



Der Blaue Reiter und der Erzbischof

Religiöse Tendenzen, christlicher Glaube und
kirchliches Bekenntnis in der Malerei Münchens
von 1911 bis 1925

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie an der
Ludwig-Maximilians-Universität
München
vorgelegt von
Bernd Feiler

Referent: Prof. Dr. Frank Büttner
Koreferentin: Prof. Dr. Renate Prochno
Tag der mündlichen Prüfung: 17. Juni 2002

EINFÜHRUNG	1
TEIL I: ZUSAMMENHÄNGE	
1. Kirche und Avantgarde	6
1.1 Dogmatisch definierte oder durchspielte Religiosität – „Die Religion gehört der Kirche nicht.“	8
1.2 Okkultismus und Kirche	9
1.2.1 Die Situation in München: Katholizismus und Okkultismus	14
2. Moderne oder Modernismus. Positionen der katholischen Kirche gegenüber der Malerei des frühen 20. Jahrhunderts	
2.1 München als „Hauptquartier“ des künstlerischen Modernismus	24
2.2 Positionen katholischer Ästheten gegenüber dem Symbolismus und Expressionismus bis 1917	26
2.3 Der Kampf um die Moderne ab 1918	33
2.3.1 Der Weiße Reiter	34
2.3.2 Neue Defensivhaltungen	47
3. Exkurs: Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst	51
3.1 Die Gründung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst und ihre Voraussetzungen	52
3.2 Richtungsstreitigkeiten: Die DG als Bollwerk gegen den Modernismus	60
3.3 Wirksamkeit	67
TEIL II: KÜNSTLER UND WERKE	
1. Religiöse Tendenzen	
1.1 Wassily Kandinsky: Visionen vom Geistigen	70
1.1.1 Fragestellungen: Die Bedeutung von Religion und Tradition bei Kandinsky	
1.1.2 Sintflut: Farbstrudel der Ewigkeit oder Göttliches Strafgericht ?	77
1.2 Franz Marc: Umgeformte Traditionen	
1.2.1 Abschied vom Figurenbild: Der Hirte	87
1.2.2 Bibelillustrationen des Blauen Reiter: Franz Marcs Darstellungen zur Genesis	91
1.2.3 Bilder vom Paradies	105
2. Christlicher Glaube	
Einleitung	112
2.1 Erotik und Passion: Christlich-religiöse Bildthemen bei Franz von Stuck	114
2.1.1 Die Rolle christlicher Bildthemen	
2.1.2 Christliche Sujets als Anlass für erotische Darstellungen	121
2.1.3 Das in Starre aufgerichtete Leben, der in Starre hingestreckte Tod“. Stucks pathetische Kreuzigungsdarstellungen.	141
2.1.4 Apokalypse und die Sehnsucht nach dem Transzendenten: „Der Engel des Gerichts“ und „Regenbogenlandschaft	151
2.2 Expressionismus als Läuterung: Josef Eberz	
2.2.1 Entwicklung	162
2.2.2 „Neu erstet Paradies“. Die Versöhnung von Mensch und Natur	166
2.2.3 Ekstase und Wunder	183

3.	Kirchliches Bekenntnis	
	Einleitung	196
3.1	Fiktiver Realismus: Die religiöse Historienmalerei von Gebhard Fugel und Martin von Feuerstein	
3.1.1	Gebhard Fugel	200
3.1.2	Martin von Feuerstein	212
3.2	Franz Reiters Fresko für die St. Georgskirche in München-Milbertshofen	218
3.2.1	Beschreibung und Analyse	219
3.2.2	St. Georg als blauer Reiter	227
3.3	Carl Johann Becker-Gundahl als kirchlicher Maler	232
3.3.1	Entwürfe für St. Maximilian in München	235
3.3.2	Fresken für die Pfarrkirche St. Anna in München	238
3.3.3	Das Hochaltarbild für St. Johannes in München Solln	245
3.4	Kunst im Dienste der Gemeinschaft. Die neue christliche Monumentalmalerei: Josef Eberz und Josef Bergmann	
3.4.1	Die Liturgische Bewegung, die Wirksamkeit der Beuroner Kunsttheorie und das nazarenische Erbe als Voraussetzungen der neuen kirchlichen Monumentalkunst.	251
3.4.2	Sachliches und Persönliches: Josef Eberz und seine kirchliche Kunst	255
3.4.3	Der Hoffnungsträger: Josef Bergmann und seine Fresken in der Pfarrkirche St. Peter und Paul zu Olching	270
3.4.4	Der Künstler als Chamäleon: Kirchlich bekennende Maler und ihre Arbeiten für den freien Kunstmarkt	278
	TEIL III: Malerei in Münchner Kirchen von 1892 bis 1942	285
	Werkverzeichnis	
	QUELLEN UND LITERATUR	311
	ABBILDUNGEN	326

Einführung

Der „Blaue Reiter“ ist zu einem Synonym für die religiös intendierte Erneuerung der Malerei des 20. Jahrhunderts geworden. Deren Schauplatz, das traditionsgesättigte München der zu Ende gehenden Prinzregentenzeit, war in den Jahren kurz vor dem Ersten Weltkrieg ein überregional bedeutsames Zentrum der kirchlichen Kunst. Diese wurde fast ausschließlich vom in Geschichte und Gesellschaft der Stadt tief verwurzelten Katholizismus repräsentiert. Trotz ihrer multiplen Strukturen war in den Jahren von 1911 bis 1925 die katholische Kirche klar hierarchisch gegliedert. In seiner Selbsteinschätzung und auch von außen her wurde der Katholizismus mit seinem Klerus identifiziert.

Es lag daher nahe, im Titel dieser Arbeit den „Erzbischof“ zum Synonym für die katholischen Kunstbestrebungen des Untersuchungszeitraumes zu erklären.¹

Freilich bestimmten künstlerische Angelegenheiten nur im geringen Maße das Tagesgeschäft der Erzbischöfe, auch wenn die bildende Kunst innerhalb des Katholizismus im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts nach wie vor einen hohen Stellenwert genoss. So äußerte sich Franziskus Bettinger, der 1911, im Jahr des „Blauen Reiter“, der Erzdiözese München und Freising vorstand, kaum zu ästhetischen Fragen. Nicht persönlich, sondern über die ihm subordinierte Verwaltung griff er in die kirchliche Kunstpolitik ein.

Der Disput mit der damaligen Gegenwartskunst wurde meistens von geistlichen Kulturgelehrten aus dem klerikalen Mittelbau geführt.

Bettingers Nachfolger Michael Kardinal Faulhaber, in dessen Amtszeit sich die kirchliche Kunst unter dem Eindruck reformkatholischer Bestrebungen in Teilbereichen veränderte, bezog dann deutlich Stellung gegen die kirchliche Moderne. Faulhabers Reaktion erfolgte allerdings um Jahre verspätet und postulierte, was seit Jahrzehnten Diskussionsstoff war: Seine Sylvesterpredigt von 1929 bestärkte den prinzipiellen Gegensatz zwischen christlicher Kirchen- und moderner Profankunst. Faulhabers Definition von kirchlicher Kunst repetierte letztendlich die Verlautbarungen des Tridentinums.

Die Auseinandersetzung um die Moderne wurde auch im katholischen Milieu in keiner anderen Gattung der bildenden Kunst so hart geführt, wie in der Malerei. Als spirituellste aller künstlerischen Ausdrucksformen genoss sie das höchste Ansehen, die katholische Kritik an der Moderne zielte überwiegend auf Gemälde ab.

Dementsprechend konzentriert sich diese Arbeit auf die Ergebnisse der Malerei.

Die Begrenzung auf die Münchner Malerei im Titel dieser Arbeit mag Anlass zur Kritik geben.

¹ Der ursprünglich angedachte Titel „Der Blaue Reiter und der Kardinal“ wurde mit Rücksicht auf die Kirchengeschichte verworfen. Erst im April 1914, also zweieinhalb Jahre nach der Premiere des „Blauen Reiters“ wurde mit Franziskus Bettinger erstmalig ein Erzbischof von München und Freising in den Kardinalsrang erhoben.

Die international orientierte, autonome Kunst Kandinskys und Marcs kann selbstverständlich nicht diminutiv als Münchner Malerei vereinnahmt werden. Auch die Arbeiten von Josef Eberz und Franz von Stuck sind nicht einer spezifischen Münchner Schule zuzurechnen, deren Existenz prinzipiell zu hinterfragen wäre. Gewisse Traditionen der Münchner Akademie lebten natürlich am deutlichsten im Schaffen der kirchlichen Maler fort, die allerdings auch überregionale Impulse aufnahmen. „Malerei Münchens“ wurde deshalb als syntaktische Kompromissformel gewählt. Sie umfasst jene Malerei, die zwischen 1911 und 1925 in München entstanden ist, deren Schöpfer dort ihren künstlerischen Mittelpunkt hatten oder ihre Kunst vorwiegend in der bayerischen Kapitale vermarkteten.

Ich folge damit auch Horst Ludwigs Buch über die Malerei des 20. Jahrhunderts in München.¹

Der Untersuchungszeitraum erstreckt sich über die Jahre 1911 bis 1925.

Er beginnt am Vorabend des Ersten Weltkriegs, im Jahr des ersten Auftritts der Münchner Avantgarde anlässlich der Ausstellung des „Blauen Reiter“ in der Münchner Galerie Thannhauser und endet in der Epoche der Weimarer Republik, mit dem Zeitpunkt, als der Expressionismus seine Bedeutung als vorherrschende künstlerische Richtung verloren hatte. Im Jahr 1925 prägte Gustav Friedrich Hartlaub den Begriff „Neue Sachlichkeit“ für jene neorealistischen Tendenzen in der bildenden Kunst, die nun an die Stelle des Expressionismus traten. Auch Münchens Bedeutung als internationale Kunststadt schwand Mitte der 20er Jahre zusehends, der Blaue Reiter war geschichtliches Ereignis, Wassily Kandinsky hatte der bayerischen Landeshauptstadt längst den Rücken gekehrt und lehrte, wie viele führenden Vertreter der frühen Avantgarde, am Bauhaus in Dessau.

Der Kampf um den kirchlichen Expressionismus wurde bis 1925 hauptsächlich im Rheinland ausgetragen, während das kirchliche München unbeirrt an seiner Sonderkunst festhielt. Erst mit dem Ende der Vorherrschaft des Expressionismus setzte sich im Gefolge der Neuen Sachlichkeit die so genannte neuchristliche Monumentalmalerei durch.

Für reformorientierte Vertreter des Katholizismus in München bedeutete diese neue kirchliche Kunst den Aufbruch in eine neue Epoche, für konservative kirchliche Kreise war sie ein erträglicher Kompromiss.

Der erste Teil dieser Arbeit trägt den Titel „Zusammenhänge“. Er versucht das Szenario zu beschreiben, in dem der „Blaue Reiter“ und der Erzbischof agierten. Das Verhältnis der Kirche zur Avantgarde, die Rezeption der modernen Malerei durch die katholische Kunstkritik und die Beschreibung der kirchlichen Kunstszene anhand zweier gegensätzlicher Beispiele stehen dabei im Mittelpunkt.

Die reformorientierte katholische Bewegung „Der Weiße Reiter“, für die natürlich der „Blaue Reiter“ Pate gestanden hatte, ist heute nahezu vergessen. Ihr gehörten Literaten, Theologen

¹ Ludwig, Horst: Vom „Blauen Reiter“ zu Frisch gestrichen. Malerei in München im 20. Jahrhundert. München 1997

und bildende Künstler an, die sich um die Erneuerung der katholischen Kultur bemühten und dabei vorsichtig die Nähe zum Expressionismus suchten. Obwohl der Schauplatz des „Weißen Reiter“ Düsseldorf war, wird er erwähnt. Viele seiner Protagonisten, wie etwa Karl Gabriel Pfeill, waren von der Münchner Kunst und Kultur geprägt, weil sie vor dem Ersten Weltkrieg ihr Studium dort absolviert hatten. Ähnlich wie dem „Blauen Reiter“ war auch dem „Weißen Reiter“ kein langes Leben beschieden, seine Thesen und die von ihm vertretene neue christliche Kunst wurden selbst von reformwilligen Kreisen innerhalb des Katholizismus mit Skepsis beurteilt.

Die wichtigste Größe im katholischen Kunstmilieu war die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst, die bis zum heutigen Tag existiert. Sie wird in einem Exkurs behandelt. Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst war der Kristallisationspunkt kirchlichen Kunstschaffens im deutschsprachigen Raum von 1893 bis 1938. Ihre Jahresmappen, die aufwendige Zeitschrift „Die christliche Kunst“, vom vereinseigenen Verlag herausgegeben, ist ein gigantisches Archiv.

Aufsätze, Künstlerbiographien, Rezensionen, Hintergrundinformationen zum kirchlichen Kunstschaffen in Deutschland, in Österreich und in der Schweiz sowie die zahlreichen Abbildungen von zum Teil verschollenen oder zerstörten Werkbeispielen kirchlich bekennender Künstler machen die beiden Publikationen zu einer bedeutenden Quelle der kirchlichen Sonderkunst.

Die Vereinsgeschichte selber ist jedoch nur lückenhaft dokumentiert.

Ihre wissenschaftliche Aufarbeitung, die sich wegen des spärlichen Archivmaterials als schwierig erweisen dürfte, wird seit Jahren von den Vorständen der DG als Desiderat empfunden. Mir standen neben dem original handschriftlichen Protokollbuch der Gründungsphase Unterlagen zur Verfügung, die tief greifende Richtungsstreitigkeiten dokumentieren. Sie erschütterten ausgerechnet in den Jahren 1911 und 1912 den Verein und spiegeln den katholischen Antimodernismus im Bereich der bildenden Kunst wider. Am Ende der Auseinandersetzungen obsiegte die konservative Fraktion, die eine engere Anbindung des Vereins an den Episkopat beschloss.

Der „Blauer Reiter“ und „Erzbischof“ repräsentierten unterschiedliche Teilbereiche einer zusehends multipler werdenden Gesellschaft, dennoch standen sie sich nicht als Antipoden gegenüber. Den Materialismus als Feindbild vor Augen, proklamierten beide die Spiritualität der Kunst. Romantische Vorstellungen waren dabei sowohl bei den Vertretern der Kirche als auch bei Franz Marc und Wassily Kandinsky prägend. Die Zweckbestimmung der Kunst verstanden Katholizismus und Avantgarde jedoch völlig konträr: Während die Kirche jede künstlerische Ausdrucksform lediglich als mittelbaren Verweis auf das Numinose oder Transzendente begriff, erklärten die Väter der modernen Kunst sie zum unmittelbaren Ausdruck des Geistigen

Der „Blaue Reiter“ und der „Erzbischof“ bildeten Grenzmarken, zwischen denen sich das weite Terrain der religiösen Malerei in München erstreckte. Diese entstand überwiegend ohne Auftrag für den anonymen Kunstmarkt, ihre Schöpfer verfolgten nicht immer religiöse Intentionen. Avantgarde, Vertreter des künstlerischen Establishments und kirchlich bekennende Künstler, die sich mit christlichen Sujets auseinandersetzten, diese drei Fraktionen, werden im zweiten Teil behandelt. Im Abschnitt „Religiöse Tendenzen“ kommen Arbeiten von Kandinsky und Marc zur Sprache, die noch am deutlichsten traditionelle Motive aus dem christlichen Bilderkosmos reflektieren. Ihnen werden kontrastierend Arbeiten von Gebhard Fugel gegenüber gestellt, der in katholischen Kunstkreisen als wesentlicher Vertreter der modernen christlichen Malerei galt.

Der Unterpunkt „Christlicher Glaube“ behandelt Werke nach christlichen Themen, die allerdings ohne kirchliche Bindung für den freien Kunstmarkt geschaffen wurden.

Franz von Stuck repräsentiert dabei das etablierte Münchner Künstlertum, sein Schüler Josef Eberz gehörte der Generation der Avantgarde an.

Die beiden Künstler wirken wie Transmitter zwischen den Polen „Blauer Reiter“ und „Erzbischof“. Franz von Stuck kann sicher nicht als Vater der modernen Kunst des frühen 20. Jahrhunderts gelten. Dennoch ist sein Werk jenem Entwicklungsstrang der Malerei zuzuordnen, der sich zur Moderne verzweigen sollte. Genauso aber fanden seine Gemälde ihren Widerhall in der katholischen Kunstszene. Das hierfür interessanteste Beispiel in einem Münchner Sakralraum, ein Kreuzweg für St. Maximilian, wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört und wird deshalb nur kurz erwähnt. Josef Eberz entstammt dem katholischen, nach expressionistischen Anfängen zur Kirche zurück.

Er wird deshalb noch einmal im Kapitel „Kirchliches Bekenntnis“ behandelt.

Dieses Kapitel setzt sich mit der umstrittenen kirchlichen Kunst der Jahre 1911 bis 1925 auseinander. Die beiden bis in die Tage des Zweiten Weltkriegs fortlebenden Strömungen, die kirchliche Historienmalerei des späten 19. Jahrhunderts und die neue kirchliche Monumentalmalerei werden hier untersucht.

Ein für die religiöse Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in München wichtiger Maler wird nicht behandelt: Das Leben und Werk von Karl Caspar wurde in der großen Sonderausstellung anlässlich des Katholikentags 1984 in München gründlich aufgearbeitet. Seine Kunst wurde im Ausstellungskatalog „München leuchtete“ in Relation zur lokalen Münchner Malerei, der europäischen Avantgarde und der kirchlichen Kunst seiner Zeit gebracht. Insgesamt sieben Aufsätze des Kataloges beschäftigen sich mit dem Künstler und Katholiken Karl Caspar. Es wäre müßig, diese Forschungsergebnisse hier noch einmal zu referieren.

Bei den Recherchen zu dieser Arbeit fielen als Nebenprodukt Informationen und Fakten zur Malerei im Münchner Kirchenraum zwischen 1893 und 1940 an. Es handelt sich um Beispiele der Tafel-, Glas- oder Wandmalerei, die in einem nicht unerheblichen Maße im

Zweiten Weltkrieg zerstört oder in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts irreversibel beseitigt worden sind.

Ein Werkverzeichnis, das als Anhang in diese Arbeit integriert wurde, möchte einen Überblick über die wichtigsten Werke der Kirchenmalerei in München von 1893 bis 1938 und ihre zum Teil vergessenen Schöpfer bieten. Vielleicht dringt damit in ein bislang vollkommen dunkles Gebiet der Münchner Kunstgeschichte etwas erhellendes Licht.

TEIL I: ZUSAMMENHÄNGE

1. Kirche und Avantgarde

Der Auftritt der Avantgarde am Vorabend des Ersten Weltkriegs und die zeitgleichen kirchlichen Kunstbestrebungen in der facettenreichen Kunststadt München stehen auf den ersten Blick beziehungslos nebeneinander.

Die „Revolution der Moderne“ mit ihren vielschichtigen Erscheinungsformen zwischen Expression und Abstraktion vollzog sich unbemerkt von einer größeren Öffentlichkeit, außerhalb jener etablierten künstlerischen Kreise Münchens wie der „Münchner Künstlergenossenschaft“ oder der „Secession München“, aus denen auch die Kirche ihr künstlerisches Potential schöpfte. Obwohl die Hauptprotagonisten der Münchner Avantgarde Wassily Kandinsky und Franz Marc deutlicher als alle anderen wesentlichen Vertreter der Moderne religiöse Grundpositionen äußerten und genau wie die katholische Kirche Malerei als visuellen Weg zum Metaphysischen erachteten, blieben ihnen und ihren geistigen Nachfahren die Kirchenportale verschlossen.¹ Die Gründe hierfür sind vielfältig. Als Ausdruck einer individuellen, subjektiven Spiritualität widersprachen die Schöpfungen Kandinskys und Marcs durch die vollkommene Überwindung des Gegenständlichen ganz allgemein den Sehgewohnheiten ihrer Zeit.

Im Bereich des Katholizismus musste diese Tatsache auf um so heftigeren Widerstand stoßen, weil zum einen die ästhetischen Vorstellungen von Theologen und Laien durch eine spezifische christlich-firmierte Kunst geprägt worden war, zum anderen die Kirche, wie keine andere gesellschaftliche Gruppierung, seit der Mitte des 19. Jahrhunderts die Kanonisierung ihrer Kunst anstrebte. Den immer wieder erhobenen Forderungen nach Verschmelzung von Idealismus und Realismus, der Darstellung des Übernatürlichen durch die Sublimierung des Natürlichen, der Orientierung an der Tradition und der nach kirchlicher Einschätzung im Wesentlichen medialen oder liturgischen Funktion des religiösen Bildes konnten die autonomen Schöpfungen der neuen Malerei nicht entsprechen.²

Die abseits von kirchlichen Dogmen entwickelten religiösen Denkmodelle von Kandinsky, Marc und Klee waren darüber hinaus Ausdruck eines geistigen Liberalismus, gegen den die katholische Kirche aus einer Defensivhaltung heraus mit dem „Syllabus“ bereits 1864 Stellung bezogen hatte.³

Heute ist die epochale Bedeutung der neuen Malerei von Wassily Kandinsky, Paul Klee,

¹ Natürlich erschien den Vertretern der Moderne als Schöpfer autonomer Kunst der Kontakt mit kirchlichen Auftraggebern allgemein wenig erstrebenswert. Das Problem liegt vielmehr auf der Seite der Kirche, der es nicht gelang, angesichts des lähmenden Historismus, der ihre Kunst bestimmte, sich den neuen Strömungen zu öffnen.

² Smitmans, Adolf: Die christliche Malerei im Ausgang des 19. Jahrhunderts - Theorie und Kritik, Sankt Augustin 1980, S. 19-35

³ Denzinger, Heinrich und Hünermann, Peter: Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen, 37. Auflage, Freiburg u.a.1991, S. 808, § X.

August Macke, Franz Marc und anderer, die um 1911 München für kurze Zeit zu einem künstlerischen Zentrum von europäischem Rang machten und als „Der Blauen Reiter“ verstanden werden, nicht nur in der Fachwelt unbestritten. Ihre Bilder erzielten bei Auktionen Höchstpreise und gelten unter Sammlern als Prestigeobjekte. Einzelne Gemälde, vor allem Kandinskys, Marcs und Klees wurden durch zahlreiche Reproduktionen popularisiert und sind so Teil der Alltagskultur geworden. Dem gegenüber stehen die Hauptprotagonisten der kirchlichen Malerei mit ihren zeitgleich entstandenen Kunsterzeugnissen. Ihre Schöpfer, die Maler Carl Johannes Becker-Gundahl, Martin Feuerstein, Gebhard Fugel, Franz Reiter, Josef Eberz oder Josef Bergmann, welche zu ihrer Zeit zum künstlerischen Establishment Münchens zählten, sind heute selbst Fachleuten nicht immer geläufig. Ihre Auftragsarbeiten für Münchner Kirchenräume wurden größtenteils im Zweiten Weltkrieg beschädigt oder in den vergangenen Jahrzehnten durch Kirchenverwaltungen und Denkmalpfleger beseitigt. Die für den Kunstmarkt entstandenen religiösen Sujets der genannten Maler erwecken bei Museen und Kunsthändlern allgemein wenig Interesse, die Werke wirken im Kontext der Malerei des 20. Jahrhunderts häufig anachronistisch und werfen auch deshalb nicht selten Fragen nach der künstlerischen Qualität auf. Während die Münchner Repräsentanten der „Christlichen Kunst“ der ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts, die von der zeitgenössischen konservativen Kunstkritik und den Vertretern der kirchlich-katholischen Subkultur als Schöpfer einer neuen religiösen Kunst gefeiert wurden, sich an den Vorgaben der kirchlichen Auftraggeber und den Gesetzen des Marktes orientierten, setzte der „Blaue Reiter“, wie andere Vertreter der europäischen Avantgarde, aus einer „inneren Notwendigkeit“ heraus neue Maßstäbe.

Die scheinbar unüberbrückbaren Gegensätze zwischen der religiös motivierten Kunst des „Blauen Reiter“ und den kirchlichen Malern spiegeln exemplarisch das Verhältnis zwischen Kirche, Religion und Kunst wider, das sich seit dem 19. Jahrhundert grundlegend gewandelt hatte.

1.1 Dogmatisch definierte oder durchspielte Religiosität – „Die Religion gehört der Kirche nicht.“

Im Jahr 1992 zeigte die Münchner Galerie Dany Keller eine Vitrine von Thomas Lehnerer mit dem Titel „Die Religion gehört der Kirche nicht“.

Als Reflex auf diese Arbeit schrieb Lehnerer, der als Künstler, Philosoph und Theologe arbeitete und lehrte, einen gleichlautenden Text, der seinen künstlerischen Impetus erläutert. Nach seiner Überzeugung habe die Kirche kein Monopol auf Religion, die vielmehr auch der Kunst gehöre. Religiösen Fragen misst Lehnerer so grundsätzliche Bedeutung bei, „dass sie nicht in der Kirche allein behandelt werden dürfen und können.“ Als Organisation müsse die Kirche, so Lehnerer, „eine bestimmte Idee oder einen Ideenzusammenhang sanktionieren“, die Kunst habe hingegen die Freiheit, „diese Ideen durchzuspielen und mit ihnen zu spielen“. „Ich nehme mir die(se) Freiheit“, bekennt Lehnerer schließlich.¹

Lehnerers Ausführungen reflektieren zwar die Linie und das aktuelle Spannungsverhältnis zwischen Gegenwartskunst und Kirche in unserer Zeit, mit seinem künstlerischen Credo steht er aber in einer langen Tradition, die in der Romantik wurzelt, durch die symbolistischen Bewegungen des fin de siècle wieder neue Bedeutung gewann und schließlich auch den Nährboden für die klassische Moderne schuf.

Der Monopolverlust der Kirchen auf Fragen der Religion schritt im 19. Jahrhundert unaufhaltbar voran. Entsprechend der Auflösung der bürgerlichen Gesellschaft in einzelne Teilbereiche im Laufe des 19. Jahrhunderts hatte die Kirche allgemein, vor allem aber in der städtischen Kultur, ihre über Jahrhunderte angestammte Funktion als alleinige Trägerin einer Meta-Idee längst eingebüßt. Dies galt selbst für das stark katholisch geprägte München, wo der Einfluss des Katholizismus auf Politik, Gesellschaft und Kultur ungebrochen erschien. Dennoch wäre es undifferenziert, die Lage der katholischen Kirche zu Beginn des 20. Jahrhunderts als gesellschaftlich und kulturell isoliert zu charakterisieren: Das gesteigerte Engagement im seelsorgerischen und sozialen Bereich ab den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts, die Expansion des katholischen Vereinslebens, die Gründung neuer Pfarreien sowie zahlreiche neue Kirchenbauten in der sprunghaft wachsenden Residenzstadt München vermitteln das Bild eines vitalen, in der Gesellschaft verwurzelten, um Einfluss und Geltung bemühten Katholizismus. Es war aber gerade die Konzentration auf diese Realien, zu der die Kirche durch die geschichtliche Entwicklung seit der Aufklärung gezwungen war und die zu einem Verlust des metaphysischen Bereichs führten. Durch die prinzipielle Abwehrhaltung der Kirche gegenüber den gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklungen der Zeit hatten zudem gerade die intellektuellen und künstlerischen Eliten und die Kirche die Orientierung zueinander verloren.²

¹ Thomas Lehnerer: Lesebuch. Diözesanmuseum für christliche Kunst des Erzbistums München und Freising, Kataloge und Schriften, Bd. 18. o. J., S. 44.

² Hierzu: Nesner, Hans-Jörg: Die katholische Kirche, in Prinz, Friedrich u. Krauss, Marita (Hrsg.): München Museenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886 bis 1912, München 1988, S. 198-205.

Dieser Umstand wurde zwar schon frühzeitig innerhalb des Katholizismus von kritischen Kreisen mit Sorge zur Kenntnis genommen - so verglich beispielsweise bereits 1858 Joseph von Eichendorff den deutschen Katholizismus mit einer belagerten Festung, die sich hinter einem Bollwerk verbrauchter Formeln selber geistig aushungert - dennoch konnte der Entfremdungsprozess zwischen Kirche und Kultur nicht aufgehalten werden.¹

Carl Muths 1898 pseudonym verfasste Streitschrift „Steht die katholische Belletristik auf der Höhe der Zeit?“ löste schließlich mit der Inferioritätsdebatte eine breite, kontrovers geführte Auseinandersetzung um die Unterlegenheit der Katholiken in Bildung, Wissenschaft und Kunst aus.² Die von der Kirche verkündeten, durch Dogmen zementierten

Glaubensgrundsätze boten gerade den verschiedenen Repräsentanten des Geisteslebens keine Spielräume mehr für eine kreative Auseinandersetzung mit religiösen Fragen. Hinter dem von der Kirche immer wieder diagnostizierten areligiösen Zeitgeist verbarg sich in Wahrheit eine Interesselosigkeit gegenüber ihren religiösen Angeboten. Das spirituelle Vakuum, das durch die Dominanz des Monismus und des Materialismus entstanden war, konnte der Katholizismus mit seiner Kirche durch Dogmen zementierte Glaubensgrundsätze und seinem Beharren auf die Historie nicht mehr ausfüllen. Angetrieben von einer tiefen Skepsis gegenüber dem Materialismus und der Sehnsucht nach einer umfassenden Meta-Idee in einer durch die positivistische Wissenschaft entzauberten Welt, entwickelten und durchspielten Wissenschaftler, Intellektuelle sowie Künstler neue Denkmodelle, die zwar christliche Ideen nicht a priori ausschlossen, darüber hinaus aber auch andere Wege zum Spirituellen beschritten. Den institutionalisierten Kirchen, deren Religiosität sich auf festgefügte Modelle und Formeln stützte, mussten derartige Bestrebungen synkretistisch erscheinen, sie wurden von ihnen als Privatmythos verurteilt.

1.2 Okkultismus und Kirche

Die grundsätzliche Bedeutung des Phänomens Okkultismus für das gesamtkulturelle Klima des fin de siècle und seine Nachwirkung bis hin zu den Vätern der abstrakten Kunst Kandinsky, Malewitsch, Kupka, Mondrian und Delaunay, die den radikalsten Weg zum Spirituellen beschritten, rückte gerade in den letzten Jahrzehnten in der Forschung immer mehr in den Vordergrund. Interessanterweise waren es in den 50er und 60er Jahren gerade deutsche Autoren, welche die Wirksamkeit der verschiedenen Okkultismen auf die Modernen, respektive auf den „Blauen Reiter“, eher gering einschätzten, während in den

¹ Fuchs, Friedrich: Die deutschen Katholiken und die deutsche Kultur im 19. Jahrhundert, in: Wiederbegegnung von Kirche und Kultur in Deutschland. Eine Gabe für Karl Muth, München 1927, S. 9.

² Baumeister, M.: Parität und katholische Inferiorität, Paderborn u.a. 1987.

angelsächsischen Ländern der Zusammenhang zwischen Okkultismus und Avantgarde schon immer unverkrampfter diskutiert wird.¹

Für die vorliegende Arbeit erscheint vor allem der Umstand wichtig, dass die Beschäftigung mit dem Mystischen, Irrationalen und Transzendenten, welche sich über Jahrhunderte in der kirchlichen Sphäre vollzogen hatte und auch die Themen der kirchlichen Kunst bestimmte, offenbar seit dem 19. Jahrhundert durch diese nicht mehr attraktiv genug behandelt werden konnte. Paul Fechter hatte 1914 in seinem Buch „Der Expressionismus“ als erster auf Zusammenhänge zwischen der neuen Ausdruckskunst und den Visionen des Anthroposophen Rudolf Steiner hingewiesen.² Ihm folgte Gabriel Hartlaub, der 1917 in seinem Beitrag

„Die Kunst und die neue Gnosis“ die traditionellen; in „engherzigen“ Dogmen erstarrten Religionen für unfähig erachtete, den fruchtbaren Boden für eine neue spirituelle Kunst zu bereiten. In der Theosophie sah er hingegen eine neue „gnostische Bewegung“, in der sich, genau wie in der neuen Kunst, eine spirituelle Erneuerung ankündige.³ In seinem 1919 erschienenen Standardwerk „Kunst und Religion“ theoretisiert er zum Gegenstandsproblem unter anderem auf der Grundlage der Anthroposophie Rudolf Steiners.⁴

Sixten Ringbom konnte schließlich überzeugend die Bedeutung sowohl der theosophischen Gedanken Helena Blavatskys als auch deren anthroposophische Auslegung durch Rudolf Steiner auf die Entwicklung der abstrakten Malerei Kandinskys nachweisen. Obgleich Kandinsky, im Gegensatz zu František Kupka oder Piet Mondrian, nie einer theosophischen oder anthroposophischen Vereinigung angehörte, inspirierten deren Lehren seine künstlerischen Theorien.⁵

Die Ausstellungen „The Spiritual Art - Abstract Painting“ sowie „Okkultismus und Avantgarde“ haben 1987 bzw. 1995 schließlich die Wirksamkeit des kulturellen Phänomens Okkultismus für den Symbolismus und der Entwicklung der abstrakten Kunst klar herausgestellt.⁶

Die Unvereinbarkeit zwischen Kirche und Moderne war damit in der grundsätzlichen Divergenz zwischen den neuen religiösen Ausdrucksformen, namentlich des Okkultismus und der traditionellen katholischen Religion, schon grundgelegt. Dieser Umstand wurde von katholischen Ästheten so wahrgenommen und war der Ausgangspunkt ihrer Kritik an der Moderne.⁷ Deswegen sollen hier auch immer die Positionen der Kirche zu diesen verschiedenen spirituellen Ausdrucksformen berücksichtigt werden, da sich so ihre ablehnende Haltung gegenüber der Moderne im Kontext erklärt und nicht als primär

¹ Ringbom, Sixten: The sounding cosmos. A study in the spiritualism of Kandinsky and the genesis of abstract painting. (= Acta academiae Abonensis, Ser. A. Vol. 38), Åbo, 1970, S. 17-25.

² Fechter, Paul: Der Expressionismus, München 1914, S. 59.

³ Hartlaub, Gustav: Die Kunst und die neue Gnosis, in: Das Kunstblatt 1 (1917), S. 166-177.

⁴ Ders.: Kunst und Religion. Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst, Leipzig 1919, S. 111-112.

⁵ Ringbom, Cosmos, Åbo. 1970.

⁶ Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian, Frankfurt am Main 1995.

⁷ Hierzu Genaueres in Kapitel 3.

reaktionär-geschmäcklerisch missverstanden werden kann. Das wesentliche Merkmal der neuen okkultistischen Bewegungen des

19. Jahrhunderts war die Allianz mit den neuesten naturwissenschaftlichen Erkenntnissen, namentlich der experimentellen Physik. Nun war es möglich, das Immaterielle zu visualisieren, was gerade jene bildenden Künstler anregte, die mit ihrer Kunst die Erfahrbarkeit des Transzendenten erstrebten. Eine nicht unerhebliche Bedeutung kam in diesem Zusammenhang der Photographie zu. So beschäftigte sich beispielsweise auch Kandinsky seit 1904 mit der so genannten Gedankenphotographie, die seinem malerischen Konzept entgegenkam.¹

Unübersehbar war und ist allerdings die Problematik, die sich mit dem pauschalisierenden Begriff Okkultismus verbindet, dem damals wie heute der Ruch des Obskuren und der Pseudowissenschaftlichkeit anhaftet.

Als Kollektivum für verschiedenste esoterischer Praktiken und Lehren wie Theosophie, Spiritismus, Telepathie ist er erstmals um 1870 bei Eliphas Levi nachweisbar und deckt seitdem ein breites Feld ab, das sich von der Philosophie bis zur Scharlatanerie erstreckt. Ausgangspunkt all dieser Phänomene waren 1848 die Ereignisse von Hydesville in den USA. Im dortigen Haus der Familie Fox wurden unerklärliche Klopfgeräusche den ermordeten Vorbesitzern zugeschrieben. Diese scheinbaren Manifestationen des Jenseitigen lösten zunächst in Nordamerika und dann in Europa eine breite Spiritismus-Welle aus. Aus diesem modernen Geisterglauben konstituierten sich dann jene drei okkultistischen Hauptströmungen, die bis in die 20er Jahre des 20. Jahrhunderts wirksam bleiben sollten: Zunächst nutzten natürlich Betrüger das rege Interesse der Öffentlichkeit an übersinnlichen Phänomenen für ihre Zwecke aus. Spiritistisches Gaukelspiel in Jahrmarktsbuden und Hinterzimmern war ein beliebtes Unterhaltungsmittel. Religiös impliziert, entwickelte sich aus dem Spiritismus des späten 19. Jahrhunderts eine neue Theosophie, deren Urheber neben der bereits erwähnten Helena Blavatsky der pensionierte Offizier Henry Steel Olcott war.² Daneben beschäftigte sich zunehmend auch die seriöse Wissenschaft mit dem Spiritismus. Physiker und Chemiker wie Friedrich Zöllner, der Nobelpreisträger Charles Richet sowie Oliver Lodge und Edward Crookes, also Vertreter der positivistischen Wissenschaften, verknüpften im 19. Jahrhundert den Okkultismus mit den Methoden der experimentellen Naturwissenschaft und verhalfen ihm damit zu einer gewissen Seriosität. In Deutschland traten ab 1877 vor allem der Begründer der Astrophysik Friedrich Zöllner, der sich vom Okkultismus-Gegner zu dessen Befürworter bekehrte, aber auch Ernst Heinrich Weber und Gustav Theodor Fechner für die wissenschaftliche Erforschung des Okkultismus ein und machten ihn damit zumindest salonfähig, obwohl sich ihm die Universitäten weiterhin

¹ Loers, Veit: „Das Kombinieren des Verschleierte und Bloßgelegte. Kandinsky und die Gedanken - Fotografie, in: Okkultismus, Frankfurt a. M. 1995, S. 245-253.

² Hierzu: Krauss, Rolf H.: Jenseits von Licht und Schatten. Die Rolle der Photographie bei bestimmten paranormalen Phänomenen. Ein historischer Abriss, Mainz 1992, S. 106.

verschlossen. Unter diesem Eindruck erfolgte der Versuch einer Neudefinition des Begriffs Okkultismus als Metaphysik oder Parapsychologie durch Physiker und Ärzte. Für den Münchner Psychologen Walter Bormann verband sich die grundsätzliche Frage nach dem „Supranormalen, das zu einer Urkraft der Welt leitet“, mit dem Okkultismus. Rudolf Steiner beschrieb in seinem Buch „Wie erlangt man Erkenntnisse der Höheren Welten?“ den Okkultismus als Esoterik, die sich freilich jedem erschließe, der nach einer höheren Wirklichkeit strebt.¹

Nach den Glaubensgrundsätzen der katholischen Kirche konnten die okkultistischen und spiritistischen Bewegungen nur neue Formen des Irrglaubens sein. Jede Beschäftigung mit Erscheinungen außerhalb der menschlichen Erkenntnisfähigkeit, die sich nicht auf der Grundlage der geoffenbarten christlichen Religion vollziehen, gilt und galt der katholischen Kirche grundsätzlich als nicht religiös.²

Aber gerade gegenüber dem naturwissenschaftlich geläuterten Okkultismus des späten Jahrhunderts, der purifiziert erschien von allen Elementen des Aberglaubens, musste die Kirche eine Defensivhaltung einnehmen. Hinzu trat sein quasi-religiöser Charakter und der Anspruch - vor allem einzelner Anhänger des Spiritismus - Verkünder einer neuen Religion zu sein, die das Christentum und mit ihm die traditionellen institutionalisierten Kirchen ersetzen wird.³ Bereits 1885 hatte der Moralthologe und spätere Bischof von Paderborn Wilhelm Schneider ein umfangreiches Buch über den „neuen Geisterglauben“ herausgegeben, das 1912 zum dritten Mal aufgelegt und vom Münchner Theologieprofessor Franz Walter überarbeitet wurde.⁴ Die Kritik der beiden Autoren an den verschiedenen Okkultismen ihrer Zeit, die sie samt und sonders in den spiritistischen Bereich einordnen, geht interessanterweise weniger von traditionell religiösen, sondern von rationalen positivistischen Grundsätzen aus. Spiritistische Phänomene werden nicht mehr, wie bei früheren katholischen Autoren des Jahrhunderts, als Manifestationen des Dämonischen oder Teuflischen aufgefasst, sondern als Hysterien, Halluzinationen, Suggestionen und Betrügereien entlarvt. Schneider und Walter resümieren schließlich nicht nur die Unvereinbarkeit von christlichem Glauben und Okkultismus, sie erklären seine Repräsentanten zu Feinden des Katholizismus. Besonders gefährlich erschienen ihnen Vertreter des Spiritismus wie Jackson Davies, die Zusammenhänge mit christlichen Lehren herstellten und Verbindung zwischen traditionellen und modernen religiösen Ausdrucksformen suchten.⁵

¹ Ebenda S. 11.

² Diese Einschätzung gilt auch heute noch innerhalb der katholischen Kirche. Vgl. Frank, Karl: Okkultismus, in: Brugger, Walter S.J. (Hrsg.): Philosophisches Wörterbuch. 22. Auflage, Freiburg u.a. 1996, S. 275-276.

³ Vgl. Ludwig, August: Okkultismus und Spiritismus im Lichte der Wissenschaften und des katholischen Glaubens, München 1921, S. 42-45.

⁴ Schneider, Wilhelm (Hrsg.): Der neue Geisterglaube. Tatsachen Täuschungen und Theorien. Dritte Auflage bearbeitet von Franz Walter, Paderborn 1913.

⁵ Ebenda, S. 246-247.

Erst nach dem Ersten Weltkrieg, zu einem Zeitpunkt als der Spiritismus und Okkultismus bereits im Abklingen waren, wurde der „wissenschaftliche Okkultismus“ als ernsthafte Methode zur Erforschung paranormaler Phänomene auf dem Gebiet der Psychologie durch kirchliche Kreise anerkannt. Diese nunmehr gemäßigte Haltung war im Kontext einer allgemeinen Öffnung der Wissenschaft gegenüber dem Okkultismus zu sehen, der nunmehr zur Parapsychologie geläutert worden war. Das allgemein gesteigerte Interesse an der Psychologie spielte dabei sicher eine wichtige Rolle. Unter ihrem Eindruck bekam die uralte christliche Frage nach wechselseitigen Einflüssen zwischen Seele und materieller Welt, gerade in kirchlichen Gelehrtenkreisen eine neue Bedeutung. Die Theologisch-Philosophische Hochschule in Freising bot ab 1919 Vorlesungen über die Geschichte des Okkultismus und seine Vereinbarkeit mit dem katholischen Glauben an. Sie war damit eine Vorreiterin unter den katholischen Hochschulen in Deutschland, kurze Zeit später folgten die Hochschulen von Tübingen, Paderborn und München.¹

Dennoch blieb es bei einer klaren Abgrenzung zwischen dem „wissenschaftlichen Okkultismus“ einerseits und dem Spiritismus sowie der Theosophie andererseits. Bereits 1917 hatte das heilige Offizium in Rom Katholiken die Teilnahme an spiritistischen Sitzungen verboten. Kraft päpstlicher Entscheidung wurde schließlich 1919 auch der Eintritt in theosophische Gesellschaften, die Teilnahme an ihren Zusammenkünften sowie das Studium ihrer Bücher und Schriften untersagt.² Dieses päpstliche Verdikt gab auch den katholischen Ästheten eine wichtige Argumentationshilfe gegen die Moderne an die Hand. Der Vorwurf des Pantheismus, ein wesentlicher Grund für die Verurteilung der Theosophie und Anthroposophie - die kirchlichen Stellen trafen hier keine Unterscheidung - wurde nämlich nun auch gegenüber den Schöpfungen der neuen Kunst erhoben. Schon frühzeitig wurden die Zusammenhänge zwischen okkultistischen, namentlich theosophischen Ideen und der Moderne wahrgenommen. „Pantheistisch“ sollte nun in der Folge zu einem negativen Epitheton für die neue Kunst der Moderne werden, ähnlich wie Jahrzehnte zuvor die katholische Kunstkritik naturalistische und impressionistische Strömungen pauschal als „materialistisch“ verurteilt hatte.³

¹ Ludwig, Okkultismus, München 1921, S. 10.

² Denzinger - Hünermann, Freiburg u.a. 1991. S. 985-986.

³ Näheres dazu in Kapitel „2.1 Positionen katholischer Ästheten gegenüber dem Symbolismus und Expressionismus bis 1917.“

1.2.1 Die Situation in München: Katholizismus und Okkultismus

Das Nebeneinander von alter Religion und neuer religiöser Sehnsucht kennzeichnet im besonderen Maße das kulturelle Klima Münchens im späten 19. Jahrhundert.

Klaus Peter Schuster sieht retrospektiv eine „Gleichzeitigkeit des Verschiedenen“ als Eigenart der Münchner Kunst zur Prinzregentenzeit, die er als „Dialektik zwischen Alt und Neu“ beschreibt.¹ Diese Charakterisierung traf auch auf die religiöse Kultur der Stadt zu. Unübersehbar war in München noch am Vorabend des Ersten Weltkriegs der Katholizismus dominierend, der zum einen Stütze des monarchischen Systems war, zum anderen aber auch die städtische Kultur der Residenzstadt in einem erheblichen Maße mitprägte.

Gleichzeitig fanden sich aber Zirkel von Wissenschaftlern, Intellektuellen und Künstlern, die durch einen individuellen Mystizismus oder über spiritistische wie okkultistische Wege andere religiöse Ausdrucksformen pflegten und miteinander im Austausch standen. Veit Loers und Pia Witzmann sprechen in diesem Zusammenhang von einem „Okkultistischen Netzwerk“, das München umspannte aber gleichzeitig überregional verknüpft war.

Ähnlich wie die Künstlervereinigungen befanden sich die lokalen okkultistischen Vereinigungen im ständigen Gedankenaustausch mit internationalen Kreisen.²

Das parallele Nebeneinander von Katholizismus und privat- oder quasi-religiösen Gruppierungen, die ihrerseits eine nicht zu unterschätzende gesellschaftliche Rolle spielten, mag auf den ersten Blick paradox erscheinen. Es war wohl gerade die das gesamt-kulturelle Klima der Stadt prägende traditionell katholische Religiosität, welche auch eine gewisse Faszination auf Einzelpersonen und Gruppierungen ausübte, die religiöse Fragestellungen zum Inhalt ihrer Kunst gemacht hatten.

Es darf in diesem Zusammenhang nicht übersehen werden, dass neben Kandinsky, Marc und Klee auch Giorgio de Chirico sowie Marcel Duchamp durch ihre Münchner Eindrücke in ihrem Verständnis von Kunst als etwas primär Spirituellem bestärkt worden waren.

Die Bedeutung der 1886 von Albert von Schrenck-Notzing begründeten „Münchner Psychologischen Gesellschaft“ und deren Einfluss auf die wichtigsten Vertreter des Münchner Symbolismus Gabriel von Max, Wilhelm Trübner und Albert von Keller darf als bekannt vorausgesetzt werden. Schrenck-Notzing, der ab den 80er Jahren zum wichtigsten Vertreter der Telepathie in Deutschland avancierte, war in Ammerland am Starnberger See Nachbar des Malers Gabriel von Max, in dessen Haus sich wiederum die Münchner Gruppierung der „Deutschen theosophischen Gesellschaft“ traf. Eine weitere Verbindung zwischen dem Spiritismus der „Psychologischen Gesellschaft“ sowie theosophischen Gruppierungen und Vertretern der Münchner Künstlerschaft ergab sich über Wilhelm Hübbe-

¹ Schuster, Klaus Peter: München - die Kunststadt, in: Prinzregentenzeit, München 1988, S. 226-235.

² Loers Veit u. Witzmann Pia: München okkultistisches Netzwerk, in : Okkultismus, Frankfurt a. M. 1995, S. 238-241.

Schleiden, der mit dem Maler Karl Wilhelm Diefenbach und dessen Schüler Fidus im engen gedanklichen Austausch stand.¹

Auf die Sogkraft der so genannten Kosmiker, jenes symbolistischen Dichterkreises, der sich ab 1892 in München um Stephan George gebildet hatte, auf Intellektuelle, Künstler und Wissenschaftler wurde in der Vergangenheit öfter hingewiesen.²

In seinen seit 1882 in loser Folge erscheinenden „Blättern für die Kunst“ plädierte George vielfach für das „Geistige in der Kunst“, ein Begriff, der schließlich auch für Kandinsky und Marc zum Schlagwort werden sollte. Über Peter Behrens, Alfred Kubin und Karl Wolfskehl, mit denen Kandinsky verkehrte, ergab sich eine Verbindung zwischen dem George-Kreis und dem Blauen Reiter.

Bereits 1904 hatte Kandinsky George künstlerisch seine Referenz erwiesen: In seiner Holzschnittfolge „Gedichte ohne Worte“ verlieh er einer Figur des heiligen Georgs die Gesichtszüge Stephan Georges. Franz Marc schloss 1911 Bekanntschaft mit Karl Wolfskehl, Marc und Wolfskehl standen bis zum Tod des Malers im engen gedanklichen Austausch.³

Die Bewertung Stefan Georges und seines christlichen Mystizismus durch katholische Kreise war natürlich zunächst von heftiger Ablehnung bestimmt. Die starke Resonanz auf das Gedicht „Engel“, gerade durch katholische Kreise und dessen Einschätzung als Symbol der modernen religiösen Sehnsucht, provozierte den Widerspruch einzelner katholischer Kulturgelehrter. Nach Ansicht von Franz Zach offenbare sich gerade in Georges Engel „die Tragik der modernen Religiosität“, die „ihren Lebenssaft aus dem vergifteten Quell einer zügellosen, pantheisierenden Neuromantik“ sauge.⁴

Als ab der Mitte der 20er Jahre innerhalb der katholischen Kirche reformorientierte Kräfte wirksam wurden, erfolgte eine differenziertere Auseinandersetzung mit dem literarischen Schaffen Georges und seines Kreises. Der wachsende Einfluss Georges auf das geistige Leben Deutschlands, dessen anfänglich exklusiver Münchner Zirkel zu einer größeren überregionalen Anhängerschaft anwuchs, bot Anlass, erneut zum „Problem George“ Stellung zu nehmen.

Weniger die Gegensätze, sondern Defizite im religiösen Denken Georges wurden nun als trennende Barriere zwischen dem Dichter und der Kirche erachtet. Georges homoerotisch bestimmter Maximins-Kult, der in seinem Gedichtzyklus „Der Siebte Ring“ zu Tage tritt, galt der katholischen Kritik immer noch als pantheistische „Vergöttlichung der Natur“.

¹ Ebenda.

² Mattenklott, Gert: George, Stephan, in Killy, Walter (Hrsg.): Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache, Gütersloh/München 1989, S. 116-120. Literaturangaben.

³ Zweite, Armin (Hrsg.): Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen, München 1982, S. 51-52. Sowie: Meißner, Günter (Hrsg.): Franz Marc. Briefe, Schriften und Aufzeichnungen, Leipzig 1989, S. 184-186 und S. 344.

⁴ Zach, Franz: Das religiöse Sehnen und Suchen unserer Zeit. (=Ideal und Leben, herausgegeben von J. Klug, Bd. 2), Paderborn und Würzburg 1913, S. 47-48. Der Autor war katholischer Priester und Redakteur der St. Josef-Bücherbruderschaft.

Die „Sinnlichkeit seiner Ethik“, sein ausdrücklicher Kampf „unter der Fahne des Geistes“, und Georges Bekenntnis zu einer „Hierarchie der Werte“ wurden andererseits als urkatholisches Element interpretiert, die den katholisch getauften Autor auszeichnen.¹

Entschiedener als im Fall der symbolistischen Lyrik musste die katholische Kirche den neuen theosophischen Strömungen des frühen 20. Jahrhunderts entgegentreten, die den Alleinvertretungsanspruch einer Konfession ablehnten und durch die Kombination von Religion, Wissenschaft sowie Philosophie eine universelle, über den Religionen stehende Wahrheit anstrebten.

Anders als die christlichen Theosophen, orientierte sich die 1874 von Henry Steel Olcott und Helena Blavatsky gegründete theosophische Gesellschaft auch an buddhistischen und hinduistischen Lehren und versuchte sie mit christlichen Vorstellungen zu verquicken.² Bereits 1910 war die deutsche Sektion der international operierenden Vereinigung zur größten in Europa angewachsen.

Im Jahr 1907 organisierte Rudolf Steiner in München den Jahreskongress der „Theosophischen Gesellschaft“ im Sinne seiner Anthroposophie, die starke christologische Elemente aufweist. Ein Umstand, der schließlich sein Ausscheiden aus der internationalen theosophischen Organisation mit herbeiführte.³ Im Jahr zuvor hatte Steiner mit seinen Vortragsreihen in München begonnen, wo von 1909 bis 1913 auch seine Mysterienspiele aufgeführt wurden.⁴

Die katholische Kritik an der Theosophie setzte nun unter anderem auch an jenem Punkt an, der den Ideen Kandinskys und den anderen Vätern der abstrakten Kunst entgegenkam: die starke Betonung des Visuellen durch die bildhafte Beschreibung spiritueller Erscheinungsformen als Auren und deren Kohärenz zur Materie. Auch der Anspruch der Theosophie, nicht eine Lehre der Beweisführung, sondern des Schauens zu sein, stand im Widerspruch zur theologischen Methode der Scholastik, die im 19. Jahrhundert, vor allem durch das Wirken der Gesellschaft Jesu, eine Renaissance erfahren hatte und 1879 durch Papst Leo XIII. zum alleinigen Denkmodell erhoben worden war. Darüber hinaus musste zwangsläufig die theosophische Naturlehre, die in allen sichtbaren Erscheinungsformen sowohl den Ausfluss als auch das Spiegelbild des innersten Wesens der Gottheit und nicht als deren Geschöpfe sah, aus christlicher Sicht als pantheistisch verurteilt werden.⁵

¹ Muckermann, Friedrich SJ: Zeitgenössische Literaturfragen, in: Stimmen der Zeit: Monatsschrift für das Geistesleben der Gegenwart (= StZ), Bd. 112, Freiburg 1927, S. 144-146.

² Der bekannteste Münchner Exponent der christlichen Theosophie im 19. Jahrhundert war Franz von Baader (1765 bis 1841) Er setzte sich bereits vor Charles Leadbeater mit Astralkörper und höheren Geisterwelten auseinander.

³ Hoheisel, Karl: Anthroposophie, in: Evangelisches Kirchenlexikon. Internationale theologische Enzyklopädie, Bd. I. Göttingen 1986, Sp. 171-173.

⁴ Loers, Veit und Witzman, Pia, Netzwerk, in: Okkultismus, Frankfurt a. M. 1995, S. 238-241.

⁵ Zimmermann, Otto: Die neue Theosophie, in: Stimmen aus Maria Laach, Bd. 79 (1910), S. 329.

Nach der Abspaltung der Anthroposophie von der Theosophie und der Gründung der „Anthroposophischen Gesellschaft“ durch Rudolf Steiner erhob sich dann in erster Linie gegen dessen Christuslehre aus katholischen Kreisen Kritik.¹

Der wachsende Widerstand des Katholizismus gegenüber dem Phänomen Theosophie im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts war nicht zuletzt auch eine Reaktion auf die Faszination, welche theosophisches Gedankengut auch auf praktizierende Katholiken ausübte.²

Den umgekehrten Weg von der Theosophie hin zum Katholizismus ging der Maler Willibrord Verkade, über dessen Person sich eine Verbindung zwischen der Münchner Avantgarde und der katholischen Kirche ergibt. Zunächst Schüler von Gauguin und Sérusier, zählte er ab 1891 zum Künstlerkreis der „Nabis“, wo er gemeinsam mit Sérusier, Denis und anderen durch theosophische Studien eine geistige Deutung von Welt und Existenz zu erlangen hoffte. Paradoxerweise führt ihn ausgerechnet das theosophische Werk „Die großen Einweihungen“ von Edouard Schuré, das auch Kandinsky wesentlich anregte, zum Katholizismus. Verkade lässt sich 1892 katholisch taufen und tritt 1894 in das Benediktinerkloster Beuron ein.³

Zwischen 1894 und 1903 sind in Verkades Werk religiös motivierte Tendenzen zur Abstraktion feststellbar. Während eines Münchner Studienaufenthalts in den Jahren 1906 bis 1908 - Verkade bezeichnete diese Zeit als zweite Sturm und Drangperiode - entwickelte sich eine enge Freundschaft zu Alexej Jawlensky.⁴ Verkade motivierte schließlich Jawlensky zur Lektüre theosophischer Schriften, die bei letzterem offensichtlich größeren Eindruck hinterließen. Gemeinsam mit Kandinsky besuchte er ab 1909 Vorträge von Rudolf Steiner, während gleichzeitig in Jawlenskys Œuvre eine Tendenz zur Formaflösung festzustellen ist. Ab 1917 entwickelt er schrittweise seine „Mystischen Köpfe“.

Verkade selber konnte oder wollte als katholischer Priesterkünstler aus mystisch-theosophischen Gedankengängen keine Konsequenzen mehr für seine Malerei ziehen. Zudem widersprach die Sublimierung des Individuellen in der expressionistischen Malerei Verkades Einstellung, dem Geistigen in der Kunst durch eine allgemeingültige Ordnung von Linien und Farben Geltung zu verschaffen. So stellte er Jahre später während einer Begegnung mit Jawlensky in dessen Münchner Atelier befremdet fest, dass der Russe jetzt Expressionist geworden sei.⁵

Eine ähnliche Entwicklung wie Verkade, dessen künstlerische Individualität durch die kanonisierte Kunst Beurons aufgesogen worden war, durchliefen in München Angehörige der jüngeren Künstlergeneration, die ab den 20er Jahren im kirchlichen Bereich ihr

¹ Ders.: Anthroposophische Irrlehren, in: StZ (vorm. Stimmen aus Maria Laach), Bd. 95 (1918), S. 328-342.

² Ebenda, S. 493.

³ Smitmans, Adolf: Das Objektive und das Persönliche. Zur Jan Verkade - Ausstellung in Amsterdam, Quimper und Albstadt, in: Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft. 42,4 (1989), S. 307-309.

⁴ Verkade, Willibrord: Der Antrieb ins Vollkommene. Erinnerungen eines Malermönches, Freiburg 1933, S. 163-193.

⁵ Ebenda, S. 281.

Betätigungsfeld fanden. Der Maler Josef Eberz, wie Franz Marc 1880 geboren, fand nach Studien bei Halm und Stuck in München erst über Adolf Hölzel in Stuttgart zum Expressionismus. Hölzels

Werke und Theorien, die wiederum Ergebnis eines individuellen esoterischen Mystizismus waren, führten Eberz schließlich auch zur religiösen Malerei und zurück zum Katholizismus.¹ Unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg galt Eberz neben Karl Caspar katholischen Ästheten als der wichtigste religiöse Maler der jüngeren Generation. Als Eberz schließlich ab den späten 20er Jahren vermehrt für kirchliche Auftraggeber arbeitete, entwickelte er eine dekorative, flächige Monumentalmalerei, die retrospektiv sich an gotischen und byzantinischen Vorbildern orientierte.

Anders als Eberz, der über Hölzels Theorien mittelbar mit esoterischem Gedankengut in Berührung kam, verkehrte der 1891 in München geborene Otto Grassl in okkultistischen Zirkeln.

Nach einer kurzen intensiven Phase der Auseinandersetzung mit buddhistischen, theosophischen Lehren und okkultistischen Praktiken kehrte Grassl wieder zurück zur katholischen Kirche, die er zeitweise durch satirische Zeichnungen gegeißelt hatte.

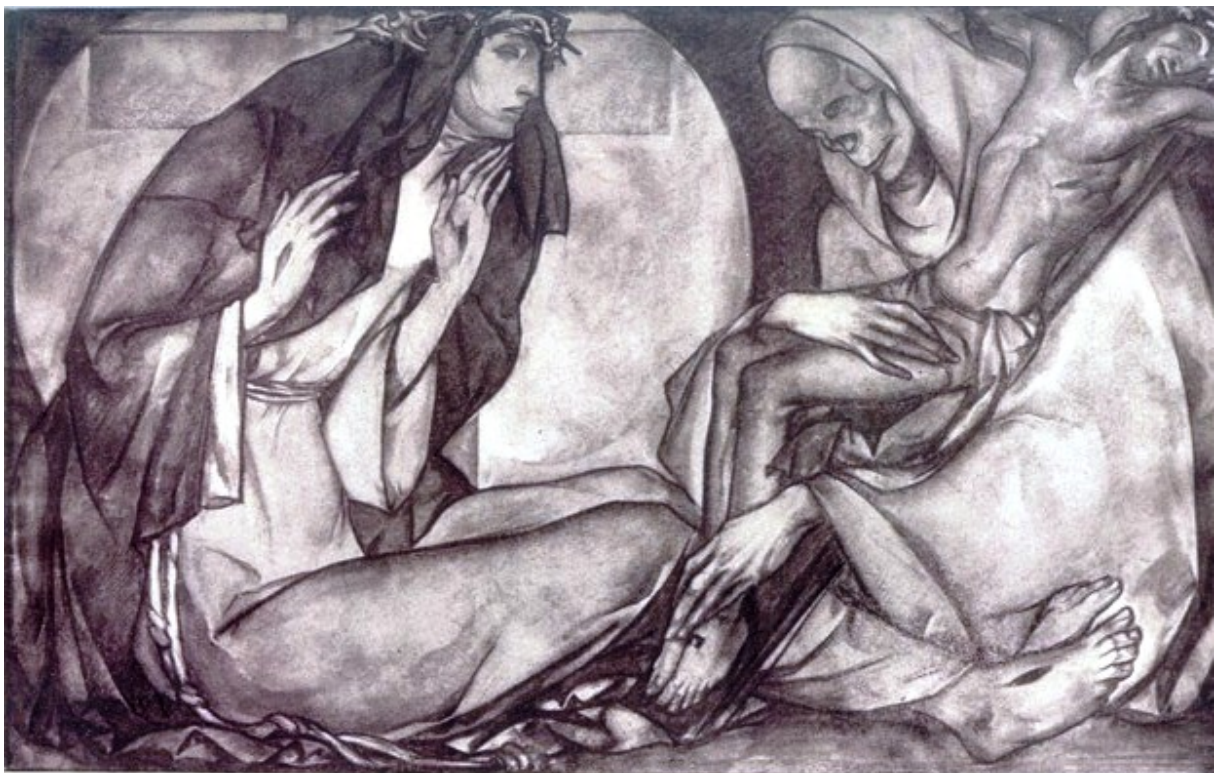


Abbildung 1: Otto Grassl, Mystischer Tod, Kohlezeichnung, 1919

¹ Fischer, Max: Josef Eberz und der neue Weg zur religiösen Malerei, München 1918, S. 9.

Seit 1921 bemühte sich die „Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst“, deren Bedeutung und Wirksamkeit an anderer Stelle noch genauer erörtert werden wird, Grassl als Repräsentanten einer modernen religiösen Malerei bekannt zu machen.¹

Seine im Jahr 1919 entstandene Kohlezeichnung „Mystischer Tod“ zeigt eine stigmatisierte Nonne mit Dornenkrone in mystischer Betrachtung des Leidens und Sterbens Christi. Ihr gegenüber sitzt die Gestalt des Todes, der fast zärtlich einen Kruzifixus präsentiert. Die Mystikerin wird von einer hellen kreisförmigen Scheibe mit dem Zeichen des Kreuzes umgeben, die, wie Grassl selber erläuterte, den von irdischer Schwere und Gebundenheit befreiten Geist und die Überwindung des Zeitlichen und Materiellen sichtbar macht.² Grassls Kohlezeichnung reflektiert hier einerseits zaghaft theosophisch-okkultistische Gedankenformen, bietet aber andererseits deren christlich-katholische Rückübersetzung an: Die helle Kreisfläche als Ausdruck eines höheren geistigen Zustandes der meditierenden Nonne erinnert zwar an die theosophische Idee der geistig geläuterten Materie, die als Aura um den Körper sichtbar wird, gleichzeitig aber assoziiert ihr Rund einen gigantischen Nimbus und verweist so auf ein wesentliches traditionell-christliches Bildmotiv.

Das Liniengefüge der Zeichnung, das sich gerade in der Gestalt der Nonne auf einfache geometrische Formen zurückführen lässt, verrät den Einfluss des Expressionismus.

Die Komposition des Blattes, zumal die sitzende Gestalt des Todes, der mit geneigtem Haupt der Nonne gegenüber sitzt, lässt an Egon Schieles Gemälde „Agonie“ denken, dessen Werke erstmals 1913 in der Galerie Goltz und in der Münchner Secession zu sehen waren.

Auch außerhalb Münchens führte für verschiedene Repräsentanten der Moderne der Weg vom Okkultismus zum Katholizismus. Der expressionistische Maler, Autor und Theatermann Lothar Schreyer, der sich bereits vor dem Ersten Weltkrieg an Okkultismus und Theosophie orientierte und dessen „Sturmbühne“ in Berlin ohne Kandinskys Theorien nicht denkbar gewesen wäre, näherte sich ab den 20er Jahren dem Katholizismus und konvertierte schließlich 1933 zur römisch-katholischen Kirche. In seinen Publikationen beschäftigte er sich nun überwiegend mit christlicher Kunst und Mystik, nach dem Zweiten Weltkrieg schuf er Arbeiten für Hamburger Kirchenräume.³ Affinitäten sowohl zum Katholizismus als auch zum Okkultismus lassen sich auch bei Jan Thorn-Prikker feststellen. Ab 1894 ist er beeinflusst von der „Theosophischen Gesellschaft“ in den Niederlanden. Später wird er zum künstlerischen Hauptprotagonisten der reformkatholischen Bewegung „Der weiße Reiter“, seine religiösen Glasmalereien finden auch den Weg in katholische Kirchen.⁴

So differenziert auch immer Verkade, Schreyer, Thorn-Prikker sowie Eberz und Grassl nicht zuletzt wegen ihrer grundlegend unterschiedlichen künstlerischen Bedeutung zu bewerten

¹ Kreitmaier, Josef: Otto Grassl, in: Die Christliche Kunst. 18 (1921-1922), S. 19-28.

² Ebenda, S. 24

³ Siehe: Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst, Bd. 6, Leipzig 1994, S. 528-529.

⁴ Bax, Marty: Theosophie und Kunst in den Niederlanden 1880-1915, in: Okkultismus, Frankfurt a. M 1995, S. 284.

sind, die fünf Künstler sahen schließlich im von der institutionalisierten Kirche repräsentierten Christentum die Möglichkeit, ihre Vorstellungen von religiöser Kunst zu verwirklichen. Während Verkade ab 1914 als Maler vollkommen verstummte, erlangten weder Grassl noch Eberz, der immerhin Gründungsmitglied der „Juryfreien“ und der „Neuen Münchner Secession“ war und in seiner Frühzeit als wichtiger Vertreter des Münchner Expressionismus bei Hans Goltz ausstellte, kaum über kirchliche Kreise hinaus Bedeutung.

Es war die freiwillige Subordination gegenüber der katholischen Kunsttheorie beziehungsweise kirchlichen Auftraggebern, welche die schöpferische Kraft eines Willibrord Verkade lähmte und Josef Eberz stagnieren ließ. Es wäre deshalb falsch, generell einen kausalen Zusammenhang zwischen christlicher Orientierung oder okkultistischer Begeisterung und künstlerischer Qualität zu postulieren. In welchem Maße okkultistische oder christliche Lehren das Denken der Künstler beeinflussten, kann natürlich kein Gradmesser für die Qualität ihrer Kunst sein. Entscheidend erscheint vielmehr, dass die wesentlichen Vertreter der Moderne ihr Denken nicht einer Idee und einem Ideenzusammenhang unterordneten, sondern gleichermaßen aus historischen und aktuellen mystischen und spirituellen Quellen schöpften.

Wieland Schmied beschrieb den Weg zur Abstraktion in der Kunst des 20. Jahrhunderts als „Pilgerschaft zum Absoluten“, die ohne die Wegzehrung mystischer Vorstellungen oder spiritueller Traditionen“ der Vergangenheit nicht möglich gewesen wäre.¹

In diesem Sinne war weder für Kandinsky noch für Marc, um zu den beiden wichtigsten Exponenten der Moderne in München zurückzukehren, das Christentum keineswegs eine abgetane Sache. Beide strebten nicht den Sturz der alten Religionen zu Gunsten der Kunst als Ersatzreligion an. So stellte Kandinsky in seinen 1913 verfassten „Rückblicken“ als wesentliche Gemeinsamkeit von Kunst und Religion ihr prinzipiell evolutionäres Wesen heraus:

„Die Kunst ist in vielem der Religion ähnlich. Ihre Entwicklung besteht nicht aus neuen Entdeckungen, die die alten Wahrheiten streichen und zu Verwirrungen stempeln (wie es scheinbar in der Wissenschaft ist). Ihre Entwicklung besteht aus plötzlichem Aufleuchten, das dem Blitz ähnlich ist, aus Explosionen, die wie Feuerwerkskugeln am Himmel platzen, um ein ganzes „Bukett“ verschieden leuchtender Sterne zu streuen. Dieses Aufleuchten zeigt mit blendendem Licht neue Perspektiven, neue Wahrheiten, die im Grunde nichts anderes sind als die organische Einwicklung, das organische Weiterwachsen der früheren Weisheit, die durch diese letzte nicht annulliert wird, sondern als Weisheit und Wahrheit weiter lebt und

¹ Schmied, Wieland (Hrsg.): Zeichen des Glaubens. Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1981, S. 6.

erzeugt“.¹ Schließlich erklärt Kandinsky, wie sehr seine Vorstellungen von Kunst als etwas primär Spirituelles mit dem Christentum und christlichem Denken im Einklang stünden:

„Es ist mir allmählich das frühere Gefühl der Freiheit zum Bewusstsein gekommen, und so fielen die nebensächlichen Forderungen, die ich der Kunst stellte. Sie fallen zugunsten nur einer einzigen Forderung: Der Forderung des inneren Lebens im Werke. Hier bemerkte ich zu meiner Überraschung, dass diese Forderung auf der Basis gewachsen ist, die Christus als eine moralische Qualifizierungsbasis aufstellte. Ich bemerkte, dass diese Kunstanschauung christlich ist und dass sie zu derselben Zeit die nötigen Elemente zum Empfang der „dritten Offenbarung“, der Offenbarung des Geistes in sich birgt.“²

Kandinsky revidierte freilich wenige Jahre später sein Bekenntnis zum Christentum:

In der 1918, also nach der Oktoberrevolution erschienenen russischen Ausgabe der „Rückblicke“ strich er alle Bezüge zum Christentum aus seinem Text und berief sich nicht mehr auf christliche Vorstellungen und Gedankengänge.³

Deutlicher als Kandinsky zehrte Franz Marc, biographisch bedingt, von seiner christlichen Mitgift. Über sein calvinistisch-protestantisches Elternhaus und seine anfängliche Unentschlossenheit, Priester, Philologe oder Maler zu werden, ist hinreichend informiert worden. Als typischer Vertreter der gebildeten Mittelschicht der zu Ende gehenden wilhelminischen Epoche konnten seine religiösen Fragestellungen nicht durch die institutionalisierten Kirchen beantwortet werden. So formte sich Marcs religiöses Ideengebäude, ausgehend von einem tief greifenden Antimaterialismus, aus der Rezeption verschiedenster, teilweise widersprüchlicher aktueller und traditioneller Denkmodelle. Marcs Verwurzelung in der Tradition des deutschen Idealismus, die Bedeutung romantischer Denkvorstellungen waren in der Vergangenheit mehrfach Gegenstand verschiedener Untersuchungen. Der Einfluss Nietzsches und fernöstlicher Philosophien erschließt sich daraus genau so wie das okkulte Weltbild des Malers aus dessen Schriften.⁴ Unter dem Eindruck der Kriegserlebnisse trat jedoch Marcs christliche Enkulturation wieder stärker in den Vordergrund. Marcs letzte Zeichnungen in dem von März bis Juli 1915 entstandenen „Skizzenbuch aus dem Felde“ waren auch als Anregungen zu Bibelillustrationen gedacht. Vor allem das Neue Testament zählte in diesen Tagen zu den Büchern, die der Maler an der

¹ Roethel; Hans Karl und Hahl-Koch, Jelena (Hrsg.): Kandinsky. Die gesammelten Schriften, Bd. I, Bern 1980, S. 46.

² Ebenda, S. 47-48.

³ Ebenda, S. 17.

⁴ Hierzu Schulz-Hoffmann, Carla: Franz Marc und die Romantik. Zur Bedeutung romantischer Denkvorstellungen in seinen Schriften, in: Gollek, Rosel (Hrsg.): Franz Marc 1880-1916, 2. Auflage, München 1986, S. 95-112. Sowie Loers, Veit: Zwischen den Spalten der Welt, Franz Marcs okkultes Weltbild, in: Okkultismus, Frankfurt a.M. 1995, S. 266-282.

Front las. Nach der Lektüre einer Biographie des schottischen Missionars David Livingston, der ihm genau wie Franz von Assisi, Pascal und Christus als verehrungswürdig galt, begannen sich in Marc die Vorstellungen eines auf Opfer und Überwindung beruhenden persönlichen Christentums zu verdichten, in dem er auch die Grundlage für jedes Künstlertum sah. Im Mai 1915 schrieb er von der Front an seine Frau Maria:

„Man muss sich gänzlich opfern; nicht: sich an die Säule seiner Ideen lehnen, wie ich mich letzthin, glaub ich, ausgedrückt habe, sondern sein Kreuz tragen, an dem man für die Welt stirbt, - dann nur könnte einst auf unserm Grabstein die Mahnung an die Nachwelt stehen, für die man sich geopfert: Ihr seid teuer erkauft, - werdet nicht der Menschen Knechte ¹“

In Gerhard Hauptmanns Roman „Der Narr in Christo Emanuel Quint“, die Geschichte eines schlesischen Tischlersohnes, der, von einem Gefühl seiner göttlichen Sendung berauscht, sich zur Nachfolge Christi berufen fühlt und auf einer Pilgerfahrt nach Süden ums Leben kommt, fand Marc schließlich die Bestätigung für seine Anschauungen. Der „Urtrieb des praktischen Märtyrertums“, wie er in einem Brief an seine Frau ausdrückte, bestimmte Marc während seiner letzten Lebensmonate. Marcs Begeisterung für die Hauptmannsche Erzählung ging so weit, dass er sie als Offenbarung für sich, seine Zeit und die Kunst erachtete.

„Liebste, ich lese und lese immer noch Emanuel Quint; es wird einem so warm und frei bei diesem reinen Werk zumute. (...) in diesem Buch liegt die reine Linie, die ich selbst immer suche; (...). Eines bleibt mir gänzlich unbegreiflich: die geringe geistige Aufnahmefähigkeit unserer Zeit. Ein Egidy, ein Haeckel u.a. werden tausendfach verschlungen, und ein solches Buch bleibt ungelesen (...). Ob Kandinsky es gekannt hat ?? Ich halte es für möglich; denn wir kannten Kandinsky selbst sehr wenig. Kennt es Kubin, Klee und Wohlfskehl?“²

Weder Kandinskys „christliche Kunstanschauung“, die seit dem Herbst 1913 mit der Veröffentlichung des „Sturm-Albums“, das bereits seine „Rückblicke“ enthielt und publik

¹ Meißner, Marc-Schriften, Leipzig 1989, S. 148 Marc zitiert hier aus dem 1. Korintherbrief. Vgl.: Die Bibel. Einheitsübersetzung. Herausgegeben im Auftrag der Bischöfe Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, des Bischofs von Luxemburg, des Bischofs von Lüttich, des Bischofs von Bozen - Brixen. Freiburg, Basel, Wien 1980, 1. Kor. 7.23.

² Meißner, Marc-Schriften, Leipzig, S. 172-173.

geworden war, noch Marcs Euphorie für die christliche Opfermystik konnte das Gros der kirchlichen Ästheten und Kunstsachverständigen begeistern.¹

Erschien ein kreativer Austausch zwischen kirchlichen Kreisen und den Akteuren der Moderne zur Zeit ihres aktuellen Auftretens in München und anderswo ausgeschlossen, so wurden gegen Ende des Ersten Weltkriegs zunehmend die Möglichkeiten der neuen spirituellen Malerei, vor allem die des Expressionismus, für die christliche Kunst diskutiert. Es waren jene reformorientierten Kreise innerhalb der katholischen Kirche, die heute unter dem Sammelnamen „Reformkatholizismus“ subsumiert werden. Demgegenüber standen jene Stimmen, die weiter auf einer Unvereinbarkeit von moderner Kultur und katholischem Christentum beharrten. Es erscheint angebracht, kurz die Rezeptionsgeschichte der modernen Malerei des 20. Jahrhunderts durch die katholische Kirche zu reflektieren.

¹ Paul Cassirer hatte Marcs Briefe von der Front bereits 1920 erstmals herausgegeben. Marcs Gedanken zum Christentum, seine Auffassung vom Künstlertum als Opfergang für höhere Ziele und Ideen dürften zu dieser Zeit also bereits bekannt gewesen sein. Hierzu: Franz Marc. Briefe Aufzeichnungen und Aphorismen Berlin 1920, S. 57-58.

2. Moderne oder Modernismus. Positionen der katholischen Kirche gegenüber der Malerei des frühen 20. Jahrhunderts

2.1 München als „Hauptquartier“ des künstlerischen Modernismus

Die Opposition der katholischen Kirche gegenüber einer Vielzahl neuer Entwicklungen des 19. Jahrhunderts, ihre grundsätzliche Ablehnung aktueller Entwicklungen in Gesellschaft und Kultur führte häufig zu einer Pejoration des neutralen Begriffes „modern“ im katholischen Sprachgebrauch. Modern war seit der Mitte des 19. Jahrhunderts nicht selten ein Synonym für antikirchlich und antichristlich. Kennzeichnete der Begriff doch jene Phänomene in Kultur und Wissenschaft, die sich des kirchlichen Einflusses entzogen, die also der fremden oder gar feindlichen Welt der anderen entstammten. Natürlich ist die abwertende Verwendung des Begriffes „modern“ allgemein Ausdruck einer konservativen Grundeinstellung, gepaart mit einer Skepsis gegenüber dem Neuen. Wie keine andere gesellschaftliche Gruppierung lief jedoch die katholische Kirche wegen ihres Widerstandes gegenüber Innovationen Gefahr, in ein geistig-kulturelles Getto zu geraten. Päpstliche Dekrete wie „Mirari vos“ oder der am 8. Dezember 1864 mit der Enzyklika „Quanta cura“ veröffentlichte Syllabus, eine Liste mit nach päpstlicher Auffassung „modernen Irrtümern“ wie Pantheismus, Naturalismus, Kommunismus oder Liberalismus leisteten schließlich dieser Entwicklung Vorschub.

Den seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert wirksamen reformorientierten katholischen Kräften, die nach einem Ausgleich zwischen zeitgenössischer Philosophie und Wissenschaft und der Kirche strebten, begegnete 1907 Papst Pius X. mit dem Dekret „Lamentabile“ und der Enzyklika „Pascendi dominici gregis“. Ihnen entstammt der katholische Modernismus-Begriff: Agnostizismus und Immanentismus. Die historisch-kritische Methode in der Exegese und die Kritik an der Neuscholastik werden in beiden Verlautbarungen als modernistisch verworfen. Seit 1910 waren die katholischen Geistlichen verpflichtet, diesem Modernismus in Wissenschaft und Theologie abzuschwören.¹ Dem Schlagwort „modernistisch“, das die konservative Kritik immer schon polemisch gegen die moderne Kultur und Kunst einsetzte, wuchs im kirchlichen Bereich die Bedeutung eines terminus technicus zu, Antimodernismus wurde nunmehr zur theologischen Doktrin und bestimmte die Kirchenpolitik. Die beiden päpstlichen Verlautbarungen und Vorschriften von 1907 wurden in der Praxis als Verpflichtung zur Abwehr alles Neuen verstanden.

Manfred Weitlauff hat festgestellt, dass der Vorwurf des Modernismus keineswegs nur gegen das in der Enzyklika „Pascendi dominici gregis“ konstruierte theologisch-philosophische

¹ Weiss, Otto: Modernismus, in: Lexikon für Theologie und Kirche (= LThK), Bd. 7, 3. Auflage, Freiburg u.a. 1998, Sp. .367-370. Den Antimodernisteneid musste jeder katholische Geistliche bis 1967 schwören.

Denksystem gerichtet war, sondern jede einer römisch-neuscholastischen Doktrin widerstrebende intellektuelle Tradition traf.¹

Dementsprechend galten alle jene Strömungen der religiösen Kunst, die sich nicht an den ästhetischen Vorstellungen der katholischen Kirche orientierten als „modernistisch“ und damit im katholischen Sinn als Irrlehre. Die Auswirkungen modernistischer Anschauungen auf die Bildende Kunst wurden nach 1907 mehrfach innerhalb des deutschen Episkopats diskutiert. Es war der Rottenburger Bischof Paul Wilhelm Keppler, der als einer der ersten nach der Veröffentlichung der Enzyklika „Pascendi dominici gregis“ und vor dem Erlass des Antimodernisteneids durch Papst Pius X. die Pejoration „Modernismus“ auf die Bildende Kunst bezog. Am 6. August 1909 referierte er vor der Fuldaer Bischofskonferenz über die „modernistischen Gefahren für den Bereich der kirchlichen Kunst“. Der Modernismus, so Keppler, sei „im katholischen Lager bereits auch ins Gebiet der Kunst eingedrungen“, hier stifte er „Unheil“ und verwirre die Geister.“² Das „Hauptquartier“ des künstlerischen Modernismus machte Keppler in München aus: Katholische Publizisten und Geistliche würden dort die Malerei Fritz von Udhes, Franz von Stucks und Lovis Corinths sowie die „allem Stil abholden Kirchenbauten“ Theodor Fischers als neue kirchliche Kunst begreifen. Gefährliche modernistische Kunsturteile fänden sich selbst in katholischen Zeitschriften wie etwa dem „Hochland“, der „Christlichen Kunst“ und der „Augsburger Postzeitung“. Keppler verwies in diesem Zusammenhang auf die dortigen Rezensionen des Münchner Geistlichen A. Wurm, der ausgerechnet Leo Putz, „dem sinnlichsten deutschen Maler“, unverhohlen Begeisterung zolle und als Zukunftshoffnung feiere. Im Jahr 1905 hatte Putz' Gemälde „Bacchanale“ im Münchner Glaspalast einen Skandal ausgelöst, auf Veranlassung des Bayerischen Kultusministeriums wurde das Bild damals aus der Ausstellung entfernt. Auch Wurms Eintreten für Franz von Stuck, dessen erotisch gefärbte Bilder nach Ansicht Kepplers „für einen katholischen Geistlichen und ein katholisches Blatt recht unziemlich beschrieben werden“, traf der Vorwurf des Modernismus, ebenso die „entsetzlichen religiösen Bilder“ von Lovis Corinth.³ Damit werde nun auch das „friedliche Gebiet der religiösen und kirchlichen Kunst in den Geisteskampf der Gegenwart hineingezogen“ konstatierte Keppler. Angesichts dieser Entwicklung, appellierte der Bischof an seine Mitbrüder im deutschen Episkopat, die „wilden Geister des Modernismus im Zaume zu halten“.⁴

Mit seinen Ausführungen über die Gefahren des Modernismus für die kirchliche Kunst wollte Keppler die katholischen Bischöfe Deutschlands für die „Allgemeine Vereinigung für

¹Weitlauff, Manfred: Reformkatholizismus, in: LThk, Bd. 8, Freiburg 1999, Sp. 957-958.

² Akten der Fuldaer Bischofskonferenz. Bearbeitet von Erwin Gatz. Bd. III. 1900-1919 (= Veröffentlichungen der Kommission für Zeitgeschichte Reihe A: Quellen- Band 39.) Mainz 1985, S. 135 -136. Über Paul Wilhelm Keppler siehe S. 26

³ Akten Fuldaer Bischofskonferenz, S. 135

⁴ Akten Fuldaer Bischofskonferenz, S. 136

christliche Kunst“ gewinnen. Sie sollte als gleichsam kirchlich approbierter Verband von Kunstschaffenden, Kunstfreunden und Kirchenleitung ein Bollwerk gegen den künstlerischen Modernismus bilden. Die Idee hierfür kam aus den Reihen der in München ansässigen „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst“. Führende Köpfe dieses Kunstvereins, wie etwa der spätere Reichskanzler Georg Freiherr von Hertling, betreiben seit 1907 die Umstrukturierung der Gesellschaft und ihren engen Anschluss an den deutschen Episkopat.¹ München war damit nach dem Urteil des Rottenburger Bischofs Paul Wilhelm Keppler nicht nur „Hauptquartier“ des künstlerischen „Modernismus“, hier bot sich auch die Möglichkeit, durch eine „Allgemeine Vereinigung für christliche Kunst, die katholische Position auf dem Gebiet der Kunst zu sichern und zu verstärken“ sowie „den so notwendigen kirchlichen Einfluss auf die religiöse und kirchliche Kunst zu verbürgen“.

2.2 Positionen katholischer Ästhetiker gegenüber dem Symbolismus und Expressionismus bis 1917

Bereits seit den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts hatte sich der kirchliche Wahrnehmungshorizont gegenüber den zeitgenössischen Kunstentwicklungen geöffnet. In den katholischen Kunst-Periodika wurden aufmerksam das Ausstellungswesen und die Tendenzen der Gegenwartskunst registriert und kommentiert. Am kompromisslosesten bezogen das in Stuttgart erscheinende „Archiv für christliche Kunst“, die ab 1904 in München erscheinende „Christliche Kunst“, das Organ der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst“ und bis 1912 die rheinische „Zeitschrift für christliche Kunst“ gegen die Moderne Stellung.² Waren bis in die neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts vor allem Naturalismus, Realismus und Impressionismus das erklärte Feindbild katholischer Ästhetiker, so kritisierten nun vermehrt ihre Autoren Symbolismus und Jugendstil.

Ein wesentliches Problem ergab sich hierbei durch die Tatsache, dass die alten Argumentationsmuster gegen Naturalismus und Impressionismus, wie etwa der Pauschalvorwurf des Materialismus oder des *l'art pour l'art* Gedankens, natürlich nicht gegen die symbolistische Kunst mit ihrem programmatischen Bekenntnis zur Idee als Primat jeder künstlerischen Äußerung eingesetzt werden konnten. Zudem bestimmte die Bilderwelt des Symbolismus die Darstellung des Transzendenten wie Traum, Vision und Halluzination. Also jene Themen, die jahrhundertlang Aufgabe der katholischen Kunst waren. Die Adaption kultischer und katholisch-religiöser Züge in der symbolistischen Kunst sowie ihre deutlichen Bezüge zur christlichen Ikonographie, etwa bei Denis, de Chavannes oder Stuck,

¹ Die genaueren Vorgänge werden detailliert ab S. 47 beschrieben.

² Über das gewandelte Verhältnis der Zeitschrift zur Moderne siehe S.

boten grundsätzlich eine Vielzahl von Affinitäten.¹ Mit der Kritik am Symbolismus tritt die Rezeption der Gegenwartskunst durch die katholische Kirche deshalb in eine neue Phase: Nicht mehr grundsätzliche weltanschauliche Divergenzen, sondern ein falscher, kranker Glaube war es, welcher die Künstler des Symbolismus nach Ansicht der katholischen Kritiker von der Kirche trennten. Irrationalität und Aberglaube, der sich in einem subjektiven Mystizismus äußere, pantheistische Vergötterung der Natur, eine pathologische Tendenz und teilweise auch Pornographie waren die Hauptpunkte, die der symbolistischen Malerei von katholischer Seite vorgeworfen wurden. Zudem spielte auch weiterhin das Schlagwort „l'art pour l'art eine wesentliche Rolle: Die subjektiven, rätselhaften und meist assoziativen Aussagen der symbolistischen Kunst widersprachen grundsätzlich der Theorie von christlicher Kunst, wie etwa die ihrer allgemeinen Verständlichkeit und ihrer Dienstbarkeit gegenüber der Kirche.²

Genau diese Kritikpunkte waren es auch, die später in die Diskussion über die neue Malerei des 20. Jahrhunderts eingebracht werden sollten. Die Rezeption der Moderne durch die katholische Kirche war also vorbelastet von einer ablehnenden Haltung gegenüber dem Symbolismus, dessen Bedeutung als Grundlage für die Moderne des 20. Jahrhunderts evident ist.

Nicht nur aus diesem Grund erscheint es notwendig, kurz den Untersuchungszeitraum zu verlassen und einen Blick auf die Auseinandersetzungen seit dem späten 19. Jahrhundert zu werfen: Tatsächlich sollte nämlich später die kirchliche Malerei von den Errungenschaften des Symbolismus, etwa der Monumentalmalerei Ferdinand Hodlers, profitieren.

Wesentliche Bedeutung als kirchlicher Kunsttheoretiker und kritischer Beobachter der Kunstszene kam ab den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts Paul Wilhelm Keppler, Professor für Exegese, Moral-Theologe sowie Pastoral an den Hochschulen in Tübingen und Freiburg und ab 1898 Bischof von Rottenburg-Stuttgart zu. Im Zeitraum von fünf Jahren - von 1892 bis 1897 - erschienen in der „Zeitschrift für christliche Kunst seine „Gedanken über die moderne Malerei“, die als Reflex auf die Münchner Kunstausstellungen im Glaspalast und der Secession entstanden waren. Kepplers Beiträge über die moderne Malerei vermitteln ein genaues Bild der bis dato vorherrschenden katholischen Kunsttheorie und markieren den Übergang von der Gotik und der nazarenischen Malerei als kirchlichen Normstil hin zu einem historistischen Eklektizismus, für den Keppler plädierte. Für die vorliegende Abhandlung scheint aber vor allem seine Auseinandersetzung mit der Malerei des Symbolismus entscheidend.³

Keppler nahm die neuen Entwicklungen zunächst zwiespältig zur Kenntnis.

¹ Hofstätter, Hans Helmut: Symbolismus in Europa, Baden-Baden 1976, S. 11-16.

² Hierzu: Smitmans, christliche Malerei, Sankt Augustin 1980, S. 31-44.

³ Ebenda S. 65-71.

Er würdigt zwar, „dass doch auf die Dauer der ideale Sinn und das feinere Empfinden durch die Naturwissenschaft und die naturwissenschaftliche Malerei nicht geknebelt und verroht werden konnte,“ und anerkennt, dass im „Neu-Idealismus“ - wie er auch die Malerei des Symbolismus bezeichnet - „wenigstens die Ahnung einer anderen höheren Welt“ wieder anbricht. Er bleibt aber skeptisch, was die Innovationskraft des Symbolismus für die Malerei anbelangt und sieht grundsätzliche Divergenzen zur christlichen Kunst. „Der Phantasieballon, den die neue Kunst steigen lässt, entbehrt der sicheren Leitung durch die Vernunft und des Ventils einer gesunden Kritik und Selbstzucht“, diagnostiziert Keppler. Der Symbolismus sei, so Keppler,

„nur ein Fesselballon, der vom starken Seil des allherrschenden Naturalismus doch nicht loskommt und über die dumpfigen, dunstigen Nebelregionen einer pantheisierenden Weltanschauung, einer mystischen Vergötterung der Natur und des Menschen nicht hinauskommt, ja mitunter in der nur scheinbar höheren, in Wahrheit recht tiefen Lebenssphäre der Hysterie und Halluzination, der Hypnose, eines abergläubischen Spiritismus oder des aufgelegten Aberwitzes stecken bleibt“.¹

So missbilligt Keppler vor allem Franz von Stucks Gemälde „Krieg“, das „mit gänzlich verrohtem Gefühl oder mit brutaler Gefühllosigkeit gedacht und gemalt“ sei. Ohnehin gelänge es Stucks Symbolismus, „durch Form und Farbe stilistisch gebannt“, nicht in die Tiefe einzudringen. Differenzierter ist sein Urteil über Max Klinger, dem er „Seelentiefe“ zugesteht.² Auffällig an Keplers Kommentaren zur Bilderwelt des Symbolismus ist eine paradox wirkende Mischung aus Ekel und Ergötzung, die er in eine bilderreiche Sprache übersetzt. In seinem letzten Beitrag in der „Zeitschrift für christliche Kunst“ sieht er schließlich Bezüge zwischen Spiritismus, „satanischer-buddhistischer Mystik“ und symbolistischer Malerei, weist also auf Zusammenhänge zur neuen Theosophie hin.³ Sein Verhältnis zu „modernsten Ideen und der Symbolmalerei“ bleibt deshalb gespalten. Grundsätzlich begrüßt Keppler das Wiedererwachen der Ideenkunst, sieht aber den Symbolismus zu sehr in der dunklen Sphäre des Aberglaubens gefangen, von der diese neue, verheißungsvolle künstlerische Strömung befreit und christlich geläutert werden müsse:

„Dass wieder eine Gedanken- und Symbolkunst ihre Flügel in`s Reich rein geistiger Ideen, das erscheint uns an sich (...) nicht als schlimmes, sondern als gutes Zeichen (...). Nicht dass Gedanken, sondern Gedankenlosigkeiten gemalt werden, ist

¹ Keppler, Paul: Gedanken über die moderne Malerei, in: Zeitschrift für christliche Kunst 8 (1895), S. 92.

² Ebenda S. 89.

³ Keppler, moderne Malerei, in: Zeitschrift für christliche Kunst 10 (1897), S. 310.

der Fehler; nicht dass rein psychische Vorgänge und Erfahrungen versinnbildlicht werden, sondern dass das Psychische so wenig abgeklärt und die Versinnlichungsmittel so wenig abgewogen werden, dass das Psychische vom Sinnlichen oft ganz erdrückt und erstickt wird; nicht dass auch in der Kunst transzendentes Denken und Streben den Bann der sichtbaren Wirklichkeit sprengt, sondern dass dies Denken und Streben nicht über den Dunstkreis des Aberglaubens und über die heiße Schwadenluft spiritistischer Mystik hinaus kommt in eine reinere und hellere Atmosphäre; nicht dass die großen Fragen des Menschenlebens und der Menschheit wieder hereinspielen in die Malerei, sondern dass wir bei den künstlerischen Versuchen, sich mit ihnen zu befassen, fast nur dem starren Aug' und dem furchtbaren Schweigen der Sphinx oder dem unheimlichen Blick und boshaften Spott des Mephistopheles begegnen, das ist der Fehler.“¹

Keplers Einfluss auf das katholische Kunstverständnis und die kirchliche Kunstpolitik bis in die zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts ist nicht zu unterschätzen. Als Schriftleiter vom „Archiv für christliche Kunst“, eine Funktion, die er bis 1898 ausübte, war er für eine jener katholischen Kunstzeitschriften verantwortlich, die, wie bereits oben erwähnt, deutlich gegen die Malerei außerhalb des kirchlichen Einflussbereichs Stellung bezog.

Durch seine publizistische Tätigkeit, die in Kunst und Kultur einen wesentlichen Schwerpunkt bildete, erlangte er nicht nur im katholischen Bereich großen Bekanntheitsgrad. Bis zu seinem Tode im Jahr 1926 wurden mehr als eine halbe Million Exemplare seiner Bücher in 15 Sprachen gedruckt.² Als Mitglied der „Sektion Kunst“ des deutschen Katholikentages war er maßgeblich an der Ausarbeitung der bekannten Resolution gegen den Naturalismus und Impressionismus beteiligt, die 1896 erstmals veröffentlicht wurde. Genau ein Jahr nachdem er in der „Zeitschrift für christliche Kunst“ den Symbolismus verworfen hatte, wird dieser 1898 auf dem Katholikentag in Krefeld heftig kritisiert und seine Unvereinbarkeit mit der christlichen Kunst erklärt.³ Paul Wilhelm Keplers Einfluss beschränkte sich aber nicht nur auf seine Tätigkeit als Kunsttheoretiker, er war Gründungsmitglied der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst“, wirkte bis zu seiner Ernennung zum Bischof von Rottenburg in deren Vorstand und fungierte als Jurymitglied. Seit 1911 war er schließlich der Beauftragte des deutschen Episkopats für die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst.⁴

¹ Ebenda, S. 316-317.

² zu Kepler: Baum, Wilhelm: Kepler, Paul von, Beitrag in: Neue Deutsche Biographie (= NDB), herausgegeben von der historischen Kommission bei der bayerischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1977, S. 508-509.

³ Rapp, Urban: Kirche und Kunst der Zeit 1888 .1920. In: Schuster, Klaus Peter (Hrsg.): München leuchtete. Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900, München 1984, S. 55-56.

⁴ Archiv DG, Schreiben des Fürstbischofs von Breslau vom 11. November 1912.

Über die in München ansässige „Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst“, die sich schon kurz nach ihrer Gründung im Jahr 1893 zum wichtigsten Katalysator des kirchlichen Kunstschaffens im gesamten deutschsprachigen Raum entwickelte - ein Umstand der bis zum heutigen Tag in der Forschung noch nicht berücksichtigt wurde - griff auch der Münchner Jesuit Josef Kreitmaier in die kirchliche Kunstpolitik ein. Als Vorstands- und Jurymitglied steuerte er nach dem Ersten Weltkrieg maßgeblich die Vereinspolitik und verhinderte so eine konsequente Öffnung der Gesellschaft gegenüber den Entwicklungen der Gegenwartskunst.

Kreitmaier zählte zu den einflussreichsten katholischen Kunstkritikern zwischen den beiden Weltkriegen. Nach seinem Theologiestudium besuchte er ab 1910 in München Vorlesungen in den Fächern Kunst- und Musikgeschichte, um in der Redaktion der „Stimmen aus Maria Laach“, dem kulturwissenschaftlichen Organ des Jesuitenordens, die Bereiche Kunst und Musik übernehmen zu können. Im Jahr 1927 wurde er schließlich Herausgeber dieses Blattes.¹

Kreitmaiers Tätigkeit als Kunstkommentator der „Stimmen“ setzte ab 1911 in München ein, also im Jahr des ersten Auftretens des „Blauen Reiter“, und währte über drei Jahrzehnte. Von Anfang an beobachtete und wertete er die Neuentwicklungen der Malerei aus katholischer Sicht und wurde schließlich zu einer der wichtigsten Stimmen gegen den Expressionismus innerhalb des deutschen Katholizismus.

Im Gegensatz zu dem um eine Generation älteren Keppler, der mit einem gewissen Zwiespalt der symbolistischen Bewegung gegenüberstand, verwarf Kreitmaier alle innovativen Strömungen der Kunst. Dies galt für den bereits in die Jahre gekommenen Symbolismus und erst recht für alle neuen Tendenzen der Malerei zwischen Expression und Abstraktion.

Kreitmaiers Kritik an der Moderne erfolgte nun unter der Prämisse einer Diagnose des gesamtulturellen Klimas. Eine krankhaft nervöse Grunddisposition war nach Kreitmaiers Dafürhalten Kennzeichen des modernen Menschen und der gesamten modernen Kultur. Die neue Malerei sei deshalb Ausdruck eines pathologischen Zustandes der Seele, bei den Bildern des Expressionismus handle es sich um die Krankheitsbilder der modernen Zeit. Allein das Christentum, also der Katholizismus mit seinen „ewigen Kunstgesetzen“, könne gesunde Kunst hervorbringen, „die zum Himmel weist, wo ewige Sterne blinken und nicht

¹ Pfeiffer, Heinrich SJ: Kreitmaier, Josef, in: NDB, Bd. 12, Berlin 1980, S. 740-741. Die jesuitische Kulturzeitschrift „Stimmen aus Maria Laach“ war und ist trotz ihres irritierenden Namens ein Münchner Blatt. Seit 1915 erscheint sie als „Stimmen der Zeit“. Die Umbenennung war damals bereits überfällig, da die Gesellschaft Jesu seit 1872 als Folge der Jesuitengesetze im Kulturkampf Maria Laach verlassen musste und nach Holland ins Exil ging. Die liberale Haltung der bayerischen Regierung gegenüber der Gesellschaft Jesu ermöglichte die Gründung einer Niederlassung in München. Die Redaktion der „Stimmen der Zeit“ war also in München.

wie die nekromantische Pseudokunst der Expressionisten hinabführt in hoffnungsbare spiritistische Abgründe.“¹

Während Kreitmaier in seinem ersten Bericht aus „der süddeutschen Malermetropole“ München, eine Rezension der Ausstellung der Juryfreien, nicht über die damals üblichen geschmäcklerischen Bemerkungen und polemischen Ausfälle gegenüber der Malerei Noldes und Schmitt-Rottluffs hinaus kommt, sinniert er 1912 in seinem Beitrag über die „Moderne Malerei von gestern und heute“ erstmals über den pathologischen Gemütszustand der Münchner Avantgarde.²

Das Krankheitsbild der modernen Zeit sei - so Kreitmaier - am deutlichsten im „Blauen Reiter“ ausgeprägt, dessen Ausstellungen er besucht hatte:

„Der Blaue Reiter“ reitet mit stolz erhobenem Haupt wie weiland Don Quichote durchs Land oder besser durch alle Länder, denn er spricht die Sprache des vollendeten Wahnsinns, und die ist international.“³

Kandinskys Schrift „Über das Geistige in der Kunst“, in der Kreitmaier entgegen den Aussagen des Malers eine Programmschrift einer Künstlergruppe „Der blaue Reiter“ zu erkennen glaubt, beurteilt er als Bekennerschrift eines überzeugten Spiritisten und Theosophen. Auch Franz Marc, dessen Beitrag im „Pan“ er zitiert, gilt ihm deswegen als spiritistischer, nekromantischer Künstler. Den „Urquell“ dieser Kunst entdeckt Kreitmaier deshalb in den obskuren Regionen des Okkultismus.⁴ Kandinskys Gedanken beurteilt der Kunsttheoretiker größtenteils als irrig, wie etwa dessen Ausführungen zu Fragen der Synästhesie; seine Farbsymbolik findet er „meist recht interessant“, wenn auch nicht neu, grundsätzlich kann er der Farbe nicht die Bedeutung als primäres Gestaltungsmittel der Malerei zugestehen, wie Kandinsky es tut. Und wieder ist es für Kreitmaier das Kranke dieser neuen Ausdruckskunst, das auch alle ihre Theorien irrig und widersprüchlich macht: „Der Haupt- und Grundfehler dieses ganzen, mit so viel Aufwand von scheinbarer Logik konstruierten Systems ist der, dass es nicht, wie jede starke Kunst, an die natürlichen, gesunden Fähigkeiten der Menschenseele anknüpft, sondern an krankhaft gesteigerte.“⁵ Einer eigentlichen Rezension der beiden Ausstellungen des „Blauen Reiter“, entzieht er sich und konfrontiert statt dessen den Leser mit Abbildungen von Burlijuks „Bildnisstudie“, Delaunays „Turm“ und Kandinskys „Improvisation 22“, in denen er „auseinandergeplatze Tintenkleckse“ erkennt.

¹Kreitmaier, Josef: Moderne Malerei von gestern und heute, in: Stimmen aus Maria Laach 83 (1912), S. 148.

²Ders.: Aus der süddeutschen Malermetropole, in: Stimmen aus Maria Laach 81 (1911) S. 417-420.

³Kreitmaier: Stimmen aus Maria Laach 83 (1912), S. 145.

⁴Ebenda: S. 145-146.

⁵Ebenda, S. 147.

Wassily Kandinsky reagierte auf diesen Beitrag mit einer Zuschrift an die Redaktion der „Stimmen aus Maria Laach“, in der er noch einmal Wesen und Ziel des Almanachs „Der Blaue Reiter“ und das Konzept der gleichnamigen Ausstellung darlegte.¹

Während Kreitmaiers Äußerungen zur Moderne als theologische Kunstkritik gewertet werden kann und damit repräsentativ für die vorherrschende klerikale Kunstauffassung war, folgte die in München von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst GmbH herausgegebene Monatsschrift „Die christliche Kunst“ in ihrer überwiegend negativen Bewertung der Gegenwartskunst dem allgemeinen Geschmack der eher restaurativen Kunststadt München. Eine Reihe von Rezensenten berichtete aus den wichtigsten Kunstzentren des deutschsprachigen Raumes für die Zeitschrift, in der regelmäßige Ausstellungsbesprechungen einen außerordentlich großen Raum einnahmen. Vorbild für diese Rezensionen war die beim Bruckmann Verlag in München erscheinende Monatsschrift „Die Kunst“, die, weit verbreitet, die gleiche ablehnende Grundtendenz gegenüber der Moderne einnahm.²

Die Auseinandersetzung mit der Moderne in den Rezensionen und Aufsätzen der „Christlichen Kunst“, die nie dezidiert-theologisch erfolgte, ist deswegen als eine konservative Stimme unter vielen zu bewerten, die sich freilich in erster Linie an das Klientel der katholischen Subkultur richtete.

Anders als das katholische Kunstorgan in München, das sich bis in die späten 20er Jahre entschieden gegen eine Annäherung der Kirche an aktuelle künstlerische Entwicklungen aussprach, öffnete sich die rheinische „Zeitschrift für christliche Kunst“ relativ früh der Moderne. Durch den Einfluss des Kölner Konservators Fritz Witte, der ab 1912 Mitarbeiter der Zeitschrift wurde und schließlich 1919 Alexander Schnütgen als deren Herausgeber beerbte, änderte sich das Blatt grundlegend: Während unter Schnütgens Leitung die „Zeitschrift für christliche Kunst“ entschieden die Gegenwartskunst ablehnte und einen die Gotik bevorzugenden Historismus propagierte, bejahte Witte bereits in der ersten Ausgabe des Jahres 1919 den Expressionismus als neue religiöse Ausdruckskunst und schloss sich im Wesentlichen Hartlaubs Thesen an.³

¹ Ebenda, S. 480.

² Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst kooperierte mit Bruckmann, der die Drucklegung der Jahresmappen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst besorgte.

³ Rapp, Kirche und Kunst, in: München leuchtete, München 1984, S. 57.

2.3 Der Kampf um die Moderne ab 1918

Der sich abzeichnende Zusammenbruch der alten politischen Systeme gegen Ende des Ersten Weltkriegs beförderte allgemein einen Bewusstseinswandel gegenüber der Moderne, der auch Bereiche des Katholizismus erfasste. Gustav Friedrich Hartlaub initiierte 1918 in der Mannheimer Kunsthalle eine Ausstellung mit dem Titel „Neue religiöse Kunst“, die Auslöser für eine breite innerkirchliche Diskussion um die Möglichkeiten der modernen Malerei für die christliche Kunst war. Als Antipoden standen sich in dieser Auseinandersetzung Repräsentanten der antimodernistisch-ultramontan ausgerichteten katholischen Mehrheit und Vertreter des so genannten Reformkatholizismus gegenüber. Letzterer war nach Auffassung der kirchlichen Leitung in Teilen als „modernistisch“ zu verwerfen, einzelne Vertreter trafen daher die kirchliche Zensur.¹ Die vielfältigen reformistischen Bewegungen innerhalb des Katholizismus, die für eine positive Öffnung der Kirche gegenüber den gesellschaftlichen, kulturellen und wissenschaftlichen Entwicklungen der Zeit eintraten, wurden spätestens ab 1918 durch eine Gruppe von Wissenschaftlern und Künstlern bereichert, die in den Errungenschaften der modernen spirituellen Kunst Chancen für die Gesundung und Erneuerung der christlich-kirchlichen Kunst sahen. Autoren wie Max Fischer, Georg Lill, Karl Gabriel Pfeill, Fritz Witte oder Konrad Weiß befürworteten wortstark eine offene Auseinandersetzung mit den Vätern und Repräsentanten des Expressionismus, empfahlen aber gleichzeitig Künstler wie Karl Caspar, Josef Eberz, Jan Thorn-Prikker oder Paul Thalheimer als Vertreter einer neuen christlich-kirchlichen Kunst. Bei aller Offenheit gegenüber der Gegenwartskunst blieben auch für die Anwälte der Moderne innerhalb des Katholizismus die Theorien christlicher Kunst des 19. Jahrhunderts bestimmend; wie überhaupt der Reformkatholizismus die katholische Glaubenslehre und eine kirchliche Grundstruktur nie in Frage stellte. So sah beispielsweise Konrad Weiß im Verlust der Objektivität seit Cézanne ein Grundproblem der Moderne: „Die Krankheit der Moderne ist der Mangel des Abstands von einem höheren Bild“, schrieb er in seinem Buch „Zum geschichtlichen Gethsemane“.²

In diesem Punkt stimmte er mit konservativen Kritikern der Moderne wie Josef Kreitmaier überein, dessen Bewertungen der Moderne unten näher erläutert werden. Genauso begrüßte Max Fischer zwar prinzipiell die neue Kunst, „die man unter dem Schlagwort Expressionismus begreift“, als Möglichkeit, „wieder Transzendentes zu erleben, Ahnung übersinnliche Ergriffenheit fühlbar zu machen“. Noch aber interpretiert er die Kunst der Hauptprotagonisten der Avantgarde als „religiöses Suchen, nicht als religiöse Vollendung.“

¹ Hierzu: Weitlauff, in: LThK, Bd. 8, Freiburg 1999, Sp. 957-958.

² Weiss, Konrad: Zum geschichtlichen Gethsemane, Mainz 1919, S. 34.

In Emil Noldes Triptychon „Maria Aegyptica“ erkennt Fischer beispielsweise keine „spezifisch religiösen Momente“, sondern eine „Untranszendenz“, (...) „ein positivistisches Grundempfinden“, das (...) zu einem unbefangenen Beschauer spricht.¹

Die Reformwelle, die nach 1918 die kirchliche Kunst ergriff, bedeutete deshalb nicht den tatsächlichen Einzug der Moderne in die Kirchenräume, sondern steht von Anfang an für eine kirchliche Sonderkunst, die die neuen Ausdrucksformen der Malerei, vor allem des Expressionismus und des Kubismus, in erster Linie als Formenapparat verstand und sie in gemilderter Form auf die traditionellen Sujets übertrug.

Diese so genannte „kirchliche Kunstbewegung“ in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg hat in ihren vielfältigen Erscheinungsformen Theodor Wischenbrink genau beschrieben.²

Sie muss deshalb hier nicht in ihrer Komplexität vorgestellt werden, zumal im Wesentlichen der rheinische bzw. nordwestdeutsche Katholizismus ihr Motor war, der Schauplatz dieser Untersuchung also verlassen werden müsste. So initiierten bereits 1920 katholische Akademikerkreise in Bonn, Düsseldorf und Münster Ausstellungen, die Werke von August Macke, Ernst Heckel, Oskar Kokoschka und Emil Nolde mit Beispielen der neuen christlichen Kunst von Josef Eberz, Karl Caspar oder Jan Thorn-Prikker zusammenführten und zu einer Auseinandersetzung mit den modernen Formen der Malerei einluden.³

Stellvertretend für die zahlreichen Reformansätze, um die sich durch Ausstellungen, Kongresse, literarische Tätigkeit oder Wettbewerbe, Einzelpersonen und Gruppierungen bemühten, sei hier eine Bewegung vorgestellt, die, obwohl im Rheinland beheimatet, deutliche Bezüge zur Münchner Avantgarde zeigt, namentlich zum „Blauen Reiter“.

2.3.1 Der Weiße Reiter

Die interessanteste Erscheinung unter den Gruppierungen innerhalb des kunstinteressierten Reformkatholizismus war die bis heute wenig beachtete Bewegung „Der Weiße Reiter“

Mit ihm erfasste die kulturelle Aufbruchstimmung nach dem Weltkrieg, die unter anderem zur Etablierung der expressionistischen Kunst führte, auch Teile der katholischen Kirche.

Der Hauptinitiator und Begründer des „Weißen Reiter“, der sich 1920 als „Jungrheinischer Bund für kulturelle Erneuerung“ mit einem gleichnamigen Sammelbuch an die Öffentlichkeit wandte, war der Schriftsteller Karl Gabriel Pfeill aus Neuss. Unübersehbar hatte „Der Blaue Reiter“ für den „Weißen Reiter“ Pate gestanden. Pfeill absolvierte sein Studium in München und war dort auf den „Blauen Reiter“, vermutlich bereits zur Zeit seines ersten Auftretens,

¹ Fischer, Josef Eberz, München 1918; S. 7-8.

² Wieschebrink, Theodor: Die kirchliche Kunstbewegung in der Zeit des Expressionismus 1917-1927, Münster 1932.

³ Ebenda, S. 4-7.

aufmerksam geworden¹. Mit dem Dichter und Journalisten Konrad Weiß gehörte einer der wichtigsten Exponenten des Münchner Reformkatholizismus dem „Weißen Reiter“ an. Seit 1904 Redaktionssekretär des in München erscheinenden reformorientierten katholischen Kulturblattes „Hochland“ wurde er bald zu einem der wichtigsten Fürsprecher des christlichen Expressionismus und seines süddeutschen Hauptvertreters Karl Casper. Als Kunstreferent der „Münchner Neuesten Nachrichten“ besprach Weiß in den zwanziger Jahren einen großen Teil der Ausstellungen mit Gegenwartskunst.²

Zwei der insgesamt neun an der Bewegung „Der Weiße Reiter“ beteiligten bildenden Künstler, nämlich der Graphiker Hermann Coßmann und der Maler Ewald Dülberg, verbrachten bis 1912 Studienjahre in München und kommen ebenfalls als unmittelbare Zeitzeugen der beiden Ausstellungen und des Almanachs „Der Blaue Reiter“ in Frage. Dülberg studierte bei Angelo Jank und Heinrich Knirr in München und veröffentlichte schließlich 1918 seine expressionistische Holzschnittfolge „Passion“ bei Hans Goltz.³ Genau wie Kandinskys und Marcs Almanach „Der blaue Reiter“ vereinigte der Sammelband „Der Weiße Reiter“ Textbeiträge mit Reproduktionen von Werken der bildenden Kunst. Im Gegensatz zum „Blauen Reiter“ dominierten hier jedoch die Literaten.

Neben den katholischen Schriftstellern Peter Bauer, Max Fischer, Ernst Thrasolt, Franz Johannes Weinrich, Konrad Weiß und Leo Weißmantel zählte auch Romano Guardini zu seinem Kreis. Außer den bereits erwähnten Künstlern Dülberg und Cossmann wurden Werke von Repräsentanten eines späten Symbolismus bzw. der zweiten Generation von Expressionisten wie Joseph Enseling, Karl Kriete, Ewald Malzburg, Josef Urbach und Jan Thorn-Prikker durch Abbildungen vorgestellt.

¹ Zu Karl Gabriel Pfeill: Kosch, Wilhelm: Das katholische Deutschland. Biographisch-bibliographisches Lexikon, Bd. 2, Augsburg 1935, Sp. 3533.

² Kemp, Friedrich u. Neuwirth, Karl: Konrad Weiß und Karl Caspar, in: München leuchtete, München 1984, S. 313-316.

³ Zu Hermann Coßmann: Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 21, Leipzig 1999, S. 414. Zu Ewald Dülberg: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts. Herausgegeben von Hans Vollmer, Bd. I, Leipzig 1953, S. 601.



Abbildung 2: Josef Urbach, Umschlag zum Buch „Der Weiße Reiter“, Tusche und Aquarell, 1919

Bereits das Umschlagbild von Josef Urbach offenbart den Grundtenor des „Weißen Reiter“. Die Impulse, die von Kandinskys und Marcs „Blauen Reiter“ ausgingen, werden christlich übersetzt und mit der traditionellen Religiosität in Einklang gebracht.

Formte Kandinsky für das Titelaquarell des Almanachs „Der Blaue Reiter“ aus der Figur des heiligen Georgs eine geheimnisvoll-märchenhafte blaue Rittergestalt, die eine Vielzahl von Assoziationen nahe legt, so verweist Urbachs zackige, scharfgratige Graphik des „Weißen Reiter“ durch seine Orantenhaltung und den radial ausstrahlenden Nimbus unmissverständlich auf Christus, als das Wort Gottes der, entsprechend der Offenbarung des Johannes, am Ende der Zeiten als weißer Reiter wiederkehrt.¹ Genau diesen Abschnitt aus der Apokalypse stellte Pfeil seinem „Aufruf des Weißen Reiters“ voran, der den Anbruch eines neuen Zeitalters für Kunst und Religion verkündet.

¹Vgl.: Off. 19, 11-13.



Abbildung 3: Wassily Kandinsky, endgültiger Entwurf für den Umschlag des Almanachs "Der Blaue Reiter" Tusche und Aquarell, 1911

Die Epoche werde durch Christus als Sieger in der Gestalt eines Reiters der Apokalypse verkörpert, so Pfeil.

Diese Vorstellungen bauen unübersehbar auf Kandinskys und Marcs Utopien einer neuen geistigen Epoche auf, der „Aufruf des Weißen Reiters“ spiegelt aber vor allem das geistig kulturelle Klima der Nachkriegszeit wider, das , wie Magdalena Bushart es ausdrückte, unter

anderem „religiös geprägten Irrationalismus (...) utopische Gesellschaftsentwürfe“ miteinander vereinigte.¹ Eine wesentliche Rolle dabei spielte der Expressionismus, der sich seit 1917 endgültig durchsetzte. In diesem Jahr öffnete Paul Cassirer seinen Kunstsalon in Berlin, der bis dahin als wichtigstes Forum für den Impressionismus in Deutschland galt, der neuen Kunst. Die Freie Secession Berlin zeigte in ihrem Hauptsaal Beispiele expressionistischer Werke, neue Kunstvereine wie die Kestner – Gesellschaft Hannover oder die Neue Vereinigung in Frankfurt traten an, um ausschließlich dem Expressionismus Geltung zu verschaffen. Ehemalige Gegner des Expressionismus wie die Publizisten Paul Westheim oder Georg Biermann ergriffen nun für die neue Kunst Partei und boten ihr in Zeitschriften wie „Das Kunstblatt“ oder in den bereits etablierten Periodika wie „Die Kunst für Alle“ sowie „Cicerone“ eine bedeutende Plattform.²

Der Siegeszug des Expressionismus vollzog sich zeitgleich mit der sich abzeichnenden Niederlage Deutschlands im Ersten Weltkrieg. Angesichts der Katastrophen von Verdun und an der Somme, der Stärkung der Entente durch den Eintritt der Vereinigten Staaten in den Krieg sowie der wachsenden Not der Zivilbevölkerung in Deutschland, wich seit Ende 1916 die nationale Euphorie einer wachsenden Skepsis gegenüber dem ursprünglichen Kriegsziel, der Vormachtstellung des Kaiserreiches in der Welt³ Diese sah man durch die angeblichen Überlegenheit Deutschlands in allen Bereichen, auch in der Kultur, legitimiert.

Kulturelles Sendungsbewusstsein bewegte unüberhörbar auch die frühen Verfechter der Avantgarde.⁴ Magdalena Bushart hat in ihrer Arbeit über die Bedeutung der Gotik für die Rezeption des Expressionismus aufgezeigt, wie die neue Kunst von Autoren wie Paul Fechter, Fritz Burger oder Wilhelm Worringer zum künftigen deutschen Nationalstil in der Nachfolge der Gotik erklärt wurde. Die schwindende Siegeszuversicht in den letzten beiden Jahren des Ersten Weltkriegs und der Zusammenbruch des Kaiserreiches im November 1918 führten zu einer Neubewertung des Krieges und der expressionistischen Kunst. Der verlorene Krieg galt nun als notwendiger Reinigungsprozess, der einen geistig-kulturellen Neuanfang ermögliche, im Expressionismus sah man die Kunst eines neuen religiösen Zeitalters.⁵

So beurteilte der Philosoph Max Scheler den Krieg als „Umkehrruf für den europäischen Menschen zu einer Läuterung seines innersten Wesens und der Gemeinschaftsformen, die durch dieses Wesen in letzter Linie getragen sind“.⁶ Viele Intellektuelle verurteilten Individualismus und Rationalismus und sahen die Zeit für eine Epoche von Gemeinschaft und Religion gekommen. Der Kunsthistoriker Alfred Kuhn konstatierte in seinem Buch über

¹ Bushart, Magdalena: Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie. München 1990, S. 135

² Ebenda S. 135 bis 138

³ Bushart, Geist der Gotik, S. 139

⁴ Bushart, Geist der Gotik, S. 107-120.

⁵ Bushart, Geist der Gotik, München 1990, S. 137-140.

⁶ Zitiert nach Bushart, Geist der Gotik, München 1990, S. 139, siehe auch Fußnote 19.

die Entwicklung der Plastik vom 19. Jahrhundert bis zum Expressionismus, dass die Menschheit nun nach einem Krieg von „individualistisch-ästhetisch“ orientierten Nationen die „Unzulänglichkeiten der Vernunft“ wahrgenommen und zur Religion zurückgefunden hätte.¹

Die geistige Atmosphäre der Nachkriegszeit bot geradezu den Nährboden für religiös intendierte Projekte zur Erneuerung der Bildenden Kunst.

Im Jahr 1919 publizierte der expressionistische Dichter Hans Henny Jahnn die Verfassung der „Glaubensgemeinschaft Ugrio“, die nie realisiert wurde. Jahnn strebte, ähnlich wie das Bauhaus, eine Synthese aller Künste, einschließlich Musik und Literatur an.

Der Baukunst wurde dabei die Führerrolle eingeräumt, die Glaubensgemeinschaft sollte sich vor allem der Errichtung einer eigenen Kultstätte als Ort der künstlerisch-religiösen Gemeinschaft sowie Pflege historischer Baudenkmäler widmen.²

Mit dem „Weißen Reiter“ meldete sich nun im vielstimmigen Chor der Utopisten der Nachkriegszeit eine katholische Gruppierung zu Wort. Auch sie begriff den Krieg als Purgatorium und sieht die Zeit für ein neues religiöses Zeitalter gekommen.

Pfingsten 1919 schrieb Karl Gabriel Pfeill in seinem „Aufruf des Weißen Reiters“:

„Mitten im Prangen ihres abgöttischen Siegeslaufes von den Schlägen eines himmlisch-höllischen Ungewitters, wie es unser Gestirn noch nicht gesehen, zu Boden geschmettert, glauben wir heute, blind fast und noch taumelnd, im Flammengewand des Weltkrieges, in den Wolken immer deutlicher die Züge einer ungeheuren Wiederkunft Christi zu schauen, die beglückenden wie drohenden Vorboten und Anzeichen, dass wir, wenn nicht vor dem Untergang Europas, so vor dem Beginn des zweiten christlichen Weltalters, einer großen christlichen Wiedergeburt stehen. Weltuntergang oder christliche Welterneuerung, das ist, so scheint es, die gewaltige Damaskusentscheidung, vor welche die abendländische Kulturmenschheit gestellt ist. (...) Zu nackter Deutlichkeit entschält sich heute, jene Erkenntnis vor aller Augen, die sehen wollen: Europa hat keine Zukunft mehr, es sei denn eine christliche!“³

Auch für Pfeill ist die von der Nachkriegsgesellschaft viel beschworene Kollektivität Leitbild: In einer Arbeitsgemeinschaft sollte die neue Kunst entstehen, das nur wenige Wochen vor dem Aufruf des „Weißen Reiter“ eröffnete Bauhaus mag hier anregend gewirkt haben.

¹ Ebenda, Fußnote 20.

² Renda, Gerhard: „Nun schauen wir euch anders an“. Studien zur Gotikrezeption im deutschen Expressionismus. Nürnberg 1990, S. 160-16.

³ Pfeill, Karl Gabriel: Aufruf des Weißen Reiters, in: Pfeill, Karl Gabriel: Der Weiße Reiter, Düsseldorf 1920, S. 5.

Eine besondere Rolle schreibt Pfeill der Dichtung zu, die jungen, im „Weißen Reiter“ versammelten Künstler vergleicht er mit der pfingstlichen Urkirche:

„Im Anfange war das Wort und aus ihm sind alle Dinge entstanden. (...) Die Ton- und Bildwerdung des kommenden Neuen in Kunst und Schrifttum erachtet als Aufgabe einer Reihe junger, um einen rheinischen Mittelpunkt gescharter Dichter, Maler, Bildner und anderer Künstler und Geistesmänner, welche den feierlichen Ruf zu einer neuen Urversammlung, den gewaltigen Flügelschlag eines vorüber ziehenden himmlischen Herolds vernehmen.“

Auf eine künstlerische Richtung will sich Pfeill allerdings nicht festlegen. Mit Rücksicht auf die kritische Haltung der katholischen Kirche gegenüber dem Expressionismus vermeidet er es, ihn beim Namen zu nennen, verweist allerdings auf die Gotik.

Die Geistesverwandtschaft zwischen Gegenwartskunst und Mittelalter thematisierten bereits 1912 Franz Marc und Wassily Kandinsky in ihrem Almanach „Der Blaue Reiter“.

Den Beispielen der neuesten Kunstströmungen aus Frankreich, Deutschland und Russland stehen dort neben japanischen Holzschnitten, afrikanischen Plastiken, Hinterglas- und Kinderbilder auch Werke der Gotik gegenüber, die damit ebenfalls zur Ahnin der Moderne erklärt wird.¹

In seinem Vorwort zur Kölner Sonderbundaussstellung, die 1912 einen Überblick über die nachimpressionistische Kunst Europas bot, stellte Richard Reiche fest, wie sehr „mannigfache Bande die neueste Malerei“ mit der altkölner Schule verknüpfen würden. Ebenso verwies im Ausstellungsführer Hermann von Wederkopp auf die Verarbeitung von gotischen Elementen in der neuen Bildhauerei. Paul Schubring, Paul Fechter oder Wilhelm Worringer knüpften in ihren Rezensionen zur Kölner Sonderbundaussstellung an diese Gedanken an und schufen in der Folge die Grundlagen für ein Expressionismuskonzept, das die neue Kunst aus dem Geist der Gotik begriff.² Die Kölner Ausstellung und ihre Besprechungen in der Öffentlichkeit haben sich wohl unmittelbar auf die Vorstellungen des „Weißen Reiter“ ausgewirkt, der die kirchliche Kunst seiner Zeit, mit ihren naturalistischen – historisierenden Tendenzen ablehnte:

„Und brausender Lobgesang aller Geschöpfe und Bewohner der vier Elemente und Erdkreise wird in den Werken der kommenden Kunst sein. In ihr wird der christliche Gedanke sich nicht im bloß äußerlich Gegenständlichen, wie in einer heutigen kirchlichen Scheinkunst, sondern als von innen heraus formgebend, wie in der Gotik (...) erweisen.“

¹ Bushart, Geist der Gotik, München 1990, S. 94

² Bushart, Geist der Gotik, München 1990, S. S.100-102

Ohne es auszusprechen, proklamiert der „Weiße Reiter“ den Expressionismus für die bildende Kunst und Dichtung sowie die Reformansätze der liturgischen Bewegung als Vorzeichen einer neuen katholischen Kultur. Diese sei allerdings - und hier gleichen sich in ihrer Selbsteinschätzung die Akteure des Weißen Reiters denen des Blauen Reiters - noch im Entstehen und deshalb unvollkommen. Dies gelte vor allem für die Beiträge der bildenden Kunst, die der Sammelband vorstellt und für die Pfeill den Leser um Verständnis bittet:

“Für der neuen Kunst Fernstehende, namentlich aus katholischen Kreisen, sei bemerkt, dass die Mehrzahl der Beiträge dieses Buches aus der bildenden Kunst uns nicht etwa schon Erfüllung (...), sondern Weg jedenfalls echter tiefempfundener Zeitausdruck - bei Thorn-Prikker ins Überzeitliche strebend - gegenüber toten hergebrachten Formungen sind.“¹

Dennoch wird deutlich, aus welchem Geist die neue Kunst entstehen soll. Von den 16 Abbildungen des Bandes bilden Darstellungen aus dem Themenkreis der Passion Christi einen wesentlichen Schwerpunkt. Ewald Dülbergs Christuskopf und der Holzschnitt „Cruzifixus“ aus seiner zwei Jahre zuvor entstandenen Mappe „Passion“ nehmen genau wie Josef Urbachs Graphik Ölberg auf Grünewalds Isenheimer Altar Bezug. Bereits mit dem Titelblatt erweist Dülberg dem großen Vorbild seine Referenz: Dornenkrone, Strahlennimbus und Wundmale verweisen auf den ersten Blick auf Christus. Die im Vordergrund sichtbaren Köpfe - Mann und Frau – werden durch das Gedicht „Wir sind nur Rauch am Eingang deiner Einsicht“ von Franz Johannes Weinrich, das dem Blatt gegenüber gestellt ist, erläutert: Es sind die Repräsentanten einer neuen Menschheit, die den wiederkommenden Christus und mit ihm das Neue Jerusalem, als Vorzeichen einer neuen Epoche erschauen.²

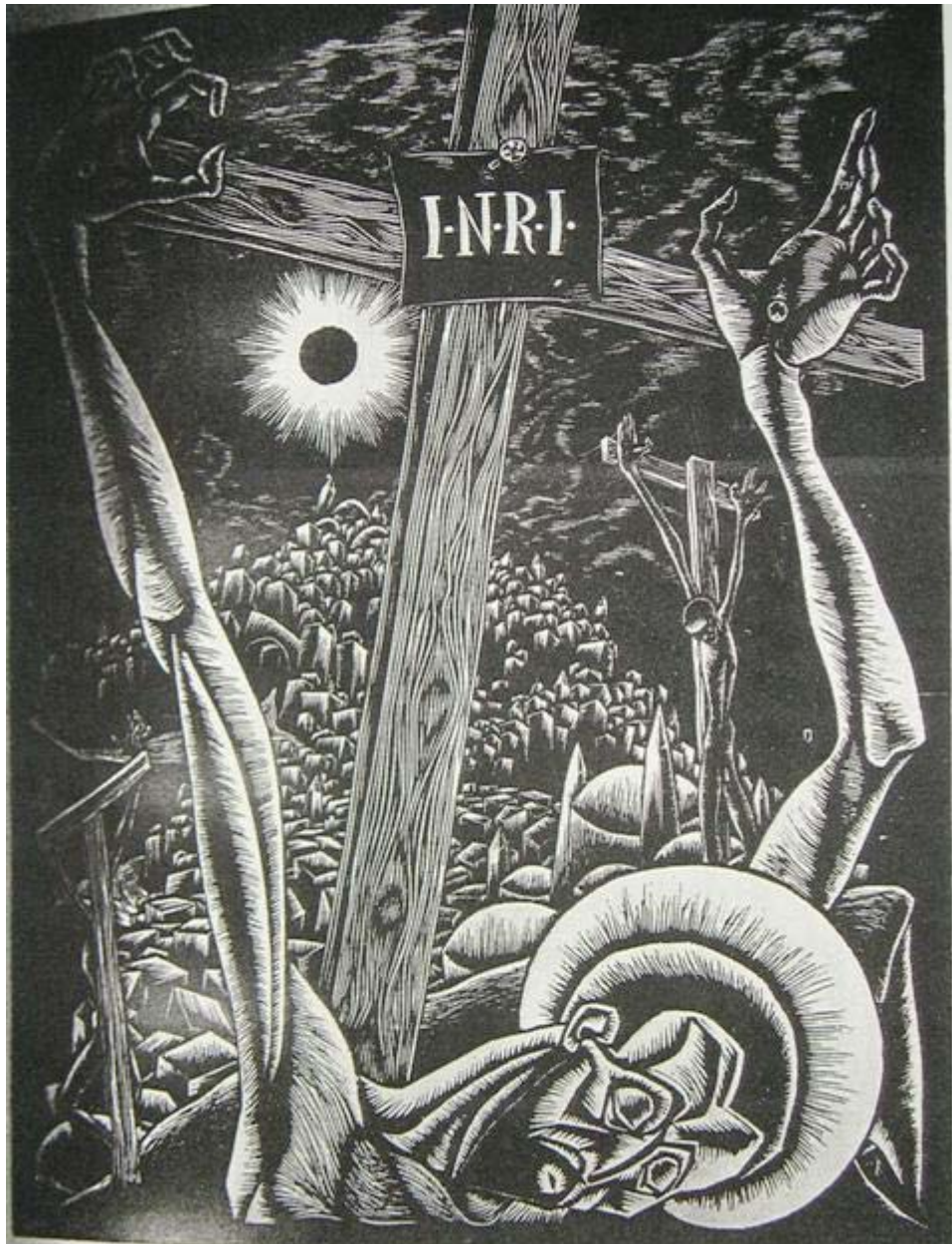
¹ Pfeill, Karl Gabriel (Hrsg.): Der Weiße Reiter, Düsseldorf 1920, S. 110.

² Ebenda, S. 14



Abbildung 4: Ewald Dülberg, Titelblatt zur Mappe Passion, Holzschnitt, um 1918

Der Holzschnitt „Crucifixus“ zitiert dann wesentliche Details von Grünewalds Darstellung des Gekreuzigten, die verkrampften, überproportionierten Hände, das geneigte Haupt und der leicht geöffnete Mund. Auch Josef Urbachs sich aufbäumender Christus am Ölberg wäre ohne das Vorbild des Isenheimer Altars nicht denkbar. Wie viele ihrer Generation verehrten auch die Künstler des „Weißen Reiter“ Grünewald als Urvater der expressionistischen Kunst. Unterschiedlichste Künstler wie Max Beckmann, Gerhard Marcks, Oskar Schlemmer, Ludwig Meidner oder Josef Eberz bezogen sich auf Grünewald und erklärten seine Bedeutung für das eigene künstlerische Schaffen.



Abbildung

5: Ewald Dülberg, Cruzificus, Holzschnitt, um 1918

Beckmann bezeichnete ihn neben Breughel, van Gogh und dem Meister der Tegernseer tabula magna zu den „4 großen Malern männlicher Mystik“, Meidner, Marcks und Eberz schilderten, wie stark sie durch die Malerei Grünewalds beeinflusst wurden.¹

Die Wiederentdeckung Grünewalds vollzog sich ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Alfred Woltmann analysierte 1866 den Isenheimer Altar in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ als einer der ersten als Hauptwerk der deutschen Kunst. Erst aber Joris-Karl Huysman förderte durch eine Beschreibung der Tauberbischofsheimer Kreuzigung Grünewalds in seinem Roman „Là Bas“ das Interesse am Werk des Künstlers, eine

¹ Bushart, Geist der Gotik, S. 154, Fußnote 67

Übersetzung des Textes wurde 1895 im Pan veröffentlicht. Noch bevor die breitere Öffentlichkeit die Kunst Grünewalds wahrnahm, wurde sie von der jungen



Abbildung 6: Josef Urbach, Ölberg, Holzschnitt, um 1918

Künstlergeneration entdeckt. Erich Heckel fertigte 1905 anlässlich seiner Studienreise nach Süddeutschland Skizzen von der Aschaffener Pietà an, August Macke zeigte sich 1909 vom Isenheimer Altar, den er im Unterlindenmuseum besichtigte, tief beeindruckt. Schon

zwei Jahre zuvor hatte die Zeitschrift „Der Kunstwart“ eine Sondermappe mit Reproduktionen des Isenheimer Altars herausgegeben, die auf ein breites Echo stieß.¹ Adolf Behne verwies schließlich 1914 in seiner Eröffnungsrede zur Sturm Ausstellung „Deutsche Expressionisten“ auf Grünewald als „rechtmäßigen Ahnen“ der ausstellenden Künstler.² Gegen Ende des Ersten Weltkriegs wurde der Isenheimer Altar zum nationalen Kunstwerk erklärt: Von den Kampfhandlungen im Elsass bedroht, verbrachte man die Retabel von Colmar nach München, wo die Gemälde restauriert wurden. Seit 1918 war der Isenheimer Altar in der Alten Pinakothek ausgestellt, wo er zeitgenössischen Berichten zu Folge ungeheures Aufsehen erregte und, wie Hans Tietze feststellte, das „künstlerische Nationalbewusstsein“ beflügelte³. Die spirituelle Malerei Grünewalds galt nun als unverfälschtes Beispiel einer deutschen Tradition, die durch Rezeption der italienischen Renaissance in Dürers Kunst ihren Niedergang erfahren hätte. So regte ein anonymes Autor im „Kunstwart“ an, Kopien des Isenheimer Altars in den deutschen Großstädten als „Andachtsstellen für den Geist“ aufzustellen.⁴ Das ungeheuere Interesse, das nun Grünewalds Kunst auf sich zog, erklärt sich nicht zuletzt aus der Stimmung in den letzten Kriegsjahren. Wie kein anderes Werk traf der Isenheimer Altar den Nerv der Zeit, seine Kreuzigungstafel, das Leiden Jesu, die Trauer von Maria, Maria Magdalena oder Johannes, repräsentierte für viele die Schrecken des Krieges und schien die eigene Lebenssituation mit ihren schmerzvollen Erfahrungen wider zu spiegeln. Wilhelm Hausenstein beschrieb 1919 die Reaktionen der Öffentlichkeit auf den Präsentation des Isenheimer Altares in München als Akt nationaler Trauerbewältigung durch die Kunst: „Nie können Mensch so zu einem Bild gewallfahrt sein, es sein denn in der Mitte des Mittelalters (...). Nach einem Kiegsmechanismus von mehr als vier Jahren sammelte hier zum ersten Mal der Geist eines deutschen Künstlers - des größten wahrscheinlich, den wir gehabt haben – die Mengen zu einer Art inwendigst gemeinsamen Zustandes (...) inmitten der schäbigen Stumpfheit der Dinge und Gesichter blieb eine Zuflucht. Nicht eine Kirche. Nur das vom geklärten Genius Klenzes erbaute Museum. Wir wussten eine Stadt wusste: Dort brennt der rote Mantel des Jüngers Johannes“.⁵ Die Ausstellung in der Alten Pinakothek zog eine Flut von Publikationen und Reproduktionen nach sich, welche die Popularität des Werks auch nach dessen Rückführung in das mittlerweile französische Colmar im Jahr 1919 noch steigerte.

In diesem Zusammenhang erweist sich die zwischen Leidensmystik und Erlösungshoffnung schwankende Kunst im Sammelband „Der Weiße Reiter“ als genaues Zeugnis ihrer Zeit. Sie war letztendlich das Ergebnis einer Grünewald Rezeption, welche durch die Münchner Ausstellung des Isenheimer Altars gegen Ende des Ersten Weltkrieges an Dynamik

¹ Renda, Gotikrezeption, S. 176-179, 186

² Bushart, Geist der Gotik, S. 112

³ Ebenda, S. 155, Fußnote 70

⁴ Renda, Gotikrezeption, Nürnberg 1990, S. 181

⁵ Zitiert nach Renda, Gotikrezeption, Nürnberg 1990, S. 185-186

gewonnen hatte. Die Passion und Apokalypse des Krieges und der Revolution werden als Metaphern für den geistig-gesellschaftlichen Zustand in der Umbruchphase zwischen 1914 und 1920 verstanden. Mit seinem Sammelblatt erregte „Der Weiße Reiter“ die Aufmerksamkeit der verschiedenen Katholizismen.¹

Die fortschrittlich gesinnte Monatsschrift „Hochland“ äußerte Skepsis gegenüber seinem „Taifunüberschwang“ und kritisierte die Illustrationen des Bandes: „Aber seht ihr nicht, ihr Graphiker, dass die Passionen auf euren Blättern eure Passionen sind, nicht aber die Passion des Herrn, die wohl die euren all umfasst, doch zu sich emporzieht und erlöst?“²

Ablehnung schlug dem „Weißen Reiter“ natürlich auch von den konservativen, den Reformkatholizismen kritisch gegenüber stehenden Kreisen entgegen, die eine Okkupierung christlicher Standpunkte von Seiten der Vertreter des Expressionismus konstatierten.³ Genau wie seinem weitaus bedeutenderen Münchner Vorbild war dem „Weißen Reiter“ kein langes Leben beschieden. Die Edition des Sammelblattes, das als Reihe gedacht war, wurde nach dem ersten Exemplar eingestellt.

Mit Ausnahme von Jan Thorn-Prikker, der einer älteren Künstlergeneration angehörte und als wesentlicher Erneuerer der angewandten Kunst bereits großes Renommee genoss, sollte keiner der im „Weißen Reiter“ versammelten Kunstschaffenden aus dem Bereich der bildenden Kunst je im kirchlichen Sektor tätig werden. Von seinen Literaten gewannen vor allem der katholische Priester Ernst Thrasolt, der Pädagoge und Erzähler Leo Weismantel sowie der Journalist Konrad Weiß Anerkennung; letzterer auch über das katholische Kulturleben hinaus. Auf die Bedeutung von Romano Guardini als Religionsphilosoph, Theologe und wichtigen Protagonisten der liturgischen Erneuerung muss hier nicht näher hingewiesen werden.⁴

Die Entwicklung, wie sie u.a. der „Weiße Reiter“ repräsentierte, zwang die katholische Kunstkritik zum Umdenken. Die neuen Strömungen der Malerei konnten nicht mehr pauschal als die Produkte einer modernen, kranken also akirchlichen Kultur diskreditiert werden. Das Spannungsfeld zwischen Kirche und Moderne wurde zusehends als eine brennende Frage empfunden. So rückte eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit den geistigen Grundlagen der Moderne und ihre Vereinbarkeit mit den katholischen Glaubensgrundsätzen mehr und mehr in den Vordergrund.

¹ Wieschebrink, Kunstbewegung, Münster 1932, S. 29

² Rezension von Fritz Fuchs, in: Hochland. Monatschrift für alle Gebiete des Wissens der Literatur u. Kunst Herausgegeben von Karl Muth, 18 (1920/21), Bd. 1, S. 643.

³ z.B. Schmidt-kunz, Hans: Große Berliner Kunstaussstellung, in: Die christliche Kunst 18 (1921-22), Beiblatt S. 41 u. S. 45.

⁴ Schwarz, Christian: Thrasolt, Ernst, in: Kily, : Literatur Lexikon, Bd. 11, Gütersloh/München 1991, S. 351.

Weismantel, Klaus: Weismantel Leo, ebenda, Bd. 12, S. 218.

Über Romano Guardini siehe Faber, Eva Maria: Guardini, Romano, in: LThK, Bd.4, Freiburg u.a. 1995, Sp. 1087-1088.

2.3.2 Neue Defensivhaltungen

Die Bestrebungen des künstlerischen Reformkatholizismus provozierten schon bald die dominierende konservative Fraktion innerhalb des katholischen Kulturlebens. Es waren überwiegend Vertreter des Klerus, die als Wortführer eines künstlerischen Antimodernismus auftraten und in den kirchlichen Kunstperiodika gegen das Eindringen der Gegenwartskunst in die Kirche anschrrieben. In dieser neuen Phase der Auseinandersetzung stand nicht nur die Kritik an den eigentlichen Begründern der Moderne im Vordergrund, der Widerstand richtete sich nun auch vermehrt gegen alle katholischen Kunstschaaffenden, die von den Errungenschaften der Moderne, wie dem Expressionismus der Brücke und vom Kubismus profitierten und die auf ihre Malerei christliche Themen übertrugen. Ebenso gerieten die Fürsprecher der Moderne in das Fadenkreuz der Kritik. Die abstrakte Kunst spielte in diesem Zusammenhang keine Rolle. Selbst dem fortschrittlich orientierten Kulturkatholizismus erschien die vollkommene Formauflösung in der Malerei kein gangbarer Weg zu einer neuen religiösen Kunst. Neben den bereits erwähnten einflussreichen, Münchner Jesuitenpater Josef Kreitmaier wandten sich unter anderem der Geistliche Kurt Ziesche, der als Professor in Breslau lehrte¹, Remigius Boving O.F.M.² in Bonn sowie Benedikt - Momme Nissen OP aus Mecklinghoven³ gegen die Öffnung der Kirche gegenüber der Avantgarde.

Vor allem Boving und Nissen argumentierten auf der Grundlage kirchlicher Lehrentscheidungen und des seit 1918 gültigen „codex iuris canonici“.

Die wichtigsten Wortmeldungen der Opposition kamen wieder von Josef Kreitmaier aus München, von dem im Wesentlichen auch die anderen klerikalen Kritiker der Moderne angeregt worden waren. Alex Stock hat in seinem Buch „Zwischen Tempel und Museum“ Kreitmaiers Positionen zur Moderne während seiner über dreißig Jahre währenden Tätigkeit als Kunstschriftsteller zusammenfassend dargestellt. Stock ging es in erster Linie um die Untersuchung theologischer Theorien in der bildenden Kunst der Moderne, Hinweise auf Konsequenzen für den kirchlichen Kunstbetrieb fehlen deshalb.⁴ Kreitmaiers Bedeutung ergibt sich aber gerade durch seine Doppelfunktion als Kunsttheoretiker und Künstlerprotegeé in der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst“. Seine Urteile, Ansichten und Konzepte erfuhren ihre praktische Umsetzung im kirchlichen Kunstschaaffen Münchens zwischen den beiden Weltkriegen. Um diese Zusammenhänge plausibel

¹ Ziesche, Kurt: Vom Expressionismus, Leipzig 1919.

² Boving, Remigius O.F.M.: Kirche und moderne Kunst. Grundsätzliches zu brennenden Fragen der Gegenwart, Bonn 1922.

³ Nissen, Benedikt Momme: Kirche und Expressionismus, in: Gottesehr. Zeitschrift für Freunde christlicher Kunst. 1,1 (1919), S. 18-22.

⁴ Stock, Alex: Zwischen Tempel und Museum- Theologische Kunstkritik; Positionen der Moderne, Paderborn-München u.a. 1991

erscheinen zu lassen, müssen noch einmal die wichtigsten Positionen des Jesuiten wiedergegeben werden. Das Kapitel „Kirchliches Bekenntnis“ spiegelt dann den Entwicklungsgang der kirchlichen Malerei von 1911 bis 1925 wider, der wesentlich von Kreitmaier mit beeinflusst worden war.

Sein Beitrag „Vom Expressionismus“, der 1918 in den Stimmen der Zeit erschien, verrät die tief greifende Beschäftigung mit den bis dato erschienenen schriftlichen Selbstzeugnissen einzelner Vertreter der Moderne und der Literatur über den Expressionismus in der bildenden Kunst. Ausgehend von der Kritik an den kulturellen Grundlagen der Moderne, die Kreitmaier im philosophischen und theosophischen Mystizismus des späten 19.

Jahrhunderts erkennt, den er als grundsätzliche Divergenz zur christlich-katholischen Weltanschauung erachtet, erörtert er seine Bedeutung und Vereinbarkeit mit der religiös-kirchlichen Kunst, deren Situation er freilich kritisch sieht:

„ Wir sind die letzten, die mit dem gegenwärtigen Stand unserer religiösen Kunst zufrieden sind. Es liegt vieles im Argen. Aber dass eine Besserung auf den Wegen des Expressionismus, der für echt christliche Künstler, weil aus ganz anderen geistigen Vorbedingungen entsprossen, ja doch nur ein äußerliches Rezept bedeutet, zu erhoffen ist, glauben wir nicht, und die bisherigen Versuche können unsere Erwartungen kaum höher spannen.“¹

Kreitmaier konstatiert eine Widersinnigkeit zwischen expressionistischer und katholischer Geisteshaltung und schlussfolgert interessanterweise, dass deshalb die Annäherung der Kirche an die Moderne nur eine Adaption eines gewissen Formenrepertoires bedeuten könne, christlicher oder gar katholischer Expressionismus aber unmöglich sei.

Dies gelte auch für die Malerei von Karl Caspar und Josef Eberz, deren Kunst ab 1918 von den späteren Protagonisten des „Weißen Reiter“ Konrad Weiß und Max Fischer literarisch propagiert wurde.

Auf die vor allem von Vertretern der rheinischen Katholizismen immer lautstärker erhobene Forderung, die Errungenschaften des Expressionismus der kirchlichen Kunst dienstbar zu machen, reagierte Kreitmaier schließlich in einem weiteren Aufsatz mit der rhetorischen Frage: „Expressionistische Kirchenkunst?“ Kreitmaier reagierte hier auf kritische Stimmen, die in dem katholischen Tagesblatt „Kölner Volkszeitung“ Vorwürfe gegen die kirchliche Kunstpolitik erhoben und die Ignoranz der Kirchenleitung gegenüber dem Expressionismus verurteilt hatten.

Konkret diagnostizierten die katholischen Anhänger der spirituellen Malerei der Moderne eine schädliche Wirkung der bisherigen Kirchenkunst auf die Religiosität und erklärten

¹ Kreitmaier, Josef: Vom Expressionismus, in: StZ 95 (1918), S. 369.

Dichtung und bildende Kunst des Expressionismus zu „Bundesgenossen“ des Katholizismus.¹

Der erste Kritikpunkt, der einen engen Zusammenhang zwischen bildender Kunst und Religion konstatiert, provozierte Kreitmaier zu einer fatalen Grundsatzklärung.

Nach der Ansicht Kreitmaiers sind Kunst und Religion keine kommunizierenden Größen, die Qualität eines Kunstwerkes habe deshalb keinerlei Einfluss auf die Qualität der Religion.

Für Religion und Seelsorge sei es gleichgültig, ob sie vor Meisterwerken oder minderwertigen Erzeugnissen praktiziert würden, seine Forderung nach künstlerisch

„Hochstehenden“ erfolge aus „kulturellen“ und nicht aus religiösen Gründen.²

Kreitmaier firmierte hier eine damals wie heute beim katholischen Klerus vorherrschende Kunstauffassung: Sie negiert generell die Autonomie der Kunst und geht von einer

untergeordneten Bedeutung der Kunst im Kirchenraum aus, deren vornehmste Aufgabe es sei, der Liturgie zu dienen.³ Weitaus problematischer sind jedoch seine Ausführungen zum

Qualitätsanspruch religiöser Kunst, durch die Kreitmaier als einer der einflussreichsten katholischen Kunstkritiker indirekt religiösen Kitsch sanktionierte.

Gegen die von den künstlerischen Reformkatholizismen postulierte Seelenverwandtschaft von Expressionismus und Katholizismus konzipiert Kreitmaier schließlich ein

Gegensatzmodell: Demnach ist der Expressionismus von seiner Wurzel her „pseudoreligiöse Ich-Kunst“, während die Kirche neue „religiöse Gemeinschaftskunst“ benötige. Die

Entscheidung zwischen dem Expressionismus und der kirchlichen Kunst bedeutet, so

Kreitmaier, die Wahl zwischen einem „pantheistischen oder egotheistischen Gebilde oder

dem außerweltlichen, persönlichen Gott der Christenheit.“⁴

Genauere Angaben über die erwünschte neue religiöse Gemeinschaftskunst bleibt Kreitmaier noch schuldig, erst 1923 liefert er ein Konzept der „kommenden Kunst“. Kreitmaiers Visionen

von einer neuen christlichen Gemeinschaftskunst verdichteten sich zum einen vor dem

Hintergrund einer allgemeinen Renaissance des religiös-kirchlichen Lebens in Mitteleuropa

nach dem Ersten Weltkrieg, zum anderen registriert er freudig die Rückkehr zur sichtbaren

Welt in der Malerei ab den 20er Jahren:

Die unterschiedlichen Tendenzen zur Vergegenständlichung und Formverfestigung in der

Malerei, die Gustav Friedrich Hartlaub unter dem Sammelbegriff „Neue Sachlichkeit“

einordnete, bestätigten Kreitmaiers Ansicht von einer allgemeinen Überwindung eines

„nervösen Subjektivismus“ des Expressionismus zu Gunsten des Objektiven.

¹ Kreitmaier, Josef: Expressionistische Kirchenkunst?, in: StZ, 101 (1921), S. 39, Fußnoten 1 u. 3.

² Ebenda, S.40.

³ Kreitmaier bezieht sich hier auf den Breslauer Theologen Ziesché, der sich in seinem Buch „Vom Expressionismus“ klar gegen den Autonomieanspruch der Moderne wendet und in ihm eine wesentliche Divergenz zur kirchlichen Kunst sieht. Vgl. S. 16, Fußnote 1

⁴ Kreitmaier, Kirchenkunst, in: StZ, 101 (1921), S. 35-46: Kreitmaier ließ sich bei seinem Modell „Gemeinschaftskunst“, verso Ich-Kunst im Wesentlichen von dem Buch „Deutsche Maler der Romantik“ von Kurt K. Eberlein anregen.

Die „Auferstehung der Metaphysik“ und die „Rückkehr des deutschen Katholizismus aus dem Exil“, wie es der Philosoph Peter Wust nannte,¹ werden von Kreitmaier begrüßt und als endgültiger Sieg sowohl über den „theoretischen Materialismus“ als auch über den individuellen Mystizismus der vergangenen Jahre gefeiert:

„(...) der Materialismus ist zwar nicht praktisch, (...) wohl aber theoretisch überwunden. (...) Die neue religiöse Welle, von der man heute so viel spricht, ist nicht wieder zur Ruhe gekommen, sie ist vielmehr angeschwollen zu einem mächtigen Wogengang. Und diese religiöse Sehnsucht zielt nicht mehr wie noch vor zehn Jahren nach religiösem Erlebnis schlechthin, sondern nach dem religiösen Erlebnis innerhalb der fest gefügten Grundmauern der alten Kirche (...)“²

Hoffnungsträgerin ist für Kreitmaier vor allem die „Liturgische Bewegung“, die zwar primär einen neuen Gemeinschaftsgeist innerhalb der Kirche ausdrückt, aber auch nach Jahren des Subjektivismus in der Kunst den Nährboden für eine neue religiöse Gemeinschaftskunst bilden könnte. Die Zeit ist reif dafür, ist doch allgemein „der Ruf laut und immer lauter geworden, dass die Kunst heraus muss aus den Verstrickungen der Einzelseele. (...) Kurz, die Kunst muss wieder zurück zum Typus, von dem sie in uralten Zeiten ihren Ausgang genommen hat.“ Kreitmaier sieht sich in dieser Ansicht durch die Subjektivismus-Kritik wichtiger zeitgenössischer Ästhetiker wie Paul Westheim bestärkt und schließt sich dessen Forderung nach einem „Stil der Sachlichkeit“ an.³

Für den kirchlichen Bereich entwickelt Kreitmaier schließlich als Gegenmodell zum „nervösen Subjektivismus der modernen Empfindungskunst“ das Programm einer objektiven und deshalb gegenständlichen durch Typisierung versinnbildlichenden neuen Monumentalkunst. Deren Wurzeln sieht er in der romanischen, byzantinischen und frühchristlichen Kunst. Als unmittelbares Vorbild gilt ihm aber die Beuroner Schule des Paters Desiderius Lenz, die im Gegensatz zur „menschlich überzeugenden“ Kunst der Nazarener das „liturgische Ideal in seiner ehernen Prägung, eine erhabene gottesdienstliche Kunst“ geschaffen habe. Im profanen Bereich, so stellt Kreitmaier fest, kamen Hans von Marées oder Puvis des Chavannes in ihrem Ringen um eine monumentale Form, „selten über dekorative Form hinaus“.⁴

Kreitmaiers Visionen von einer neuen Monumentalkunst sind natürlich nicht isoliert als kirchliches Phänomen zu sehen, sie hängen vielmehr mit allgemeinen Strömungen im Bereich der angewandten Kunst zusammen: Die Suche nach einer neuen verbindlichen,

¹ Iserloh, Erwin: Innerkirchliche Bewegung und neue Spiritualität, in: Jedin, Hubert u. Reppen, Konrad: Handbuch der Kirchengeschichte. Bd. 7, Freiburg u.a. 1985, S. 305.

² Kreitmaier, Josef: Von der kommenden Kunst. In: StZ, 1927 (107), S. 143.

³ Ebenda S. 140.

⁴ Ebenda S. 148.

geistigen und künstlerischen Kultur und einem daraus erwachsenden neuen monumentalen Stil wurde vom Deutschen Werkbund, namentlich vom späteren Bauhaus-Gründer Walter Gropius bereits vor 1914 propagiert. Er beschreibt diesen neuen Stil als gemeinsame Formel verschiedenartigster Ideen, den „Gestaltungswillen vieler in einem Gedanken zu sammeln“, ist für ihn die zukünftige Aufgabe der Kunst. Der Impuls von Gropius wurde auch von den Kölner Werkschulen aufgegriffen. Hier war es ab 1925 vor allem Jan Thorn-Prikker, der auf dem Gebiet der kirchlichen Glasmalerei richtungweisend wirkte.¹ Obwohl er bis 1923 an der Kunstgewerbeschule in München tätig war, trat er als kirchlicher Künstler dort nicht in Erscheinung.

Als junger Hoffnungsträger einer neuen kirchlichen Gemeinschaftskunst wurde vielmehr ab 1923 der Münchner Maler Josef Bergmann von Kreitmaier gefeiert. Sein Apsisgemälde in der Pfarrkirche St. Peter und Paul zu Olching, das Kreitmaier in seinem Beitrag kurz erwähnt, zeige deutlich den Wandel „vom Einzelfall ins Typische“ und beschreibe durch Typisierung den Weg zur Monumentalität.

Kreitmaiers Auffassungen über die kommende neue kirchliche Monumentalmalerei wurden letztendlich vor allem vom Werk Albin Egger-Lienz' beeinflusst, der 1913 seine gegen Hodler gerichtete Streitschrift „Monumentale Kunst“ veröffentlicht hatte. Der Jesuit würdigte bereits 1915 die deutsche „Wucht und Herbigkeit“ seines Monumentalstils.²

Der von Kreitmaier empfohlene Münchner Maler Josef Bergmann hatte ein Jahr bei Egger-Lienz in Weimar studiert.³

2.4 Zusammenfassung

Als Kleriker und einflussreicher Protagonist des Kulturkatholizismus ist Josef Kreitmaier repräsentativ für das Verhältnis zwischen Kirche und Avantgarde vom Zeitpunkt ihres ersten Auftretens bis zur Weimarer Republik. Seine Publikationen spiegeln genau die Rezeption der Avantgarde durch den Katholizismus wider.

1. Zunächst bestimmte noch der alte Antagonismus zwischen Kirche und „moderner“ Welt die Auseinandersetzung: Die moderne Malerei zwischen Expression und Abstraktion ist eine entartete Ausdrucksform der kranken modernen Kultur, die sich, vom Materialismus ernüchert, zusehends in irrationale Mystizismen flüchtet. Die vielgelobte Spiritualität der Moderne ist spekulativ und spricht mit vielen Stimmen. Sie ist deshalb pseudoreligiöser Autismus, der nichts mit geoffenbarter Religion und der christlichen Gemeinschaft zu tun hat.

¹ Pfeill, Karl Gabriel: Die Kölner Werkschulen, in: Die christliche Kunst 25 (1928/29), S. 242-243.

² Kreitmaier, Josef: Charaktertypen neuer deutscher Kunst, 3, Albin Egger-Lienz, in: StZ 91 (1915/16), S. 234-247.

³ Knedlik, Manfred: Bergmann, Josef, in: Saur. Allgemeines Künstler Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 9, München - Leipzig 1994, S. 407-408.

2. Das Auftreten reformorientierter Katholiken als Sympathisanten der Moderne zwingt zu einer neuen Argumentationsweise: Geistige Grundlagen und Verbindungen zu verschiedenen Okkultismen werden genauer aufgezeigt und somit die grundsätzliche Unvereinbarkeit mit der katholischen Religion expliziert. Das Verbot der Theosophie und des Spiritismus für Katholiken durch das päpstliche Offizium bildet ab 1918 eine wichtige Voraussetzung, um dogmatisch gegen die Moderne argumentieren zu können.
3. Vom Gemeinschaftsgedanken der „Liturgischen Bewegung“, der „Neuen Sachlichkeit“ und den Bestrebungen der angewandten Kunst nach einer neuen verbindlichen künstlerischen Kultur inspiriert, bildet sich das Ideal eines neuen kirchlichen Monumentalstils in der Malerei. Er ist gegenständlich, typisierend und von seinem Gebrauchszweck in erster Linie liturgisch.

Als Kompromiss sorgte in der Folge die neue kirchliche Monumentalkunst für den Ausgleich zwischen künstlerischem Reformkatholizismus und konservativen Ästheten, die sich beide in ihr wieder finden konnten. Dennoch musste die neue Malerei gerade in München hart erkämpft werden.

Mehr noch als die kirchenamtlichen Erlasse, die im Zeitraum dieser Untersuchung nur sporadisch und allgemein erfolgten, formte die publizistische Tätigkeit katholischer Ästheten den theoretischen Überbau für die kirchliche Kunstpolitik.¹ Deren praktische Umsetzung erfolgte wesentlich durch die „Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst“, die einen wichtigen Brennpunkt für Künstler, Kleriker und Vertreter der kulturellen und politischen Katholizismen bildete. Ihre Wirksamkeit war nicht nur auf den Münchner Raum beschränkt. Bis jetzt liegt keine Untersuchung zur Geschichte und Bedeutung der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst“ vor. Es erscheint deshalb notwendig, wenigstens in groben Zügen und im Hinblick auf das Thema dieser Untersuchung ihre Entwicklung und Wirksamkeit auf den kirchlichen Kunstsektor nachzuzeichnen.

¹ Auf die Resolutionen der Sektion Kunst auf den Katholikentagen ab 1895 wurde bereits hingewiesen. Der Gotik-Erlass des Kölner Erzbischofs Fischer im Jahr 1912, der allein die Gotik für die Kirchenarchitektur zuließ, war im Grunde genommen nur eine Wiederauflage einer Verordnung des Kölner Weihbischofs Baudri von 1852, Paul Keppler wiederholte seine Theorien, die er als Universitätsprofessor entwickelt hatte, auch als Bischof von Rottenburg. Erst in den dreißiger Jahren erfolgten vermehrt Stellungnahmen zur Kunst von päpstlicher Seite und durch Vertreter des deutschen Episkopates.

3. Exkurs: Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst

Die „Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst“ (DG) wurde bislang in allen einschlägigen Ausstellungen und Publikationen zur Geschichte der „Kunststadt München“ ignoriert. Ebenso fehlt eine größere Darstellung zur Geschichte und Wirksamkeit des katholischen Kunstvereins. Zu sehr wird und wurde wohl das künstlerische Schaffen im kirchlichen Bereich als isolierte Größe betrachtet. Die Ausstellung des Münchner Stadtmuseums „Musenstadt mit Hinterhöfen“ übergang 1988 die DG weitgehend. Im gleichnamigen Textband, der anlässlich der Ausstellung erschien, erwähnt lediglich Hans Jörg Nesner die Gesellschaft gemeinsam mit anderen katholischen Vereinen in München nur kurz, ohne auf ihre Bedeutung für das kulturelle Leben in der Landeshauptstadt einzugehen.¹ Im Kapitel „Kunststadt, Kunsthandelsstadt, Ausstattungszentrum“ kommt die DG nicht vor.

Auch Horst Ludwig verliert in seinem 1997 erschienenen Buch zur Geschichte der Malerei in München im 20. Jahrhundert. kein Wort über die DG.² Er stellt zwar deren Mitglieder Josef Eberz, Richard Seewald und Albert Burkart vor, erwähnt jedoch nicht ihr Schaffen für Kirchenräume. Auch in dem Abschnitt, der die Kunstszene Münchens im 20. Jahrhundert beleuchtet, findet die DG keinen Platz.

Gemessen an anderen zeitgenössischen künstlerischen Vereinigungen erscheint die Bedeutung der DG von 1911 bis 1925 natürlich sekundär. Mit ihr verbanden sich weder die Namen großer, international renommierter Künstlerpersönlichkeiten noch stand die DG - ganz im Gegensatz zu ihrem Selbstverständnis - für künstlerische Innovation und Aufbruch im

20. Jahrhundert. Im Gegenteil: Das von der DG lancierte Kunstschaffen erscheint bis in die 20er Jahre in ihrem zeitlichen Kontext fragwürdig anachronistisch, nicht selten akademisch blutleer und bedeutungslos für die Kunstgeschichte.

Ab den 30er Jahren ergeben sich vor allem in der kirchlichen Malerei auffällige Affinitäten zum Realismus der nationalsozialistischen Malerei. Diese Entwicklungen können in dieser Arbeit nicht mehr aufgezeigt werden, weil sie sich außerhalb des Untersuchungszeitraumes vollziehen. Die Affinitäten zwischen der so genannten neuen christlichen Monumentalkunst der 30er Jahre und dem nationalsozialistischen Realismus müssten in einer eigenen Arbeit behandelt werden.

Dennoch erscheint die Beschäftigung mit den Ursprüngen von Geschichte und Wirksamkeit der bis heute bestehenden DG prinzipiell interessant: Personell verbunden mit den Hauptakteuren der Akademie und der Münchner Künstlergenossenschaft bildete sie für Jahrzehnte eine einflussreiche Größe im Kunstleben der Stadt München. Die Entwicklung und Verbreitung der kirchlichen Malerei des 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum

¹ Nesner, katholische Kirche, in: Prinzregentenzeit, München 1988, S. 205

² Ludwig, Malerei, München im 20. Jahrhundert, München 1997.

steht in einem engen Zusammenhang mit der Wirksamkeit der DG. Als Kommunikationsort verschiedenster katholischer Gruppierungen und kirchlich bekennender Künstler wirkte sie wie eine Synapse, die entscheidend das ästhetische Verständnis, vor allem der kirchlichen Auftraggeber formte. Ihre Wirksamkeit wurde oft unterschätzt:¹ Sie ist und war wohl in München beheimatet, hatte aber entscheidenden Einfluss auf das kirchliche Kunstleben im Deutschen Reich, in Österreich und in der Schweiz. Ihren Künstlermitgliedern ermöglichte sie Kontakte mit potentiellen Auftraggebern, die nicht selten selber Mitglieder der DG waren. Eine Untersuchung der religiös-kirchlichen Kunst des 20. Jahrhunderts ohne Berücksichtigung der DG, ihres Entstehens, ihrer Struktur und ihrer Entwicklung ist daher nicht möglich. Sie protegierte jenen, bis zum heutigen Tag in der Forschung kaum berücksichtigten Entwicklungsstrang in der Malerei des 20. Jahrhunderts, der von der akademischen zur kirchlichen Malerei führte.

Die überregionale Verflechtung der DG wurde bereits mit ihrer Konstitution grundgelegt. Die Umstände ihrer Gründung und deren Voraussetzungen werden deshalb zunächst geschildert. Richtungstreitigkeiten in den Jahren 1903 bis 1912 und ab 1923 waren mehr als vereinsinterne Auseinandersetzungen um Personen. Sie bilden die Engführung des im vorangegangenen Kapitel beschriebenen Kampfes innerhalb des Katholizismus gegen den künstlerischen Modernismus einerseits und um die Moderne andererseits auf der Ebene einer katholischen Assoziation. Die Auseinandersetzungen wirkten sich unmittelbar auf die künstlerischen Tendenzen innerhalb der DG aus.

3.1 Die Gründung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst und ihre Voraussetzungen

Die 1893 gegründete, bis zum heutigen Tag wirksame „Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst“ (DG) unterschied sich in mehrfacher Hinsicht von ähnlichen künstlerisch orientierten Körperschaften des 19. Jahrhunderts. Sie vereinte die beiden Grundmodelle von Kunstvereinen, die sich im Zuge der Entwicklung der liberal-bürgerlichen Gesellschaftsform herausgebildet hatten. Die DG war von Anfang an sowohl eine Korporation von Kunstfreunden und Kunstförderern als auch eine Interessensgemeinschaft von ausübenden Künstlern.

Dementsprechend bestimmten zwei Leitmotive über Jahrzehnte die Vereinspolitik: die Publikation und Firmierung spezifischer Kunstdogmen und die Vermarktung einer mit dem Epitheton „christlich“ versehenen Sonderkunst. Anders als regional oder überregional wirksame Künstlerverbände, wie etwa die „Münchener Künstlergenossenschaft“ oder die Münchner Secession, fungierte die DG nicht primär als Mittlerin zwischen Künstler und einer anonymen bürgerlichen Käuferschicht. Das übergeordnete Ziel war vielmehr die Reunion

¹ Zum Beispiel von Smitmans, christliche Malerei, Sankt Augustin 1980, S. 175.

von Kunst und Auftrag, von Kunstschaffenden und kirchlichen Auftraggebern, die sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts in erster Linie an den Produkten einer florierenden kunsthandwerklichen Industrie orientierten. Sie sollten Möglichkeiten zur Kommunikation erhalten.

Die Verbreitung des religiösen Galeriebildes und „christlicher Hauskunst“ für den privaten Bereich spielte zunächst eine sekundäre Rolle. Erst 1900 gründete die DG eine eigene Handelsgesellschaft, welche auch die künstlerischen Erzeugnisse ihrer Mitglieder vertrieb. Das Engagement der DG reduzierte sich also keineswegs nur auf den innerkirchlichen Bereich. Ihre Gründung war getragen von der romantischen Sehnsucht, einer „christlichen Kunst“ stärkere gesellschaftliche Relevanz zu verschaffen, die nach katholischem Selbstverständnis profanen Kunstbestrebungen überlegen war. Die Grundlagen hierfür wurden bereits 1885 an der Akademie der bildenden Künste in München gelegt. Als Keimzelle der DG konstituierte sich in diesem Jahr am 30. Januar der Albrecht-Dürer-Verein, eine Gruppierung von Studierenden der Bildhauerklasse von Syrius Eberle, zu der dann Angehörige verschiedener Malerklassen stießen.¹

Der Name des Vereins war durchaus programmatisch aufgefasst: Georg Busch, ihr Initiator sammelte Gleichgesinnte wie Heinrich Waderé, Mathäus Schiestl oder Kaspar Schleibner um sich, die seinen künstlerischen Mittelalterenthusiasmus teilten und mit ihm einem katholisch - romantischen Frömmigkeitsideal huldigten. Neben gemeinsamen Komponierabenden bildeten Wallfahrten zu den Wirkungsstätten Albrecht Dürers die Vereinsaktivitäten.²

Für seine einzelnen Mitglieder war für den sakralen Bereich das künstlerische Ideal der Nazarener verbindlich, genauso huldigte man aber auch der „Altdeutschen Kunst“, die für den profanen Bereich als vorbildlich galt.

Von Anfang an suchte der Albrecht-Dürer-Verein Kontakte zu einflussreichen Klerikern, Zentrumspolitikern und Angehörigen des künstlerischen Establishments. Zu den Vertretern der verschiedenen Katholizismen, die als Ehrenmitglieder dem Verein bereits 1887 angehörten, zählten unter anderem die Domkapitulare und Furtner aus Bamberg bzw. München, Georg von Hertling, der Mitbegründer und Präsident der Görres-Gesellschaft sowie spätere Reichskanzler, der Gründer der Zentrumsfraktion im Deutschen Reichstag

¹ Die Gründerväter der DG entstammen also keineswegs einer retrospektiven Bewegung „Unserer Väter Werk“, wie Georg Lill behauptete, die es als Organisation nie gegeben hat. Unter dem Titel „Unserer Väter Werk“ zeigten Gabriel von Seidl und Lorenz Gedon auf der „Deutschnationalen Kunstgewerbeausstellung“ 1876 im Münchner Glaspalast ein „Deutsches Zimmer“ im Stil der Renaissance. Für das Kunstgewerbe bedeutete diese Ausstellung die endgültige Hinwendung zur Neorenaissance. „Unserer Väter Werk“ wurde zum Schlagwort für die Verbreitung nationaler Renaissanceformen, vor allem im Bereich der Wohnkultur. Von dieser allgemeinen Begeisterung für die deutsche Renaissance zehrten fast ein Jahrzehnt später auch noch Mitglieder des Albrecht-Dürer-Vereins.

² Stadt AM: Nachlass Busch, Albrecht-Dürer-Verein, Manuskript von Oskar Beringer

Clemens von Heeremann sowie der Maler Edward von Steinle, der allerdings schon 1886 verstarb.

Bereits die Protagonisten des Albrecht-Dürer-Vereins suchten im Hinblick auf ein späteres Betätigungsfeld den Kontakt mit Persönlichkeiten des katholischen Kulturlebens.

Eine zentrale Bedeutung kam in diesem Zusammenhang dem Bildhauer Georg Busch zu, der schon frühzeitig als Student erkannt hatte, dass nur durch die enge Verbindung zu den verschiedenen Katholizismen ein überregional bedeutendes Netzwerk der „christlichen Kunst“ geknüpft werden konnte. Dieses Netzwerk sollte in Konkurrenz zu jenen kunstgewerblichen Firmen entstehen, die sich auf religiöse Produkte spezialisiert hatten und seit den 70er Jahren zusehends expandierten.

Georg Busch initiierte dann schließlich im Wesentlichen die Gründung der DG.

Am 18. März 1892 lud er die Bildhauer Joseph Brühl, Heinrich Waderé, Jakob Stolz und die Maler Emanuel Walch, Kaspar Schleichner, Bonifaz Locher und Gebhard Fugel in sein Atelier, also Künstlerkollegen, die er größtenteils von seinen Studientagen an der Akademie kannte. Auch der Kirchenhistoriker Aloys Weiss, die beiden Mitherausgeber des Jahrbuches der Goerres-Gesellschaft Josef Weiß und Gustav Schnürer, waren dort Gäste, um über die Grundstruktur einer Gesellschaft für christliche Kunst zu beraten.¹

In Anlehnung an die Goerres-Gesellschaft wurde zunächst ein erster Statutenentwurf skizziert. Um im nationalen katholischen Milieu bekannt zu werden, beschloss man, sich auf einer geplanten „Christlichen Kunstausstellung“, die anlässlich des Katholikentages 1892 in Mainz stattfinden sollte, zu beteiligen.²

Alle diese frühen Initiativen zur Gründung der DG vollzogen sich zeitgleich mit dem weitaus bekannteren Phänomen „Münchener Secession“, die ebenfalls Mitte März 1892 ihren Anfang nahm. Markus Harzenetter hat überzeugend dargestellt, dass es sich bei der Münchener Secession weder um eine Gegenbewegung zur Dominanz Franz von Lenbachs noch um den Aufstand der Avantgarde gegen das konservative künstlerische Establishment Münchens handelte.³ Der Antrieb zur Spaltung der Münchener Künstlergenossenschaft erwuchs vielmehr aus dem Streit um den internationalen Charakter der Kunstausstellungen im Münchener Glaspalast vor dem Hintergrund einer allgemein materiell angespannten Lage einheimischer Künstler. Entscheidend für den Gründungsprozess der DG ist, dass die Künstler um Georg Busch, die sich um eine Gesellschaft zur Vermarktung christlicher Kunst bemühten, allesamt jener Fraktion der Münchener Künstlergenossenschaft angehörten, die sich nicht an der Secession beteiligten, also nicht an einer weiteren Internationalisierung des Münchener

¹ Archiv DG: Protokollbuch 1, Sitzungsprotokoll vom 18.03.1892.

² Ebenda, Protokoll von 22. April 1892.

³ Harzenetter, Markus: Zur Münchener Secession. Genese, Ursachen und Zielsetzungen dieser intentionell neuartigen Münchener Künstlervereinigung. (= Miscellanea Bavarica Monacensia Bd. 158) München 1992.

Kunstmarktes interessiert waren. Darüber hinaus zählten die führenden Kräfte der DG - zumindest im ersten Jahrzehnt nach ihrer Gründung - zu den Juroren der Münchner Glaspalast -Ausstellungen.¹ Ebenso erscheint von Bedeutung, dass sich für Kunstschaffende gegen Ende des 19. Jahrhunderts neue lokale Absatzmärkte eröffneten: Nach Jahrzehnten der Stagnation zeichnete sich in München wie in anderen katholischen Zentren Deutschlands als Folge der rapide wachsenden Einwohnerzahl eine neue Welle im Kirchenbau ab. St. Anna im Lehel war bereits 1892 vollendet worden, im selben Jahr fand die Grundsteinlegung von St. Paul statt, die neue St. Benno Kirche war bis aus die Türme fertig gestellt. Gleichzeitig beschlossen die Kapuziner von St. Anton den Neubau einer großen Klosterkirche. Seit den 80er Jahren liefen die Planungen für St. Maximilian, St. Ursula und St. Margareta.²

Seit 1884 war der „Zentralkirchenbauverein“, eine kirchliche Körperschaft unter der Leitung der Erzbischöfe von München und Freising, für die katholischen Kirchenbauten Münchens verantwortlich. Durch diese Institution griff der Erzbischof direkt in die Bauprojekte der Pfarreien ein. Ab 1912 dirigierte mit der „Gesamtkirchengemeinde“ nicht mehr ein Idealverein, sondern eine kirchliche Behörde die kirchliche Kunst in München.

Letztendlich waren es wohl drei Faktoren, nämlich die angespannte materielle Situation Münchner Künstler, der Streit um die zunehmende Internationalisierung des Münchner Ausstellungswesens und das wachsende Auftragspotential im kirchlichen Bereich, welche entscheidende Impulse zur Gründung der DG durch Münchner Künstler ab dem Jahr 1892 gaben.

Der Entschluss, auf der Generalversammlung der Katholiken in Mainz Kontakte zu den Führern des deutschen Katholizismus zu suchen, sollte sich schon bald als großer Vorteil für die Initiatoren der DG erweisen. Der Zentrumspolitiker von Heeremann, der Busch seit seiner Akademiezeit bereits kannte, initiierte eine Resolution durch die Vollversammlung des Katholikentages, welche die Gründung einer über ganz Deutschland sich erstreckenden Gesellschaft für christliche Kunst empfahl. Neben dem Bildhauer Georg Busch wurden der Münchner Historienmaler Gebhard Fugel und der Geistliche Franz Festing beauftragt, mit anderen „geeigneten Kräften“ die Gründung einer entsprechenden Körperschaft zu vollziehen.³

Vom Rückhalt des Katholikentages bestärkt, nahm das Gründungskomitee den Kontakt mit der katholischen Aristokratie, mit führenden Politikern des Zentrums, mit der Bayerischen Volkspartei und mit den Vertretern des deutschsprachigen Episkopats auf.

In einem Rundschreiben wurden die Vertreter der verschiedenen Katholizismen eingeladen, sich an der Gründung der DG zu beteiligen. Ein Statutenentwurf, der dem Zirkular beigelegt

¹ Die Münchner Kunstausstellungen von 1894, in: Christliches Kunstblatt 36 (1894), S. 171.

² AEM Archiv der Erzbischöfe 31/2. Zentralkirchenbauverein.

³ Archiv DG: Protokollbuch 1, Protokoll vom 3.10.1892.

war, informierte potentielle Interessenten über Aufgaben und Ziele der zu gründenden Körperschaft:

Die Befreiung der „christlichen Kunst“ aus ihrem Schattendasein, die Mehrung ihres gesellschaftlichen Einflusses sowie eine Optimierung der kirchlichen Kunst durch die Abwehr des religiösen Kunsthandwerks wurden bereits im ersten Abschnitt als Leitziele formuliert.¹ Eindringlich bat der Eichstätter Lyzeumsprofessor Oskar Lochner Freiherr von Hüttenbach, der seit dem Herbst 1892 dem Gründungskomitee angehörte, in einem Sonderschreiben die deutschen Bischöfe, die Konstitution der DG zu unterstützen:

„Bei der derzeitigen Gefahr, in welcher sich die Kunst heute befindet, einerseits dem Individualismus zum Opfer zu fallen, andererseits in der modern sinnlichen Richtung unterzugehen, ist Pflege, Schutz und Reform der Kunst im christlichen Geiste vom sozialen und moralischen, wie vom christlichen und liturgischen Standpunkte aus eine allgemein wichtige Angelegenheit, welche nur durch gemeinsames Vorgehen erledigt werden kann. Das ehrerbietigst unterfertigte Komitee, vertrauend auf die reine Absicht, welche das Unternehmen ins Leben rief, gibt sich der sicheren Hoffnung hin, Euere Bischöfliche Gnaden werden der Gesellschaft Schutz und Segen angedeihen lassen.“²

Die Ausführungen Lochners, der in der zukünftigen Vereinigung von Künstlern, Geistlichen und Kunstfreunden ein Korrektiv zur modernen Kultur sah, stießen bei den Vertretern des Deutschen Episkopats auf positive Resonanz. Noch vor der eigentlichen Konstitution des Vereins hatten die Bischöfe von Speyer und Eichstätt ihre Mitgliedschaft zugesagt und die zukünftige Assoziation mit Geldspenden bedacht. Die Oberhirten der katholischen Bistümer Münster, Regensburg, Rottenburg, St. Gallen, Trier, Würzburg plädierten genau wie die Benediktiner von Augsburg, Mehrerau, Schäftlarn und Scheyern in der Öffentlichkeit für die Gründung einer Gesellschaft für christliche Kunst.³ Mit Alexander Schnütken in Köln und Paul Keppler in Freiburg wurden die einflussreichsten katholischen Kunsttheoretiker in Kenntnis gesetzt und zum Eintritt in die neue Gesellschaft eingeladen.⁴

Bei der Werbung zukünftiger Künstlermitglieder wurde Georg Busch vollkommen freie Hand gelassen. Im Dezember 1892 nahm er gemeinsam mit Gebhard Fugel Kontakt zu Vereinskollegen der Münchner Künstler Genossenschaft auf, „bei denen besonderes Interesse für die Gesellschaft für christliche Kunst vorausgesetzt wurde“, um sie für die Teilnahme an einem diesbezüglichen Unternehmen zu begeistern. Von den insgesamt 12

¹ Ebenda .

² Ebenda

³ Ebenda, Protokoll vom 24.11.1892.

⁴ wie Fußnote 1.

Münchner Kunstschaaffenden, welche sich gemeinsam mit Busch zu einem informellen Gespräch im Sitzungssaal der Münchner Künstlergenossenschaft trafen und ihr Interesse an der Mitgliedschaft in einer Gesellschaft für christliche Kunst bekundeten, hatte sich ein Teil bereits durch Auftragsarbeiten für den kirchlichen Bereich Reputation verschafft.

Der Architekt Heinrich Freiherr von Schmidt empfahl sich durch seine historistischen Kirchenbauten in Kaiserslautern und Darmstadt als christlicher Künstler, Heinrich Überbacher war als Schöpfer kirchlicher Figuralplastik in der nazarenischen Tradition bereits bekannt.¹

Die beiden anderen Bildhauer Syrius Eberle und Anton Heß zählten zwar zum konservativen künstlerischen Establishment Münchens, waren jedoch bis zu diesem Zeitpunkt hauptsächlich durch Monumentalplastiken im öffentlichen Raum in Erscheinung getreten.²

Von den Malern, die der Einladung Buschs Folge geleistet hatten, genossen vor allem Severin Benz³ und Ludwig Glötzle⁴ als kirchliche Maler Ansehen. Benz hatte nach spätnazarenischen Anfängen als einer der ersten die koloristische Technik Pilotys auf die religiöse Malerei übertragen, seit 1863 schuf er zahlreiche Altarbilder. Genau wie Benz war der Großteil der Maler sowohl von der Cornelius-Schule als auch von der Historienmalerei der Piloty-Schule geprägt worden. Dies galt auch für Ludwig Glötzle, der nach Studien bei Strähuber, Hiltensberger, Johann von Schraudolph und Wagner in seinem ersten eigenständigen Werk, dem Hochaltarbild für die Pfarrkirche in Immenstadt, von den koloristischen Erfahrungen der Piloty-Schule profitierte. Glötzle entwickelte sich bald zu einem Eklektiker und passte sich verschiedensten Stilen an.

Eine andere Entwicklung hatten Martin Feuerstein⁵ und Waldemar Kolmsperger⁶ durchlaufen, die ebenfalls dem Treffen beiwohnten. Feuerstein war in München zunächst durch die Diez-Schule beeinflusst worden und orientierte sich dann an der Monumentalmalerei Luc Olivier Mersons, bei dem er in Paris studierte. Seit 1883 konzentrierte sich Feuerstein auf religiöse Sujets, er hatte 1888 mit seinem Zyklus von Wandgemälden für die Straßburger Magdalenenkirche Aufsehen erregt. Feuerstein avancierte in der Folge zum letzten und bedeutendsten Repräsentanten der akademischen religiösen Historienmalerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Bis in die 20er Jahre des 20. Jahrhunderts war er als religiöser Maler wirksam. Waldemar Kolmsperger d.Ä., der genau wie Feuerstein in seiner Frühzeit nicht von den Nachfahren der Nazarener beeinflusst

¹ von Schmidt: Thieme-Becker, Bd. 30, Leipzig 1936, S. 145; Überbacher: Thieme-Becker, Bd. 33, Leipzig 1939, S. 533-534.

² Eberle: Thieme-Becker, Bd. 10, Leipzig 1914, S. 301-302; Hess: Thieme-Becker, Bd.16, Leipzig 1923, S. 575.

³ Benz: Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert. Bd. 1, München 1981, S. 85-86.

⁴ Glötzle: Bruckmann Lexikon, Maler 19. Jahrhundert, Bd. 2, München 1982, S. 31.

⁵ Feuerstein, Bruckmann Lexikon, Maler 19. Jahrhundert Bd. 1, München 1981, S. 332-336.

⁶ Kolmsperger: Bruckmann, Lexikon, Maler 19. Jahrhundert Bd. 2, S. 367.

worden war, kam vom Kunsthandwerk und hatte bislang hauptsächlich als Dekorationsmaler an staatlichen und kommunalen Großprojekten mitgewirkt. Er war an der Ausstattung des Landshuter Rathauses beteiligt und arbeitete in Hohenschwangau und Neuschwanstein. Als Mitglied der Gründungskommission war auch Gebhard Fugel an dieser ersten Kontaktaufnahme mit Angehörigen der Münchner Künstlergenossenschaft beteiligt. Fugel war Schüler bei Claudius Schraudolph d.Ä. und Alexander Liezen-Mayer in Stuttgart. Ab den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts beeinflusst ihn die theatralische Historienmalerei Mihály Munkácsys. Im Jahr 1885 war er als Schöpfer religiöser Gemälde bekannt geworden, die in ihrer Orientalistik den Geschmack der bürgerlichen Käuferschicht entgegenkamen. Dieser Realismus wurde anfänglich in kirchlichen Kreisen, namentlich durch Paul Keppler skeptisch beurteilt, doch änderte Fugel als Mitglied und wichtigster Maler der DG in der Folge seine Malweise dahingehend, dass sie mit den Vorstellungen seiner klerikalen Auftraggeber konform gingen. Auch deswegen wurde Fugel der kirchliche Maler schlechthin.¹ Diese erste Kerntruppe von Malern der Münchner Künstler Genossenschaft trat in den folgenden Jahren tonangebend in der DG hervor und bestimmte deren Tendenzen in der Malerei. Ebenso wurde ein wesentliches Merkmal der DG bereits in ihrer Gründungsphase grundgelegt: Obwohl sie tief im deutschen Katholizismus wurzelte, also im gesamten deutschsprachigen Raum wirksam war, dominierten unübersehbar Münchner Kunstschaaffende, die sich zunächst ausschließlich aus der Münchner Künstlergenossenschaft rekrutierten. Durch die DG ergaben sich für sie neue Kontaktmöglichkeiten zu kirchlichen Auftraggebern in allen deutschsprachigen Diözesen. Als schließlich die konstituierende Sitzung der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst“ für den 4. Januar 1893 anberaumt wurde, waren bereits wesentliche Persönlichkeiten des deutschen Katholizismus für den neuen Verein gewonnen.² Als erster Präsident stellte sich Georg von Hertling zur Verfügung, während Georg Busch zum so genannten Künstlerpräsidenten gewählt wurde. Tatsächlich war Hertling für die DG ein repräsentatives Aushängeschild, griff aber nur selten in die Vereinspolitik ein. Die Fäden liefen vielmehr bei Georg Busch zusammen, der sich seinerseits einer seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bei Klerus und Volk weit verbreiteten unkritischen Loyalität gegenüber der Kirche befleißigte, was sich in zahlreichen Huldigungs- und Ergebenheitsadressen an den Episkopat ausdrückte.³ Der weitere Vorstand setzte sich zu jeweils einem Drittel aus Klerikern, Angehörigen des politischen oder wissenschaftlichen Katholizismus und Künstlern zusammen. Dementsprechend bildete sich auch die Jury aus „Kunstfreunden“ und

¹ Siehe Kapitel „Kirchliches Bekenntnis“ ab S. 175.

² Archiv DG, Protokollbuch I, Protokoll der ersten (konstituierenden) Generalversammlung vom 4.1.1893.

³ Diese Ergebenheit zeigte sich auch in seinem Œuvre, in dem Bischofsgrabmäler einen wesentlichen Anteil bilden.

Über Busch: Bruck, Annedore: Busch, Georg, in: Saur. Allgemeines Künstler Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 15, München Leipzig 1997, S. 307.

„Künstlern“, sie traf die Auswahl für die Beispiele in Architektur, Bildhauerei und Malerei, die in einer Jahresmappe Vereinsmitgliedern und der weiteren Öffentlichkeit vorgestellt werden sollten.¹

Die engen personellen Verbindungen zwischen den Gründervätern der DG und der kirchlichen Leitung, den wesentlichen Protagonisten des Kultur-Katholizismus sowie der Münchner Künstlergenossenschaft begründeten den Erfolg des neuen kirchlichen Kunstvereins. Lokale Größen der „Kunststadt München“ wie Gabriel von Seidl, Georg Hauberisser, Rudolf Seitz oder Gabriel von Hackl, der spätere Lehrer Franz Marcs, erkannten ihre Bedeutung als Auftragsvermittlerin und traten der DG bei.²

Das Haus Wittelsbach war seit 1894 unter anderem durch den Prinzregenten Luitpold und seinem Sohn, dem späteren König Ludwig III. vertreten. Ebenso gehörten ab 1896 der Kronprinz von Rumänien, Prinz Ferdinand von Hohenzollern und Wilhelm Herzog von Urach, Graf von Württemberg der DG an.³ Bis 1899 waren 17 der 25 katholischen Diözesanbischöfe des Deutschen Reichs als persönliche Mitglieder beigetreten.

Der Erzbischof von Salzburg und sein Amtskollege aus Triest waren für Österreich am Unternehmen DG beteiligt, ebenso die Bischöfe der Schweizer Diözesen Chur, St. Gallen und Basel-Lugano. Vom Episkopat der USA zählten die Oberhirten von Cleveland/Ohio und Fort Wayne/ Indiana zu den Vereinsangehörigen.⁴ Hatten zu Beginn des Jahres 1893 noch 102 Personen die DG aus der Taufe gehoben, so gehörten ihr 1894 bereits 815 Mitglieder an, bis zum Jahr 1912 sollte sich die Zahl auf 6000 erhöhen.

Seit ihrem Gründungsjahr publizierte die DG Jahresmappen mit aufwendigen Reproduktionen von Arbeiten der tonangebenden Künstlermitglieder. Die Beispiele aus Architektur, Plastik und Malerei wurden in den Begleittexten stets wohlwollend von den „Kunstfreunden“ kommentiert. Sie rekrutierten sich aus weltlichen oder geistlichen Jury- oder Vorstandsmitgliedern, die auch außerhalb der DG als Kulturgelehrte in Erscheinung traten. Die ersten Jahresmappen waren ausschließlich den Gründervätern der DG vorbehalten und zeigen dementsprechend auf dem Gebiet der Malerei eine retrospektive Pluralität. Beiträge der Stilkopisten Schleichner, Lochner und Glötzle dominierten neben dem fiktiven Realismus der Historienmalerei von Gebhard Fugel und Martin Feuerstein die ersten Jahresmappen, während das nazarenische Erbe eine untergeordnete Rolle spielte.⁵

¹ Archiv DG, Protokollbuch I, Protokoll vom 1. Mai 1893.

² Während Hauberisser und Seidl schon im Gründungsjahr 1893 in die DG eintraten, war Seitz ab 1898 Mitglied, ein Jahr nachdem er die Apsis der St. Anna Kirche zu München ausgemalt hatte.

³ Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. 2. Bericht des geschäftsführenden Ausschusses. 1895. Verzeichnis der Mitglieder, S. 26. Jahresberichte und Mitgliederverzeichnisse der DG von 1894 bis 1903 befinden sich in der Dombibliothek Freising.

⁴ dass. Verzeichnisse der Mitglieder 1897-1901.

⁵ Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Jahresmappen 1893-1900.

Diesem retrospektiven, von der Gotik bis zum Rokoko reichenden Stilpluralismus in der kirchlichen Kunst der Jahrhundertwende ging, wie Adolf Smitmans dargestellt hat, eine breite innerkirchliche Stildiskussion voraus, die ergebnislos verstummt war.¹

Die DG motivierte ihre Künstler, diesen historistischen Eklektizismus zu kultivieren, und gab sich darüber hinaus offen für neue Ausdrucksmöglichkeiten, die den kirchlichen Kunst-Dogmen nicht widersprechen. So erklärte Pfarrer Franz Festing, dass die DG „Vertreter aller berechtigten, dem Wesen christlicher bzw. kirchlicher Kunst nicht direkt widerstrebenden Richtungen und Stile sowohl der historisch abgeschlossenen als auch der fortgeschrittenen modernen Darstellungsformen“ umfassen wolle.²

3.2 Richtungsstreitigkeiten: Die DG als Bollwerk gegen den Modernismus

Das Doppelmodell „Interessensverband von Künstlern“ und „Verein von Kunstfreunden“, das durch die Konstitution der DG realisiert wurde, bot schon bald Zündstoff für Konflikte.

Da sich die DG darüber hinaus als Mikrokosmos der verschiedenen Katholizismen darstellte, wurde sie auch Schauplatz innerkirchlicher Richtungskämpfe. Als Antipoden standen sich dabei der primär auf materielle Interessen bedachte Künstlerkreis um Georg Busch und eine kleine Gruppe von katholischen Akademikern gegenüber, die der Kunstpolitik des Vereins mit wachsender Kritik begegneten. Den Anstoß zu einer langen internen Zerreißprobe gab die Gründung der „Deutschen Gesellschaft für Christliche Kunst GmbH“, einer gleichnamigen Handelsgesellschaft, die 1900 größtenteils von Künstlermitgliedern unter der Stabführung von Georg Busch ins Leben gerufen wurde. Offiziell sollte die GmbH die finanzielle Grundlage für eine selbständige Ausstellungstätigkeit bilden, die bereits seit dem Gründungsjahr angedacht war. Bisher war die DG nur im Kontext anderer Kunstausstellungen in Erscheinung getreten. Anlässlich des Katholikentages in München im Jahr 1895 beteiligte sie sich an einer Ausstellung im Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz, ebenso 1896 in Dortmund, während sie 1899 und 1900 mit einer geschlossenen Gruppe im Münchner Glaspalast vertreten war. Die Dominanz religiöser Sujets von Franz von Stuck und anderer internationaler Vertreter des Symbolismus sowie die nach dem Dafürhalten der DG unterrepräsentierten Werke „christlicher Kunst“ auf den großen Kunstausstellungen Münchens ließ die Forderung nach eigenen Ausstellungsprojekten laut werden.³ Tatsächlich trug die GmbH von Anfang an die Züge einer Vertriebsgesellschaft für religiöses Kunsthandwerk und Devotionalien. Sie widersprach damit der Satzung der DG, die

¹Smitmans, christliche Malerei, Sankt Augustin 1980, S. 46-80.

²Festing, Franz: Die Mainzer Katholikenversammlung und die christliche Kunst, in: Historisch politische Blätter 110 (1892) S. 539.

³Hierzu: Feiler; Bernd: Die Chronik des Vereins Ausstellungshaus für christliche Kunst, in: Jahrbuch des Vereins Ausstellungshaus für christliche Kunst München, Regensburg 2001, S. 103-108.

eine Förderung „christlicher Originalkunst“ und den Ausschluss religiöser kunsthandwerklicher Erzeugnisse festschrieb.¹

Der kommerzielle Weg, der nunmehr auf Geheiß von Georg Busch beschritten wurde, provozierte die öffentliche Kritik an der Handelsgesellschaft, zumal sie durch die Landeshauptstadt München gefördert wurde. So bezweifelte beispielsweise das „Deutsche Volksblatt“ in seiner Ausgabe vom 11. Oktober 1903, dass die GmbH „in Verfolgung ihrer Bestrebungen auch überall die richtigen Wege wandelt“. Anlass für den Artikel war die finanzielle Unterstützung der GmbH durch den Magistrat der Landeshauptstadt München. Es erschien in diesem Zusammenhang dem Autor nicht richtig, „dass die Gesellschaft für christliche Kunst ein Handelsgeschäft mit Heiligenbildchen, Postkarten, Gebetbüchern und Devotionalien etabliert hatte und den Geschäften dieser Branche, welche keine gemeindlichen Unterstützungen beziehen, Konkurrenz machte“. Prinzipiell wurde die künstlerische Qualität der angebotenen Produkte in Frage gestellt: Demnach seien die Verlagsartikel „nicht recht geeignet, die christliche Kunst (...) besonders zu empfehlen“.² Nicht nur von außen her, sondern auch vereinsintern formierte sich nun der Widerstand gegen Georg Busch und seine Vormachtstellung in der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst.

Die langen Querelen, die versuchte Demontage Buschs und das sich anschließende Rechtsverfahren sind für die vorliegende Untersuchung von nachgeordneter Bedeutung. Lediglich zwei Aspekte erscheinen relevant:³

Die Opposition gegen die bisherige Kunstpolitik der DG und die Person Georg Busch wurde getragen von einem Zirkel innerhalb der DG, dessen Protagonisten, zumindest teilweise, dem Reformkatholizismus zuzuordnen sind und als „Modernisten“ galten. Als Konsequenz der Auseinandersetzung, bei der diese reformorientierten Kräfte innerhalb der DG unterlagen, erfolgte 1911 eine enge Anbindung der DG an den Episkopat, dem ein größeres Mitspracherecht innerhalb des Vereins, also auch an dessen künstlerischer Entwicklung eingeräumt wurde.

Zur erwähnten kritischen Fraktion zählten unter anderen der Franziskanerpater Expeditus Schmidt, der Altphilologe Engelbert Drerup, der 1903 dem Vorstand der DG angehörte, und der Kunsthistoriker und Geistliche Josef Popp. Die drei Männer waren Mitarbeiter der liberalen katholischen Literaturzeitschrift „Literarische Warte“, die Popp in München herausgab. Pops Monatschrift übte Literaturkritik nach ästhetischen und nicht nach

¹ Dieses Leitziel der DG wurde de facto schon bald nach ihrer Gründung desavouiert. So nennt das Mitgliederverzeichnis bereits seit 1894 Franz Mayer, Inhaber der Mayerschen Hofkunstanstalt. Ebenso war Johannes Marggraf, Leiter eines gleichnamigen Architekturbüros, das sich ganz auf die Ausstattung von Kirchen mit industriell gefertigten Altären und Bildwerken spezialisiert hatte, Mitglied der DG. Siehe Mitgliederverzeichnisse 1895 bzw. 1900.

² zitiert nach: Feiler, Vereinschronik, Regensburg 2001, S. 105.

³ Zu den genaueren Vorgängen: Feiler, Vereinschronik, Regensburg, 2001, S. 109-114.

moralischen Gesichtspunkten, behandelte das ganze Feld der damaligen Gegenwartsliteratur und hob sich damit vom Gros katholischer Fachorgane ab. Nachdem seit einigen Jahren immer wieder die Gründung einer vereinseigenen Kunstzeitschrift innerhalb der DG diskutiert worden war, bot Popp 1902 dem Vorstand seine Kooperation an und schlug den Ausbau der „Literarischen Warte“ zu einer Fachzeitschrift für Kunst vor. Poppers Angebot wurde mit dem Hinweis auf die notwendige Unabhängigkeit der DG abgelehnt. Ein Jahr später fiel Popp durch ein ungewöhnlich kritisches Vorwort zur Jahresmappe der DG auf. Die bisherige Kunstpolitik des Vereins in Frage stellend, erteilte er dem Historismus generell eine Absage und kritisierte die Stilkopisten - namentlich Hauberisser und Kolmsperger - innerhalb der DG. Damit bezog er klar Position gegen den exklusiven Charakter der DG. Nietzsche zitierend, griff er dessen Historismuskritik auf und verwies auf die innovative Kraft der französischen Kunst, deren „überaus erfreuliche Regungen“, welche die christliche Kunst nicht übersehen dürfe. Abschließend postulierte er vehement künstlerische Freiheit, argumentierte gegen eine Einengung der künstlerischen Kreativität durch Kunstdogmen und erhoffte sich dadurch eine Blutauffrischung für die christliche Kunst: „Mancher Hochtalentiertere steht am Scheideweg; sein Innerstes zieht ihn zur christlichen Kunst; aber sein starkes Künstlertum lässt ihn für dessen volle Entfaltung dort fürchten. So bleiben uns immer bloß Leute, welche zwar ein achtenswertes Können, eine würdige Auffassung ihrer Aufgabe gewährleisten, die uns aber nicht eigentlich vorwärts bringen. Wir erhalten, wenn wir nicht freier im angedeuteten Sinne werden, keinen katholischen Uhde, dessen naive Unbefangenheit und kindlich treuherzige Empfindung sich mit männlicher Kraft und Tiefe verbinden. Fugel war einmal auf diesem Wege.“¹ Mit seinen Ausführungen, dem Verweis auf Nietzsche, die positive Beurteilung der neueren Kunst Frankreichs und Fritz von Uhdens, der über Jahrzehnte Feindbild der katholischen Ästhetik war, und die Kritik an Fugel, dem anerkannten katholischen Maler, war der Kleriker Popp innerhalb des katholischen Kulturlebens völlig isoliert. Als Popp eine Zusammenarbeit mit Karl Muths „Hochland“ und die Einstellung der bisherigen Jahresmappen anregte, musste dies wie eine weitere Provokation wirken.² Muths reformistische Monatsschrift wurde seit Beginn ihres Erscheinens von den kirchlichen Behörden kritisch beobachtet; bereits 1908 kritisierte der Rottenburger Bischof Paul Wilhelm Keppler die „modernistischen Kunsturteile“ des Blattes, im Jahr 1911 erfolgte die Indizierung der Zeitschrift, welche allerdings nie publiziert wurde und deshalb unwirksam blieb.³

¹ Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Jahresmappe 1903, S. 9

² Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Bericht über das 11. Vereinsjahr 1903. Hier: Die Zeitschriftenfrage S. 16-71

³ Akten Fuldaer Bischofskonferenz; S. 135-136 sowie Weitlauff, Reformkatholizismus, in: LThK, Bd. 8, Freiburg u.a. 1999, Sp. 958

Deutlich sträubten sich Künstler wie Nichtkünstler innerhalb der Vorstandschaft sowohl gegen eine Annäherung an fortschrittliche katholische Positionen als auch gegen eine Öffnung der DG gegenüber den allgemeinen künstlerischen Strömungen.

Als Gegenmodell gab sie deshalb ab 1904 die Monatsschrift „Die christliche Kunst“ heraus, als deren Schriftleiter der Stiftskanonikus Sebastian Staudhamer fungierte.

Selbst das katholische Pressewesen beurteilte die Erstausgabe der Zeitschrift wegen ihrer unkritischen Haltung gegenüber dem Schaffen der Künstlermitglieder der DG und ihrer künstlerischen Engführung negativ.¹

Der Streit um die Zeitschrift war nur äußerliches Symptom einer allgemeinen Krise der DG.

Den materiellen Interessen ihrer Künstler, die im Klerus zumeist Rückhalt fanden, standen die Ideale einer kleinen aber wortstarken liberalen Gruppe von Gelehrten gegenüber.

Josef Popp scheiterte schließlich mit seinen Bemühungen, die Vormachtstellung des historistischen Stilpluralismus in der DG zu brechen und sie gegenüber den allgemeinen künstlerischen Entwicklungen der Zeit zu öffnen. Seine „Hochland“- Besprechung der Wiener Secessionsausstellung religiöser Kunst von 1906, an der sich die DG beteiligte, bezeichnete deren Kunstschaffen dann schließlich nur noch als „ein Museum von Antiquitäten-Fälschungen“.²

Der innerlichen Distanz vom kirchlichen Kunstleben folgte die äußerliche vom gesamten Katholizismus. Als Gegner des antimodernistischen Kurses in der katholischen Kirche gab Josef Popp sein Priesteramt auf, kehrte dem Katholizismus den Rücken und lehrte nach seiner Habilitation an der Technischen Hochschule München Kunstgeschichte und Ästhetik.³ Für Engelbert Drerup, dem anderen Opponenten Buschs, der sich bis 1911 auf einen langen publizistischen Kampf gegen den Künstlerpräsidenten einließ, blieb am Ende ebenfalls nur der freiwillige Rückzug aus der DG.

Trotz oder gerade wegen dieser Agitationen aus den Reihen liberaler und weltoffener Kräfte, betrieb die Führung der DG systematisch ihre Umwandlung in eine kirchlich approbierte Vereinigung. Ein größtenteils aus Klerikern bestehendes, vom Vorstand installiertes Komitee diskutierte ab 1905 weit reichende Veränderungen der DG, die als „Allgemeine Vereinigung für christliche Kunst“ enger in die Struktur der Diözesen eingegliedert und unter die Aufsicht des deutschen Episkopats gestellt werden sollte.

In diesem Zusammenhang wurde unter anderem die Gründung einer Schule für christliche Kunst und die Eröffnung eines von den Diözesen getragenen Ausstellungshauses geplant.⁴

Im Jahr 1907 wandten sich Georg Freiherr von Hertling, sein Stellvertreter Georg Busch sowie der Münchner Generalvikar Johann Baptist Neudecker als Vorstandsmitglieder der DG

¹ Popp, Josef: Rezension „Die christliche Kunst“, in: Literarische Warte 6 (1905), S. 724-733. Popp zitiert hier das Urteil anderer katholischer Autoren.

² Popp, Josef: Die Beuroner Kunst, in: Hochland 3 (1906), S. 79.

³ Über Popp: Kosch, katholisches Deutschland, Augsburg 1935, Sp. 3655.

⁴ Feiler, Vereinschronik, Regensburg 2001, S. 108.

an die Fuldaer Bischofskonferenz und baten um die Unterzeichnung eines Aufrufs zur Gründung der „Allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst“. Ein Jahr später versuchten die Vorstände das Interesse der deutschen Bischöfe erneut zu gewinnen.¹

Diese verhielten sich auf Anraten des Rottenburger Bischofs Paul Wilhelm Keppler zunächst abwartend. Als es den Vertretern der DG 1909 gelang, Keppler die „Allgemeine Vereinigung für christliche Kunst“ als Gegenbewegung zum Modernismus in der kirchlichen Kunst begreifbar zu machen, plädierte dieser für die Unterstützung des Unternehmens durch den Episkopat.

Ausschlaggebend hierbei war ein neuer Statutenentwurf, der den deutschen Diözesanbischöfen automatisch den Ehrenvorstand in der „Allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst“ einräumte. Auf ihrer Versammlung im August 1909 beschloss deshalb die Fuldaer Bischofskonferenz, der „Allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst“ beizutreten, der Rottenburger Bischof sollte als Mittelsmann des Episkopats fungieren.²

Die Forderung nach „einer Organisation unter Einfluss der Kirche“, (...) die „allein die Pflege der christlichen Kunst für alle Zukunft gewährleistet“, traf bei weiten Kreisen des deutschsprachigen Episkopats auf positive Resonanz.³

So begrüßte der Rottenburger Bischof Keppler die Absicht, „die Deutsche Gesellschaft auf eine breitere Basis zu stellen, sie im großen Stil auszubauen und zu einer Großmacht auszubilden“. Franziskus Bettinger, Erzbischof von München und Freising, sah in der „Allgemeinen Vereinigung“ die Möglichkeit, „(...) im Interesse der Künstler den Bischöfen mehr Einfluss zu verschaffen, und zwar ein gewisses Kontrollrecht, damit die Sache mehr Vertrauen gewinnt.“⁴ Insgesamt bekundeten 34 Bischöfe aus Deutschland, Österreich und der Schweiz ihre Sympathien mit diesem Plan, 22 davon empfahlen die Gründung einer „Allgemeinen Vereinigung“ durch ihre Namensunterschrift.⁵

Die vollkommene Instrumentalisierung und Subordination der DG durch den Episkopat fand bei den Mitgliedern keine Mehrheit und wurde 1909 bei der Generalversammlung abgelehnt. Die dadurch ausgelösten Konflikte führten zum Rücktritt Georg von Hertlings als erster Präsident, erst 1911 folgte der Jurist Wilhelm von Haiss, Senatspräsident des Königlichen Obersten Landesgerichtes, Hertling im Amt nach. Gegen Busch, dessen autokratischer Führungsstil weiter in der Kritik stand, wurde ein Untersuchungskomitee eingesetzt, das den Bildhauer, der mittlerweile auch verlegerisch tätig war und mit der Zeitschrift „Die Kunst dem Volke“ ein eigenes Kunstmagazin herausgab, 1912 letztendlich rehabilitierte.⁶ Obwohl der enge Anschluss der DG an den Episkopat und die kirchliche Hierarchie in der von Busch

¹ Akten Fuldaer Bischofskonferenz, S. 124-125

² Akten Fuldaer Bischofskonferenz, S. 136

³ Archiv DG: Beilagen zum Memorandum Denkhöfer. Hier: Busch, Georg: Allgemeine Vereinigung für christliche Kunst. München 1909, S. 5.

⁴ Zitiert nach: Archiv DG, Schiedsspruch S. 8.

⁵ Ebenda, S. 1.

⁶ Zu den genaueren Vorgängen, Feiler, Vereinschronik, Regensburg 2001, S. 109-114.

sowie Teilen des Klerus intendierten Form abgelehnt wurde, gelang es in der Folge, zwei wichtige Satzungsänderungen durchzusetzen, durch die wenigstens zwei Ziele der Allgemeinen Vereinigung in die DG einflossen:

1912 erhielt der deutsche Episkopat ein Vetorecht für alle Veröffentlichungen der DG, die deutschen Bischöfe, welche der DG angehörten wurden ferner zu deren Ehrenvorstand erklärt.¹ Die Kirche hatte damit ein nicht zu unterschätzendes Kontrollrecht, das die Einflussnahme auf künstlerische Tendenzen und Publikationen der DG ermöglichte.

Wohlwollend nahm der Vorsitzende der Fuldaer Bischofskonferenz, der Breslauer Fürstbischof Georg Kardinal Kopp diesen Umstand zur Kenntnis und zeigte sich befriedigt, dass „in den neuen Statuten der Gesellschaft der katholische-kirchliche Charakter klar ausgesprochen und dem Episkopat Recht und Einfluss zugesichert wird“.²

Die Bischöfe fanden im Rottenburger Bischof Paul Wilhelm Keppler den geeigneten Bevollmächtigten der Bischofskonferenz bei der DG. Er zensierte nunmehr die Veröffentlichungen der DG und garantierte, dass „keine religiösen Darstellungen Aufnahme finden können, die vom kirchlichen Standpunkt aus zu beanstanden wären.“³

1914 wurde der erste Paragraph der Satzung geändert: Die Tätigkeit der DG wurde nun auf die Grundlagen der katholischen Glaubenslehre gestellt, während früher dort die Formulierung im „christlichen und kirchlichen Sinne“ zu finden war.

Zu einer Zeit, da in den verschiedenen europäischen Kunstzentren sich die Avantgarde formierte und die „Revolution der Moderne“ sich vollzog, war die DG und damit ein wesentlicher Faktor im kirchlichen Kunstschaffen Deutschlands mit Richtungsstreitigkeiten und personellen Querelen beschäftigt. Sie gestand als Konsequenz der Kirchenleitung entscheidende Einflussmöglichkeiten zu, während zeitgleich in der politischen Öffentlichkeit und im kulturellen Leben der Antimodernisten heftig diskutiert wurde.⁴

Die freiwillige Subordination in die kirchliche Hierarchie garantierte der Künstlerschaft volle Auftragsbücher, legte aber der Kreativität Fesseln an und stieß Künstler ab, deren Spiritualität jenseits kirchlicher Dogmen angesiedelt war. In der DG verfestigte sich deshalb gerade um 1911, dem Anfangsdatum unseres Untersuchungszeitraums, eine gewisse Exklusivität.

Diese Entwicklung wurde von einem großen Teil der Mitglieder nicht mitgetragen. Bis 1913 verließen eintausend Vereinsangehörige die DG.¹

¹ Staudhamer, Sebastian: Mitteilungen. Von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, in: Der Pionier VI, 11 (1913), S. 87-88.

² Archiv DG, Schreiben des Fürstbischofs von Breslau vom 11. November 1912.

³ Ebenda. Das Zensurrecht bezog sich zunächst auf „Bilder und Schriften, die für das Volk bestimmte sind. Es wurde von Kopp aber auch das Recht erbeten, die Jahresmappen der DG kontrollieren zu dürfen.

⁴ Selbst, Josef: Die kirchliche Lage und das kirchliche Leben in den Jahren 1911 bis 1912, in: Krose, H. U: Kirchliches Handbuch für das katholische Deutschland, Bd. 4, Freiburg 1913, S. 88-91

Die gegen Ende des Ersten Weltkriegs einsetzenden Öffnungstendenzen, die Ausbruchsversuche des Katholizismus aus dem künstlerischen Getto schlugen sich mit erheblicher Verzögerung auch in der Kunstpolitik der DG nieder.

Erste Ansätze waren 1922 spürbar, als ein Vorstandsmitglied der DG, nämlich Georg Lill, der als Hauptkonservator am Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege tätig war, im reformkatholischen Kulturblatt „Hochland“ kritisch Rückschau auf die Entwicklung der christlichen Kunst seit dem 19. Jahrhundert und die bisherige Kunstpolitik der DG hielt. Lill hatte den Aufsatz als Reflex auf drei Ausstellungen christlicher Kunst verfasst, die im Sommer 1922 anlässlich des Katholikentages in München stattfanden. Neben der konservativen DG, der gemäßigt - innovativen, „Abteilung Christliche Kunst“ der „Deutschen Gewerbeschau“² präsentierte die nach katholischem Kunstverständnis radikal progressive Kölner „Dombauhütte“ Beispiele expressionistischer sakraler Kunst. Letztere sorgte mit ihrer modernen Modellkirche, welche vom Kunstkritiker der DG als „innen und außen geschmacklose(s), gesucht absonderliche(s) Gebäude“ verurteilt wurde, für einen handfesten Skandal. Nach heftigen Protesten des Publikums veranlasste der Erzbischof Michael Kardinal Faulhaber die Schließung der Ausstellung der „Dombauhütte“ für die Dauer des Katholikentages. Besonders der expressionistische Kruzifixus des aus München stammenden Bildhauers Ludwig Gies erregte die Gemüter. Das Kreuz wurde schließlich entfernt, nachdem Besucher es beschädigt hatten. Das Fachorgan der DG zeigte Verständnis für die aggressiven Reaktionen des Publikums, „das diese Darbietungen als Hohn auf jedes ästhetische, wie (...) religiöse Gefühl auffassen musste“. Nach Auffassung des Rezensenten hätte die Dombauhütte schließlich „blasphemischen Greuel der Malerei und Plastiken“ zu verantworten.³ In seiner Stellungnahme zu diesen Vorkommnissen vermied Lill zu harsche Kritik am reaktionären Kunstverständnis einzelner katholischer Kreise. Gleichzeitig kritisierte er aber die Duldsamkeit der DG gegenüber dem historistischen Eklektizismus ihrer Künstlermitglieder und forderte die Befreiung der christlichen Kunst aus „äußerlichen Bindungen“ sowie korrekte Kirchlichkeit zu Gunsten einer neuen Spiritualität, die er im Expressionismus verwirklicht sah.⁴ Lills Vorstellungen vom Expressionismus entsprachen freilich jener kirchlich-geläuterten Form eines Karl Caspars, Josef Eberz', Felix Baumhauers, Otto Grassls oder Paul Thalheimers, die sich anschickten, als Erneuerer der christlichen Kunst in reformkatholischen Kreisen Bedeutung zu erlangen.

¹ Koller, Gabriele: Gebhard Fugel und sein Beitrag zur religiösen Malerei um 1900. Maschinengeschriebene Magisterarbeit, München 1988, S. 23, Fußnote 13

² Die „Abteilung Christliche Kunst“ der „Deutschen Gewerbeschau“ wurde von dem Architekten Richard Berndl geleitet.

³ Doering, Oskar: Die kirchliche Kunst auf der Deutschen Gewerbeschau zu München, in: Die christliche Kunst 19 (1922/23), Beiblatt S. 5-6.

⁴ Lill, Georg: Das Problem der christlichen Kunst, in: Hochland. 20 (1922-23), S. 134.

Mit dem Ausscheiden des alten Vorstands im Jahr 1924, das auch durch die „neue Kunstrichtung“ begründet war, die schon bald „tonangebend hervortrat“ und zur „Alleinherrschaft der modernen Künstler ohne Rücksicht auf die ältere Richtung“ führte, wie Georg Busch sich erinnerte, war der Weg frei für einen Generationenwechsel in Vorstand und Künstlerschaft.¹ Der Münchner Wirtschaftshistoriker Jakob Strieder, die Maler Gebhard Fugel und Georg Lill besetzten nun als Präsidenten bzw. Schriftleiter und Chefredakteur des Vereinsorgans „Die christliche Kunst“ die wichtigsten Vereinsämter. Die vor allem von Lill vorangetriebene Öffnung der DG gegenüber anderen künstlerischen Strömungen führte zur Ausbildung von zwei Fraktionen.

Am 18. August 1926 gründeten der Bildhauer Karl Baur und der Architekt Michael Kurz - beide Männer waren seit 1923 im Vorstand der DG - die Arbeitsgemeinschaft „Neue Gruppe“.² In ihr konzentrierten sich jüngere künstlerische Kräfte der DG, die sich selber als fortschrittlich bezeichneten und durch die Adaption von gemäßigt expressionistischen Formen in Architektur, Plastik und Malerei neue Darstellungsformen gefunden hatten. Im Herbst desselben Jahres begann die „Neue Gruppe“ eigene Mitglieder zu werben. Als Reaktion formierte sich um den Maler Waldemar Kolmsperger d.J., der die neobarocke Malerei seines Vaters fortführte, die Fraktion der Traditionalisten, die sich selbst als „Abwehrgemeinschaft“ bezeichnete.³

Diese Parallelität von Alt und Neu schlug sich vor allem in München unmittelbar im kirchlichen Kunstschaffen nieder: Die gesamten 20er Jahre hindurch wurde der Neobarock in Architektur und Malerei durch Kirchenbauten wie St. Wolfgang, St. Korbinian oder St. Franziskus tradiert. Gleichzeitig erfolgten jedoch Neuansätze einer modernen kirchlichen Kunst, die in der Malerei die Begriffe der neuen christlichen Monumentalkunst umsetzte.

3.3 Wirksamkeit

Bei ihrer Öffentlichkeitsarbeit stützte sich die DG im Wesentlichen auf vier Medien: Seit dem Gründungsjahr 1893 publizierte sie Jahresmappen mit Reproduktionen neuer Werke ihrer Künstlermitglieder, die in Textbeiträgen besprochen wurden. Diese Mappen waren als Jahregaben für Mitglieder konzipiert, richteten sich also in erster Linie an einen Interessentenkreis innerhalb der DG.

Seit 1904 erschien das Vereinsorgan „Die christliche Kunst“. Als „Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und der Kunstwissenschaft sowie für das Kunstleben“ - so der Untertitel - deckte das Fachjournal ein breites Feld ab.

¹ Busch, Georg: Die katholische Kirche und ihre Kunst. München 1933, S. 10.

² Archiv DG, Beilage 7a, Memorandum Dennhöfer.

³ Archiv DG, Beilage 7b, Memorandum Dennhöfer.

Monographien lebender und verstorbener Künstler, Werkbesprechungen, Beiträge über christliche und profane Kunst, Altertumsforschung und Denkmalschutz sowie regelmäßige Rezensionen aller wichtigen Ausstellungen im In- und Ausland bildeten den breit gefächerten Inhalt des Blattes.¹ Mit ihrem Fachjournal erhielt die DG die notwendige Breitenwirkung, was sich auch in ihrer Mitgliederfrequenz niederschlug.²

Schließlich versuchte die Gesellschaft durch Ausstellungen und Wettbewerbe ihren Künstlermitgliedern Geltung zu verschaffen. Zunächst trat die DG als Teilnehmer auf großen Ausstellungsereignissen in Erscheinung, wie etwa im Kunstaustellungsgebäude oder im Glaspalast zu München in den Jahren 1895 bzw. 1899, in der Wiener Secession 1905 sowie auf gewerblichen bzw. kunsthandwerklichen Ausstellungen in Paderborn und Aachen.

Die Ausstellungen für christliche Kunst auf den Katholikentagen boten ebenfalls ein Forum für die in der DG organisierten Kunstschaffenden. Wegen der zum Teil vernichtenden Kritik der Fachpresse an deren Werken sowie die Dominanz anderer Ausstellungsteilnehmer entschloss sich die DG bei der Präsentation ihrer Künstler eigene Wege zu gehen.

Wie oben bereits erwähnt, eröffnete der Verein 1900 im Zusammenhang mit der Gründung seiner Handelsgesellschaft einen eigenen Galerieladen in der Münchner Karlstrasse.

Schon bald wurden der Erwerb und die Eröffnung eines eigenen großen Galeriegebäudes angedacht. Erst 1920 erwarb der „Verein Ausstellungshaus für christliche Kunst“, eine konservative Secession der DG, ein eigenes Ausstellungsgebäude am Wittelsbacherplatz in München. Hier wurden ab 1924 der Gesellschaft Räume für einen Galeriebetrieb zur Verfügung gestellt.³

In Kooperation mit den kirchlichen Baubehörden und Pfarreien veranstaltete die DG seit ihrer Gründung regelmäßig Wettbewerbe für Kirchenbauten, für deren künstlerische Ausgestaltung und für den Bereich der religiösen Gebrauchsgraphik. Zu diesen Konkurrenzen waren häufig ausschließlich ihre Künstlermitglieder zugelassen, wie beispielsweise beim Bau der neuen Pfarrkirche St. Georg in München-Milbertshofen oder zur Ausmalung der Münchner

¹ Die Ausstellungsbesprechungen fanden sich größtenteils in der Zeitschrift „Der Pionier“, die monatlich als Beilage zur „Christlichen Kunst“ erschien. „Der Pionier“ richtete sich hauptsächlich an den Klerus und sollte ihn „mit dem umfassenden Gebiet der christlichen Kunst vertraut machen“ und auf der Grundlage dieser Kenntnisse „eine nachhaltige Verwertung der Kunst im Dienste der Religion“ ermöglichen. „Der Pionier“ war als Berater gedacht, der in „ästhetischen und praktischen Fragen der Kunst die rechten Wege weist, der (dem Klerus) den Blick für die in der HI. Schrift, in der kirchlichen Lehre und Praxis aufgespeicherten Schätze künstlerisch wirksamer Ideen und Bilder schärft, damit sie ihrerseits die christlichen Künstler hierfür begeistern und zu ihrer Darstellung anregen können.“ Zitiert nach: „Der Pionier“. Beiblatt zu "Die christliche Kunst". I (1908), Heft 1, S. 1-2 .

² Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Berichte des geschäftsführenden Ausschusses und Mitgliederverzeichnis.

³ Feiler, Vereinschronik, Regensburg 2001, S. 128.

St. Maximilians Kirche.¹

Obwohl München den Hauptstützpunkt der DG bildete und sie hier auch eine feste Größe im Kunstleben der Stadt war, ist ihre Wirksamkeit im gesamten deutschsprachigen Raum nachvollziehbar. Es können hier nicht im einzelnen die Namen, Projekte und Werke aufgezählt werden, der Verweis auf die Veröffentlichungen in den Jahresmappen sowie die Berichte unter der Rubrik „Mitteilungen über sonstiges Kunstschaffen“ in den einzelnen Ausgaben der Zeitschrift „Die christliche Kunst“ muss genügen. Sie zeigen, den weitgespannten Aktionsradius der Kunstschaffenden der DG. Von der Mitgliedschaft in der DG profitierten auch Kunstschaffende aus anderen Kunstlandschaften des deutschsprachigen Raumes, denen sich über die in München ansässige Gesellschaft Kontaktmöglichkeiten in ihrer Heimatregion boten. So war beispielsweise Louis Feldmann, ein Schüler von Eduard von Gebhardt, in Düsseldorf einer der meist beschäftigten Vertreter der religiösen Historienmalerei im Rheinland und Nordwestdeutschland, seit seinem Beitritt in die DG im Jahr 1893 überwiegend für kirchliche Auftraggeber tätig.² Sein Schweizer Pedant war Fritz Kunz, dessen Arbeiten in den Publikationen der DG über Jahrzehnte hinweg auftauchten. Seit 1903 lebte er in München, und erst ab diesem Zeitpunkt avancierte er zu einem der prominentesten kirchlichen Maler der Schweiz.³

¹ Staudhamer, Sebastian: 25 Jahre Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst, in: Die christliche Kunst 14 (1918/19), S. 106-116.

² Thieme-Becker, Bd. 11, Leipzig 1915, S. 365-366.

³ Thieme-Becker, Bd. 22, Leipzig 1928, S. 112-113.

TEIL II: KÜNSTLER UND WERKE

1. Religiöse Tendenzen

1.1. Wassily Kandinsky: Visionen vom Geistigen

1.1.1 Fragestellungen: Die Bedeutung von Religion und Tradition bei Kandinsky

a) Religion

Die große Münchner Kandinsky-Ausstellung „Das Bunte Leben-Wassily Kandinsky im Lenbachhaus“ bot 1995 eine umfangreiche Werkschau, welche chronologisch genau die künstlerische Entwicklung des russischen Avantgardisten von seinen Münchner Anfängen 1896 bis hin zu den späten Jahren am Bauhaus und in Paris dokumentierte.

Die 10. Abteilung trug die Überschrift „Die Bedeutung religiöser Themen“.

Sie zeigte Arbeiten aus dem künstlerisch ereignisreichen Jahr 1911 und versuchte, Zusammenhänge zwischen dem Einfluss religiöser Stoffe und der fortschreitenden Abstraktion in der Malerei Kandinskys darzulegen. Die ausgestellten Werke trugen Titel wie „Heiliger Georg“, „Heiliger Wladimir“, „Auferstehung“, „Allerheiligen“, „Jüngster Tag“, schienen also tatsächlich an hagiographische und eschatologische Motive anzuknüpfen. Genauso waren jedoch Improvisationen, Impressionen, Kompositionen, verschiedene Entwürfe für den Umschlag des Almanachs der „Blaue Reiter“ aber auch Arbeiten mit Bezeichnungen wie „Kahnfahrt“ oder „Winter“ zu sehen.¹ Vermutlich, ohne es zu wollen, problematisierte die Münchner Ausstellung durch diese Kombination eine Kernfrage, die sich auch heute noch selbst dem aufgeschlossenen Betrachter stellt: Welche Arbeiten Kandinskys sind als tendenziell religiös zu bezeichnen, welche nicht und welcher Art war Kandinskys Religiosität?² Die Antwort auf den ersten Teil der Frage scheint der Verwendungszweck des Bildes zu geben. Schon in seinen frühen Münchner Jahren beschäftigte sich Kandinsky mit der so genannten angewandten Kunst. Die Ästhetisierung der Umwelt war eine wichtige Triebfeder seines künstlerischen Schaffens, sein Verständnis von Kunst als gesellschaftlich relevante Größe führte ihn schließlich zu seiner Lehrtätigkeit an das Bauhaus in Weimar und Dessau. Doch bereits in seiner späten Münchner Zeit, nämlich im Sommer, 1914 schuf er Auftragswerke, die als Raumkunstwerke in einen vorgegebenen architektonischen Rahmen integriert werden sollten: Gemeint sind die vier Wandbilder für das New Yorker Appartement Edwin R. Campells, die beweisen, dass Kandinsky durchaus bereit war, für Auftraggeber zu

¹ Friedel, Helmut (Hrsg.): Das bunte Leben - Wassily Kandinsky im Lenbachhaus, München 1995, S. 301-365.

² Ich habe von Januar bis März 1996 mehrmals durch diese Ausstellung geführt. Die Frage nach der Religiosität Kandinskys und der benannten Werke wurde mir von Schülern, Schauspielern, kirchlichen Angestellten und Klerikern gestellt.

arbeiten und seine Gemälde einem größeren Kontext unterzuordnen, sofern seine Kunst nur ihr Publikum erreichte. Der Begriff des Spirituellen war für den Maler nicht an einen spezifischen Ort gebunden, vermutlich hat er deswegen nie Bildschöpfungen für Sakralräume in Erwägung gezogen.

Werner Hofmann hat festgestellt, dass auch der Umraum eines Bildes über dessen religiöse Aura entscheidet.¹ Legt man also den Raum, in diesem Falle Kirchengebäudes klassische Orte religiösen Lebens als Indikator zu Grunde, so sind Kandinskys abstrakte Galeriebilder nicht religiös. Einen weiteren Anhaltspunkt liefert der Bildtitel. Die Bedeutung des vom Künstler dem Bild beigegebenen Wortes für dessen Verständnis ist unbestreitbar. Ob geflügelte Kleinkinder zu Engeln oder Genien werden, ob es der heilige Georg, Perseus oder Ruggiero ist, der die Jungfrau vom Drachen befreit, darüber entscheidet letztendlich auch der Name des Bildes.² Demnach würden sich also die von Kandinsky mit christlichen Tituli versehenen Schöpfungen vor den Augen des Rezipienten als religiöse Bilder ausweisen, vorausgesetzt er verfügt über das geeignete Traditionswissen, das ihn zu einer entsprechenden Interpretation befähigt. Weitaus schwieriger ist die Frage nach den religiösen Intentionen bei jenen Bildern, die der Maler selbst als Improvisationen oder Kompositionen bezeichnet oder mit einem „profanen“ Namen versehen hat. Letztere bilden im Œuvre Kandinskys die Mehrheit.

Der Künstler selber äußerte im Zusammenhang mit der schwierigen Genese seiner „Komposition VI“ wie Wörter, die äußere Ereignisse beschreiben, Malblockaden in ihm auslösten, die er schließlich nach großen Anstrengungen überwinden konnte. Erst als er den Titel nicht mehr als programmatische Überschrift, sondern als Impuls und Generator für den „inneren Klang“ des Bildes begriff, erwachte seine Schaffenskraft neu.³

Diese Suche nach dem „inneren Klang“ hat auch ihre Entsprechung zur russischen Orthodoxie und deren Kunst. Die dem Ikonenmaler abgeforderte Formvereinfachung, die allein dem geistigen Blick Zugang zu ungeahnten überzeitlichen Tiefen verschafft, lebt in Kandinskys abstrakter Kunst weiter.⁴ Allerdings ist zu bedenken, dass die Vorstellung, durch die Kunst dringe die Ewigkeit in die Geschichte ein, keineswegs ein russisch-orthodoxes Spezifikum ist. Die Kunstphilosophie der Romantik, Fichte, Schlegel aber auch Goethe

¹ Hofmann, Werner: Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion, in: Ders. (Hrsg.): Luther und die Folgen für die Kunst, München 1983, S. 27.

² Ebenda.

³ Thürlemann, Felix: Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke, Bern 1986, S. 221.

⁴ Mazur-Keblowski, Eva: Apokalypse als Hoffnung. Die russischen Aspekte der Kunst und Kunsttheorie Vasilij Kandinskij's vor 1914, (= Schwager, Klaus {Hrsg.}: Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 18), Tübingen 2000, S. 97-125.

erklärte die Vermittlung des Endlichen mit dem Unendlichen zum zentralen Thema der Kunst.¹

Der Verzicht auf die Darstellung äußerer Erscheinungen und Vorgänge erscheint hierbei als der konsequenteste Weg, damit wäre Abstraktion ein Synonym für religiöse Kunst.

Hermann Kern bestätigt dies, indem er „strukturelle Entsprechungen zwischen Mystik und Abstraktion“ konstatiert. Die Abkehr von der sichtbaren Welt und die Versenkung in das Unsichtbare durch den modernen Künstler entsprechen demnach der Haltung des Mystikers, der sich mit geschlossenen Augen einer inneren Wesensschau hingibt.²

Begreift man Mystik als Ergriffensein des homo religiosus von Numinosen, so käme das Schaffen von abstrakter Kunst einem religiösen Vorgang gleich. Das Ergebnis dieser mystischen Übung wäre das Kunstwerk, welches als Offenbarung des Geistigen verstanden werden kann. Das vollendete Bild ist dann eine Zustandsbeschreibung des Spirituellen, also paradoxerweise die Mimesis des Unsichtbaren.

Über die Religiosität des Menschen Kandinsky wurde viel geschrieben und spekuliert.

Seine langjährige Lebensgefährtin Gabriele Münter bezeichnete ihn als ungläubigen Menschen, während seine zweite Ehefrau Nina Kandinsky, dem widersprechend, ihn als religiös darstellte. Heribert Brinkmann vermutet eine Ablehnung der Institution Kirche, nicht aber des Christentums, während Will Grohmann enge Beziehungen zur orthodoxen Kirche konstatiert. Sixten Ringbom hat, wie bereits erwähnt, die Bedeutung okkultur Vorstellungen auf Kandinskys Denken herausgestellt. Nina Kandinsky berichtet dementsprechend von der Aufgeschlossenheit ihres Mannes gegenüber den Ideen der Anthroposophie Rudolf Steiners, schränkt allerdings ein, dass Kandinsky Steiners Lehren keineswegs als Weltanschauung akzeptierte und sich ärgerte, wenn jemand ihn als Anthroposophen bezeichnete.

Auf der Suche nach dem kulturell-religiösen Hintergrund des Malers tritt in jüngerer Zeit verständlicherweise Rußland mehr und mehr in den Vordergrund. Peg Weiss bezeichnet Kandinskys Begegnung mit der syrjanischen Kultur Nordostrußlands als ein folgenreiches Schlüsselerlebnis. Der Künstler hat, wie bekannt sein dürfte, 1889 im Rahmen eines Forschungsprogramms eine Expedition nach Wolgoda unternommen und dort Mythen und Kunst des finnisch-ugrischen Volksstammes studiert. Peg Weiss geht davon aus, dass Kandinskys Verständnis vom Künstler als Schamanen bereits damals grundgelegt wurde.

¹ Ritter, Joachim und Gründer Karlfried (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 4, Basel-Stuttgart 1976, Sp. 1388-1390. Auf dieser Vorstellung basierten letztendlich auch die katholische Kunsttheorien des 19. und 20. Jahrhunderts.

² Kern, Hermann: Mystik und abstrakte Kunst, in: Zeichen des Glaubens, Stuttgart 1980, S.127-128.

Eva Mazur-Keblowski hingegen leitet Kandinskys Religiosität und sein Kunstverständnis primär vom russisch orthodoxen Glauben ab und sieht strukturelle Affinitäten zur Ikonenmalerei.¹

Bei der Suche nach der Religiosität des „Blauen Reiters“ und seines Initiators griff die Forschung neben diesen Zeugenaussagen stets dankbar auf die Schriften des beredten Malers zurück. Dabei kommen zunächst seinen im Sturm-Album publizierten Interpretationen der Gemälde „Komposition IV“, „Komposition VI“ und „Bild mit weißen Rand“ wichtige Bedeutung zu. Entscheidend sind allerdings die Ausführungen in „Das Geistige in der Kunst“ und im Almanach „Der Blaue Reiter“. Seine mit biblischen Metaphern durchsetzten Texte äußern christlich-eschatologische Vorstellungen, lassen aber genauso auch Rückschlüsse auf mystisch-theosophische Vorstellungen zu. Zweifelsohne beeinflussten letztere Kandinskys religiöses Universum entscheidend und halfen ihm bei seiner Emanzipation vom Bildgegenstand. Dies bestätigte sich nach der Durchsicht seines Nachlasses, in dem sich Publikationen von Helena Blavatsky, Rudolf Steiner sowie Annie Besans und Charles Leadbeaters theosophischen Klassiker „Gedankenformen“ fanden.² In „Das Geistige in der Kunst“ äußerte Kandinsky mehrmals die Überzeugung, in einer Wendezeit zu leben. Hier schloss er sich der Theosophin Helena Blawatzky an, die das 21. Jahrhundert als Epoche ankündigte, in der „die Erde ein Himmel sein werde im Vergleich zu dem, was gegenwärtig ist.“³ In dieser Zuversicht auf eine irdische Regentschaft des Geistes, lebt allerdings eine christlich-jüdische Grundanschauung weiter. Max Peter Maass spricht in diesem Zusammenhang vom „Chiliasmus in der Kunst“ der Moderne.⁴ Der theologische Terminus „Chiliasmus“ bezeichnet ursprünglich die Hoffnung auf ein tausendjähriges irdisches Messiasreich, das die eigentliche Apokalypse, die Vollendung von Erde und Zeit einleitet. Wassily Kandinskys apokalyptische Vorstellungen waren positiv gefärbt, die Sintflut und das Jüngste Gericht waren ihm nicht Tage des Zornes und Schreckens, sondern das Ende des Materialismus und der unwiderrufliche Sieg des Geistigen, als dessen Prophet er sich verstand. Alle Pejorationen des Begriffs Apokalypse, die Vorstellungen von Untergang, Unheil und Grauen traten vor dieser Utopie zurück, Bildschöpfungen wie Sintflut, Jüngstes Gericht und Allerheiligen sind deshalb keine Angstskizzen.

Eva Mazur-Keblowski verweist in diesem Zusammenhang auf die lange Tradition eines positiven Eschatologie-Verständnisses in der russischen Kultur und sieht hier einen Gegensatz zur katholischen wie protestantischen Tradition. Die Autorin deduziert deshalb ein

¹ Dazu: Weiss, Peg: *Kandinsky and Old Russia. The artist as ethnographer and Shaman*. New Haven, 1995 sowie Mazur-Keblowski, *Apokalypse als Hoffnung*, Tübingen 2000. Literatur- und Quellenangaben zu den zitierten Aussagen über Kandinskys religiöse Weltanschauung finden sich hier auf Seite 94 unter Fußnote 76.

² Ringbom, *Cosmos*, Åbo, 1970, S. 62-78.

³ Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst*, 10. Auflage, Bern o. J., S. 43.

⁴ Maass, Max Peter, *Das Apokalyptische in der modernen Kunst. Endzeit oder Neuzeit*, München 1965, S. 60.

primär von der Orthodoxie bestimmtes Weltbild Kandinskys.¹ Hier ist zu entgegnen, dass auch die westlich-christliche Tradition durchaus positive eschatologische Vorstellungen kennt. Weltgericht und Hölle sind Einzelaspekte, die chiliastischen Utopien des Abendlandes, auf die Kandinsky sich deutlich bezieht, verheißen ein Zeitenende in Herrlichkeit und Harmonie.²

Kandinskys christliche Argumentationsweise und seine gleichzeitige Lektüre okkulten, theosophischer oder anthroposophischer Schriften, wirkt retrospektiv widersprüchlich. Der Verdacht, der Künstler habe sich aus christlichem und häretischem Gedankengut eine Privatreligion geschaffen, liegt damit nahe.

Hier offenbart sich ein grundsätzliches Problem der Kunstgeschichte als historische Wissenschaft: Künstler denken und arbeiten nicht für spätere Generationen von Kunsthistorikern. Dem wissenschaftlichen Anspruch der exakten Beweisführung und Herleitung steht die Denk- und Arbeitsweise Kandinskys diametral entgegen.

Sowohl für dessen geistige Entwicklung als auch für seinen künstlerischen Schaffensprozess war offenbar das Durchspielen und Durchdenken vieler, teilweise auch widersprüchlicher Ideen und Gedanken unerlässlich. Diese wurden nur selten in ein System gebracht, sondern verloren ihre Bedeutung, sobald sie die Kreativität des Künstlers nicht mehr reizten.

Die Religiosität und Kunst Kandinskys kann deshalb auf keinen Fall auf einen einzigen Punkt zurückgeführt werden, wie dies am nachdrücklichsten Eva Mazur-Keblowski versuchte.

Die russisch orthodoxe Kultur, welche die Autorin verständlicherweise als Ursprung seiner Spiritualität und abstrakten Malerei ansieht, war ein prägender Faktor neben vielen, die in Wechselwirkung zueinander traten.³ Schamanentum, östliches wie westliches Christentum, die Ideen der Romantik, des Spiritismus, der Theosophie und Anthroposophie und anderes waren gleichberechtigte Quellen, aus denen Kandinsky schöpfte.

Als scheinbar authentische Bekenntnisse seines religiösen Suchens und Kunstwillens wurde

Kandinskys Schrifttum, das sich unter anderem auf die genannten esoterischen-theosophischen Quellen stützte, kam in der Vergangenheit immer mehr die Bedeutung eines Leitfadens zum Verständnis seiner Kunst zu. Diese „Handreichungen“ können zwar nicht generell die religiösen Bildtitel ersetzen, sie erleichtern jedoch den Zugang zu seinem Werk. Die Bereitschaft, sich auf Kandinskys Vorstellungen und deren Ursprünge einzulassen, beeinflusst also in erheblichem Maße das Urteil, ob seine abstrakte Malerei als religiös zu

¹ Mazur-Keblowski, *Apokalypse als Hoffnung*, Tübingen 2000, S. 133.

² Die östliche Kirche hat den Chiliasmus verworfen, Kandinsky reflektiert hier also eine theologische Tradition der abendländischen Kirche. Dazu: Kehl, Medard: *Chiliasmus*: In *LThK*, Bd. 2, Freiburg u.a. 1994, Sp.1046-1048.

³ Die Autorin lässt beispielsweise vollkommen den Einfluss der deutschen Großmutter auf Kandinsky unerwähnt, durch die der zweisprachig erzogene Künstler nach eigener Aussage mit der deutschen und französischen Kultur in Berührung gekommen war.

definieren ist oder nicht. Der Maler stellte allerdings klar, dass seine Publikationen, namentlich „Über das Geistige in der Kunst“ und „Der Blaue Reiter“, weder als Programmschriften noch als Theorien gedacht waren. Das Ziel seiner schriftstellerischen Tätigkeit erläuterte er selber folgendermaßen:

„Mein Buch „Über das Geistige in der Kunst“ und ebenso der „Blaue Reiter“ hatten hauptsächlich zum Zweck, diese unbedingt in der Zukunft nötige, unendliche Erlebnisse ermöglichende Fähigkeit des Erlebens des Geistigen in den materiellen und in den abstrakten Dingen zu wecken. Der Wunsch, diese beglückende Fähigkeit in den Menschen, die sie noch nicht hatten, hervorzurufen, war das Hauptziel der beiden Publikationen“¹

Kandinsky ging von einer prinzipiellen Lernfähigkeit des breiten Publikums aus, das in den nun anbrechenden „größten Epochen des geistigen Lebens der Menschheit“², schrittweise den Zugang zur nicht gegenständlichen Kunst finde, beziehungsweise zu ihr erzogen werden kann.

„Verstehen ist Heranbildung des Zuschauers auf den Standpunkt des Künstlers“, erklärte er 1911.³

Kandinskys Kunst wird auch heute noch vorgeworfen, im Gegensatz zur gegenständlichen Kunst erklärungsbedürftig und verkopft zu sein, nur nach sorgfältiger Vorbereitung und Studium erschlosse sich seine Kunst.⁴

Es ist allerdings zu bedenken, dass auch die traditionelle christlich-religiöse Kunst an ihre Adressaten diese Anforderungen stellt: Nicht nur eine wie auch immer geartete christliche Enkulturation, sondern auch spezifisches Wissen ist von Nöten, um den religiösen oder spirituellen Charakter eines Bildes erfassen zu können. Das religiöse Bild an sich existiert daher nicht. Es sind hingegen neben den bereits erwähnten titulierenden Textbeigaben und Zusammenhängen die Voraussetzungen des Rezipienten, die Bildern einen religiösen Sinn geben oder nicht.

b) Tradition

Im Jahr 1911, am Beginn dieses Untersuchungszeitraumes, war hierbei natürlich die abbildende und beschreibende Kunst, wie sie der Katholizismus förderte, eindeutig im Vorteil. Sie bezog sich auf eine lange, breit gestreute Wissenstradition, konnte deshalb mit

¹ Zitiert aus Rückblicke 1913, in: Kandinsky - Schriften. Bd. I, Bern 1980, S. 49.

² Ebenda, Selbstcharakteristik 1919, S. 62.

³ Kandinsky, Über das Geistige, 10. Auflage, Bern 19 o. J., S. 26.

⁴ Ich beziehe mich hier auf Vorwürfe von Museums- und Ausstellungsbesuchern, die ich seit Jahren zu hören bekomme.

ästhetischen und inhaltlichen, mit Déjà-vu-Effekten auf Seiten der Betrachter rechnen, Zweifel am religiösen Gehalt kamen damit erst gar nicht auf.

Dem gegenüber verdichteten sich in den Schöpfungen Kandinskys individuelle Vorstellungswelten, die allerdings nicht aus einem Vakuum entstanden waren, sondern auch in der Tradition fußten. Der oftmals vom Katholizismus erhobene Vorwurf der Vereinnahmung christlicher Stoffe durch die Moderne ist deshalb haltlos. Der Blick auf Kandinskys Werk erfolgte bislang häufig aus drei Richtungen:

Die rein künstlerische Entwicklung vom Neoimpressionismus über den Jugendstil zur Abstraktion wurde in zahlreichen Ausstellungen nachgezeichnet; sein geistiger Hintergrund, die Bedeutung von Synästhesie, Okkultismus und neuerdings - wie bereits erwähnt - der Stellenwert der altrussischen Kultur für sein Werk war Gegenstand zahlreicher Bücher und Aufsätze; die Beziehungen zur europäischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts und seine Rolle in derselben ist ein weiterer wichtiger Ansatzpunkt der Kandinsky-Forschung. Dem will und kann sich diese Arbeit, welche verschiedenste Facetten der religiösen Malerei in München um 1911 im Auge hat, nicht anschließen.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass der Maler sein Kunstwollen als „organisches Weiterwachsen der früheren Weisheit“ empfand. Die Verbindung der kommenden zur alten Kunst veranschaulichte er metaphorisch mit einem Baum, aus dessen Stamm sich Äste in verschiedenste Richtungen verzweigen und eine gewaltige Krone bilden. Kandinsky verstand sich also keineswegs als Kulturrevolutionär, er bekannte sich zu seinen geistigen Wurzeln, die er in der russisch-europäischen Tradition fand.

Um dem Nachdruck zu verleihen, bediente er sich der biblischen Bergpredigt. Der Maler verglich sein Verhältnis zur überlieferten Kunst mit der Stellung Jesu zu den Gesetzen Israels:

„Christus ist, nach eigenen Worten, nicht gekommen, um das alte Gesetz zu stürzen. Wenn er sprach: „Es ward euch gesagt, (dass ich gekommen bin, das Gesetz oder die Propheten aufzulösen) und ich sage euch (ich bin nicht gekommen aufzulösen, sondern zu erfüllen), so brachte er das alte materielle Gesetz als sein geistig gewordenes Gesetz:“ Die Menschheit seiner Zeit war im Gegensatz zu der Menschheit der Zeit Moses` fähig geworden, die Gesetze „töte nicht“, „sei nicht unkeusch“ nicht nur in den direkten, materiellen Formen aufzufassen und zu erleben, sondern auch in den abstrakten Formen der Gedankensünde. Der einfache, präzise und harte Gedanke wird also nicht umgestürzt, sondern als Vorstufe für weitere daraus erwachsende Gedanken gebraucht“¹.

¹ Zitiert aus Rückblicke 1913, in: Kandinsky-Schriften. Bd. I, Bern 1980, S 46.

Kandinsky verleugnete also keineswegs die Bedeutung der früheren Kunst, er begriff sie als Nährboden für seine eigenen Ideen. Hier scheinen sich geistige Wahlverwandtschaften zur kirchlichen Kunstszene zu ergeben, deren Traditionsbewusstsein allerdings in einen künstlerischen Traditionalismus führte. Somit stehen die aus christlichen Motiven geformten Werke Kandinskys der Jahre 1911 bis 1914 und die zeitgleiche kirchliche Malerei - um bei Kandinskys Baum-Metapher zu bleiben - für zwei weit voneinander entfernte Äste, die jedoch aus einem Stamm erwachsen.

Kandinskys Bildschöpfungen nach christlichen Themen sind noch nie in Relation zur gleichzeitigen kirchlichen-christlichen Kunst Münchens gesetzt worden. Anhand des eschatologischen Themas „Sintflut“, das 1911 bis 1913 zu einem entscheidenden Katalysator für Kandinskys Weg zur Abstraktion wurde, sollen Affinitäten und Gegensätze zwischen der Kunst der Kirche und der Avantgarde werden, die wie entfernte Verwandte neben einander agierten, sich auf die gleichen geistigen Wurzeln bezogen beziehungsweise sie berücksichtigten. Die religiösen Bilder des Katholizismus sind überwiegend Beschreibungen von äußeren Vorgängen, während Kandinsky schrittweise von freien Assoziationen religiöser Themen über Impressionen, die er selber als „direkten Eindruck der äußeren Natur“ bezeichnete, zu Improvisationen und Kompositionen gelangen wollte, welche er als Wahrnehmungen des „inneren Klanges“ verstand. Das genannte Thema wird am Ende dieser Entwicklung also nicht einmal mehr paraphrasiert, das Bild als autonome Farbsymphonie wird lediglich mit dem genannten Motiv identifiziert.¹ Der Ausgangspunkt für Kandinsky blieb jedoch das Erbe der Vergangenheit, dem er sich nicht entziehen konnte und wollte.

1.1.2 Sintflut: Farbstrudel der Ewigkeit oder Göttliches Strafgericht ?

Ganz im jüdisch-christlichen Sinne verstand Wassily Kandinsky die Sintflut als Präfiguration des Weltgerichtes, dessen zerstörerische Kraft die Voraussetzung für einen Neuanfang böte. „Ein großer, objektiv wirkender Untergang ist ebenso ein vollständiges und im Klang abgetrenntes lebendes Loblied wie ein Hymnus der neuen Entstehung, die dem Untergang folgt“, schrieb er in seiner Interpretation zu „Komposition VI“ in Herwald Waldens Zeitschrift „Der Sturm“. An gleicher Stelle stellt der Maler den Zusammenhang zu einem verloren gegangenen Hinterglasbild der „Sintflut“ von 1912 und der gleichnamigen Münchner Improvisation im Lenbach Haus her, die Ausgangspunkt beziehungsweise Vorbereitung für die großformatige Komposition gewesen sein sollen.)²

¹ Kandinsky, „Über das Geistige“, 10. Auflage, Bern 1909, S.142.

² Thürlemann, Kandinsky über Kandinsky, Bern 1986, S. 224.



Abbildung 7: Wassily Kandinsky, "Sintflut", Hinterglasbild, 1912

Bereits Sixten Ringbom hat eine genaue Beschreibung des Glasbildes nach einer Photographie der Städtischen Galerie München im Lenbachhaus geliefert. In einer bewusst einfach gehaltenen Form- und Farbensprache komponierte Kandinsky Fabelwesen, Tiere, Hügel- und Wellenformationen sowie menschliche Figuren zu einem unterhaltsam, märchenhaften Potpourri. Die mimetische und epische Komponente versucht er durch bewusste Formvereinfachungen, die ihr Vorbild in den Hinterglasbildern der so genannten Volkskunst und in der russischen Ikonenmalerei haben, zu lindern. Ein weiblicher Akt mit ausgebreiteten Armen in schwebender Haltung erregt zunächst die Aufmerksamkeit des Betrachters. Deutlich hebt sich die Frau gegen den Hintergrund ab, über ihr steht ein seltsames Rüsseltier, das von zwei Palmen flankiert wird. Auf der linken Palme sucht ein Mensch Zuflucht vor den herabstürzenden Wassermassen. Ein weiteres großes Fabelwesen, eine schlangenartige Kreatur mit Schnabel und Rückenflosse schwimmt unten links. Darunter ist wieder eine menschliche Figur, die sich auf einem felsartigen Gebilde ausruht. Auf dessen Gipfel vollführt ein Pferd die Kurbette. Ein anderes Tier, mit einem Horn auf der Stirn, erhebt rechts unten sein Haupt. Darüber erhebt sich eine löwenartige Bestie, die mit ihren gewaltigen Tatzen nach oben schlägt, wo sich drei weitere animalische Wesen gruppieren. In das Zentrum des Bildes setzte Kandinsky schließlich ein dreieckiges Gebilde, welches auf einer bauchigen Form sitzt, die natürlich an die Arche denken lässt. Regenschauer fallen als Linienbündel diagonal und senkrecht herab. Diese Linienbündel

lassen einen Rückschluss auf Franz Marcs Gemälde „Im Regen“ zu, das auch 1912 entstanden ist. Dort sind die herabpeitschenden Regentropfen eindeutig von den „Kraftlinien“ des Futurismus angeregt. Von Bildtraditionen ausgehend, begreift Kandinsky das Thema Sintflut zunächst als vielfigurige Komposition und Aneinanderreihung dramatischer Ereignisse. Der gesamte Bildaufbau mit seinen zahlreichen Figuren, den wogenden Wassermassen mit ihren Felsformationen scheint in seiner Kleinteiligkeit und seinem Detailreichtum Eindrücke von szenischen Ikonen zu verarbeiten. Auch die seltsam anmutenden Tiere mit gehörnten Köpfen und großen Klauen erinnern an das Bestiarium der Ikonenmalerei. Chimären, wie sie beispielsweise die Moskauer Dreifaltigkeit-Ikone „Eingeborener Sohn, Wort Gottes“ von Gabriel Frolow aus dem Jahr 1850 bevölkern aber auch rundbäuchige, langrüsselige Schweine der Blasius-Ikonen aus der Novogroder Schule um 1470 könnten die Urahnen von Kandinskys Fabelwesen sein.¹



Abbildung 8: Das Jüngste Gericht, Russisch, 18. Jahrhundert, Privatsammlung

¹ Lazarev, Victor Nikitic: Die russische Ikone, Zürich u.a. 1997, S. 188.

Das große wurmartige Tier mit Schnabel lässt sich wohl auf den Höllendrachen, der den Sündenwurm ausspeit, zurückführen. Ab dem 16. Jahrhundert taucht dieses Kompositionsdetail auf russischen Weltgerichts-Ikonen auf)¹

Neben diesen Reflexen auf die russische Vergangenheit wirken aber auch westliche Bildtraditionen nach: Die vor den Wassermassen auf eine Palme fliehende menschliche Gestalt, die auf dem Fels ruhende Erscheinung sowie der durch seine Größe und Körperhaltung auffällige Frauenakt - alle drei Figuren liegen auf einer diagonalen Bildachse - nehmen Impulse einer der berühmtesten Sintflutdarstellungen auf: Michelangelos Deckenfresko in der Sixtinischen Kapelle in Rom übersetzt das Naturereignis und die Not der Menschen in Bewegungen und Handlungen, unbedeckte Frauen wie Männer flüchten vor den Wassermassen, suchen Schutz auf einem Baum oder ruhen sich auf einer Klippe aus. Jede Figurengruppe zeigt jeweils eine Frauengestalt als Hauptakteurin, die „in ihrer Untätigkeit die „Hoffnungslosigkeit und Unbegreiflichkeit des Geschehens in sich zusammenfasst.“²

Wenn auch Kandinskys skizzenhafte Nackte nicht mehr Trägerin von Emotionen und Leidenschaften ist, so erscheint sie doch zumindest, herausgehoben vom Bildganzen, wie ein Reflex auf Michelangelos Frauengestalten der Sintflut.

Nach dem Hinterglasbild schuf Kandinsky zahlreiche Zeichnungen, Aquarelle und Ölstudien, die er als „Sintflut“ bezeichnete. Sie befinden sich heute in München, in Pasadena, in Krefeld und in Privatbesitz. Nur die Münchner „Improvisation Sintflut“ von 1913 schließt sich deutlich in Proportion und Komposition an das erste Hinterglasbild an. Die Gegenstände haben sich nun allerdings völlig in Farbe aufgelöst. Die beiden Hügel des Hinterglasbildes sind zu ovalen Farbflecken mutiert. Der weibliche Akt links existiert nur noch als grünlich gelbe Leuchtspur und ist mit dem Hintergrund verschmolzen. An der Stelle des gierigen Löwen auf der rechten Bildseite leuchtet der Farbdreiklang Rot, Gelb und Grün. Das große Seeungeheuer unten ist in seinen Konturen noch erahnbar, hier mischen sich leuchtende Farbstrudel mit braunen und schwarzen Partien. Deutlich erkennbar sind weiterhin zuckende Blitze und der Regen, der nun als farbige Linienbündel diagonal und vertikal vom Himmel stürzt. Das Gemälde wirkt in erster Linie durch die kräftigen Farbundulationen, die bald dünnflüssig, bald reliefartig übereinander aufgetragen sind. Der Klang von reinen und gemischten, teilweise mit Weiß stark aufgehellten Farben stößt auf schweigendes Schwarz.

¹ Das Raubtier auf dem rechten Hügel ähnelt der Bestie in Kandinskys Hinterglasbild „Löwenjagd“ von 1911. Hierzu: Roethel, Hans K. u. Jean, K. Benjamin: Kandinsky Werkverzeichnis der Ölgemälde Bd. I: 1900-1915, München 1982, S. 406, Nr. 418.

² Zitiert nach: Hohl, Hanna: Die Darstellung der Sintflut und die Gestaltung des Elementaren, Tübingen 1967, S. 36.



Abbildung 9: Wassily Kandinsky, Improvisation Sintflut (Große Studie zu Komposition 6), Öl auf Leinwand, 1913, Lenbachhaus München

Der Schritt vom Glasbild zur Improvisation lässt sich mit den theosophischen Gedankengängen in Relation setzen: Kandinsky scheint Charles W. Leadbeaters Lehre zu folgen. Dieser entwickelte 1902 in seinem Buch „Der sichtbare und unsichtbare Mensch“ ein theosophisches Natursystem, welches sich aus mehreren Ebenen zusammensetzt. So umgeben nach Leadbeater verschiedene Leiber den materiellen Körper des Menschen, die von Medien als verschiedenfarbige Auren wahrgenommen werden können. Diese Auren repräsentieren jeweils einen höheren Zustand der geläuterten Materie, die sich dem Innenleben ihres Trägers entsprechend verändert.¹ Durch Farbabbildungen versuchte Leadbeater diese Thesen zu veranschaulichen.



Abbildung 10: Charles W. Leadbeater, Astralkörper eines Wilden, 1902

¹ Ringbom, Cosmos, Åbo 1970, S. 38-39.

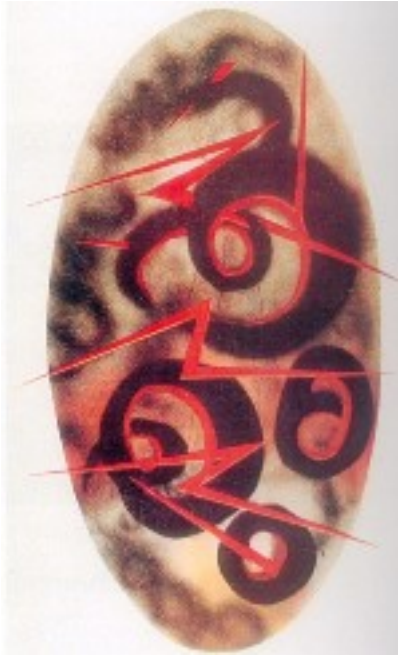


Abbildung 11: Charles W. Leadbeater, "Heftiger Zornesausbruch", 1902

Sie zeigen nun aber keineswegs übereinander gestaffelte Schichten, sondern auf einer elliptischen Fläche ungeordnete, ineinander fließende oder schäumende Farbtöne, die teilweise Formen bilden, die an das Auge eines Zyklons erinnern. Schwarze runde Linien treten aus den Farbnebeln, es zucken rote Blitze. Gezackte Linien versuchen ein System der Ordnung herzustellen. Dies alles erinnert stark an die Farb- und Formensprache, derer sich Kandinsky ab 1909 bediente. Auffällig erscheint auch Kandinskys Vorliebe für elliptische, ovale oder kegelartige Farbformationen, die an Leadbeaters Astralkörper erinnern. Kandinsky entwickelt nun aus Standardmotiven von Sintflutdarstellungen Tierfiguren, Akte, Hügel, Bäume und Wasserwogen, Farbphänomene, die er zunächst assoziativ in ein Glasbild setzt, Farbvisionen einer höheren Ebene. Die Münchner Improvisation „Sintflut“ entstand als „abstrakte Farbinterpretation des Glasbildes“, sie eliminiert also nicht den Gegenstand, sondern macht dessen „inneren Klang“, wie Kandinsky es ausdrückte, sichtbar. Der Maler hat ausführlich dargelegt, wie das Hinterglasbild „Sintflut“ ihn schließlich zu seiner monumentalen „Komposition VI“ führte, die er als „inneres, rein malerisches, selbständiges und objektives Wesen“ und nicht als „Darstellung eines Vorganges“ verstanden wissen wollte)¹ Für das 1,95 Meter hohe und 3 Meter breite Gemälde - es ist heute in der Leningrader Eremitage - lieferte Kandinsky eine aufschlussreiche Interpretation. Seine Wortwahl offenbart das Bemühen, weder Handlungsabläufe noch Gegenstände zu beschreiben, dennoch charakterisierte er Farben, Linien und Formen, gab ihnen also Eigenschaften, die das Hinterglasbild als Ausgangspunkt und damit die traditionellen Vorstellungen eines Sintflut-Bildes nicht verleugnen können.

¹ Thürlemann, Kandinsky über Kandinsky, Bern 1986, S. 224.

Drei Zentren sind es nach Kandinsky, die „Komposition VI“ bestimmen. Das linke, „zarte, rosige etwas verschwommene (..) mit schwachen unsicheren Linien“ lokalisiert er just an jener Stelle, wo das Hinterglasbild den Frauenakt zeigt. Das „grobe, rot-blaue, etwas missklingende, mit scharfen, etwas bösen, starken, sehr präzisen Linien“ rechte Zentrum wurde aus dem Löwen geformt.

Das Hauptzentrum schließlich erinnert an die Arche des Hinterglasbildes.

Kandinsky schrieb hierzu:

„Hier schäumt die rosa und weiße Farbe, dass sie weder auf der Fläche der Leinwand zu liegen scheint, noch auf irgendeiner idealen Fläche Sie ist vielmehr in der Luft schwebend und sieht wie von Dampf umgeben aus. Solche Abwesenheit der Fläche und die Unbestimmtheit der Entfernung kann man z.B. im russischen Dampfbad beobachten. Der in dem Dampf stehende Mensch ist weder nahe noch weit; er ist irgendwo. Dieses „Irgendwo“ des Hauptzentrums bestimmt den inneren Klang des ganzen Bildes“.¹

Linien und Farben in „Komposition VI“ heben sich nach Kandinskys eigenen Angaben gegenseitig in ihrer Wirkung auf und schaffen so die objektive Form.

Das unruhige Presto der vielen Farbflecken versuchte er deshalb durch das „Largo“ der langen Striche zu kompensieren, die kurzen, dramatischen Linien hingegen erhielten ihren Widerpart in den hellen Rosa- und Blauflecken. „Sie kleiden die große Unruhe in große Ruhe und objektivieren den ganzen Vorgang“, erläuterte Kandinsky.²

Gegen welche Übermacht des Sichtbaren Kandinskys Improvisation „Sintflut“ und die daraus resultierende „Komposition VI“ anzukämpfen hatte, zeigt der Vergleich mit einer im katholischen Bereich weit verbreiteten Darstellung der Sintflut, die Gebhard Fugel wenig später geschaffen hatte.³

¹ Ebenda

² Thürlemann, Kandinsky über Kandinsky, Bern 1986, S. 224.

³ Gebhard Fugel, einem der wichtigsten kirchlichen Maler des Untersuchungszeitraums ist an anderer Stelle ein eigener Abschnitt gewidmet. Fugel hat seine Werke nur selten datiert, für das genannte Beispiel der Sintflut ist ein Entstehungszeitraum um 1920 anzunehmen.



Abbildung 12: Gebhard Fugel, "Die Sündflut", Öl auf Leinwand, um 1920, Verbleib unbekannt

Hier prallen zwei vollständig unterschiedliche Vorstellungswelten von religiöser Malerei aufeinander. Die Fugelsche war und ist jedoch die prägendere, deren Einfluss bis in die 50er Jahre des 20. Jahrhunderts nachwirkte.¹

Die Sintflut ist als Sündflut aufgefasst und vollzieht sich als schreckliches Strafgericht Gottes. Auf einer Felsformation, die aus den Fluten ragt, haben sich Menschen wie auf eine rettende Insel geflüchtet, immer mehr Gestalten versuchen das karge Eiland zu erreichen. Sie verkörpern die sieben Todsünden: Ein Greis, der Geiz, umklammert eine Geldtruhe, nach dem der Neid seine Hände ausstreckt. Wollust, Hass und Streit, Völlerei und Trägheit treiben dahinter ihr Unwesen. Eine andere Gruppe hebt beschwörend die Hände zum Himmel. Bei Fugel ergibt sich nicht der Eindruck eines dramatischen Geschehens, er stellt den tragischen Vorgang durch charrierende menschliche Figuren direkt dar, die übertrieben Posen vollführen. Nicht wogende Wassermassen, die Wellen kräuseln sich nur leicht, sondern der theatralisch arrangierte Bewegungschor sorgt für die Bilddynamik, die Kandinsky durch heftige Farbstürme komponiert. Im Gegensatz zum lärmenden Bildvordergrund steht die majestätische Ruhe der Arche, die im linken Bildhintergrund ruhig

¹ Bis in die späten 50er Jahre des 20. Jahrhunderts wurden Schulbibeln in München mit den Gemälden Gebhard Fugels illustriert. Seine „Sintflut“ findet sich noch in: Karrer, Otto (Hrsg.): Katholische Schulbibel. Bearbeitet von Paul Bergmann, Bilder von Gebhard Fugel, München 1958, S. 15.

auf den Wassern dahin schwebt. Sie umleuchtet als göttlicher Gnadenbeweis ein Lichtstrahl, der aus dem finsternen Gewölk bricht. Links vermittelt ein Baum zwischen Vorder- und Hintergrund. Seine Krone ragt noch aus dem Wasser, verzweifelte Menschen suchen in seinen Ästen Schutz vor der Sintflut.

Auch Fugels Darstellung der Sintflut wäre ohne das berühmte Beispiel Michelangelos in der Sixtina nicht denkbar. Im Gegensatz zu Kandinsky spielt Fugel nicht mit Einzelmotiven der traditionellen Kunst und sucht nicht nach der Quintessenz hinter der sichtbaren Form, sondern folgt ergeben den Regeln, die das große Vorbild aufgestellt hat. Dies zeigen sowohl Bildaufbau als auch Einzelmotive: Michelangelo gleich platziert Fugel das Felsenriff, auf dem sich dramatische Ereignisse abspielen, auf der rechten Bildseite.

Eine herbei schwimmende Gestalt rechts, die gerade noch die Felsinsel erreicht und sich mit beiden Armen auf das rettende Eiland stemmt, ist direkt vom Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle angeregt. Als versöhnendes Moment erscheint bei Fugel eine Mutter, die ihre beiden Kinder aus den Wassermassen gerettet hat und mit ihnen auf das Felsenriff klettert. Auch hier wird das Renaissance-Vorbild zitiert, das zwei Frauen mit Kindern zeigt, die sich schutzsuchend an ihre Mütter klammern. Der aus den Wassermassen ragende Baum, auf dessen dürres Geäst sich Menschen in Todesangst flüchten, ist ebenfalls schon auf Michelangelos Deckenbild angelegt. Fugel gestaltete ihn allerdings zum unsicheren Zufluchtsort in den Fluten um und kündigt so bereits den tragischen Ausgang der Ereignisse an.¹ Die Arche erscheint, wie beim römischen Vorbild, schließlich auf der linken Bildseite, die relativ ruhige Wasserfläche, welche bis an den Horizont reicht, zitiert ebenfalls das Sintflut-Gemälde Michelangelos. Dessen Malerei war im Gegensatz zu anderen Vertretern der Renaissance, wie etwa Tizian, nie durch den Katholizismus des 19. Jahrhunderts verworfen worden. Der Umstand, dass sich der Name Michelangelo Buonarottis mit einem der bedeutendsten katholischen Sakralräume verbindet, mag hierbei eine Rolle gespielt haben. Zweifel an seiner „Kirchlichkeit“ und dem christlichen Wesen seiner Malerei konnten so gar nicht erst aufkommen.² Fugels Erzählbild knüpfte damit an eine Tradition an, die schon frühzeitig von katholischen Ästheten sanktioniert wurde, und weist damit seine Arbeit als religiöses Bild aus. Der aufdringlich moralisierende Grundton des Bildes erklärt sich durch den Verwendungszweck, seine Reproduktionen wurden hauptsächlich in der Katechese eingesetzt. Der Tenor des Bildes ist das Strafgericht Gottes über die sündhafte Menschheit, der Gedanke der Hoffnung wird lediglich durch die Mutter mit ihren beiden Kindern ausgedrückt.

¹ Albert Burkart, ein Vertreter der modernen kirchlichen Malerei verarbeitete dieses Motiv in seinem Bild der Sintflut im Jahr 1946. Hierzu: Steiner, Peter Bernhard: Der Maler Albert Burkart, München 1981, S. 83.

² Bereits das katholische Kirchen Lexikon von 1851 ordnet Michelangelo gemeinsam mit Raffael und den wichtigsten Vertretern der italienischen Frührenaissance der christlichen Malerei zu. Vgl.: Wetzer, Heinrich Joseph und Welte, Benedikt: Kirchen - Lexikon oder Encyklopädie der katholischen Theologie und ihrer Hilfswissenschaften, Freiburg i. Br, 1851, S. 782.

Damit klingt in sentimentaler Form die Hoffnung auf einen Neubeginn nach der Katastrophe an, die bei Kandinsky Leitgedanke seiner „Improvisation Sintflut“ und „Komposition VI“ war. Fugels Sintflut erfüllte alle Anforderungen, die katholische Theologen auch noch im frühen 20. Jahrhundert an das religiöse Bild stellten: Es liefert eine anschauliche, allgemein verständliche Textillustration, die Figuren agieren in scheinbar authentischen Kostümen, die Sintflut wird damit zur unverrückbaren historischen Tatsache. Überzeitliche Bedeutung erlangen die an Ort und Zeit gebannten Ereignisse durch die Personifikationen der Laster. Sie führen dem Betrachter im Sinne der schwarzen Pädagogik die katastrophalen Folgen von moralischem Fehlverhalten vor Augen und appellieren damit an die Ethik des Rezipienten.

Die Schwächen und der unübersehbare Anachronismus, den das Bild Fugels nicht nur im Vergleich mit Kandinskys revolutionärer Kunst offenbart, sind ein Aspekt.

Andererseits muss konstatiert werden, dass auch Kandinsky in seinem Gemälde von spezifischen Grundmotiven, ausgeht, die mit dem Thema Sintflut assoziieren. Fugel beschreibt sie freilich in erdrückend anschaulicher Weise, während sie bei Kandinsky zu Anhaltspunkten werden, die den Bildgegenstand plausibel machen und letztendlich den Titel legitimieren.

1.2 Franz Marc: Umgeformte Traditionen

1.2.1 Abschied vom Figurenbild: Der Hirte

Franz Marcs Abkehr vom Figurenbild, seine Hinwendung zum Tierbild, die ihn letztendlich zur Abstraktion führten, beschäftigt seit Jahrzehnten die Forschung. Johannes Langer hat bereits vor über 20 Jahren die latente „Anthropomorphisierung“ des Tierbildes durch Franz Marc konstatiert. Überzeugend deduzierte der Autor ein Fortleben der Regiepraktiken des Figurenbildes in den Tierdarstellungen des Malers.¹ Die animalische Kreatur überhöhte Marc demnach, indem er sie paradoxerweise als Metapher für das „unfromme“ menschliche Wesen verwendete.

Klaus Peter Schuster spricht von der „Sakralisierung des Tierbildes“ und einer „fundamentalen Umwertung“ einer gesamten Bildgattung durch Marc.

Schuster sieht hier Parallelen zur Malerei der Romantik, namentlich zu Philipp Otto Runge, der die Landschaftsmalerei zum Altarbild überhöht habe.

Unbestritten ersetzten bei Marc Tiere die Heiligengestalten der alten Religionen.

Das metaphysische Interesse des Malers an der Schönheit des Tieres, seine Vorstellung des Begriffs der Schönheit verbinde sich mit dem Guten, Vollkommenen und sei letztendlich Ausdruck des Numinosen, deckt sich mit Denkmodellen der Scholastik. An sie knüpfte, wie bereits erwähnt, die katholische Theologie im 19. Jahrhundert in ihrem antimodernistischen Kampf unmittelbar an.

Obleich das Tierbild in Marcs Schaffen die Hauptrolle spielte und sich wesentliche Entwicklungsschritte seiner Malerei an Tierdarstellungen ablesen lassen, darf nicht übersehen werden, dass der Maler zwischen 1910 und 1912 eine Reihe von Figurenbildern schuf, in denen gleichfalls Gedanken des Reinen und Heiligen anklingen. Marcs vielfach zitierter Brief aus dem Jahr 1915, der seine frühere Begeisterung für das Tier als Wesen ursprünglicher Reinheit zur Sprache bringt, muss differenziert betrachtet werden.²

Keinesfalls kommentiert er das gesamte bisherige Schaffen des Künstlers. Klaus Lankheits Verzeichnis der Werke Franz Marcs nennt für diesen Zeitraum zwischen 1911 und 1912 insgesamt 21 Figurenbilder, die in Öl als Aquarelle, Skizzen, Druckgraphiken und hinter Glas ausgeführt worden waren.³

Es sind überwiegend Gruppenakte, Badeszenen und Hirtenidylle, die arkadische Sehnsüchte thematisieren und das „unteilbare Sein“ der Geschöpfe beschwören. Mit diesen Sujets greift

¹ Langer, Johannes: Iphigenie als Hund. Figurenbild im Tierbild bei Franz Marc, in: Franz Marc 1880-1916,

2. Auflage, München 1986, S. 70.

² Meißner, Marc-Schriften, Leipzig 1989; S.140-141.

³ Lankheit, Klaus: Franz Marc. Katalog der Werke, Köln 1970, Werknummern 120, 122, 138, 140,141, 171, 174, 188, 193, 434, 574, 576-578, 584, 585, 828, 837, 872

Marc zu Standardthemen der Kunst des fin de siècle, die durch den Expressionismus weitergeführt worden waren.

Eines der wenigen Beispiele aus dieser Werkgruppe, die Berührungspunkte mit christlichen Bildtraditionen aufweisen, ist das 1912 entstandene Ölgemälde „Der Hirte (Knabe mit Lamm)“, das zu den Beständen des New Yorker Guggenheim Museums zählt.¹



Abbildung 13: Franz Marc, "Der Hirte" (Knabe mit Lamm), Öl auf Leinwand, 1911, Solomon R. Guggenheim Museum New York

¹ Lankheit, Marc. Katalog der Werke, Köln 1970, Nr. 141.

Ein unbekleideter Jüngling durchwaten einen Fluss, der sich zwischen zwei Felsen seinen Lauf gebrochen hat. Auf den Schultern des Hirten ruht ein Lamm, unter dessen Last er sich trotz seiner kräftigen Statur beugt. Mühsam kämpft er sich durch die Stromschnellen. Die Grätschstellung der Beine, der starr nach unten gerichtete Blick verraten größte Anstrengung. Unsicher greift der Knabe mit seinem linken Arm hinter sich und sucht so Halt an der Felswand. Der Leib des Knaben leuchtet rot-orange, das Lamm schimmert in sanftem Gelbgrün. Grün und blau ist das Wasser des Flusses getönt, welches links unten zu einer Arabeske aufwogt.¹ Grün und blau ist auch der Himmel gefärbt, nur in der Mitte am oberen Bildrand leuchtet Blau. Die rosarot- bis violettfarbenen Felsen ragen wie Kulissenzungen in den Bildraum. Die gesamte Komposition ist aus einem Kreis entwickelt, dessen Bogen sich vom wirbelnden Wasser über die geschwungenen Formen der Felsen zum gebogenen Rücken des Lammes erstreckt. Der sich mühsam durch das Wasser kämpfende jugendliche Lamm-träger erinnert an zwei Figuren aus dem traditionellen christlichen Bilderkosmos, die wiederum in der antiken Kultur des östlichen Mittelmeerraumes wurzeln: Der „Gute Hirte“ mit dem geschulterten Lamm, spätantikes Gottesbild und Sinnbild göttlicher Zuwendung sowie die Heiligengestalt Christophorus, der einen Fluss durchschreitende Christusträger, scheinen die Ahnen von Marcs Hirtenknabe zu sein. Die abendländische Bildtradition überlieferte seit dem hohen Mittelalter überwiegend den bärtigen Riesen Christophorus. Die byzantinische Kunst kannte jedoch auch den Typus des jugendlichen Heiligen, der dann durch die italienische Frührenaissance rezipiert worden war.² Es darf in diesem Zusammenhang auch daran erinnert werden, dass Franz Marcs Bruder Paul Byzantinist war.

Der Maler begleitete seinen Bruder 1906 auf eine Studienreise durch mehrere Klöster in Griechenland und in der Türkei, die byzantinische Bilderwelt war Franz Marc also keineswegs fremd. Hirten, wie überhaupt das Verhältnis zwischen menschlicher und animalischer Kreatur, waren ein wichtiges Motiv in den letzten Figurenbildern des Malers bis 1912.

Unter diesen Arbeiten fallen besonders zwei Holzschnitte auf, die Hirtinnen mit Lämmern zeigen. Beide Beispiele entstanden 1912. Ein Reflex auf die barocke „Pastrix bona“ scheint hier nicht ausgeschlossen, zumal dieses Thema in der Hinterglasmalerei verbreitet war. Mit der Technik des Hinterglasmalens beschäftigte sich bekanntlich auch Marc um 1911. Diese Mitgift, die Eindrücke von Darstellungen des heiligen Christophorus sowie das Thema des Guten Hirten oder der Hirtin könnten in Marcs Bild vom „Hirten“ mit eingebracht worden sein.

¹ Dieses Detail erinnert an die Naturvisionen des Münchner Jugendstilkünstlers Hans Schmithals, der bereits 1902 Gletscherlandschaften, Wasserformationen und Himmelskörper als rhythmisch wogend Dekorationsflächen wiedergab. Siehe: Kandinsky und München, München 1982, S. 220-224

² Werner, Friederike: Christophorus, in: Braunfels, Wolfgang (Hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie (=LCl), Bd. 5. Freiburg u.a. 1973, Sp. 469-506.

Joseph R. Wolin interpretiert Marcs „Hirte“ über dessen expressive Farbsymbolik: Ausgehend von Marcs Aussage, die Farbe Grün bringe das ewig materiell brutale Rot nie ganz zur Ruhe, deutet Wolin die komplementäre Wirkung von Rot und Grün, die das Bild dominieren, als Ausdruck des Gefangenseins und der Stagnation.

Das Gemälde „Der Hirte“ entstand zu einem Zeitpunkt, als Marc, beeinflusst von verschiedensten Eindrücken, intensiv um neue Ausdrucksformen der Malerei rang. Eine Beschäftigung mit verschiedensten Farblehren führte ihn zu einem neuen System der Komplementärfarben, zu dem ihn unter anderem Arnold Schönbergs neue Harmonielehre anregte.¹ Genauso äußerte er sich erstmals begeistert von der Kunst „primitiver Völker“, die er im Münchner Völkerkundemuseum studierte. Vor allem die Schnitzkunst aus Kamerun und die Werke der Inkas faszinierten ihn. „Ich finde es so selbstverständlich, dass wir in diesem kalten Frührot künstlerischer Intelligenz die Wiedergeburt unseres Kunstfühlers suchen“, schrieb er an August Macke.² Den Weg dahin beschrieb Marc als Akt der geistigen Selbstüberwindung. „Wir müssen tapfer fast auf alles verzichten, was uns als guten Mitteleuropäer bisher teuer und unentbehrlich war; unsere Ideen und Ideale müssen ein härenes Gewand tragen, wir müssen sie mit Heuschrecken und wildem Honig nähren und nicht mit Historie, um aus der Müdigkeit unsres europäischen Ungeschmacks herauszukommen“, erläuterte Marc.³

Dennoch reflektierte er fast gleichzeitig mit dem Bild „Der Hirte“ uralte Traditionen dieses „europäischen Ungeschmacks“ und verquickte zwei traditionelle religiöse Motive.

Dennoch widerspricht das Bild nicht Marcs Auffassungen, sondern scheint sie zu bestätigen: Nacktheit und Jugend des Hirten verweisen auf einen archaischen Zustand, bar aller Zwänge einer geschichtlichen Existenz. Unter der Last eines kleinen Lammes, gebeugt durch einen Fluss watend, ruft er den heiligen Christophorus ins Gedächtnis. Dieser wollte nur dem stärksten Herrn dienen, wie die Legende berichtet. Seinen Herrn fand er in Christus, dessen Reich sich nicht über die sichtbare Welt erstreckte. Das Lamm selber erinnert an christliche Opfer- und Erlösungsvorstellungen, die sich bei Marc frühzeitig mit dem Bild des Künstlers verbanden und in verschiedenen Phasen seines kurzen Lebens immer wieder sein Denken beeinflussten.

¹ Schönberg hob die Differenz zwischen Konsonanz und Dissonanz auf, statt dessen führte er das System der Sonanzgrade ein, das von der grundsätzlichen Klangeinheit aller Töne ausgeht, die sich allerdings graduell unterscheiden. Marc erläuterte in seinem Brief vom 14. Januar 1911 an August Macke, wie er dementsprechend jetzt nicht mehr komplementäre Farben kleinteilig neben einander setzte, sondern auch weit auseinanderlegte.

Die dabei entstehenden scheinbaren Farbdissonanzen werden durch das Gesamtbild wieder aufgehoben, so Marc.

Macke, Wolfgang (Hrsg.): August Macke-Franz Marc. Briefwechsel, Köln 1964, S. 40.

² Ebenda, S. 39.

³ Ebenda, S. 40

1.2.2 Bibelillustrationen des Blauen Reiter: Franz Marcs Darstellungen zur Genesis

Am 5. März des Jahres 1913 schrieb Franz Marc an Alfred Kubin und unterbreitete ihm einen „großen, gewichtigen“ Plan, für den er ihn gewinnen wollte¹:

Weitere Ausgaben des Almanachs „Der Blaue Reiter“ sollten Illustrationen zur Bibel enthalten. Wassily Kandinsky, der wohl gemeinsam mit Marc der Urheber dieser Idee war, hatte genau wie Paul Klee, Erich Heckel und Oskar Kokoschka seine Mitwirkung an diesem Unternehmen zugesagt. Wie bereits das erste Buch „Der Blaue Reiter“ sollten die Bände bei Piper in München erscheinen. Zunächst war an eine Edition von Einzelausgaben gedacht, die Zusammenfassung zu einer Bibel war für einen späteren Zeitpunkt ins Auge gefasst. Die Auswahl der zu gestaltenden Bibelabschnitte wurde den beteiligten Künstlern überlassen,

die sich ihrem künstlerischen Temperament gemäß entscheiden:

Der visionär begabte Alfred Kubin, er hatte als einziger seinen Beitrag zu Ende gebracht, schuf Illustrationen zum Buch Daniel, während Oskar Kokoschka, der zu dieser Zeit eine depressive Phase durchlief, sich dem Buch Hiob widmen wollte. Paul Klee, der Zeit seines Lebens der Musik verbunden war, schuf Zeichnungen nach Gesängen der Psalmen. Wassily Kandinsky wollte den letzten Abschnitt der Bibel, die Apokalypse, das Chaos nach der Welt gestalten, entschied sich somit für jenen Themenkreis der ihn seit 1911 zu Abstraktionen geführt hatte.² Franz Marc schließlich, der sich in seiner Kunst ab 1908 überwiegend mit dem

Wunder der Schöpfung, namentlich der animalischen Kreatur beschäftigte, wählte treffenderweise das Buch Genesis, also den Anfang der heiligen Schrift mit ihrer Beschreibung von Chaos und Schöpfung. Es war allerdings nicht das erste Mal, dass Marc sich mit der biblischen Schöpfungsgeschichte auseinandersetzte:

Von September bis Oktober 1912 schuf er gemeinsam mit August Macke für dessen neues Bonner Atelier das Wandbild „Paradies“. Das Gemälde beschreibt die Situation vor dem Sündenfall, schildert also einen arkadischen Urzustand. Adam und Eva spielen im Garten Eden unbekümmert mit den Tieren, die sich friedvoll um das erste Menschenpaar scharen. August Macke trug sich bereits lange vor dem geplanten Gemeinschaftswerk mit den Gedanken, ein Bild nach dem Buch Genesis, nämlich den Sündenfall zu malen. .³

Vermutlich wegen seiner wachsenden Skepsis gegenüber Kandinskys Kunst und dessen Ideen ab dem Jahr 1913 wurde er nicht in das Bibel-Projekt mit einbezogen, dessen Vollendung schließlich der Erste Weltkrieg verhinderte.

¹ zitiert nach: Meißner, Marc-Schriften, Leipzig 1989; S. 82-81.

² Ebenda

³ Über Marcs und Mackes Wandbild: Heiderich Ursula: Sehnsucht nach dem unteilbaren Sein. Zum Wandbild „Paradies“ von Franz Marc und August Macke, in: Franz, Erich(Hrsg.): Franz Marc. Kräfte der Natur. Werke 1912-1915, Ostfildern 1993, S. 94-105. Auf das Bild wird auf Seite 95 genauer eingegangen werden.

Klaus Lankheit hat als erster die erhaltenen Fragmente aufgespürt und beschrieben.¹ Demnach war Kubins Graphikzyklus „Der Prophet Daniel“, der 1918 bei Georg Müller veröffentlicht wurde, ursprünglich für die Bibel des Blauen Reiter gedacht. Oskar Kokoschkas tragikomische Hiob-Serie von 1916/17 ging aus dem Bibel-Unternehmen des Blauen Reiter hervor. Lankheit ordnet insgesamt acht Zeichnungen von Paul Klee, die von 1913 bis 1918 entstanden, ebenfalls diesem Zusammenhang zu. Bis zu seiner Einberufung an die Front vollendete Franz Marc vier Holzschnitte für die Schöpfungsgeschichte, sein „Skizzenbuch aus

dem Felde“, mit den letzten erhaltenen Werken des Künstlers, beinhaltet eine Reihe von Studien zu Bibelillustrationen. Lediglich der Anteil von Kandinsky und Heckel ist ungewiss, letzterer kam nach eigenen Angaben über Skizzen zu Holzschnitten nicht hinaus.²

Das geplante und nie vollendete Bibel-Projekt der beiden Hauptakteure des „Blauen Reiter“ erscheint auf den ersten Blick im Widerspruch zu deren künstlerischen Entwicklungsstand im Jahr 1913 zu stehen: Wie schon zuvor Kandinsky wandte sich auch Marc zu diesem Zeitpunkt von der gegenständlichen Malerei ab und der Abstraktion zu. Vermehrt verloren für den Maler die äußeren Erscheinungsformen und Vorgänge ihre Bedeutung, die er bis dahin in seinen Tierbildern bereits idealisiert oder reduziert hatte.

Die Begeisterung, mit der sich Marc auf das Unternehmen einließ, offenbart, dass der Künstler die biblische Sprachpoesie nicht als einengende, programmatische Vorgabe erachtete und sich keineswegs als Illustrator eines Textes verstand. In seinem positiven Urteil über Alfred Kubins Blätter für das geplante Bibel-Projekt gegenüber Paul Klee definierte Marc indirekt die Bedeutung des biblischen Wortes für seine Kunst:

„Kubin sandte mir gestern seinen Daniel, (Illustrationen zum Buch Daniel, d. Verf.)

wundervolle Blätter (...) wir **paraphrasieren**, er illustriert.“, schrieb er seinem

Künstlerfreund.³ Nimmt man Marc beim Wort, so erklären sich seine vier Holzschnitte zur Genesis als Aphorismen über das Thema Schöpfung und nicht als erläuternde Beigabe zum biblischen Text. Genesis 1, 20-25 war für Franz Marc lediglich eine Anregung und nicht die Quelle für „Geburt der Pferde“ sowie „Geburt der Wölfe“, welche 1913 entstanden.⁴

Im Zusammenhang mit diesen beiden ersten Graphiken entstand wohl auch das großformatige Ölgemälde „Die ersten Tiere“, das 1917 verbrannt ist.⁵

Im Jahr 1914 schlossen sich dann zwei weitere Blätter an, denen Maria Marc nach dem Tode ihres Mannes die Titel „Schöpfungsgeschichte I und II“ gab.¹ Der Farbholzschnitt „Geburt der Pferde“ verwebt drei Pferde mit einem chaotisch anmutenden Umraum.

¹ Lankheit, Klaus: Die Bibel-Illustrationen des Blauen Reiters, in Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1963, S.199-207.

² Ebenda, S. 202.

³ zitiert nach: Lankheit, Bibel-Illustrationen, Nürnberg 1963, S. 206.

⁴ Die biblische Schöpfungsgeschichte berichtet natürlich nicht von der Geburt der Wölfe und Pferde.

⁵ Lankheit, Franz Marc, Werke, Köln 1970, Nr. 207.



Abbildung 14: Franz Marc, Geburt der Pferde, Farbholzschnitt, 1913

¹ Ebenda, Nr.840-843.

Die Tierleiber sind aus Kreise entwickelt, die Körperkonturen überschneiden sich und sind gleichzeitig mit dem gesamten Liniengefüge des Bildes verschmolzen. Die Pferde erscheinen übereinander gestaffelt, auf einem großen ruhenden Pferd schreitet ein kleineres mit gesenktem Kopf, das sich wiederum gegen ein größeres Tier abhebt. Marc schöpfte hier aus seinem reichen Fundus eigener Pferdedarstellungen. So ergeben sich Zusammenhänge mit dem Holzschnitt „Ruhende Pferde“ von 1911, aber auch das Ölbild „Die kleinen Gelben Pferde“ von 1912 nimmt Bewegungsmotive des Bibelbildes vorweg. Das bislang verschollene Gemälde „Turm der Blauen Pferde“ von 1913 stellt ebenfalls einen Bezug zwischen den Tieren und dem Kosmischen her.

Die Geburt der Pferde aus dem Chaos bescheint eine rote Sonne, deren Strahlen durch das Liniengewebe dringen. Neben Rot verwendete Marc Grün und Braun, die Farbpartien werden nicht durch die Linie definiert, sind nicht an die Form gebunden, sondern verteilen sich frei über die Bildfläche.

So stiftet auch die Farbe Sinnzusammenhänge und verstärkt die dynamische Formensprache. Das kräftige Rot der Sonne glüht in einem der Pferde weiter, grüne und braune Partien fügen Tierkörper und abstrakte Formen zu einer Einheit zusammen, Figuren und Umraum sind gleichsam aus einer fließenden Materie geschaffen und miteinander verwoben. Marc übersetzte hier die Formensprache der Futuristen und Delaunays auf die Technik des Holzschnitts. Noch konsequenter ging er bei „Geburt der Wölfe“ vor, hier konzentrierte sich Marc ganz auf Schwarz-Weiß-Kontraste.



Abbildung 15: Franz Marc, "Geburt der Wölfe", Holzschnitt, 1913

Abstrakte Formen wie Winkel, Dreiecke, Kreissegment und Linienbündel sind verquickt mit Tierfiguren und organisch oder vegetabil wirkenden Strukturen. Hier ergeben sich deutliche Affinitäten zu Marcs Ölbild „Reh im Klostergarten“, das von der Malerei der italienischen Futuristen beeinflusst worden war. Ein sitzender Wolf ist deutlich sichtbar, über ihm entsteht aus dem dicht gewobenen Liniengefüge ein weiteres Tier. Es reckt seinen Kopf weit nach oben, diesen Habitus hat Marc vielfach Rehen gegeben. Das Ölbild „Rehe im Schnee“ zeigt genau wie „Reh im Klostergarten“ dieses Bewegungsmotiv.

Frederick Levine interpretierte es bei letzterem Bild als Reaktion auf den „Einbruch einer latenten Bedrohung“. ¹ Ausgangspunkt hierfür war wohl die Skizze „Sterbendes Reh“ von 1908, welche als Entwurf für die gleichnamige Lithographie diente. Diese Form des angsterfüllten Aufbäumens einer sterbenden Kreatur wurde so zu einem Leitmotiv, das sich in der Vorstellungswelt des Malers mit dem friedvollen Wesen des Rehs verband. ² Nun ist es der Wolf, dem diese Eigenschaften zukommen. Marc sieht also in erster Linie die reine Kreatur und nicht das Beute reißende Raubtier. Ebenfalls 1913 charakterisierte der Maler Wölfe jedoch ganz anders: Sein Ölgemälde „Die Wölfe“, es trägt den Untertitel „Balkankrieg“, zeigt Tiere, deren gestreckte Gestalten und kantige Umrisse den Eindruck von vitaler Spannung vermitteln. Dennoch wird damit der Wolf nicht als Bestie entlarvt, sondern sein Wesen neutral offen gelegt. Seine angestammte Rolle als Symbol des Teufels, des Bösen oder der Laster in der christlichen Ikonologie scheint Marc nicht zu interessieren.

Sein Verständnis von Reinheit und Natur schließt Vernichtung und Tod mit ein.

Diese erschienen dem Maler nicht als zerstörerische Kräfte, sondern als „Segen und Erlösung“, als Rückkehr zum „normalen Sein“ nach dem Ausnahmezustand des Lebens.

Carla Schultz-Hoffmann wies darauf hin, dass Marc in seiner Auffassung von Tod und Leben von romantischen Denkvorstellungen geprägt war. ³

Mit den beiden Blättern „Schöpfungsgeschichte“ nahm der Künstler 1914 die Arbeit an den Bibelillustrationen wieder auf. Beide Holzschnitte integrieren noch deutlicher als die vorangegangenen Graphiken zur Genesis Tierfiguren in abstrakten Formen. Ein großes Nagetier, ein Affe und ein Vogel werden in „Schöpfungsgeschichte I“ eingebettet in den Gesamtrhythmus von Kreisen, Undulationen und gebündelten Linien, die Bewegung suggerieren

¹ Zweite, Armin (Hrsg.): Der Blaue Reiter im Lenbachhaus. München 1991, Franz Marc, Tafel 9 (Seite nicht paginiert).

² Marc hielt sich Rehe als Haustiere. Der qualvolle Tod eines seiner Rehkitze und das Gefühl der Hilflosigkeit, welches ihm dabei befiel, war ein Schlüsselerlebnis, an das sich der Maler noch Jahre später erinnerte. Vermutlich entstand die Skizze „Sterbendes Reh“ unter dem Eindruck dieses Ereignisses. Hierzu: Meißner, Marc-Schriften, Leipzig 1989, S. 159.

³ Schultz-Hoffmann, Carla: Franz Marc und die Romantik. Zur Bedeutung romantischer Denkvorstellungen in seinen Schriften, in: Franz Marc, München 1986, S. 101-102.



Abbildung 12: Franz Marc, Schöpfungsgeschichte I, Holzschnitt 1914

An die Grenzen des Sichtbaren ging Marc dann in „Schöpfungsgeschichte II“. Das Pferd auf der linken Seite ist nur noch durch seine Bewegung wahrnehmbar, es verschmilzt mit der Bilddynamik, die durch geschwungene, unruhige Linien und Wellenbewegungen entsteht.



Abbildung 17: Franz Marc, Schöpfungsgeschichte II, Holzschnitt, 1914

Die Kombination von abstrakten Bildelementen als Zeichen des Geistigen und reduzierter Gegenständlichkeit, als Aufdecken des Ursprünglichen bestimmt die künstlerische

Entwicklung Franz Marcs in der Zeit zwischen 1913 und 1914.¹ Der vom Künstler so intendierte Zusammenhang zwischen Materie und Geist wird in den Kontext der Schöpfungsgeschichte gestellt. Den schöpfenden Geist als Ursprung und Ende paraphrasiert Marc durch Bewegung, dies entspricht der Etymologie der Begriffe Geist, Spiritus und Pneuma. Dabei nutzt er Errungenschaften der futuristischen Malerei, wie „den Schock der spitzen Winkel, die dynamische Arabeske, die schräge Linie“², um die Simultaneität von Zeit- und Bewegungsabläufe auszudrücken. Diese Tendenz lässt sich auch bei Marcs letzten Werken feststellen. Die von März bis Juni 1915 während seines Fronteinsatzes geschaffenen Bleistiftskizzen waren als Studien zu neuen Bibelillustrationen gedacht, die er nach seiner Rückkehr aus dem Kriege als Holzschnitte ausführen wollte. In welchem Maße der religiöse Kosmos des Künstlers während seiner letzten Lebensmonate, bestärkt durch die Lektüre der Bibel und Hauptmanns „Emanuel Quint“, von christlichen Vorstellungen bestimmt war, darüber wurde bereits berichtet. Mindestens fünf der 36 Bleistiftskizzen aus dem Felde, die Klaus Lankheit 1956 erstmals als Faksimileausgabe unter dem Titel „Skizzenbuch aus dem Felde“ publizierte, beschäftigen sich wieder mit dem Thema Schöpfung. Sie waren wohl als Fortsetzung zu den vorangegangenen Graphiken gedacht. Dem zwölften Blatt gab Marc den Titel „Arsenal für eine Schöpfung“.

¹ Erst nach dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges im August 1914 entstanden mit „Heitere Formen“, „Spielende Formen“, „Kämpfende Formen“ und „Zerbrochene Formen“ Arbeiten, die vollkommen abstrakt sind.

² zitiert nach dem „Manifest der Malerei der Töne, Geräusche und Gerüche von Carlo Carrá 1913, in: Hess, Walter: Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Hamburg 1956, S.74.



Abbildung 18: Franz Marc, Arsenal für eine Schöpfung, Bleistift auf Papier, 1915

Dreiecke und spitze Winkel, die von geschwungenen Linien, Kreisen und Kreissegmenten durchdrungen werden, bestimmen den Bauplan der Zeichnung. Erst auf den zweiten Blick erscheinen, stark schematisiert, Tierkörper. Links oben ist ein Vogel oder ein Pferdekopf zu erahnen. Die spitzwinkligen, aufgesplitterten Dreieckselemente erinnern an Marcs Ölgemälde „Die Vögel“. Dort umschreiben gleichartige graphische Kürzel den schwirrenden Flug. Diagonal über dem Bildraum liegt der Körper eines vierbeinigen Wesens, dessen Rücken den Schenkel eines großen Dreieckes beschreibt. Von ihm fließen Linien. Der Gegensatz und die Gleichzeitigkeit von spitzen Winkelformen und weichen Undulationen, also Geschwindigkeit und Ruhe, bestimmen die gesamte Dynamik des Blattes. Gleichzeitig werden auch die Tiere, die Marc in seinen letzten Lebensmonaten nicht mehr als Sinnbilder des Reinen erkennen konnte, auf abstrakte Muster reduziert.

Dem unendlichen „Neben- und Nacheinander“ der Natur hoffte Marc, wie er 1911 gegenüber seiner späteren Frau Maria bekannte, durch „enge, straffe Gesetze“ beizukommen, „die (...) die Wiedergabe der unendlichen Natur möglich machen“¹. Die Unendlichkeit der Natur fand er gegen Ende seines Lebens in abstrakten Formen, die das Wesentliche und Unzerstörbare ausdrücken. Seine Bilder zur Genesis sind also alles andere als Paraphrasen über das alte Epos von der Erschaffung der Welt. Sie meinen vielmehr ein überzeitliches, existentielles Phänomen. Marcs Bilder zur Genesis spiegeln auch seine Auffassung von Kunst

¹ zitiert nach: Meißner, Marc-Schriften, Leipzig 1989, S.53.

als „sinnbildlichen Schöpfungsakt“¹ wider. Ähnliches äußerte Paul Klee, dem Marc bis zu seinem Tod freundschaftlich verbunden war, später in seinen „Schöpferische(n) Konfessionen“. Klee brachte in seiner 1920 publizierte Schrift „Kunst und Genesis“ folgendes zueinander in Beziehung:

„Kunst verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig. (...) Die Genesis der „Schrift“ ist ein sehr gutes Gleichnis der Bewegung. Auch das Kunstwerk ist ein erster Linie Genesis, niemals wird es als Produkt erlebt“.²

Marc gelangt über die Schöpfungsthematik während seines Kriegseinsatzes zu einer eigenen, von Kandinsky vollkommen unabhängigen abstrakten Formensprache, die zunächst den Gegenstand in seine Elemente und Kraftlinien zerlegt, die er dann zu einem neuen Kosmos abstrakter Gegenstände zusammenfügt. Dieser Umstand sowie die gleichzeitig vielfach in Schriftzeugnissen geäußerten eschatologischen Hoffnungen, die Marc mit dem Krieg verband,

motivierten Roland Mönig zu einer Neubewertung der Genesis-Zeichnungen:

Die Darstellungen zum Buch Genesis präfigurieren, so der Autor, gleichsam die Epoche „des großen Geistigen“, deren Geburt der Künstler aus den Trümmern des alten Europas ersehnte.

Marc's Verständnis vom Krieg als notwendige Zerstörung der alten und Voraussetzung für die Geburt einer neuen Welt spiegelte sich, so der Autor, in seinem letzten Werke wider.

Marc ging es demnach um die „grundlegende Umwertung aller Werte des alten Europa“ an denen er sich selber aktiv beteiligen wollte, als Krieger und Künstler. Zur Untermauerung seiner These greift Mönig auf die zahlreichen Selbstzeugnisse Marc's aus den Jahren 1914 und 1915 zurück.³

Das Bild des Künstlers als Kulturrevolutionär ist mit der Persönlichkeit Marc's nur wenig kongruent. Das Gleiche gilt, wie bereits erwähnt, für Kandinsky. Wieder ist zu bedenken, welche Bedeutung den von Künstlern geäußerten Ideen, Ansichten und Theorien beizumessen ist. Ähnlich wie Kandinsky experimentierte Marc nicht nur mit Materialien, Formen, Techniken und Bildinhalten, sondern auch mit Ideen und Weltanschauungen. So lange sie seine Kreativität stimulierten oder bestimmten Grundanschauungen bestätigten, erschienen sie ihm wesentlich. Nur so lassen sich Widersprüche und Kehrtwendungen in seinen Ansichten und Erläuterungen erklären. Während Marc beispielsweise 1913 in seiner Schrift „Religiöses“ die Unvereinbarkeit von Kunst und Wissenschaft proklamierte, begrüßte er 1915 in seinen 100 Aphorismen den Wert der wissenschaftlichen Entdeckungen, vor allem

¹ Ebenda, S. 136.

² Zitiert nach Hess, Dokumente, Hamburg 1956, S. 82.

³ Mönig, Roland: „Mit pochendem Herzen am Anfang der Dinge“. Franz Marc's „Skizzenbuch aus dem Felde“, in: Franz Marc-Kräfte, Ostfildern 1993, S.238-240.

der Atomphysik für die neue Kunst.¹ Vermutlich geschah dies zu diesem Zeitpunkt unter dem Eindruck von Carlo Carrás futuristischem Manifest der Malerei, der Töne, Geräusche und Gerüche.

Auch was den Bestimmungszweck von Kunst und Künstler anbelangt, vertrat der Künstler innerhalb kürzester Zeit grundverschiedene Ansichten: In seinem Mitte des Jahres 1914 verfassten Essay „Zur Kritik der Vergangenheit“ negiert Marc eine „Soziologische oder physiologische Deutung der Kunst“, stattdessen sei ihr „Wirken (...) durchaus metaphysisch“.² Unter dem Eindruck des Krieges, postuliert er nur wenige Monate später - Anfang 1915 - genau das Gegenteil: Seine 100 Aphorismen beschwören unter anderem das Ideal des handelnden Künstlers, der sich aktiv an der Heraufkunft einer neuen Welt beteiligen solle.³

Am 30. März 1915 äußerte sich Marc gegenüber seiner Frau dann wieder völlig konträr und proklamierte die Autonomie und Zweckfreiheit der Kunst:

„Gerade reine Kunst denkt so wenig an die anderen, hat so wenig den Zweck, die Menschen zu einigen (...), verfolgt überhaupt keine Zwecke, sondern ist einfach sinnbildlicher Schöpfungsakt, stolz und ganz für sich!“⁴ In Randbemerkungen zu Lev Tolstois Schrift „Was ist Kunst“ bezog Marc ganz deutlich gegen dessen utilitaristische Kunstauffassung Stellung und lehnte jede „Nutzbarmachung und Allgemeinverständlichkeit“ ab. Die „absolute Freiheit von dem allen“, empfand er als das „Entscheidende im künstlerischen Wirken“. Genau wie..

„das visionäre Schauen, das sich gar nicht erklären und in soziale Formen, überhaupt nicht in Wort-Erklärungen zwingen lässt. (...). Nicht nur das Lichtum schließt künstlerische Reinheit aus, auch das Nächstentum, die Absicht, auf den Nächsten stört die innere Reinheit des Wirkens“.⁵

Marc zeigt hier scheinbar wenig Interesse, durch seine Kunst aufzurüttelnde Botschaften zu vermitteln und damit gesellschaftlich-soziale Wandlungsprozesse herbei zu führen. Das Visionäre, welches er als wichtigstes Merkmal des künstlerischen Schaffensprozesses erachtete, bezieht sich nicht auf Realien. Es sind daher nicht konkrete Konzepte einer neuen, die Welt läuternde Kultur, die der Maler durch seine Kunst vermitteln wollte.

Diese auf den ersten Blick widersprüchlich anmutenden Selbstzeugnisse deuten darauf hin, dass Marc zwar von der prinzipiell spirituellen Bedeutung der Kunst überzeugt war, aber dennoch genau so politische Tagesaktualitäten zur Kenntnis nahm. Andreas Hünneke weist darauf hin, dass „Wölfe“ unter dem Eindruck der beiden Balkankriege von 1912 und 1913

¹ Meißner, Marc-Schriften, Leipzig 1989, S. 250 und S. 289.

² Ebenda S. 261.

³ Lankheit, Klaus (Hrsg.): Franz Marc-Schriften, Köln 1978, S. 194 (28).

⁴ Meißner, Marc-Schriften, Leipzig 1989, S. 136.

⁵ Ebenda S. 274.

entstand. Die wegen der Südtirolfrage politisch angespannte Lage zwischen Österreich-Ungarn und Italien war zunächst ein Impuls für das Gemälde „Das Arme Land Tirol“, zu dem Marc anlässlich seines Südtirolaufenthaltes im Jahr 1913 angeregt wurde. Allerdings transzendierte 1914 Marc das Bild, indem er es zu einer apokalyptischen Vision transformierte.¹

Reflexe auf Zeitfragen und die Sehnsucht nach dem Überzeitlichen, diese beiden Tendenzen kennzeichnen Marcs Denken vermehrt seit 1913. In seinen Bildern verdichten sich just ab diesem Zeitpunkt dynamische Vorgänge und Prozesse, die Malerei löst sich vom klassischen Raum-Zeit-Verständnis. Es ist daher zu fragen, ob tatsächlich Marcs Bilder zur Genesis programmatisch die Heraufkunft einer neuen Welt beschworen, wie dies Roland Mönig unterstellt. Auf jeden Fall fand Marc durch sein Kunstwollen und eine persönliche Spiritualität einen individuellen Zugang zur „Genesis“.

Alle Probleme, die das Thema seit dem 19. Jahrhundert für die kirchliche Theologie aufwarf, überwand er durch seine Kunst. Der Widerspruch zwischen den Erkenntnissen der Geologie oder der Evolution und dem biblischen Sechstageswerk, das die Theologie als geoffenbarte Geschichte verstand, schien spätestens seit Charles Darwin unüberwindbar.

Die Theorien Darwins mündeten bei Ernst Haeckel in einen biologischen Monismus, der scheinbar die Existenz eines schöpfenden Gottes ausschloss. Haeckels viel gelesene Schriften „Natürliche Schöpfungsgeschichte“ (1868), „Die Welträtsel“ (1899) und „Die Lebenswunder“ (1904) verbreiteten eine diesseitige materialistisch-naturwissenschaftliche Weltanschauung, die bis zum heutigen Tag nachwirkt. Heckels Philosophie, die Materie, Kraft und Empfindung als Urelemente allen Seins erachtete, wurde von Seiten des Katholizismus natürlich als materialistisch abgelehnt.²

Der Jesuit und Entomologe Erich Wasmann führte ab 1907 einen international beachteten wissenschaftlichen Disput mit Haeckel und bezog gegen dessen Monismus Stellung.³

In der Enzyklika „Providentissimus Deus“ vom 18. November 1893 nahm Papst Leo XIII auch zum problematischen Verhältnis zwischen der Bibel und den modernen Naturwissenschaften Stellung. Der päpstliche Rundbrief verneinte allerdings deren Widerspruch zur christlichen Überlieferung. Grundlage hierfür war die Idee der Inspiration, die Vorstellung also, dass der

¹ Hüneke, Andreas: Das Jahr 1913. Lauter verschiedene Bilder, in: Franz Marc-Kräfte, Ostfildern, 1993, S. 107-108

² Interessanterweise lehnte auch Franz Marc den Monismus Heckels ab, wie aus einem Schreiben an seine Frau Maria aus dem Felde hervorgeht. Meissner, Marc-Schriften, Leipzig 1989, S. 148.

³ Wasmann, Erich: Haeckels Monismus eine Kulturgefahr, 4. Auflage 1919. Wasmann ist keineswegs der antimodernistischen Fraktion innerhalb des Katholizismus zuzurechnen. Er war Mitinitiator der naturwissenschaftlichen Sektion der Görres-Gesellschaft und sprach sich für Darwins Selections- und Deszendenztheorie aus. Allerdings akzeptierte er die Theorie von der natürlichen Auslese und die Abstammungslehre nur für den Bereich der Tier- und Pflanzenwelt. Adam und Eva blieben für ihn, dem katholischen Dogma entsprechend, das erste von Gott geschaffene Menschenpaar. Wasmann wurde dennoch von der Kirchenleitung eine Zeit lang kritisch beobachtet. Hierzu: Baranzke, Heike: Wasmann, Erich Friedrich August, in: LThK, Bd. 10, Dritte Auflage, Freiburg u.a. 2001, Sp. 984.

Geist Gottes selber durch die biblischen Autoren rede. Er tue dies „entsprechend ihrem Fassungsvermögen auf menschliche Weise“, erklärt das päpstliche Lehrschreiben.¹ Diese Auffassung legitimierte auch die naiv-wortwörtliche Illustration des Genesis-Textes, schlug doch Gottvater selber einen einfachen Ton an, um die Komplexität seines Schöpfungswerkes den Menschen verständlich zu machen.

Dennoch sah sich der katholische Verlag Germania bemüßigt, im Vorwort seiner bibliophilen Bilderbibel ein Wort der Rechtfertigung an seine Leser zu richten.

Im Jahr 1909, also vier Jahre bevor „Der Blaue Reiter“ sich anschickte, die Bibel zu illustrieren, hatte das Berliner Unternehmen ihre aufwendige Bilderbibel herausgegeben. Sämtliche Mitglieder des deutschen Episkopats (außer dem Oberhirten von München und Freising) sowie Bischöfe aus der Schweiz, Österreich und Frankfurt empfahlen mit begeisterten Grußworten katholischen Familien den Gebrauch des Bandes. Im Vorwort verteidigten die Herausgeber den Rückgriff auf Julius Schnorr von Carolsfelds Illustrationen zur Genesis, die zwar dem aktuellen Stand der Wissenschaft nicht entsprächen, jedoch „des Verständnisses halber nicht zu umgehen“ seien. „Sonst wurde fast überall auf die neuesten Resultate der Wissenschaft gebührend Rücksicht genommen“, wird dann weiter unten versichert.² Ausgerechnet bei der Schöpfungsgeschichte schien also der Rückgriff auf romantisch-nazarenische Vorstellungen, in denen Michelangelos patriarchalischer Schöpfergott weiterlebt, angebracht. Auf Schnorr von Carolsfelds Gottesbild griff auch Gebhard Fugel in seinen verschiedenen Illustrationen zur Genesis zurück. Wieder ist es der von katholischen Kreisen in München favorisierte Historienmaler, der als Antipode zur Avantgarde die kirchliche Kunst um 1911 repräsentiert. Würdige Greisengestalten, in den Lüften schwebend, mit flatternden Gewand und winddurchwehtem weißen Haar vollziehen bei ihm stets das Schöpfungswerk.

¹ Denzinger-Hünemann, Freiburg u.a. 1991, S.887-888.

²Katholische Bilder-Bibel des Alten und Neuen Testaments, herausgegeben von Franz Albert. Illustrationen von Schnorr. Carolsfeld, Berlin 1909, S. 10. (Das Buch ist an dieser Stelle nicht paginiert, die Zählung ergibt sich aus den nachfolgenden Seiten).



Abbildung 19: Gebhard Fugel, Erschaffung der Welt, Öl auf Leinwand, 1920, Verbleib unbekannt

Sein um 1920 entstandenes Bibelbild zum ersten Abschnitt des Buches Genesis ist auf konventionelle Weise simultan organisiert: Was der Text als einzelne Tagewerke schildert, ereignet sich im Bild in einem Augenblick. Dabei geht es Fugel weniger um den Gedanken der Ewigkeit, sondern vielmehr um eine möglichst detailgetreue Textillustration. Mit einer ausladenden Geste scheidet Gott das Licht von der Dunkelheit und das Wasser vom Himmel. Gleichzeitig werden bereits das Meer, Bäume und ein Berg sichtbar. Die Himmelskörper Sonne, Mond und Sterne erleuchten ebenfalls auf das Geheiß des Weltenschöpfers. Diesen begleiten huldigende Engel, ein weiterer Engelschor ist, verzehrt vom Tageslicht, nur noch schemenhaft wie Geisterwesen sichtbar.

So unterschiedlich die Beiträge der kirchlichen Kunst und der Avantgarde zur biblischen Genesis um 1911 auch sein mögen, beide plädieren auf ihre Art und mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln für eine metaphysische Weltsicht. Die kirchliche Kunst stützt sich dabei auf die historischen Formeln, die sich durch ihre Wirksamkeit in der Vergangenheit als brauchbar erwiesen haben. Der Anachronismus eines anthropomorphen Weltbaumeisters wurde dabei in Kauf genommen, ebenso die Verkleinerung der Genesis zum Märchen aus vergangenen Tagen. Franz Marc dringt zum Kern des christlichen

Schöpfungsgedankens vor, weil er Genesis als Manifestationen des Geistes begreift, die überzeitlichen Charakter haben.

Zu diesem Verständnis gelangt er in erster Linie über ästhetische Fragestellungen und nicht über die Theologie seiner Zeit.

1.2.3 Bilder vom Paradies

Bei allen Unterschieden zur institutionalisierten Kirche blieben auch bei Franz Marc religiöse Urmuster wirksam, die auch zum festen Bestandteil des Katholizismus zählten. Dazu gehört die Vorstellung von der anfänglichen Vollkommenheit und Reinheit der vollendeten Schöpfung, also dem paradiesischen Urzustand.

Das bereits erwähnte Paradiesbild von 1912 in August Mackes Atelier greift diesen Gedanken auf.¹



Abbildung 20: Franz Marc und August Macke, Paradies, Öl auf Verputz, 1912, Westfälisches Landesmuseum Münster

Mensch, Tier und Landschaft bilden hier einen einheitlichen Kosmos, der sich durch die flächige Bildorganisation, durch Farbanalogien und kompositionelle Verschränkungen konstituiert. Schwingende Linien bilden das Ostinato des Wandgemäldes: Stamm und Geäst

¹ Das Wandgemälde wurde 1980 abgenommen und in das Westfälische Landesmuseum Münster überführt.

Weiterführende Angaben hierzu bei: Heiderich, Wandbild „Paradies“, in: Franz-Marc-Kräfte, Ostfildern 1993, S. 104, Fußnote 10.

der Bäume bewegen sich in kurvigen Bögen, dieses Bewegungsmotiv setzt sich in den Körpern eines friedlich äsenden Rehes, eines neugierigen Fuchses und im Habitus von Adam fort. Dieser ist als Rückenakt angelegt und wird vom linken Bildrand überschritten. Adam spielt friedlich mit einem Äffchen, das über ihm auf einem Ast sitzt. Eva hat sich vor ihm niedergelassen, sie ist leicht nach rechts in die Bildmitte gerückt. Ursprünglich saßen auf ihren Beinen Rehe oder Füchse, die allerdings übermalt wurden.¹

Die Komplementärfarben Rot und Grün sind die dominierenden Töne des Wandgemäldes. Rot leuchten der Himmel und der Rücken Adams. Rot ist aber auch die Erde, aus der Adam geschaffen wurde, rot sind Reh, Fuchs und Stier. Eva schimmert gelbrot, durch sie fließt aber das Blau und Grün der Vegetation bzw. des Wassers. Leben und Fruchtbarkeit sind mit ihr verbunden. Eine völlig andere, eine hellere Farbgebung haben die fünf orientalischen Figuren

am rechten Bildrand, die vermutlich von Macke gemalt wurden.²

In der nach Marcs viel zitierten Farbtheorie, die er schon frühzeitig in einem Brief August Macke erklärt hatte, ist Rot die Farbe der Materie „brutal und schwer“, Gelb verkörpert das „Weibliche Prinzip“, während Grün das „materielle, brutale Rot“ in seiner Wirkung verstärkt.³ Die Farbe Blau, der Marc ganz in romantischer Tradition spirituelle Qualitäten beimaß, färbt lediglich das Gewässer, selbst der Himmel leuchtet in Rot, Gelb und Grün.

Im gleichen Jahr als Marc und Macke ihr „Paradies“ als Kollektivwerk schufen, erschien im katholischen Kösel-Verlag eine „Volksbibel“, die Gebhard Fugel mit Illustrationen bereichert hatte. Die Bilder wurden von den Verantwortlichen keineswegs als didaktisches Abbildungsmaterial, sondern vielmehr als exemplarische Meisterwerke der christlichen Gegenwartskunst verstanden:

„Die christliche Kunst der Gegenwart hat nichts geschaffen, was sich dem in der Katholischen Volksbibel gebotenen biblischen Bilderzyklus von Professor Gebhard Fugel an die Seite stellen könnte. Ungeachtet der großen finanziellen Belastung, die sich daraus für den Verlag des Werkes ergab, wollte der Herausgeber das Reifste und Schönste unserer modernen religiösen Kunst dem Volke zugänglich machen“, schrieb der Herausgeber in seinem Vorwort.⁴ Fugels Darstellung von Adam und Eva im Paradies beschwört die gleiche Situation wie das Bonner Wandgemälde, aber selbstverständlich mit einem völlig anderen Vokabular

¹ Ebenda, S. 100.

² Ebenda, S. 96-100. Eine Händescheidung hat sich als schwierig erwiesen, vermutlich stammt die Landschaft im Wesentlichen von Marc.

³ Macke(Hrsg.):Briefwechsel, Köln 1964, S. 28.

⁴ Zitiert nach: Katholische Volksbibel. Übersetzt und ausgewählt von Dr. Alfons Heilmann. Mit 40 farbigen Bildern von Prof. Gebhard Fugel, Kempten u.a. 1912. „Zur Einführung“, Seite unpaginiert.

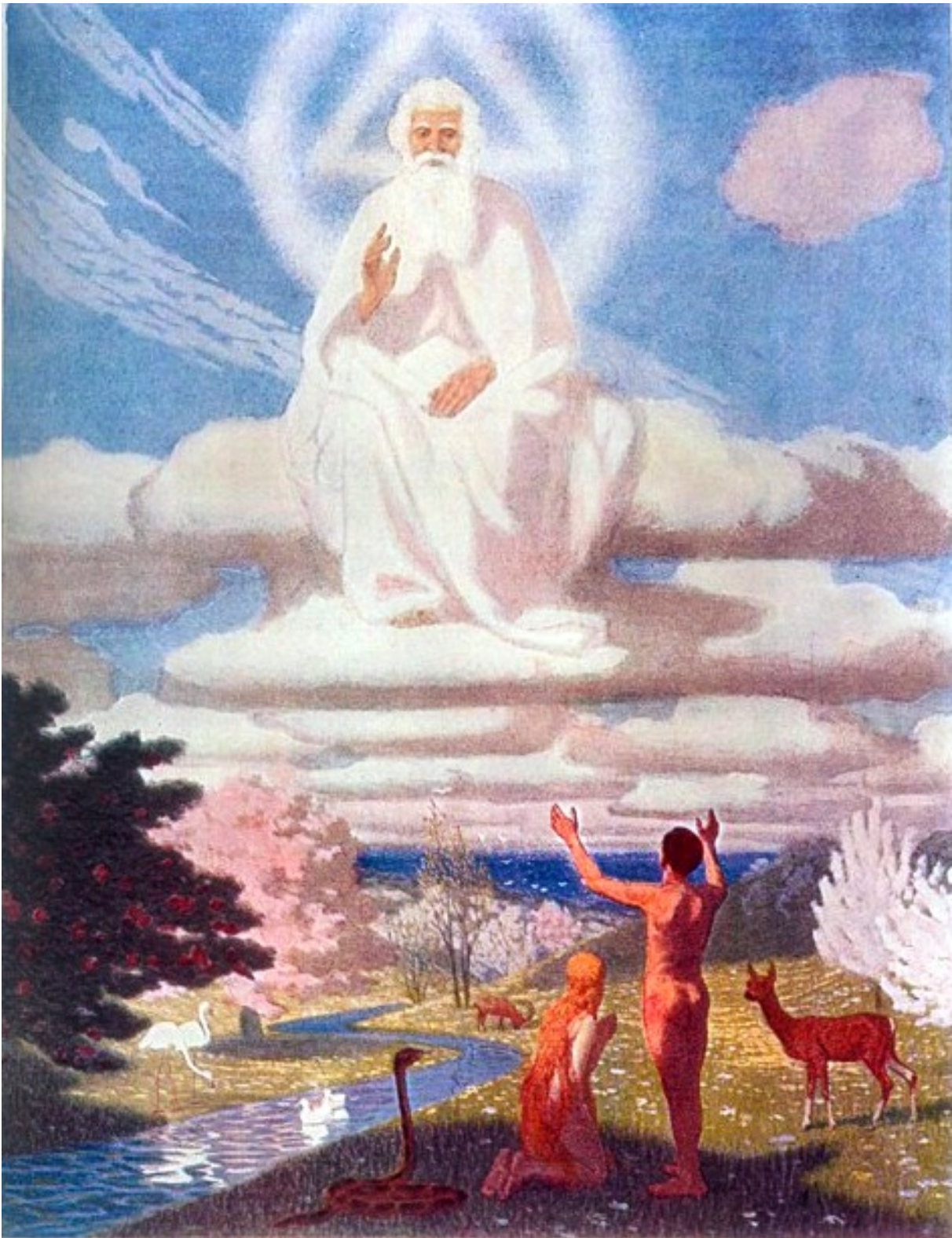


Abbildung 21: Gebhard Fugel, Adam und Eva im Paradies, Öl auf Leinwand, um 1912, Verbleib unbekannt

Über dem ersten Menschenpaar thront auf den Wolken die überdimensionale Gestalt Gottvaters, der mit mildem Blick seine Geschöpfe segnet. Rund drei Viertel der Bildfläche werden von Himmel, Wolken und der Gestalt Gottes ausgefüllt.

Adam und Eva huldigen ihrem Schöpfer in einer blühenden Frühlingslandschaft, in die sie wie Figurinen platziert sind. Adams Nacktheit wird züchtig durch Verschattungen kaschiert, Evas Blöße verdeckt ihr langes Haar. Der Garten Eden ist eine blumenreiche Wiese mit rosa-weiß blühenden Bäumen, die ein sich dahin schlängelnder Bach durchschneidet. Allerlei Getier hat sich versammelt: Im Hintergrund äst friedlich ein Steinbock, ein weißes Flamingopaar hält sich am Ufer des Baches auf, in dem zwei Enten schwimmen. Nahe bei Adam und Eva steht ein Reh, im verschatteten Vordergrund erhebt als Vorzeichen des bevorstehenden Sündenfalles die Schlange ihr Haupt, links ragen die Äste des Baumes der Erkenntnis in den Bildraum. Im Hintergrund stößt das Gewölk des Himmels an den Horizont eines tiefblauen Meeres. Zartes Rosa und Hellblau sind die bestimmenden Farbtöne in Fugels „Adam und Eva im Paradies“. Nicht nur die blühenden Bäume, auch die Wolken und das Gewand Gottvaters sind rosa getönt, das lichte Blau des Himmels wird vom Wasser des Baches reflektiert. Auch Fugel inszeniert das Idyll eines reinen Urzustandes der Geschöpfe, die noch eng mit dem Numinosen verbunden sind. Marc und Macke, die beide paradiesische Ursprünglichkeit als „ungeteiltes Sein“ verstehen, drücken dies durch ostinate Farb- und Formrhythmen aus und schaffen so eine harmonische Einheit zwischen den einzelnen Bildelementen. Im Gegensatz dazu ist das „Paradies der Wonnen“¹ bei Fugel ein Ort der Teilung und Gegensätze. Das Numinose thront über der Welt und bewacht es mit scharfem Blick. Die beiden Aktfiguren Adam und Evas stehen im Schatten des Bildvordergrundes und heben sich so vom hellfarbigen Mittel- und Hintergrund des Bildes ab. Sie wirken fast wie Fremdkörper in einer sterilen Landschaft, in die staffageartig Tierfiguren wie in einen Vorgarten platziert wurden. Während die Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts, anknüpfend an die arkadischen Utopien der Romantik, das biblische Paradies als Zustand begriff, definiert Fugel es als Ereignis, obwohl gerade mit Adam und Eva die Grenzen einer historisierenden Religiosität offenkundig werden. Die Diskrepanz dieser Auffassung zur geistes- und naturwissenschaftlichen Forschung seiner Zeit sublimiert er mit einem märchenhaften Grundton.

¹ Zitiert nach: Volksbibel, Kempten 1912, S. 6.

2. Christlicher Glaube Einleitung

Der Stellenwert christlicher Motive und Themen in der Münchner Malerei zwischen den Grenzmarken Avantgarde und Kirche war keineswegs so gering, wie katholische Ästheten es stets beklagten. Als ab den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts die Vormachtstellung der Historienmalerei zu schwinden begann, wurden biblische Stoffe und Heiligenlegenden, sehr zum Missfallen der Kirche, auch eine Aufgabe für die Malerei des Realismus und Symbolismus. Dazu kam die religiöse Salonmalerei mit ihren prominenten Protagonisten aus der Münchner Akademie. Die aktualisierten oder erotisch gefärbten christlichen Sujets des Kunstmarktes erreichten ein weitaus größeres Publikum als die kirchliche Malerei und trugen damit entscheidend zum Überleben des religiösen Genres bei. Kunsterzeugnisse mit christlichen Stoffen waren auch immer auf den großen Ausstellungen Münchens im Glaspalast zu sehen. Im Jahr 1913 publizierte die Kunstanstalt Hanfstaengl einen Sonderkatalog mit Reproduktionen nach „christlichen“ Gemälden alter und neuer Meister. Letztere waren weitaus am stärksten vertreten, die Namen reichen von Klinger, Stuck, Thoma, Uhde bis zu den Münchnern Max und Keller. Hanfstaengls Sortiment bezeugt ein vitales Interesse an den überkommenen religiösen Themen, welches die kirchliche Kunstszene offenbar nicht befriedigen konnte.

Das breite Feld der „christlichen“ Malerei Münchens um 1911 - die Palette reicht von der Avantgarde bis zum religiösen Schlafzimmerbild - kann nicht einmal ansatzweise beschrieben werden, die Vielzahl von Künstlern und Werken machte natürlich eine enge Auswahl notwendig. Dabei waren folgende Gesichtspunkte ausschlaggebend:

Das Kapitel „Christlicher Glaube“ beschäftigt sich mit Werken, die nicht für Kirchenräume, sondern für den freien Markt geschaffen wurden. Ihre Schöpfer Franz von Stuck und anfänglich auch Josef Eberz orientierten sich nicht an den kirchlichen Normen und Bedingtheiten, ihre Arbeiten sind ohne Auftrag entstanden. Er war damit nicht an einen konkreten Auftraggeber, sondern nur sich selber verpflichtet. Stuck hatte bereits frühzeitig Erwartungshaltungen beim Publikum erweckt, die er nun erfüllen musste.

Alle Werkbeispiele können nicht mehr vollständig der Ereignismalerei zugeordnet werden, äußere Vorgänge oder Handlungsabläufe werden abstrahiert. Die vorgestellten Werke und ihre Künstler erheben nicht den Anspruch, Geschichtliches oder gar Dogmatisches zu vermitteln. Sie interpretieren vielmehr die tradierten christlichen Motive in subjektiv poetischer Weise. Die Bilder repräsentieren damit die jüngere Kunst.

Franz von Stuck ging es nach eigenem Bekenntnis um „das rein Menschliche und ewig Gültige“, das er auch in christlichen Themen suchte. Bei ihm werden die Stoffe des Alten wie des Neuen Testaments oder der Heiligenviten zum Fundus menschlicher Leiden und Leidenschaften. Mit diesem Impetus des Suchens nach dem Grundsätzlichen und Typischen

unter der Hülle des Epischen leitet Stuck über zum Kunstwollen der Avantgarde, Wassily Kandinsky und Paul Klee haben an der Münchner Akademie Stucks Schule durchlaufen. Josef Eberz findet erst durch die Begegnung mit Adolf Hölzel einen Weg „Überzeitliches“ darzustellen. Seine außerkirchlichen Werke basieren zwar auf der christlichen Vorstellungswelt, illustrieren aber endgültig keine äußeren Vorgänge mehr, sie beschwören in utopischen Landschaftsvisionen Paradiesisches und urreligiöse Zustände der Versenkung und Ekstase.

Die ausgewählten Arbeiten von Stuck und Eberz stehen exemplarisch für den Fortgang der Malerei des frühen 20. Jahrhunderts. Stuck vertritt natürlich die Tradition des Münchner Jugendstils und Neuidealismus. Die antinaturalistischen Elemente seiner Malerei wie die Betonung der Kontur, die planimetrischen und geometrischen Konfigurationen sowie die ornamentale Auffassung des Bildganzen präcludieren allerdings Merkmale der jungen Malerei des 20. Jahrhunderts. Josef Eberz geht kurzzeitig bis an die Grenze zur Abstraktion, findet dann ansatzweise zu einer kubistisch-orphistischen Bildersprache und beruhigt sich dann neusachlich.

2.1 Erotik und Passion: Christlich-religiöse Bildthemen bei Franz von Stuck

2.1.1 Die Rolle christlicher Bildthemen

Im Jahr 1893 schrieb der Publizist, Romancier und Redakteur der „Jugend“ Otto Julius Bierbaum den Text für einen aufwendigen Prachtband mit über 100 Reproduktionen von Gemälden, Plastiken, Zeichnungen und Studien von Franz von Stuck. Der damals gerade 30jährige, vom Erfolg verwöhnte Künstler schickte sich zu diesem Zeitpunkt an, Franz von Lenbach als „Malerfürst“ zu beerben. Um Stuck, der in München zwar höchst erfolgreich, in der zeitgenössischen deutschen Kunst jedoch nicht unumstritten war, einem größeren Publikumskreis bekannt zu machen, verfasste Bierbaum 1899 eine kostengünstige Einzeldarstellung zum Leben und Werk des Künstlers, die in der bekannten Reihe „Künstler Monographien“ bei Velhagen und Klasing editiert wurde. Deutlicher als bisher wurde Stuck hier auch als Schöpfer christlicher Sujets vorgestellt. Bierbaum, der wortgewaltige Propagandist des Jugendstils, erörterte nämlich ausführlich in einem längeren Abschnitt die Bedeutung christlicher Themen für den Maler „antiker Sinnenfreuden“.¹ Die Ausführungen Bierbaums sind deswegen interessant, weil sie relativ frühzeitig Franz von Stuck als Schöpfer autonomer Kunst beschreiben, der weder der Kirche noch dem Christentum, sondern nur seiner Kunst verpflichtet ist.

Bierbaums Einschätzungen entsprachen tatsächlich den Grundüberzeugungen des Malers. In einem seiner raren schriftlichen Selbstzeugnisse, der Adressat des Schreibens war Fritz von Ostini, äußerte er sich folgendermaßen:

„Bei der Wahl meiner Stoffe gehe ich darauf aus, nur das Rein-Menschliche, das Ewig-Gültige zu machen wie die Beziehung vom Mann zum Weib. Auf den meisten meiner Bilder ist „Er“ und „Sie“, ich möchte die Kraft des Mannes und die weiche Schmiegsamkeit des Weibes verherrlichen. Auch bei meinen religiösen Bildern suchte ich das Menschliche, das jedermann Verständliche herauszukehren. Ein Wilder sollte nach meiner Meinung erkennen, dass hier (bei meiner Kreuzigung) ein edler Mensch zwischen zwei Barbaren ans Kreuz geschlagen wurde. Als Moment wählte ich den dramatischen Moment des Todes, in dem sich die Sonne verfinsterte und ein Krachen durch die ganze Natur ging. Bei der >Pietà < wollte ich durch die Diskrepanz der senkrecht zu einander gestellten Figuren den Eindruck eines großen Schmerzes hervorbringen, und das haben einige wenige einsichtige Menschen auch verstanden“²

¹ Bierbaum, Otto Julius: Stuck (= Künstler Monographie, Bd. 42) Bielefeld u. Leipzig 1899, S. 67.

² Zitiert nach: Heilmann, Angela: Die Plastik Franz von Stucks Studien zur Monographie und Formenentwicklung. Maschinengeschriebene Phil. Diss. 1985, S. 381. Auf der gleichen Seite wird angegeben, dass Stucks Schreiben sich im Nachlass Ostinis in der Handschriftenabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek unter Ostiniana 5 findet.

121 Aus diesen Angaben formte wohl auch Bierbaum in seiner Stuck-Monographie ein Charakterbild des Künstlers, das auch den religiösen Impetus, das persönliche Verhältnis zum Katholizismus des Malers und die Unvereinbarkeit seiner christlichen Motive mit den kirchlichen Kunstdogmen unverblümt offen legt. Letztere ist Bierbaum denn auch ein sicherer Qualitätsbeweis: „Ein Künstler von der persönlichen Art Stucks (...) hat keine Aussicht, es der heutigen Kirche recht zu machen, die schon nicht mehr bloß Tradition, sondern die Schablone verlangt, denn die Zeit ist vorüber, wo die lebendige Kunst ein lebendiger Faktor der Kirche war (...)“, diagnostiziert der Autor.¹ Moderne Bildung und Ästhetik auf der einen sowie Kirche auf der anderen Seite werden von Bierbaum als Gegensätze verstanden, die zwar unversöhnlich aber ohne Aggression einander gegenüber stehen. Dieser stille Antagonismus bestimmte auch das Denken und Handeln Franz von Stucks:

„Stuck, als „Moderner von heute, als Zeitgenosse Nietzsches, lebend in einer Zeit, wo die große Mehrheit der Gebildeten nur noch Namenschristen sind, steht dem lebendigen Christentum als einer kirchlichen Macht nicht ferner als sie; die biblische Geschichte ist ihm in noch höherem Grade nur Historie als ihnen. Er ist kein Feind der Kirche (...). Er steht nur abseits, exkommuniziert durch sich selbst, und sieht mit Ehrfurcht und Bewunderung, doch ohne niederzuknien.“²

Der Antrieb zur „christlichen Kunst“ erfolgte bei Stuck denn auch weder aus einem kirchlichen Bekenntnis noch um „Christi“ willen, „sondern um der Malerei willen“, so Bierbaum. Nach dessen Dafürhalten steht Stuck damit in der Tradition der Renaissance-Künstler. Eine Einschätzung, die letztendlich auch den Mythos vom Malerfürsten Franz von Stuck bekräftigte, den dieser selbst 1898 durch den Bau seiner luxuriösen Villa begründet hatte:

„Auch bei diesen, den Meistern der Renaissance, war die Freude am Malen sicherlich größer als die Inbrunst des Glaubens; auch sie beteten ihre Gemälde nicht mehr an als die frommen, malenden Mönche und Primitiven, auch ihnen ging recht oft der Akt über den Heiland. Denn auch sie suchten das Land der Griechen mit ihrer Seele, und ihre Augen sahen und erfassten zuerst das Schöne in jedem auch nicht so kirchlichen Vorwurfe. (...) Was ihn (Stuck) inspiriert, ist hier wie vor jedem anderen Stoffe das Ästhetische, nicht das Kreuz (...). Er denkt nach über das Wunderbare, aber er versinkt

¹ Bierbaum, Stuck, Bielefeld u.a. 1899, S. 69.

² Ebenda, S. 71-72.

nicht darin. Das Mystische ist ihm fremd, das Menschliche nahe. Sobald er aber zu malen beginnt, ist er auch hier nur Maler“.¹

Wie viele Künstler seiner Generation stand Stuck der institutionalisierten Kirche skeptisch gegenüber. Seine katholische Provenienz hatte keine Auswirkungen auf das künstlerische Schaffen. Die standesamtliche, also nach kirchlichem Verständnis ungültige Trauung mit Mary Lindpaintner und die von ihm verfügte Einäscherung seiner Leiche - ein kirchliches Begräbnis war damit ausgeschlossen - zeugen von der Distanz zum Katholizismus. Stucks Vorbehalte gegenüber der katholischen Kirche dürfen sicher nicht mit einer allgemeinen areligiösen, materialistischen Grundhaltung verwechselt werden, dagegen spricht sein gesamtes Werk. Vielleicht nahm er sogar esoterisch-okkultes Gedankengut zur Kenntnis, jedenfalls verkehrte auch der „Malerfürst“ mit dem Hauptprotagonisten der Münchner Parapsychologie Albert von Schrenck-Notzing. Künstlerisch fand die Auseinandersetzung mit dem Kosmischen im Deckengemälde des Musiksalons der Villa Stuck ihren Niederschlag: Der Sternenhimmel soll exakt die Sternkonstellation der Geburtsstunde von Stucks innig geliebter Tochter Mary wiedergeben.

Stucks Bilderfindungen aus dem christlichen Themenkreis erfolgten unter der gleichen anthropozentrischen Prämisse wie seine mythologischen oder allegorischen Schöpfungen: Sie fokussieren menschliches Leiden, Leidenschaften, Sinnlichkeit, Triebhaftigkeit, erhalten, wie Voss schreibt, dadurch „eine allgemein menschliche, archetypische oder symbolische Bedeutung“ und eliminieren dabei Mystisches sowie Transzendentes.²

Ob dabei immer ästhetische Gesichtspunkte oder Rücksichtnahmen auf die Erwartungshaltungen des zahlungskräftigen Publikums ausschlaggebend waren, erscheint überlegenswert: Die starke erotische Tendenz, die, wie ein Generalbass, auch die meisten christlichen Bildmotive durchzieht, ja ihr eigentlicher Anlass ist, kam im erheblichen Maße dem Geschmack der bourgeoisen Käuferschicht des fin de siècle entgegen.

Auf dieses Erfolgsrezept der frühen Jahre, nämlich der Mischung von Eros und Religion, verließ sich Stuck in seinen christlichen Bildschöpfungen bis zu seinem Tod im Jahr 1928 - das Standardthema „Judith und Holofernes“ war eines seiner letzten Werke.

Natürlich musste das demonstrative Bekenntnis des Malers zum l'art pour l'art-Grundsatz und die erotische Färbung seiner christlichen Motive auf katholische Ästheten wie eine Provokation wirken. Erstaunlicherweise hielt sich aber der katholische Widerstand gegen den Maler in Grenzen, kritische Stimmen wurden vor allem am Anfang seiner Karriere laut.³ Sein glänzendes Renommee als „Malerfürst“ und Akademieprofessor in München, die

¹ Ebenda S. 72.

² Voss, Heinrich: Franz von Stuck 1863-1928. Werkkatalog der Gemälde mit einer Einführung in seinen Symbolismus, München 1973, S. 19.

³ Zum Beispiel von Paul Wilhelm Keppler. Vgl. S. 27.

guten Kontakte zu den führenden gesellschaftlichen Gruppierungen der Residenzstadt verhinderten wohl eine zu harsche Auseinandersetzung mit der christlichen Kunst Franz von Stucks durch die kulturinteressierten Münchner Katholizismen.¹

Selbst der „Münchener Männerverein zur Bekämpfung der öffentlichen Unsittlichkeit“, ein katholisch dominierter Männerbund, welcher auf der Grundlage des § 184 mehrmals gerichtlich gegen Aktdarstellungen der bildenden Kunst vorging, versagte es sich, Stuck, den Maler von „schwülen Darstellungen des Nackten“, anzugreifen.² Stattdessen richtete sich die Wut des Sittlichkeitsvereins gegen Stucks Schüler Willy Geiger, dessen Mappenwerke „Das gemeinsame Ziel“ und „Die Verwandlung der Venus“ auf Betreiben der Sittenwächter von der Staatsanwaltschaft München überprüft wurden. Nicht zuletzt wegen eines Gutachtens von Stuck verzichtete die Staatsanwaltschaft auf die Indizierung der Radierungen Geigers.³ Erst die späteren Vertreter des Reformkatholizismus wagten nach dem Tod Stucks sein Denkmal anzutasten. Als Inbegriff der Münchner Kunst des fin de siècle, die mittlerweile zum Feindbild erklärt worden war, wird ihm allerdings die Rolle des Opfers zuerkannt, dessen schöpferische Kraft ein dekadenter Zeitgeist korrumpierte.

Bestürzt wird Stucks sprichwörtliche Genialität als die Fähigkeit „alles Geistige (...) in farbige Dekoration und gemaltes Kunstgewerbe übersetzen zu können“ entlarvt, „Theatermake und seriöser Pathos“ kennzeichnen demnach auch seine religiöse Malerei.⁴

Bilder, die in der Tradition christlicher Bildthemen stehen, bilden in Stucks Œuvre eine vergleichsweise kleine Gruppe. Heinrich Voss benennt in seinem Werkkatalog der Gemälde Stucks für den Zeitraum von 1911 bis 1926 insgesamt 24 Beispiele. Claudia Gross-Roath erwähnt in ihrem revidierten Werkverzeichnis von 1997 insgesamt 5 Zeichnungen und eine Tuschearbeit, die als Studien zu den verschiedenen Fassungen von „Susanna und die Alten“

¹ Die Monatsschrift „Die christliche Kunst“, das Organ der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst“ besprach die Werke Stucks in der Regel wohlwollend, auch wenn seine religiösen Schöpfungen als für den Sakralraum ungeeignet eingestuft wurden. Positive Anmerkungen zu Werken von Stuck finden sich in den Rezensionen zu den internationalen Ausstellungen im Glaspalast oder der Secession. Dazu u.a.: Gehrig, Oscar: Die Sommerausstellung der Münchener Secession 1912, in: Die christliche Kunst 8 (1911-12), Beilage S. 58; ders.: Die XI. Internationale Kunstausstellung im Glaspalast zu München 1913, in: Die christliche Kunst 10 (1913-14), S. 17, Döring, Oscar: Münchener Sommer-Ausstellungen 1914, in: Die christliche Kunst. 11 (1914-15). Beiheft S. 3. Unmut erregte hingegen Stucks Kreuzigung und Kreuzabnahme von 1915, die der katholische Rezensent wegen ihrer Technik bewunderte, den Inhalt aber „gänzlich ablehnte“. Doering, Oskar: Die Münchner Secession, in: Die christliche Kunst 12 (1915-16), S. 19.

² Zitiert nach: Erlbach, Otto (= Kausen, Armin): Rechtsprechung und Pornographie. Ein freimütiges Wort, München 1911, S. 12.

³ Ebenda; S. 6-8 Der Publizist Armin Kausen war Initiator und Gründungsmitglied vom 1906 nach Kölner Vorbild gegründeten „Münchener Männerverein zur Bekämpfung der öffentlichen Unsittlichkeit“. Obwohl der Verein sich nach außen hin interkonfessionell gab, war er in Wahrheit katholisch dominiert. Als Mitglieder gehörten ihm unter anderem der Erzbischof von München und Freising sowie Georg Freiherr von Hertling an. Die Organisation zog nicht nur gegen die zeitgenössische Literatur und das Theater zu Felde, wie Roger Engelmann in seinem Aufsatz darlegte, sondern befandete in erheblichem Maße erotische Tendenzen des Jugendstils. Georg Hirth, aber auch Albert Weisgerber und Gustav Jagersbacher waren die erklärten „Feinde“ des Sittlichkeitsvereins, gegen deren publizistische bzw. künstlerische Tätigkeit der Verein agierte.

Über den Sittlichkeitsverein: Engelmann, Roger: Öffentlichkeit und Zensur. Literatur und Theater als Provokation, in: Prinzregentenzeit, München 1988, S. 275.

⁴ Lindemann, Reinhold: Franz von Stuck und Münchens künstlerische Mission, in: Hochland 26,2 (1929), S. 555.

beziehungsweise zur „Versuchung des Heiligen Antonius“ entstanden waren.¹ Dazu kommen Arbeiten wie „Die Sünde“, „Der Schnitter“, „Reitender Tod“ oder „Landschaft mit Regenbogen“, denen zweifelsohne religiöse Aspekte zu Grunde liegen. Neben Neuauflagen früherer erfolgreicher Bilder findet Stuck ab 1912 einen neuen Zugang zu bereits behandelten christlich-religiösen Themen, die er nun in einem noch viel stärkeren Maße als bisher sinnlich-erotisch inszeniert. Im Zeitraum von 1912 bis 1913 entstehen beispielsweise insgesamt sechs Versionen von „Susanna und die Alten“.

Als wesentliches Hilfsmittel diente ihm dabei neben seinem umfangreichen, bis heute noch nicht aufgearbeiteten Skizzenmaterial wohl auch die Photographie, die ihm gestattete, von einem Bild mehrere Fassungen und Varianten herzustellen.

Josef Adolf Schmoll, genannt Eisenwerth, berichtet über den Fund von über hundert photographischen Bildnisvergrößerungen im Keller der Villa Stuck 1968. Diese Entdeckung warf ein völlig neues Licht auf die Arbeitsweise des Künstlers. Die Vermutung, Stuck habe, wie viele andere Maler seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, die Photographie nicht nur zur Verbreitung, sondern auch zur Herstellung seiner Werke genutzt, hat sich mittlerweile bestätigt: Bis 1996 konnten nahezu tausend Photographien aus dem Nachlass von Franz von Stuck ausfindig gemacht werden, unter denen sich zu einem nicht unerheblichen Teil auch Bildnisphotographien, Figurenstudien und Landschaftsaufnahmen befanden, die Muster und Vorlagen für Stucks Bilderfindungen waren. Für die Existenz eines eigenen Photoateliers in der Villa Stuck, in dem vor allem die Gattin des Malers Mary Stuck die Kamera bediente, liegen gesicherte Erkenntnisse vor. Hier entstanden unter anderem Aktstudien, für die Stuck auch selber posierte. Ob Franz von Stuck sich auch von fremdem Photomaterial inspirieren ließ, wurde bisher noch nicht untersucht.² In seinem Nachlass befindet sich der Band „Manneschönheit durch gesunde körperliche Ausbildung“ von Albert Stolz mit 124 Aktdarstellungen von Sportlern bei gymnastisch-sportlichen Übungen. Eine direkte Übernahme der Motive in seine Malerei lässt sich jedoch nicht belegen, Stuck hat den Band möglicherweise nur bei Detailfragen herangezogen.

Die Bedeutung künstlerischer Aktphotographien, den so genannten Akademien, photographische Studien des nackten Körpers, die Künstler für Künstler produzierten und von zahlreichen Malern als kostengünstige Variante seit der Mitte des 19. Jahrhunderts genutzt wurden, ist allerdings nicht zu unterschätzen. Zahllose Bände mit antikisierenden Aktdarstellungen, die eine sexuelle Implikation ausschließen sollten, fanden in ganz Europa weite Verbreitung.

¹ Voss, Stuck, München 1973, S. 248 sowie Gross-Roat, Claudia: Das Frauenbild bei Franz von Stuck, Weimar 1999, S. 223-224 und S. 248.

² Schmoll, Josef Adolf gen. Eisenwerth: Photographische Studien zur Malerei Franz von Stuck, in: Birnie Danzker, Jo-Anne (Hrsg.) Franz von Stuck und die Photographie, München 1995, S. 19-25 sowie Birnie Danzker, Jo-Anne: Franz von Stuck und Die Photographie, ebenda, S. 9.

Ulrich Pohlmann spricht in diesem Zusammenhang von einer regelrechten Industrie, deren Hauptwerk die ab 1904 in Paris erscheinende Reihe „L' Etude academique. Recueil de documents humains“ mit insgesamt 1650 Aktstudien war. Die Serie stellt vorwiegend weibliche Akte vor, die nach formalen und ikonographischen Gesichtspunkten geordnet sind. Die Intention war also, den Künstlern nicht nur Ansichten vom nackten menschlichen Körper zu bieten, sondern auch eine Typologie von Posen und Gesten als Ausdrucksformen menschlicher Empfindungen sowie seelischer Dispositionen zu entwickeln. Die verschiedenen Kapitel tragen deshalb Überschriften wie „Gefühle der Traurigkeit“, „Gefühl des Stolzes“ oder „Demut“, die einzelnen Bilder wiederum erhalten Untertitel wie „Koketterie“, „Selbstzufriedenheit“ oder „Annäherung“.¹ Gerade durch diese Bezeichnungen wächst den Aktdarstellungen wieder eine erotische Komponente zu, was die Aufnahmen auch für einen weiteren Kundenkreis interessant machte.

Interessanterweise ist das Münchner Photoatelier Recknagel in allen drei Bänden mit zahlreichen Aufnahmen vertreten, die sich wiederum am deutlichsten mit Stucks religiös verbrämten Aktdarstellungen berühren. Die Geschichte und die Bedeutung des Ateliers S. Recknagel, das offensichtlich ein bedeutendes Unternehmen für Kunst- und Aktphotographie in München war, ist noch unerforscht. Der bereits erwähnte Münchner Sittlichkeitsverein überzog seit 1906 „S. Recknagel und Nachfahren“ mit Klagen. Als das Münchner Landesgericht gegen den Firmeninhaber Estinger ein Verfahren wegen angeblicher Verbindungen zu einem Pornographiehändler in Barcelona eröffnete, verlegte der Geschäftsmann die Firma um 1910 nach Bratislava.²

Im deutschsprachigen Raum erschienen von 1891 bis 1914 insgesamt 35 Mappenwerke und großformatige Bücher mit Aktphotographien von Männern, Frauen und Kindern aller Altersstufen, deren Ikonographie sich an den Kanon der abendländischen Kunst orientierte.³ In München war es nicht nur die Zeitschrift „Kunst für alle“, sondern vor allem das Jugendstilmagazin „Die Jugend“, welche ab den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts ihren Leserkreis regelmäßig auf künstlerische Aktaufnahmen aufmerksam machte, die über verschiedene Händler in Wien, Paris, Budapest aber auch München zu beziehen waren. Das Interesse potentieller Käufer wurde dabei nicht selten durch exemplarische Abbildungen erregt. Selbstredend wurden diese „Akademien“ nicht ausschließlich von bildenden Künstlern als Malhilfe erworben, auch wenn die Titel dies oft suggerierten. Der Übergang zwischen Aktaufnahmen der Gebrauchskunst, die wie der um 1911 stagnierende Akademismus nur

¹ Bayard, Emile und Vignola, A.: L' Etude Academique. Recueil de Documents Humains, Paris 1904-1907.

² Kausen, Pornographie, München 1911, S. 20-21.

³ Pohlmann, Ulrich: Eine andere Natur. Das Fotoarchiv des Künstlers von Barbizon bis Gerhard Richter, in: Bayerische Akademie der Schönen Künste. Jahrbuch 13, Bd.1, München 1999, S. 418-420.

erprobte Schemata wiederholte, und den so genannten erotisierenden Akademien oder kunstsinnigen Pikanterien war natürlich fließend.¹

Jenseits aller Frivolität versuchte seit 1903 die Berliner Fachzeitschrift „Die Schönheit“, zu deren Mitarbeiter auch Fidus zählte, die gehobene Aktphotographie durchzusetzen. Ebenso fanden sich in Periodika wie der amerikanischen „Camera Work“ regelmäßig Aktphotographien der wichtigsten zeitgenössischen Photokünstler. Zu ihnen zählten auch Frank Eugene oder Edward Steichen, die wiederum von Stuck Photoporträts anfertigten, also mit dem Münchner Maler in Verbindung standen.²

In der öffentlichen Wahrnehmung erfolgte kaum eine Unterscheidung zwischen diesen künstlerisch intendierten Arbeiten und der Masse der photographierten Aktdarstellungen.³ Angesichts der weiten Verbreitung der Aktphotographien in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts ist zu fragen, ob Stuck sich auch in seiner religiös-erotischen Malerei an vorgegebene Muster der Photographie und damit an den Sehgewohnheiten potentieller Käufer orientierte. Dabei muss allerdings auch von einem Dialog zwischen den beiden künstlerischen Medien ausgegangen werden. Die Hegemonie der Gemälde ist für den Untersuchungszeitraum ebenso wenig beweisbar wie eine faktische Überlegenheit der Lichtbilder. Die Ästhetik der Malerei und der Photographie beeinflussten sich vielmehr von Anfang an wechselseitig, die anfängliche Feindschaft ihrer Protagonisten war um 1911 längst einem sachlichen Nebeneinander gewichen. Die oft erstaunlichen Parallelen zwischen Bildthemen, Kompositionen und Stilistik erklären sich allerdings nicht immer zwangsläufig durch wechselseitige Anregung, sondern gründen auch in einer vom geistigen Klima abhängigen gemeinsamen Sehweise.⁴

Der folgende Unterpunkt möchte deshalb auch aufzeigen, inwieweit Aktphotographien, die wiederum das Erbe des akademischen Aktstudiums aber auch der schwül-sinnlichen Salonmalerei des 19. Jahrhunderts und nicht zuletzt die geheimnisvolle Erotik des Symbolismus weitertrugen, Inspirationsquellen für Stucks religiöse Bilderfindungen gewesen sein könnten.

In diesem Zusammenhang sollen in Einzelfällen Entsprechungen zwischen Malerei und Photographie am Beispiel des religiösen Werks Franz von Stucks aufgezeigt werden.

¹ Köhler, Michael: Pikanterien, Pin-ups und Playmates. Zur Ästhetik und Geschichte des „erotischen“ Aktfotos, in: Ders. (Hrsg.): Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. Ästhetik. Geschichte Ideologie, München 1985, S. 250-252.

² Eugene war seit 1886 wieder in München ansässig.

³ Natürlich ist immer die individuelle Perspektive des Rezipienten ausschlaggebend, der Darstellungen des Nackten unterschiedlich auffasst; erotisch, wissenschaftlich, ästhetisch etc. Die Skala der Möglichkeiten ist hierbei wie die Zahl der menschlichen Individuen äußerst vielfältig.

⁴ Dazu: Billeter, Erika: Parallelität: Maler und Photographen formulieren ähnliche Bildvorstellungen, in: Diess. (Hrsg.): Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute, Zürich 1977, S. 220.

2.1.2 Christliche Sujets als Anlass für erotische Darstellungen

Bildthemen wie Sinnlichkeit, Sünde, Laster und Versuchung stehen bei Stuck in einem engen geistigen Zusammenhang. Immer ist es die sinnlich verführerische Frau, die mit der Schlange als Komplizin zum Synonym von Schuld oder Verderben wird.

Natürlich ist hier in erster Linie die Erfolgsreihe „Sünde“ zu nennen, von diesem Thema existieren insgesamt 14 bekannte Fassungen, von „Sinnlichkeit“ und „Laster“ liegen nach Voss vier beziehungsweise drei Versionen vor.¹

Ohne Zweifel leiten sich die drei genannten Bildallegorien letztendlich von der Gestalt Evas mit ihrem Attribut der Schlange her. Letztere wandelt sich allerdings von der Verführerin Evas zu deren Verbündeten.² Die erotisch implizierte Darstellung weiblicher Akte mit Schlangen hat seit der Mitte des 19. Jahrhunderts seine Quellen allerdings auch in orientalischen und mythischen Stoffen, die gleichberechtigt neben die christliche Tradition traten: Auf die Bedeutung von Gustave Flauberts historischem Roman „Salambô“ als Quelle für Stucks Sünde wurde bereits vielfach hingewiesen: Flaubert beschreibt bildreich den Tanz der karthagischen Priesterin Salambô mit einer Python.³ Weniger beachtet wurden aber bisher Vorbilder in der bildenden Kunst: Cadmus und Harmonia, die Geschichte des Gründers von Theben, der in Gestalt einer Schlange seine Frau umgarnt, inspirierte die englische Malerin Evelyn De Morgan 1877 zu einer entsprechenden Aktdarstellung. Das Bild erregte als einer der ersten von einer Frau gemalten Akte, die in der Öffentlichkeit gezeigt wurden, großes Aufsehen und löste eine Modewelle aus: Der Gegensatz zwischen Reptilienhaut und menschlichem Inkarnat verbreitete sich nunmehr als wichtiges Element spektakulärer Aktmotive, die nebenbei neue psycho-sexuelle Aspekte präsentierten.⁴ Bestimmt bei „Cadmus und Harmonia“ noch Ekel das Verhältnis zwischen Reptil und Frau, so ist die Beziehung zwischen Lilith und der Schlange eindeutig erotischer Natur. „Lilith“ von John Collier 1887 gemalt, bezieht sich auf das Gemälde „Lady Lilith“ von Rossetti, das 1883 erstmals gezeigt wurde. Collier zeigt Lilith, die erste Frau Adams, die nach der Überlieferung des Talmud ihren Partner mit ihrem Geliebten verließ, nachdem ihr die Gleichstellung verwehrt worden war.⁵ Es ist die Schlange, die sie zärtlich umwindet.

Wie sehr dieses Sujet verbreitet war und zum ikonographischen Standard gehörte, zeigt die Tatsache, dass das Thema auch als photographische Pikanterie Erfolg hatte.

¹ Zu den einzelnen Fassungen der Sünde: Rittaler, Albert: Die Sünde. Thema con variazione, in: Weschenfelder, Klaus: Franz von Stuck 1863-1928. Spiel und Sinnlichkeit, Koblenz 1998, S. 12-25 sowie Voss, Stuck, München 1973, S. 249.

² Hofstätter, Hans: Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen, Köln 1965, S. 193.

³ Gross-Roath, Frauenbild, Weimar 1999, S. 76-77.

⁴ Smith, Alison (Hrsg.): Prüderie und Leidenschaft. Der Akt in viktorianischer Zeit, Ostfildern-Ruit 2001, S. 212.

⁵ Lamberty-Zielinky, Hedwig: Lilith, in: LThK, Bd. 6, Freiburg u.a. 1997, Sp. 933.

Das bedeutende Pariser Photoatelier Reutlinger, das in ganz Europa seine Erzeugnisse vertrieb, bot seit 1890 in seinem Sortiment unter anderem auch weibliche Aktdarstellungen mit Schlange an. Den Moralvorstellungen der Zeit entsprechend, trug das Modell ein eng anliegendes Trikot, das Reptil erweist sich auf den ersten Blick als dilettantische Nachbildung.¹

Es ist nicht ausgeschlossen, dass Stuck, dessen Wahrnehmungshorizont weit über das Münchner Kunstgeschehen hinaus reichte, diese Beispiele kannte. John Collier, der Schöpfer der Lilith, zählte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu den wichtigsten Vertretern des englischen Naturalismus, war auf Ausstellungen in ganz Europa vertreten und hatte einen Teil seiner Ausbildung an der Münchner Akademie in der Ära Piloty erhalten.² Die Transformation der mystischen Gestalt Lilith zum Archetyp der femme fatale im 19. Jahrhundert war wohl eine wesentliche Anregung, aus der Stuck seine „Sünde“ formte. Der Maler selber besang, ähnlich wie Rossetti, „Lady Lilith“, seine Allegorie der „Sünde“, in einem Gedicht:

**Die Sünde/ Saugend mit
glühenden Augen/ weißen
Brüsten wollüstig strotzend/
lockt das nackte Weib zur
Verführung/ aber gleich daneben,
neben dem lockenden Antlitz,
züngelt die giftige Schlange.³**

Im gleichen Jahr wie die älteste Fassung der „Sünde“ entstand das erste Adam und Eva Bild. Schon dessen Titel „Versuchung“ verrät, dass Stuck natürlich hier nicht über den Sündenfall im Kontext der christlichen Weltanschauung und seine Bedeutung für die christliche Heilsgeschichte doziert.⁴ Adam und Eva erliegen nicht der Verführungskünste der Schlange,

¹ Das Aktfoto. Ansichten vom Körper, München 1985, S. 33.

² Thieme-Becker, Bd. 7, Leipzig 1912, S. 225.

³ Zitiert nach: Ritthaler, Sünde, in: Spiel und Sinnlichkeit, Koblenz 1998, S. 12.

⁴ Claudia Gross-Roath ist der Ansicht Stucks, Gemälde folgen „genau den kirchlichen Glaubensvorstellungen“ (...)“ sie exekutieren, trotz fehlender religiöser Ambition, „fast buchstabengetreu (die) christliche Lehre“.

(Zitiert nach: Gross-Roath: Frauenbild, Weimar 1999, S. 61) Diese Aussage ist völlig abwegig. Gross-Roath versucht ihre Thesen mit dem theologisch-anthropologischen Begriff der Konkupiszenz, also der christlichen Vorstellung, die menschliche Begierde sei Ursache aller Sünde, zu untermauern. Es ist wohl nicht davon auszugehen, dass Stuck sich eingehend mit derartigen komplexen theologischen Sachfragen beschäftigte, bevor er zum Pinsel griff. Genauso wenig verstand er sich als malender Moralist oder Verkünder kirchlicher Lehrmeinungen.

Schließlich sprechen seine Bilder eine ganz andere Sprache, wie der Vergleich mit den Werkbeispielen im Kapitel „Kirchliches Bekenntnis“ zeigt.

sie lassen sich vielmehr freiwillig auf ihre Sinnlichkeit und Schönheit ein, auch wenn diese Handlungsweise von übergeordneten Instanzen zur Sünde erklärt wird.

Unter einer anderen Prämisse behandelte Stuck 1912 das Thema erneut, das Gemälde wurde 1982 vom Hessischen Landesmuseum in Mainz aus dem Kunsthandel erworben

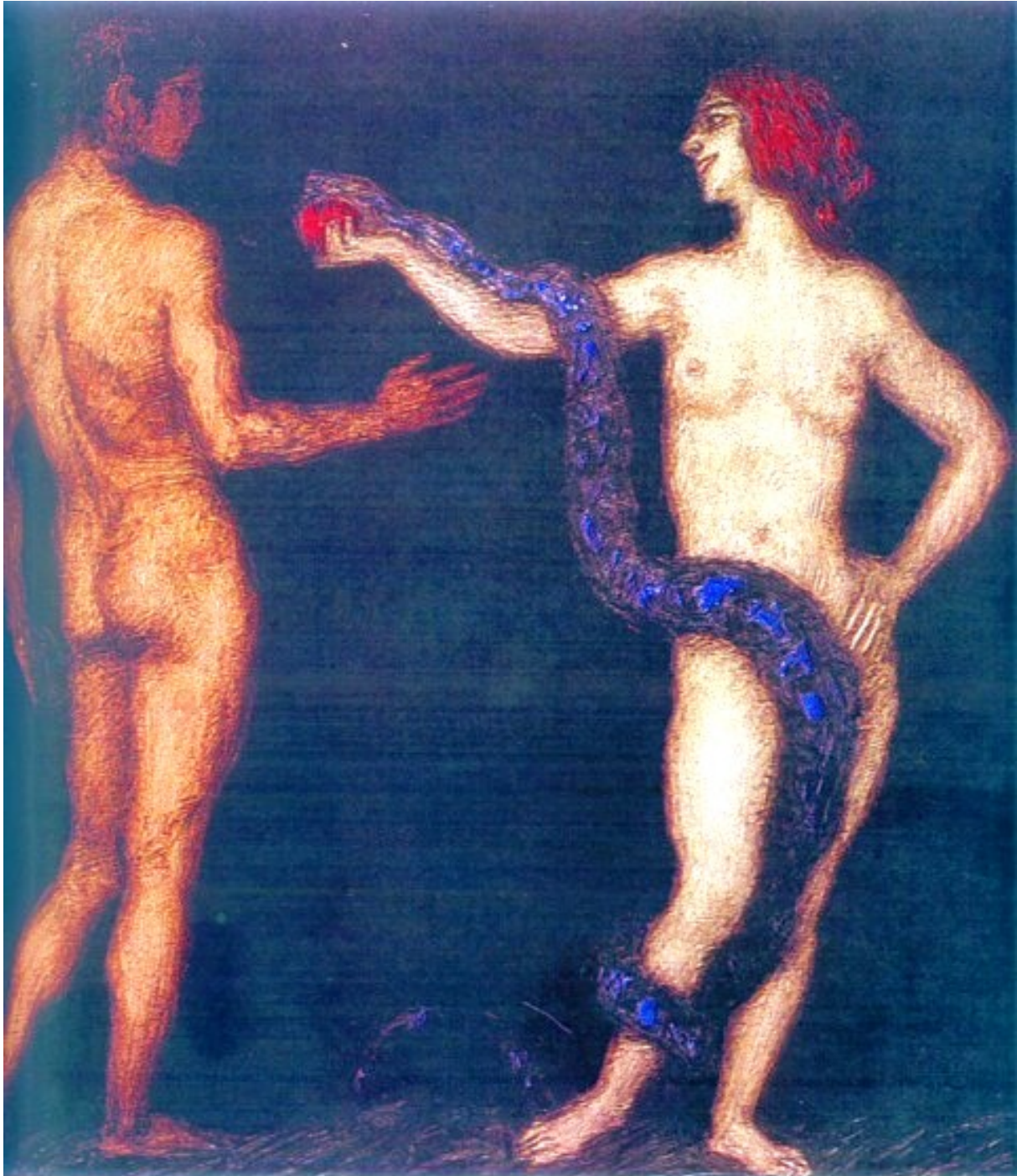


Abbildung 22: Franz Von Stuck, Versuchung, Öl-Syntonos auf Holz, 1912, Hessisches Landesmuseum Mainz

Während in der ältesten Fassung der „Versuchung“ die Schlange noch zwischen Adam und Eva sich um einen Baum schlängelt, ist sie nun zur Gefährtin der Frau geworden. Stuck gibt

hier also Eva die Charakterzüge seiner „Sünde“, die wiederum an Liliith, der Verkörperung der sinnlichen Begierde aus dem Talmud erinnert.

Das Paar hat im Vergleich zur älteren Darstellung des Themas ihre Positionen gewechselt. Der Mann erscheint als Rückenakt, die Schlange schlängelt sich um die rechte Körperhälfte der Frau und verdeckt deren Scham. Auf der ausgestreckten Hand Evas ruht der Kopf des Reptils, in dessen Maul der Apfel ruht, nach dem Adam vorsichtig greift. Evas Pose und Gesichtsausdruck ist erotisch aufreizender geworden: Lächelnd im eleganten Kontrapost präsentiert sie Adam den Apfel, ihre linke Hand hat sie in die Hüfte gestützt. Gegen den neutralen dunklen Hintergrund heben sich deutlich der rote Apfel, das rötliche Haar Evas und die blau schimmernde Schlange ab.

Eva Mendgen weist darauf hin, dass die Handhaltung Evas auf jene Photostudie Stucks zurück geht, die Tilla Durieux als Circe zeigt. Die Schale der Circe mutiert bei Eva zum Apfel, aus dem lose über den Arm geworfenen Schal wurde die Schlange.¹

Aber nicht nur die genannte Photostudie war 1912 eine wesentliche Quelle für Stucks „Versuchung“. Vermutlich bereits in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts soll Stuck das Sujet als Relief gestaltet haben, dessen Motive in die Gemälde der „Versuchung“ ab 1912 eingeflossen sind

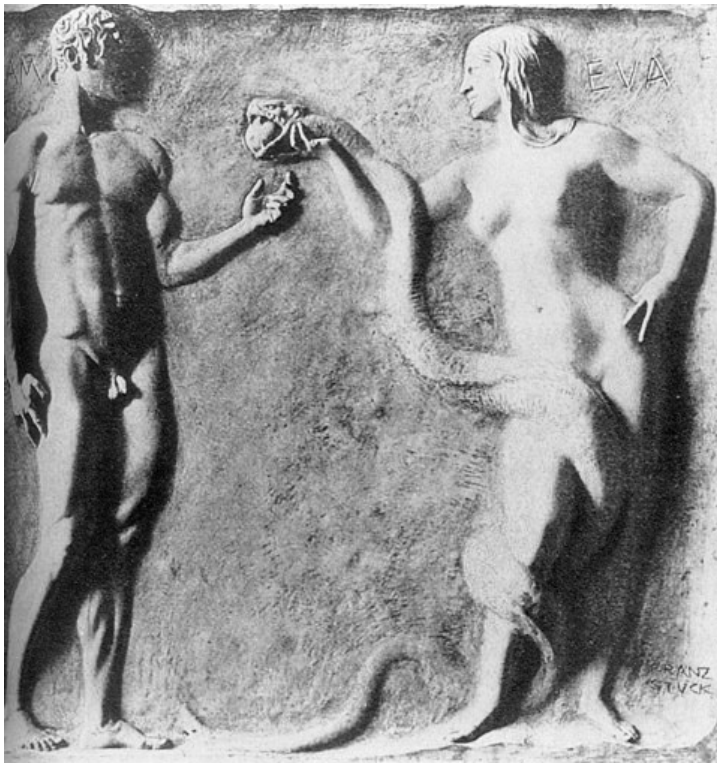


Abbildung 23: Franz von Stuck, Adam und Eva, Relief, um 1893, Verbleib unbekannt

¹ Mendgen, Eva: Franz von Stuck 1863-1928. Ein Fürst im Reiche der Kunst, Köln 1994, S. 65.

Die Plastik ist heute verschollen. Sie wurde erstmals 1893 von Bierbaum erwähnt, und in dessen Stuck-Monographie durch ein Photo vorgestellt.¹ Tatsächlich zeigt die Kleinplastik Eva und die Schlange in entsprechender Weise, auf den Baum der Erkenntnis wurde verzichtet. Die Gestalt Adams ist allerdings vordersichtig, seine Haltung zeigt in Komposition und Aufbau Affinitäten zu griechischen Vorbildern des 5. Jahrhunderts. Diese Version Adams hat Stuck in keiner seiner gemalten Darstellungen der „Versuchung“ übernommen. In das Jahr 1896 wird eine mit Bleistift und Tusche ausgeführte Studie zur „Versuchung“ datiert, die wesentlichen Merkmale des späteren Gemäldes von 1912 grundgelegt.



Abbildung 24: Franz von Stuck, Versuchung, Tusche und Bleistift, 1896, Staatliche Graphische Sammlung München

Die Beinstellungen von Adam und Eva auf dem Blatt sind allerdings genau umgekehrt. Zwischen diesen eigenhändigen Vorläufern beziehungsweise Studien, deren exakte Datierung nicht möglich ist, und dem ausgeführten späteren Gemälde ergeben sich auch Zusammenhänge mit einer fremden Darstellung des Themas.

Im Jahr 1898 photographierte der deutsch-amerikanische Kunstphotograph Frank Eugene in New York seinen bekannten Akt „Adam und Eva“

¹ Bierbaum, Otto Julius: Franz Stuck Über 100 Reproduktionen nach Gemälden und plastischen Werken, Handzeichnungen und Studien, München 1893 Die Seiten im Abbildungsteil sind nicht paginiert.
Voss, Stuck, München 1973; S. 264, Werknummer 52/119.



**Abbildung 25: Frank Eugene,
Adam und Eva, 1889,
Sammlung Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum**

.Das Bild war erstmals 1900 auf der Ausstellung der „New School of American Photography“ in den Räumen der Royal Photographic Society“ in London zu sehen, 1908 wurde es in einer Einzelausstellung Eugenes in München gezeigt, die im Rahmen der Kunstgewerbeausstellung zum 750jährigen Gründungsjubiläum der Stadt veranstaltet wurde.

Die Körperhaltung aber auch der Körperbau der beiden photographierten Modelle sind den Figuren auf Stucks Gemälde eng verwandt. Stuck zeigt seinerseits Adam, im Gegensatz zum früheren Relief, wie Eugenes Photographie nun als Rückenakt. Die Hüfthaltung Evas und ihr ausgestreckter Arm ähneln sich auf beiden Bildern. Bei Eugene ist es freilich nicht die kokette Verführerin Eva, sondern die schuldbewusste Sünderin, die schamhaft ihren Kopf abwendet. Weitere formale Analogien zeigt die Behandlung des Hintergrundes.

Die beiden nackten Gestalten heben sich deutlich gegen den dunklen Grund ab, ihre eigentlich plastisch modellierten Körper werden bei Stuck durch den skizzenhaften Farbauftrag, bei

Eugene durch piktoralistische Unschärfefeffekte und Manipulationen mit der Radiernadel abgeschwächt. Wie bereits erwähnt, wurde Eugenes Photoarbeit nach dessen Rückkehr nach München ausgestellt. „Adam und Eva“ wurde durch eine Abbildung in der amerikanischen Zeitschrift „Camera Work“ einem großen Publikum präsentiert. Über die Künstlervereinigung „Allotria“, in deren Kreisen Frank Eugene verkehrte, entwickelte sich der Kontakt zum künstlerischen Establishment Münchens, so auch zu Franz von Stuck, den Eugene um 1907 porträtierte. Bis 1920 entstanden insgesamt vier Bilder, die alle der Version der „Versuchung“ von 1912 folgten. Erst 1926 wurde das jüngste Bild dieser Reihe der Öffentlichkeit in München gezeigt.

Auf der Sezessionsausstellung von 1912 war unter dem Titel „Adam und Eva“ ein ganz anderes Bild zu sehen, das nicht den Sündenfall, sondern ein romantisches Familienidyll in paradiesischer Umgebung beschrieb.



Abbildung 26: Franz von Stuck, Adam und Eva , 1912, Privatbesitz

Adam und Eva sind nunmehr glückliche Eltern geworden. Es ist das gleiche Paar wie bei der Darstellung der Versuchung. Eva kniet nackt auf einer Blumenwiese und hält liebevoll ihr Baby.

Arm und Beinhaltung des Säuglings erinnern an barocke Darstellungen des Jesuskindes. Der Knabe zeigt sich entzückt von zwei roten Äpfeln, die sein Vater Adam ihm entgegenhält. Dieser beugt sich, ebenfalls unbekleidet, in gegrätschter Beinstellung über das Kind. Die Frucht vom Baum der Erkenntnis ist zur köstlichen Nahrung geworden, welche die Mutter und das Kind erfreut. Der Sündenfall hat scheinbar nie stattgefunden, Adam und Eva leben weiter mit ihrem Kind, vielleicht ist es Seth, im Paradies. Natürlich steht dieses Motiv außerhalb der christlichen Tradition, es erscheint vielmehr wie der Reflex auf ein kulturell-weltanschauliches Phänomen der Jahrhundertwende, das unter dem Schlagwort „Lebensreform“ unterschiedlichste, von der bürgerlichen Mittelschicht getragene Bewegungen umschreibt. Das gemeinsame Merkmal dieser Gruppierungen und Strömungen war der Kampf gegen die Umweltzerstörung, ein neues Gesundheitsbewusstsein und die Suche nach einem Einklang zwischen Mensch und Natur. In diesem Zusammenhang propagierten die Protagonisten der so genannten Freikörperkultur das gemeinsame Nacktsein beider Geschlechter in der freien Natur als Mittel der körperlich-seelischen Selbsterfahrung.

Bereits in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts praktizierte der Maler Karl Wilhelm Diefenbach in seiner Behausung bei Höllriegelskreuth die Freikörperkultur. Sein Schüler Fidus thematisierte in zahlreichen Werken die Harmonie zwischen Mensch und Natur durch Aktdarstellungen in natürlicher Umgebung. Noch deutlicher bestimmte dieses Motiv das Œuvre des Darmstädter Malers Ludwig von Hofmann.

Auch die Kunstphotographie reagierte auf das Phänomen „Lebensreform“:

Schon Vignolas „L'Etude Academique“, das bereits angesprochene Standardwerk der Aktphotographie, präsentierte Mutter und Kind als Freiluftakte in landschaftlich reizvoller Umgebung.¹

Interessanterweise stammen diese relativ frühen Beispiele fast ausnahmslos aus dem Hause Recknagel in München. Als weitere Variante der Aktphotographie entwickelte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts unter dem Eindruck dieser lebensreformerischen Ideen die „Schönheitsbilder“, Aufnahmen von nackten Frauen, Männern und Kindern, die in scheinbar natürlichen Posen oder bei sportlich-gymnastischen Übungen in freier Natur photographiert wurden. Ernst Schneiders Gruppenakt „Familien Idylle des goldenen Zeitalters“ von 1900 zeigt ein junges nacktes Paar mit Kleinkind. Er scheint in seiner Grundaussage mit Stucks „Adam und Eva“ verwandt zu sein. Die Utopie eines reinen harmonischen Urzustands zwischen Mensch und Natur, eine lautere Nacktheit jenseits aller sexuellen Implikationen klingt als Tenor bei beiden Bildern durch. „Adam und Eva“ von 1912 erscheint somit wie ein Ausnahmefall innerhalb Stucks christlich-religiöse Titel zitierender Aktdarstellungen. Das Werk wurde später als Allegorie des Herbstes an Max von Bleichert nach Leipzig verkauft und 1931 in Berlin unter dem Titel „Die Familie“ in Berlin versteigert.²

Neben dem Erfolgsbild „Sünde“, von dem insgesamt 14 bekannte Fassungen existieren, hat kein weiteres Einzelthema Stuck so beschäftigt wie „Susanna im Bade“. Bereits 1896 behandelte Stuck das Sujet zum ersten Mal. Er bezog sich hier deutlich auf Arnold Böcklins Bild gleichen Themas, das acht Jahre zuvor entstanden war.³ Doch schon die erste Darstellung der jungen nackten Susanna und der beiden greisen Richter interpretierte die alttestamentarische Erzählung aus den späteren, wohl griechischen Ergänzungen zum Buch Daniel, ganz im Sinne der Moral des fin de siecle:

Das Opfer selber, die schöne junge Frau wird wegen ihrer unverblümt zur Schau gestellten körperlichen Reize zur Täterin. Stuck weist dem Betrachter des Bildes durch die starke Übersicht selbst die Rolle des lüsternen Beobachters zu, der den beiden alten Voyeuren gleich sich über die Mauer beugt, um seine Neugier zu befriedigen. Susanna, die bei einem Fußbad gestört wird - vor allem Vorbilder des 16. Jahrhunderts scheinen hier auf Stuck

¹ Bayard, Vignola, L' Etude Academique, Bd. 2, Paris 1905, S. 70.

² Voss, Stuck, München 1973, S. 299, Werknummer 401/24.9

Smith, in: Ders. (Hrsg.): Frank Eugene. The dream of Beauty., München 1995, S. 197-199 sowie ebenda Verzeichnis der Ausstellungen, S. 318.

³ Voss, Stuck, München 1973, Werkverzeichnis 140/30, S. 275.

gewirkt zu haben - kann sich noch verhüllen, nimmt aber verführerisch Blickkontakt mit ihren Zuschauern auf. ¹Aus einer wasserspeienden Löwenfigur im Bildvordergrund ergießt sich anspielungsreich schäumendes Nass in das Bassin.

Als Stuck sich sechzehn Jahre später intensiv mit dem Susanna-Thema beschäftigt, pointiert er die Jahre zuvor entwickelten Motive noch voyeuristischer²

Die 1912 entstandene Fassung lenkt den Blick in erster Linie auf eine nackte Susanna, die aus einem sich tief in den Hintergrund erstreckenden Wasserbecken entsteigt. Hohe Mauern begrenzen es, auf denen sich zahlreiche Wasserspeier in einer Linie anordnen. Im Hintergrund stürzt das Wasser aus einer Kaskade in das Bassin. Mit fast dämonischem Blick fixiert Susanna den bärtigen Alten hinter der Säule, im Vordergrund und reizt sie seine Leidenschaft. Ein zweiter Beobachter verbirgt sich am Ende der Treppe am Beckenrand und lugt dort zu Susanna, die sich ohne eines Anzeichens von Scham präsentiert. Aus dem unschuldigen Opfer männlicher Begierden der biblischen Vorlage ist nun endgültig eine berechnende Provokateurin geworden.

In diesem Sinne gestaltete Stuck auch eine andere berühmte alttestamentarische Badeszene

Ebenfalls 1912 entstand „Bathseba“, die gleichfalls aus einem großzügigen Bassin in der aufreizenden Pose der femme fatal den Wassern entsteigt. Verführerisch spielt Bathseba mit ihrem Haar. Nicht König David, der sich als Rückenfigur im rechten Bildvordergrund über eine Balustrade beugt, sondern der Betrachter des Bildes ist der Adressat ihrer Gesten und Blicke. Die nackte Bathseba scheint aus dem Bildrahmen heraus dem Zuschauer entgegen zu treten. Stuck spielt hier bewusst mit der Schaulust des Betrachters und bedient sich eines wesentlichen Gestaltungsmittels, das so genannte Pikanterien, erotische Nacktdarstellungen in Postkartenformaten, kennzeichnete: Das nackte Modell nimmt mit dem Betrachter Blickkontakt auf und suggeriert ihm so Einverständnis.³ In Vignolas Standardwerk der Aktphotographie werden Pose und Armhaltung, die Bathseba einnimmt, als Ausdruck der

¹ Beispiele für das Fußbad der Susanna finden sich u.a. in der Alten Pinakothek zu München. Albrecht Altdorfers Beitrag zu diesem Thema sei hier stellvertretend genannt.

² Zwischen 1896 und 1912 griff Stuck nur einmal, nämlich 1904, das Thema in einer ganz anderen Fassung wieder auf: Susanna bedeckt hier ihre Blöße mit einem großen Tuch vor den beiden Alten, die mit gierigen Blicken im Hintergrund stehen. Dem Betrachter wendet Susanna ihre nackte Rückansicht zu. Das Bild ist seit 1917 im Kunstmuseum St. Gallen. Wohl zur gleichen Zeit entstand eine Skizze, welche die Szenerie umkehrt. Die beiden Alten sind im Bildvordergrund positioniert und beobachten die nackte Susanna, die ahnungslos im Bildmittelgrund sitzt. Der Betrachter wird gleichsam auf eine Ebene mit den greisen Voyeuren gestellt. Vgl.: Voss, Stuck, München 1973, Werkverzeichnis 258/31, S. 286, Abbildung S. 155. Die Skizze ist in Privatbesitz.

³ Die beiden Bilder wurden im Abbildungsteil bei Voss verwechselt. „Bathseba“ trägt fälschlicherweise die Werknummer 403/2 und wurde mit „Susanna und die beiden Alten“ betitelt. Dementsprechend ist Susanna unter dem Titel Bathseba mit der Nummer 402/38 abgebildet. Voss, Stuck, München 1973, S. 190.



**Abbildung 27: Franz von Stuck, Susanna und die beiden Alten, 1912,
Verbleib unbekannt**



**Abbildung 28: Franz von Stuck, Bathseba, 1912,
Verbleib unbekannt**

Gefallsucht und Zufriedenheit beschrieben. In Leopold Reutlingers photographischem Atelier zu Paris entstand 1890 das Aktbildnis einer jungen Dame, die verlockend ihr dunkles Haar ausbreitet und dabei eindringlich den Betrachter anschaut. Berücksichtigt man Verbreitung und Popularität der aus dem Hause Reutlinger stammenden Lichtbilder, so scheint ein direkter oder indirekter Einfluss auf Stucks Sehweise nicht ausgeschlossen.¹

¹Scheid, Uwe: Das erotische Imago, Dortmund 1984; S. 171.

Die Idee zu beiden Gemälden „Bathseba“ und „Susanna“ hatte Stuck bereits Jahre zuvor zu Papier gebracht. Ein großes Skizzenblatt zeigt eine Studie des Wasserbeckens mit der Kaskade, seine wasserspeienden Löwenfiguren und des weiblichen Akts.

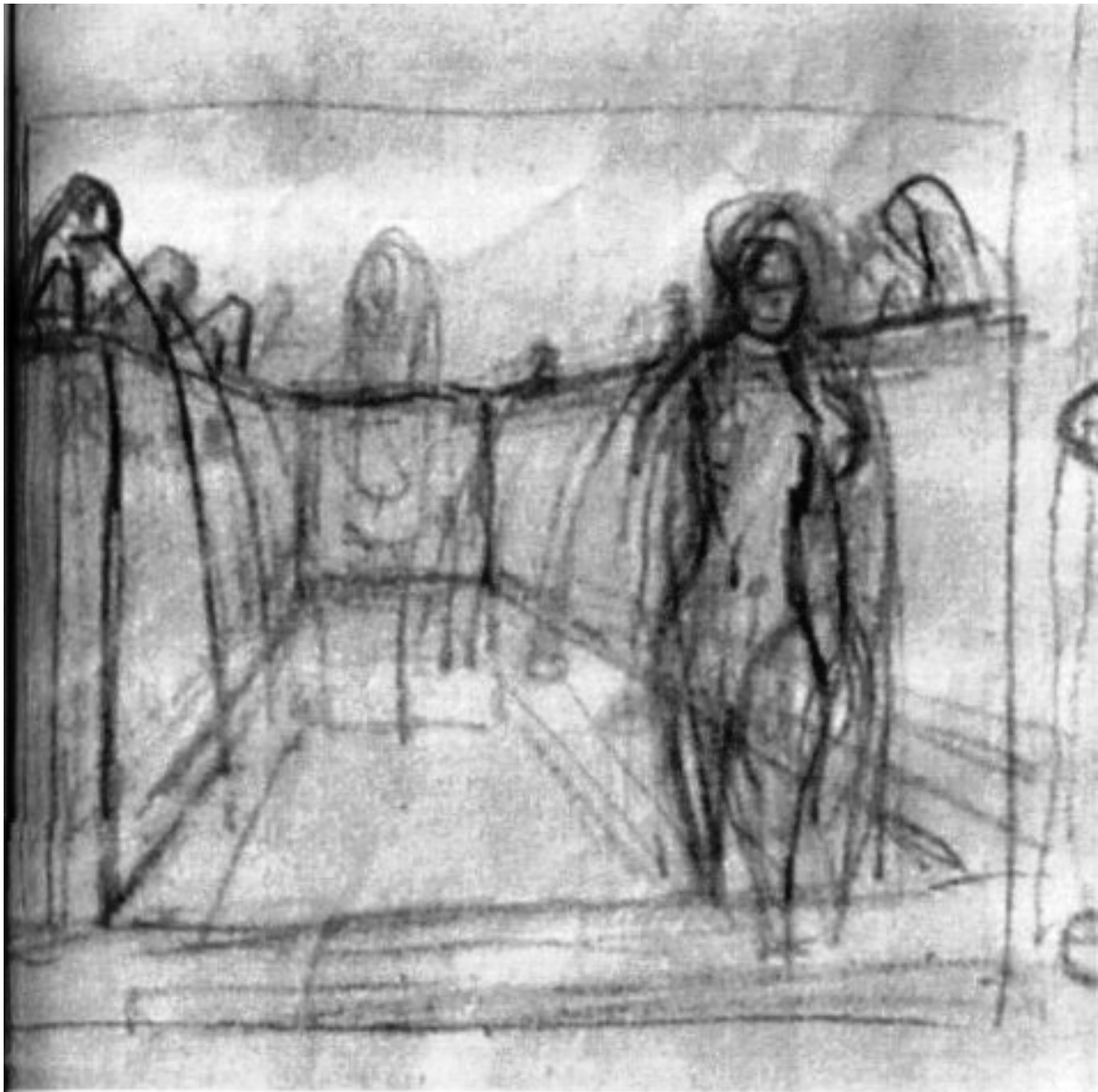


Abbildung 29: Franz von Stuck, Großes Skizzenblatt, Privatbesitz

Auf demselben Blatt sind als Bleistiftzeichnungen zwei weibliche Bildnisse angelegt, die Stuck um 1905 ausführte. Es ist anzunehmen, dass er sich bereits zu diesem Zeitpunkt mit den dann 1913 vollendeten Versionen von „Susanna“ und „Bathseba“ beschäftigte.¹

¹ Bei den beiden Porträts handelt es sich um das mutmaßliche Bildnis von Olga Oberhummer und der Studie zu einem verschollenen Bild, das eine Dame vor einer Art Pergola zeigt. Zu den Bildern: Voss, München 1973, S. 160, Werknummern 279 b und 280/447. Das Skizzenblatt befindet sich in Privatbesitz. Diese ersten Ideenskizzen würden also zeitlich mit der Herausgabe von Baynards und Vignolas photographischen Aktstudien zusammenfallen.

Bis 1913 entstanden nun fünf weitere Gemälde, die das Susanna-Thema erneut variieren. Drei relativ schmale, extrem hochformatige Fassungen des Motivs stellen wieder deutlicher den Augenblick der Überraschung in den Vordergrund.¹

Stellvertretend für diese Gruppe sei jene Version genauer beschrieben, die 1998 auf der Koblenzer Ausstellung „Sinn und Sinnlichkeit“ zu sehen war.



Abbildung 30: Franz von Stuck, Susanna und die beiden Alten, um 1913, Privatbesitz

Susanna steht hier im seichten Wasser, ihre Beinhaltung, die Scham bedeckenden Hände gehen auf den Typus der schamhaften Venus zurück. Dementsprechend stellen Bayard und Vignola eine dergestaltete Aktphotographie des Münchner Studios Recknagel als Gebärde der Schwäche vor.²

Diese Anknüpfung an die Antike ist lediglich ein schwacher Nachklang des Akademismus, der so den Akt von allen sexuellen Implikationen befreien wollte. Stuck geht es gerade um den wollüstigen Inhalt: Der geöffnete Mund und die den Betrachter fixierenden Augen verleihen der Gestalt Susannas etwas verführerisch Verruchtes. Dieses Minenspiel erinnert an Photostudien, welche die Hofschauspielerin Tilla Durieux als Circe zeigen. Die Aufnahmen entstanden etwa zur selben Zeit im Atelier Stuck und dienten als Muster für zwei

¹ Voss, Stuck, München 1973, Werknummern 436/33; 437/37; 438/35.

² Bayard, Vignola, L' Etude Academique, Bd. 3, 1906-07; S. 282.

gleichnamige Gemälde.¹ Nur eine niedrige Balustrade trennt die beiden auffordernd gestikulierenden Alten von Susanna. Deren heller Leib hebt sich deutlich gegen das kräftige Violett und Rot der Kleidung ihrer Beobachter ab. Die weichen Konturen ihres Körpers, feine bläuliche Verschattungen verunklären und veredeln ihre Gestalt. Dem gesamten Bild liegt ein dekoratives Schema zu Grunde, bestimmte Teile des Bildes wie das Wasser aber auch der grünlich-gelbe Hintergrund wurden als ornamentale Fläche organisiert. In den beiden anderen Versionen des Gemäldes veränderte Stuck die Kopfhaltung Susannas und den Hintergrund: Erschrocken wendet sie sich um und blickt den beiden Beobachtern entgegen, die seitlich von einer Portalöffnung hinein spähen. Es ist nun wieder der Betrachter des Bildes, welcher als Voyeur entlarvt wird: Susanna verdeckt ihre Blöße vor ihm. Zu den drei hochformatigen Versionen des Susanna-Themas haben sich Zeichnungen erhalten, die sich heute in der Staatlichen Graphischen Sammlung München befinden. Auf demselben Blatt ist noch eine Porträtstudie zu „Bathseba“. Die beiden letzten Varianten des Themas, die 1913 entstehen, fassen schließlich verschiedene Bildelemente aus anderen Bilderfindungen Stucks zusammen. Wie bei der ältesten Fassung von „Susanna und die beiden Alten“ beugen sich die Richter über eine hohe Mauer, diesmal erfolgt die Darstellung allerdings in Untersicht, der Betrachter findet sich auf einer Ebene mit Susanna wieder. Diese hat sich zu einem Fußbad niedergelassen und berührt mit einer heftigen Geste ihre rechte Brust. Dieses Bewegungsmotiv erinnert an Stucks „Verwundete Amazone“ von 1904, das heute im Van Gogh Museum zu Amsterdam ausgestellt ist. Das Bild zeigt anspielungsreich eine kauende griechische Kriegerin mit verwundeter rechter Brust. Dieser Arbeit liegt eine Photographie von Franz oder Mary Stuck zugrunde, für die Lydia Feez Modell stand. Wohl während der gleichen Sitzung entstand auch eine photographische Studie für die letztgenannte Fassung des Susanna-Themas, Sitzhaltung, Blick und Handhaltung wurden hier bereits genau festgelegt.

¹ Stuck und Photographie, München 1996, S. 73, Kt. 85



Abbildung 31: Franz von Stuck, Susanna und die beiden Alten, 1913, Verbleib unbekannt



Abbildung 32: Franz oder Mary Stuck, Photostudie zu Susanna und die beiden Alten mit Lydia Feez, Museum Villa Stuck München

Stucks Aufnahme ähnelt einer weiteren Abbildung in „L'Etude academique, das als Ausdruck der Scheu bezeichnet wird“¹

Aus dem harmlos kokettierenden Ausdruck der Lydia Feez wird allerdings im ausgeführten Gemälde durch die kräftige Betonung der Lippen der zynische Blick eines Vamps, die Schüchternheit verschwindet aus dem Gesicht Susannas.

Badende Frauen als ahnungslose Opfer männlicher Schaulust kommen in Stucks Malerei um 1911 auch außerhalb seiner christlichen Sujets vor. In „Quellennympe von Faunen belauscht“ findet das Thema seine mythologische Ausprägung; 1914 entstehen zwei Versionen von „Badende“, wobei hier wieder eher dem Betrachter die Rolle des Voyeurs zugewiesen wird.² Dass diese beiden Gemälde im engen Zusammenhang mit der Susanna-beziehungswise Bathseba-Szene entwickelt worden sind, beweist eine Skizze. Die dunkelhäutige Sklavin mit dem ausgebreiteten Handtuch und der dem Wasser entsteigende Akt ist dort wie auf dem Gemälde zu erkennen. Die Treppe hinaufsteigend, zeigt sie jedoch eine Beinhaltung, die der Susannas und Bathsebas auf den beiden, zwei Jahre älteren Gemälden entspricht.³

Das biblische Thema wird gleichsam profanisiert, das Grundmotiv bleibt allerdings erhalten. Stucks Interesse an diesen Bildgegenständen erscheint im Kontext der zeitgleichen Freiluftakte begreiflich, zu deren Standardrepertoire, genau wie in der Malerei, die stets populären Badeszenen zählten. Wieder ist es ein Beispiel aus Bayards und Vignolas Studienwerk, das Berührungspunkte mit Stucks Bild aufweist: Ein Badeakt von S. Recknagel zeigt ein weibliches Modell mit der gleichen schreitenden Beinhaltung, Hände und Blick der Frau ähneln Stucks Bild.⁴

Auch Frank Eugenes erste Einzelausstellung im Münchner Kunstverein 1907 zeigte neben Porträtaufnahmen namhafter Münchner Künstler auch Freilichtakte, die der Rezensent der Münchner Neuesten Nachrichten für nicht unproblematisch erachtete:

„(...) die Freilichtakte haben etwas Affektiertes und Spielerisches, vielleicht weil sie unwillkürlich an jene, zuweilen gar nicht schlechten sizilianischen Freilichtakt-Photographien erinnern, die aus undurchsichtigen Gründen für Gott weiß welches Publikum in den Schaukästen der Kunsthändler angeboten werden.“⁵

¹ Beide Photostudien sind wohl während einer Sitzung, zumindest aber in kurzer zeitlicher Distanz zueinander entstanden. Dafür spricht folgende Beobachtung: Als verwundete Amazone hält Lydia Feez den Deckel einer Holzkiste, an dem provisorisch ein Ledergriff befestigt ist. Aus dem Deckel wird im Gemälde dann der Rundschild der Amazone und der Bildgrund. Als Susanna im Bade sitzt Lydia Feez auf einem Stuhl, im Hintergrund wird deutlich der gleiche Holzdeckel sichtbar, der nun wohl als Mauer dient. Außerdem ist die Frisur des Modells bei beiden Photos nahezu unverändert. Bayard, Vignola, L' Etude Academique, Bd. 3, Paris 1906, S. 316

² Voss, Stuck, München 1973, S. 184-185, Werknummern:378/42; 379/43; 380/44; 444/39; 445/40.

³ Die Skizze befindet sich in Privatbesitz..

⁴ Bayard, Vignola, L' Etude Academique, Bd. 2, Paris 1905; S. 330.

⁵ Zitiert nach Pohlmann, Frank Eugene, München 1995, S. 316.

Derartige Bedenken wurden gegenüber Stuck, dem Vertreter der „hohen Kunst“, natürlich nicht geäußert, auch wenn seine erotisch gefärbten religiösen Bilderfindungen mit den Sehgewohnheiten einer breiten Publikumsschicht rechneten.

Eine weitaus brisantere Mischung aus Religion und Sexualität unternahm Stuck mit der Darstellung der „Versuchung des heiligen Antonius“, die zunächst als Kohlezeichnung entstand und 1917 auf der Münchner Kunstausstellung im Glaspalast gezeigt wurde. Aus dieser Studie formte Stuck dann 1918 ein Gemälde in Öl-Syntonos-Mischtechnik, das erst 1924 der Öffentlichkeit vorgestellt wurde und 1991 in den Besitz des Museums Villa Stuck gelangte.



Abbildung 33: Versuchung des heiligen Antonius, Öl - Syntonos auf Leinwand, um 1917, Privatbesitz

Das großformatige Bild besteht lediglich aus drei zusammengeballten Leibern. Der Heilige trägt franziskanische Tracht, über seinem tonsurierten Haupt schwebt der Nimbus. Er kauert mit geschlossenen Augen in einem nicht näher definierbaren düsteren Raum. Seine Pose, das in die Hand gestützte Kinn, lässt an den „Denker“ von Rodin denken, erinnert aber auch an das Bildmotiv „Christus im Elend“ oder an die Darstellung des kummervollen Joseph auf spätgotischen Weihnachtsbildern. Zwei nackte Frauen mit roten Haaren und sinnlich geöffneten Mündern schmiegen sich eng an den Heiligen, der die

Bedrängungen seiner beiden Verführerinnen nur in einer Vision wahrzunehmen scheint. Ihre konturierten hellen Leiber heben sich deutlich vom Braun der Kutte des Eremiten ab. Die Umrisslinien der Frauenkörper passen sich der Kontur des Heiligen genau an. Die linke Gestalt hockt neben Antonius, sie berührt die Brust des Eremiten und stützt ihren linken Arm auf dessen Rücken ab. Die rechte Frau ist kopfüber positioniert, ihre Haltung erinnert an ein Embryo im Mutterleib. Das Kinn scheint auf dem Knie des Mönchs zu ruhen, ihre linke Hand spielt vorsichtig mit der Kordel, die den Habit des Heiligen gürtet und über dessen Schoß herabhängt. Ihre Rechte verschwindet im Dunkel des Schattens, die Zielrichtung ihrer Handbewegung bleibt dem Betrachter verborgen. Beide Bewegungsmotive lassen deshalb Spielraum für die Phantasien des Rezipienten.

Spätestens seit Gustave Flauberts Roman „La tentation de Saint - Antoine“ (Die Versuchung des heiligen Antonius), der seinerseits vom Antoniusbild Breughels angeregt worden war, gewann das Thema vor allem bei den Vertretern des Symbolismus wieder an Bedeutung. Der Dichter schildert darin im siebten Kapitel, wie der heilige Eremit von zwei Frauen, die Wollust und Tod verkörpern, bedrängt wird.¹ Ob Stuck den als Drama konzipierten Roman kannte, ist ungewiss. Jedenfalls sprach der Kampf des Heiligen mit den Dämonen seiner Phantasie, den Flaubert gleichnishaft als Sinnbild des einsamen in Bildern und Visionen befangenen Künstlers verstand, gerade Kunstschaffende an.

Odilion Redon illustrierte 1888 mit drei Lithographien den Roman, James Ensor setzte sich fast gleichzeitig mit der Versuchung des heiligen Antonius auseinander.

Stuck hüllte in seinem Antonius-Bild von 1917 den Heiligen in eine Franziskanerkutte. Es scheint deshalb wahrscheinlich, dass Stuck sich weniger auf das tradierte christliche Thema der Versuchung des Einsiedlers Antonius bezieht, sondern ein ganz anderes Vorbild im Auge hatte: Im Jahr 1870 erschien Wilhelm Buschs satirische Bilderfolge „Der heilige Antonius von Padua“, die einen erheblichen Skandal auslöste. Die Bildergeschichte erzählt unter anderem, wie der heilige Franziskaner vom Satan in Gestalt einer jungen Balletttänzerin umgarnt wird. Der Autor übertrug hier irrtümlich das bekannte Motiv aus dem Leben des ägyptischen Eremiten Antonius Abbas auf die Gestalt des in Padua wirkenden Bettelmönchs gleichen Namens.² Die pikante Begegnung zwischen dem keuschen Mönch

¹ Flaubert, Gustave: Die Versuchung des heiligen Antonius, Frankfurt 1966, S. 169-175. Flauberts Buch erschien erstmals 1874.

² Buschs Äußerung in einem Brief an seinen Verleger Moritz Schauenburg, der sich wegen der Satire vor Gericht verantworten musste, offenbart diesen Irrtum: Busch spricht davon, dass die Szenenfolge der Versuchung sich auf „eine vielfach bildlich (...) von den alten niederländischen Malern dargestellte Legende“ stütze.

(Zitiert aus: Böhne, Friedrich: Wilhelm Busch. Gesamtausgabe in vier Bänden, Bd. 2, Wiesbaden 1960, S. 538)

In der niederländischen Malerei des 15. bis 17. Jahrhunderts ist die Versuchung des Eremiten Antonius tatsächlich ein weit verbreitetes Einzelthema. (Hierzu: Sauser, E.: Antonius Abbas, in: LCI, Bd. 5, Rom - Freiburg u.a., Sp 212-214) Die wenig bekannte Legende der Versuchung des heiligen

und der frivolen Ballerina erschien auch als eigenständige Bildsatire in mehreren Versionen, Busch schuf unter anderem Pastelle für einen so genannten Antonius-Fries.¹

Berührungspunkte zwischen Busch und Stuck ergeben sich unter anderem durch deren Tätigkeit bei den „Fliegenden Blättern“ in München, für die Stuck bis 1892 arbeitete.

Mit Illustrationen zu den „Buschiaden“, „Amors Mission in den zwölf Monaten des Jahres“, „Der Bauer in der Kunstaussstellung“ oder „Hans Schreier, der große Mime“ eiferte der junge Zeichner Busch nach und erntete prompt das Lob des Altmeisters der Bildsatire.²

Mit seinem Antonius-Bild übersetzte Stuck wohl ein populäres Sujet in die „Hohe Kunst“. Angesichts der Präsenz des Ordens im öffentlichen Leben Münchens war dieser Vorgang nicht ohne Brisanz. Die Münchner Franziskaner planten zu diesem Zeitpunkt eine zweite Ordensniederlassung zu gründen. Unweit von Stucks Villa entstand dann ab 1925 Kloster und Kirche St. Gabriel.

Stuck kam jedoch mit seiner Versuchungsdarstellung bestimmten Erwartungshaltungen des liberal-bürgerlichen Publikums entgegen.

Der Geistliche auf Abwegen war um die Jahrhundertwende in München ein thematischer Dauerbrenner bei Literaten, Kabarettisten und Karikaturisten.

Oskar Panizzas Schrift „Die unbefleckte Empfängnis der Päpste“ führte bereits 1891 zu einem Proteststurm des Klerus, seine 1894 edierte Theatersatire „Liebeskonzil“, die unter anderem die sexuellen Ausschweifungen des römischen Klerus unter dem Pontifikat Papst Alexanders VIII. aufgreift, löste in München einen Skandal aus und brachte seinem Autor eine Gefängnisstrafe ein. Das Münchner Kabarett „Die Elf Scharfrichter“ erregte 1901 mit einer Szene, die von der Wirkung einer Beichte Lucrezia Borgias auf ihren Beichtvater handelte, den Unmut der Behörden.³

Auch Georg Hirths antiklerikal eingestellte „Jugend“ würzte ihre Seiten regelmäßig mit Textbeiträgen und Karikaturen, die unter anderem das erotische Seelenleben des katholischen Klerus satirisch unter die Lupe nahm. Schließlich gehörte der dem Eros erlegene Geistliche auch zum Standardrepertoire verbotener Aktaufnahmen, die das Thema freilich als pornographischen Mummenschanz exekutierten.⁴

Antonius von Padua ist nur als Detail eines Glasgemäldes in San Francesco in Assisi geläufig. (Siehe: Kleinschmidt, Beda: Antonius von Padua, in: Leben und Kunst, Kult und Volkstum. (= Schreiber, Georg {Hrsg.}: Forschungen zur Volkskunde, Heft 6-8), Düsseldorf 1931, S. 120-121, Abbildung. 79.

¹ Bohne, Busch, Bd. II, Wiesbaden 1960, S. 540 dort weitere Literaturangaben zur Entstehungsgeschichte.

² Nefzger, Ulrich: Von Stuck in den Fliegenden Blättern, in: Franz von Stuck in den Fliegenden Blättern. 13. Jahresausstellung Franz von Stuck, Geburtshaus Tettenweis 2001 bis 2002, S. 12.

³ Engelmann, Öffentlichkeit und Zensur, in: Prinzregentenzeit, München 1988, S. 268.

⁴ Ein Beispiel unter Vielen: Jugend 41 (1903) S. 741, Römische Bilder IV: Collegium Germanicum von R. Pfeil sowie Haerberle, Erwin: Der „verbotene“ Akt. Unzüchtige Fotos von 1850 bis 1950 in: Das Aktfoto. Ansichten vom Körper, München 1985, S. 244-247.

Aber erst die Neufassung der Versuchung des heiligen Antonius, die Stuck vermutlich um 1920 gemalt hatte, sollte den Unbill katholischer Kreise hervorrufen¹:

Antonius ist wieder ein Franziskanermönch, allerdings wesentlich verjüngt. Sein Blick ist in ein Buch vertieft, das aufgeschlagen vor ihm liegt. Konzentriert auf den Text, scheint er nicht die beiden nackten Frauen wahrzunehmen, die ihn einrahmen. Lächelnd heben sie die Schleier und präsentieren ihre Nacktheit. Die Konturen ihrer Leiber treffen wieder auf den Körperumriss des Heiligen, die Frauen kommen dem jungen Eremiten ganz nahe.

Weniger das Sujet selber, sondern der Titel unter dem Stuck das Bild 1928 für die Ausstellung im Glaspalast einreichte, wirkte provokant: Als „Vision“ wollte der Maler seine Schöpfung verstanden wissen, diese Bezeichnung trug das Bild auch im Ausstellungskatalog des Glaspalastes. Es sind also Visionen des Fleischlichen, Phantasien von mondänen weiblichen Nuditäten, die einen Heiligen beschäftigen, wenn er weltabgewandt die heiligen Schriften studiert. Eine „mehr als geschmacklose Schöpfung“, befand Reinhold Lindemann in der katholischen Zeitschrift „Hochland“ und denunzierte die Dekadenz der Stuck'schen Kunst.²

¹ Das Bild ist verschollen. Abbildungen finden sich bei Voss und im Katalog der Ausstellung im Münchner Glaspalast von 1928. Siehe: Voss, Stuck, München 1973, Werknummer 536/125, Abbildung. S. 218.

² Lindemann, Stuck, Hochland 26, 2 (1929) S. 554 .

**2.1.3 „Das in Starre aufgerichtete Leben, der in Starre hingestreckte Tod“¹.
Stucks pathetische Kreuzigungsdarstellungen.**

Stucks Blick zum Kreuz erfolgte nicht in religiöser Demut, sondern aus menschlicher Anteilnahme heraus - dies behauptete zumindest Julius Otto Bierbaum in seinen Ausführungen, die den Maler als Schöpfer religiöser Themen vorstellen.

In der Tat sind Stucks nicht reichlich gesäte Kreuzigungsdarstellungen in erster Linie Beschreibungen eines menschlichen Dramas, das der Maler theatralisch in Farbe und Bewegung inszenierte. Stucks berühmte Kreuzigung von 1892, die auf der Glaspalastausstellung in München für Aufsehen sorgte, bildete dabei das Arsenal, aus dem er sich für die späteren vier Kreuzigungsbilder bediente.

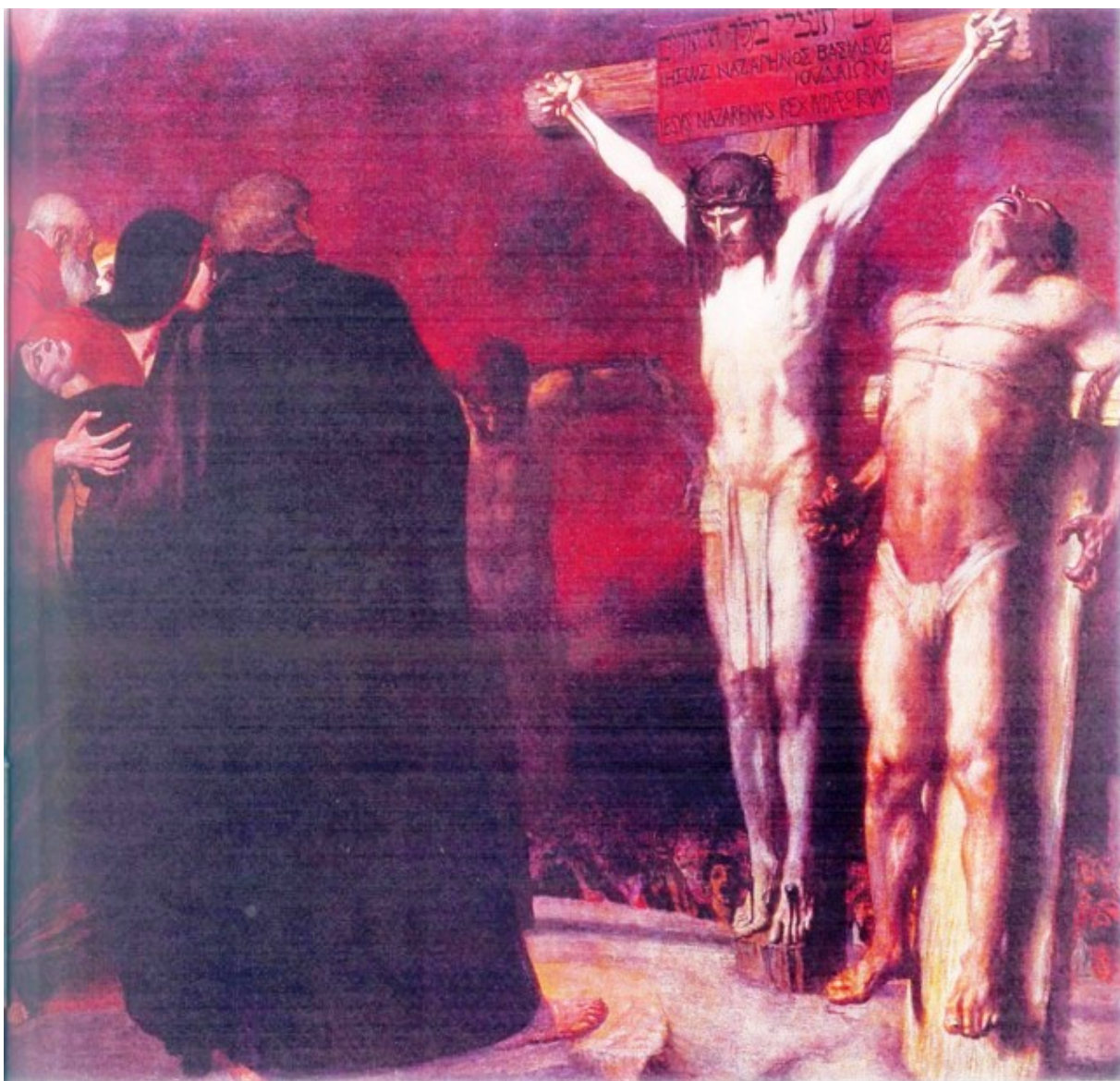


Abbildung 34: Franz von Stuck, Kreuzigung, Tempera auf Leinwand, 1892, Staatsgalerie Stuttgart

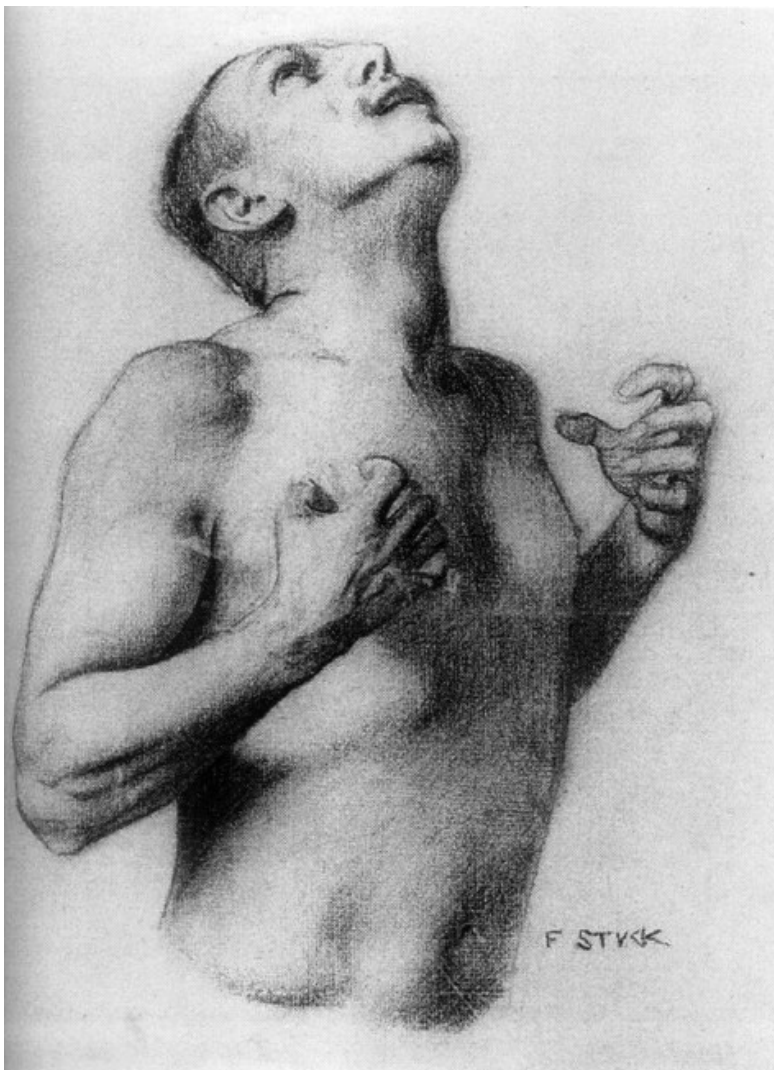
¹ Zitiert nach Bierbaum, Stuck, Bielefeld u.a. 1899, S. 74.

Die mit dem Untersuchungszeitraum zusammenfallenden Kreuzigungen von 1913 beziehungsweise 1915 wären ohne das ältere Erfolgsbild, welches heute im Depot der Stuttgarter Staatsgalerie verwahrt wird, nicht denkbar. Es ist deshalb notwendig, immer wieder Bezüge deutlich zu machen.

Ein wesentliches Prinzip wurde bei diesem Frühwerk, das den Ruhm des Malers mit begründete, bereits grundgelegt: Das Bild pointiert den Höhepunkt einer Tragödie, die nach Ansicht des Malers als bekannt vorausgesetzt werden darf. Der Betrachter wird an das Geschehen nahe herangeführt und ist Zeuge eines Augenblicks, in dem drei Ereignisse parallel ablaufen:

Der böse Schächer zur Linken Christi bäumt sich im Sterben mit letzter Kraft auf und verkrampft seine Finger wie die Krallen eines Raubtiers. Sein Leib ist kräftig modelliert und in helles Licht getaucht. In den Vordergrund gerückt, wird er fast zum Hauptdarsteller.

Die Figur des Schächers geht auf eine Studie von 1890 zurück, aus der Stuck zuvor den sterbenden Kentaur seiner „Phantastischen Jagd“ geformt hatte.



**Abbildung 35: Franz von Stuck,
Studie zu "Phantastische Jagd"**



**Abbildung 36: Phantastische Jagd, 1890, f
Alte Nationalgalerie Berlin**

Der Kentaur als Sinnbild des Animalischen wird nun zur geeigneten Vorlage für den Lästere Christ. Er ist ebenfalls ein theatralisch ausgeleuchteter Akt, dessen Muskulatur und Knochenbau genau modelliert erscheinen. Der Christustyp ist nach Ansicht von Franz Hermann Meißner von Munkácsy angeregt.¹ Der gestreckte Körper, die Fingerhaltung und letztendlich auch der gesamte Körperbau erinnern allerdings an Rembrandts

¹ Meißner, Franz Hermann: Franz Stuck (= Das Künstlerbuch III) Berlin-Leipzig 1899, S. 89

Kreuzaufrichtung in der Alten Pinakothek in München. Jesu Tod löst die Ohnmacht Marias aus, die von einem jungen Paar, vielleicht von Johannes dem Evangelisten und Maria Magdalena gestützt wird. Dahinter stehen weitere Figuren, die von einem Greis im roten Gewand verdeckt werden. Am äußersten linken Bildrand ist das Gesicht Stucks zu erkennen, der sich als Beobachter der Ereignisse ins Spiel bringt. Für die sensationsgierige Masse sind die Einzelheiten unsichtbar, das Volk sieht nur die Rückseite des Kreuzes. Der Tod der Gekreuzigten, die private stille Trauer der Jünger Jesu und das lärmende Geschrei der Massen im Hintergrund sind die drei Leitmotive, die dem Gemälde noch die Züge eines Historienbildes geben. Im Laufe der Jahrzehnte greift Stuck sie als selbständige Bildgedanken wieder auf.



Abbildung 37: Franz von Stuck, " Am Kreuze", Öl-Syntonos auf Holz, 1906, Muzeum Narodowe Posen

In der Posener Kreuzigung von 1906 drehte Stuck die Szene um 180 Grad. Der Betrachter wird jetzt hinter dem Kreuz des guten Schächers postiert, und nimmt den Tod Christi von größerer Entfernung wahr. Der Zusammenbruch Mariens ist dramatischer inszeniert, nur mit Mühe kann sie gestützt werden. Anstelle des Greises blickt nun der Hauptmann zu Christus auf das Kreuz und erkennt in ihm den Heiland. Im Gegensatz zur Kreuzigung von 1892 umstrahlt das gesenkte Haupt Jesu eine Aureole, deutlicher ist er als Überwesenes gekennzeichnet, bei dessen Tod sich selbst die Sonne verfinstert. Leidenschaftliche Trauer und der Tod eines „Gewaltigen“, wie Bierbaum es ausdrückte, sind die Grundgedanken des Bildes. Zu dessen Gunsten werden die einst so bestimmenden Elemente wie die Bestialität des bösen Schächers und die lärmende Meute eliminiert. In seinen Kreuzigungsbildern von 1913 und 1915 verfolgte Stuck diese Tendenz zur Konzentration konsequent weiter. Das ältere der beiden Gemälde, die „Kreuzigung“, die sich heute im Leipziger Museum der Bildenden Künste befindet, stellt den Tod des Gottessohnes und die Trauer der Mutter in den Mittelpunkt. Der helle, in gleißendes überirdisches Licht getauchte Leib des Gekreuzigten, auf den Lichtstrahlen fallen, und die ohnmächtige von Johannes gestützte Maria treten am deutlichsten aus dem düsteren Bildraum hervor. Letzteres zitiert natürlich Stucks erste Kreuzigungsdarstellung, die hintere weibliche Figur wird nun zu Johannes, der seine Adoptivmutter hält. Johannes ist stark verschattet und hebt sich wie eine Silhouette gegen den bläulich-violetten Farbhintergrund ab, auch die Kreuze der beiden Verbrecher werden nur noch als Schattenrisse angedeutet. Vom Schächer zur Linken Christi ist nur noch die rechte Hand zu sehen, die leblos vom Kreuz hängt. Der gesamte Bildausschnitt ist enger gefasst, der Betrachter wieder näher an das Geschehen herangeführt.

Die Kreuzigung von 1913 konstituiert sich aus wenigen Elementen: Als Leitton dominiert Blau, der düster blau-violette Bildgrund wird zur Folie. Deutlich hervorgehobene Umrisslinien grenzen die einzelnen Gegenstände und Figuren voneinander ab; den einzelnen Bildelementen liegen einfache geometrische Figurationen zu Grunde. Das Gemälde wird seit der Ausstellung „Franz von Stuck und die Photographie“ im Jahr 1996 häufig mit Lichtbildern aus dem Nachlass Stucks in Verbindung gebracht.¹

Eines der beiden Bilder zeigt den Maler, bekleidet mit Anzug und Krawatte, in der Rolle des Johannes. In den Armen hält er seine Tochter Mary, die sich wie Maria auf dem Bild zurücklegt. In der anderen Version des Photos übernahm Stucks Frau Mary die Rolle der Muttergottes. Auf beiden Bildern ist im Hintergrund das noch unvollendete Gemälde zu sehen, auf dem deutlich die beiden Figuren hervortreten.

Es ist zu fragen, ob es sich bei den photographischen Aufnahmen tatsächlich um Arbeitsstudien handelt. Wie schon erwähnt, inszenierte Stuck bereits 1892 den Zusammenbruch der Muttergottes in der oben beschriebenen Weise. Die Körperhaltung und

¹ Zuletzt von Kosinsky, Dorothy: From Camera to Canvas; The Aesthetic Theater of Franz von Stuck, in: Diess. (Hrsg.): The Artist and the camera. New Haven - London 1999, S. 220-222.



Abbildung 38: Franz von Stuck, Kreuzigung, Tempera auf Leinwand, 1913, Museum der Bildenden Künste Leipzig



Abbildung 39: Mary Stuck (?): Photo zur Kreuzigung, um 1913, Museum Villa Stuck München

der Ausdruck der beiden Figuren der Kreuzigung von 1913 waren zur Zeit der Photoaufnahmen bereits festgelegt, wie das noch unfertige Ölbild im Hintergrund beweist. Bei der endgültigen Ausführung des Gemäldes übernahm Stuck Details der älteren Version, wie etwa die Gesichtszüge Marias und die Fingerhaltung und das Profil von Johannes. Die beiden Schwarz-Weiß-Bilder erwecken eher den Eindruck, als hätte die Familie Stuck an der Darstellung „lebendiger Bilder“ Gefallen gefunden. Das neueste Werk des Hausherrn wird theatralisch nachgestellt und die Posen der biblischen Gestalten eingenommen. Die beiden weiblichen Darstellerinnen, Ehefrau und Tochter, tragen passenderweise denselben Vornamen wie die in Trauer und Schmerz aufgelöste Gottesmutter. Der Maler, seine Gattin und die Tochter treten in gediegener Garderobe vor die Kamera, die nicht unbedingt den Eindruck einer intensiven Arbeitssituation vermittelt. Dass Stuck auf diese sympathisch-spielerische Weise versuchte, letzte Kompositionsprobleme zu lösen, ist natürlich nicht ausgeschlossen.¹ Auf keinen Fall aber kann man davon sprechen, dass die beiden Photographien Ausgangspunkt der Kreuzigungsdarstellung von 1913 waren.

Die Bedeutung des Mediums Photographie für das Schaffen Stucks ist also ausnahmsweise mit diesen Beispielen schlecht zu belegen. Dorothy Kosinsky tat dies dennoch, weil sie offensichtlich keine Kenntnis von Stucks Kreuzigung aus dem Jahr 1892 hatte.²

Die Kreuzigung von 1913 wurde noch im gleichen Jahr im Rahmen der 11. Internationalen Kunstausstellung im Münchner Glaspalast der Öffentlichkeit gezeigt. Mit größtem Wohlwollen beurteilte der Rezensent der „Christlichen Kunst“ Stucks Arbeit: „Ins Dramatische übersetzt, ward das weltgeschichtliche Ereignis der Kreuzigung in dem Bilde Franz Stucks, der das Thema neuartig aufgefasst hat.

Die äußerste Sparsamkeit an Personen selbst wie an künstlerischen Requisiten erhöht den großen Eindruck. Technisch vollendet, in den Formen edel und streng müssen wir dieses Werk nennen.“³ Der feierliche, ruhige Charakter des Bildes, das veredelnde Blau aber vor allem der klar durchgebildete Körper des Gekreuzigten, welcher durchleuchtet erscheint, entsprach auch der katholischen Ästhetik und deren Forderung nach einem sublimierten Naturalismus. Aber auch außerhalb des Katholizismus wurde das Bild anerkannt: Noch im Jahr 1913 erwarb das Museum der bildenden Künste in Leipzig das Gemälde. Genau wie ihre beiden älteren Schwestern von 1892 beziehungsweise 1906 wurde die Kreuzigung in

¹ Auch für die 1906 geschaffene „Kreuzigung“ existieren Photostudien. Stuck mimt hier Johannes und den römischen Hauptmann. Er steht mit nacktem Oberkörper bzw. in einem langen Mantel gehüllt vor der Kamera.

Stuck und Photographie, München 1996, S. 70-71.

² Kosinsky, Franz von Stuck, in: Diess. (Hrsg.): Artist and camera, New Haven - London 1999, S. 222

³ Gehring, Oscar: Die XI. Internationale Kunstausstellung im Glaspalast zu München. In: Die christliche Kunst 10 (1913/1914) S. 17.

das Programm des Kunstverlags Hanfstaengl aufgenommen, der sie als Kupferdruck verbreitete.¹

Weniger Popularität erlangte Stucks vor 1915 vollendete Kreuzigung.

Der Maler rückte nun einen anderen, wieder bereits 1892 grundgelegten Aspekt in den Mittelpunkt: Es ist die Einsamkeit des Gekreuzigten inmitten der lärmenden Masse, die Stuck nun interessiert. Frontal zum Betrachter ragt das Kreuz auf, der Körper Christi hebt sich leuchtend gegen den schwarzen Grund des Bildes ab. In vielen Details zitiert wieder Stuck den Kruzifixus, den er 1892 gemalt hatte: Es ist ein Viernageltypus in einer eigenartig hängend-stehenden Position, die sich von Michelangelo herleitet.² Der Leib Jesu verdeckt fast vollständig den Kreuzesstamm, seine Arme und Beine sind durchgestreckt, Gesicht, Lendentuch und das in Strömen von Händen und Füßen herab fließende Blut erinnern deutlich an das ältere Vorbild. Die Kreuze der Schächer sind nun vollständig verschwunden; auch die trauernde Mutter und die Jünger tauchen in dieser Version der Kreuzigung nicht auf. Stattdessen umringt eine Menschenmasse den Gekreuzigten. Einige sind in stumme Betrachtung versunken, andere wiederum kommentieren lärmend den Tod Jesu. Rechts kniet eine Gestalt, die fast erstaunt auf den Gekreuzigten blickt. Seine helmartige Kopfbedeckung erinnert an den Hauptmann des Kreuzigungsbildes von 1906.

Im gegenüber erscheint eine massige Gewandfigur. Es ist der Greis der 1892er Kreuzigung, den Stuck hier als ruhigen Zeugen des Leidens Christi einsetzt

Eine andere Figur im grünen Gewand reckt hingegen die geballte Faust gegen Jesus.

In der Menschengruppe ist ein Rufer zu erkennen, die Gesichter der Beobachter wirken teilweise karikaturhaft verzerrt. Entfernt erinnern sie an die Soldaten auf den Darstellungen der Verspottung Jesu, deren Repertoire an Gesten Stuck aufgreift. Wie schon 1913 malte der Künstler Christus mit ruhiger Pinselführung und klarer Körperdurchbildung, im Bereich der Menschenmenge trägt er die Farbe grob in breiten Pinselstrichen auf, im Hintergrund wird die Malerei skizzenhaft. Das Gemälde entstand vermutlich im Kontext mit einer Kreuzabnahme, die heute verschollen ist. Auch diese Arbeit übernimmt Zitate aus älteren Bilderfindungen wie beispielsweise die Pietà von 1891. Für beide Bilder konnte sich der Kritiker des katholischen Fachorgans „Die christliche Kunst“ nicht erwärmen. Der für sein rigides Kunstverständnis berüchtigte Oskar Doering, der Stucks Bilder auf der Secessionsausstellung 1915 gesehen hatte, erkannte eine „malerische Vollendung“ hielt die Bilder allerdings kaum dafür geeignet, religiöse Erregung und Gefühle beim Betrachter zu wecken.³

¹ Stuck und Photographie, München 1996, S. 185.

² Sammlung Villa Stuck, München 1997, S. 88.

³ Doering, Oskar: Die Münchener Secession, in: Die christliche Kunst 12 (1915 /1916), S. 19.

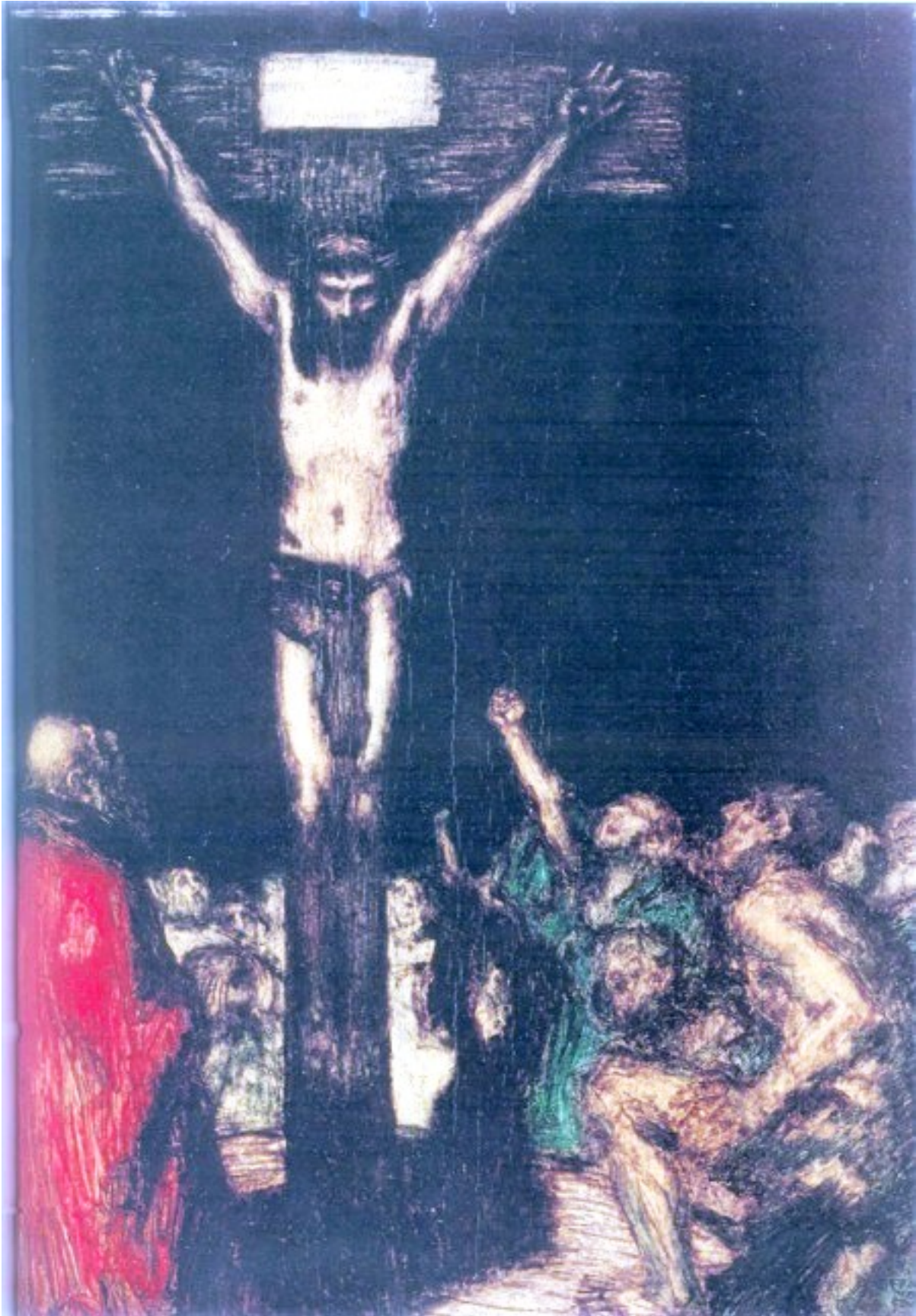


Abbildung 40: Franz von Stuck, Christus am Kreuz, Syntonos Holz, um 1915, Privatbesitz

Bis 1927 blieb das Kreuzigungsbild im Besitz von Stuck und wurde dann auf der Verkaufsausstellung des Kunstvereins in Hannover angeboten. Heute hängt es als Dauerleihgabe aus Privatbesitz im Museum Villa Stuck in München.

Vermutlich hatte sich Stuck noch einmal in den 20er Jahren dem Thema „Kreuzigung Christi“ zugewandt. Jedenfalls bot der Kunstverlag Hanfstaengl seinen Kunden 1925 die Reproduktion eines Bildes mit dem Titel „Kreuzigung III“ an.¹ Das Verzeichnis der Reproduktionen nach Werken von Franz von Stuck zeigt allerdings keine Abbildung dieses Werkes. So bleibt unklar, auf welche Weise der Maler die Aufgabe in seiner künstlerischen Spätphase löste, in der zwei Beispiele entstanden, die innerhalb seiner religiösen Werkgruppe eine Ausnahme bilden. Um 1922 malt Stuck sein einziges dezidiert-eschatologisches Bild, wenig später entstand eine allegorische Regenbogenlandschaft, die wie der Abgesang des alternden Künstlers wirkt.

2.1.4 Apokalypse und die Sehnsucht nach dem Transzendenten: „Der Engel des Gerichts“ und „Regenbogenlandschaft“

Die Bedeutung von Schreckensvisionen im Werk von Stuck wurde lange Zeit unterschätzt, zu dominant erscheinen seine erotischen Sujets und Porträts. Tatsächlich griff der Künstler in seinen Schaffensphasen immer wieder Themen wie Krieg, Leid und Tod auf. Ulrich Kirstein hat 1994 auf die Bedeutung der Apokalypse des Johannes für Stucks berühmtes Skandalbild „Der Krieg“ hingewiesen. Zwei Ausstellungen im Jahr 1996, nämlich „Eros und Pathos“ im Van Gogh Museum zu Amsterdam und „Tod und Verderben“ in Stucks Geburtshaus in Tettenweis, lenkten den Blick auf Horrorszenarien und Allegorien des Dämonischen.²

Lange Zeit unbeachtet, da in Privatbesitz, blieb das vermutlich um 1922 entstandene Bild „Der Engel des Gerichts“, das heute im Münchner Künstlerhaus als Dauerleihgabe zu sehen ist.

Dem Betrachter tritt ein jünglingshafter Engel in goldener, gotisierender Rüstung entgegen. Sein Panzerkleid erinnert an die Montur spätgotischer Georgsfiguren, die durch das 19. Jahrhundert rezipiert wurden. Als ein Münchner Beispiel wäre die Georgsplastik von Syrius Eberle am Neuen Rathaus zu nennen.

Wie eine Aureole hinterfängt ein Regenbogen den Körper des Engels, der in einem Gitter von Lichtstrahlen erscheint. Der Engel hat gewaltige Flügel, seine Arme sind weit ausgebreitet, das Gesicht, vor allem die aufgerissenen Augen spiegeln alle Schrecken der

¹ Es kann sich nicht um eine Neuauflage einer älteren Darstellung handeln, weil das Blatt eine höhere Verlagsnummer im dem fortlaufend nummerierten Verzeichnis der Firma Hanfstaengl hat. Heß, Helmut: Stuck und Hanfstaengl - Künstler und Verleger, in: Stuck und Photographie, München 1996, S. 131, Titel Nummer 260.

² Kirstein, Ulrich: Franz von Stucks Gemälde der Krieg von 1894 - Rezeption und Interpretation eines vergessenen Skandalbildes



Abbildung 41: Franz von Stuck, Engel des Gerichts, Öl auf Holz, um 1922, Privatbesitz

Apokalypse wider. Mit seinem rechten Bein tritt er auf eine unruhige Wasserfläche, das linke steht auf der Erde. Stuck inszenierte den Auftritt des Engels zwar nicht wortwörtlich nach dem Text der Johannesoffenbarung, ließ sich aber gerade von deren theatralischer Sprachpoesie inspirieren. Die sechste Posaunenvision beschreibt Ähnliches:

„Und ich sah: Ein anderer gewaltiger Engel kam aus dem Himmel herab; er war von einer Wolke umhüllt, und der Regenbogen stand über seinem Haupt. Sein Gesicht war wie die Sinne und seine Beine waren wie Feuersäulen. (...) er setzte seinen rechten Fuß auf das Meer, den linken auf das Land und rief laut wie ein Löwe, der brüllt.¹

Andere Bildelemente, wie die zuckenden Blitze im Hintergrund, die verfinsterte Sonne und deren blutrote Korona - Stuck übernahm sie aus den verschiedenen Kreuzigungsdarstellungen - oder die herabstürzenden Sterne scheinen von der ersten, dritten und vierten Posaunenvision der Apokalypse inspiriert worden zu sein:

¹ Die Bibel, Apk. 10, 1-3

**Der erste Engel blies in seine Posaune. Da fielen Hagel und Feuer, die mit Blut
vermischt waren, auf das Land.**

**„Der dritte Engel blies seine Posaune. Da fiel ein großer Stern vom Himmel, er loderte
wie eine Fackel und fiel auf ein Drittel der Flüsse und auf die Quellen“**

**„Der vierte Engel blies seine Posaune. Da wurde ein Drittel der Sonne und ein Drittel
des Mondes und ein Drittel der Sterne getroffen, so dass sie ein Drittel ihrer
Leuchtkraft
verloren“.¹**

Die Vorgänge auf der linken und rechten unteren Bildfläche gehen schließlich auf das Totengericht der Apokalypse zurück. Die Ankunft des richtenden Engels beobachten zwei Gruppen von Auferstehenden. Links blicken drei Gestalten erstaunt auf, ihre Körper sind streng vertikal angeordnet, rechts entsteigt ein Menschenpaar dem Grab und windet sich aus Leichentüchern.

Die Frau, vom Licht des Engels geblendet, hält schützend die Hand vor ihre Augen.

Die beiden zurückgebeugten Figuren gleichen den zwei Verdammten aus Stucks „Inferno“ von 1908. Hier sind es allerdings von einer Schlange malträtierete Verdammte, welche die ewigen Qualen der Hölle erdulden.

„Der Engel des Gerichts“ zeigt, dass die Entwicklungen der Malerei seit 1910 nicht vollkommen am Altmeister Stuck vorbeigegangen waren. Noch stärker als bisher löst er Details ornamental auf, wie etwa das Wasser zu Füßen des Engels, oder er begnügt sich mit skizzenhaften Andeutungen im Bildgrund. Auch die Körper der Auferstandenen sind nicht mehr plastisch durchgearbeitet, sondern verschmelzen mit ihrer Umgebung.

Die Regenbogenfarben sind gestrichelt im Sinne des Divisionismus aufgetragen.

Das Strahlengitter aus überirdischem Licht facettieren zwar nicht die einzelnen Bildgegenstände, dennoch wirkt die Darstellung von flirrenden Lichtbewegungen wie ein schwacher Reflex auf die Errungenschaften des Futurismus, namentlich der raumdurchschießenden Dynamik der so genannten Kraftlinien. In der Rezeption durch Franz Marc ist es dann ein Gitterwerk von herabpeitschenden Regentropfen, aus denen sich sein Bild „Im Regen“ konstituiert.

Eschatologische Gedanken und im weitesten Sinne apokalyptische Motive waren gerade zwischen den beiden Weltkriegen eine wesentliche Größe in der Kunst des 20. Jahrhunderts.

Individuelle Angstgefühle oder Hoffnungsentwürfe, aber auch das Katastrophenszenario des Ersten Weltkriegs waren Auslöser und Triebfeder für Darstellungen des Grauens wie der Zuversicht.² Für Franz Marc und Wassily Kandinsky verband sich mit der Apokalypse die Utopie eines neuen geistigen Zeitalters. Die Frage nach Stucks persönlichem Impetus,

¹ Die Bibel, Apk. 8,7; 8,10; 8,12.

² Hierzu: Mass, Apokalyptische in der Modernen Kunst, München 1965.

dieses Thema relativ eng an der traditionellen biblischen Überlieferung zu behandeln, ist nicht leicht zu beantworten. Die erotische Komponente, die als Dominante in vielen seiner religiösen Sujets durchklingt, scheint zurück gedrängt. In einer als Tusche ausgeführten Studie zu dem Gemälde legte er den Engel noch als geflügelten nimbierten Akt an, der mit erhobenem rechten Arm das Ende der Zeiten ankündigt. Seine Linke stützt er auf die Posaune, der Ideenentwurf folgt damit noch deutlicher der biblischen Schriftvorlage

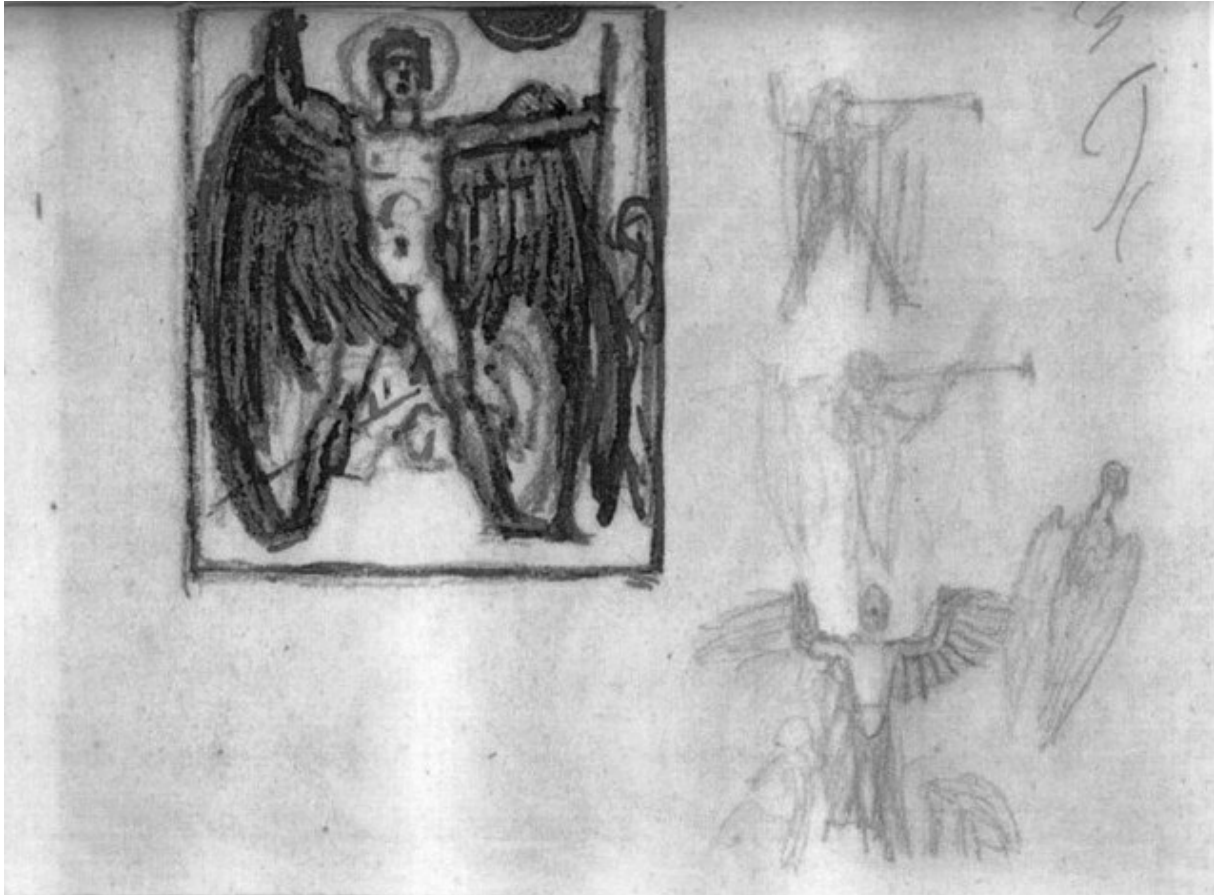


Abbildung 42: Franz von Stuck, Studie zu Engel des Gerichts, Tusche, Privatbesitz

Das Blatt zeigt auch bereits das verdüsterte Gestirn, seitlich zwischen den gespreizten Beinen sind die Auferstehenden umrissen. Rechts neben der Tuschezeichnung befinden sich drei weitere Versionen des Engels als Bleistiftskizzen.¹ Die untere Version entspricht am ehesten dem Gemälde von 1922, mit dem Stuck auch an seine Radierung „Das verlorene Paradies“ von 1890 anknüpfte.

Schließlich waren es wohl der theatralische Augenblick und die dramatischen Sprachbilder der apokalyptischen Visionen des Johannes, von denen Stuck fasziniert war und die er in Malerei übertrug. Der Regenbogen ist dabei in seiner traditionellen apokalyptischen Bedeutung als Symbol der göttlichen Herrlichkeit zu verstehen. Wenige Jahre später sollte der Regenbogen als Motiv wieder eine wichtige Rolle spielen.

¹ Nachlass Stuck, Baldham.

Das nicht genau zu datierende Ölbild „Landschaft mit Regenbogen“ ist in vielerlei Hinsicht ein Sonderfall in Stucks Schaffen:¹ Zum einen zählt das Bild zu den raren Landschaftsdarstellungen der künstlerischen Spätphase; bis 1890 beschäftigte sich Stuck im Osterberger Künstlerdomizil mit der Landschaftsmalerei, um sie für Jahre aufzugeben. Erst 1917 wendete er sich wieder diesem Themenkomplex zu.

Zum anderen ist das Gemälde auch eine versteckte Referenz an den Geburtsort des Malers.



Abbildung 43: Franz von Stuck, Landschaft mit Regenbogen, Öl auf Leinwand und Malpappe, um 1923, Museum Villa Stuck München

Das Szenario erinnert an die Umgebung von Tettenweis, das in einer hügeligen Landschaft liegt, die nach Süden zum Tal des Flüsschens Rott abflacht.

Ein goldgelbes Kornfeld leuchtet im Vordergrund, dahinter breitet sich eine Wiesenlandschaft aus, in der rechts eine Baumgruppe steht. Links erscheint die besagte Hügelkette, auf der weiß getünchte Häuser stehen. Gleißend strahlen sie von der Ferne. Der anthrazitgraue Gewitterhimmel nimmt nahezu die Hälfte der Bildfläche ein.

Himmel und Erde verbinden zwei Regenbogen, die, diagonal verschoben, sich über die Landschaft wölben. Die kräftigen Regenbogenfarben heben sich deutlich gegen den

¹ Heinrich Voss denkt an einen Entstehungszeitraum um 1923. (Voss, Stuck, München 1973; S. 310, Werkverzeichnis 567/324) Auf der Rückseite des Bildes befindet sich die Zeitangabe 17. März 1927, die allerdings nicht aus Stucks Hand stammt. Ob sie das Entstehungsdatum angibt oder eine andere Bedeutung hat, ist nicht geklärt. Hierzu: Sammlung Villa Stuck, München 1997, S. 110.

düsteren Gewitterhimmel ab. Wie bei „Der Engel des Gerichts“ sind sie wieder gestrichelt aufgetragen und wirken daher wie phosphoreszierendes Licht.

Der Pinselduktus ist sonst aufgeregt, die Farbe wurde in großzügigen, fahrigen Linien auf die Malpappe gesetzt. Die planimetrische Komposition, die genaue Abgrenzung der einzelnen Bildpartien und nicht zuletzt das in Details satte Kolorit kennzeichnen daneben dieses Spätwerk Stucks. Die Beschreibung bestimmter Witterungsverhältnisse wie Gewitter oder Sturm kennzeichnen die ab 1917 entstandenen späteren Landschaftsbilder.

Bedenkt man allerdings die zeitliche Nähe zwischen „Der Engel des Gerichts“ und der „Regenbogenlandschaft“ sowie die Bedeutung des Themas, die auch in der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts fortlebte, so ist zu fragen, ob es Stuck nur um ein besonderes Stimmungsbild oder um eine religiöse oder symbolische Metapher ging.

Auf Vorbildern wie die „Regenbogenlandschaft“ von Peter Paul Rubens in der Alten Pinakothek zu München - auch hier sind es zwei Lichtbögen, die am Himmel erscheinen - oder Caspar David Friedrichs Gebirgslandschaft mit Regenbogen weist der aktuelle Katalog des Museums Villa Stuck hin.¹

Aber auch Stucks Zeitgenossen bedienten sich des alten religiösen Symbols.

Für Franz Marc beispielsweise drückte der Regenbogen die Verbindung zwischen geistiger und sichtbarer Welt aus. Besonders deutlich wird dies in „Die jäh Flucht der violetten Gazelle vor dem Gewitter sonnenwärts“, ein Aquarell aus seinen Postkartengrüßen an den Prinzen Yussuf, die in das Jahr 1913 datieren.



Abbildung 44: Franz Marc, Bläuliches Fabeltier, Aquarell für Else Lasker-Schüler, 1913, Staatliche Graphische Sammlung München

¹ Ebenda.

Der Regenbogen ist hier nicht nur Kompositionselement, das zwischen dem drohenden Wolkendunkel und dem Licht verbindet, er gewährt auch durch seine einschmiegenden Kurvenformen dem gehetzten Tier Schutz und Geborgenheit. Marc verzichtete auf die natürliche Farbenfolge, die Farbskala wechselt von Hellviolett über Dunkelviolett zu Gelb, Rot und Grün. Stuck hält sich an das naturalistische Farbspektrum und stellt seinen Regenbogen als gleißendes Zeichen in die Landschaft, die seiner heimatlichen Umgebung gleicht. Stucks Regenbogenlandschaft wirkt damit wie die Suche nach den Wurzeln der eigenen Existenz: Der gealterte Künstler sinniert über seine einfache Herkunft, verknüpft die Erinnerung an seinen Geburtsort mit einer weiteren Vision.

Das christliche Hoffnungssymbol Regenbogen, welches die Verbindung der materiellen mit der spirituellen Welt ausdrückt, verweist auf die Ursprünge im Transzendenten.

Stucks „Regenbogenlandschaft“ wurde zu Lebzeiten des Künstlers nie öffentlich gezeigt, die rückseitige Datierung könnte ein Schenkungsdatum an die Ehefrau Mary Stuck sein: Nach Stucks Tod verblieb das Bild zunächst in deren Besitz. Die Verwendung von einfacher Malpappe als Bildträger lässt darauf schließen, dass die „Regenbogenlandschaft“ nicht für den Kunstmarkt produziert wurde, sondern als sehr persönliches Bildbekenntnis gedacht war.

2.2 Expressionismus als Läuterung: Josef Eberz

2.2.1 Entwicklung

München spielte im Leben des 1880 in Limburg an der Lahn geborenen Malers Josef Eberz eine ambivalente Rolle. Für seine künstlerischen Anfänge und seine Entwicklung erwies sich die so genannte Kunststadt München als Hemmnis, als Kontaktmarkt war die bayerische Kapitale für den Künstler hingegen von großer Bedeutung. Eberz machte München deshalb zu seinem Lebensmittelpunkt und ließ sich dort 1918 erneut nieder. Während seinem nahezu zehn Jahre währenden künstlerischen Ringen um eine neue religiöse Malerei konnte ihm die Isarstadt allerdings keinerlei Anregungen liefern. Im Gegenteil: Nach nur knapp zwei Jahren entfloher 1903 den Zwängen der Münchner Akademie - Habermann und Stuck zählten dort zu seinen Lehrern - und versuchte an den Kunstschulen von Düsseldorf und Karlsruhe seinen Weg zu finden. Erst in Stuttgart gewann er 1905 mit Adolf Hölzel einen „klugen, zielbewussten Freund und Anreger überlegen-klaren Geistes“, der ihn bei seiner Entwicklung als Maler wesentlich weiterbrachte.¹ Zum Schlüsselerlebnis wurde Eberz schließlich, wie vielen seiner Generation, die Kölner Sonderbundausstellung im Jahr 1912, mit der sich die junge europäische Avantgarde im deutschen Kunstleben etablierte. Die verschiedensten Tendenzen der Moderne von van Gogh, Cézanne, Gauguin, Signac bis zu Picasso sowie der Expressionismus der „Brücke“ aber auch die spätgotische Malerei der Kölner Schule, die Eberz im Wallraf-Richartz-Museum besichtigte und in der er Analogien zum Kunstwollen der Moderne erkannte, gaben dem Maler nach eigenen Aussagen „Läuterung und Erkenntnis“.² Welche Rolle die Münchner Avantgarde, namentlich „Der Blaue Reiter“ zu dieser Zeit für seine Entwicklung spielte, ist unklar. Mit Marianne von Werefkin und Alexej Jawlensky verband ihn ein freundschaftliches Verhältnis, Eberz besaß von beiden Künstlern Ölskizzen auf Pappe.³ Der Holzschnitt „Versöhnung“ von Franz Marc lieferte dann 1913 entscheidende Anregungen, dieser Aspekt wird weiter unten genauer behandelt.

Während eines Sommerkurses in den Monaten Juni und Juli des Jahres 1912, den Hölzel im Eifelstädtchen Montjoie abhielt, überwand Eberz endgültig den Naturalismus. Nun folgten schaffensreiche Jahre, in denen Eberz den Expressionismus in seinen verschiedenen Schattierungen durchspielte. Allerdings waren in dieser Phase Darmstadt sowie Wiesbaden und nicht München Schaffens- und Lebensmittelpunkte von Eberz. In Wiesbaden fand der Maler in dem Bauunternehmer Heinrich Kirchhoff einen wichtigen Mäzen und Förderer. Die notwendigen Kontakte zu Vereinigungen und Kunsthandlungen, welche die Verbreitung der neuen Kunst garantierten, banden Eberz jedoch an München. Bereits 1914 wurden

¹ Zitiert nach den autobiographischen Anmerkungen von Josef Eberz in: Zahn, Leopold: Josef Eberz (= Junge Kunst Bd. 14), Leipzig 1920, S. 15.

² Ebenda.

³ Freundlicher Hinweis von Frau Lucia Eberz, der Schwägerin des Künstlers.

Werke des Künstlers im Rahmen einer Kollektivausstellung bei Hans Goltz gezeigt. Dem schlossen sich 1917 und 1918 zwei Einzelausstellungen an. Die 1912 gegründete Kunsthandlung Hans Goltz ist als Schauplatz der zweiten Ausstellung des „Blauen Reiter“ in die Kunstgeschichte eingegangen. Unstimmigkeiten zwischen Franz Marc und Hans Goltz führten letztendlich auch zum Bruch mit Kandinsky. Ab 1914 ist die Galerie „Neue-Kunst Hans Goltz“ das wichtigste Forum, vor allem für jene Protagonisten der Münchener Avantgarde, die sich realistischen Tendenzen verpflichtet fühlten.¹ Josef Eberz zählte zu den Malern, die am längsten von Goltz vertreten wurden.² Zunächst waren es dessen expressionistische Arbeiten, die über die Kunsthandlung erworben werden konnten.³ In München knüpfte Eberz auch Kontakte zu wichtigen anderen Vertretern der neuen Kunst. Er wurde Mitglied der „Münchener Neuen Secession“ und saß seit 1919 gemeinsam mit Alexander Kanold, Paul Klee, Karl Casper, Richard Seewald und Max Unold in deren Jury. Neben Klee, Schrimpf und Davringhausen zählte auch Oskar Kokoschka zu seinem Münchener Bekanntenkreis.⁴

Genauso schloss sich Eberz 1918 der Berliner Novembergruppe an, ohne sich allerdings mit deren sozialistischen Ideen zu solidarisieren. Schließlich waren es aber die Möglichkeiten auf dem Gebiet der kirchlichen Malerei, die Eberz endgültig 1918 nach München führten. Er engagierte sich dort in der DG, der er schon seit 1914 angehörte, und übernahm auch hier Ämter im Vorstand wie in der Jury. Josef Eberz partizipierte also zunächst an der künstlerischen Avantgarde Deutschlands und wurde auch mit ihr identifiziert.⁵ Ab der Mitte der 20er Jahre war er aber dann in der kirchlichen Kunstszene beheimatet, nachdem ihn schon frühzeitig Vertreter des Reformkatholizismus wahrgenommen hatten, und trug nun endgültig das Signum eines kirchlichen Künstlers.⁶

Für den freien Kunstmarkt schuf Eberz ab der Mitte der 20er Jahre kaum noch religiöse Bilder, gleichzeitig vollzog sich in seinem „profanen“ Werk eine deutliche Hinwendung zur neusachlichen Malerei. Die Galerie Hans Goltz, die sich anschickte, zum wichtigsten Händler für Gemälde der „Neuen Sachlichkeit“ in München zu werden, blieb bis zu ihrer Auflösung neben den Ausstellungen der „Neuen Münchener Secession“ die wichtigste Verkaufsstelle

¹ Über die Kunsthandlung „Neue Kunst Hans Goltz: Meissner Karl Heinz: Der Handel mit Kunst in München 1500-1945, in: Ohne Auftrag. Zur Geschichte des Kunsthandels. Bd. I München, München 1989, S. 58-67.

² Goltz vertrat unter anderem auch Kandinsky (bis 1913), Schiele, Fiori, Klee (ab 1919) Davringhausen, Grosz, Mense, Seewald und Schrimpf. Angaben hierzu: wie Fußnote 1, S. 61-63.

³ Siehe folgende Ausstellungskataloge: 32. Ausstellung Neue Kunst Hans Goltz: Sonder-Ausstellung Josef Eberz, Januar 1917; 44. Ausstellung Neuer Kunst Hans Goltz: Josef Eberz 1918 15. April bis 15. Mai.

⁴ Hamm, Franz Josef: Josef Eberz. Gemälde - Aquarelle - Graphik, Limburg 1994, S. 29-40.

⁵ Leopold Zahns kleiner Band über Josef Eberz erschien in der Reihe „Junge Kunst“, die von Klinkhardt & Biermann in Leipzig herausgegeben wurde. In derselben Serie wurden unter anderen Max Pechstein, Paula Modersohn-Becker, Willy Jaeckel, Paul Klee und Karl Schmidt-Rottluff vorgestellt. Die Malerei von Eberz wurde also durchaus im Kontext der wichtigsten Vertreter der Avantgarde gesehen.

⁶ Siehe Kapitel „Kirchliches Bekenntnis“ ab S. 220.

für Eberz in Süddeutschland.¹ Im Jahr 1925 richtete Goltz für den Maler eine Werkschau aus, die insgesamt 14 neusachlich geklärte Arbeiten zeigte. Mit Ausnahme einer Auferstehung war kein einziges religiöses Thema vertreten.² Eberz agierte nun sowohl in der kirchlichen Kunstszenen als auch auf dem freien Kunstmarkt und differenzierte sorgsam nach diesen Kundenkreisen: Christliche Inhalte, die ihn einst zur Malerei führten und seinen künstlerischen Entwicklungsweg entscheidend beeinflussten, kamen außerhalb seiner kirchlichen Monumentalkunst nicht mehr vor. Für den Kunstmarkt produzierte er Landschaftsbilder, Stillleben, Bildnisse, Genreszenen, er beschrieb das Theater- oder Zirkusmilieu und wendete sich damit den Themenkreisen der neusachlichen Malerei zu. Der durch seine katholische Prägung vergleichbare, nur um ein Jahr ältere Karl Caspar, wohl einer der bekanntesten Münchner Vertreter des so genannten christlichen Expressionismus, hatte keine derartige Entwicklung durchgemacht. Caspar zählte nicht zum Künstlerkreis der DG, nicht das aktive Mitwirken am kirchlichen Kunstleben, sondern seine Tätigkeit als Akademieprofessor und die Teilnahme am internationalen Ausstellungsleben verschafften ihm Erfolg und Reputation. Ohne Zweifel war Caspar eine wesentliche Größe des kulturellen Katholizismus, insgesamt dreimal, nämlich 1905 in Heudorf, 1908 in Binsdorf und 1927 zu Bamberg schuf er für Sakralräume Monumentalgemälde. Dennoch wurde er nie als primär kirchlicher Maler verstanden, weil er zu keinen größeren Zugeständnissen an die kirchlichen Auftraggeber bereit war.³

Eberz ist vielleicht am ehesten mit dem um neun Jahre jüngeren Richard Seewald vergleichbar. Auch Seewald, der in München mit Kandinsky verkehrte und von Franz Marcs Tierbildern beeinflusst worden war, trat zunächst als Protagonist der Avantgarde auf. Im Jahr 1913 beteiligte er sich an der Gründung der „Neuen Secession München“ und war im „Ersten deutschen Herbstsalon“ in Herwarth Waldens Berliner Sturm-Galerie vertreten. Als Repräsentant der „jungen Kunst“ Münchens stellte er im „Neuen Kunstsalon“ Dietzels aus, der für den Expressionismus eintrat, und zählte später zu den Mandanten der Galerien Thannhauser und Goltz. Expressionistische Tendenzen flackern in Seewalds Werk allerdings nur für kurze Zeit auf, schon frühzeitig mündet sein Stil in die „Neue Sachlichkeit“. Richard Seewald konvertierte 1929 zum Katholizismus und trat dann erst ab 1931 als kirchlicher Maler in Erscheinung. Zu diesem Zeitpunkt hatte er München jedoch bereits verlassen, das Schweizerische Ronco bildete bis 1945 seinen Lebensmittelpunkt.⁴

¹ Nach dem Tod von Hans Goltz 1927 fand 1928 die letzte Ausstellung mit Werken von Eberz in der Goltzschen Kunsthandlung statt. Siehe: Hamm, Eberz Gemälde, Limburg 1994, S. 20-22 und S. 163.

² Ausstellungskatalog: Josef Eberz, Neue Gemälde 1924/25. 99. Ausstellung April 1925 Hans Goltz München.

³ Sieht man von seinem Apsisbild im Bamberger Dom ab, die einzige Arbeit, die er seit seiner Hinwendung zum Expressionismus für einen Kirchenraum schuf.

⁴ Über den Künstler: Sailer, Anton (Hrsg.): Richard Seewald 1889-1976. Eine Werkauswahl mit zeitgenössischen Würdigungen und Zitaten aus Büchern von Richard Seewald, München 1977.

Seewald vertrat bis in die 50er Jahre des 20. Jahrhunderts jene spezifische „Kirchliche Sachlichkeit“, die als Grundtendenz auch das Schaffen von Josef Eberz nach 1924 kennzeichnete.¹

Anders als Seewald war bei Eberz die katholische Prägung von Anfang an für seine künstlerische Entwicklung ausschlaggebend. Seine in der katholischen Tradition verwurzelte Religiosität nährte die Skepsis gegenüber dem akademischen Naturalismus und führte ihn über Hölzel zum Expressionismus:

„Vielleicht angeboren ist mir eine religiöse Sehnsucht, ich liebe die mystische Welt der Heiligen und Dulder, in farbiger Glut und in Bränden möchte ich das seelische Erleben im Bilde ausklingen lassen, nicht in traditioneller Weise (...)“,

bekannte der Künstler 1917.² Gerade in seiner von den Bedingtheiten der kirchlichen Auftraggeber freien expressionistischen Phase bildeten traditionelle christliche Bildthemen einen wesentlichen Schwerpunkt, die er jedoch nie auf überkommene ikonographische Topoi einengte, sondern erotisch, mystisch, sozialkritisch aber auch pantheistisch färbte.

Das Œuvre von Josef Eberz ist bis heute nicht völlig erfasst. Zahlreiche Ölgemälde seiner expressionistischen und kubistisch-orphistischen Phase befanden sich in den

Privatsammlungen wichtiger Sammler und Förderer der jungen Kunst des 20. Jahrhunderts.

So erwarb beispielsweise Herbert von Garvens 1917 das Ölbild *Martyrer* für seine bedeutende hannoversche Kollektion, die unter anderem Werke von Courbet, Sisley, Henry Rousseau, Marc, Delaunay, Weisgerber, Klee, Jawlensky und Kandinsky umfasste.

Garvens war Initiator und Vorstandsmitglied der Kestner-Gesellschaft, die als bedeutendstes Ausstellungsinstitut für moderne Kunst auch Josef Eberz förderte und ihm gemeinsam mit

Stanislaus Stückgold ihre 9. Sonderausstellung widmete. Nach dem Tod von Garvens im Jahr 1957 wurde seine Sammlung auseinander gerissen, somit ist auch der Verbleib des

Eberz-Bildes unbekannt.³ Josef Eberz war auch in der größten Privatsammlung der

expressionistischen Malerei der 20er Jahre vertreten. Das Frankfurter Ehepaar Ludwig und

Rosy Fischer, die vor allem Ernst Ludwig Kirchner protegieren, sammelten insgesamt 14

Arbeiten von Eberz. Das Bild *„Sturmangriff“* wurde gemeinsam mit 23 anderen Bildern der

Sammlung 1924 dem Museum Halle verkauft, wo es 1937 die Nationalsozialisten als

¹ Man muss natürlich zwischen beiden Malern differenzieren. Seewald war von Anfang an mehr von der neusachlichen Malerei geprägt, nuancierte sie aber, indem er die Naivität Henry Rousseaus adaptierte.

² Ausstellungskatalog, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1917

³ Ausstellungskatalog der 9. Sonderausstellung der Kestner-Gesellschaft, Hannover, Stanislaus Stückgold, Josef Eberz, Hannover 1917. Über Herbert von Garvens und seine Bedeutung als Sammler und Protegé der neuen Kunst: Vester, Kathrin: Herbert von Garvens-Garvensburg. Sammler, Galerist und Förderer der modernen Kunst in Hannover, in: Junge, Henrike: Avantgarde und Publikum, Köln 1992, S. 93-103.

„entartet“ beschlagnahmten. Das Bild ist seitdem verschollen. Nach dem Tod von Rosy Fischer wurde der Kunstbesitz unter den Söhnen geteilt, die als Juden Deutschland verlassen mussten. Max Fischer veräußerte deshalb 1938 seinen gesamten Besitz, darunter zahlreiche Bilder von Josef Eberz. Bis auf das Aquarell „Tropischer Garten“, dem Ölbild „Pantolon“ und einem Fruchtestillleben ist der Verbleib aller Arbeiten von Josef Eberz aus der Sammlung Fischer unbekannt.¹

Der wichtigste Förderer der Eberzschen Kunst war schließlich der Wiesbadener Bauunternehmer Heinrich Kirchhoff, der eine bedeutende Expressionisten-Sammlung zusammentrug. Bereits 1918 wurde letztere der Gemäldegalerie des Wiesbadener Museums als Dauerleihgabe übergeben. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten mussten 1935 die Werke der Kirchhoff-Sammlung dem Besitzer zurückgegeben werden; nach dessen Tod wurden sie verstreut.²

Seit 1979 wächst in Limburg an der Lahn, der Geburtsstadt des Malers, eine Sammlung seiner Werke, die durch gezielte Ankäufe erweitert wird. Das öffentlich bekundete Kaufinteresse des Limburger Magistrats hat dazu geführt, dass in der jüngeren Zeit immer wieder verschollen geglaubte Arbeiten von Eberz über den Kunsthandel angeboten werden. Nicht zu ermitteln war der Verbleib jener Bilder, die in den 30er Jahren als „entartet“ verfemt aus Museen in Berlin, Düsseldorf, Essen, Halle, Hamburg, Hannover, Mannheim, München und Stuttgart entfernt wurden.³

Die städtischen Kunstsammlungen der Stadt Limburg verfügen über einige religiöse Arbeiten der expressionistischen Phase, die im Folgenden zur Sprache kommen werden.

2.2.2 „Neu erstet Paradies“⁴. Die Versöhnung von Mensch und Natur

Landschaftsdarstellungen waren für Josef Eberz auch immer eine Auseinandersetzung mit dem religiösen Thema Schöpfung.⁵ Die uralte Sehnsucht nach der Rückkehr des Menschen in eine arkadische Natur spielte natürlich auch im Schaffen von Eberz eine wesentliche Rolle. Der Mythos Arkadien hat seine jüdisch-christliche Entsprechung in den Visionen eines messianischen Friedensreiches des Propheten Jesaja.⁶ Diese traditionellen religiösen Paradiesvorstellungen kamen dabei in Eberz' expressionistischer Phase genauso zum Tragen wie seine pantheistisch gefärbten Visionen von der Einheit zwischen Mensch und

¹ Heuberger Georg (Hrsg.): Expressionismus und Exil. Die Sammlung Ludwig und Rosy Fischer. Frankfurt am Main 1990, S. 158-159. Sowie: Frowein, Cordula: Die Sammlung Rosy und Ludwig Fischer in Frankfurt am Main, in: Junge, Avantgarde und Publikum, Köln 1992, S. 69-77.

² Museum Wiesbaden. Kunstsammlungen (= Schnell Kunstführer Nr. 1301) München-Zürich 1982; S. 21, 27.

³ Hamm, Eberz, Gemälde, Limburg 1994, S. 101 bis 102. Hier finden sich genauere Angaben über die Museen und Werke.

⁴ Zitat von Josef Eberz, in: Zahn, Leipzig 1920, S. 16. Der Maler gebrauchte bisweilen eine ungewöhnliche Diktion.

⁵ Dies erschließt sich aus seinen verschiedenen autobiographischen Notizen.

⁶ Die Bibel. Jesaja 11.6 - 11.10.

Natur. Es muss in diesem Zusammenhang erwähnt werden, dass Eberz zeit seines Lebens mit seinem universalgelehrten Bruder Otfried, der als Verfasser mehrerer philosophischer und religionsgeschichtlicher Schriften auch in reformkatholischen Kreisen Ansehen genoss, im geistigen Austausch stand.¹ Die Erörterung grundsätzlicher religiöser Fragen und theologische Diskussionen spielten zwischen den beiden Brüdern eine wesentliche Rolle. In München trafen sich die Brüder wöchentlich zum Gedankenaustausch, bei diesen Treffen wurden Texte aus der Feder von Otfried Eberz und anderer Autoren gelesen und erörtert.² Man muss also davon ausgehen, dass auch Josef Eberz in seiner Religiosität zwar von der katholischen Lehre geprägt, aber keineswegs auf sie fixiert war.

In mehreren Werken fokussierte Josef Eberz nun den Kontext zwischen Mensch und Natur, gerade anhand dieser Bilder wird der Entwicklungsweg des Künstlers besonders deutlich: Das einzige, bisher bekannte Gemälde von Josef Eberz aus der frühen Münchner Akademiezeit ist das 1904 entstandene Ölgemälde „Gärtner“.

Die Sense geschultert, steht der Gärtner mit einem breitkrepigen Sonnenhut in einer üppigen Blumenwiese, die in roten, gelben und weißen Tönen schimmert. Im Hintergrund gruppieren sich rosa-, gelb- und weißblühende Sträucher und Bäume. Eberz erweist sich mit diesem Bild als virtuoser Pleinairist, der warme Licht- und kräftige Farbwerte liebt. Sein Blick auf die Dinge ist impressionistisch geprägt, er wendet einen großzügigen Malduktus an, die Farbe ist getupft oder mit breiten, kurzen Pinselstrichen auf die Leinwand aufgetragen. Dennoch ist das Bild nicht nur äußerliche Naturbeschreibung, es zeigt Ansätze zur Problematisierung: Der Gärtner blickt fast melancholisch auf die Naturwiese, die er mit seiner Sense zerstören muss. Seine Physiognomie, das bärtige Gesicht, die rosige Hautfarbe sowie seine legere Kleidung weisen ihn als naturverbundenen Menschen aus. Dennoch wird er durch einen kultivierenden Eingriff das natürlich Gewachsene entscheidend verändern. Die Harmonie zwischen Mensch und Natur ist demnach nur äußerlich, letztere wird, entsprechend dem biblischen Schöpfungsauftrag, verändert und umgestaltet.³ In der naturalistischen Beschreibung der Welt konnte Eberz nicht den reinen Urzustand der Schöpfung finden. Während des für den Künstler so wichtigen Jahres 1912 vollzieht sich dann eine entscheidende Entwicklung. Noch unter dem Eindruck der Sonderbundaussstellung entstand während des Sommerkurses in der Eifel 1912 eine „Eifellandschaft“, die ein wichtiges künstlerisches Etappenziel für Eberz wird. Das Bild in Öl, auf Leinwand gearbeitet,

¹ Josef Eberz hatte seinen Bruder mit Carl Muth, dem Begründer der reformkatholischen Zeitschrift „Hochland“ bekannt gemacht. Von 1919 bis 1936 erschienen dann mehrere Aufsätze von Otfried Eberz in „Hochland“. Freundlicher Hinweis von Frau Lucia Eberz.

² Eberz, Otfried: *Katholische Soziologie*, München 1979; S. III-VIII. Dort findet sich auch eine Kurzbiographie des Wissenschaftlers, verfasst von der Witwe des Gelehrten, Lucia Eberz. Ihr verdanke ich auch den Hinweis auf die Bedeutung religiöser und theologischer Diskurse zwischen den geistesverwandten Brüdern Eberz.

³ Zeit seines Lebens stand Josef Eberz mit seinem Bruder Otfried im regen gedanklichen Austausch. Otfried Eberz war Religionsphilosoph.

ist heute im Besitz der städtischen Kunstsammlungen Limburg.¹ (**Abbildung 58**) Das Gemälde ist cloisonistisch organisiert, kräftige schwarze Konturen grenzen genau die einzelnen Bildpartien mit Bergen, Bäumen, Gebäuden und



Abbildung 45: Josef Eberz, Gärtner, Öl auf Leinwand, 1904, Kunstsammlungen der Stadt Limburg

¹ Hamm, Eberz, Gemälde, Limburg 1994; S. 116.

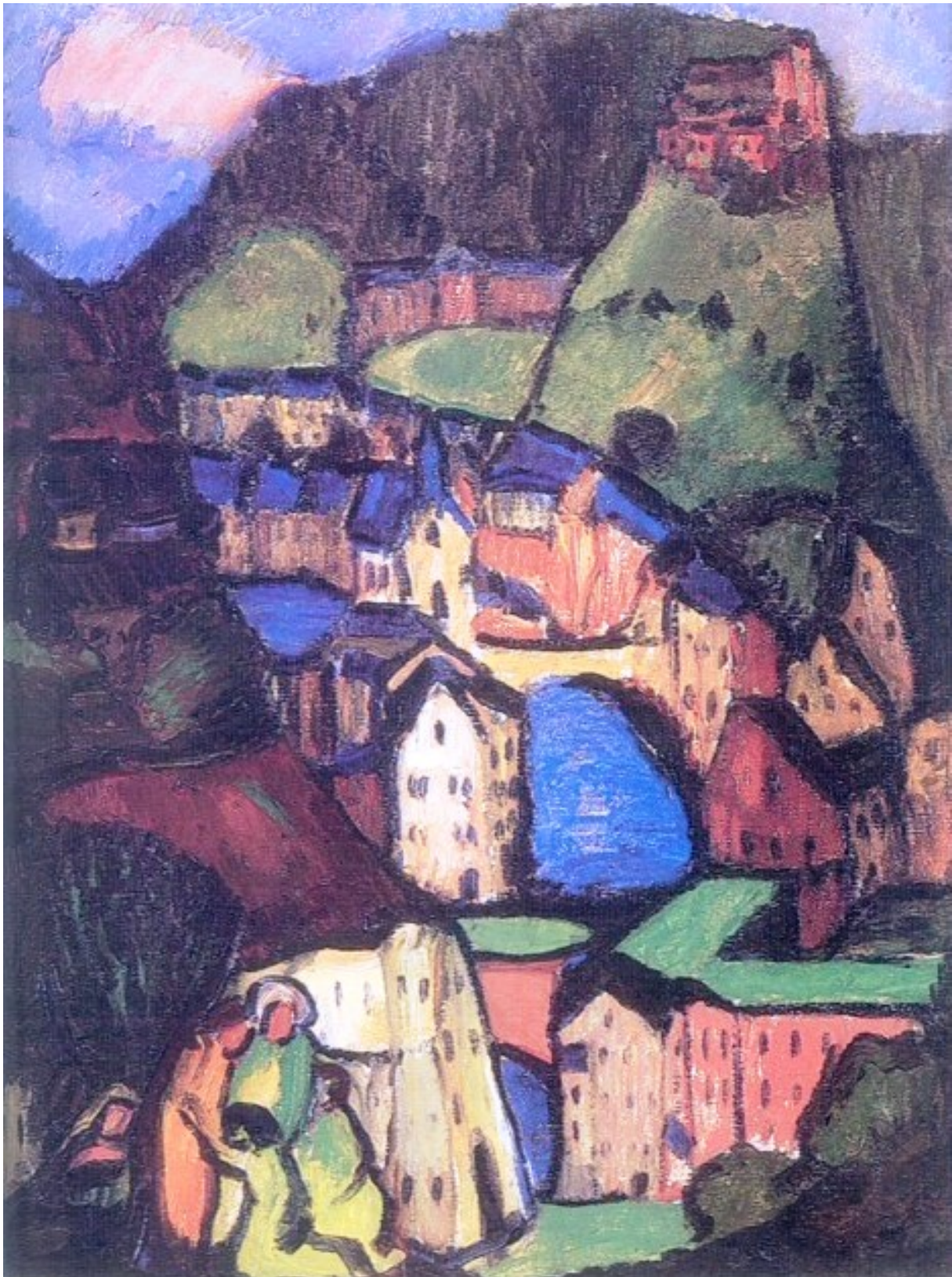


Abbildung 46: Josef Eberz, Eifellandschaft, Öl auf Leinwand, 1912, Kunstsammlungen der Stadt Limburg

Gewässern voneinander ab. Der Pinselduktus ist unterschiedlich, die einzelnen Binnenflächen wechseln zwischen flüssig-dünnem und pastosem Farbauftrag. Blau und Grün sind die Leitfarben des Bildes, vor allem das Grün ist vielfältig moduliert. In den linken

unteren Bildrand gruppierte Eberz vier Figurinen, der Kopf der mittleren stehenden scheint von einem Nimbus hinterfangen zu sein. Links davon kauert eine fünfte Gestalt, die durch eine kräftige schwarze Linie abgegrenzt ist. Die Körperhaltung der Figuren erinnert an Bewegungsmotive der spätgotischen Malerei wie sie beispielsweise einzelne Personen auf dem volkreichen Kalvarienberg des Veronikameisters im Wallraf-Richartz-Museum vollführen. Eberz war, wie erwähnt, gerade von den dortigen Werken der Kölner Schule fasziniert. Spätere religiöse Werke wie die Heidelberger Kreuzigung zitieren die Körpersprache der spätgotischen Bilderwelt.



Abbildung 47: Adolf Hölzel, Landschaft, Öl auf Leinwand, um 1910, Staatsgalerie Stuttgart

Entscheidend ist nun, wie Eberz in seiner „Eifellandschaft“ die menschlichen Figuren in den Bildraum stellt: Durch Linie und Farbe werden sie in den Gesamtkosmos des Bildes integriert und erweisen sich als dessen Bestandteil. Ihre Umriss entwickeln sich aus den Konturen der Häuser und Bäume, die warmen Farbtöne des Bildes, wie etwa das Gelbgrün der Berghänge, das Rotbraun oder Orange einzelner Hausfassaden werden bei der Vierergruppe zusammengefasst; die isolierte äußere Gestalt zeigt das schmutzige Grün des Baumes über ihr.

Josef Eberz erweist sich in seiner Eifellandschaft als Meisterschüler von Adolf Hölzel, der ab 1910 in seiner Malerei Figuren wie Landschaft durch ihre Konturierung verschränkt und zu einer antinaturalistischen Farbigkeit findet. In der Tendenz dem Eberzschen Bild gleich, kann

Adolf Hölzels um 1910 entstandene „Landschaft“ genannt werden, die allerdings die Gegenstände stärker umschreibt und damit der Abstraktion deutlich näher kommt als die spätere Arbeit des Schülers.

Wolfgang Venzmer zeigt auf, wie Hölzel in seiner künstlerischen Entwicklung um 1909 Anregungen von Paul Gauguin wie der Nabis verarbeitete und vor allem über religiöse Themen zu seiner neuen Bildsprache kam. Hölzel durchdachte eines der wichtigsten Leitmotive der Moderne des späten 20. Jahrhunderts und ihrer Väter.

Sie verraten die Sehnsucht nach einem neuen reinen Urzustand zwischen Mensch und Umwelt in Werken mit Titeln wie „Anbetung“, „Begegnung“, „Bergpredigt“ oder „Heimsuchung“. Seine Landschaftskompositionen, die von Engeln, Anbetenden und demütig Verharrenden bevölkert sind, versteht Venzmer als die „Suche nach der verlorenen heilen Welt“.¹

Diese Vorbilder greift Eberz begeistert auf und profitiert für sein eigenes Schaffen.

Ebenfalls 1912 entstand das Ölbild „Anbetung“, das dem gleichlautenden Ölgemälde Hölzels verwandt ist.²

Um die sitzende Madonna mit Kind gruppieren sich demütige Beter in teilweise bäuerlicher Tracht. Die Gestalten scheinen von Hölzels Bild angeregt worden zu sein. Der Bergkegel, die Gebäude und die helle Wolke in der oberen linken Bildfläche erinnern an Eberz' Eifellandschaft. Unübersehbar steht diese mit seiner „Anbetung“ im engen Zusammenhang, auch wenn über das genaue Entstehungsdatum keine Angaben vorliegen, also nicht mehr zu klären ist, ob Eberz aus dem Landschaftsbild die Anbetung formte oder umgekehrt.

Eine andere Tendenz lässt sich in Eberz' Darstellung von „Adam und Eva“ kurz vor dem Sündenfall in den Städtischen Kunstsammlungen Limburg feststellen.

Das Ölgemälde entstand ebenfalls 1912, zeigt aber nicht die cloisionistische Anlage der vorangegangenen Beispiele, die einzelnen Bildteile sind dezenter konturiert. Die Bildfläche ist durch senkrechte und waagrechte Linien gegliedert, die Körper von Adam und Eva überschneiden sich. Sie sind gleichzeitig mit den Landschaftsdetails, die zu verschiedenen farbigen unregelmäßigen Vierecken abstrahiert wurden, verwoben.

Adam betrachtet in eigentümlich schräger Körperhaltung Eva, die am Boden kniend, die Frucht vom Baum der Erkenntnis in Händen hält. Die Farbigkeit des Bildes ist aus wenigen Tönen aufgebaut. Gelb, Grün und Rotbraun werden moduliert und miteinander kombiniert. Wieder kombiniert Eberz dünnflüssigen, gleichmäßigen Farbauftrag mit pastosen Partien, die Pinselführung erfolgte hier in kurzen horizontalen oder vertikalen Strichen.

¹ Venzmer, Wolfgang: Adolf Hölzel. Leben und Werk, Stuttgart 1982, S. 88.

² Die im Zweiten Weltkrieg zerstörte „Anbetung“ Hölzels lieferte Eberz auch wichtige Anregungen für sein erstes kirchliches Werk in Ehingen. Siehe hierzu Kapitel „Kirchliches Bekenntnis“, S. 220. Der Verbleib des Eberz-Bildes ist ungeklärt. Eine schwarz-weiße Abbildung findet sich in: Eberz, Offried: Soziologie, München 1979, S. 137.



Abbildung 48: Josef Eberz, Anbetung, Öl auf Leinwand, um 1912, Verbleib unbekannt



Abbildung 49: Adolf Hölzel, Anbetung, Öl auf Leinwand, 1912, zerstört

Der noch herrschende Einklang zwischen Mensch und Natur wird von Eberz durch Bildarchitektur und Farbzusammenhänge beschrieben: Das Menschenpaar ist in die natürliche Umgebung integriert, die sich aus winkelartigen Kompartimenten zusammensetzt. Das Inkarnat Adams ist genau wie der Baumstamm hinter ihm aus dem Leitton Rot aufgebaut, das zu Braun und in den Schattenpartien zu Violett moduliert wird. Die Fleischpartien Evas konstituieren sich aus einem Dreiklang von Braun, Grün und Gelb, das eindeutig die Dominante bildet. Dies entspricht der Chromatik jener Bildpartien, welche Erde und Vegetation umschreiben. Durch dieses Eins sein mit der Natur klingt ein pantheistisches Weltgefühl an: Das Individuum befindet sich im Austausch mit der Vegetation, deren Kolorit sich aus der Substanz des menschlichen Körpers nährt. Eberz greift aber auch den Gedanken der Urmutter auf. Eva verkörpert für ihn nicht Sünde, Untreue oder Verführung, fast unschuldig-verspielt hält sie die Frucht in der Hand. Sie ist vielmehr das Synonym für Fruchtbarkeit und Leben.¹ Er verwendet dabei hauptsächlich Gelb, um diese inneren Wesenszüge Evas auszudrücken. Interessanterweise verkörperte auch für Franz Marc die Farbe Gelb das weibliche Prinzip in seiner berühmt gewordenen Farbtheorie, die er 1910 in einem Brief an August Macke darlegte.² Das Wandgemälde „Paradies“ für Mackes Atelier, welches im Kapitel 1.2 zur Sprache kam, entstand im gleichen Jahr wie Eberz' Bild. Auch Marc charakterisierte die Gestalt

Evas seiner Theorie entsprechend durch die Farbe Gelb, die ihr rötliches Inkarnat stark aufhellt. Aber auch in einem anderen wesentlichen Punkt ergeben sich auffällige Ähnlichkeiten: Den Körper Evas durchfließen die Farben der Vegetation, die ungeteilte Einheit zwischen Mensch und Natur drücken Marc wie Eberz durch Farbzusammenhänge aus. Aber nicht nur der Kontext Mensch und Natur, sondern auch die Beziehung zwischen dem ersten Menschenpaar deutet Eberz durch Farbe an:

Evas Kopf verdeckt den Unterleib Adams, die Gesichtsfarbe gleicht hier seinem Hautton, die Farbe ersetzt hier Licht und Schattenwerte. Diese Art der Farbtransfusion zwischen zwei

¹ Vermutlich spielte auch hier die Geisteshaltung des Bruders Otfried eine Rolle, der ähnlich wie Bachofen in seinen kulturphilosophischen Schriften die These einer prähistorischen weiblichen Urkultur vertrat, die an geistiger Potenz alle späteren Epochen übertraf. Die Frau ist für Eberz nicht nur Urquell allen Lebens, sondern auch Gebäerin der Weisheit. Hierzu: Eberz, Otfried: Sophia und Logos oder die Philosophie der Wiederherstellung. München u.a. 1967.

² Meißner, Marc-Schriften, Leipzig 1989, S. 35.

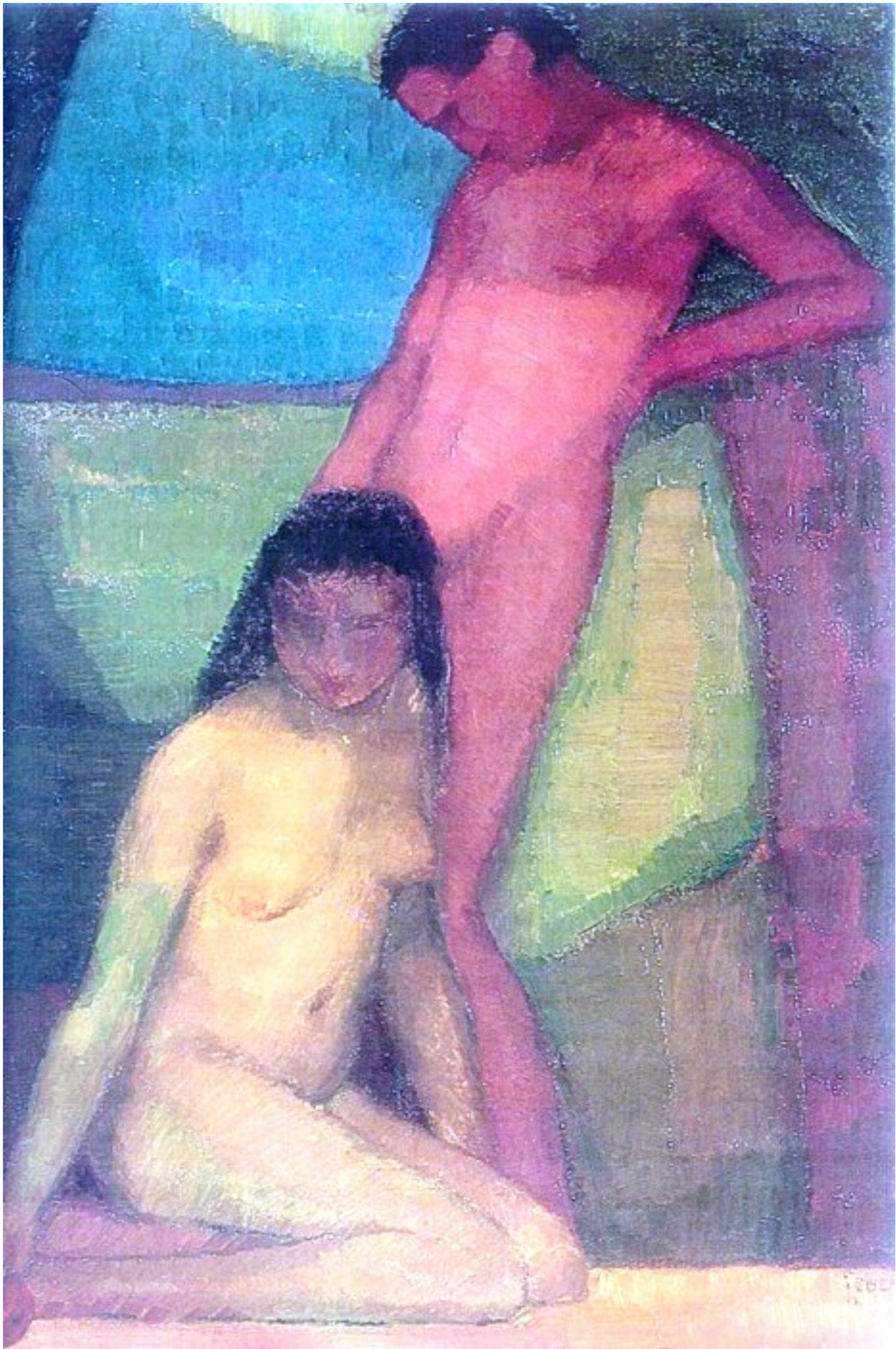


Abbildung 50: Josef Eberz, Adam und Eva, Öl auf Karton, 1912, Kunstsammlungen der Stadt Limburg

Gestalten nutzt Josef Eberz später, um mystische Beziehungen zwischen zwei Figuren zu beschreiben: Auf seinem Stationsbild für Kaiserslautern soll sie die ausstrahlende spirituelle Kraft Christi verdeutlichen.¹ Das Bild Adam und Eva beschwört nicht nur den paradiesischen Urzustand kurz vor seiner Peripetie, Eberz paraphrasiert auch das Männliche und Weibliche. Eine Fortsetzung fand das Thema in einer Darstellung der Vertreibung aus dem Paradies 1913, die eine weitere Spielart des Eberzschen Expressionismus und die Orientierung an anderen Vorbildern der jungen Malerei zeigt²: Nun bestimmt die gekrümmte Linie den Bildaufbau, der aus Kreisen und Segmenten entwickelt ist. Adam und Eva sind in einen Körper eingefügt, der an eine verzogene Parabel erinnert. Adam verbirgt in proskynetischer Haltung sein Angesicht vor dem Erzengel, Eva kniet in demütig gekrümmtem Habitus hinter ihm. Die stehende Gestalt des Engels ist in ein großes Segment integriert, ein zweites Kreissegment ist in Anlehnung an spätbyzantinische Ikonen als Abbraviatur der Sphaira gestaltet. Mit „Vertreibung aus dem Paradies“ verarbeitete Josef Eberz eindeutig Franz Marcs Holzschnitt „Versöhnung“ von 1912. Fast wortwörtlich übernimmt Eberz dessen zentrale weibliche Figur, den kurvig nach vorne gebeugten Oberkörper sowie die verschränkte Armhaltung, platziert sie seitenverkehrt und macht aus ihr Eva. Den Hund auf Marcs Graphik ersetzt Eberz durch Adam, die geheimnisvoll verhüllte stehende Gestalt transformiert er zum Engel. Marc wie Eberz fügten im rechten oberen Bildteil kosmische Symbole ein, aus den Lunetten und Sonnenscheiben des Holzschnittes wurde als Himmelssymbol der Viertelkreis. Hier verdeutlicht sich, wie Eberz die Intention des Vorbildes ins Gegenteil verkehrt:

Franz Marc hatte 1912 den Holzschnitt „Versöhnung“ als Illustration zum gleichnamigen Gedicht von Else Lasker-Schüler aus der Lyriksammlung „Mein Wunder“ geschaffen. Im September 1912 erschien der Druck in der zweiten Auflage als Umschlagbild der expressionistischen Wochenschrift für Kultur und Künste „Der Sturm“, die von Herwald Walden, dem ehemaligen Ehemann von Lasker-Schüler in Berlin herausgegeben wurde.³ Deren Liebesgedicht, es sieht in der Liebe ein Gleichnis für die Versöhnung von Mensch und Ewigkeit, inspirierte Marc zu einem Bild, das die Wiederherstellung eines harmonischen Urzustandes beschwört.⁴ Strahlenbündel, die bei Franz Marc aus dem Körper der Frau dringen, die den gesamten Bildraum erfassen und so Bezüge zu den gegenständlichen wie ornamentalen Bilddetails herstellen, fallen bei Eberz vom Himmel herab, sie sind die Bannstrahlen der göttlichen Instanz. Marc stellt den Menschen in einen Kontext mit dem Kosmos, Eberz schildert die Zerstörung dieser Zusammenhänge.

¹ Siehe S.224.

² Der Verbleib des Bildes ist unbekannt. Abbildung in: Eberz, Sophia und Logos, München 1979, S. 133.

³ Lankheit, Franz Marc, Werke, Köln 1970, S. 271, Nr. 837.

⁴ Das Gedicht und der Holzschnitt „Versöhnung“ finden sich in: Schuster, Klaus Peter: Franz Marc - Else Lasker Schüler. „Der Blaue Reiter präsentiert Eurer Hoheit sein Blaues Pferd“ Karten und Briefe. 2. Auflage München 1988, S. 115.



Abbildung 51: Josef Eberz, Vertreibung aus dem Paradies, Öl auf Leinwand, 1913, Verbleib unbekannt



Abbildung 52: Franz Marc, Versöhnung, Holzschnitt, 1912

Ab 1914 erwies es sich schließlich, dass Adolf Hölzels Kunst nicht mehr alleiniges Vorbild für Eberz war, seine Malerei zeigte jetzt auch den Einfluss anderer avantgardistischer Strömungen, wie etwa die des Kubismus, des Orphismus und des Futurismus. Der Maler erachtete rückblickend den Ersten Weltkrieg als einen Katalysator für seine religiöse und künstlerische Entwicklung:

„Aufgepeitscht, erregt, setzt durch die Kriegsjahre von 1914 ab ein stärkeres In-die-Tiefe-Gehen ein. In dieser Zeit erfolgte die intensive Auseinandersetzung mit Form und Farbe, Komposition und Bildarchitektur, Dinge, deren Beherrschung ich für durchaus notwendig erachte, um mit den Mitteln der Malerei (...) Erlebtes zu gestalten. Religiöse Grundstimmung - niemals mir mit Tendenz gleichbedeutend - ließ eine Reihe von Bildern entstehen, in denen der historische Vorgang noch überwiegt - nie allerdings im Sinne eines Historienbildes. Erlebnis wird dann Farbe, soll sprechen, Über-Zeitliches gestalten helfen. So erkenne ich losgelöst, die großen Zusammenhänge religiösen Geschehens und Seins.“¹

Mit zwei Werkbeispielen lieferte Eberz neue Aspekte zu seinen religiösen Landschaftsvisionen. Die moderne Stadt und die unberührte Natur werden als Gegensatzpaar zu Synonymen des Areligiösen beziehungsweise Religiösen. In das Jahr 1916 datiert „Christus über eine Stadt klagend“. Vor den Hochhäusern, rauchenden Schloten und Kirchtürmen der Großstadt hat sich Jesus niedergekniet, mahnend erhebt er seine rechte Hand, er erinnert entfernt noch an die kniende Figur, die Franz Marcs „Versöhnung“ zeigt. Weiche, geschwungene Konturen kontrastieren mit eckigen Körpern:

Christus und die ihm umgebende Landschaft ist durch Kreise, Segmente und elliptische Formen umschrieben, die Gebäude der Stadt hingegen sind aus Rechtecken, Kegeln und Dreiecken gebildet. Rot ist der dominierende Grundton des Bildes, der in verschiedenen Abstufungen zu Violett moduliert wird, die Farbigkeit des Bildes erscheint deshalb wie ein Reflex auf Hölzels „Komposition in Rot II“ von 1914.

Mit „Der Garten der Mönche“ variiert Eberz dieses Thema: Das Idyll des Glaubens ist eingebettet in das feindliche Umfeld der urbanen Zivilisation.

Abstrakte Bergkegel prallen auf eckig gezackte Fabrikgebäude. Interessanterweise sind, wie bereits bei „Christus über eine Stadt klagend“, auch Kirchengebäude Teil dieser glaubensfeindlichen städtischen Welt. Diese erweist sich als Ort der hektischen Betriebsamkeit, die spirituelle Versenkung, wie sie nur in der Natur möglich ist, ausschließt. Eberz verknüpfte damit eine pantheistisch gefärbte romantische Naturverklärung mit der

¹ Zahn, Eberz, Leipzig, 1920, S. 16



Abbildung 53: Josef Eberz, Christus über eine Stadt klagend, Öl auf Leinwand, 1916, Verbleib unbekannt

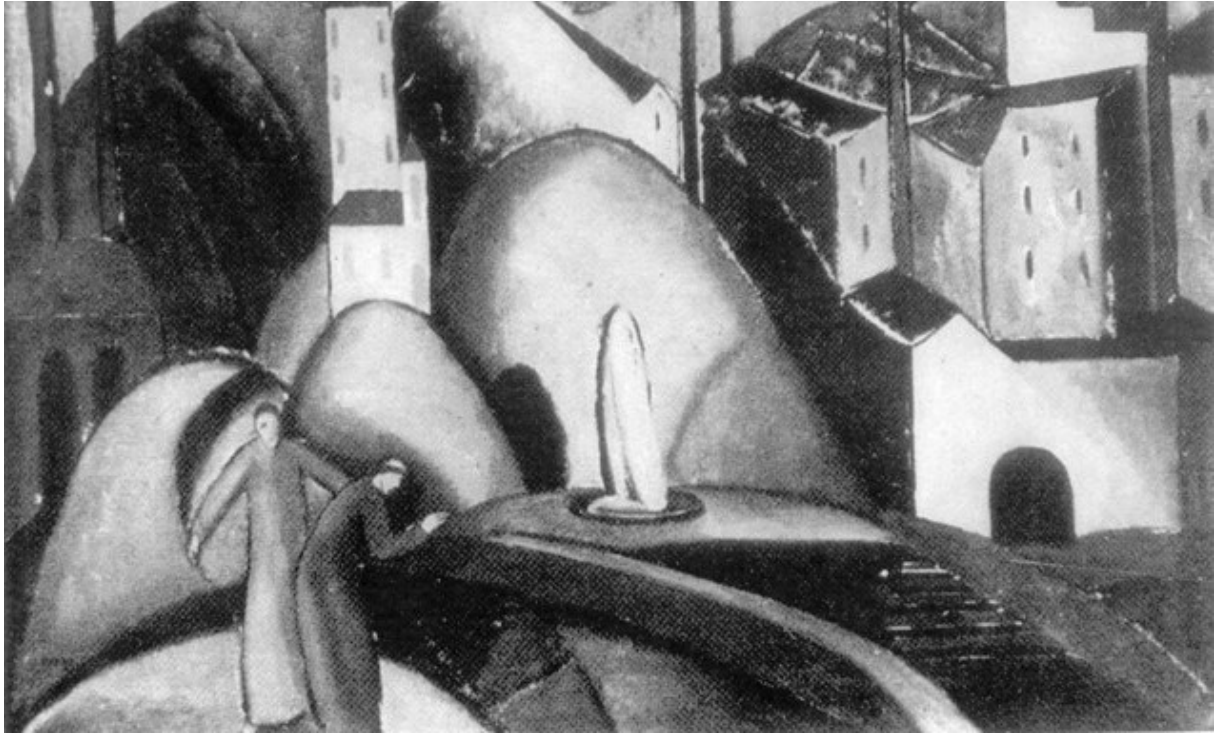


Abbildung 54: Josef Eberz, Garten der Mönche, Verbleib unbekannt

damals aktuellen Großstadtkritik, die im erheblichen Maße auch den künstlerischen Impetus der gesamten Europäischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts bestimmte.¹ Mit seiner Skepsis gegenüber dem modernen urbanen Leben vertrat der Maler aber ebenso einen spezifisch katholischen Standpunkt: Das geistige Gesamtklima der Großstadt, die psychische Verfassung ihrer Bewohner aber auch die Lebens- und Produktionsbedingungen waren nach kirchlichem Dafürhalten Erosivkräfte für Religion und Kirche, die besondere Strategien der Seelsorge erforderten.² Josef Eberz äußerte Jahre später in einem Brief an eine Freundin, in welchem Maße das Landleben ihm nicht nur Kraft für seine künstlerische Arbeit gab, sondern ihm auch Insel war, die „einem zum jenseitigen Ufer führt und reinere Bezirke sehen lässt“. Die Atmosphäre der Stadt hingegen mache solche tief greifenden Erfahrungen unmöglich:

„Welche andere Welt auf einmal, wenn man in die Stadt zurückkommt und das Wesen der Maschine mit seiner Seelenlosigkeit sieht“, konstatierte er.³

Als ein folgenreiches Schlüsselerebnis für seine weitere religiöse Malerei schilderte Eberz die Aufenthalte im Garten seines Förderers Heinrich Kirchhoff, die seiner „erregbaren Phantasie neuen Nährstoff gaben“ sowie die Besuche des Botanischen Gartens in

¹Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst, Bd. I. Leipzig 1987, S. 670.

² Hierzu u.a.: Heinen, Anton: Die Großstadt und ihr Einfluss auf Welt - und Lebensauffassungen. (= Soziale Auskünfte 31) Mönchengladbach 1913 sowie Swoboda, Heinrich: Großstadtseelsorge. 2. Auflage Regensburg 1911.

³ Schriftlicher Nachlass Eberz in Privatbesitz: Brief von Josef Eberz vermutlich an Frau von Wächter vom 18.4.1935.

Darmstadt.¹ Monatelang arbeitete der Künstler im Jahr 1917 in dieser „Welt der farbigen Wunder“, die nach eigener Aussage seinen religiösen Begriff erweiterten und ihm „halfen, religiöse Ehrfurcht zu verdichten“. Das Ergebnis waren zahlreiche Blumenbilder, Stillleben sowie eine Lithographie-Mappe „Der Garten Kirchhoff Wiesbaden“. Dieser Graphikzyklus war ein weiterer wichtiger Entwicklungsschritt für Eberz, von dem seine Malerei profitierte: In den Gemälden findet sich nun nicht mehr die cloisonistische Flächenstruktur seiner frühen expressionistischen Bilder. Stattdessen entwickelte er tropische Landschaftsvisionen aus überdimensionierten Blumen und Pflanzen, in die er schlanke, schematisierte menschliche Figuren integrierte. „Südliche Landschaft“, „Exotischer Garten“, „Urwald“ und „Tropischer Garten“, alle Bilder wurden 1918 in Öl ausgeführt, zeigen diese neue Tendenzen am deutlichsten. Von den genannten Werken ist bisher nur „Tropischer Garten“ wiederentdeckt, von den anderen Beispielen existieren nur Abbildungen.²

Palmen und Blüten ergänzen sich in „Tropischer Garten“ mit kegelartigen Körpern, ein Paradiesvogel und eine meditierende weibliche Gestalt fügen sich in das tropische Umfeld. Lichtreflexe auf den Blättern geben dem Bild eine kristalline Struktur, die Farbigkeit ist auf den Akkord Blau, Grün und Violett aufgebaut.³ Motive und Maltechnik, die Dominanz des Vegetabilen, der Vogel an der rechten unteren Bildseite, die Facettierung der Bildgegenstände scheinen von den Werken Franz Marcs angeregt worden zu sein. Eberz kooperierte bereits 1916 mit der „Neuen Secession München“, die in diesem Jahr die Gedächtnisausstellung mit den wichtigsten letzten Werken gefallener Künstler veranstaltete. Die Sehnsucht nach einem reinen Urzustand, die Harmonie zwischen allen Kreaturen, welche Gauguin in der Südsee, die Vertreter der Brücke an den Moritzburger Seen suchten, fand Eberz in der inszenierten Natur der Gärten, die in ihm Vorstellungen des Paradiesischen verdichteten. „Mensch neigt sich zur Blume, Pflanze zum Menschen. Neu ersteht Paradies“, formulierte der Maler begeistert.⁴

Auch seine christlich-religiösen Sujets profitieren von diesem neuen Enthusiasmus für die exotische Pflanzenwelt. Sie wird nun in seinen religiösen Bilderfindungen Sinnbild des Lebens und des Paradiesischen.

Im Jahr 1917 entstand das Ölbild „Auferweckung“, eine Paraphrase über die Auferweckung des Lazarus. Schlanke, stark schematisierte Gestalten mit kleinen Köpfen, die wie Gliederpuppen wirken, also jener Figurentypus, der sich letztendlich auf Pablo Picassos „Demoiselles d’ Avignon“ herleitet, sind mit einer tropisch wirkenden Palmenlandschaft verwoben. Die Bäume scheinen mit Früchten beladen zu sein, ein Vogel,

¹ Zahn, Eberz, Leipzig 1920, S. 16.

² Zahn, Eberz, Leipzig 1920. Der Abbildungsteil ist unpaginiert.

³ Die Abbildung gibt die Farben sehr ungenau wieder. Die scheinbar roten Partien sind im Original sehr stark mit Blau angereichert und wechseln zu Violett.

⁴ Zahn, Eberz, Leipzig, S. 16.



Abbildung 55: Josef Eberz, Tropischer Garten, Öl auf Karton, 1917, Kunstsammlungen der Stadt Limburg

der an einen Pfau erinnert, verstärkt das exotische Flair. In der Mitte steigt ein Mensch aus dem Grab, den ein Heiliger - wohl Christus - durch ein Handzeichen zum Leben erweckt hat. Seltsam unbeteiligt wirken die menschlichen Erscheinungen an den Seiten. Links scheint ein Mann um eine Frau zu werben, die sich der vorsichtigen Annäherung seiner Hand entzieht. Rechts wendet sich eine Figur ab, die Bewegung ihrer Arme hat etwas Tänzerisches, wie überhaupt die Bewegungsmotive aller Gestalten an Gebärden des Ausdruckstanzes erinnern.

Da auch „Auferweckung“ zu den verschollenen Bildern zählt und lediglich eine Schwarz-Weiß-Abbildung existiert, lässt sich eine Facettierung der Bildgegenstände nur erahnen. Sie zeigen sich jedoch deutlich in der Aquarellstudie „Märtyrer“, die wohl im Vorfeld des gleichnamigen Ölgemäldes der Sammlung Garvens entstanden war.¹

Der heilige Blutzeuge ist mit der Palme verschmolzen, Eberz übersteigert hier das alte Märtyrersymbol. Lichtbahnen, die aus dem Himmel fallen, durchdringen den Körper des Sterbenden und werden von seinem Umfeld reflektiert. Alle Bilddetails, der Märtyrer, sein Henker, die abstrahierten Landschafts- und Architekturformen werden als Lichterscheinungen aufgefasst, dem Bildganzen wächst eine kristalline Struktur zu, Eberz vermied jedoch die radikale orphistische Formenzertrümmerung. Der in mystischer Ekstase versunkene Heilige und sein Mörder wirken wie ein tanzendes Paar. Die Beinhaltung des letzteren lässt an spätgotische Vorbilder denken.

Eberz' visionären Landschaftshintergründen, die ab 1917 durch ihre exotischen Applikationen zusätzlichen Reiz gewannen, zollte selbst Hartlaub, der sonst dem Schaffen des Malers eher distanziert gegenüber stand, gewisse Anerkennung.² Sie wurden zu einem Erkennungszeichen seiner religiösen Bilder, die für den freien Kunstmarkt entstanden waren. Arbeiten wie

„Der Ersehnte“, „Verrat“, „Auferstehung“ und „Das Wunder“, gehen deutlich in diese Richtung. Auffällig ist, in welchem starkem Maße die agierenden Personen als Teil der sie umgebenden Natur begriffen wurden, menschliche Figuren und Landschaftsdetails nähern sich morphologisch an. Doch es bleibt bei dieser Annäherung. Anders als beispielsweise Alfred Kubin, der aus Pflanzen und Steinen anthropomorphe Wesen herauslas oder Paul Scheerbart, der in den Himmelskörpern lebendige Gestalten mit Gesichtern und Gliedmaßen zu erkennen glaubte, bleibt der christliche Schöpfungsglaube ausschlaggebend. Natur bleibt für ihn in erster Linie die Trägerin aller Schöpferherrlichkeit Gottes.³

Nach der Einschätzung Leopold Zahns hatte „seit Odilon Redon kein Künstler die mystische Schönheit vegetabiler Organismen heftiger, sinnlich-übersinnlicher empfunden als Josef

¹ Das Aquarell ist in Limburger Privatbesitz.

² Hartlaub spricht Eberz gerade in seiner Umschreibung der Natur ein „gewisses Maß visionärer Phantasie zu, kritisiert aber das unterschiedliche Niveau seiner Werke und sein Schwelgen in „dekorativer Farbigekeit“. Hartlaub, Kunst und Religion, Leipzig 1919, S. 77.

³ Scheerbart, Paul: Jenseitsgalerie, in: Okkultismus und Avantgarde, Frankfurt a.M. 1997, S. 546-548.



Abbildung 56: Josef Eberz, Auferweckung, Öl auf Leinwand, 1917, Verbleib unbekannt

Eberz.¹ Natur war aber für Eberz auch ein Katalysator für Bildstimmungen, seine Heiligen wirken nicht selten wie Elfen in einem verzauberten Märchenwald.

Obwohl direkte Einflüsse nicht nachgewiesen werden können, muss in diesem Zusammenhang auf die illusionistischen Trickfilme von George Méliès aus dem Jahr 1900 hingewiesen werden, in denen Schmetterlinge mit menschlichem Antlitz, Kobolde und Elfen vor überdimensionierten exotischen Pflanzen- und Blumenkulissen agierten. Diese frühen okkultistisch beeinflussten Filme scheinen der religiösen Bildschöpfungen von Josef Eberz verwandt.²

2.2.3 Ekstase und Wunder

Als erstes Beispiel des „Zeitlos-Religiösen“ war für Leopold Zahn „Ekstase“ aus dem Jahr 1914 ein Schlüsselwerk im bisherigen Schaffen von Josef Eberz.³ Heinrich Kirchhoff hatte das Bild für seine Sammlung angekauft.

In rauschhafter Verzückung kniet vor dem Gekreuzigten eine Heiligengestalt mit Nimbus.

¹ Zahn, Leopold: Die graphischen Arbeiten von Josef Eberz. In: Wedderkop, Hans von (Hrsg.): Die Deutsche Graphik des Westens, Weimar 1922, S. 66.

² Hierzu: Gunning, Tom: Der frühe Film und das Okkulte. In: Okkultismus und Avantgarde, Frankfurt 1997, S. 560, Abb.1.

³ Zahn, Eberz, Leipzig 1920, S. 13.

Sie und nicht Jesus, von dem lediglich das gesenkte Haupt und die angewinkelten Beine am rechten Bildrand sichtbar werden, ist die Hauptfigur. Ihr Kopf ist in Trance zurückgeworfen,



Abbildung 57: Josef Eberz, Märtyrer, Aquarell, 1917, Privatbesitz

die Augen geschlossen. Mit ihrer Linken tastet sie suchend nach vorne, mit der rechten Hand greift sie über die eigene Schulter, als suche sie Halt bei der hinter ihr knienden Gestalt.

Diese Figur zeigt keine Anzeichen von mystischer Ergriffenheit. Fromm hat sie sich auf ihre Knie herabgelassen, ihre Hände öffnen sich zur Orantenhaltung.

Von „Ekstase“ haben sich unscharfe Schwarz-Weiß-Photographien erhalten, sie vermitteln nur einen vagen Eindruck über die Farbigkeit und die Wirkung des Bildes, berichtet Zahn:

„Die Farbe des Bildes ist auf einen tiefen Ton gestimmt. Unten verschiedene dunkle Rots, die sich nach oben zu in Rosa aufhellen. Die geisterhafte Erscheinung des Gekreuzigten phosphoresziert grünlich. Grünliches Licht geht von ihr aus, welches das stumpfe Rot des Lichtzentrums, wo sich die vorgreifende Hand der Heiligen spreitet, infiltriert.

Das Pathologische des Zustandes ist zwar noch spürbar, aber doch in einer Weise sublimiert, gegen die Berninis „Heilige Therese“ wie ein Bravourstück krassen Naturalismus' wirkt.“¹

Das Motiv, von dem Eberz in „Ekstase“ ausging, ist natürlich der Zusammenbruch Marias vor dem Kreuz Christi, entfernt klingt noch die entsprechende Darstellung Stucks von 1892 nach. Eberz formte aus dem Detail, das zum ikonographischen Standardrepertoire der Kreuzigungsdarstellungen zählt, zum Ausdruck eines religiösen Seelenzustandes um.

Das Heraustreten des Geistes aus dem lebendigen Körper zu Gott - Hartlaub definierte Ekstase als Einheit zwischen dem lebendigen Menschen und dem Metaphysischen - beschäftigte ab 1914 zusehends die Phantasie des Künstlers. Gekrümmte Figurinen mit emporgestreckten Händen und geschlossenen Augen, also mit den äußeren Merkmalen religiöser Ekstase, bevölkern nun seine Bilder.² Bereits das 1913 entstandene Altarblatt „Die Wunder des Herzens Jesu“ für die Eigner Konviktskirche - es war der erste kirchliche Auftrag, den der Maler erhielt - lenkt die Aufmerksamkeit auf männliche und weibliche Heilige, die in verschiedenen ekstatischen Zuständen verharren. Das Werk wird im Kapitel „Kirchliches Bekenntnis“ näher besprochen.³

Drei Jahre nach dem Ehinger Projekt malte Josef Eberz ohne Auftrag für den Kunstmarkt „Gnade“ als Huldigung göttlicher Gaben und Geschenke an den Menschen.

Das Bild erinnert an die spätere „Auferweckung“, die bereits zur Sprache kam.⁴

Ein Heiliger, vermutlich Christus, erweckt mit einer Geste eine weibliche Gestalt zum Leben. Sie steigt aus der Dunkelheit des Grabes, das Licht des Himmels fällt in kräftigen rot-

¹ Ebenda.

² Hartlaub, Kunst und Religion, Leipzig 1919, S. 97.

³ Siehe S.220.

⁴ Das Gemälde „Gnade“ wurde der Stadt Limburg von verschiedenen Kunsthandlungen unter anderem von der Münchner Galerie Gunzenhauser zum Kauf angeboten. Die Spur des Bildes verlor sich schließlich Anfang der 90er Jahre.

orangen Lichtbahnen auf sie herab. Vor dem Grab entspringt ein Quell. Verschiedene andere menschliche Figuren sind disparat über die Bildfläche verteilt, welche durch stark



Abbildung 58: Josef Eberz, Ekstase, Öl auf Leinwand, 1914, Verbleib unbekannt



Abbildung 59: Josef Eberz, Gnade, Öl auf Leinwand, Verbleib unbekannt

schematisierte Bäume gegliedert wird: Vor der Auferstehenden kniet ein anthropomorphes Wesen, das dem Heiligen ins Gesicht blickt. Hinter ihm ein mystisch versunkener Mönch, er erinnert an das Ehinger Altarbild, sein erhobener Arm verdeckt das Gesicht.

Die Zweiergruppe links lässt an Maria und Johannes unter dem Kreuz denken: Hinter einer zusammenbrechenden heiligen Frau steht ein junger Mann. Davor kauert schließlich eine weitere Gestalt mit erhobenen Händen. Ein schwebender Engel und ein Segelschiff, wohl Sinnbilder des Wanderns zwischen den Welten, sind zeichenhaft in den Hintergrund gesetzt. Die Vorherrschaft von Rot, die auch andere um 1916 entstandene Bilder von Eberz kennzeichnen, ist auch in „Gnade“ noch nicht gebrochen.¹ Dieser grelle Grundton verdrängt nahezu die Grün- Blau- und Violetttöne der stark schematisierten Landschaftsdetails und der Körper. Das Bild kann als persönliches Statement des religiösen Künstlers Eberz zum christlichen Gnadenbegriff aufgefasst werden. Neben dem ewigen Leben und der Schönheit der Schöpfung versteht er auch die Gnade der Ekstase als göttliche Gunsterweisung. Mit dieser Einschätzung, die Trance und Ekstase als archaische religiöse Ausdrucksformen begreift, knüpfte er natürlich an das Erbe des Symbolismus an, weshalb ihn denn auch Hartlaub als verspäteten Repräsentanten dieser geistigen Strömung betrachtete.²

Inwieweit auch Eberz, wie viele andere Vertreter der jungen Kunst, Kontakt zu spiritistischen Kreisen pflegte und durch die Trancezustände ihrer Medien Anregungen für die Bewegungsmotive seiner ekstatischen Figuren erhielt, ist nicht bekannt. Jedenfalls verkehrte sein Bruder Otfried eine Zeit lang im Hause Albert Schrencks von Notzing und nahm auch an dessen Seancen teil. Diese Erlebnisse bestärkten allerdings Otfried Eberz in seiner skeptischen Einstellung gegenüber dem Spiritismus, die von der „Psychologischen Gesellschaft“ des Albert Schrenck-Notzing vertretene Parapsychologie hielt er letztendlich für Scharlatanerie. Bei allem Interesse für Mystik sah Otfried Eberz im modernen Okkultismus keinen Weg zum Spirituellen. Deshalb lehnte er auch Theosophie in der Auslegung Helena Blawatzkis und die Anthroposophie Rudolf Steiners ab.³ Dass die Ansichten des älteren Bruders für Josef Eberz keine unerhebliche Rolle spielten, wurde bereits erwähnt.

Dennoch gibt es Berührungspunkte zwischen der künstlerischen Arbeit von Josef Eberz und okkultistischen Strömungen: Für Carl Morecks okkulten Roman „Der strahlende Mensch“, der 1915 im Wende-Verlag herausgekommen war, schuf Eberz die Illustrationen. Natürlich enttarnte sich der Künstler mit dieser relativ kleinen Auftragsarbeit keineswegs als verkappter Okkultist. Das Beispiel zeigt vielmehr, dass Eberz wie andere Protagonisten der Avantgarde unterschiedliche Wege zum Geistigen wahrnahmen, sie aber nicht selber beschritten. So haben beispielsweise auch ihn, wie viele Vertreter der jungen Kunst, die Möglichkeiten des Tanzes fasziniert. Die uralte Idee der Verschmelzung von Mensch und Kosmos durch den Rhythmus der Musik gewann, wie Pia Witzmann ausführlich darstellte,

¹ Vgl. „Christus über die Stadt klagend“, S. 159.

² Hartlaub, Kunst und Religion, Leipzig 1919, S. 76.

³ Hinweis von Frau Lucia Eberz.

durch den Einfluss des Okkultismus, der Theosophie, der Mystik und Esoterik seit dem späten 19. Jahrhundert wieder neue Schubkraft.¹ Gerade der so genannte „Freie Tanz“, eine Variante des Ausdruckstanzes, die auf der Beziehung zwischen Körperbewegung und Raum basiert, hat zahlreiche Künstler der Moderne des 20. Jahrhunderts inspiriert.² Auch Josef Eberz beschäftigte sich mit dem Faszinosum Tanz. Sein Tänzerpaar von 1918, ein in Tusche und Aquarell ausgeführtes Blatt, integriert zwei tanzende Figuren, Mann und Frau, in einem kaleidoskopisch aufgelösten Licht-Farbraum, der sich aus Dreiecken, Kreisformen und unregelmäßigen Vierecken aufbaut. Die Tanzenden wirken wie Akteure aus einem Varieté oder einem Zirkus. Haartracht und Kleidung der Frau wirken orientalisch, der Mann trägt ein Pierrotkostüm und vollführt einen Schreittanz.

Die Körperbewegungen der Tänzer wirken geziert und finden ihre Entsprechung in den Linien- und Farbbewegungen des Raumes. Kreis- und Kugelformen umspielen die Figuren, welche verschiedene Rottöne umfließen. Die Farbe der Umgebung transfundiert in und aus den Körpern. Das Paar scheint seine seelische Bewegung in Körperbewegungen umzusetzen, die wiederum mit den Schwingungen des Raumes kongruieren. „Tanzendes Paar“ wirkt in vielem wie eine Fortführung des Aquarells „Märtyrer“, das Blatt wurde bereits besprochen.

Durch das Verhältnis zwischen Raum und Körper, aber vor allem die maniert wirkenden Bewegungsmotive der Gestalten ähneln sich die beiden Werke.

Ab 1920 beruhigte sich Eberz' Malerei, die nun auch deutlich neusachliche Züge annahm. Zusammenhänge mit der aus dem katholischen Milieu immer wieder vorgetragenen Kritik, die sich hauptsächlich auf die expressive Bildsprache bezog, sind nicht von der Hand zu weisen.³ Zustände der seelischen Entäußerung kamen in seinen kirchlichen Arbeiten nun nicht mehr vor, sie wichen Darstellungen von frommen Betern, die sich in demütiger Haltung vor dem Göttlichen verneigen. Allgemein reduzierte er in seinen religiösen Figurenbildern den emotionalen Ausdruck zugunsten eines ruhigeren Grundtones.

Am Anfang dieser Entwicklung steht das Limburger Ölbild „Die drei Marien“ von 1922, eines der letzten religiösen Galeriebilder, das sich natürlich auf den Besuch des Grabes Christi durch die drei Frauen bezieht, aber primär den Gedanken der mütterlichen Trauer thematisiert. Das Bild zeigt vier Personen, sie sind gestaffelt, ihre Körperhaltungen und ihre Gesten beziehen sich auf die mittlere Gestalt. Diese erinnert durch ihr blaues mantelartig

¹ Witzmann, Pia: Dem Kosmos zu gehört der Tanzende. Der Einfluss des Okkulten auf den Tanz, in: Okkultismus und Avantgarde, Frankfurt a. M. 1997, S. 600-646.

² Zum Beispiel Matisse, Klinger, Munch. Weitere Informationen über den „Freien Tanz“ bei Jeschke, Claudia: Ausdruckstanz, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Bluma. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Bd. 9, Kassel u.a. 1998, Sp. 339-343.

³ Siehe Kapitel Kirchliches Bekenntnis, Sachliches und Persönliches. Josef Eberz und seine kirchliche Kunst, S.220.



Abbildung 60: Josef Eberz, Tänzer-Paar, Feder und Aquarell, 1918, Kunstsammlungen der Stadt Limburg

ges Kleid und den weißen Schleier an Maria, die Mutter Jesu. In ihrem Gesicht drückt sich verhaltene Trauer aus, Tränen stehen ihr in den Augen, ihre rechte Hand bewegt sich zu ihrem Herzen, das Bewegungsmotiv lässt aber genauso an den byzantinischen Hodegetria-Typus denken. Rechts neigt sich eine Frau zu Maria, ihr Gesicht ist deshalb im Profil zu sehen, in den Händen hält sie ein großes blaues Salbgefäß. Gewand und Inkarnat sind aus Violett entwickelt. Links kreuzt eine weitere weibliche Figur ihre Hände vor der Brust, auch sie wendet das Profil ihres Gesichts dem Betrachter zu. Eine vierte Person darunter, vielleicht Johannes, trägt ebenfalls Violett als Grundton. Violett, das Eberz seit 1918 bevorzugt verwendete, tritt nun vollends dominierend hervor. Es vermittelt eine ruhige, traurige Grundstimmung, der innere Schmerz der Bildprotagonisten drückt sich nun nicht mehr durch ekstatisch sich aufbäumende Leiber aus wie beispielsweise bei der „Heidelberger Kreuzigung“, sondern nur noch in verhaltenen, fast stilisierten Gesten. Ebenso ist der marionettenartige Figurentypus der früheren Bilder verschwunden, stattdessen zeigen sich schmale, große Gestalten mit fast klassischen Zügen. Sie, aber auch das kühle violette Kolorit des Bildes rufen die Malerei El Grecos ins Gedächtnis. „Die drei Marien“ ist ein spätes Beispiel für die freie Paraphrasierung eines überkommenen christlichen Bildthemas durch Josef Eberz.



Abbildung 61: Josef Eberz, "Die drei Marien", Öl auf Leinwand, 1922, Kunstsammlungen der Stadt Limburg

Das prinzipielle Interesse an der Darstellung übersinnlicher Macht führte Eberz zwangsläufig auch zum Phänomen Wunder. Dieses verstand er im christlichen Sinne, also als Wundertaten Jesu. Bereits erwähnte Werke wie „Gnade“ oder „Auferweckung“ sprechen einen wichtigen Aspekt der christlichen Überlieferungen, nämlich die Totenerweckung, an, ohne jedoch als Erzählbilder den biblischen Text zu illustrieren. Auch in einem jüngeren Beispiel lässt Eberz die Textquelle völlig offen. In die frühere, noch von Adolf Hölzel beeinflusste Phase um 1912 datiert „Christus als Heiler“¹. Mit keinem anderen Bild kam Eberz der Abstraktion so nahe. Die gesamte Anlage aber auch einzelne Motive offenbaren den direkten Eindruck, der von Hölzel ausging: Das Figurenbild bevölkern wieder sitzende oder stehende Erscheinungen, die mit der stark schematisierten Landschaft verflochten sind. Christus legt einer vor ihm sitzenden Frau die Hand auf und vollzieht so das Heilungswunder. Eine Mutter mit Kind, die links sitzt, und stehende Zuschauer auf der rechten Seite werden Zeugen der Handlung. Christus, wird mit den Farben Rot und Orange umschrieben, während die sitzende Frau in gelb-orangen Tönen leuchtet. Ihr leicht vorgebeugtes Haupt ist mit einem weißen Schleier bedeckt. Grün als Farbe der Zuschauer

¹ Hamm, Eberz Gemälde, Limburg 1994, S. 116.



Abbildung 62: Josef Eberz, Christus als Heiler, Öl auf Leinwand, 1912, Kunstsammlungen der Stadt Limburg

und der Landschaftspartien vervollständigt den vorherrschenden Farbakkord aus Gelb, Rot und Orange. Was den Farbauftrag und Pinselduktus anbelangt, erweist sich Eberz als gelehriger Schüler seines progressiven Lehrers Hölzel: Die menschlichen Figuren sind nur skizzenhaft angedeutet. Ihre Konturen sind so pastos aufgetragen, dass sie erhabene gratige Ränder bilden. Innerhalb dieser Umrislinien setzte Eberz senkrechte und schräge Striche nebeneinander, die Farbe wirkt bald pastos, bald dünnflüssig. Die Struktur der Leinwand, die in einzelnen Partien nur grundiert ist, schimmert durch dieses Linienraster. Die spontane Malweise von „Christus als Heiler“ hat ihr Vorbild natürlich in jener Technik, die Adolf Hölzel ab 1912 anwendete. Über diese vage Andeutung des Gegenständlichen gelangte Eberz, im Gegensatz zu seinem Lehrer, jedoch nicht zur Abstraktion, die er später vehement ablehnen sollte.

Fünf Jahre später schuf der Maler „Der Magier“ und „Der Christ“, dessen Abbildungen sich in Leopold Zahns Eberz-Band bezeichnenderweise gegenüberstehen.¹

„Der Magier“ ist eine mysteriöse Erscheinung mit übergroßen Händen und mit halb geschlossenen Augen. Seine linke Hand erhebt er wie ein Magnetiseur, in seiner rechten

¹ „Der Magier“ zählte zu den Beständen der Sammlung Kirchhoff. Die beiden kleinen Bände von Zahn und Fischer zeigen Schwarz-Weiß-Abbildungen, die beste Aufnahme des Bildes ist jedoch bei: Hartlaub, Kunst und Religion, Leipzig 1919, Tafel 29.

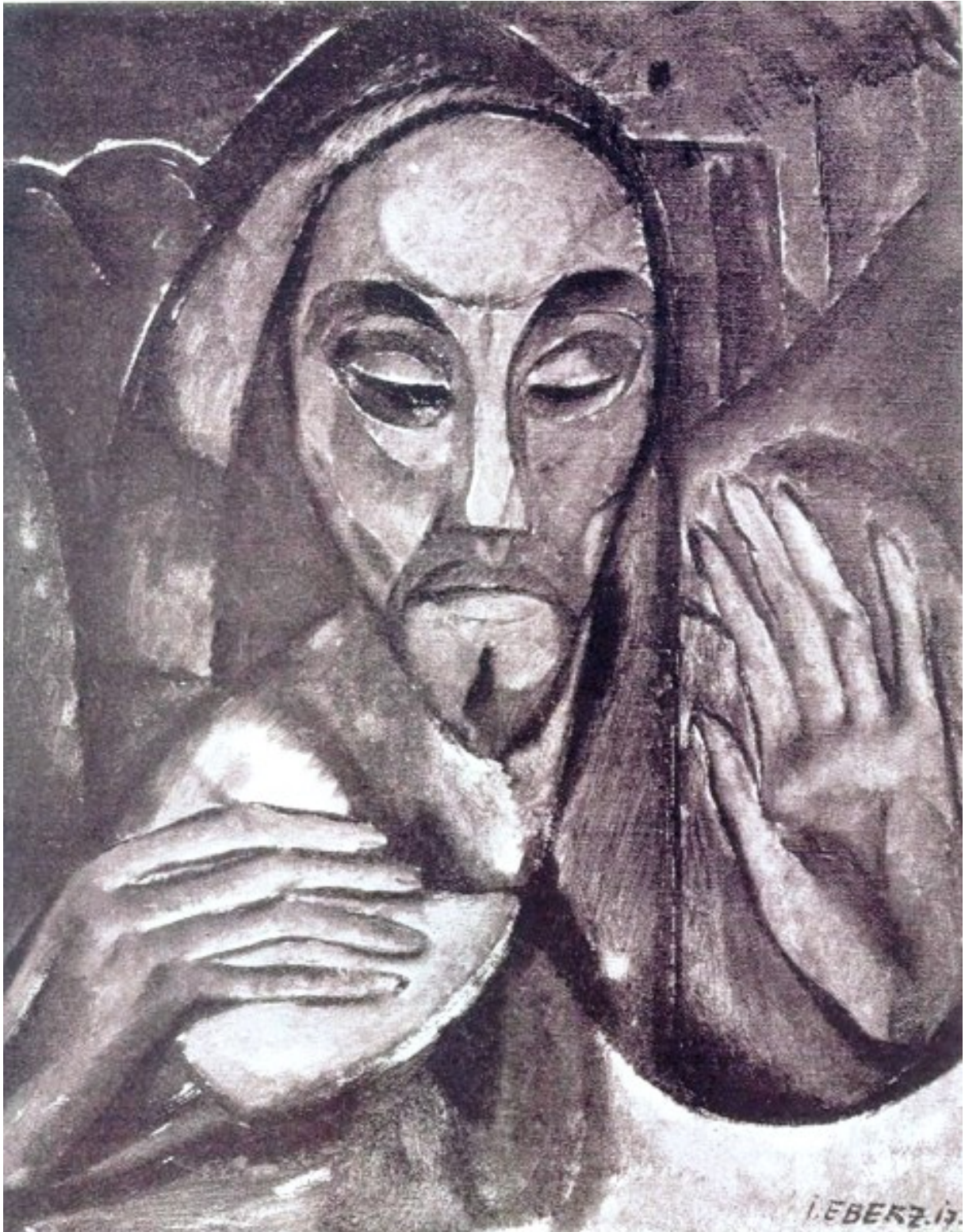


Abbildung 63: Josef Eberz, "Der Magier" Öl auf Leinwand, 1917, Verbleib unbekannt



Abbildung 64: Josef Eberz, "Der Christ", Öl auf Leinwand, 1917, Verbleib unbekannt

hält er ein Stück Brot. Das Volumen seines Kopfes ist nach der Art afrikanischer Plastiken geometrisch vereinfacht, die Konturen von Augen, Wangen und Nase treten scharf hervor, die Mundwinkel sind nach unten gezogen. Unverkennbar erinnern seine Züge an Christus, Bart und Haare orientieren sich am konventionellen Jesusbild. Tatsächlich ist „Der Magier“ ein brotbrechender Christus, der, reduziert auf Kopf und Hände, aus dem Zusammenhang des Abendmahls herausgelöst ist.¹ Das Wunder der Transsubstantiation umschreibt Eberz als archaischen Zauberritus, den Magier Christus charakterisieren interessanterweise die

¹ Fischer, Josef Eberz, München 1918, S. 12.

physiognomischen Formeln afrikanischer Masken, nach denen auch die Maler der Brücke ihre expressiven Gesichter gestaltet hatten. Karl Schmitt-Rottluffs berühmter Christus-Zyklus kommt als Vorbild für Eberz allerdings nicht in Frage. Erst 1918, also ein Jahr nach „Der Magier“, erschien Schmitt-Rottluffs Holzschnittfolge bei Kurt Wolf. Das Bild „Der Magier“ zeigt die Offenheit des Künstlers in dieser künstlerischen Phase seines Lebens: Sein künstlerischer Impetus, zentrale Gedanken des katholischen Christentums - hier die Verwandlung des Brotes in den Leib Christi - glaubhaft darstellen zu müssen, führt ihn zu archaischen Elementen des Religiösen.

Damit befand er sich im Gegensatz zur katholischen Lehre, die seit dem Tridentiner Konzil kontinuierlich Magie als Zauberei verwarf.¹ Eberz machte sich - sicher unbewusst - auch jenen Standpunkt der protestantischen Theologie zu eigen, den auch Goethe vertrat: Beide erachteten den Katholizismus wegen seiner Sakramente als den magischen Typus der christlichen Religion.² Im selben Jahr wie „Der Magier“ entstand „Der Christ“.³

Das Ölbild scheint als Pendant zum brotbrechenden Zauberer entwickelt worden zu sein. Jesus ist hier ein Mensch unter Menschen. Ein Mann und eine Frau stehen vor beziehungsweise hinter ihm. Der Mann streckt Christus seine Hand entgegen.

Die Dornenkrone auf dem Haupt und mit freundlichen, weit geöffneten Augen reicht er seinem Gegenüber die Hand. Seine Gesichtszüge sind zwar vereinfacht, ihnen fehlt aber das Skulpturhafte, Eberz vermied den Primitivismus, der die Physiognomie des Magiers bestimmte. Eberz thematisiert mit den beiden Bildern nichts anderes als die alte Frage nach der menschlichen und göttlichen Natur Jesu. Magier und Menschenfreund waren nach seinem Dafürhalten zwei Aspekte dieser Gestalt, damit laviert er zwischen symbolistischen Tendenzen und christlicher Mitgift. Solche Gratwanderungen in der Auseinandersetzung mit religiösen Themen vermied Eberz nach seiner Etablierung in der kirchlichen Kunstszene. Über die Anfänge dieser Karriere berichtet das entsprechende Kapitel auf Seite 220.

¹ Denzinger - Hünemann, Freiburg u.a. 1991, S. 586, 1859

² Hinweis bei: Closs, Alois: Magie, in: LThK, Bd. 6, 2. Auflage, Freiburg 1934, Sp. 783.

³ Abbildung bei Zahn, Eberz, Leipzig 1920.

3. Kirchliches Bekenntnis

Einleitung

Der folgende Abschnitt untersucht die Werke jener Münchner Maler, die hauptsächlich für Sakralräume schufen und sich damit freiwillig zahlreichen Bedingtheiten unterwarfen. Mehr noch als jede andere Auftragskunst entstand kirchliche Kunst unter einer Vielzahl von Bedingungen, die nicht selten auch die Privatsphäre des Kunstschaffenden betrafen. Kirchliche Kunstdogmen, welche nahezu alle zeitgenössischen Entwicklungen der Malerei für den Kirchenraum ausschlossen aber gleichzeitig keine künstlerischen Gegenmodelle entwarfen, sondern nur die ästhetischen Vorstellungen der Romantik wiederholten, schienen a priori die Kreativität der Maler einzuschränken.

Bis in die erste Dekade des 20. Jahrhunderts beriefen sich katholische Ästheten auf Schellings Idee der Kunst als Kompensation zwischen Ideenwelt und Erscheinungen.¹ Der bereits mehrfach erwähnte Paul Wilhelm Keppler erörterte das Verhältnis von Idee und Natur in der christlichen Kunst christologisch: Die Inkarnation Gottes in Christus erklärte er vor allem zum historischen Ereignis. Neben ihrer dekorativen und erbauenden Funktion sei die christliche Kunst deswegen in erster Linie Lehrerin, Prophetin und Predigerin.²

Noch restriktiver als Keppler argumentierte dessen Schüler L. Baur, der deutlich zwischen allgemein religiöser und kirchlicher Kunst unterschied. Für letztere verbiete sich, so Baur, die Darstellung psychologischer Vorgänge des religiösen Erlebens. Eine allen anderen religiösen Kunstbestrebungen überlegene kirchliche Kunst musste nach Baur's Vorstellungen die Schilderung der geschichtlichen und dogmatischen Wahrheit in den Vordergrund stellen. Natürlich war in dieser Position die Gegnerschaft zum subjektiv-individuellen religiösen Empfinden der Moderne impliziert.³ Noch schwerwiegender erscheint jedoch die Tatsache, dass Kepplers und Baur's Theorie der christlichen Kunst eine Verlängerung der christlichen Historienmalerei forderte, die dann schließlich bis weit in das 20. Jahrhundert künstlich am Leben gehalten wurde. Parallel dazu verbreitete sich jedoch ein weiterer gedanklicher Ansatz, der bereits 1892 von O. Wolff auf dem Katholikentag zu Mainz vertreten wurde: Sein Verständnis der christlichen Kunst als Suche nach der Urform und des Wesentlichen erscheint nur auf den ersten Blick progressiv. Die Urelemente Klarheit, Ordnung und Maß findet er nämlich in den alten christlichen Stilen der Spätantike.⁴ Sein Kunstverständnis lief letztendlich auf die Theologie und Ästhetik der Beurerer Kunstschule hinaus, auf welche sich wiederum die Theoretiker der so genannten neuen christlichen Monumentalkunst beriefen.

¹ Smitmans, christliche Malerei, Sankt Augustin 1980, S. 23.

² Ebenda, S. 36.

³ Ebenda, S. 38.

⁴ Smitmans, christliche Malerei, Sankt Augustin 1980, S. 33.

Zum Joch der kirchlichen Kunsttheorien, die im übrigen nie von Künstlern, sondern von Theologen entworfen wurden, kamen weitere Abhängigkeiten, mit denen sich kirchliche Kunstschaaffende abzufinden hatten:

Die Architekten der Kirchen gaben in der Regel das Gesamtkonzept vor, denen sich die Maler und Bildhauer unterordnen mussten. Den Baumeistern stand häufig ein wesentliches Mitspracherecht bei der Verpflichtung der Maler und Bildhauer zu. Genauso hatte sich der kirchliche Künstler mit den geistlichen Auftraggebern zu arrangieren, welche zumeist geschmäcklerisch urteilten. Die Rücksicht auf die Gottesdienstbesucher und deren Bildverständnis legte zusätzliche Zügel an, nicht selten ermöglichten erst großzügige Spenden einzelner Gemeindeglieder die Ausstattung der Kirchen.¹

Die stets postulierte Zweckgebundenheit der kirchlichen Kunst als Teil der Liturgie und des Kultus verpflichteten die Maler zu genau festgelegten Themen und zwangen sie zu einer leicht verständlichen Bildersprache. Letztendlich war natürlich auch das uneingeschränkte Bekenntnis zum Katholizismus eine wesentliche Voraussetzung, um als kirchlicher Maler Anerkennung zu erlangen. So waren denn auch alle in diesem Abschnitt behandelten kirchlichen Künstler katholisch, gehörten der katholisch dominierten DG an und pflegten auch privat Kontakte zum katholischen Klerus. Nicht selten erfolgte die Auftragsvergabe mehr nach moralischen und nicht allein nach ästhetischen Gesichtspunkten.²

Der Kreis der kirchlichen Kunstschaaffenden, die nachfolgend erwähnt werden, war natürlich einzuschränken. Zahlreiche Maler, die zu ihrer Zeit sowohl eine feste Größe im Kunstleben der Stadt München als auch in der katholischen Kulturszene waren, heute aber nahezu vergessen sind., konnten nicht berücksichtigt werden. Auf die Untersuchung der Malerei Ludwig Glötzles und Kaspar Schleibners, deren Œuvres mit dem Martin von Feuersteins vergleichbar sind, wurde zu Gunsten des letzteren verzichtet.

Auch Waldemar Kolmsperger d.Ä., der 1901 für die Prämonstratenser Kirche zu Roggenburg virtuose pseudorokoko Kuppelbilder schuf, er ist mehr dem Kunsthandwerk zuzuordnen und kommt deshalb auf den nachfolgenden Seiten nicht vor.

Werk und Bedeutung des populären Matthäus Schiestl wurde 1990 in einer Dissertation untersucht, Leo Sambergers religiöse Bilder entstanden hauptsächlich für den Kunstmarkt, die Anzahl seiner Schöpfungen für Sakralräume ist verhältnismäßig gering³.

¹ So hatte sich beispielsweise Georg Hauberisser beim Bau seiner St. Pauls Kirche in München ein Placet bei der Auswahl der Künstler ausbedungen. AEM: Archiv der Erzbischöfe 31/2, Protokoll über die Sitzung des Centralkirchbaukomites vom 9. November 1892.

² Noch 1939 wurden vom Erzbischöflichen Ordinariat München gegen Josef Eberz Bedenken erhoben, weil seine „Eheverhältnisse kirchlich nicht in Ordnung sind.“ Eberz war zu diesem Zeitpunkt bereits Anfang Sechzig und seit zwanzig Jahren ausschließlich im kirchlichen Milieu als Maler tätig. AEM: Katholische Gesamtkirchenverwaltung München, Leiden Christi, Aktennotiz vom 05.07.1939.

³ Diekamp, Busso: Volkstum und Religion. Matthäus Schiestl 1869-1939 und seine zeitgenössische Rezeption, Frankfurt 1990 (= Europäische Hochschulschriften R. 28, Bd. 110).

Felix Baumhauer und Paul Thalheimer, zwei Vertreter der kirchlichen „Moderne“, mussten ihren Platz für Josef Eberz räumen, dessen expressionistische Anfänge bereits im Kapitel „Christlicher Glaube“ untersucht wurden.¹ So unterschiedlich die Qualität der vorgestellten Werke auch sein mögen, ihren Schöpfer ist eines gemeinsam: Mit Ausnahme des Hölzel-Schülers Josef Eberz überwand alle Maler, die im Folgenden besprochen werden, nie den akademischen Naturalismus der Münchner Schule; ein Umstand der angesichts der dezidierten Naturalismus-Ablehnung durch die katholische Kirche um so paradoxer erscheint. Im Ergebnis war die kirchliche Malerei Münchens bis in die zwanziger Jahre nichts anderes als ein fromm geläuterter Naturalismus, dessen Bekehrung zur Sakralkunst durch die Synthese verschiedener Stillagen erfolgte. Der historistische Stilkopismus war hierbei die gängigste Strategie: Durch die Kunstgeschichte sanktionierte transzendierende Element der Malerei - ab den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts war es überwiegend das barocke Bildvokabular - wurden eingesetzt, um den Naturalismus zu sublimieren. Diese Tendenz lässt sich vor allem bei den religiösen Bildschöpfungen von Martin von Feuerstein und Franz Reiter, denen zwei Abschnitte gewidmet sind, beobachten. Feuerstein legte auf die Bezeichnung „religiöser Historienmaler“ großen Wert, die Verkündung der historischen Wahrheit der Religion war Triebfeder seines Kunstwollens. Aus den Ereignissen der Bibel oder den Heiligenviten formuliert er religiöse Tatsachenberichte, die er in einen fiktiven Realismus kleidete. Damit adaptierte Feuerstein für den Kirchenraum die Historienmalerei der Gründerzeit und verlängerte sie bis weit in das 20. Jahrhundert hinein.

Der um eine Generation jüngere Franz Reiter inszenierte 1911 sein Deckengemälde für die neue Milberthofener St. Georgskirche, das in einem eigenen Unterpunkt behandelt wird, als historisches Kostümfest. Den unverhohlenen Realismus seiner Figuren, deren Physiognomien dem 20. Jahrhundert angehören, überdeckt er durch eine spätbarocke Bildanlage.

Die Stil-Klaviatur der kirchlichen Künstler bis 1925 umfasste aber keineswegs nur historische Ausdrucksformen der Malerei. Von Symbolismus und Jugendstil gingen wesentliche Impulse aus, die von einer Reihe kirchlicher Kunstschaffender aufgegriffen wurde. Obwohl für den Sakralraum entschärft, erregten diese Affinitäten zum Symbolismus bisweilen den Unmut des kirchlichen Publikums. Diesen Konflikten entging der Schweizer Fritz Kunz, weil er in seiner Jugendstil-Adaption sich wesentlich am gezügelten Neoklassizismus in der Version Franz von Stucks orientierte, aber auch von Maurice Denis angeregt worden waren. Stucks schwüle, ins Halbdunkel getauchte erotisch-religiöse Bilderfindungen regten den Münchner

¹ Über Felix Baumhauer: Baumhauer, Marianne: Felix Baumhauer. Ein Leben für die christliche Kunst, Eichstätt 1994. Diess.: Felix Baumhauer 1876-1960, sein Leben und seine künstlerische Entwicklung als kirchlicher Maler, Eichstätt 1992-93. Diess.: Der Maler Felix Baumhauer. Rezensionen, Eichstätt 1992.

Franz Hofstötter an. Sein Kreuzweg für St. Maximilian in München entfachte einen Skandal und durfte erst nach Intervention der kirchlichen Obrigkeit vollendet werden.

Stuck, aber vor allem die Monumentalmalerei Ferdinand Hodlers, waren die Anregungen für Carl Johann Becker-Gundahl, dessen kirchliche Malerei einen wesentlichen Entwicklungsschritt bedeutete und deshalb in einem eigenen Unterpunkt besprochen wird. Zunächst beeinflusst von der Dekorationskunst des Jugendstils, versucht er später den Spagat zwischen kirchlicher und zeitgenössisch-weltlicher Monumentalmalerei. Die weitaus interessanteste Gestalt im Ensemble der kirchlichen Maler ist Josef Eberz. Er durchwanderte zwei Welten und ist deswegen in zwei Kapiteln dieser Arbeit vertreten. Eberz war wesentlich an der Entstehung einer neuen kirchlichen Wandmalerei beteiligt, die als moderne christliche Monumentalkunst begriffen wurde. Vom Denken der liturgischen Bewegung stark beeinflusst, schaffte diese als progressiv erachtete christliche Kunst eine Reihe von neuen Bedingtheiten, denen sich die Künstler zu beugen hatten. Damals wird eine Entwicklung eingeleitet, die sich bis zum heutigen Tag auswirkt: Kunst im Kirchenraum wurde endgültig zum Beiwerk erklärt, das als Teilelement des Gesamtkunstwerks Liturgie eine eher untergeordnete Rolle spielt.

Vor allem die eucharistische Gemeinschaft gewährt den Zugang zum Spirituellen, nachdem die meisten Bildthemen christlicher Kunst der historischen Kritik ohnehin nicht mehr standhalten, so die aktuelle gängige Auffassung. Personelle wie institutionelle Verbindungen zwischen den kirchlichen Kunstschaaffenden und den lokalen sowie europäischen Kunstszene scheinen die Vorstellung von der Provinzialität der katholischen Getto-Kunst zu widerlegen: Feuerstein und Fugel profitierten in jungen Jahren wesentlich von der Pariser Salonmalerei der dritten Republik, Luc Olivier Merson und Mihaly Muncácsy waren hierbei die Vorbilder. Auf die Zusammenhänge zwischen Becker-Gundahl und Hodler wurde bereits hingewiesen; Josef Eberz schließlich ist als Expressionist zwangsläufig europäisch orientiert. Zudem waren alle hier genannten Maler keineswegs isoliert und nur im katholischen Reservat tätig, sie zählten zu den Protagonisten der „Kunststadt München“. Wesentlich erscheint auch, dass alle erwähnten Künstler, sobald sie nicht für kirchliche Auftraggeber oder den Münchner Kunstmarkt schufen, alle Wesensmerkmale ihrer kirchlichen Kunst über Bord warfen und sich an der gängigen, kommerziell erfolgreichen Malerei des frühen 20. Jahrhunderts orientierten, vor allem an der naturalistisch-pleinairistischen Penitence. Das Bild des Gettos als Synonym der katholischen Kultur trifft seit dem 19. Jahrhundert deshalb wohl eher auf die Situation der Wissenschaft zu. Gerade die bildende Kunst bot gewisse Freiräume und Austauschmöglichkeiten, den breiten Entwicklungsströmen der Malerei konnten sich selbst kirchliche Künstler nicht vollkommen entziehen, wenn auch die Arbeit für kirchliche Auftraggeber stets mit zahlreichen Kompromissen verbunden war.

3.1 Fiktiver Realismus: Die religiöse Historienmalerei von Gebhard Fugel und Martin von Feuerstein

3.1.1 Gebhard Fugel

Bis in die fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts galt Gebhard Fugel als der Schöpfer kirchlicher christlicher Kunst schlechthin. In der Tat bildete das religiöse Sujet in seiner Arbeit den wesentlichen Schwerpunkt, profane Themen blieben die Ausnahme.¹

Fugels Karriere begann 1885 mit dem Aufsehen erregenden Ölgemälde „Krankenheilung“, das Christus, umgeben von Besessenen und Kranken, als magischen Wunderheiler zeigt. Das Bild wurde im Münchner Kunstverein ausgestellt, hatte aber erst nach einer positiven Rezension durch Friedrich Pecht Erfolg. Von den beiden Geistlichen Paul Wilhelm Keppler und Heinrich Detzel, den Hauptprotagonisten des Rottenburger Diözesanvereins für christliche Kunst protegiert, erhielt Fugel ab den frühen 90er Jahren des 19. Jahrhunderts dann die ersten kirchlichen Aufträge. In München ansässig, war er zunächst ausschließlich in seiner Württemberger Heimat als kirchlicher Künstler tätig. Ab 1901 erreichte er auch kirchliche Aufträge aus den Diözesen, Augsburg, München und Freising. Er ist bald darauf in der Pfalz, im Rheinland, in Westfalen und in Berlin tätig.²

Fugels Bekanntheitsgrad als Künstler im katholischen Milieu rührt allerdings in erster Linie von seinen Bibelbildern her, mit denen er sich ab 1908 bis 1932 beschäftigte.

Reproduktionen der über hundert Ölgemälde mit Szenen des Alten und Neuen Testaments illustrierten Volksbibeln und religiöse Erbauungsliteratur. In Drucken vervielfältigt, konnten die Bilder aber auch einzeln als religiöses Anschauungsmaterial für den schulischen Unterricht oder die Katechese beim Münchner Verlag Ars sacra erworben werden.³

Fugels beispiellose Karriere als katholischer kirchlicher Künstler erscheint in gewisser Weise paradox, bedenkt man die künstlerischen Wurzeln des Malers, die Zeit seines Lebens seine Malerei bestimmten: Fugel war geprägt vom Naturalismus der Piloty Schule, die ihm über seinen Lehrer Claudius Schraudolph dem Jüngeren an der Stuttgarter Akademie vermittelt wurde. Allerdings war es weniger Schraudolph, sondern der aus Ungarn stammende Mihály Munkácsy, der seine Vorstellungen von christlicher Kunst formte. Fugel hatte Munkácsy bereits als Sechzehnjähriger 1879 in München kennen gelernt. Dessen theatralische biblische Monumentalkompositionen und deren Orientalismus, welche den bürgerlichen Kunst-

¹ Vgl. Rothes, Walter: Gebhard Fugel. Des Meisters Werk und Leben, Bonn 1929; S. 25-45.

² Siehe: Vollmer, Bd. 2, Leipzig 1955, S. 175.

³ Interessanterweise hat Fugel seine Bibelbilder nicht über den Verlag der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst (DG) publiziert. Fugel war deren Gründungsmitglied und spielte eine nicht unerhebliche Rolle in der Gesellschaft. Gegensätze zu Georg Busch, dem autokratischen Künstlerpräsidenten, der auch den Verlag und das Handelsunternehmen der DG kontrollierte, führten aber ab 1912 zu einer gewissen Distanz. Nach der Entmachtung Buschs 1924 folgte ihm Fugel als Künstlerpräsident nach. Dazu: Feiler, Vereinschronik, Regensburg 2001, S. 125-128.

Geschmack des fin de siècle trafen, waren die Vorbilder für die frühen Arbeiten Fugels.¹ Die bereits erwähnte Krankenheilung entstand unter dem Eindruck von Munkácsys berühmtem Kolossalgemälde „Christus vor Pilatus“, das in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts auf verschiedenen Ausstellungen in aller Welt gezeigt wurde. Der Realismus Munkácsys drückte sich in seiner biblischen Historienmalerei zwangsläufig in Orientalismen aus.

Von dieser Mitgift wird Fugel sein gesamtes künstlerisches Leben zehren, die getreue Schilderung des biblischen Milieus, die Darstellung eines geschichtlich kostümierten Theaters wird zu einem wesentlichen Grundzug der Fugelschen Malerei.²

Vor allem in der Frühphase wurde von der katholischen Kritik dieser Realismus zwiespältig zur Kenntnis genommen. So kritisierte Paul Wilhelm Keppler, der wenig später Fugel fördern sollte, die semitischen Gesichtszüge von Maria und Jesus in der 1890 entstandenen Grablegung und geißelte das „derb realistische Aussehen“ der Gestalten.³

Dennoch hatte Fugels biblische Historienmalerei im katholischen Reservat ihre Berechtigung: Die approximativ historisch korrekte Darstellung der biblischen Ereignisse in einem orientalischen Milieu bestätigt die Person und damit die Lehre Christi in ihrer Geschichtlichkeit, der Betrachter wird zum Zeitzeugen der Heilsgeschichte. Fugel entsprach damit noch dem geschichtlich-theologischen Denken der Tübinger Schule, die freilich seit den späten 70er Jahren des 19. Jahrhunderts schrittweise durch die ahistorische Neuscholastik in den Hintergrund gedrängt worden war. Zumindest erfüllten die frühen religiösen Historienbilder einen didaktischen Zweck und kamen damit einer zentralen katholischen Forderung entgegen.

Ein weiterer Wesenszug der Fugelschen Malerei lässt sich ebenfalls bereits bei seinen frühen biblischen Galeriebildern feststellen: Es ist der Hang zur Theatralik, die Fugel, selbst als er später im katholischen Bereich großes Renommee genoss, immer wieder zum Vorwurf gemacht wurde.⁴

Sowohl das Erstlingswerk „Große Krankenheilung“ aber auch die „Kreuztragung“ und „Christus vor dem hohen Rat“ leben von der lebhaften Gebärdensprache der Figuren, die an chargierende Theaterkomparsen erinnern. Gerade in den beiden Frühwerken „Große

¹Rothes erwähnt, dass Fugel und Munkácsy, der eigentlich Lieb hieß und der deutschen Volksgruppe in Ungarn angehörte, bereits 1879 in München zusammengetroffen wären. Als Fugel 1890 die Malschule von Mihály Munkácsy in Paris besuchen wollte, scheiterte dies angeblich an Geldmangel. Rothes, Fugel, Bonn 1924, S. 16-17.

² Ausnahmen bildeten vereinzelt kirchliche Arbeiten, wie die um 1900 entstandenen Altarflügel für die Kirche zu Großheubach. Wohl dem Wunsch der Auftraggeber entsprechend, verlegte Fugel hier die biblischen Ereignisse in das ausgehende Mittelalter. Siehe: Doering, Oscar: Gebhard Fugel, in: Die christliche Kunst 6 (1909/10) Abb. S. 147.

³ Keppler, Gedanken, in: Zeitschrift für christliche Kunst 8, S. 99.

⁴ Der bekannte Kölner Theologe und spätere Domkapitular Robert Grosche sah im 1914 bis 1924 entstandenen großen Bibelbilderzyklus „weder eine Angelegenheit der Kunst noch der Religion“. „Es ist Theater. (und).streift sehr die Lächerlichkeit“, urteilte Grosche 1924. In: Literarische Beilage der Augsburger Postzeitung vom 29. Oktober 1924

Krankenheilung“ und „Weinet nicht über mich“ lief Fugel Gefahr, auf Kosten der Religion biblische Vorgänge ethnologisch genau als historisches Theater zu beschreiben.



Abbildung 65: Gebhard Fugel, Große Krankenheilung, Öl auf Leinwand, 1885, Verbleib unbekannt

Fugel scheint dieses Problem erkannt zu haben, jedenfalls zeigt seine Malerei ab den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts unterschiedliche transzendierende Tendenzen. Für Galleriearbeiten wie die „Grablegung“ und „Christus vor dem hohen Rat“ findet er kurzzeitig zu einer mysteriösen Dunkelmalerei, die sich an der Peinture Stucks orientiert, die frühen kirchlichen Arbeiten zeigen Tendenzen zum Stilkopismus oder eine Annäherung zu nazarenischen Prinzipien.

Eine deutliche Zäsur in Fugels Schaffen ergibt sich ab 1908. In diesem Jahr beginnt er mit seinen Bibelillustrationen, gleichzeitig nähert er sich in dem Andreaszyklus für die St. Andreaskirche in Ravensburg der Malweise, die Maurice Denis für seine kirchlichen Arbeiten entwickelt hatte: Die Malerei wird nun flächiger, seine Palette hellt sich auf. Denis' Kartons für Wandgemälde in der Pariser Kapelle Ste. Croix waren 1907 auf der von der DG mitveranstalteten Ausstellung für christliche Kunst zu sehen. In der Februarausgabe der Zeitschrift „Die christliche Kunst“ stellte 1908 Sebastian Staudhamer die Arbeit des französischen Symbolisten als wegweisend für die christliche Monumentalmalerei vor.¹ Unter diesem Eindruck verlässt sich nun auch Fugel auf die Farbe bei der Schilderung des Numinosen und der christlichen Mysterien. Das erzählerisch-theatralische Element bleibt zwar genau wie sein Orientalismus weiterhin entscheidend, Fugel stellt jedoch mehr als

¹ Staudhamer, Sebastian: Maurice Denis, in: Die christliche Kunst (4) (1907/8) S. 96-110.

bisher Licht und Farbenstimmungen in den Vordergrund und versucht so seinen Realismus abzuschwächen.

Schließlich machte er sich sogar spätimpressionistische Elemente zu Eigen. Diese Entwicklung lässt sich sowohl in der raumbezogenen Malerei als auch in jenen Ölgemälden beobachten, die später als Bibelbilder publiziert wurden.

Der große Bibelbilderzyklus ging zum Teil aus den Studien für kirchliche Auftragsarbeiten hervor, die ab 1912 entstanden waren. Umgekehrt monumentalisierte Fugel seine äußerst erfolgreichen Buchillustrationen auf Wunsch für Decken- und Wandgemälde in Kirchenräumen.¹

Das Auferstehungsbild der 1912 edierten katholischen Volksbibel, für die der Maler seinen ersten Zyklus von Bibelbildern zur Verfügung stellte, beschreibt die Auferstehung Christi als divisionistisches Licht-Farben-Ereignis. Christus tritt als gleißend weiße Lichtgestalt aus dem Grab, von seinem Haupt ausgehend sprüht das in Farben gebrochene Licht.

Diese Wirkung erzielte Fugel durch den Auftrag von kurzen Farbkommata, die kühlen, durch Weiß stark aufgehellten Töne vereinen die Grundfarben mit Komplementärkontrasten.

Dem gegenüber wirken die übrigen Details des Bildes vertraut konventionell: Ein typischer Jugendstilengel hält links den Stein, der die Grabeshöhle verschloss. Die wachenden Soldaten sind angesichts des Auferstandenen geblendet, sie fallen zu Boden oder ergreifen entsetzt die Flucht. Das Licht, das von der Gestalt Christi ausstrahlt, wirkt ambivalent: Es lässt Jesus einerseits als ätherisches metaphysisches Wesen erscheinen, reflektiert von den metallenen Brustpanzern und Helmen, betont es deren Stofflichkeit.

Neben dem um 1910 gemalten Auferstehungsbild fällt auch die „Johanneskommunion“ im selben Band wegen seiner divisionistischen Tendenzen auf. Das Haupt Jesu sendet helle Strahlen in den dunklen Raum aus, das Licht seines Nimbus baut sich aus additiv nebeneinander gesetzten Farbstrichen auf. Noch deutlicher als beim Auferstehungsbild sind es vor allem wieder Rot, Blau und Gelb sowie Orange, Violett und Grün, also die Primär- bzw. Sekundärfarben. Fugels Beschreibung Jesu als das „Licht der Welt“ wirkt im größeren Kontext zeitgleicher künstlerischer Bewegungen der jungen Avantgarde bemerkenswert. Im Jahr 1910 verkünden Umberto Boccioni und seine Weggefährten in Italien das „Technische Manifest der futuristischen Malerei“, das unter anderem den Komplementarismus zum obersten Prinzip der Malerei erklärt und die Auflösung des Stofflichen in Bewegung und Licht proklamiert.

¹ Von dem 1916 für die Kirche in Münster am Lech entstandenen Deckengemälde „Christus lehrt das Vaterunser“, existiert eine Version als Ölbild, die sich heute im Besitz des Diözesanmuseums Freising befindet. Das Ölgemälde diente als Illustration für den 1924 erschienenen Band „Gotteswerke und Menschenwege“ und wurde als Druck in der Reihe „Biblische Wandgemälde“ publiziert. Siehe: Gotteswerke und Menschenwege. Biblische Geschichten in Bild und Wort, geschildert von Professor Gebhard Fugel und Peter Lippert S. J. München 1924, S. 52.



Abbildung 66: Gebhard Fugel, Auferstehung, um 1910, Verbleib unbekannt

Das divisionistische Verfahren als Erbe des Neoimpressionismus bildet dabei den wichtigen Ausgangspunkt. Maurizio Calvesi spricht von einer „Art Religion des Lichts und der Farbe, die die futuristischen Maler und Dichter miteinander verbindet“.¹ Der Licht-Kult der Futuristen

¹ Calvesi, Maurizio: Der Futurismus, Köln 1987, S. 43.

bezog sich freilich auf das elektrische Licht des technischen Zeitalters, so war wohl Giacomo Ballas Gemälde „Bogenlampe“ eine der Inkunabeln der futuristischen Malerei.

Es erscheint äußerst unwahrscheinlich, dass Fugel sich mit den Manifesten und den Werken der Futuristen beschäftigt hatte und daraus Schlussfolgerungen für sein eigenes Schaffen zog. Natürlich war die Idee von der Wirksamkeit des Lichtes als entstofflichendes und damit transzendierendes Element in der Malerei nicht neu, die Doppelnatur Jesu wird durch die Doppelnatur des Elementes Licht begreifbar. Interessant erscheint jedoch, dass Fugel Lichtwerte erzeugt, indem er das Licht in seine Farbwerte zerlegt. Diese vagen Ansätze von Formauflösung werden auch bei Fugel ein wesentliches Instrument zur Sichtbarmachung des Geistigen. Zusammenhänge zwischen der Kunst der Futuristen und Fugel, die schließlich ab 1913 auch in der Münchner Avantgarde, vor allem bei Franz Marc, ihren Widerhall finden, ergeben sich letztendlich nur über den Stand der naturwissenschaftlichen Erkenntnisse im frühen Jahrhundert. Sie führten zwangsläufig zu einer neuen Sensibilität. Ihnen konnte sich auch der Münchner Kirchenmaler Fugel nicht entziehen.

Das Fundament der futuristischen Malerei, der Neoimpressionismus, stützte sich im erheblichen Maße auf Erkenntnisse der Farbtheorie und der physiologischen Optik, wie sie Chevreul, Helmholtz oder Henry entwickelt hatten.¹ Im gleichen Maße boten wohl Albert Einsteins Studien zur „Elektrodynamik von bewegten Körpern“ von 1905 sowie seine allgemeine Relativitätstheorie aus dem Jahr 1916 den Futuristen entscheidende Anregungen zur Weiterentwicklung des Divisionismus zum bildnerischen Dynamismus.²

Die neuen Sichtweisen und Erklärungsmodelle der Welt beeinflussen schließlich bis zu einem gewissen Maße auch das Fugelsche Kunstschaffen, das trotz oder gerade wegen seiner offensichtlichen anachronistischen Züge ein Teilaspekt der Malerei des 20. Jahrhunderts ist.

Es muss allerdings konstatiert werden, dass Fugel das Experiment mit dem divisionistischen Verfahren nicht konsequent weiter betrieb. Bereits bei seinem zweiten, wesentlich bekannteren Bibelbilderzyklus kehrte er wieder zu einem geschlosseneren Farbauftrag und seiner herkömmlichen Theatralik zurück. Das 1917 entstandene Auferstehungsbild zeigt dies besonders deutlich: Christus tritt hier mit pathetischer Geste aus dem Grab und begrüßt die Sonne. Er ist nicht mehr selber Lichtquelle oder geht in ihr auf, er wird illuminiert. Lichtwerte erzeugt Fugel nun ausschließlich durch die Farbe Weiß.

In den Gemälden für den zweiten Bilderbibelzyklus tritt nun eine neue Entwicklung zu Tage: Spirituelle Wesen wie Gottvater, die Engel sowie Heilige aber auch Christus in verschiedenen Szenen mutieren zu weißen immateriellen Lichterscheinungen - das Geistige wird zum Geisterhaften. Besonders ausgeprägt ist diese Eigenart in dem Ölgemälde, das König Saul bei der Hexe von Endor zeigt. Saul beugt sein Angesicht vor der Erscheinung

¹ Neoimpressionismus. Beitrag in: Olbrich (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Bd. 5, Leipzig 1993, S. 132-133.

² Davon geht Calvesi aus. Calvesi, Futurismus, Köln 1987, 46-47.

des Geistes Samuels, den die Wahrsagerin heraufbeschworen hat. Der greise Prophet tritt als gespenstisches Wesen auf, das von der Hexe, die am linken Bildrand vor einem brennenden Dreifuß kniet, entsetzt wahrgenommen wird. Auch das Fugelsche Christusbild zeigt nun, immer wenn es um die Darstellung von Wundern und Mysterien geht, gespensterhafte Züge.



Abbildung 67: Gebhard Fugel , König Saul bei der Hexe von Endor, Öl auf Leinwand, um 1920, Diözesanmuseum Freising

Im Gegensatz zu Fritz von Uhde, der ebenfalls von Munkácsy beeinflusst worden war und mit dem Fugel oft verglichen wurde, schildert letzterer Christus nie als zeitgenössische Figur. Zunächst charakterisiert Fugel, ähnlich wie Eduard von Gebhard, die Person Jesu als idealisierte Erscheinung in historischer Gewandung. Ab etwa 1908 beginnt er seine Christusgestalten zu transzendieren, Jesus mutiert ab diesem Zeitpunkt zu einem weißgekleideten, gespensterhaften Wesen mit somnambulen Zügen. Ansätze für diese Entwicklung zeigt bereits ein Abendmahlsbild aus dem Jahr 1908. Die Segnung des Brotes und das damit verbundene Mysterium der Transsubstantiation wird von einem divisionistischen Licht-Farbregen begleitet. Die Gestalt Christi mit ihren großen tiefliegenden Augen wirkt entrückt und hebt sich deutlich von den realistisch aufgefassten Jüngern ab. Ein Jahr später schuf Fugel für die Düsseldorfer Ausstellung für christliche Kunst eine zweite Version des Bildes. Jesus schimmert nun aus einer gleißenden Aureole und wirkt endgültig entmaterialisiert. Diesen Typus übernimmt Fugel schließlich auch in seinem zweiten Bibelbilderzyklus.



Abbildung 68: Gebhard Fugel, Abendmahl, Öl auf Leinwand, um 1920, Diözesanmuseum Freising

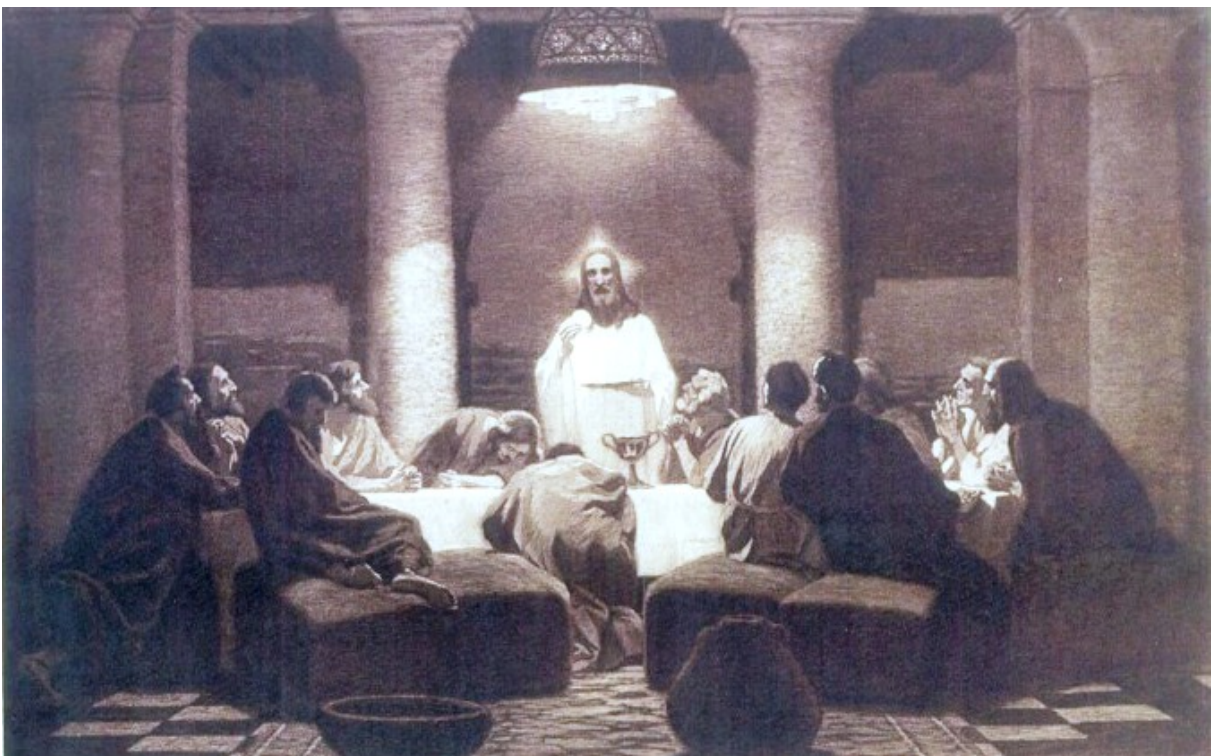


Abbildung 69: Gebhard Fugel, Abendmahl, um 1920, Verbleib unbekannt

In einer weiteren Fassung wird schließlich Christi durch das Licht einer großen Deckenlampe sichtbar, die wie ein Materialisationsapparat wirkt. Auch den zehn Aussätzigen im gleichnamigen Bild zum Lukasevangelium erscheint Christus nicht als Mensch, sondern als Vision. Entgegen dem Evangelientext gehen die Kranken Jesu nicht entgegen, sie

beobachten seine geisterhafte Erscheinung, die scheinbar vorbeischwebt und erschreckend und abstoßend wirkt.

Dieses Christusbild ist natürlich nicht isoliert zu sehen und bildet keinen Sondertypus. Es führt einen Entwicklungsstrang der Jesusdarstellungen in der Malerei des späten 19. Jahrhunderts fort: Es ist der Magier und Magnetiseur Jesus, der sich gleichsam wie ein Gegenmodell zum philanthropischen Christus der Armen und der Sünder, den vor allem die Bilder Fritz von Uhde vorstellen, ab den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts in der religiösen Kunst Münchens ankündigt. Albert von Kellers zahlreiche Studien zu seinem Erfolgsbild „Die Auferweckung der Tochter des Jarius“ zeigen Jesus als Hypnotiseur. Keller, der in spiritistischen Kreisen verkehrte und sich bis 1900 mit spiritistischen, somnambulen, okkulten und christlichen Themen beschäftigte, wagte es aber nicht, in der endgültigen Fassung des Bildes Christus als Magier darzustellen.¹

Die Tradition der Münchner Malerei ist aber nur eine Quelle, aus der Fugel schöpfte. Genauso können die Traumvisionen der Bilder Füsslis als beispielgebendes Vorbild genannt werden. Ästhetische Analogien ergeben sich allerdings im erheblichen Maße zwischen den gespensterhaften Heiligerdarstellungen Fugels und der Geisterphotographie, die als eine Variante des Okkultismus seit den Fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts bis in die 20er Jahre des 20. Jahrhunderts weit verbreitet war.

Um 1852 bildeten sich angeblich erstmals die Geister Verstorbener auf photographischen Platten ab. Eine wesentliche Voraussetzung für das Entstehen dieser Geisterphotographien war die Entwicklung des nassen Kollodionverfahrens, das den technischen Prozess erheblich vereinfachte und vor allem zu einem Aufschwung der Porträtphotographie führte. Unter dem Eindruck einer allgemeinen spiritistischen Welle, die in den USA 1848 nach den Ereignissen von Hydesville ihren Ausgang nahm und schon bald auf Europa überschwappte, wurde die Geisterphotographie eine Modeerscheinung, die in den 70er und 90er Jahren des 19. Jahrhunderts ihre ersten Höhepunkte erreichte.² Der Kontakt zu verstorbenen Personen konnte nur über Medien hergestellt werden, mittels fotografischer Aufnahmen wurden nun nebelartige Gebilde, die als Materialisationsphänomene verstanden wurden, sichtbar gemacht: Diese Erscheinungen Verstorbener legten sich in der Regel über die Medien, welche in Trance mit der Geisterwelt verkehrten. Natürlich wurden derartige Bilder, die meist durch Doppel- oder Langzeitbelichtung entstanden waren, größtenteils als Betrügereien

¹ Hierzu: München leuchtete, Katalogteil, Nr. 35 u. 36, München 1984, S. 164.

² Kraus, Rolf, H.: Jenseits von Licht und Schatten. Die Rolle der Photographie bei bestimmten paranormalen Phänomenen - ein historischer Abriss, Marburg 1992, S. 133.

entlarvt.¹ Dennoch wurde die Geisterphotographie, nunmehr in geläuterter Form als



Abbildung 70: Geisterphotographie, 1900-1910

mediumistische oder transzendente Photographie gerade in den Jahren kurz vor dem Ersten Weltkrieg wieder ein wichtiges Thema für Fotografen und Parapsychologen. Im Jahr 1908 konstituierte sich in Paris das „comité d' étude de photographie transcendental“, das zwei Jahre später ein Buch mit zahlreichen Illustrationen transzendenter Photographien herausgab.²

1909 erschien in Stuttgart das Buch „Hypnotische und Spiritistische Forschungen“, das zahlreiche Photographien von Verstorbenen zeigte. Darüber hinaus war das Thema mediumistische Fotografie ein Dauerbrenner in fotografischen Fachzeitschriften.³

Während in den angelsächsischen Ländern die Geisterfotografie eng mit der spiritistischen Szene verbunden war, versuchte man in Deutschland diese „Nachtseite der Fotografie“ auf eine wissenschaftliche Basis zu stellen. Vor allem der Münchner Arzt und Parapsychologe Albert Schrenck von Notzing betrieb die wissenschaftliche Sublimierung der mediumistischen Fotografie, als Kontrollinstrument paranormaler Erscheinungen. „Man muss die naturwissenschaftliche Denkweise auf dieses Gebiet anzuwenden bestrebt sein“, forderte er in seinem 1914 erschienenen Buch „Materialisations-Phänomene“. Schrenck-Notzing beschreibt darin Vorgänge, die sich zwischen 1909 und 1913 in seinem Münchner Palais zutrugen: Das Medium Eva C. besaß angeblich die Fähigkeit, Gedanken zu materialisieren. Zahlreiche fotografische Aufnahmen zeigen schemenhaft Gegenstände, Körperteile und Gesichter, die als verstofflichte Gedanken meist aus dem Mund von Eva C. erschienen. Schrenck von Notzings Experimente in München waren bis in die 20er Jahre des 20.

¹ Ebenda S. 134-141.

² La photographie transcendental, les êtres et les radiations de l'espace, Paris 1910.

³ Kraus, Licht und Schatten, Marburg 1992, S. 135, Fußnote 323.

Jahrhunderts gesellschaftliche Ereignisse, denen nicht selten Vertreter der örtlichen Prominenz und die Hauptprotagonisten des kulturellen Lebens beiwohnten.¹

Wie sehr Schrenck-Notzings spiritistische Materialisierungs-Experimente eine Breite Resonanz fanden, zeigt unter anderem die Tatsache, dass auch zentrale religiöse Fragen parapsychologisch erörtert wurden. Am weitesten ging dabei der evangelische Theologe Richard Hoffmann, der die Auferstehung Christi als Materialisationsproblem erklärte und sein Fortleben als übersinnliche Macht verstand.²

Zusammenhänge zwischen den heiligen Geisterwesen der Fugelschen Bilderwelt und der mediumistischen Fotografie des frühen 20. Jahrhunderts ergeben sich schon allein durch die allgemeine starke Wechselwirkung zwischen Fotokunst und Malerei seit den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts. Die Kamera, die in unnachahmlicher Weise die Natur darzustellen vermochte, schien nun auch in transzendente Bereiche vorzudringen. Sie beschrieb diese ebenfalls mit unbestechlicher Genauigkeit. Dies entsprach dem Kunstwillen Fugels, der auch das Metaphysische mit den Augen des Realisten beschrieb.

¹ So besuchte beispielsweise Thomas Mann mehrmals okkultistische Sitzungen bei Schrenck-Notzing. Siehe: Fischer, Andreas: Ein Nachtgebiet der Fotografie, in: Okkultismus und Avantgarde, Frankfurt a. M. 1997, S. 510-512.

² Hoffmann, Richard: Das Geheimnis der Auferstehung Jesu. Leipzig 1921.

3.1.2 Martin von Feuerstein

Der aus einer Vorarlberger Familie stammende, 1856 im elsässischen Barr geborene Martin von Feuerstein war der vielleicht produktivste und einflussreichste kirchliche Maler Münchens in den Jahrzehnten zwischen 1890 und 1924. Nach Angaben seiner zeitgenössischen Rezensenten und Biographen muss das Gesamtwerk Feuersteins gewaltig gewesen sein.¹

Seine Bilder sind heute größtenteils verschollen, in der Vergangenheit wurde Feuerstein lediglich durch Aufsätze verschiedener Fachorgane gewürdigt, die neuere Forschung hat in vollkommen vergessen.² Eine Monographie, die Leben und Werk des Malers aufarbeitet, fehlt deshalb bis zum heutigen Tag. Vor allem in seiner elsässischen Heimat aber auch in Baden und in der Schweiz war Feuerstein als Kirchenmaler tätig und malte dort zahlreiche Wand- und Altargemälde für Sakralräume. Durch einen wichtigen Großauftrag war Feuerstein 1904 im gesamten deutschsprachigen Gebiet bekannt geworden: Er wurde mit der Ausmalung der deutschen Nationalkapelle in der Basilika San Antonio zu Padua beauftragt. In drei Sommern entstand dort ein umfangreicher Freskenzyklus, gleichzeitig arbeitete Gebhard Fugel in der gegenüberliegenden österreichisch-ungarischen Nationalkapelle an seinem Bildprogramm.³ Obwohl München seit 1883 den Mittelpunkt seines Lebens bildete und er erst in der bayerischen Residenzstadt zur religiösen Malerei gefunden hatte, schuf Feuerstein nur relativ wenige Arbeiten für Münchner Kirchen: In der St. Anna-Kirche im Lehel haben sich die 1898 vollendeten Kreuzwegstationen, die in zahlreichen Reproduktionen publiziert wurden, und acht Antoniusbilder für den Seitenaltar im rechten Querhausarm erhalten.⁴

Jahrzehnte später, nämlich im Jahr 1925 arbeitete Feuerstein wieder in einer Münchner Kirche: Für den Neubau der Karmelitenkirche St. Theresia lieferte er ebenfalls einen Kreuzweg und die beiden Seitenaltarbilder.⁵

Dennoch ist Feuersteins Bedeutung für das kirchliche Kunstschaffen Münchens zwischen 1890 und 1920 nicht zu unterschätzen. Wie bereits erwähnt, war er seit ihrer Gründung

¹ Thieme-Becker, Bd. 11, Leipzig 1915, S. 519 sowie Doering, Oscar: Martin von Feuerstein, in: Die christliche Kunst 12 (1915/16), S. 1. Die genauesten Angaben zum Leben und Werk des Malers finden sich nicht in den einschlägigen Künstlerlexika wie Thieme-Becker oder Vollmer, sondern in: Fäh, Adolf (Hrsg.): Das Marienleben. Ein Zyklus von zwölf Bildern von Martin von Feuerstein, Lindenau 1926, S. 9-15. Aus dem Vorwort dieser religiösen Erbauungsschrift geht hervor, dass Feuersteins Vorfahren aus Au im Bregenzer Wald stammen und keineswegs Elsässer waren. Sein Vater ließ sich in Barr im Elsaß nieder, wo er eine Kunsttischlerei betrieb.

² Bruckmann Lexikon, Maler 19. Jahrhundert, Bd.1, München 1981. Alle dort abgebildeten Werke sind nach Angabe verschollen.

³ Zu Feuersteins und Fugels Arbeiten in Padua: Staudhamer, Sebastian: Zur Ausmalung der Kirche des heiligen Antonius in Padua, in: Die christliche Kunst 3 (1906/07) S. 265-288.

⁴ Feuersteins Stationsbilder finden sich unter anderem in: Kuhn, Albert: der Heilige Kreuzweg. Einsiedeln u.a. 1925.

⁵ Kloster und Kirche St. Theresia in München, München o. J., Abb. S. 10,15,17.

Mitglied der DG und hatte als deren Jurymitglied entscheidenden Einfluss auf die Vereinspolitik. Nach dem Tod Alexander Liezen-Meyers wurde Feuerstein 1898 die Professur für religiöse Malerei an der Münchner Akademie angetragen, ein Ausbildungsweig, der bereits 1875 eingerichtet worden war. Allein die ständigen Forderungen seitens der Akademieleitung nach einer Aufstockung des Lehrpersonals wegen der wachsenden Studentenzahlen und nicht das Bedürfnis nach einer besonderen Pflege des religiösen Genres waren dabei ausschlaggebend.¹

Über die Person Feuersteins ergaben sich nun engere Verbindungen zwischen der Akademie und der katholischen Kunstszene Münchens und Süddeutschlands.

Als Jurymitglied in verschiedensten Gremien - unter anderem in der DG - protegierte Feuerstein seine Studenten, wie beispielsweise Theodor Baierl, Felix Baumhauer oder Xaver Dietrich, denen sich damit Aufträge im kirchlichen Bereich eröffneten.

Feuerstein selber hatte an der Münchner Akademie die Klassen von Alexander Strähuber, Wilhelm von Diez und Ludwig von Löfftz durchlaufen, sein Kolorit wurde aber entscheidend von Luc Olivier Merson beeinflusst, dessen Malerei er auf der Pariser Weltausstellung 1878 kennen gelernt hatte. Bis 1882 studierte Feuerstein bei Merson in Paris und stellte dort im Salon Genrebilder aus. Mersons zarte Farbgebung sowie die aufwendig inszenierte Historienmalerei der Gründerzeit wurden schließlich Ausgangspunkt für Feuersteins religiöse Bilderfindungen. Unbeeinflusst von neuen Entwicklungen der Malerei, führte Feuerstein bis zum Ende seines Lebens, - der Maler starb 1931 - den akademischen Idealrealismus der Münchner Löfftz- und Diezschule weiter. „Das historische Ereignis ist lebendig, wahr, überzeugend dargestellt und doch durch die Größe der Auffassung zum Ideal erhoben“, urteilte Oskar Doering über die Kunst Feuersteins.²

Natürlich unterlag dessen Arbeit den kirchlichen Bedingtheiten. Dies bedeutete, dass sie auf Wunsch des Auftraggebers auch vereinzelt spätnazarenische oder stillkopistische Tendenzen zeigte. Entwürfe für Mosaiken in Jung St. Peter zu Straßburg und Glasfenster für die Münchner Heiliggeistkirche sowie das Altarblatt für St. Mergen in Baden aber auch die späten Seitenaltargemälde für den pseudobarocken Raum der Karmeliterkirche St. Theresia in München wären in diesem Zusammenhang zu nennen.³ Seinen Erfolg verdankte Feuerstein jedoch seinen penibel naturalistischen religiösen Altar- und Wandgemälden, die, nicht selten mit einem erheblichen Aufwand an Personen und historisch korrekten Kostümen inszeniert, den Betrachter eine quasi Authentizität vermittelten. Um den Realismus seiner

¹ Mai, Ekkehard: Problemgeschichte der Münchner Kunstakademie bis in die zwanziger Jahre, in: Zacharias, Thomas: Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München. München 1985, S. 126.

² Doering, Feuerstein, in: Die christliche Kunst 12 (1915/16), S. 5.

³ Ebenda, Abb. S. 2,3, 15 sowie Angaben auf S.183, Fußnote 5.

Bilderzählungen zu sublimieren, griff Feuerstein häufig auf die barocke Zweiteilung des Bildraumes in Erde und Himmel zurück.¹

Die Problematik des Feuersteinschen Realismus zeigt eindringlich ein 1913 für die Kollegiumskirche Maria Hilf in Schwyz entstandenes Altarbild, das den heiligen Thomas von Aquin vor dem Gekreuzigten zeigt. Der Maler, der nach eigener Aussage die kirchliche Kunst als „Biblia pauperum“ begriff und deshalb stets die „Einfachheit und Klarheit der Komposition“ anstrebte, hielt dieses Bild selber für eines seiner besten.²

Das Ölgemälde feiert Thomas von Aquin als den getreuen Verkünder der Lehren Christi. Das Thema geht zurück auf einen Bericht des Sakristans Domenico de Caserta von S. Domenico Maggiore in Neapel, den später die Hagiographen des heiligen Thomas von Aquin aufgegriffen hatten. Der Sakristan soll demnach Thomas zur Nachtstunde in der Kapelle des Heiligen Nikolaus vor dem Kreuz Christi betend in Elevation beobachtet haben. Vom Kreuz waren angeblich die Worte zu hören:

„ Bene scripsit de me, Thoma, quam recipies mercedem“?

Thomas antwortete:

„Domine non, nisi Te“.³

Das Gebet des Thomas von Aquin vor dem Kruzifix und die göttliche Bestätigung seiner Lehre waren bereits im Mittelalter wesentliche Motive der Ikonographie des Heiligen, sie tauchen vor allem im Kontext von Freskenzyklen auf.⁴

Als selbständiger Bildgegenstand, herausgelöst aus dem zyklischen Zusammenhang, erscheint das Sujet vor dem Hintergrund der Entwicklung des katholischen Geisteslebens seit dem späten 19. Jahrhundert interessant. Im Gefolge der neuscholastischen Bewegung erlebte das Werk des heiligen Thomas eine bedeutende Renaissance, die bis in die Zeit des zweiten Vatikanums andauerte. Der Thomismus war für den gesamten höheren katholischen Lehrbetrieb verpflichtend, seit 1880 war Thomas von Aquin Patron aller katholischen

¹ Ebenda, Abb. S. 18, 19 und 20.

² Diese Prinzipien seiner Malerei erklärte Feuerstein in: Zils, Wilhelm (Hrsg.): Geistiges und künstlerisches München in Selbstbiographien, München 1913, S. 90. Die Bewertung des Schwyzer Altarbildes durch den Maler erwähnt Doering. Wie Fußnote 2, S. 6.

³ Übers.: „Thomas, Du hast gut über mich geschrieben. Welchen Lohn willst Du erlangen“? (....) „Oh Herr nichts, wenn nicht Dich“!

⁴ Lechner, Gregor Martin: Iconographia Tomasina, in: Eckert, Willehad Paul (Hrsg.): Thomas von Aquino. Interpretation und Rezeption, Mainz 1974, S. 947-948. Der um 1331 entstandene Freskenzyklus der Regensburger Dominikanerkirche St. Blasius zeigt beispielsweise das Thema. Als Einzelmotiv wird die Legende auf dem Altarbild von Frans Leux aus dem Jahr 1638 in der Wiener Dominikanerklosterkirche dargestellt. Siehe: Dominikanerkirche Wien. (= Schnell, Kunstführer Nr. 1516) München-Zürich 1984, Abb. S. 19.



Abbildung 71: Martin von Feuerstein, St. Thomas Aquinas, Öl auf Leinwand, 1913, Kirche der Kantonschule Schwyz

Lehranstalten, seine Theologie war ab 1917 per päpstliches Dekret für alle katholischen Hochschulen verbindlich.¹

Vor dem Hintergrund der Modernismuskämpfe des frühen 20. Jahrhunderts erhält nun die Legende von der himmlischen Sanktionierung des Thomismus durch den Himmel neue Schubkraft. Feuersteins Bildversion eliminiert allerdings das wundersam Unerklärliche, er verändert den Schauplatz: Nicht in der Kapelle des heiligen Nikolaus, sondern in seiner Klosterzelle hält Thomas mit Jesus Zwiesprache. Nichts an der Begegnung zwischen Christus und dem Heiligen ist mystisch oder visionär, sondern auf eine unangenehme Art realistisch: Der heilige Dominikaner steht mit beiden Beinen fest auf der Erde in seiner Studierstube. Buch und Feder in Händen blickt er in demütiger Dankbarkeit zum Gekreuzigten empor. Nicht ein Kruzifix, sondern die reale Gestalt Jesu hängt gekreuzigt an der Wand. Der Körper Christi ist bis in den kleinsten Muskel durchmodelliert, seine ausgebreiteten Arme und der Kopf werfen Schatten. Den Naturalismus exekutiert Feuerstein minutiös bis ins kleinste Detail. Askese, Gelehrsamkeit und Durchgeistigung des heiligen Thomas werden so durch Äußerlichkeiten ausgedrückt: Deutlich zeichnen sich die Adern an den Händen und am Hals seiner hageren Erscheinung ab. Mächtige Kodizes lagern ungeordnet im Hintergrund der armseligen Behausung. Ihr Mauerwerk dringt durch den schadhafte Putz, der einzige kräftigere Farbakzent ist ein roter Vorhang im Hintergrund. Feuerstein zitiert in seinem Schwyzer Altarbild ein wesentliches Detail, das einer Arbeit seines Lehrmeisters Luc Olivier Merson entstammt. In das Jahr 1872 datiert dessen Ölgemälde „La vision“ im Musée des Beaux Arts in Lille.² Der Gekreuzigte wird entgegen dem Titel genau wie bei Feuerstein nicht als innere geistige Erscheinung beschrieben, sondern als reale Gestalt gezeigt. Das Bild schlägt einen stark erotischen Grundton an: Vor dem Kreuz Christi liegt in extatischer Verzückung mit halb geöffneten Augen die junge Nonne, das Zingulum ihres Ordenskloides scheint gelockert. Jesus spendet ihr vom Kreuz herab den Segen, sein Körper ist athletisch modelliert. Auf einer milchigen Wolke schweben musizierende, mädchenhafte Engel in hellen Kleidern. Die Begegnung zwischen der Klosterfrau und Christus findet in einer mediterranen Landschaft statt. Natürlich wurde Merson von berühmten Darstellungen extatischer Ordensfrauen wie Theresa von Avila oder Katharina von Siena zu diesem Galeriebild angeregt. Weniger die Tracht, die Klosterschwester trägt nicht den Habit der Dominikanerinnen, sondern das trecenteske Kreuz und der südliche Landschaftshintergrund verweisen jedoch eher auf Katharina.

¹ Obenauer; Klaus: Thomas von Aquin, Thomismus, in: LThK, Bd. 9, Freiburg u.a. 2000; Sp. 1519-1520.

² Pérez, Annie u. Baudoin, Arnick (Hrsg.): Les Chefs - d'œuvre du musée des Beaux - Arts de Lille, Paris 1993, Abbildung S. 73. Es ist mir nicht gelungen, eine brauchbare Reproduktion des Bildes zu finden. Die Abbildung im Museumskatalog von Lille ist etwa briefmarkengroß. Anfragen an das Museum mit der Bitte um ein Ektachrom wurden nicht beantwortet.

Unübersehbar bei Mersons Thema ist die Gratwanderung zwischen religiöser und erotischer Extase, der jungen Mystikerin erscheint deswegen ein sehr körperlicher Christus.

Feuersteins Gemälde für Schwyz isolierte dieses Motiv aus diesem ursprünglichen Zusammenhang. Das Altarblatt überzeugt in erster Linie durch die perfekte Handhabung der technischen malerischen Mittel, sein historisch kostümierter Realismus desavouiert aber letztendlich das Thema.

3. 2. Franz Reiters Fresko für die St. Georgskirche in München-Milbertshofen¹

Mit der 1910 vollendeten neuen Pfarrkirche St. Georg in München-Milbertshofen lieferte der Architekt Otho Orlando Kurz einen weiteren Beitrag zu Münchens neubarocken Kirchenbauten. Kurz war 1905 als Sieger aus einer Konkurrenz hervorgegangen, welche die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst für den Neubau einer Pfarrkirche in München-Milbertshofen unter ihren Mitgliedern ausgeschrieben hatte. Die Mehrheit der Jury, der unter anderem auch Kurz' Lehrer Gabriel von Seidl angehörte, hatte sich für Stilformen des Barock und Rokoko entschieden und erkannte drei entsprechenden Entwürfen den ersten Preis zu.² Der Dominanz des Neubarock in der Münchner Kirchenarchitektur des frühen 20. Jahrhunderts war die allgemeine Rehabilitierung des Barocks als Sakralstil vorausgegangen. Die geplante Ausführung der Wiener Altlerchenfelder Kirche im „Jesuitenstil“ 1845 war das Vorzeichen einer von der katholischen Kunstszene in Österreich und Süddeutschland ausgehenden Bewegung, die gegen die Exklusivität der Gotik als sakralen Normstil gerichtet war und sich zunächst für eine Wiederzulassung der Renaissance in der Kirchenarchitektur einsetzte.³ Die Ausbreitung des Neubarock in der kirchlichen Kunst vollzog sich dann schließlich mit erheblicher Verzögerung, natürlich als Konsequenz der Barock-Forschung Cornelius Gurlitts, Heinrich Wölfflins oder Alois Riegels ab den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts.

Die Wiederverwendung barocker Stilformen in Malerei und Architektur war allerdings kein katholisches Spezifikum. Es darf hier nur an den Berliner Dom von J. K. Raschdorff erinnert werden. In München wird die Hinwendung zum Neubarock in der Kirchenarchitektur erstmals mit der ab 1901 errichteten Pfarrkirche St. Margaretha in München-Sendling endgültig sichtbar. Mit St. Georg in Milbertshofen wurde 1912 nach der Sollner Johanniskirche der dritte neubarocke Kirchenbau Münchens vollendet. Bereits im Vorfeld beschlossen die kirchlichen Behörden auf Anregung des Architekten Kurz, das königliche Ministerium für Kirchen- und Schulangelegenheiten um einen Zuschuss für das geplante große Deckengemälde im Langhaus zu bitten. Die staatliche Kultusbehörde gewährte die finanzielle Unterstützung nur unter der Bedingung einer öffentlichen Ausschreibung.⁴ So schrieb das königliche Staatsministerium für Kirchen- und Schulangelegenheiten 1911 einen Wettbewerb unter „den in Bayern lebenden Künstlern aus“. Der aus Malern und Architekten bestehenden Jury gehörten unter anderem der Vorsitzende der Münchner

¹ Zu Franz Reiter: Leipold-Schneider, Gerda: Hinterlassene Spuren - Persönlichkeit und Werk Franz Reiters, in: Franz Reiter (1875.1918) Maler der Münchner Schule, Bregenz 2000.

² Lochner, Oskar von: Ergebnis des Wettbewerbs für eine neue Pfarrkirche in Milbertshofen, in: Die christliche Kunst 2 (1905/06), Beilage Heft 7, S. 1-12.

³ Die Diskussion um den Stil gestaltete sich ab 1883 als Nord-Süd-Konflikt zwischen Österreich und dem Rheinland, er wurde vor allem zwischen der Grazer Zeitschrift „Kirchenschmuck“ und der Kölner „Zeitschrift für christliche Kunst“ ausgetragen. Siehe: Smitmans, christliche Malerei, St. Augustin 1980, S. 50-62.

⁴ AEM: Bauten II/ St. Georg Milbersthofen, Schreiben von Pfarrer J. Ströbl an das erzbischöfliche Ordinariat vom 17.10,1910.

Secession Hugo Habermann und der Direktor der Neuen Pinakothek August Holmberg an. Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst war über Heinrich Freiherr von Schmidt, Martin von Feuerstein und Gabriel von Hackel vertreten.¹ An der Konkurrenz beteiligten sich 47 teilweise namhafte Maler aus ganz Bayern.² Dem Entwurf „Sturm“, den der aus Vorarlberg stammende in München wirkende Maler Franz Reiter eingereicht hatte, wurde letztendlich der Erste Preis zuerkannt, weil „die wohlbefriedigende Komposition im vollen Einklang mit der Architektur steht“.³ Reiter hatte bei Hackl und Feuerstein, die, wie bereits erwähnt, der Jury angehörten, an der Akademie studiert und gehörte seit 1906 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst an. Erst ab 1915 konnte Reiter das Deckengemälde in Kasein ausführen. Von der zeitgenössischen Kritik enthusiastisch gefeiert und von König Ludwig III. gelobt, wurde die Malerei in den folgenden Jahrzehnten konservatorisch vernachlässigt und schließlich in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts ganz beseitigt.⁴

Die folgende Beschreibung und Analyse des Gemäldes muss sich daher auf den in Gouache ausgeführten Entwurf Reiters, auf die Schwarz-Weiß-Photographien der Malerei in der Zeitschrift „Die christliche Kunst“ und die erhalten gebliebenen Originalkartons stützen. Der Entwurf ist gemeinsam mit einer Studie des Hl. Georgs, die ebenfalls in Gouache ausgeführt wurde, sowie einiger Kohle- und Rötelstudien in das Vorarlberger Landesmuseum Bregenz gelangt. In Bregenz befinden sich auch die Kartons des Deckengemäldes.

3.2.1 Beschreibung und Analyse

Das Bildprogramm von Franz Reiters Deckengemälde wurde von der Kirchengemeinde St. Georg entwickelt und war wohl als Ergänzung zu den Darstellungen des Flügelaltars in der alten Milbertshofener Kirche gedacht. Neben der obligatorischen Überwindung des Drachens im Schrein zeigen dort die Flügelbilder die Marter des Heiligen und seinen Tod. In der neuen Kirche sollten durch das große Gemälde zwei weitere Aspekte aus dem Lebens- und Leidensweg Georgs thematisiert werden. Das längsovale geschwungene Bildfeld, das in der Länge ungefähr 12,40 Meter, in der Breite 7,50 Meter maß, setzte sich durch einen breiten profilierten Rahmen von der weiß getünchten Decke ab.

¹ Die christliche Kunst 7 (1910/11) S. 320.

² Leopold-Schneider, Hinterlassene Spuren, in: Franz Reiter, Bregenz 2000, S. 29. Recherchen nach Unterlagen des Wettbewerbs im Hauptstaatsarchiv und Staatsarchiv München sowie im Archiv des Landesamts für Denkmalpflege, der Nachfolgebehörde des „Generalkonservatoriums der Kunstdenkmäler und Altertümer“, das den Wettbewerb betreute, blieben erfolglos. So konnte nicht ermittelt werden, welche Künstler sich an ihm beteiligten.

³ Dieses Urteil der Jury findet sich bei Feulner, Adolf: Die neue Pfarrkirche in Milbertshofen und ihr Deckengemälde, in: Die christliche Kunst 12 (1915/16), S. 112.

⁴ Leopold-Schneider, „Hinterlassene Spuren“, in: Franz Reiter, Bregenz 2000, ebenda, Fußnote 17.



Abbildung 72: Franz Reiter, Entwurf für ein Deckenbild in der Pfarrkirche, St. Georg München-Milbertshofen, Gouache auf Karton, 1911, Landesmuseum Vorarlberg Bregenz

Das Bild wurde als umlaufendes terrestrisches Panorama angelegt, das sich in vier Hauptszenen gliederte. Über den friesartig angeordneten Figuren öffnete sich der Himmel, in

dessen Wolkendunst schemenhaft die göttliche Dreifaltigkeit erschien. Der vorderste Bildgrund wurde an drei Seiten als Treppe bzw. Gesims gestaltet. Bei der Szene mit der Überwindung des Drachens zeigt sich eine bewachsene Rampe. Die einzelnen Schauplätze und Ereignisse wurden durch große Figuren der vier Evangelisten getrennt, die, in den Diagonalen stark verkürzt, als gemalte Skulpturen auf Podesten emporragten und wie Interpunktionen die Bilderzählung gliederten. Seine Version des Drachenkampfes inszenierte Reiter an der östlichen Schmalseite des Bildfeldes, sie war also das erste Bild, das an der Decke beim Eintritt in die Kirche sichtbar wurde. Georg sprengt in einer blauen Rüstung auf einem Schimmel herbei und tötet den Drachen, der sich unter ihm windet, mit einem Lanzenstich. Zwischen der Darstellung des Heiligen und dem Drachen ergibt sich ein Bruch. Der heilige Ritter erscheint keineswegs idealisiert, sondern tritt mit seinen realistisch aufgefassten Gesichtszügen und der Haartracht als zeitgenössische Figur des frühen 20. Jahrhunderts in einem historischen Kostüm auf. Der Drache wirkt märchenhaft harmlos und ist einer Echse nachempfunden. Die Überwindung des Untiers vollzieht sich vor der Kulisse eines Sees, über den bedrohlich dunkle Wolken aufsteigen. Links und rechts wird der Schauplatz von zwei Büschen begrenzt, die, aus Felsen wachsend, den Bildausschnitt eine symmetrische Ordnung geben. Das orange Blattwerk bildet einen starken Kontrast zum Ultramarinblau der Rüstung und der Wasserfläche. Eine deutliche Tendenz zum kostümierten Realismus zeigte auch die Taufe des Königs von Silena, die südlich an der Breitseite zu sehen war. Georg, wieder in blauer Rüstung, tauft den vor ihm knienden König, indem er aus einer Schale Wasser über dessen Haupt gießt. Einen weiten Raum nimmt die Draperie des zartrosa schimmernden königlichen Umhangs ein, der von zwei Mohrenklaven gehalten wird. Hinter dem Umhang erscheinen Personen in Renaissance-Kostümen, welche die Gesichtszüge der Münchner Künstler haben. Im Hintergrund wird beinahe beiläufig ein weitere Episode der Georgs-Vita sichtbar: Der heilige Georg - nunmehr in der Tracht eines Klerikers - segnet einen goldenen Becher mit Gift, den er auf Geheiß des Kaisers Diokletian trinken soll. Der Schauplatz des Geschehens ist um drei Stufen erhöht, um Georg haben sich Gestalten in orientalischer Tracht gruppiert. Auch der Kaiser, der sich von rechts, auf einem Pferd sitzend, den Heiligen zuwendet, ist als Orientale aufgefasst.

Die westliche Schmalseite schilderte die Marter des Heiligen im Ölkessel. Analog zum gegenüberliegenden Bildausschnitt des Drachenkampfes ordnen nun zwei geschwungene Balustraden die Fläche. In der Mitte beheizt ein Henkersknecht den Ölkessel, in dem der heilige Georg steht und die Hände zum Gebet erhebt. Ein weiterer Scherge rührt links das siedende Öl. Hinter den Balustraden sehen links und rechts jeweils zwei männliche Figuren der Marterszene zu. Reiter gab der linken Hintergrundfigur seine Gesichtszüge. Den dramatischen Schlusspunkt bildete die Enthauptung des Heiligen an der nördlichen Breitseite. Die Szene wurde wieder entsprechend dem gegenüber liegenden Bildausschnitt

komponiert: Der in der Mitte kniende Heilige hat den Oberkörper entblößt. Gottergeben erwartet er mit himmelwärts gerichtetem Blick den Streich des Henkers, der hinter ihm dazu ausholt. Über der linken Bildhälfte zucken aus einer Gewitterwolke Blitze. Sie strecken das Gefolge Kaisers Diokletians zu Boden, der ebenfalls getroffen vom Pferd stürzt. Im Dunst des Wolkenhimmels erscheint schemenhaft die göttliche Dreifaltigkeit, sie ist nicht als zentrale Himmelsgloriole aufgefasst, sondern schwebt axial über dem Haupt des sterbenden Georg.

In Reiters Arbeit zeigt sich deutlich die Problematik des pauschalisierenden Begriffs „Neobarock“. Das an den Bildrand gemalte Geschehen, die daraus resultierende Mehransichtigkeit des Gemäldes, die strenge Untersicht, der sich über den Einzelszenen spannende Licht-Wolken-Raum und nicht zuletzt die geschwungene Rahmenzone des Deckengemäldes assoziieren oberflächlich die gemalten Himmel des Rokoko in der Art von Johann Baptist Zimmermann, Mathias Knoller oder Franz Anton Maulpertsch. In Kolorit und Körperauffassung bringt jedoch Reiter unübersehbar den akademischen Naturalismus der Malerei des späten 19. Jahrhunderts ein. Seine Vorliebe für Rot-Blau-Kontraste, die sich wie ein Leitmotiv durch das Gemälde ziehen, erinnern an seine Wurzeln in der Glasmalerei. Von 1890 bis 1892 hatte er an der Staatsgewerbeschule in Innsbruck eine Ausbildung zum Glasmaler durchlaufen. An der Akademie in München, wo er seit 1897 studierte, zählten Gabriel von Hackl, Martin Feuerstein und Ludwig Herterich zu seinen Lehrern.¹

Von Hackl, der als Mediziner und Künstler die Zeichenklasse leitete, ist Reiters anatomisch genaue Anlage der Figuren beeinflusst, die natürlich am deutlichsten in den Aktdarstellungen der beiden Henkersknechte zu Tage tritt. Der historisch kostümierte Naturalismus, der religiösen Malerei Feuersteins bestimmt auch Reiters Bild, die Wirkung Herterichs wird weiter unten beschrieben.

Natürlich sind diese äußerlich formalen Aspekte Ausdruck der Ästhetik des 19. Jahrhunderts. Gerade dieser Umstand lässt die Stiladaptionen, vor allem in der religiösen Malerei, so problematisch erscheinen. Grundsätzliche Wesensmerkmale des Himmelsbildes, wie es die Kunst des 18. Jahrhunderts entwickelt hatte und auf die Reiter rekurrierte,² werden als Hohlform adaptiert, ohne ihre tiefgreifenden Sinnzusammenhänge, die im Kontext des 20. Jahrhunderts natürlich anachronistisch wirken würden, zu berücksichtigen. Das Ergebnis ist ein grundlegendes Missverständnis von der Malerei des Rokoko.

Ein Vergleich soll die elementaren Unterschiede zwischen der Malerei Reiters und dem Himmelsbild des Rokoko verdeutlichen:

¹Leipold-Schneider, „Hinterlassene Spuren“, in: Franz Reiter, Bregenz 2000, S. 29.

² Ich denke hier zum Beispiel an Jacobo Amigonis Deckenbild in der Klosterkirche Ottobeuren von 1725 oder an die zerstörte Chorkuppel in St. Peter zu München von Nikolaus Gottfried Stuber aus dem Jahr 1730. Sie sind (waren) die frühesten Beispiele von Deckengemälden mit umlaufender terrestrischer Szenerie in der Münchner Malerei.



**Abbildung 73: Johann Georg Dieffenbrunner, Vita des heiligen Laurentius, 1760-61
St. Laurentius Sittenbach**

Der Augsburger Maler Johann Georg Dieffenbrunner schuf 1760 bis 1761 für die Dorfkirche in Sittenbach ein Deckengemälde mit der Vita des heiligen Laurentius. Das Projekt wurde unter ähnlichen Bedingungen ausgeführt wie 150 Jahre später Franz Reiters Arbeit in Milbertshofen: Eine ländliche Pfarrkirche feierte ihren Patron mit einem raumbherrschenden Historienbild, das Szenen aus seinem Leben in den Kontext einer Himmelsillusion stellte. Das Thema war also in beiden Fällen der Lebensweg eines frühchristlichen Märtyrers und dessen Vollendung, komplexe historisch-allegorische Gedanken oder theologische Disputationen wurden in Hinblick auf den Kreis der Rezipienten einer dörflichen Gemeinde nicht entwickelt. Die Bildanlage erfolgte als umlaufendes terrestrisches Panorama mit Himmelsglorie. Der Vordergrund mit den agierenden Figuren, der Architekturstaffage und Bäumen erscheint auf den ersten Blick - ähnlich wie bei Reiter - distanziert vom hellen Himmelsgrund. Eine weitere Parallele zeigt sich in der Dramaturgie der Erzählung: Die bekannteste Episode wird, genau wie in Milbertshofen, beim Eintritt in die Kirche als erstes sichtbar. In Sittenbach ist es die Marter des heiligen Laurentius auf einem Rost. Während nun aber bei Reiters Malerei irdische und himmlische Welt beziehungslos nebeneinander her leben, versucht das Rokoko-Bild Dieffenbrunner die Zusammenhänge zwischen dem Spirituellen und dem Materiellen sichtbar zu machen.¹

Architektonische Versatzstücke deuteten in Milbertshofen lediglich die Schauplätze der Handlung an, dienten als Kulissen oder gliederten die Bilderzählung. In Sittenbach erscheinen sie als Stufen, Gesimse und Säulenfragmente an der Ostseite im äußersten Bildvordergrund und an der südöstlichen Diagonalen im Hintergrund der irdischen Zone. Hier sind es zwei hoch aufragende Postamente, Standflächen für eine Apollstatue und eine Rokokovase, die zunächst den Blick nach oben führen. Auf die weiße Figur des Apoll fällt ein Abglanz des himmlischen Lichts, seine Hand weist nach unten. Auf dieses Bewegungsmotiv reagiert ein heidnischer Priester mit einem Zeigegestus, der Laurentius auf dem brennenden Rost gilt: Der Heilige soll dem heidnischen Gott huldigen. Laurentius akzeptiert jedoch nur den einen Gott der Christen und verweist seinerseits auf die Himmelsgloriole, die über ihm sichtbar wird. In der Körpersprache der drei Figuren drückt sich ein dialektisches System von Rede und Gegenrede aus, das als bildrhetorisches Element auf das Überirdische verweist.²

¹ Adolf Feulner lobt in einer Rezension der Malerei in der Zeitschrift „Die christliche Kunst“ den Verzicht auf „perspektivische Künsteleien, die auf Deckengemälden des 18. Jahrhunderts oft unangenehm wirken“. Feulner, Adolf: Die neue Pfarrkirche in Milbertshofen, in: Die Christliche Kunst 12 (1915/16), S. 114-115.

² Anna Bauer-Wild beurteilt den Gestenreichtum der Figuren anders. Die Einzelbewegungen sind ihrer Ansicht nach „nicht einander zugeordnet und voneinander abhängig, sondern bleiben auf die jeweils einzelne Figur beschränkt“. Zitiert nach: Bauer, Hermann und Rupprecht, Bernhard: Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland. Bd. 5, München 1996, S. 248.

Bei Reiter laufen die barock empfundenen Gesten ins Leere: Die theatralisch emporgereckten Arme des Heiligen Georgs im Ölkessel greifen ins Nichts und gelangen nicht über den Feuersdampf hinaus.

Johann Georg Dieffenbrunner begreift Wolken und atmosphärischen Dunst ganz im Sinne des Barocks, also als Brücke oder Vehikel zum Transzendenten. Die wie ein Wirbel im Kreis geführten zartfarbigen Wolken berühren die Erde, dort hinterfangen sie die agierenden Figuren. Hinter dem Leib des gemarterten Heiligen verblassen die Wolken im hellen Schein, verschmelzen mit dessen Nimbus und wirken wie eine Wolkenleiter, die in das Auge des Wolkenzyklons führt. In dieser Himmelsöffnung halten Engel und Putten Palmzweige und Siegerkränze als Lohn des Martyriums.

Reiter setzte Wolken, Dunst und das Licht des Himmels als pittoreske Elemente ein, welche die Grundstimmung der jeweiligen Szenerie intensivieren sollen. Über der ruhigen feierlichen Darstellung der Taufe bricht zartes Blau aus dem wolkenverschleierte rosaroten Äther, welcher in der anschließenden Episode durch den Dampf des Ölkessels wieder verdüstert wird. Graue Gewitterwolken, aus denen Blitze zucken, verdüstern den Himmel über dem letzten Erzählabschnitt mit der Enthauptung des Heiligen und leiten wieder auf den Drachenkampf über. Die Blitze, welche die Verfolger des Heiligen Georgs niederstrecken, überzeugen nicht als Strafe Gottes, sondern geraten zum meteorologischen Unglücksfall. Die Gewitterwolken

funktionieren in erster Linie als stimmungsvolle Hintergrundmusik, die das dramatische Ereignis untermalt. Im Dunst des Himmelsgewölks verbirgt sich schließlich das Numinose, der sterbende Georg erblickt die göttliche Dreifaltigkeit schemenhaft, weit von der Erde entrückt.

Nach eigener Aussage war es vor allem eine romantische Begeisterung für atmosphärische Ausnahmestände über dem Bodensee, die den Maler Franz Reiter zu diesem Wolkenmotiv inspirierten. Reiter reichte seinen Wettbewerbsbeitrag deshalb unter dem Titel „Sturm“ ein. Dies war keineswegs als Verweis auf die gleichnamige expressionistische Zeitschrift gedacht, seine Malerei hat mit dem Expressionismus nicht das Geringste gemein. So bekannte Reiter: „Sturm, weil ich so gerne das Wetter über den See kommen sah und der Schlusszenen des Bildes die Stimmung geben wollte, die das schwere Wetter über See und Land legt“.¹

Das Metaphysische verdampft in Franz Reiters Deckenbild für die neue St. Georgs Kirche in Milbertshofen zu Gunsten des Epischen. Die Vita des heiligen Georgs kann nicht mehr als Exempel begriffen werden, das zeigt, in welcher Weise das Numinose oder Transzendent in das Diesseitige hineinspielt, es wird als alte Geschichte aufgefasst. Reiter konzipierte es deswegen als ein Episodenbild. Diese historisierende Engführung der Rittergestalt des

¹ Leipold-Schneider, „Hinterlassene Spuren“, in: Franz Reiter, Bregenz 2000, S. 31.

heiligen Georgs durch die kirchliche Malerei muss natürlich im historistischen Kontext gesehen werden, sie war aber darüber hinaus die Gegenreaktion auf eine folgenreiche Entwicklung: Der Mythos des Heiligen Georg hatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts längst die Sphäre des Kirchlichen verlassen, er war nicht mehr ausschließlich Patron frommer Katholiken, der Ritterheilige faszinierte nun Künstler und wurde - nicht selten in trivialisierter Form - Leitbild verschiedenster gesellschaftlicher Interessensgruppen. Über die Georgs-Darstellung Hans von Mareés und seine Wirkung auf die Münchner Malerei wird weiter unten berichtet. Walter Crane aktualisierte 1896 in seinem Gemälde „Englands Emblem“ den Mythos des Drachenkampfes sozialkritisch: Der Drache wird zum Bewacher der Ausbeuter und der sozialen Ungerechtigkeit in der industrialisierten Stadt. Die Gebrauchsgraphik instrumentalisierte den heiligen Drachenkämpfer zum Streiter für oder wider verschiedenster gesellschaftlich politischer Entwicklungen: Walter Hoppel gestaltete 1907 für das Arbeitermuseum München ein Plakat zu einer „Alkoholismus“-Wanderausstellung. Georg kämpft dort gegen eine fünfköpfige Hydra, die Alkoholsucht.¹ Um 1912 vermarktete die Kunstanstalt Hayd in München „Protestpostkarten“, die den Drachenkämpfer als königlich-bayerischen Kavalleristen zeigt, der wider den preußischen Drachen für die so genannten Reservatrechte Bayerns streitet.² Aber auch im Stadtbild Münchens fanden sich Darstellungen des heiligen Georgs. An der kommunalpolitischen Schaltstelle, dem neuen Münchner Rathaus, war seit 1909 als Reminiszenz der mittelalterlichen Georgsverehrung durch die Münchner Bürgerschaft ein Bronzeensemble des Drachenkampfes zu sehen. Die Gießerei Ferdinand von Millers hatte die Plastik nach Entwürfen von Syrius Eberle gegossen. Den von German Bestelmeier errichteten Erweiterungsbau der Münchner Universität an der Amalienstraße bewacht seit dem frühen 20. Jahrhundert der heilige Georg.

Die primär historisierende Betrachtung des Georgs-Mythos durch die katholische Kirche war nicht nur ein Schutzmechanismus gegenüber diesen Vereinnahmungen, Instrumentalisierungen und Trivialisierungen des Themas im 19. und 20. Jahrhunderts. Sie unterstrich darüber hinaus das Anrecht der Kirche auf den Heiligen und legitimierte schließlich Georg als historische Persönlichkeit. Deren geschichtliche Existenz war seit der Mitte des 19. Jahrhunderts mehr und mehr in Frage gestellt worden.³

Auch die Malerei Franz Reiters folgt dieser historisierenden Reduktion: Die Gestalten seiner Gewölbemalerei erschienen als Personen des frühen 20. Jahrhunderts in historischen Kostümen. Die Szenerie erinnert deshalb auch an die Kostümfeste der Münchner Künstlerschaft der Prinzregentenzeit.

¹ Goetz, Norbert (Hrsg.): Die Prinzregentenzeit. Katalog der Ausstellung im Münchner Stadtmuseum. München 1988, S. 138, Nr. 2.11.20.

² Ebenda S. 62, Nr. 1.8.32.

³ Hierzu: LThK, Bd. 4, Freiburg u.a. 1932, Sp. 394., Literaturangaben.

3.2.2 St. Georg als blauer Reiter

Franz Reiter und seine Konkurrenten beim Wettbewerb zur Ausmalung der Milbertshofener Kirche waren nicht die einzigen Münchner Künstler, die sich im Frühjahr und Sommer 1911 intensiv mit dem Thema St. Georg beschäftigten. Von 1911 bis 1912 schuf Wassily Kandinsky eine erstaunlich große Anzahl von Bildern, die sich mit der Gestalt des heiligen Drachentöters auseinandersetzten. Die Idee des Ritterheiligen hatte Kandinsky zwar seit 1908 immer wieder beschäftigt, aber gerade zwischen 1911 und 1912, also den für die Entwicklung des Malers so entscheidenden Jahren, erlangen die Georgs-Darstellungen größere Bedeutung. Die Bandbreite reichte dabei von Hinterglasbildern über Holzschnitte, Skizzen zu großformatigen Ölgemälden, die sich heute im Münchner Lenbachhaus, der St. Petersburger Eremitage, im New Yorker Solomon R. Guggenheim Museum und in Schweizer Privatbesitz befinden. Über den engen Zusammenhang zwischen dem vermutlich im Spätsommer 1911 entstandenen Hinterglasbild „St. Georg II“ und dem endgültigen Umschlagentwurf für den Almanach der „Der Blaue Reiter“ ist mehrfach hingewiesen worden. Der Katalog der Städtischen Galerie im Lenbachhaus zu München informiert, dass es sich beim Blauen Reiter um den heiligen Georg handelt.¹ Armin Zweite geht davon aus, dass Kandinsky vor 1914 „in der Personifikation des blauen Reiters den Heiligen Georg erblickte“, dessen Mythos er im Sinne seiner Utopie vom nahenden Zeitalter des Geistes poetisch weiterentwickelte. „Der Heros des Geistes löst die Gesellschaft aus den Fesseln des Materialismus, macht ihrem zivilisatorischen Verfall ein Ende und weist ihr den Weg ins Paradies“, schreibt Zweite über Kandinskys Verständnis des „Blauen Reiters“.² Zeitlich parallel zu Kandinsky gestaltete nun Franz Reiter in seinem Freskenentwurf den heiligen Georg ebenfalls als Rittergestalt in tiefblau schimmernder Wehr. Dass hierbei der akademisch geschulte Historienmaler vom führenden Kopf der Münchner Avantgarde angeregt wurde, kann mit Sicherheit ausgeschlossen werden: Zunächst ist festzuhalten, dass sich den Lesern des Bandes „Der Blaue Reiter“ bei seinem Erscheinen die Zusammenhänge zwischen dem Umschlagbild und den Georgsbildern Kandinskys nicht erschlossen. Diese Bezüge wurden in der Forschung durch die Gegenüberstellung vergleichbarer Darstellungen und Vorstudien Kandinskys erst in den letzten 50 Jahren hergeleitet.

¹ Zweite, Lenbachhaus, München 1991, Nr. 52 (Seite nicht paginiert).

² Zweite, Armin: Der Blaue Reiter - ein Heiliger Georg, in: St. Georg. Der Heilige mit dem Drachen, Lindenberg im Allgäu 2001, S. 97-98.

Kandinskys „Blauer Reiter“ konnte schon deshalb nicht den Anstoß für Reiters Georgsvita liefern, da dessen Entwürfe vor der Publikation des gleichnamigen Almanachs fertig gestellt wurden. Reiter reichte seine Arbeit termingerecht im November 1911 ein, Kandinskys und Marcs Buch erschien im Mai 1912. Dennoch existieren Zusammenhänge zwischen Reiters Heiligendarstellung und dem zum Blauen Reiter transformierten heiligen Georg Kandinskys. Sie ergeben sich durch die Tradition der Münchner Kunst des fin de siècle. Auf die Popularisierung der Heiligengestalt als Identifikations- und Symbolfigur wurde bereits hingewiesen. In Fortführung romantischer Traditionen hatten Neoidealismus, Symbolismus und Jugendstil den Ritterheiligen Georg wieder zu einem Thema der Kunst gemacht. Dies galt allerdings nicht nur für das katholisch geprägte München. Eine der wichtigsten Darstellungen des heiligen Georgs schuf Hans von Marées 1885/87. Die rechte Tafel seines Reitertriptychons zeigt den Heiligen in blau schimmernder Rüstung auf einem gescheckten Pferd. Das Bild konstituiert sich ganz aus seiner Farbtektonik und wirkt daher antinaturalistisch. Der skizzenhafte Duktus hebt es zusätzlich in eine überzeitliche Sphäre. Julius Meier-Gräfe hat bereits betont, dass dieser Rückgriff auf einen historischen Stoff keineswegs mit Legendenmalerei zu verwechseln ist, die Verwendung eines bekannten Topos ermöglichte vielmehr den Dialog zwischen Künstler, Kunst und Betrachter.¹ So tritt der heilige Georg in der Symbolfarbe Blau nicht als historische Figur auf, sondern mutiert zum Zeit enthobenen Sinnbild. Das Bild gibt keine Handlungsabläufe wieder, sondern pointiert das Zeitlose, Wesentliche und die Monumentalisierung. Dieser Prozess der Enthistorisierung setzte sich dann 1891 in einem weiteren berühmten Münchner Gemälde des heiligen Georgs fort.

Ludwig Herterichs traumartig-verwünschenes Bild zeigt einen jugendlich-reinen Heiligen mit geschulterter Lanze, dessen eisernes Waffenkleid durch das dunkle Dickicht des Waldes schimmert. Die Szene ist unreal flirrend beleuchtet, der Drache tritt nicht in Erscheinung, Georg agiert nicht, sondern verharrt in eigenartiger Passivität. Traumverloren blickt der Heilige in den Wald. Die Wirksamkeit von Herterichs Ölgemälde, das seinerzeit von der Münchner Öffentlichkeit begeistert aufgenommen wurde und zum Erfolgsbild avancierte, ist nicht zu unterschätzen. So wiederholte der Maler das Thema später mehrmals, die breite Anerkennung des Bildes zeigt sich auch in der Tatsache, dass Franz von Stuck eine Kopie des Gemäldes schuf. Klaus Peter Schuster geht davon aus, dass Herterichs geheimnisvolles Georgsbild die märchenhaften Ritter-Darstellungen Wassily Kandinskys in seinen Münchner Anfängen beeinflusst hatte.² Jedenfalls scheint ein wesentliches Merkmal des Herterich-Gemäldes, das den Maler in die Nähe des Symbolismus rückt, nämlich die Betonung des Traumhaften, Visionären der Georgsfigur und die Vernachlässigung der deskriptiven, narrativen Elemente, den ästhetischen Vorstellungen Kandinskys verwandt zu sein. Es muss

¹ München leuchtete, Katalogteil, München 1984, S. 154-155.

² Ebenda, S. 169, Nr. 41.

allerdings darauf hingewiesen werden, dass Herterich das Gemälde zunächst als Pferdestück begann. Während eines Sommeraufenthaltes in der Osterberger Künstlerkolonie, der unter anderem auch Franz von Stuck, Julius Exter und Carl Johann Becker-Gundahl angehörten, sammelte Herterich erste Erfahrungen mit dem Pleinairismus.



Abbildung 74: Hans von Marées, Heiliger Georg, Öl auf Leinwand, 1885/87, Neue Pinakothek München



Abbildung 75: Ludwig von Herterich, "Der heilige Georg", Öl auf Leinwand, 1891, Bayerische Staatsgemäldesammlung München

Das als Naturstudie eines Schimmels begonnene Bild, transformierte er dann im Atelier zur Darstellung des heiligen Ritters Georg. „Aber die (...) alte Romantik stack mir immer noch in den Gliedern, und so war denn das erste Resultat meiner Osternberger Studien ein Ritterbild des heilige Georg“, bekannte Herterich später.¹

Auch Franz Reiter, der, wie oben bereits erwähnt, bei Ludwig Herterich studiert hatte und deutlich von dessen pleinairistischem, weichem Kolorismus sowie von dessen Monumentalität geprägt worden war, zeigte sich davon beeinflusst. Bereits vor seinem Auftrag für die Milbertshofener Georgskirche, nämlich im Jahr 1906, hatte Reiter die Gestalt eines blauen Ritters entwickelt, die ihm dann als Vorlage für sein Milbertshofener Deckenfresko diente.

Sein märchenhaft-idyllisches Wandgemälde „Freude am Leben“, das er für die Außenfassade der Villa des Münchner Oberbürgermeisters Wilhelm von Borscht in der Sollner Heilmannstraße schuf, zeigte einen Ritter in blauer Montur.² Auf eine Wiese gelagert, erhält er gemeinsam mit seiner weiblichen Begleiterin aus der Hand eines Kindes einen Blumenstrauß. Junge Frauen, mit Blumenkränzen geschmückt, bewegen sich in anmutiger

¹ Zitiert nach: Kaltenbrunner, Regina: Franz von Stuck und die Osternberger Künstlerkolonie, o. O. 1997. Seiten nicht paginiert.

² Das Wandbild existiert heute nicht mehr.

Eurythmie unter blühenden Kastanienbäumen. Nackte Kleinkinder spielen unbedarft auf der blühenden Wiese.



Abbildung 76: Franz Reiter, Freude am Leben, Wandbild, 1906, nicht erhalten

Das Wandgemälde nähert sich den „Sehnsuchtslandschaften“ des fin de siècle an, genauso aber trägt das Bild lebensreformatorische und märchenhafte Züge. Der Ritter, die Frau und das Kind sind letztendlich keine historischen oder literarischen Gestalten, sondern Metaphern für Eltern- und Eheglück. Für St. Georg Milbertshofen rehabilitierte Reiter seinen blauen Ritter für den Kirchenraum: Die narrative und historische Komponente tritt wieder mehr in den Vordergrund, aus dem Sinnbild wird ein Ereignisbild, die Ereignisse sind datierbar.

Wassily Kandinsky verfolgt radikal den Weg weiter, den ihm unter anderem die Kunst Marées gebahnt hatte: Der „Blaue Reiter“, das Synonym für Aufbruch und Spiritualität, fokussiert den Mythos des heiligen Georgs auf die beiden Gedanken Überwindung und Befreiung. Franz Reiter, dem Maler im kirchlichen Auftrag, kam die Aufgabe zu, eine komplexe Heiligenvita nachzuerzählen. Er kehrt zurück zur Historienmalerei, die Farbe Blau, deren sublimen Bedeutung Kandinsky und Marc bekanntermaßen mehrfach betont hatten, verweist als einzige auf die gemeinsamen Vorläufer in der Münchner Malerei.

Der „Blaue Reiter“ Wassily Kandinskys und der blaue St. Georg von Franz Reiter explizieren damit zwei Entwicklungsstränge, die beide ihren Ursprung in der Münchner Malerei des fin de siècle hatten und sich später völlig entgegengesetzt zur Avantgarde beziehungsweise zur kirchlichen Malerei verzweigten.

3.3 Carl Johann Becker-Gundahl als kirchlicher Maler¹

Die Ausstellung „München leuchtete“ stellte im Jahr 1984 den Maler Carl Johann Becker-Gundahl erstaunlicherweise als Vertreter des „christlichen Expressionismus“ vor. Zwei seiner Arbeiten, ein Kreuzigungstriptychon, datiert in das Jahr 1913, und das Hochaltarbild der Pfarrkirche in München-Solln mit der Taufe Christi finden sich im Katalog zur Ausstellung Seite an Seite mit Werken von Ernst Barlach, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka und Emil Nolde.²

Becker-Gundahl griff in seiner von 1875 bis 1925 währenden Schaffenszeit mit zielsicherem Spürsinn für die Erwartungshaltungen des zahlenden Publikums immer wieder aktuelle stilistische Strömungen auf und verarbeitete sie in seinem Werk. Der Bogen spannt sich hierbei von der tonigen Malerei der Münchner Diez-Schule in seiner Anfangszeit über impressive, plenairistische Tendenzen seit den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts, bis hin zum pastos modellierenden Farbgebrauch im Sinne der Malerei Cézannes und van Goghs. Zur expressionistischen Formauflösung und endgültigen Farbdominanz hatte Becker-Gundahl allerdings auch in seinen religiösen Sujets nie gefunden. Dies gilt natürlich ebenso für seine Schöpfungen im Bereich der kirchlichen Monumentalmalerei, mit der er sich ab 1902 beschäftigte. Der Künstler, der bis zu diesem Zeitpunkt nur für den anonymen Kunstmarkt gearbeitet hatte, trat in diesem Jahr der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst bei und suchte damit im kirchlichen Bereich ein weiteres Betätigungsfeld. Christlich-religiöse Themen tauchten im Schaffen Becker-Gundahls lange Zeit überhaupt nicht auf, sieht man von dem 1882 begonnenen Historienbild „Christenversammlung in den Katakomben“ ab, das angeblich Studienkollegen der Münchner Akademie zerstörten.³ Ebenso ging Mysteriöses, Traumhaftes oder Esoterisches, also die Leit motive der symbolistischen Kunst, vollkommen an Becker-Gundahls Malerei vorüber, obwohl Gabriel von Max, ein wesentlicher Vertreter des Münchner Symbolismus, zu seinen Lehrern zählte. Mit seinen Frühwerken „Der Austrägerin Tod“, die „Kartenlegerin“ oder „Kurpfuscherin“ pflegte er stattdessen zunächst das bäuerliche Genre im Sinne Franz von Defregger, der zu seinen wichtigsten frühen Förderern zählte.⁴

Wesentliche Anregungen hierzu fand er in der Osternberger Künstlerkolonie des Hugo Freiherrn von Preen, der er sich ab 1883 anschloss. Seit 1877 etablierte von Preen seinen im Innviertel zwischen Braunau und Ranshofen gelegenen Gutshof zum sommerlichen

¹ Die genauesten Angaben über den Maler finden sich in: Saur. Allgemeines Künstler Lexikon, Bd. 8, München-Leipzig 1994, S. 177-178.

² München leuchtete, Katalogteil, Nr. 88-101b, München 1984, S. 207-223.

³ Wolter, Franz: Carl Johann Becker-Gundahl, in: Die christliche Kunst 2 (1905/06), S. 176.

⁴ Höfchen, Heinz: Carl Johann Becker-Gundahl, in Carl Johann Becker-Gundahl: Katalog zur Ausstellung. Herausgegeben von der Stadt Blieskastel, Blieskastel 1990, S. 14.

Treffpunkt für Münchner Künstler, die fernab aller akademischen Zwänge in und nach der Natur malten.¹

Im Osternberger Künstlerkreis knüpfte Becker-Gundahl wichtige Kontakte, die seiner künstlerischen Karriere nützten, er erhielt aber auch wesentliche Impulse für die weitere malerische Entwicklung. Auf den von Prenschen Gutshof lernte er unter anderem Franz von Stuck, Julius Exter, Max Kuschel und Ludwig Herterich kennen, die mit ihm 1892 zu den ersten Mitgliedern der Münchner Secession zählen sollten. Gemeinsam mit diesen Malerkollegen fand er in Osternberg zunächst zur Freilichtmalerei.²

Soweit man heute das Œuvre Becker-Gundahls überblicken kann, muss konstatiert werden, dass Becker-Gundahl wohl erst durch die Bekanntschaft mit Stuck, Exter und Kuschel zur Auseinandersetzung mit dem Symbolismus sowie der Darstellung des Übersinnlichen angeregt wurde, und zwar nachdem die drei letztgenannten Künstler sich als dessen wesentliche Münchner Vertreter etabliert hatten. Davon profitierten in erster Linie seine religiösen Sujets, mit denen er sich vermutlich erstmals um 1902 beschäftigte. So gehen Becker-Gundahls erste Kreuzigungsdarstellungen, die als religiöse Galeriebilder gedacht waren, auf Stucks berühmte Kreuzigung von 1891 zurück, die durch ihre monumentale Dunkelmalerei und Dramatik Aufsehen erregt hatte.³

Dem Symbolismus begegnete Becker-Gundahl also zunächst in seiner Interpretation als Münchner Jugendstil, für seine Arbeiten im Kirchenraum sollte aber die Monumentalmalerei Ferdinand Hodlers einen wichtigen Einfluss ausüben. Hodlers Werke waren seit 1897 regelmäßig in München auf den internationalen Kunstausstellungen im Glaspalast zu sehen. Seit 1903 war der Schweizer Maler als Mitglied der Münchner Secession Vereinskollege von Becker-Gundahl. Dessen Bedeutung für die religiöse Wandmalerei des 20. Jahrhunderts wurde bis in die jüngere Vergangenheit immer wieder betont, obwohl dieses Genre einen verhältnismäßig geringen Teil seines Gesamtchaffens ausmachte.⁴

Seinen ersten kirchlichen Auftrag erhielt Becker-Gundahl 1903 von der jungen Pfarrgemeinde St. Maximilian in München, für deren neue Kirche er ein Apsismosaik und einen Altar entwarf. Dem schlossen sich 1905 Fresken für die Fremding St. Gallus Kirche an. Ab 1908 schuf der Maler für die Münchner St. Anna Kirche mit der „Hochzeit von Kana“

¹ Kaltenbrunner, Osternberger Künstlerkolonie. o. O. 1997, ohne Paginierung.

² Ebenda.

³ Es existiert kein Gesamtverzeichnis der Werke Becker-Gundahls. Waltraud Huth-Fox konnte 1990 im Zuge der Vorarbeiten zur Blieskastler Ausstellung, die sie als Kuratorin betreute, zahlreiche Arbeiten nachweisen. Hierzu: Huth-Fox, Waltraud: Carl Johann Becker-Gundahl. Bildgestalt und Bildinhalt, in: Carl Johann Becker-Gundahl, Blieskastel 1990, S. 17-98.

⁴ Otto Weigmann feierte in seinem Thieme-Becker Beitrag von 1909 Becker-Gundahls Fresken für St. Anna in München als „eines der bedeutendsten Freskenwerke der Neuzeit“. (Thieme-Becker, Bd. 3, Leipzig 1909, S. 152.) Jöckle und Höfchen bekräftigten 1994 die Auffassung, dass Becker-Gundahl für „die süddeutsche und insbesondere die Münchner Malerei während des ersten Viertels des 20. Jahrhunderts einer der bedeutendsten Künstler auf dem Gebiet der religiösen Wandmalerei“ gewesen sei. Siehe: Saur. Allgemeines Künstler Lexikon, Bd. 8, München-Leipzig 1994, S. 178.

und dem „Letzten Abendmahl“ seine bekanntesten kirchlichen Wandgemälde. Im gleichen Jahr entstanden das Apsisgemälde für die Herz-Jesu-Kirche im mittelfränkischen Feucht, wo Becker-Gundahl in den Jahren 1919 und 1921 wiederum am Werk war. In München war der Maler dann nur noch einmal tätig, nämlich 1915 in seiner Heimatpfarrkirche St. Johannes Baptist in Solln, für deren neubarocken Altar er das Gemälde „Taufe Christi“ schuf. Ein Altarblatt mit der Darstellung des heiligen Josefs für die Augsburger St. Moritz Kirche von 1919 sowie 1920 die Ausmalung einer Feldkapelle im pfälzischen Jockgrim waren dann die letzten eigenhändigen Arbeiten Becker-Gundahls für Sakralräume. Die projektierten Monumentalmalereien für die Nürnberger St. Anton Kirche und den Georgschor des Bamberger Domes konnten von ihm nicht mehr realisiert werden: Becker-Gundahl starb 1925. Karl Caspar malte dann den Georgschor der Bamberger Kathedrale bis 1928 nach eigenen Plänen aus.

Die ohnehin wenigen kirchlichen Arbeiten Becker-Gundahls wurden durch Kriegszerstörungen weiter dezimiert: Sowohl die Werke für die Augsburger St. Moritz Kirche als auch die Malereien der Kirche zu Feucht existieren nicht mehr.¹ Es ist also nicht die Quantität der Arbeiten, welche Becker-Gundahl als kirchlichen Maler interessant erscheinen lassen, sondern seine Eigenart, aktuelle Entwicklungen der Malerei des frühen 20.

Jahrhunderts mit den ästhetischen Dogmen der Kirche in Einklang zu bringen. Becker-Gundahl war deshalb als kirchlicher Maler nie unumstritten, gerade in der katholischen Kunstszene Münchens gab es Fürsprecher und Gegner des Künstlers.

Um die Entwicklung des kirchlichen Malers Becker-Gundahl aufzeigen zu können, ist es unumgänglich, den gesetzten Untersuchungszeitraum um nur wenige Jahre zu verlassen. Wie bereits erwähnt, entstanden seine Arbeiten für die Münchner Kirchen St. Maximilian, St. Anna und St. Johann Baptist in Solln zwischen 1903 und 1915.

¹ Becker-Gundahl freskierte 1921 die katholische Pfarrkirche Feucht gemeinsam mit seinem Schüler Franz Klemmer. Letzterer schuf ein Taufbild Christi, das sich deutlich an Becker-Gundahls Sollner Hochaltarbild anlehnt. Eine Abbildung des Freskos findet sich in: Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst Jahresmappe 1921, S.9.

3.3.1 Entwürfe für St. Maximilian in München

Der Bau und die Ausstattung der in der Münchner Isarvorstadt gelegenen St. Maximilianskirche war ein langwieriger und problematischer Prozess. Bereits 1885 war Heinrich Freiherr von Schmidt die Bauausführung vom Münchner Zentralkirchenbauverein zuerkannt worden. Das kirchliche Komitee hatte Schmidts Plänen für eine neugotische Kirche unter 96 eingereichten Entwürfen den ersten Preis zuerkannt.¹ Die sofortige Ausführung des Projektes scheiterte zunächst an der Finanzierung. Als Konsequenz einer langwierigen innerkirchlichen Stildiskussion war ab den späten 80er Jahren des 19. Jahrhunderts die Dominanz der Gotik als verbindlicher Sakralstil, zumindest im süddeutschen Raum, gebrochen. Sichtbar wurde diese Entwicklung in München zunächst durch den neuromanischen Kirchenbau der St. Anna Kirche von Gabriel von Seidl, die 1892 vollendet worden war. Im gleichen Jahr wurde von Schmidt zur Änderung seiner Pläne für die Maximilianskirche aufgefordert, der Architekt konzipierte nun zwei Versionen einer neuromanischen Kirche. Der kostengünstigere Plan, der auf einen Kuppelbau verzichtete, wurde schließlich angenommen und ab 1895 ausgeführt. Nach zahlreichen Bauunterbrechungen, die wegen Geldmangels erfolgten, war die Maximilianskirche erst 1901 vollendet. Die Fertigstellung des Baus war nur durch das finanzielle Entgegenkommen der bayerischen Staatsregierung möglich geworden, die Kosten für den Hochaltar übernahm schließlich Prinzregent Luitpold.²

Bereits in der ersten Planungsphase zur malerischen Ausgestaltung des Innenraumes ab 1902 war Johann Becker-Gundahl beteiligt, in diesem Jahr unterlag er bei der Konkurrenz zur Ausmalung des Rathauses in Wasserburg. Wie bereits erwähnt, gehörte er nunmehr auch der DG an und fand hier seine Aufgaben auf dem Gebiet der Monumentalmalerei. Der erste Auftrag für den Maler bezog sich auf die Hauptapsis der Kirche, für die er die gemalten Vorlagen zur Mosaizierung fertigen sollte. Zu diesem Zwecke lieferte Becker-Gundahl ein Modell, das jedoch nie zur Ausführung kam. Die zu erwartenden Kosten von 70. 000 Mark und die Direktiven des Kirchenarchitekten Heinrich Freiherr von Schmidt mögen dabei ausschlaggebend gewesen sein.³ Schmidt forderte die Kirchenverwaltung auf, eine Konkurrenz zur malerischen Ausgestaltung des gesamten Kirchenraumes zu veranstalten. Dabei sollte wohl auch Becker-Gundahls Konzept zur Ausgestaltung der Apsis berücksichtigt werden.

Als 1916 unter der Regie der DG eine Konkurrenz zur gesamten Ausmalung der Kirche, einschließlich der Hauptapsis ausgeschrieben wurde, wurde Becker-Gundahls altes Apsis-

¹ Der in Köln gebürtige Heinrich Freiherr von Schmidt war von der rheinischen Gotik geprägt worden. Sein Vater war der Wiener Dombaumeister Friedrich von Schmidt, der auch das Wiener Rathaus erbaute.

Siehe: Katholische Stadtpfarrkirche St. Maximilian (= Schnell, Kunstführer Nr. 284) 2. Neu bearbeitete Auflage von 1976, S. 3-4.

² AEM: Archiv der Erzbischöfe 31/2. Zentralkirchenbauverein, Rechenschaftsbericht 1899.

³ AEM: Archiv der Erzbischöfe 31/2. Zentralkirchenbauverein, Rechenschaftsbericht 1902.

Modell übergangen, der Maler hatte sich nicht mit einer neuen Arbeit an diesem Wettbewerb beteiligt. Stattdessen erhielt der umstrittene Entwurf des Münchner Malers Theodor Baierl mit der monumentalen Darstellung einer Pietá im Chorraum den ersten Preis.¹

Beckers Konzept hingegen entsprach nicht mehr den Vorstellungen der Auftraggeber.²

Im Jahr 1915 hatte nämlich die Kirchenverwaltung von St. Maximilian beschlossen, St. Maximilian, eingedenk des „Heldentums der deutschen Frauen und Mütter im gegenwärtigen Völkerkampf“, als Kriegsgedächtniskirche zu gestalten. "Wir wollen ein Kriegsgedächtnis an das Heldentum der deutschen Frauen und Mütter im gegenwärtigen Völkerkrieg im Sinne der Gottesmutter errichten, welche den geopfertem Heiland tot in den Armen hält“, ließ Kirchenverwalter Leitner verlauten.³

Diese Idee wurde nach dem Ersten Weltkrieg wieder aufgegriffen und schließlich erst 1922 mit der Ausführung des Baierischen Entwurfes realisiert. So schuf Becker-Gundahl 1903 lediglich die farbigen Kartons und Skizzen für die Mosaizierung der westlichen Seitenapsis der St. Maximilians-Kirche, die bis 1905 durch die Sollner Firma Rauecker ausgeführt wurde. Ebenso entwarf er den Marienaltar, der in die Wandnische eingestellt wurde. Die Mosaiken an der Stirnseite und in der Apside wirken natürlich zunächst durch den Eigenwert der Farbe. Aus dem Dreiklang Grün, Blau und Gold entwickelte Becker-Gundahl eine sublimen Wanddekoration. Durch den Vergleich mit den erhalten gebliebenen Farbkartons Becker-Gundahls erschließt sich die Grundidee des Bildes, sein Programm und die Eigenart der Malerei noch deutlicher.⁴

Die Darstellungen auf der Stirnwand vor der Apside und das Bild in der Nische zeigen auf unterschiedliche Weise den Himmel mit Heiligen. Im Halbrund der Apside wird ein üppiger Paradiesgarten beschrieben. In hieratischer Haltung präsentiert dort der heilige Bischof Otto, mit Pedum und Pallium ausgezeichnet, ein Modell des Bamberger Doms. Üppig wuchernde Pflanzen mit Blüten, auf denen Käfer und Vögel leben, umranken seine Silhouette. Das Geäst bilden insgesamt zehn Medaillons, in denen musizierende Engel sitzen, es sind zarte junge Mädchen. Stirnbänder und Blumenkronen schmücken ihre Häupter, von denen das

¹ Der Münchner Geistliche und Privatgelehrte Alois Wurm plädierte in der Augsburger Postzeitung dafür, den Wettbewerb nochmals auszuschreiben, da seiner Ansicht nach alle eingesandten Entwürfe nicht vollständig überzeugten. Zu „wahrhaft monumentalen Lösungen“ sei nur Becker-Gundahl in der Lage, der sich nicht am Wettbewerb beteiligt hatte. Wurm appelliert daher an die Verantwortlichen, den Maler zu einer neuen Konkurrenz einzuladen. Augsburger Postzeitung vom 02.07.1917.

² Das völlig ruinierte Modell zur Mosaizierung der Hauptapsis der Münchner St. Maximilians-Kirche von Becker-Gundahl wurde vor einigen Jahren von den Nachfahren des Malers auf dem Dachboden seines ehemaligen Wohnhauses gefunden. Eine Restaurierung erschien nicht lohnenswert, es existieren daher keine Bildquellen mehr, die Aufschluss über Becker-Gundahls Ideenentwurf geben könnten.

³ St. Maximilian in München. Als Denkmal für das Heldentum der deutschen Frauen und Mütter im Völkerkampf. Wochenblatt für die katholischen Pfarrgemeinden Münchens, 8 (1915) Nr. 29, S. 227-228.

⁴ Zehn Kartons befinden sich heute auf dem Dachboden des Pfarrhauses von St. Maximilian, eine weitere Anzahl im Besitz der Nachfahren des Malers.

lockige Haar fällt. Das Apsisbild flankieren jeweils zwei stehende lebensgroße Engelse gestalten, die auf Schalmeien blasen. Ihre antikisierenden Gewänder lösen sich

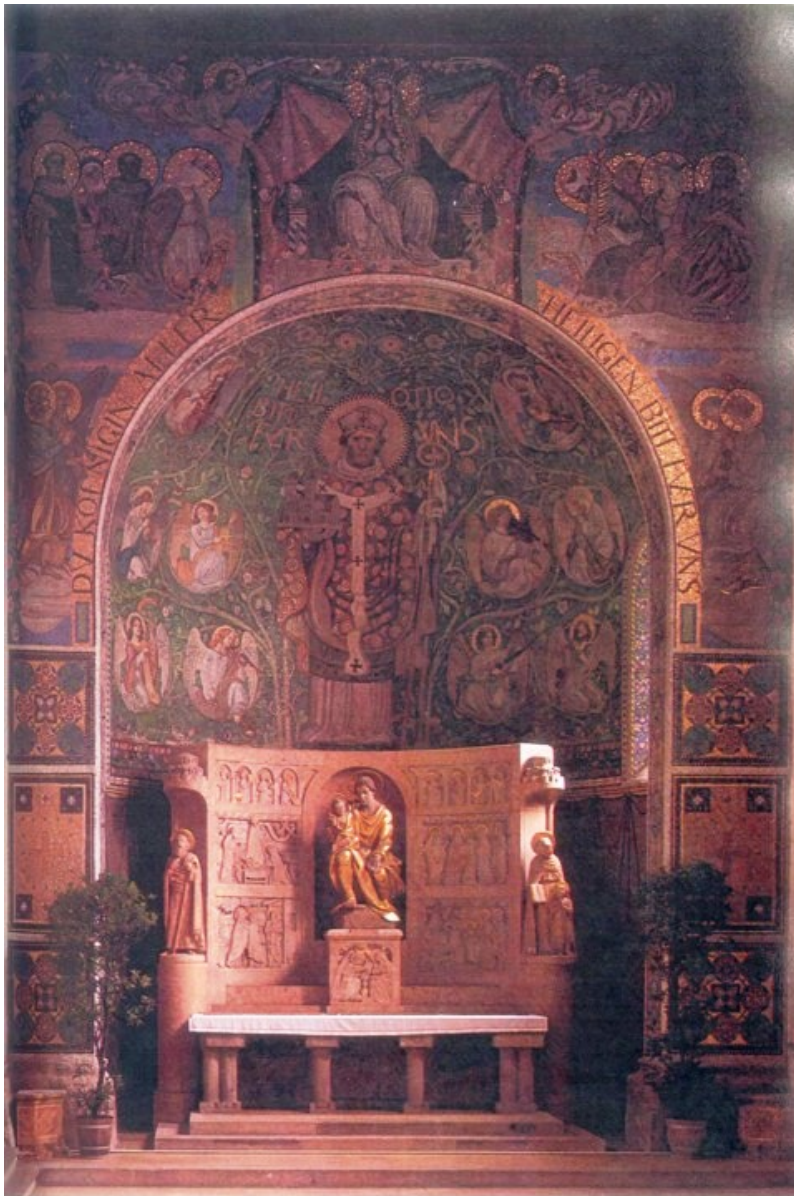


Abbildung 77: Carl Johann Becker-Gundahl, Apsismosaik, 1905, St. Maximilian München

ornamental auf. Auf Sockeln postiert, wird das Engelsquartett vom kräftigen Blau des Himmels hinterfangen.

Das Friesbild an der Stirnwand vor der Apsis feiert schließlich Maria als Königin aller Heiligen. Vor ihrem himmlischen Thron haben sich acht Heiligengestalten zur Verehrung der Gottesmutter auf Wolkenbänke niedergekniet. Zu ihrer Rechten erkennt man die heilige Elisabeth, den stigmatisierten Franziskus von Assisi, die heilige Theresia von Avila und der heilige Dominikus mit dem Rosenkranz. Auf der anderen Seite erscheinen der heilige Benno, die heilige Nothburga, Katharina von Alexandrien und Johannes der Täufer. Die Dominanz des Ornamentalen und eine Tendenz zur Betonung von Linie und Fläche, die freilich durch die teilweise kräftige Modellierung der Gewandfalten, vor allem denen der Muttergottesfigur

abgeschwächt wird, zeigen deutlich den Einfluss des Jugendstils auf Becker-Gundahls Arbeit für St. Maximilian. Vor allem seine Engelsfiguren erinnern an die Mädchengestalten des Jugendstils, wie sie in München besonders Franz von Stuck beschrieben hatte. Julius Exter hatte bereits 1895 in seinem Karfreitagstriptychon diesen Frauentypus in Jugendstilengel transformiert¹. In fließende Gewänder gehüllt, beklagen sie ergriffen den Tod des Heilands. Becker-Gundahl vermeidet allerdings für das Kirchenbild derartige erotisierende Momente, seine Engel agieren mit artiger Sittsamkeit und sind als Jungfrauengestalten aufgefasst. Die Darstellung des Himmels in der Apsis als Dickicht floraler Ornamente und die Formung von Medaillons aus gebogenen Ästen geht auf byzantinische Vorbilder zurück - es seien hier stellvertretend die Mosaiken im Presbyterium von S. Vitale in Ravenna erwähnt.² Die Gestaltung des Gemäldes als Mosaik und dessen byzantinische Elemente sollten bewusst an die Zeit des frühen Christentums erinnern. Dies entsprach der ursprünglichen Programmatik der Kirchengestaltung, die zunächst vom Patrozinium ausging. Für die Kirche des heiligen Bischofs Maximilian von Lorch, der 283 den Märtyrertod erlitt, war eine Ausstattung im Stile der frühen christlichen Kunst vorgesehen. Dies zeigen am deutlichsten Ikonographie und Gestaltung des Hochaltars, der von einem irischen Patrick-Kreuz überragt wird.³

Die Rezeption des Mosaiks respektive der Farbentwürfe Becker-Gundahls durch die katholische Kunstkritik war durchweg positiv. Seine Interpretation historischer frühchristlicher Kunst im Sinne des Jugendstils, die Übersetzung der historischen Mitgift in eine „völlig eigene Sprache“ wurden als Glücksfall für die kirchliche Kunst gefeiert.⁴

3.3.2 Fresken für die Pfarrkirche St. Anna in München

In der jüngeren Beschreibungen der St. Anna Kirche im Münchner Stadtteil Lehel ist vielfach unkritisch vom Seidl'schen Gesamtkunstwerk die Rede. Ohne nähere Erläuterung wird in diesem Zusammenhang die Einheit von Architektur, Malerei und Plastik konstatiert, die angeblich dem künstlerischen Gesamtkonzept des Architekten entstammt.⁵

Für die Malerei des Sakralraums - nur auf sie kann hier eingegangen werden - ist diese These sicher wenig zutreffend, zu verschiedenartig waren die sie ausführenden Künstler und zu lang währte ihre Fertigstellung. Tatsächlich zeigt das Innere der 1887 bis 1892 nach Plänen von Gabriel von Seidl errichteten St. Anna Pfarrkirche ein Konglomerat verschiedenster Tendenzen der kirchlichen Malerei des frühen 20. Jahrhunderts. Das

¹ München leuchtete, Katalogteil Nr. 50, München 1984, S. 177.

² Das 1906 nach Entwürfen von Karl Wahler vollendete Goldglasmosaik in der St. Benno Kirche zu München greift dieses Motiv ebenfalls auf.

³ Hierzu: Hoffmann, Richard; Bayerische Altarbaukunst, München 1923, Tafel 255 und S. 290.

⁴ In diesem Sinne äußerte sich z. B. Franz Wolter, in: Die christliche Kunst 2 (1905/6) S. 176.

⁵ Diese Ansicht vertreten u.a.: Biebl, Veronika: 100 Jahre Innenausstattung, in: 100 Jahre Pfarrkirche St. Anna in München 1892-1992, München-Zürich 1992, S. 25 sowie Pistor, Emilie: Kunsthistorische Würdigung, ebenda, S. 48.

raumbeherrschende Apsisgemälde, das Rudolf von Seitz 1897 vollendete, vereinigt inhaltlich den Gedanken des Kosmokrators mit der Deesis.

Anstelle Johannes des Täufers tritt allerdings die Kirchenpatronin Anna als Fürsprecherin in Erscheinung. Gemeinsam mit Seidl leitete Seitz die „Münchner Vereinigten Werkstätten“ und war so wesentlich an der Verbreitung der Neorenaissance im Bereich der angewandten Kunst beteiligt. Auch seine Arbeit für St. Anna bezieht sich deutlich auf die Malerei des 16. Jahrhunderts: Die Gestalt Gottvaters ist deutlich von Michelangelo angeregt, die Apostelfiguren verweisen auf Dürer.

Eine völlig andere Mentalität zeigen die ältesten Tafelbilder der Kirche und die Kreuzwegstationen von Martin von Feuerstein aus dem Jahr 1898. Wie so häufig balancierte Feuerstein zwischen fiktivem Realismus und religiöser Historienmalerei. Wie viele seiner zeitgenössischen Malerkollegen entwickelte er seine rothaarige Jesusfigur aus den suggestiven Christusgestalten Iwan Kramskojs, dessen Realismus er freilich durch fromme Theatralik läuterte. Erheblich später, nämlich 1913 bis 1914 erhielten Vierung, Gewölbefelder, Pfeiler und Gurtbögen ihre heute nicht mehr existierende Dekorationsmalerei, die romanischen Vorbildern in Prüfening oder Walderbach verpflichtet war.

Zwischen der Dekorierung der Apsis durch Seitz und der Ausmalung des Langhauses schuf Johann Becker-Gundahl von 1908 bis 1910 seine beiden monumentalen Wandgemälde „Letztes Abendmahl“ und „Hochzeit von Kana“ an den Ostwänden der beiden Querhausarme. Auch sie bringen wieder einen völlig anderen Akzent der historistischen Malerei in den Kirchenraum: Bei beiden Gemälden öffnete Becker-Gundahl kastenartige Bildräume, die mit gepflasterten Fußböden linearperspektivisch im Sinne der Malerei des Quattrocento angelegt sind. Deren zierliche architektonische Elemente beziehen sich - namentlich die Säulen - allerdings auf das Trecento.



Abbildung 78: Rudolf von Seitz, Jüngstes Gericht, 1890, St. Anna, München-Lehel



Abbildung 79: Carl Johann Becker-Gundahl, Letztes Abendmahl (Apostelkommunion), 1908 St. Anna München-Lehel



Abbildung 80: Carl Johann Becker-Gundahl, Hochzeit von Kana, 1910, St. Anna München-Lehel

Um die Jahrhundertwende war die religiöse Malerei des 15. Jahrhunderts von der katholischen Kunsttheorie, vor allem in Süddeutschland, wieder entdeckt worden.¹ Genauso gaben Aufträge der Münchner Kirchenmaler Fugel und Feuerstein in Padua gerade im Münchner Raum Impulse zur Auseinandersetzung mit der religiösen Wandmalerei Giottos und seiner Nachfolger. Becker-Gundahl studierte seinerseits während einer Italienreise byzantinische Mosaiken sowie die Malerei der Proto- bzw. Frührenaissance.

Im Gegensatz zu seinem Kollegen und Freund Seitz, der sicherlich bei der Vermittlung des Auftrags für St. Anna hilfreich war, wagt Becker-Gundahl in seinem Anteil bei der Ausmalung des Kirchenraums nun aber auch den Anschluss an die aktuelle Monumentalmalerei:

Das als Apostelkommunion aufgefasste letzte Abendmahl Christi ist eine streng symmetrische Komposition, es dominieren die Farbtöne Rotbraun, Grün und Weiß, die gesamte Malerei ist

¹ Smitmans, christliche Malerei, St. Augustin, 1980, S. 56.

stark flächenbetonend. Die Person Christi bildet die Mittelachse, sie steht vor einer langen Tafel, die bis auf eine weiße Tischdecke leer ist, dahinter wird ein thronartiger Stuhl mit grünem Baldachin sichtbar. Dem zelebrierenden Priester gleich hält der Messias Hostie und Kelch in Händen, über seinem weißen Gewand trägt er einen rotbraunen Umhang. In feierlicher Distanz zu Jesu verharren zu seiner Linken und Rechten je eine Gruppe von Aposteln. Sie stehen sich gegenüber und bilden durch ihre Positionierung im Raum und ihre Körperhaltung analoge Figurenpaare, lediglich die Bewegungen der Hände und der Köpfe variieren. Becker-Gundahl griff bei der Charakterisierung der Gestalten auf das Apsisgemälde von Seitz zurück, sowohl Jesus als auch seine Jünger tragen ähnliche Gesichtszüge und sind teilweise in kuttenartige Kleidung gehüllt. Seitz wie Becker-Gundahl erwiesen hier wohl den Auftraggebern, den Franziskanern von St. Anna, ihre Referenz, vor allem erinnert jedoch das Wandbild Becker-Gundahls mit seinen parallelen weißen Gestalten an die monumentalen Allegorien Ferdinand Hodlers. Sein Gemälde „Die Lebensmüden“, besonders aber dessen Fortsetzung „Eurythmie“, die 1891 beziehungsweise 1894 entstanden waren, inspirierten als Vorbilder Becker-Gundahl. „Eurythmie“ fand von allen Werken Hodlers bei Publikum und Kritik die breiteste Akzeptanz. Bereits 1897 war es auf der internationalen Kunstausstellung im Münchner Glaspalast zu sehen und wurde dort mit der goldenen Medaille Erster Klasse ausgezeichnet. Erst 1906 wurden die „Lebensmüden“ erstmals in der Münchner Secessionsausstellung präsentiert, eine Abbildung des Gemäldes fand sich in deren Katalog.

Die schreitenden Greisenfiguren des Bildes „Eurythmie“ waren von Dürers Aposteln in der Münchner Pinakothek beeinflusst, die Hodler 1883 besucht hatte.¹ Von Dürer ausgehend, leiten sich also die Apostelgestalten von Becker-Gundahl sowohl über Seitz und als auch über Hodler her. Bereits während der Arbeit zu den „Lebensmüden“ explizierte Hodler gegenüber Louis Duchosal erstmals seine Theorie des „Parallelismus“ und sein Bestreben nach Monumentalität:

„Ich strebe nach kräftiger Einheit, nach religiöser Harmonie. Was ich zum Ausdruck bringen will, ist das, was aus uns gleichwertige Wesen macht: die Ähnlichkeit zwischen den Menschen. Ich stütze mich auf die Einheit des Menschenwesens. Diese Reform entspricht dem Bedürfnis, größer zu gestalten.“²

Hodlers pantheistisch gefärbte Sehnsucht nach religiöser Einheit und Harmonie der Lebewesen, die sich in seiner Kunst durch bewusste Form- und Farbwiederholung ausdrückt, erfährt nun bei Becker-Gundahl ihre katholische Umdeutung: Er arrangiert ein

¹ Brüscheiler, Jura: Ferdinand Hodler (Bern 1853 - Genf 1918) Chronologische Übersicht: Biografie, Werk, Rezensionen, in: Ferdinand Hodler, Zürich 1983, S. 110, Abbildung 166 sowie S. 112.

² Zitiert nach Brüscheiler, in: Ferdinand Hodler, Zürich 1983, S. 100.

feierliches Tableau einer Apostelgemeinschaft, die das Mysterium der Transsubstantiation zum kollektiven Erlebnis macht. Andere deutliche Bezüge zu Hodler zeigt das zweite Wandgemälde mit der „Hochzeit zu Kana“, das nach dem Abendmahl entstand.¹ Hier gestaltete Becker-Gundahl die Aposteln und Christus nicht mehr nach dem Seitzschen Vorbild, ihre derben, grobknochigen Gesichter, vor allem die vorgewölbte Stirn Christi nähern sich deutlich dem Hodlerschen Figurentypus an, wie dieser sie in Wandgemälden wie „Rückzug von Marignano“ zeigt. An die Bewegungsmotive der dort dargestellten Landsknechte erinnert auch die Schrittstellung des Dieners im Vordergrund des Bildes, der die Wasserkrüge in paralleler Reihe arrangiert. Ähnlich wie bei der Apostelkommunion beschreibt Becker-Gundahl das Wunder - hier die Verwandlung des Wassers in Wein - nicht als äußeren, sondern als inneren Vorgang, der sich in den Mienen der Protagonisten und Hochzeitsgäste widerspiegelt. Anders als Hodler schildert Becker-Gundahl die Ereignisse detailfreudig. Die quattrocentesk gekleideten Eheleute, Hochzeitsgäste und Nachbarn treten als Zeugen und Beobachter des Ereignisses auf. Wie bereits erwähnt, war die Malerei Hodlers in München spätestens seit 1900 nicht unbekannt. Die deutlichen Rekurse Becker-Gundahls auf dessen Werk in seinem Freskenprojekt für St. Anna zwischen 1908 und 1910 mag wohl auch durch die Tatsache motiviert worden sein, dass Hodler fast gleichzeitig im Universitätsgebäude zu Jena mit seinem „Auszug der Jeneser Studenten“ nun auch in Deutschland als Schöpfer monumentaler Wandgemälde für Furore sorgte. Die Wandgemälde Becker-Gundahls waren nicht unumstritten. Auch innerhalb der katholischen Kunstszene meldeten sich Befürworter und Gegner zu Wort. Letztere kritisierten in erster Linie Formalia, vor allem den Mangel an Klarheit und die Uneinheitlichkeit der beiden Gemälde.² Die Vorbildfunktion von Hodler, den die katholische Kunstkritik in die Kategorie der Monisten, Spiritisten und Okkultisten einordnete und dessen monumentaler Symbolismus regelmäßig die katholische Kunstkritik zum Widerspruch provozierte,³ wurde dabei jedoch nicht explizit verurteilt.⁴ Der Disput um Becker-Gundahls Arbeiten für St. Anna hat dann wohl auch dazu geführt, dass der Maler zwei weitere geplante Wandgemälde mit den Themen „Paradies“ und „Jüngstes Gericht“ nicht ausführte.

¹ Schriftlicher Nachlass Becker-Gundahl, Rechnung über geleistete Malerarbeiten in St. Anna. Hieraus geht hervor, dass die Arbeiten an der „Hochzeit von Kana“ erst 1910 abgeschlossen waren. Der schriftliche Nachlass ist in privater Hand, ich durfte ihn auszugsweise einsehen.

² Z.B. Oskar Doering in der Allgemeinen Rundschau vom 19.06.1909. Georg Lill, damals Volontär am Landesamt für Denkmalpflege erinnerte 1926 daran, dass Becker-Gundahl wegen seiner Fresken in St. Anna „maßlosen Anfeindungen von gewissen Seiten“ ausgesetzt war. Dazu: Lill, Georg: Zu Josef Bergmanns Fresken in Olching, in: Die christliche Kunst 23 (1926/27), S. 196.

³ Kreitmaier, moderne Malerei, in: Stimmen aus Maria Laach 83 (1912) S. 140.

⁴ Interessant ist jedoch, dass Oscar Doering, der in München für einige katholische Zeitschriften und Journale als Autor tätig war, auch zu den heftigsten Kritikern Hodlers zählt. In einem Nachruf auf den 1918 verstorbenen Maler bezeichnet er ihn als „Verderber“ der Kunst. Siehe: Doering, Oscar: Ferdinand Hodler - Auguste Rodin, in: Die christliche Kunst 14 (1918) S. 266.



Abbildung 81: Ferdinand Hodler, "Der Rückzug bei Marignano, Fresko, 1899, Wahlgebäude Genf

Für das Verhältnis Moderne und kirchliche Malerei erscheinen die beiden Bilder höchst interessant: Carl Johann Becker-Gundahl macht sich für seine kirchliche Monumentalmalerei den symbolistischen Monumentalstil des international renommierten Künstlers Ferdinand Hodler zu Nutze, den dieser wiederum fast zwei Jahrzehnte zuvor nach intensiven Kontakten mit der esoterischen Rosenkreuzer-Bewegung in Paris entwickelt hatte. Die geistigen Grundlagen der Hodlerschen Kunst dürften dem um nur drei Jahre jüngeren Münchner Maler zum Zeitpunkt des Beginns seiner Arbeit nicht bekannt gewesen sein. Erst 1913 erschienen Hodlers kunsttheoretische Aufsätze mit Statements zu Fragen der Form und Farbe sowie der Erklärung des Hodlerschen Begriffs „Parallelismus in der Münchner Wochenschrift „März“ erstmals in deutscher Sprache.¹ So waren es primär der Formenapparat und Einzelmotive des berühmten Kollegen, die Becker-Gundahl faszinierten und die er durch historistische Zugeständnisse abschwächte. Damit floss in die kirchliche Malerei partiell eine religiöse Ästhetik ein, die, abseits von kirchlichen Kunstnormen, stark von esoterischen und okkulten Vorstellungen geprägt worden war.

¹ März vom 4.1.1913, S. 22-27 u. 11.1.1913, S. 65-71.

3.3.3 Das Hochaltarbild für St. Johannes in München Solln

Im Jahr 1919 stellt die Zeitschrift „Die christliche Kunst“ in ihrer Beilage neue Arbeiten von Carl Johann Becker-Gundahl vor. Neben dem im Zweiten Weltkrieg zerstörten Altargemälde für die Augsburger St. Moritz Kirche, das den heiligen Joseph mit dem Jesusknaben zeigte, wurden unter anderem die sich heute in der Staatsgalerie Stuttgart befindende Kreuzigung und das Altarblatt für die Pfarrkirche St. Johannes Baptist in München-Solln gewürdigt. Gerade anhand der beiden Altarblätter expliziert der Autor Oskar Doering die Selbstkritik und Ernsthaftigkeit des christlichen Künstlers Becker-Gundahl, der die Gemälde aus einer Reihe von Vorentwürfen entwickelt und sogar bereits fertige Ausführungen wieder verworfen hätte.¹ In der Tat ist das Altarbild mit der Taufe Christi in der neuen Sollner Pfarrkirche St. Johannes Baptist die Zweitfassung eines bereits um 1913 entstandenen Gemäldes. Diese erste Arbeit wurde allerdings von den Auftraggebern nicht angenommen, als sich herausstellte, dass Becker-Gundahl die Tafel zu groß dimensioniert hatte.² Künstler und Kirchenverwaltung gaben sich gegenseitig die Schuld für die fehlerhaften Ausmaße, der Maler wurde schließlich verpflichtet, das Bild noch einmal, diesmal etwas kleiner, auszuführen, was er mit wenig Enthusiasmus auch tat. Um den Verdienstaufschlag für Becker-Gundahl zu kompensieren, erwarb Gustav Freiherr von Kahr, der damals im bayerischen Innenministerium für die Denkmalpflege zuständig war, die erste Version der Taufe Christi. Der Verbleib dieses Bildes ist ungeklärt.³

Das heute wieder im Altarraum sichtbare, stark hochformatige Ölgemälde der Taufe Christi beherrscht mit seinen 4 Metern zu 2,5 Metern den seit einer Renovierung im Jahr 1966 sonst schmucklosen Kirchenraum. Es sind die Farbtöne Grün und Blau, die, wie schon in St. Maximilian, als Leittöne das Bild dominieren. Dazu tritt der helle gelbliche Brauntönen im Inkarnat der Figuren sowie der Erd- und Felspartien. Goldniben, durch die Becker-Gundahl seine Heiligengestalten in den Arbeiten für St. Maximilian und St. Anna sublimierte, fehlen vollkommen. Die Taufe Christi vollzieht sich in einer üppigen, farbigen Landschaft mit blühenden Bäumen und Büschen. Rote und gelbe Tulpen säumen, wie mit dem Lineal gezogen, die Ufer des Jordans, der sich als schmaler Bach dahin schlängelt. Das kräftige Blau des Gewässers färbt auch den Himmel. Jesus steht im seichten Uferbereich des Flüsschens, er scheint nicht im, sondern auf dem Wasser zu stehen. Unter seinen Füßen brodeln die weißen Gischt. Christus ist eine bäuerliche, fast derbe Gestalt mit runder, gewölbter Stirn, blondem Haar und blauen Augen.

¹ Doering, Oscar: Neue Arbeiten von Becker-Gundahl, in: Die christliche Kunst 15 (1918/19), Beilage S, 42.

² Schriftlicher Nachlass Becker-Gundahl, Schreiben von Sebastian Staudhamer vom 17.08.1913. Im Brief wird das Gemälde, wohl die Erstfassung, bereits erwähnt.

³ Hinweis von Nachfahren des Künstlers. Von Kahr hat die erste Version des Bildes sicher nicht privat, sondern für das Bayerische Innenministerium angekauft. Informationen über den Verbleib des Bildes könnten vermutlich Recherchen im bayerischen Hauptstaatsarchiv ergeben.

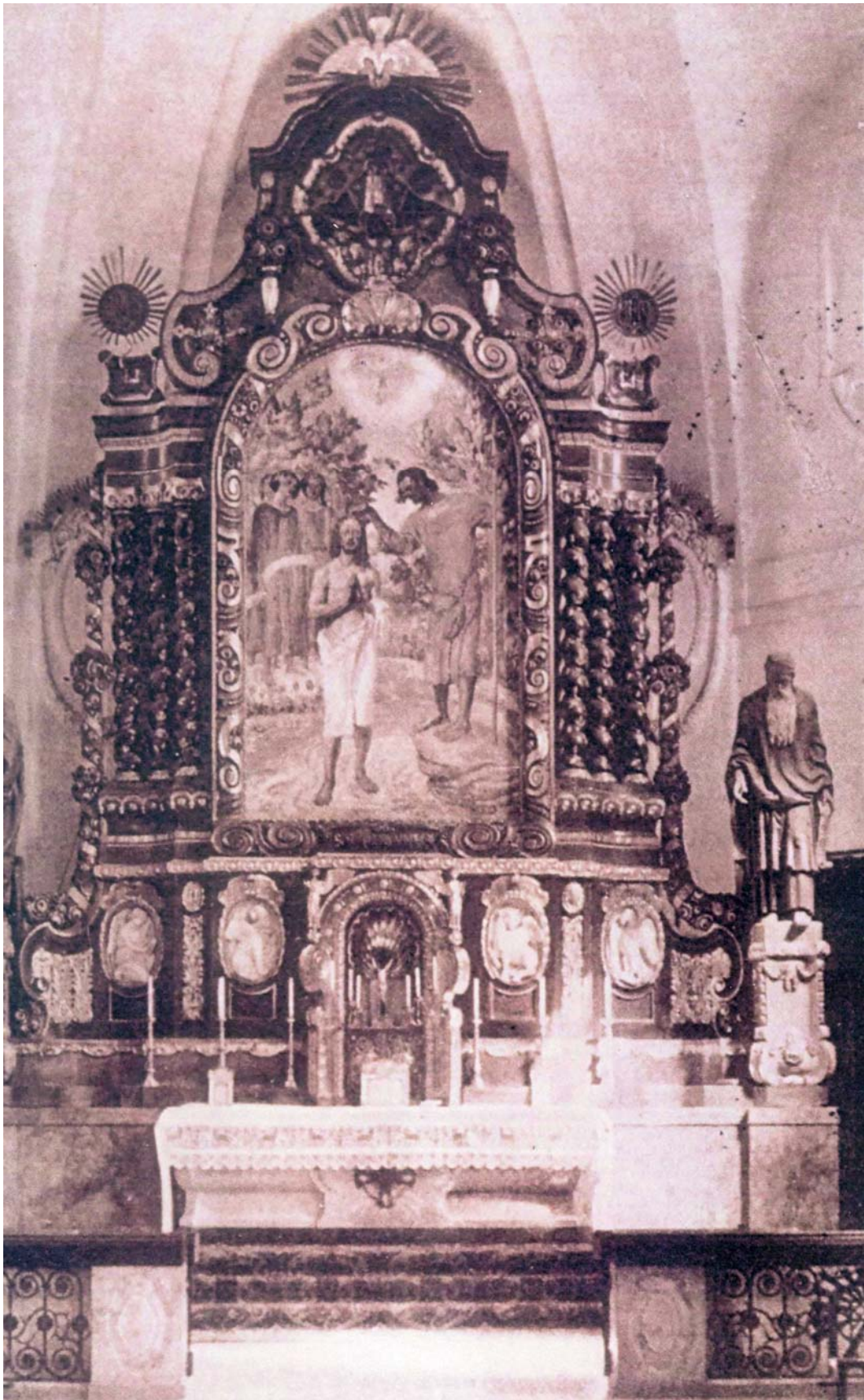


Abbildung 82: Franz Rank, Hochaltarretabel, Pfarrkirche St. Johannes München-Solln
Abbildung 83: Carl Johann Becker-Gundahl, Taufe Christi, Öl auf Holz, 1915,
Pfarrkirche St. Johannes München-Solln (folgende Seite)



Seine nackten Unterarme sind sehnig, wie von schwerer Arbeit gehärtet. Rechts spendet ihm Johannes die Taufe. Er steht erhöht auf einem Stein und hält in seiner linken Hand ein Kreuz, während er mit der rechten eine Muschelschale mit Wasser über dem Haupt des Heilands ausgießt. Sein raues Fellkleid changiert zwischen den Farben Blau und Grün, fasst also die beiden Generaltöne des Bildes zusammen. Johannes ist eine dunkelhaarige Gestalt, die mit ihrem magischen Blick der Christusgestalt Becker-Gundahls in St. Anna ähnelt. Drei Engel im Mittelgrund, links auf einer zusammengeballten Wolke stehend, grün beziehungsweise violett gekleidet, wohnen mit feierlichem Ausdruck dem Taufgeschehen bei. Sie halten ein leeres Spruchband, durch ihre Frisuren erinnern sie an die musizierenden Engelsingestalten von St. Maximilian. Umgeben von weißem Gewölk, schwebt, von einem gelben Grund hinterfangen, die Taube über den Häuption von Täufer und Täufling. In seiner Komposition der Szenerie erinnert das Bild natürlich an Taufdarstellungen der italienischen Frührenaissance, wie sie beispielsweise Piero della Francesca in seinem berühmten Taufbild erfunden hat. Anklänge an Pieros Gemälde finden sich in der Gesamtkonzeption wie in Details: Das üppige Laubwerk, die Reduzierung des Flusses auf ein Rinnsal sowie die derbe Gestalt Christi, seine strenge Vorderansicht, die Haltung seiner Hände und Beine scheinen vom italienischen Vorbild hergeleitet. Die Konsonanz zwischen der Farbigkeit des Inkarnats und den Partien der Landschaft, wie etwa dem erodierten Ufersaum, ist ebenfalls eine Eigenart, die bei Piero della Francesca bereits auftaucht. Ausgehend von dieser Mitgift unternimmt Becker-Gundahl eine Gratwanderung zwischen historistischem Erbe und symbolistischer Farbsprache. Der Maler ignoriert dabei stilistische Vorgaben wie die neobarocke Architektur der 1911 von Franz Rank errichteten Hochaltarädikula, während er dessen gold-grüne Fassung in die Chromatik des Bildes mit einbrachte. Die Helligkeit seiner Palette und der naive Grundton des Bildes scheinen von der Malerei Maurice Denis angeregt worden zu sein, dessen christlicher Symbolismus von katholischer Seite wie von Vertretern der Avantgarde gleichermaßen anerkannt wurde.¹

Es ist jedoch vor allem wieder die Kunst Ferdinand Hodlers, der Becker-Gundahl entscheidende Anregungen verdankt. In diesem Fall war es das Kolorit der späteren Landschaftsmalerei des Schweizer Symbolisten. Das leuchtende Blau und Grün des Altarbildes verweist auf Hodlers von der Farbe Blau beherrschten Seen- und Gebirgsbilder, die seit 1910 in verschiedenen Ausstellungen in Deutschland zu sehen waren. So wurden beispielsweise, zeitgleich mit dem „Blauen Reiter“, im November 1911 Werke Hodlers in der Galerie Thannhauser in München gezeigt.²

¹ Die christliche Kunst berichtete mehrmals über das Schaffen Denis. Auf Sebastian Staudhamers langen Beitrag wurde bereits hingewiesen.

² Brüscheweiler, in: Ferdinand Hodler, Zürich 1983, S. 150.

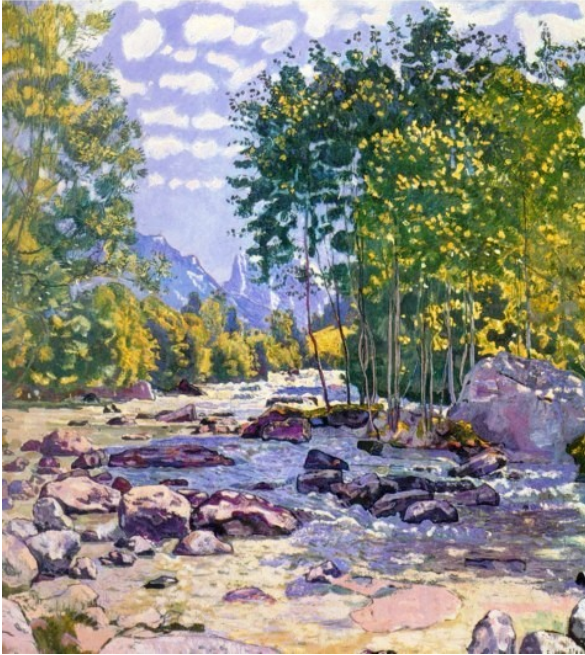


Abbildung 84: Ferdinand Hodler, "Die Lütschine", Öl auf Leinwand, 1905, Privatbesitz



Abbildung 85: Ferdinand Hodler, Eigner Mönch und Jungfrau im Mondschein, Öl auf Leinwand, um 1908, Privatbesitz

Das für die kirchliche Malerei der Zeit ungewöhnliche Kolorit in Becker-Gundahls Taufbild

scheint die Grundtöne der Gemälde „Lütschine“ und „Eiger, Mönch und Jungfrau in

Mondschein“, die Hodler 1905 beziehungsweise 1908 geschaffen hatte, zu zitieren In

Violettöne, wie sie der Schweizer Symbolist für die Darstellung von Schatten oder Abendrot

mischte, färbt der Münchner Kirchenmaler die Gewänder der Engel und Partien des

Gewässers.¹ Wie bei Munch oder Segantini dominiert auch in Hodlers symbolistischen

Landschaftsbildern Blau als die Farbe des Transzendenten.

Becker-Gundahl hingegen greift auf Weiß zurück: Die schimmernden Wolken sowie das schäumende Wasser zu Füßen Christi betonen das numinose beziehungsweise

metaphysische Wesen der göttlichen Gestalten und der Engel. Divergenzen zwischen den

beiden Malern ergeben sich nicht nur in der Farbsymbolik, sondern durch die grundsätzlich

unterschiedliche Auffassung von Linie und Farbe. Trotz einer unübersehbaren Tendenz zur

¹ Ebenda, Kat. Nr. 86, 91,104.

Flächigkeit fehlen dem Sollner Hochaltarbild die konsequente Betonung von Konturen und Fläche im Sinne des Jugendstils.

Becker-Gundahl geht nicht so weit, sich die Hodlersche Interpretation des Cloisonismus zu Eigen zu machen. Der Münchner Maler lasiert sorgfältig die Farben, modelliert dabei aber auch einzelne Partien wie die Füße des Täufers oder die Wolken durch pastosen Farbauftrag. Becker-Gundahl verweist damit auf seine künstlerischen Wurzeln in der Dietz-Schule und den ihn bis zu seinem Lebensende prägenden Pleinairismus.

Dem Konventionellen verpflichtet, erscheint das Sollner Hochaltarbild trotzdem innerhalb der kirchlichen Malerei vor dem Ersten Weltkrieg bedeutend. Obwohl für einen neobarocken Kirchenraum geschaffen, adaptiert es keineswegs barocke Stilformen, es transformiert symbolistische Tendenzen. Dabei steht mit Ferdinand Hodler ausgerechnet ein Künstler Pate, dessen Religiosität sich eindeutig nicht an traditionellen Konfessionen ausrichtete und der zeitweise im Banne des okkultistischen Ordens der katholischen Rosenkreuzer in Paris stand. Der „salon des rose-croix“ war dann auch die erste wichtige Plattform für die Kunst Hodlers in Paris.¹

Inwieweit Becker-Gundahl diese Zusammenhänge zur Kenntnis nahm, ist natürlich nicht mehr nachzuvollziehen. Entscheidend erscheint, dass Einzelmotive und Sujets der Kunst des berühmten Schweizer Kollegen den Münchner Akademieprofessor auch außerhalb seines Schaffens für kirchliche Auftraggeber beeinflussten. Hodlers idealisierte Handwerkertypen wie „Nachdenklicher Schreiner“ von 1884 erscheinen wie ein frühes Vorbild von Becker-Gundahls „Zimmermann“ in der Neuen Pinakothek in München.² Zwei querformatige Ölbilder mit dem Titel „Die Liegenden“ verweisen auf Hodlers „Nacht“.³

Carl Johann Becker-Gundahl war sich bewusst, dass er mit seinem Sollner Altarbild keineswegs die Erwartungshaltungen aller katholischen Kunstfreunde erfüllte. Gegenüber dem Schriftführer von „Die christliche Kunst“ äußerte er deshalb Zweifel, ob sein Taufbild „im Sinne der Zeitschrift gehalten ist“.⁴

¹ Über den „Ordre Kabbalistique de la Rose Croix“ siehe: Meedendorp; Teio: Der Okkultismus als praktische Wissenschaft der Archeometer, in: Okkultismus und Avantgarde, Frankfurt a. M. 1995, S. 391, weitere Literaturangabe unter Fußnote 10.

² Carl Johann Becker-Gundahl, Blieskastel 1990, Abb 31.

³ Ebenda, Abb. 38.

⁴ Nachlass Becker-Gundahl, Schreiben vom 17.08.1913.

3.4 Kunst im Dienste der Gemeinschaft. Die neue christliche Monumentalmalerei: Josef Eberz und Josef Bergmann

3.4.1 Die Liturgische Bewegung, die Wirksamkeit der Beuroner Kunsttheorie und das nazarenische Erbe als Voraussetzungen der neuen kirchlichen Monumentalkunst.

Der Erste Weltkrieg, der anschließende Zusammenbruch des alten monarchischen Systems, die Wirren der Revolutionsjahre 1918 und 1919 wirkten sich ambivalent auf den Katholizismus aus. Nach einer relativ kurzen Phase der Traumatisierung entwickelte ab den frühen 20er Jahren der Katholizismus eine neue Vitalität, die sich unter anderem in der „Liturgischen Bewegung“, der „Bibelbewegung“ und in einem so genannten monastischen Frühling ausdrückte. Die Erfahrung des Weltkriegs und das Chaos der ersten Nachkriegsjahre wurden vor allem von diesen reformorientierten katholischen Kräften als schmerzliches Purgatorium empfunden, aus dem geläutert eine neue christliche Kultur hervorgehen werde. Auf die Bewegung „Der Weiße Reiter“, der 1920 nur ein kurzes Leben beschieden war, wurde bereits hingewiesen. Sie dokumentiert exemplarisch, in welchem Maße der allgemeine Zusammenbruch auch als Niedergang der alten, materialistischen, liberalen, individualistischen Kultur und als Zeichen der Umkehr verstanden wurde. Nach der Überwindung des religiösen Subjektivismus der Vorkriegsjahre und des Expressionismus als seine künstlerische Ausdrucksform stützen sich nun die Hoffnungen auf ein neues kollektives Kirchenbewusstsein mit einer neuen monumentalen Gemeinschaftskunst. „Das religiöse Leben kommt nicht mehr vom Ich her, sondern erwacht zugleich im Gegenpol, in der objektiv geformten Gemeinschaft“, schrieb Romano Guardini 1922.¹ Der Ruf nach einer neuen identitäts- und gemeinschaftsstiftenden Monumentalkunst war natürlich nicht nur innerhalb der katholischen Kirche vernehmbar. Einzelne Vertreter des Reformkatholizismus stellten vielmehr innerhalb der Kirche ein Thema zur Diskussion, das bereits seit den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts Künstler und Kunsthistoriker beschäftigte. Autoren wie Richard Hamann, Richard Muther, Karl Scheffler oder Wilhelm Wetzler formulierten als Gegenmodell zur „geistigen Zersplitterung“ ihrer Zeit die Theorien einer neuen Monumentalkunst, in der sich eine „umfassende Kultur“ ausdrückt.²

Diese Anregungen aber auch die Mitgift der Nazarener, die Wirksamkeit Beurons, welche gerade seit dem Ersten Weltkrieg wieder an Intensität gewann, die Forderung nach ästhetischer „Sachlichkeit“ waren die wesentlichen Stränge, die sich zur Theorie der neuen monumentalen, spezifisch christlichen Gemeinschaftskunst vereinigten. Aus den

¹ Guardini, Romano; Vom Sinn der Kirche. Mainz 1922, S. 13.

² Domm, Anne: Der „Klassische“ Hans von Marées und die Existenzmalerei Anfang des 20. Jahrhunderts, (=Miscellanea Bavarica Monacensia, Bd. 146) München 1989, S. 123-127.

Grundgedanken der „Liturgischen Bewegung“, deren Anfänge ins 19. Jahrhundert zurückreichen, jedoch erst durch das so genannte Mechelner Ereignis von 1909 an Tragweite gewannen, formte sich nun auch das Verständnis um die Bestimmung der neuen christlichen Kunst.¹

Die Liturgische Bewegung ging und geht von dem Grundsatz aus, dass die kirchliche Liturgie die erste und unentbehrlichste Quelle aller Spiritualität sei. Durch das eucharistische Opfer, durch das Stundengebet und die Sakramente ist jeder Teilnehmer einer liturgischen Handlung unmittelbar mit dem Transzendenten verbunden. Das primäre Anliegen der Liturgischen Bewegung bezog sich nun zur Zeit ihres ersten Auftretens auf die aktive Teilnahme des Einzelnen und die Erfahrbarkeit der liturgischen Mysterien, die sich deshalb notwendigerweise in allgemein verständliche heilige Zeichen ausdrücken mussten. Die volkssprachliche Übersetzung der Messtexte und ihre Publikation boten hierfür die Voraussetzungen. Für die Kunst im Kirchenraum wurde aus diesem Denken heraus zentrale Forderungen abgeleitet: Objektivität und Gegenständlichkeit, zeichenhafte Vereinfachung und Typisierung waren die Schlagworte, welche in die Diskussion eingebracht wurden. Diese Postulate deckten sich mit den Vorstellungen der „Wandbildbewegung“, die gleichzeitig im außerkirchlichen Bereich in Erscheinung trat.²

Der Gedanke des religiösen Kollektivaktes war von Anfang an ein wesentliches Element der Liturgischen Bewegung. Die frühchristliche Kirche mit ihrer altrömischen Liturgie erschien hier beispielgebend. Bereits 1918 soll Abt Ildefons Herwegen in der Benediktinerabtei Maria Laach, die zu diesem Zeitpunkt wesentliches Zentrum der Liturgischen Bewegung war, die erste Gemeinschaftsmesse gefeiert haben. Über die Person Herwegens ergeben sich wesentliche Verbindungen zwischen der Liturgischen Bewegung und der kirchlichen Kunst zwischen den Weltkriegen. Als wesentlicher Förderer der Liturgischen Bewegung nahm er auch immer wieder zu Kunstfragen Stellung und entwickelte in diesem Zusammenhang die programmatische Idee einer liturgischen Gemeinschaftskunst.

Bereits 1916 hatte Herwegen das Kunstprinzip der katholischen Liturgie erörtert, die er von ihrem innersten Wesen her als Gesamtkunstwerk erachtete.³ Von diesem Ansatz her formulierte er sieben Jahre später seine ästhetischen Ideen, die der bildenden Kunst im Kirchenraum eine partikulare Bedeutung zuwies und sie als Teilelemente des komplexen Gesamtwerkes Liturgie definierten. „Die großen Erfordernisse der christlichen Kunst decken sich also vollkommen mit den Werten, die das liturgische Leben den Gläubigen vermittelt“,

¹ Über die Anfänge der „Liturgischen Bewegung“ und ihrem Durchbruch siehe: Iserloh, Erwin: Innerkirchliche Bewegungen und ihre Spiritualität, in: Jedin, Hubert und Reppen Konrad (Hrsg.): Handbuch der Kirchengeschichte Bd. 7, Freiburg u.a. 1985, S. 303-308.

² Domm, Marées, München 1989, S. 130.

³ Herwegen, Ildefons: Das Kunstprinzip der Liturgie, Paderborn 1916.

erklärte Herwegen und schlussfolgerte, dass die „Geschlossenheit der liturgischen Gemeinschaft“ Grundbedingung für eine wahre Gemeinschaftskunst sei.¹

Geschlossenheit in Liturgie und Kunst waren für Herwegen keineswegs Utopie, sondern kennzeichneten den Urzustand der Kirche, den es wieder herzustellen gelte. Die Einheit zwischen Liturgie, Kunst und Gemeinschaft sah er bereits in der antiken christlichen Katakombenkunst mit ihrem kleinen „ganz aus dem innerkirchlichen gottesdienstlichen Leben abgeleiteten Bilderkanon“ verwirklicht.²

Die Ursache für die Krise der kirchlichen Kunst im 20. Jahrhundert spürte Herwegen nun im frühen Mittelalter auf. Die Begegnung von antiker und germanischer Kultur begründete nach seinem Dafürhalten den Dualismus zwischen griechischem und gotischem Geist, wobei Herwegen „gotische“ im Sinne von Vasari als Ausdruck des Barbarischen begreift. Der gotischen Mentalität, die „barbarisch-ursprünglich, gewaltsam hervorbrechend, revolutionierend zu einem stetigen Protestantismus neigt“, so Herwegen, sei letztendlich auch die „moderne individualistische Kultur erwachsen“. Dem gegenüber stehe der griechische Geist der Antike als Synonym für Bildung, Tradition, Harmonie, Maß und Gemeinschaft.³ Die Kunstauffassung des Benediktiners war natürlich geprägt durch die Ästhetik der Beurer Schule. Diese Affinitäten erklären sich zunächst durch Ordenszusammenhänge: Das Kloster Maria Laach, dem Herwegen als Abt vorstand, gehörte zur Beurer Kongregation. Für die moderne kirchliche Kunst forderte er somit den Anschluss an die Werke der Beurer Schule, „in denen der Logos und der Geist der Antike, also die Idee, das Ebenmaß, die Klarheit und Harmonie künstlerische Gestalt gewonnen haben“.⁴ Der Verweis auf Beuron durch Herwegen war allerdings keineswegs benediktinische Eigenwerbung: Die wegweisende Bedeutung Beurons für die Liturgische Bewegung und die neue kirchliche Kunst wurde bereits 1914 vom Jesuiten Josef Kreitmaier herausgestellt. Sein Band „Beurer Kunst, eine Ausdrucksform der christlichen Mystik“, auf die sich im Wesentlichen auch Herwegen bezieht, stieß gerade innerhalb des Reformatholizismus auf lebhaftes Interesse. Im Jahr 1923 erschien das Buch bereits in der fünften Auflage. Der Rekurs auf Beuron durch den leidenschaftlichen Antimodernisten Kreitmaier erscheint in der Rückschau in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert: Das Kunstwollen der Beurer Schule war von der Suche nach einer ästhetischen und nicht historischen Wahrheit getragen. Damit waren ihre Hauptprotagonisten, namentlich der Vater der Beurer Schule Desiderius Lenz, im geistigen Klima des Historismus eine Ausnahmeerscheinung. Sein Bekenntnis zur antiken griechischen und ägyptischen Kunst brachte ihn darüber hinaus in Gegensatz zu den kirchlichen Kunstdogmen. Die

¹ Herwegen, Ildefons: Gedanken über kirchliche Kunst, in: Lumen Christi. Gesammelte Aufsätze von Dr. Ildefons Herwegen Abt von Maria Laach (=Der katholische Gedanke Bd. 8), München 1924, S. 89.

² Ebenda.

³ Ebenda, S. 92.

⁴ Ebenda.

grundsätzliche Gegensätzlichkeit zwischen der nichtchristlichen antiken Ästhetik und der christlichen Kunst war seit den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts ein wesentliches Thema in der katholischen Kunsttheorie.¹ Dessen ungeachtet suchte Lenz durch die Beschäftigung mit griechischer und ägyptischer Kunst nach einer spirituellen Urform. Bereits 1898 legte Lenz seine Theorien zur „Ästhetik der Beuroner Schule“ schriftlich dar.² Vor allem seine antinaturalistischen Konzepte von der Reduzierung der sichtbaren Welt auf Grundzahlen und Grundformen, seine Idee einer „ästhetischen Geometrie“ als Mittel der Transzendierung lassen Lenz wie einen geistigen Vorfahren der Moderne erscheinen. Nicht umsonst beeinflussten seine Ideen die Symbolisten der Nabis; Paul Sérusier und Maurice Denis hatten bekanntlich die französische Übersetzung der Ästhetik von Beuron besorgt. Die Modelle des Benediktiner Malers sollten dann später von den Vertretern des Kubismus durch die Stijl-Gruppe sowie durch Protagonisten des Konstruktivismus konsequent weitergedacht werden.³ Synästhetische Überlegungen bei Lenz - er stellte beispielsweise Bezüge zwischen der Harmonie von bestimmten Intervallen in der Musik und Farbtönen her - erinnern natürlich an Kandinskys spätere ästhetische Theorien.⁴ Die Affinitäten zwischen dem Denken Beurons, des Symbolismus und der Moderne, - auf Willibrord Verkade als Verbindungsglied zwischen den Gruppen wurde bereits hingewiesen - werden von Kreitmaier natürlich ignoriert. Ihn interessiert die Beuroner Schule als Stilapparat, „das richtige Verhältnis zwischen Architektur und der zu ihrem Schmuck verwendeten Künste (...), die Einfachheit der Zeichnung, klare Verteilung der Massen, Hervortretenlassen der Silhouette, die Flächigkeit der Malerei sowie die stilistische Behandlung der menschlichen Figur“ erscheinen ihm als die wesentlichen Formprinzipien, denen sich die neue christliche Monumentalkunst anzuschließen hat.⁵

Genauso entscheidend wie der Rekurs auf die Ästhetik Beurons waren Reminiszenzen nazarenischer Ideen, die allerdings keine direkte Wirkung auf die Malerei hatten. Vor allem das Postulat nach der „gemeinschaftsbildenden“ Kraft der Kunst, welches von Kreitmaier, aber stärker noch von Herwegen der neuen kirchlichen Monumentalkunst als vornehmste Aufgabe auferlegt wurde, knüpfte an das nazarenische Kunstverständnis an. Ähnlich wie ein Jahrhundert zuvor bei den Nazarenern verbanden sich mit dem Modell der neuen kirchlichen Gemeinschaftskunst auch nationale Utopien. Die Gettosituation des Katholizismus im 19. Jahrhunderts und den nationalen Identitätsverlust nach dem Ersten Weltkrieg vor Augen,

¹ Smitmans, christliche Malerei, St. Augustin, 1980, S. 18-22.

² Lenz, Desiderius . Zur Ästhetik der Beuroner Schule. Wien und Leipzig 1898. Das Heft enthält auch ein Memorandum das Lenz schon 1865 verfasst hatte. Der Text richtete sich an die preußische Regierung, Lenz skizziert hier bereits die Theorie einer neuen christlichen Kunst aus dem Geist der griechischen bzw. hellenistisch-ägyptischen Antike.

³ Ebenda, S. 10-14.

⁴ Ebenda ,S. 12-13.

⁵ Kreitmaier, Josef: Beuroner Kunst. Eine Ausdrucksform der christlichen Mystik. Dritte Auflage. Freiburg 1921, S. 107.

wurde die neue kirchliche Gemeinschaftskunst wie die gesamte Liturgische Bewegung von Ildefons Herwegen nicht als Exklusion des Katholizismus gegen das Gemeinwesen verstanden.

Im Gegenteil: Durch den neuen kirchlichen Gemeinschaftsgeist erhoffte sich der Benediktiner Impulse zur Renaissance eines neuen nationalen Geistes. „Wie die wahre kirchliche Kunst, so wird auch eine echte nationale Kunst aus dieser innersten seelischen Lebensgemeinschaft erwachsen“, schlussfolgerte Herwegen.¹ Dies erinnert an die Visionen einer neuen, aus dem Geist der Religion erwachsenden nationalen Kunst, die Peter Cornelius 1814 in einem Brief an Josef Görres geäußert hatte. Diese nationale Kunst gewönne, so Cornelius sinngemäß, in der monumentalen Freskenmalerei ihre entsprechende Ausdrucksform.²

Herwegens und Cornelius` Proklamationen erfolgten unter ähnlichen zeitgeschichtlichen Bedingungen: Es waren jeweils Stimmen aus einer Nachkriegszeit. Während allerdings Cornelius nach den für Deutschland siegreichen Befreiungskriegen des Jahres 1813 von einer allgemeinen nationalen Euphorie angesteckt worden war, erfolgten Herwegens Ausführungen unter dem Eindruck der Katastrophe von 1918, also aus einem Gefühl der Inferiorität heraus. Die Diskussion um eine neue religiöse Monumentalkunst wirkte sich schließlich ab den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts auf das kirchliche Kunstschaffen aus. Die Prinzipien dieser neuen katholischen Ästhetik versuchte man in erster Linie durch große Bildformate zu verwirklichen. Der Begriff der Monumentalität bezog sich durchaus auch auf die Dimensionen der Darstellungen, die nun hauptsächlich als Wandgemälde, Mosaiken oder Glasbilder ausgeführt wurden. Im Anschluss an die Beuroner Schule entstanden flächige, hieratische Bilder in verhaltener Lokalfarbigkeit, die christlich-antike Stillagen mit dem Realismus der 20er Jahre zusammenführten.

3.4.2 Sachliches und Persönliches: Josef Eberz und seine kirchliche Kunst³

„Sachliches und Persönliches“, so untertitelte Josef Eberz einen Beitrag über moderne religiöse Wandkunst, den er 1932 für „Die Kunst“ geschrieben hatte. Damit waren zunächst die allgemeinen Ausführungen zur künstlerischen Gesamtsituation der 30er Jahre und die Anmerkungen zum eignen Schaffen gemeint. Die beiden Schlagworte „sachlich und persönlich“ oder vielmehr „objektiv und subjektiv“ beschreiben aber gleichzeitig zwei Pole, in deren Spannungsfeld sich das künstlerische Schaffen des Expressionisten und Katholiken Josef Eberz vollzog. Der Künstler bekannte, dass erst die Begegnung mit der neuen Ästhetik der Moderne, namentlich durch die Anregungen seines Lehrers Adolf Hölzel ihn auf den

¹ Herwegen, Gedanken, München 1924; S. 91.

² Hierzu: Büttner, Frank: die römischen Freskenzyklen der Nazarener, in: Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik. München 1981, S. 283.

³ Zum Werdegang des Malers siehe: Christlicher Glaube. Christlicher Expressionismus.

richtigen künstlerischen Weg führte. Malerei als gestaltetes subjektives Erlebnis; erst durch dieses Bewusstsein konnte Eberz die Fesseln der Akademie abstreifen, die nach eigener Aussage „seine Freiheit hemmten und Sehnsüchte unterdrückten.“¹ Der Katholik Eberz sollte aber den Expressionisten Eberz schon bald Zügel anlegen. Die Kirche bot ihm materielle wie geistige Sicherheit nach einer Phase des Suchens, die ihn nahe an die wichtigsten Protagonisten der Moderne geführt hatte. Katholisch geprägt, musste ihm aber deren spirituelle Kunst als „aus unreligiöser Psyche geborene Bemühungen“ erscheinen. Als kirchlicher Maler endgültig etabliert, stimmte er 1932 mit Wilhelm Hausenstein überein, der bereits ein Jahrzehnt zuvor den Expressionismus für tot erklärt hatte und die Subjektivitäten der modernen Kunst unvereinbar hielt mit der „Welt der Religion, dem „Objektivsten und Konstantesten (...), das es gibt“.² Eberz strebte deshalb in seiner Malerei nach einer „überpersönlichen Bekenntnissprache“. Als wichtigste Mitgift der Moderne bewahrte er sich aber die „Freude an der starken, reinen Farbe und ihrer inneren Bedeutung.“³

a) Anfänge in Ehingen und Kaiserslautern

„Die Kunst von Josef Eberz verlangt nach großen äußeren Dimensionen. (...) Sie strebt nach Monumentalität. (...) Es wäre zu wünschen, dass dem religiösen Schaffen von Eberz in höherem Maße als bisher Aufträge der Kirchenmalerei sich eröffnen.“⁴ Mit dieser Empfehlung schloss der Publizist und Autor Max Fischer seine 1918 erschienene Monographie über den „katholischen Expressionisten“ Josef Eberz. Dessen bisherigem künstlerischen Schaffen begegnet er trotz allem Wohlwollen, jedoch nicht ohne Kritik. Das „Schauerliche und Gespensterhafte, das Verkrampfte und Gequälte“, das von Eberz` Bildern ausgehe, „gehört nicht in die reine Sphäre der Kirche, der Künstler müsse sich erst zu einer „entrückten Verklärtheit und erlösten Heiterkeit“ durchringen.“⁵ Fischers Einschränkung in der Beurteilung des Künstlers erscheint bemerkenswert vor dem Hintergrund der Auseinandersetzungen um zwei kirchliche Auftragsarbeiten: Sowohl ein 1913 vollendetes Altarbild als auch die 1914 entstandenen Entwürfe für einen Kreuzweg wurden vom Publikum aber auch durch die katholischen Instanzen abgelehnt und mussten aus den Kirchen entfernt werden.

Der erste größere kirchliche Auftrag, der Josef Eberz erreichte, war auch nach heutigen Maßstäben ungewöhnlich: Der Maler schuf für die barocke Konviktskirche „Zum heiligen Herzen Jesu“ in Ehingen 1913 ein großformatiges Altargemälde.

¹ Zahn, Eberz, Leipzig 1920, S. 15 (Dort Selbstbiographie des Künstlers).

² Eberz, Josef: Über moderne religiöse Wandkunst. Sachliches und Persönliches, in: Die Kunst für alle 47,5. (1932), S. 154 Eberz zitiert hier Hausenstein.

³ Ebenda.

⁴ Zitiert nach: Fischer, Josef Eberz, 1918, S.14-15.

⁵ Ebenda.



Abbildung 86: Josef Eberz, "Das Wunder des Herzens Jesu" 1912/13, Bischöfliches Seminar Ehingen

Durch seine leuchtende Farbigkeit und den unübersehbaren expressionistischen Zügen musste es in dem 1719 entstandenen Gotteshaus, ein Nachbild der Salzburger Kollegienkirche von Fischer von Erlach, wie eine Provokation wirken. Das Bild trägt den Titel „Die Wunder des Herzens Jesu“, paraphrasiert also das Kirchenpatrozinium und ersetzt ein barockes Kreuzigungsbild von Martin Melchior Steidl. Auch dies war und ist ein außerordentlicher Vorgang, der heute wohl am Einspruch der Denkmalpflege scheitern würde. Das Werk „Die Wunder des Herzens Jesu“, lässt sich nicht in die überkommene Herz-Jesu-Ikonographie einordnen. Das Altarblatt wurde von Eberz nicht als Erzählbild angelegt, es greift die Thematik der bereits erwähnten „Ekstase“ auf und adaptiert sie für den Kirchenraum. Nicht die Visionen der heiligen Marie Marguerite Alacoque, sondern die Ekstase als Zustand der Vereinigung mit Gott ist der bestimmende Bildgedanke.¹ Das Gemälde ist sowohl in seiner Farbigkeit als auch in der Komposition symmetrisch und in zwei Schichten aufgebaut: Seine Anlage wird von einem großen Kreuz vorgegeben, das die vertikale und horizontale Hauptachse definiert. Auf der rechten und auf der linken Bildseite verteilen sich jeweils vier Heilige, die in verschiedenen ekstatischen Zuständen verharren.

¹ Die Verehrung des leidenden Herzens Jesu geht auf die Visionen der Französischen Barockmystikerin Marie Marguerite Alacoque zurück. Ihre Offenbarungen erlangten in der Mitte des 19. Jahrhunderts wieder Bedeutung und lösten eine neue Welle der Herz-Jesu-Verehrung aus, die bis ins 20. Jahrhundert anhielt. Hierzu: Aubert, Roger: Licht und Schatten der katholischen Vitalität. Entwicklung der Frömmigkeitsformen, in: Handbuch der Kirchengeschichte, Bd. VI, 1 Freiburg u.a. 1917-85, S. 666-668.

Die vier kauernenden Gestalten im Vordergrund bilden eine einheitliche Ebene. Sie leuchten in kräftigen Farbtönen, die von Hochrot über Orange zu hellem Gelb changieren und durch das Weiß der Kopftücher noch intensiviert werden. Christus ist axial leicht nach links verschoben. Er steht mit gebeugter Kopfhaltung und hebt seine rechte Hand wie ein Magier. Sein Kopf beschreibt den Schnittpunkt der Kreuzesbalken, aus seinem Herzen fallen kräftige helle Strahlen auf einen Heiligen, vielleicht den heiligen Franziskus, der stigmatisiert vor ihm kniet. Hinter Franziskus kauert eine weibliche Heilige mit weißem Kopftuch, die auf der linken Bildseite ihr Pendant hat. Ebenso ist die äußere linke Heiligengestalt im Sinne des Parallelismus dem stigmatisierten Franziskus zugeordnet.

Dem aufgeregt-glühenden Kolorit des Vordergrundes setzt Eberz kühle, beruhigende Farbklänge aus Blau, Grün und Violett im Bildhintergrund entgegen. Links stehen in stiller Demut zwei Mönche, von denen der Rechte Blickkontakt mit dem Betrachter aufnimmt. Sie sind ausgeschlossen von der Gnade der Ekstase. Ihr Habit wechselt vom Blau ins Violett, die Gesichter schimmern grünlich. Von der entgegengesetzten Seite nähert sich mit vorsichtiger Geste eine Frau mit hellblauem Umhang und dem grün-bläulich schimmernden Kreuz. Ein großer Engel begrenzt schließlich die rechte Bildseite. Der eher strenge Bildaufbau des Altargemäldes erschien Leopold Zahn zu akademisch. Er konstatiert deshalb eine „Anpassung an die kirchlichen Auftraggeber“, die Adaption eines „doch noch konservativen, konventionellen, dem Gefälligen huldigenden Geschmack“.¹ Allerdings fand auch Hölzel in seinen ab 1907 entstandenen religiösen Sujets zu einem strengen, gleichmäßigen Bildaufbau. Die große „Anbetung der Hirten“ von 1912 zeigt eine genaue symmetrische Anordnung der Gestalten. Der Komposition liegt mit ihren zahlreichen Senkrechten und Waagrechten in der Hintergrundlandschaft vermutlich eine Rastereinteilung zu Grunde, wie Wolfgang Venzmer annimmt.² Das Ehinger Bild weist Tendenzen zu einer geometrischen Schematisierung auf, die sich ebenso von der Malerei Hölzels herleitet. Die kurvigen Schwünge der gebeugten Vordergrundfiguren in Ehingen lassen sich zu Dreieckformen abstrahieren, der Bildaufbau im Hintergrund unterwirft sich hingegen der Vertikalen. Dieses kompositionelle Schema bestimmt auch das vielfigurige Bild „Golgotha“, das Hölzel 1907 bis 1908 schuf. Es zeigt auf der rechten Bildseite die Gruppe der Trauernden, die sich, über den Leichnam Christi gebeugt, zu einem Dreieck zusammenfassen lassen. Dem gegenüber sind die Gestalten auf der linken Bildseite aus einer Abfolge von Vertikalen entwickelt.

¹ Zahn, Eberz, Leipzig 1920, S. 5-6.

² Venzmer, Adolf Hölzel, Stuttgart 1982, S. 101-102.



Abbildung 87: Adolf Hölzel, Golgotha, (Skizze für eine Grablegung), Öl auf Leinwand, 1907/08, Privatbesitz

Die entscheidende Anregung, die Eberz für sein Altarbild von Hölzel erhielt, betrifft natürlich das Kolorit. Der Farbdreiklang Rot-Orange-Gelb des Vordergrundes und der komplementäre Akkord Grün-Blau-Violett des Hintergrundes, die Art wie die Farbigkeit durch den Hintergrund beruhigt wird, zeigen deutlich den Einfluss Hölzels auf das Ehinger Altarbild.¹ Das kontrastierende Nebeneinander von Zinnoberrot und Gelborange in den Figuren und dem Grün, Violett und Blau im Hintergrund sind wesentliche Merkmale der um 1907 entstandenen religiösen Bilder von Adolf Hölzel. Wieder ist „Golgotha“ mit seiner intensiven kontrastreichen Farbigkeit zu nennen.

Das Ehinger Herz-Jesu-Bild war mit seinen deutlichen Affinitäten zur expressionistischen Malerei eine Pionierleistung für die kirchliche Malerei im süddeutschen Raum. Seine Rezeption war denn auch nicht unproblematisch. Der konservative katholische Kunstrichter Sebastian Staudhamer aus München lobte erstaunlicherweise Eberz in seiner Studie über das „Verhältnis zwischen Natur und Kunst“, weil er in seiner Arbeit die äußere

¹ Die ins Jahr 1912 datierte „Anbetung der Hirten“ von Adolf Hölzel wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört. Eine farbige Abbildung des Gemäldes findet sich in: Die Stuttgarter Kunst der Gegenwart. Stuttgart 1913, vor S. 129. Das Bild wird dort allerdings als „Anbetung der Könige“ bezeichnet.

Erscheinungsform des Gegenstandes nicht in Frage stellt, sondern „geläuterte Natur“ darstelle. Staudhamer kannte allerdings nur die Kartonzeichnungen und war nicht über die subjektive, antinaturalistische Farbgebung des Bildes informiert.¹ Zwispältiger äußerte sich Kaplan König im „Archiv für christliche Kunst“. Er zollte zwar Eberz, „der seiner Kirche den inneren Wert verdankt“, Anerkennung, „weil er die „Kraft hat, der Banalisierung religiöser Empfindungen nach moderner Weise und der Rationalisierung nach Theosophenart zu begegnen“. Dennoch kritisierte er die „materialistische Deutlichkeit“ des vom Herzen Jesu ausgehenden Stahles.² Auch König sah den Zeitpunkt noch nicht gekommen, Eberz als kirchlichen Künstler zu akzeptieren, und hofft auf eine katholische Läuterung des Expressionisten: „Da er selber als Künstler noch der Erlösung harret, ist die Zeit noch nicht gekommen, andere zu erlösen“.³

Im Jahr 1922 - die Vereinbarkeit der neuen Ästhetik der Moderne mit dem katholischen Glauben beherrschte gerade die künstlerische Diskussion innerhalb des Katholizismus - ließ der Direktor des Konvikts das Eberzsche Altarbild aus dem Kirchenraum entfernen. Er handelte damit in Übereinstimmung mit seinem Diözesanbischof Paul Wilhelm Keppler, der vor seiner Zeit als Bischof als strikter Gegner der modernen Malerei bekannt geworden war.⁴ Keppler wollte das „Eberzsche Altarbild (...) nicht geschenkt“ in seiner Galerie haben.⁵ Eberz selber bedauerte natürlich die Entfernung seines Bildes, erbat einen würdigen Platz dafür innerhalb des Konviktsgebäudes, zeigte sich aber auch gegenüber einem Verkauf aufgeschlossen.⁶ Ausgerechnet ein Gemälde des DG-Gründungsmitgliedes und Stilkopisten Waldemar Kolmsperger d. Ä. sollte das Bild von Eberz ersetzen. Der Rückgriff auf den mittlerweile über sechzigjährigen Vertreter des zu Ende gehenden Münchner Historismus, der in seiner kirchlichen Malerei vor allem neubarocke Tendenzen zeigte, war symptomatisch für die 20er Jahre: Die Dominanz der neuen Kunst, namentlich des Expressionismus in der jungen Weimarer Republik löste wie bei allen gesellschaftlichen Gruppierungen, die sich den alten monarchischen Systemen verbunden fühlten, also auch beim Klerus, eine fluchtartige Regression aus. Für die kirchliche Kunst bedeutete dies eine neohistoristische Welle.

¹ Staudhamer, Sebastian: Vom Verhältnis zwischen Natur und Kunst, in: Die christliche Kunst 11 (1914-15) S. 241-242.

² Zitiert nach König: Die neue Kunst, in: Archiv für christliche Kunst. Organ des Rottenburger Diözesan Kunstvereins 38, 4 (1922), S. 46.

³ Ebenda S. 48.

⁴ Vgl. Teil I: Zusammenhänge., Die Rezeption der modernen Malerei des frühen 20. Jahrhunderts durch den Katholizismus“, ab S. 26.

⁵ Zitat bei :Hamm, Franz Josef: Josef Eberz. Bau- und raumbezogene Arbeiten, Wandmalereien, Mosaiken, Fenster, Altarbilder, Limburg 1997, S. 17.

⁶ Ebenda.

Das Altargemälde „Die Wunder des Herzen Jesu“ hat bis zum heutigen Tag nicht den Weg zurück in die Ehinger Kirche gefunden. Die Arbeit von Kolmsperger hängt heute an der Ostwand des Gotteshauses.

Das zweite kirchliche Auftragswerk von Josef Eberz löste weitaus heftigere Reaktionen als das Ehinger Altarbild aus. Im Jahr 1914 beauftragte der Gemeindepfarrer der Kaiserslauterner Marienkirche Hilarus Wagner Josef Eberz mit den Entwürfen zu einem Kreuzweg. Der Kirchenbau war bis 1892 in gotischen Stilformen von Heinrich Freiherrn von Schmidt errichtet worden. Ähnlich wie in dessen Münchner Maximilianskirche sollten die großformatigen Stationsbilder durch Stuckrahmungen mit dem Mauerwerk verbunden werden. Im Frühjahr 1914 lieferte Eberz die ersten beiden Tafeln „Jesus vor Pilatus“ und „Jesus nimmt sein Kreuz auf sich.“



Abbildung 88: Josef Eberz, Jesus vor Pilatus, Öl auf Leinwand, 1914, Kunstsammlungen der Stadt Limburg



Abbildung 89: Josef Eberz, Jesus nimmt sein Kreuz auf sich, Öl auf Leinwand, 1914, Kunstsammlungen der Stadt Limburg

Noch deutlicher als in EHINGEN komponierte EBERZ die beiden Tafeln zweischichtig und entwickelte Kolorit und Komposition kontrastreich im HÖZELschen Sinne. Dreieck und Vertikale sind die geometrischen Grundmuster, vor allem der PILATUS-Szene. Sie bilden sich auf der linken Bildseite aus den gebeugt sitzenden Gestalten. Rechts kauert eine klagende Frau, deren dunkle Trauerkleidung an eine Nonnentracht erinnert und den intensiven Farbklang des Gemäldes unterbricht. Sie scheint in mystischer innerer Schau die Verurteilung Jesu mitzuerleben. Mit ihrer rechten Hand berührt sie Christus, der rechte Ärmel ihres Gewandes leuchtet hier in hellen rot-gelben Tönen, die spirituelle Kraft Jesu strahlt auf sie ab. Über ihr sitzt Pontius Pilatus, der sich die Hände in einer Schüssel wäscht. Eine verhärmte weibliche Gestalt reicht sie ihm mit demutsvoller Körperhaltung. Christus steht gefesselt, sein trauriges Gesicht und sein Haar erinnern an HÖZELs Gekreuzigten in der Ulmer Pauluskirche. Hinter Jesus steht ein grinsender Scherge, dessen Hand auf dem Kreuz ruht. Diese schlanken stehenden Gestalten und das Kreuz geben dem rechten Bildteil seine vertikale Ordnung. Intensive Gelb-Rot-Orange Akkorde klingen vor einem dunklen blaugrünen Hintergrund. Genau wie sein Lehrer HÖZEL vermeidet EBERZ bei seinen

kirchlichen Aufträgen die Deformation des Gegenstandes.¹ Er belässt den Figuren ihre Gesichter und nutzt sie als weitere Ausdrucksmittel. Emotionale Gegensätze werden direkt kontrastierend nebeneinander gesetzt. Das Antlitz Christi zeigt Trauer, der Scherge daneben Freude. Demut drückt sich im Gesicht der dunkel gewandeten Frau aus, Überheblichkeit kennzeichnen die Züge von Pontius Pilatus. Dieser Zug zum Theatralischen bestimmt auch das zweite Stationsbild: Mit heroischer Entschlossenheit nimmt Christus das Kreuz auf sich und wird dabei von zwei Gestalten am linken und rechten Bildrand betrauert. Ein Scherge reicht ihm das große Kreuz, das orange-rot leuchtend mit dem grün-blauen Hintergrund kontrastiert.

Die beiden ersten Bilder des Kreuzwegzyklus wurden im Frühjahr probeweise in der Kirche aufgehängt. Sofort erregten die Malerei, das ungewöhnliche Kolorit aber vor allem die Darstellung Christi den Unmut der Gemeinde und der Pfarrgremien. Pfarrer Wagner stellte sich hinter Eberz und holte ein Fachgutachten bei Eduard Brill, dem Leiter des Pfälzischen Gewerbemuseums Kaiserslautern ein. Brill unterstrich die Qualität der Bilder und verwies auf die Nähe zur Hölzelschen Malerei. Trotz der Fürsprache eines Experten hielt sich der Widerstand gegen die Bilder. Gemeindepfarrer Wagner verfasste deshalb selber eine apologetische Schrift für den neuen Kreuzweg, der 1915 im Pfälzer Volksboten erschien. Die Intervention kirchlicher und weltlicher Behörden führte schließlich zur Entfernung der beiden Tafeln aus dem Kirchenraum. Wagners Gegner innerhalb der Kirchenverwaltung wandten sich an das bischöfliche Ordinariat in Speyer und an die bayerische Regierung.² Sowohl die Diözese Speyer, der damals Michael Faulhaber vorstand, der später als Münchner Erzbischof mehrfach gegen die Moderne im Kirchenraum Stellung beziehen sollte als auch die staatlichen Gremien ordneten die Entfernung der Tafeln aus dem Kirchenraum an. Josef Eberz wurde der Auftrag für die Kreuzweg entzogen.

b) Der erste kirchliche Großauftrag: Die Taufkapelle in der Freilassingener Rupertuskirche

Die schlechten Erfahrungen in Ehingen und Kaiserslautern, die Erwartungshaltungen selbst aufgeschlossener katholischer Ästheten wie Max Fischer veränderten Josef Eberz' künstlerisches Schaffen. Während er für den anonymen Kunstmarkt weiterhin expressionistisch und kubistisch arbeitete, gab er zuerst seinem Wandgemälde neusachliche Züge. Ab 1920 arbeitete er zunächst für private Auftraggeber. Es entstanden großformatige Bildzyklen in der

¹ Das bereits erwähnte monumentale Wandgemälde des Gekreuzigten von 1910 in der Ulmer Pauluskirche war der einzige kirchliche Auftrag, den Hölzel ausführte. Hölzel selber war mit seiner Arbeit unzufrieden. Hierzu: Venzmer, Adolf Hölzel, Stuttgart 1982, S. 94, S. 255 Kat. Nr. Ö IV5.2 u. 5.3.

² Hamm, Eberz, raumbezogene Arbeiten, Limburg 1997, S. 21-23.

Feldafinger Villa Kanter und auf der Gewerbeschau in München. Wandgemälde in zwei Nürnberger Villen, sowie im Musikraum von Irene Reichert in deren Wohnung in der Münchner Leopoldstraße markieren den Anfang des Monumentalmalers Josef Eberz.¹ Schrittweise vollzog er mit diesen Arbeiten die von Max Fischer geforderte Läuterung des Malstils. Die zumeist idyllischen Landschaften vermitteln mediterranes Flair. Eberz verarbeitete hier die Eindrücke, die er 1917 im Garten seines Protégés Kirchhoff in Wiesbaden gesammelt hatte. Diese wieder mehr am Gegenstand orientierte Malerei, vor allem aber seine neue Farbgebung, die zumindest im Bereich des Wandbildes das Subjektive und Irrationale vermied, machten Josef Eberz auch für kirchliche Aufträge wieder akzeptabel. Eberz war sich klar, dass er Kompromisse eingehen musste, um kirchlichen Normen und Erwartungshaltungen zu entsprechen. Seine enge Verbundenheit mit dem Katholizismus, die sich unter anderem in seiner Mitgliedschaft in der DG ausdrückt, aber auch seine wirtschaftliche Lage - der Künstler hatte mit Hans Golz in München, wie erwähnt, einen wenig profitablen Vertrag abgeschlossen - zwangen den Maler, sich nach großen Auftragsarbeiten umzusehen. Der wohl wichtigste Auftrag, der 1926 Eberz erreichte, waren großformatige Wandgemälde für die Taufkapelle der neuen Stadtpfarrkirche St. Rupertus in Freilassing. Adolf Muesmann aus Dresden hatte den Kirchenneubau entworfen, der, entsprechend der gesamten kirchlichen Kunst der Zeit, historische Formen modern verbrämt. Dieses Mal waren es Elemente der Gotik, die mit modernen Bauverfahren und Materialien verbunden wurden.² Vermutlich auf Vermittlung des Architekten wurde Eberz mit der malerischen Ausgestaltung des Kirchenraumes betraut. Josef Eberz arbeitete bis 1938 immer wieder in Freilassing, die ersten Wandbilder wuchsen zu einem komplexen Gemäldezyklus, der sich über den gesamten Kirchenraum erstreckt. Hier erscheinen nur die 1926 entstandenen Wandgemälde des Baptisteriums relevant, da sie den frühen Monumentalstil von Eberz zeigen.

Die späteren Wandgemälde des Malers wirken bei gleichem Kolorit statuarisch-flächiger und verschließen sich nicht einer gerade für die 30er Jahre spezifischen Typisierung. Natürlich wäre es jedoch völlig falsch, Eberz in die Ecke des nationalsozialistischen Realismus zu drängen. Der Maler hatte während des Dritten Reichs wegen seiner expressionistischen Arbeiten Ausstellungsverbot und wurde in der zweiten Ausstellung „Entartete Kunst“ in München verfehmt. Selbst auf der zweiten internationalen Ausstellung für christliche Kunst in Rom durften seine Arbeiten nicht gezeigt werden.³

¹Ebenda 24-30. Die beiden Nürnberger Villen existieren vermutlich nicht mehr, sie konnten jedenfalls nicht identifiziert werden. Photos der Wandgemälde für Nürnberg und München zeigen auffällige Affinitäten zu Marcs und Mackes Wandgemälde Paradies.

² Siehe: Bomhard, Peter: Die Kirchen der Pfarrei Freilassing - Salzburghofen (=Schnell Kunstführer Nr. 194, 2. Völlig neu bearbeitete Auflage) München-Zürich 1977.

³ Pfarrarchiv St. Rupertus, Freilassing, Schreiben von Georg Lill an Josef Eberz vom April 1934.



Die Monumentalgemälde in der Taufkapelle der Freilassing Rupertus-Kirche wurden, wie die gesamte malerische Ausstattung, durch eine 1957 bis 1959 durchgeführte Innenrestaurierung erheblich verfremdet. Das ursprünglich starke Kolorit erscheint nunmehr abgeschwächt, die kräftigen farbigen Wandtönungen ersetzt eine weißgraue Tünchung.

Ebenso wurden die Signaturen von Eberz sowie Tituli beseitigt, die vor allem in der Taufkapelle die einzelnen Bildteile gedanklich zusammengeführt hatten.

Die Taufkapelle der Freilassing Pfarrkirche befindet sich im Erdgeschoss des Turmes und ist zum Langhaus hin geöffnet. Die Wandgemälde hat Eberz mit Keimfarben auf trockenem Putz ausgeführt. Sie erstreckt sich von der Nordwand des Raumes über die seitlichen Flächen der mächtigen Wandpfeiler. Die flatternden Spruchbänder mit Zitaten aus dem Matthäusevangelium, welche die drei Bildteile zusammenfassten, wurden während der letzten Restaurierung beseitigt. Der untere, auf drei Seiten laufende Fries zeigt den Kirchenpatron Bischof Rupert vor alpenländischer Kulisse als Missionar und Täufer der heidnischen Bevölkerung im Salzburger Land.



Vorherige Seite: Abbildung 90: Josef Eberz, "Der heilige Ruppert als Missionar", Keimfarben auf Putz, Freilassing St. Rupertus Taufkapelle

Abbildung 91 Josef Eberz, " Der heilige Ruppert als Missionar, Keimfarben auf Putz, Freilassing St. Rupertus Taufkapelle (Detail)

Der Prozess der Christianisierung und die Errichtung kirchlicher Organisationsformen im 8. Jahrhundert werden, wie seit Jahrhunderten im Katholizismus üblich, in historischer Engführung gleichgesetzt. Josef Eberz behandelt das ihm gesetzte Thema zunächst als Historienbild, obwohl er sechs Jahre zuvor als Expressionist deutliche Skepsis gegenüber dem religiösen Historienbild äußerte. Das Erleben von Farbe, die „Überzeitliches“ erfahrbar

macht, erschien ihm damals wesentlicher als die Dokumentation von historischen Ereignissen, ein Ansatz, den er mit vielen Vertretern der Moderne gemein hatte.¹ In Freilassing kehrt er zurück zum Anekdotischen, das er mit den konventionell-kirchlichen Mitteln transzendiert. Acht Personen haben sich um den heiligen Rupert versammelt, um die Taufe zu empfangen. Die Gruppe wirkt wie ein Bewegungschor, der gestenreich an der Spendung des Sakramentes teilnimmt. An den Seitenwänden drängen Frauen, Männer und Knaben mit Kerzen herbei. Die Körper überschneiden sich, die Blicke der Menschen verlieren sich in verschiedenste Richtungen. Auch sie drücken durch lebhaftige Körpersprache ihre Ergriffenheit aus. Über dem geschichtlichen Ereignis der Christianisierung zeigen sich als überzeitliche, transzendente Größe Engel und die göttliche Dreifaltigkeit. Mit den beiden großen schwebenden Engelsgestalten auf der linken Seite zitiert Eberz Ferdinand Hodlers Engel aus dem Bild „Der Auserwählte“ von 1894. Die göttliche Trinität erscheint mit verschiedenen kosmologischen Attributen: Gottvater als Alter der Tage wächst aus einer Wolke, sein Haupt hinterfängt der Dreiecksnimbus, darunter thront Christus als Weltenrichter vor der Mandorla auf dem Regenbogen. Die Geisttaube schwebt in einer Aureole, die aus mehreren konzentrischen Kreisen gebildet ist, ihr Körper sendet Strahlen aus. Deutlich schöpfte Eberz in Freilassing aus dem eigenen Fundus früherer Bilderfindungen, und das in erster Linie bei der Körpersprache der dargestellten Figuren, die er zu Gruppen zusammenballt. Beim Farbauftrag vermeidet er natürlich jede expressionistische Deformation. Eine kniende männliche Gestalt auf der linken Bildseite hat in extatischer Verzückung ihren Kopf gegen den Himmel gerichtet. Der mystisch-versunkene Beter erinnert an das 1914 entstandene Gemälde „Madonna“, das an gleicher Stelle in entsprechender Weise eine weibliche Orantin zeigt. Letztendlich lässt sich dieses Bewegungsmotiv wieder auf Ferdinand Hodler zurückführen; auf dessen Allegorie „Frühling“ von 1901, die ein kauernendes Mädchen zeigt, das mit geschlossenen Augen extatisch sein Haupt erhoben hat.² Das geneigte Haupt, der nach vorne gebeugte kauernde Oberkörper sind Standardformeln der symbolistischen wie expressionistischen Malerei. Auch Eberz bediente sich dieses Motivs in vielfältiger Weise, vor allem in seiner expressionistischen Phase zwischen 1913 und 1920, als Ausdruck spiritueller Versenkung und tiefer Demut. Stellvertretend seien nur die Zeichnung „Erscheinung“ von 1914 oder das Ölgemälde „Vertreibung aus dem Paradies“ von 1913 genannt.³ In den Freilassinger Wandbildern sind allerdings aus den extatisch gekrümmten Gestalten kniende Beter geworden, die ihr Haupt demütig senken. Deutlich zügelt Eberz expressionistische Bewegungsmotive und transformiert sie zu einer frommen, dem Sakralraum entsprechenden Choreographie. Ebenso verwendet er aber auch altchristliches Ausdrucksrepertoire, die Beterin auf der linken Bildseite erhebt ihre Hände im

¹ Zahn, Eberz, Leipzig 1920, S. 16, Selbstbiographie von Josef Eberz.

² Ferdinand Hodler, Zürich 1983, S. 306.

³ Siehe S. 158.

Sinne des byzantinischen Orantengestus. Sorgfältig modellierte Eberz die Faltenwürfe der Gewänder und erzeugte so Farbbewegungen. Die Gewandondulationen der Engelsgestalten erinnern an Jugendstilformen. Kadmium-Orange, grünliches Neapelgelb sowie helles Ultramarinblau und Englischrot sind die Leittöne seiner Palette. Die leuchtenden Farbtöne unterstreichen die Bedeutung von Farbe als primäres Ausdrucksmittel, die Farbgebung ist allerdings nicht mehr subjektiv antinaturalistisch im Sinne des Expressionismus, sondern entspricht durchaus den Sehgewohnheiten. Dieser Primat der Farbe, die Betonung von Fläche und Linie sowie die geschilderte Körpersprache der dargestellten Figuren sind ein schwacher Nachhall der expressionistischen Phase in Josef Eberz` Schaffen.

Natürlich wären die Freilassinger Wandgemälde ohne die Malerei Beurons nicht denkbar. Eberz schließt sich ihr allerdings nicht unmittelbar an, er entwickelt keinen konsequenten flächengeometrischen Bildaufbau, seine Figuren stehen nicht durchwegs streng frontal, die Binnenzeichnungen, namentlich die Gewandfalten sind bewegter. Altägyptische oder frühgriechische Archaik, die für die Kunst von Peter Lenz ein wesentlicher Ausgangspunkt war, spielt bei Eberz keine Rolle. Eine Gegenüberstellung der Dreifaltigkeitsdarstellung in Freilassing mit dem Fassadenbild der thronenden Muttergottes auf der Mauruskapelle in Beuron verdeutlichen die Unterschiede.



Abbildung 92: Peter Lenz, Thronende Muttergottes, 1868-71, Beuron Mauruskapelle Fassade

Sie schildert eine vergleichbare Situation: Das Numinose wird von menschlichen Gestalten visionär wahrgenommen. In diesem Fall sind es Benedikt und Scholastika, die mit ihren

Gesten auf Maria mit dem Christuskind verweisen. Wie eine antike Priesterin gekleidet, präsentiert sie das Kind Jesus, Mutter und Kind erscheinen in einer kreisrunden, goldgründigen Scheibe. Der Kreis ist in ein Quadrat eingefügt, dessen Zwickel kosmische Symbole und Engel ausfüllen. Kreis und Quadrat sind wiederum in ein Rechteck integriert, Zeichen der Endlichkeit und der Unendlichkeit werden in Bezug zueinander gesetzt. Dieses Prinzip der Reduktion auf eine Urform durch strenge Geometrisierung wendete Eberz bei seiner Freilassinger Arbeit nicht an. Keineswegs ist die Malerei in der Freilassinger Rupertuskirche „eines der hervorragendsten Werke christlicher Kunst des Expressionismus“. ¹ Das Studium der Kartons zu den Wandgemälden macht deutlich, in welchem Maße Eberz, sein akademisches Können anwendend, in das Depot des Historismus greift: Der Faltenwurf der Gewänder orientiert sich eindeutig an spätgotischen Vorbildern. Waren anfänglich Analogien zwischen dem spirituellen Charakter der Gotik und dem modernen Kunstwollen für Eberz entscheidend, so setzte er nun als kirchlicher Maler mittelalterliche Stilformen als transzendierendes Instrumentarium ein. Während seine älteren Malerkollegen den Naturalismus des 19. Jahrhunderts in historische Stile kleideten, ist es bei Eberz die „Neue Sachlichkeit“, die, historistisch verbrämt, den Weg in den Kirchenraum findet.

Diese Rückkehr zur sichtbaren Welt im Sinne der neusachlichen Malerei ab der Mitte der 20er Jahre war die Voraussetzung für die Karriere von Josef Eberz als Monumentalmaler. Bereits bei seinen ersten Wandbildern, die ab 1920 für Privaträume geschaffen wurden, kündigt sich diese Entwicklung an. Wenn auch die Figuren in der Taufkapelle von St. Rupertus Freilassing in ihren gotisierenden Gewändern wie Gestalten aus einer vergangenen Zeit wirken, so sind es gerade ihre Gesichter, die trotz starker Vereinfachung einen Bezug zur Realität der 20er Jahre schaffen. Josef Eberz unternimmt eine Gratwanderung zwischen der neuen Ästhetik und den Erwartungshaltungen seiner kirchlichen Auftraggeber. Seinem Bekenntnis zur Farbe, das er in einer Kurzbiographie äußerte, versuchte er treu zu bleiben durch ein ungewöhnliches kräftiges Kolorit, das allerdings niemals antinaturalistisch wirkt. Dennoch vertraut er nicht auf den Eigenwert der Farbe, sondern rechnet mit ihrem Ereigniswert. Daraus resultiert die unbestreitbar dekorative Wirkung seiner Werke. Eberz suchte von Beginn seines kirchlichen Schaffens an den Ausgleich zwischen der Wahrheit der neuen Ästhetik, welche die Moderne postuliert hatte, und der Wahrheit der christlichen Überlieferung im katholischen Sinne. „Persönliches und Sachliches“, wie Eberz es ausdrückte, bildeten für ihn die Grundelemente der modernen religiösen Wandkunst.² Dies zeigte sich auch in der Art, wie er sich auf seine kirchlichen Auftragsarbeiten vorbereitete: Intensives Studium der zu bewältigenden Themen und

¹ Dies konstatiert Peter von Bombard in: Die Kirchen der Pfarrei Freilassing - Salzburghofen (= Schnell Kunstführer Nr. 194, 2. Völlig neu bearbeitete Auflage) München-Zürich 1977, S. 7.

² Eberz. religiöse Wandkunst, in: Die Kunst für alle 47,5 (1932) S. 153-156.

Gestalten durch Lektüre der Bibel und anderer zum Teil historischer Quellen ging der eigentlichen künstlerischen Arbeit stets voran. Genauso begriff aber Eberz die Kunstausübung als mystischen Vorgang. Durch Meditationen und Exerzitien versuchte er seinen Geist vor und während des Malens zu läutern.¹

Die kirchlich überlieferten Glaubenswahrheiten waren und blieben für ihn die wesentliche Metaidee und der einzig gangbare Weg zum Spirituellen. In seiner Kunst suchte er nach einer „überpersönlichen Bekenntnissprache“, die im Gegensatz zur Subjektivität der Moderne mit einem „innerlich klaren, bestimmten und gefestigten Gemeinschaftsgeist redet“. Die Errungenschaften der modernen nachimpressionistischen Kunst, „die Freude an der starken, reinen Farbe und ihrer innerer Bedeutung“ bleibt für ihn aber genauso verbindlich. Dennoch konnte Eberz mit seiner Kunst keineswegs die Mehrheit der katholischen Gemeinschaft erreichen. Seine Wandbilder für Freilassing waren von Anfang an umstritten. Im Jahr 1927 wandten sich mehrere „angesehene Geistliche“ an das Erzbischöfliche Ordinariat und kritisierten die Wandgemälde in der Taufkapelle. Eberz, der von den Angriffen gegen seine Person und sein Werk von Martin Oberndorfer, dem damaligen Pfarrer von Freilassing informiert wurde, verwehrte sich gegen diese Angriffe mit dem Verweis auf die positive Resonanz, die seine Entwürfe gerade bei „wahrhaft Berufenen“ des geistlichen Standes hervorgerufen hatten. Ausdrücklich erwähnt er Josef Kreitmaier als wesentliche Instanz, er habe, so Eberz, die Reproduktionen seiner Arbeiten begeistert zur Kenntnis genommen.²

3.4.3 Der Hoffnungsträger: Josef Bergmann und seine Fresken in der Pfarrkirche St. Peter und Paul zu Olching

Josef Bergmann gehörte jener Generation von kirchlichen Malern an, die nach dem Dafürhalten der katholischen Kunstkritik die Avantgarde der kirchlich-christlichen Malerei nach dem Ersten Weltkrieg bildeten. Jenen katholischen Ästheten, die seit den 20er Jahren an Geltung und Einfluss gewannen und den einzelnen Reformkatholizismen angehörten, galt vor allem Bergmanns Arbeit für Olching als endgültige Überwindung des Historismus und als wesentlicher Beitrag zu einer neuen „christlich-kirchlichen Monumentalkunst“.³ Josef Bergmann lebte als junger Mann zeitgleich mit Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau. Dies sind allerdings die einzigen Berührungspunkte zwischen dem kirchlichen Künstler und der Avantgarde. Im Gegensatz zu seinem um acht Jahre älteren Kollegen Josef Eberz durchlebte Bergmann keine expressionistische Phase, seine künstlerischen Wurzeln liegen vielmehr in der robusten Monumentalmalerei, wie sie der Hodler-Antipode Albin Egger-Lienz entwickelt hatte. Bergmann immatrikulierte sich zunächst an der Technischen

¹ Hinweis von Frau Lucia Eberz, der Schwägerin des Künstlers.

² Pfarrarchiv Freilassing: Schreiben von Josef Eberz an Martin Oberndorfer vom 14.6.1927.

³ Lill, Georg: Zu Josef Bergmanns Fresken in Olching, in: Die christliche Kunst 23 (1927-1928) S. 198.

Hochschule in München im Fach Architektur. Im Jahr 1912 beschloss er, sich ganz der Malerei zu widmen, von Anfang an beschäftigte er sich in erster Linie mit Monumentalmalerei. Von 1912 bis 1913 studierte er dann bei Albin Egger-Lienz in Weimar. Nachdem dieser seinen Lehrauftrag zurückgegeben hatte, folgte er dem Maler nach Südtirol und ließ sich dort privat ausbilden. Nach Ende des Ersten Weltkriegs, den Bergmann als Soldat von Anfang bis Ende durchlebte, gehörte er von 1918 bis 1920 der Klasse Karl Johann Becker-Gundahls in München an. Neben der Mitgift der beiden Monumentalmaler Egger-Lienz und Becker-Gundahl prägten Bergmann, wie so viele kirchliche Maler seiner Generation, byzantinische Mosaizisten und die italienische Proto- bzw. Frührenaissance. Studienreisen nach Italien führten ihn nach Ravenna, Rom und Palermo und zu den Fresken Giotto und Piero della Francesca.¹ Seine ersten Arbeiten für Kirchenräume entstanden 1920 für die katholische Kirche Steinwiesen bei Kronach und in der Kapelle des Luitpold Kinderheimes im Schwäbischen Scheidegg. Im Jahr 1922 präsentierte Bergmann in der Abteilung kirchliche Kunst auf der Bayerischen Gewerbeschau Werke und erregte so die Aufmerksamkeit kirchlicher Auftraggeber. Im gleichen Jahr beteiligte sich Bergmann am Wettbewerb zur Ausmalung der Pfarrkirche St. Peter und Paul in Olching. Der bereits 1901 geweihte neuromanische Backsteinbau war bis dahin ohne malerischen Schmuck. Schon 1907 und 1913 war die Ausmalung des Chorbereichs mit der Apsis ins Auge gefasst worden. Die 1907 eingereichten Entwürfe des Kunstmalers Josef Hübsch, welcher der Kirchenverwaltung zusicherte, die Arbeiten „ganz im kirchlichen Stil auszuführen“, entsprachen ebenso wenig den Vorstellungen der Auftraggeber wie Vorschläge zur Mosaizierung von Theodor Rauecker, die dieser 1913 eingereicht hatte.² Im Frühjahr 1922 wurde schließlich durch das Bayerische Landbauamt unter vier Malern ein begrenzter Wettbewerb zur Ausmalung der Olchinger Pfarrkirche durchgeführt. Neben Josef Bergmann lud die Behörde den Münchner Maler Alois Miller, den Olchinger Maler Karl Sonner und einen weiteren, nicht mehr identifizierbaren Künstler ein, sich an der Konkurrenz zu beteiligen.³ Von den Teilnehmern wurden Entwürfe zur Ausschmückung des gesamten Kircheninneren erwartet. Der malerische Hauptschmuck sollte dabei auf die Apsis und den Triumphbogen verwendet werden, während für das Langhaus eine möglichst einfache und zurückhaltende Ausmalung mit lediglich zwei Darstellungen aus dem Leben der Heiligen Petrus und Paulus verlangt wurde. Das genaue ikonographische Programm war den Künstlern freigestellt, als Anhaltspunkt für die Apsis schlug die Jury die Darstellung des „salvator mundi“ vor. Den

¹ Über Bergmann: Saur. Allgemeines Künstler Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 9. München Leipzig 1994, S. 405-4 06 sowie Kaiser, Rudolf: Der Freskomaler Josef Bergmann. o. O. 1982 (maschinengeschriebene Abhandlung).

² Scherer, Fritz: Josef Bergmann - Leben und Werk, in: Amperland 19, 2 (1983); S. 425.

³ Privates Archiv Scherer: Niederschrift über die Sitzung des Preisgerichts betr. Ausmalung der Pfarrkirche in Olching.

Malern wurde zunächst nur die Realisierung der Entwürfe für den Chorbereich in Aussicht gestellt.¹ Dem Preisgericht gehörten unter anderem die beiden DG Mitglieder Richard Hoffmann, der als Geistlicher am Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege für die Bereiche Kirche und Liturgie verantwortlich war, und Bergmanns Lehrer Karl Johann Becker-Gundahl an. Nach der Prüfung der eingegangenen künstlerischen Entwürfe schlug die Jury die Realisierung der Beiträge „Miller“ von Alois Miller für den Chorbereich und „Streit“ von Josef Bergmann für das Langhaus vor. Über die endgültige Zerteilung des Auftrags sollte die Kirchenverwaltung befinden.² Diese entschied sich schließlich für Bergmann, der den gesamten Kirchenraum freskieren sollte. Entgegen der Bedingungen des Preisgerichts sah Bergmanns Entwurf für das Langhaus einen insgesamt zwölfteiligen Bilderzyklus mit dem Leben der Kirchenaposteln Petrus und Paulus vor. Bergmann verpflichtete sich, bis zum Juni 1923 zunächst die Arbeiten im Chorraum fertig zu stellen. Von Anfang an erwies sich die Finanzierung des Gesamtprojekts als Problem, die Ausführung der Arbeiten erstreckte sich deshalb über einen Zeitraum von 13 Jahren. Von 1922 bis 1935 schuf Josef Bergmann die Apsismalerei und den Freskenzyklus des Langhauses. Die den Wandgemälden zugrunde liegenden, detailliert ausgearbeiteten Skizzen und Farbentwürfe stammen allerdings von 1922 und wurden bei der Ausführung nur geringfügig verändert.

Bergmann malte mit Kalk-Kaseinfarben, die er al fresco auftrug. Der Grundton der Bilder ist deshalb kühl und kalkig. Die älteren, in einem ersten Arbeitsabschnitt bis Ende 1923 entstandenen Wandbilder des Presbyteriums unterscheiden sich in ihrer farblichen Intensität deutlich von denen des Langhauses, die erst ab 1926 in Angriff genommen wurden. Das kräftige Lapislazuliblaue, das Krapprot und Oxydgrün der Apsis wurde im Bilderzyklus des Kirchenschiffs durch liches Violett, Rosa, Grün und Gelb ersetzt beziehungsweise abgeschwächt.

Der in neoromanischen oder byzantinisierenden Kirchenbauten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts fast schon kanonischen Darstellung der Wiederkunft des Herrn versagte sich auch Bergmann nicht. Bei der Gestaltung des Himmels lässt er sich von jenen Bildmotiven leiten, die seit dem späten 19. Jahrhundert in der Kirchenmalerei Münchens immer wieder auftauchten: Kosmologische Chiffren - hier ist es die Mandorla - werden hinterfangen von vegetabilen Folien oder Darstellungen des Paradiesgartens. In der Mitte der Kalotte erscheint Christus als Majestas Domini in einer Mandorla, auf dem Regenbogen thronend. Die Evangelistensymbole umgeben wie Trabanten die Mandorla, Petrus und Paulus, die Kirchenpatrone, treten in gelblichen Gewändern als Akolythen des Weltenrichters auf. Hinter den beiden Aposteln wird eine karge Berglandschaft mit hochstämmigen dünnen Palmen sichtbar, darüber wölbt sich der dunkelblaue Himmel.

¹ Ebenda: Formbrief der Jury an die Maler.

² Scherer, Bergmann, in: Amperland 19, 2 (1983); S. 425.



Abbildung 93: Josef Bergmann Pantokrator, Apsisfresko, 1922, Pfarrkirche St. Peter und Paul Olching



Abbildung 94: Josef Bergmann, Auferweckung der Toten, Fresko, 1922, Pfarrkirche St. Peter und Paul Olching

Dieser öffnet sich oben zu einer höheren Sphäre mit dem himmlischen Jerusalem und der Geisttaube. Ein Fries mit weidenden Lämmern schließt das Bild unten ab.

Die Stirnwand vor der Apsis zeigt die Erweckung der Toten durch die posaunenblasenden Engel der Apokalypse. Registerartig angeordnet, entsteigen weißgekleidete Gestalten perspektivisch verzogenen Sarkophagen. Zwischen den Steinsärgen stehen kristallförmige Stelen und Obelisken.

Nachdem Bergmann das Apsisbild vollendet hatte, erhob sich schon bald Kritik, die auf die Darstellung Christi in der Mandorla abzielte. Olchinger Kirchgänger wie katholische Kunstkritiker verurteilten die Gestaltung seines Gesichts. Hatte Bergmann doch Christus im Sinne seiner Lehrer Egger-Lienz und Becker-Gundahl bäuerlich-derbe Züge gegeben, die er bei Modellen aus der Olchinger Bevölkerung fand. Josef Kreitmaier, der das vollendete Wandbild als einer der ersten begutachtet hatte, kritisierte diese „auffallende Individualität“, die dementsprechende „nuancenhafte impressionistische farbige Behandlung“ des Antlitzes Christi und setzte dessen Übermalung durch.¹ „Nun war der Wurf gelungen; die Figur ist ein später Nachfahr jener majestätischen Heilandsgestalten in altchristlichen Kirchen“, befand Kreitmaier die Neufassung des Bildes.² Nach dieser Korrektur wurde das Monumentalgemälde in der Apsis der Olchinger Pfarrkirche von der katholischen Kunstkritik überwiegend positiv aufgenommen. Der geistliche Rezensent Alois Wurm kritisierte in der Augsburger Postzeitung zwar Mängel „im farbigen Aufbau, in dem matten Christuskopf (...), in den allzu graphisch und (...) etwas klein genommenen Auferstehungsszenen“, zeigte sich aber fasziniert von „der Größe des Ganzen, die die (historistische) Architektur der Kirche ihrer Belanglosigkeit überführt“.³

Uneingeschränktes Lob zollte hingegen Georg Lill im Bayerischen Kurier den Bergmannschen Fresken. Lill, der sich als neuer Schriffführer der DG als einer der lautstärksten Gegner der Kirchenkunst des fin de siècle in München und Befürworter eines neuen kirchlichen Monumentalstils profiliert hatte. Er sah in Bergmanns Arbeiten das „Zeitbedürfnis nach einer reinen, ernsten, heroischen, Ansprüche stellenden Kunst, die nichts mehr von weichlichen Sentimentalitäten wissen will“, gestillt. Der von Lill gepriesene Antirealismus und Antinaturalismus der Bergmannschen Malerei, als deren prägende Vorbilder er die romanische Monumentalmalerei in Regensburg, Prüfening, Perschen und Salzburg sieht, zeigt sich freilich in erster Linie im Apsisgemälde.⁴ Auf den Antirealismus der mittelalterlichen Kunst bezogen sich ein Jahrzehnt zuvor auch die Vertreter des Expressionismus in ihren literarischen Manifesten und die Redakteure des „Blauen Reiter“.

¹ Kreitmaier, Josef: Von der kommenden Kunst. In: StZ, 1927 (107), S. 143.

² Ebenda

³ Augsburger Postzeitung Nr. 230 vom 8.10.1925.

⁴ Bayerischer Kurier vom 14.11.1923.

Im Gegensatz zu den Protagonisten der Avantgarde entwickelt Bergmann aus diesem Geist keine neue Kunst, sondern rezipiert wieder nur alte Formen.

Mit dem Olchinger Pantokratorbild war allerdings eine neue Stufe des Historismus erreicht. Vor dem Ersten Weltkrieg waren in der kirchlichen Monumentalmalerei Münchens historische Stilformen eine Allianz mit zeitgemäßen dekorativen Elementen der angewandten Kunst eingegangen. In diesem Zusammenhang ist wieder Rudolf Seitz' Gemälde in St. Anna aber auch Karl Wahlers Apsismosaik in St. Benno sowie Linda Kögels Arbeit für die evangelische Erlöserkirche in München zu nennen. Spielte damals die Wirksamkeit des Jugendstils eine nicht unwesentliche Rolle, so konnte nun die kirchliche Malerei ästhetische Vorstellungen, die sich unter dem Eindruck des Expressionismus in der Malerei verfestigt hatten, nicht vollkommen ignorieren. Die grundsätzliche Formvereinfachung, der Primat von Fläche und Linie, die kräftigen, ungebrochenen Farbtöne, die Bergmann entwickelte, wirken wie ein schwacher Reflex auf die Entwicklung der modernen Malerei seit 1910.

Dieser Eindruck wiederholt sich in den Langhausfresken, die zwar erst ab 1926 entstanden sind, deren Konzept aber bereits 1922 feststand. Die insgesamt zwölf Gemälde an den Längswänden in der Mauerzone zwischen Scheidbögen und Obergaden erzählen das Leben der Kirchenpatrone Petrus und Paulus. Hellrot gemalte Lisenen, die von den Säulenkapitellen bis an die obere Mauerkante verlaufen, gliedern die historisch-mystischen und visionären Erzählungen. Rechts auf der Epistelseite wird über den Apostel Petrus berichtet, dessen Lebensweg, angefangen von seiner Berufung über den Seesturm, dem reichen Fischfang, seinem Verrat an Christi, der Übertragung des Hirtenamtes bis hin zur Strafe des Ananias beschrieben wird. Weg und Wirken des Apostels Paulus nach einzelnen Kapiteln der Apostelgeschichte schildert die Bilderreihe auf der gegenüberliegenden Wandseite. Der Erzählfaden spannt sich von seiner Bekehrung über seine Verehrung als Gott durch die Bewohner von Lystra, die Bücherverbrennung in Ephesus, die Erweckung des Eutyches bis zum Schiffbruch auf Malta.

Wie bereits erwähnt, hatte Bergmann auf mehreren Bildungsreisen die Mosaikkunst Ravennas und Palermos studiert. Seine Olchinger Arbeit profitierte vermutlich von den Petrus- und Pauluszyklen der Capella Palatina in Palermo und im Dom zu Monreale, die dort jeweils in den Seitenapsiden zu sehen sind. Wenn sich auch, ganz im Gegensatz zu den sizilianischen Vorbildern, das Olchinger Bildprogramm nur auf biblische Textstellen stützt, so gehen doch die Flächigkeit der Malerei, die Raumvorstellungen der Bilder, die nicht perspektivisch angelegt sind, sondern sich durch Staffelung und Verkürzung entwickeln, auf byzantinische Vorbilder zurück. Auch die Architekturstaffagen und die durchwegs formelhaft verkürzte Landschaft mit ihren stilisierten Palmen, den kegelartigen Bergkuppen und ornamental aufgelösten Wasserwogen sind von der byzantinischen Malerei angeregt.



Abbildung 95: Josef Bergmann, Paulus strandet vor Malta, Fresko, Pfarrkirche St. Peter und Paul Olching

Das Schlussbild des Pauluszyklus kombiniert diese Einzelmotive. Sorgfältig unterscheidet Bergmann die Figuren nach ihrer Bedeutung: Während er die heiligen Hauptdarsteller, die Aposteln Petrus und Paulus sowie Christus natürlich typisiert und damit ihre überzeitliche Bedeutung unterstreicht, sind die Nebendarsteller realistisch aufgefasst. Durch ihre Haartracht und ihren porträthaften Gesichtszügen erinnern sie an Gestalten der 1920er Jahre, die mit eigenartigen, Nachthemd ähnlichen Kostümen bekleidet sind. Dieses Nebeneinander von Typisierung und Realismus wird unter anderem in der Szene mit der Erweckung des Eutychus deutlich. Eine im Sinne des Hodlerschen Parallelismus angeordnete Gruppe von Frauen weist mit verhaltener Trauer auf den zu Tode gestürzten Jüngling.

Die gesamte Malerei Bergmanns entsteht aus wenigen, den Gegenstand charakterisierenden Linien. Die im Gegensatz zum Apsisfresko nun stark aufgehellten Farben sind flächig und unvermischt aufgetragen. Diese Rückbesinnung auf primäre malerische Ausdrucksmittel entspricht zwar der Mentalität des Expressionismus, führt aber keineswegs zu einer expressionistischen Auflösung des äußeren Erscheinungsbildes. Im Gegenteil: Tendenzen des neuen Realismus der 20er Jahre verarbeitete Bergmann in jenen Bilddetails, die nicht unmittelbar Transzendentes oder Metaphysisches ausdrücken sollen. In der Nahsicht wirken dann auch Bergmanns Wandgemälde wie monumentalisierte Farbskizzen, die ganz im Sinne eines akademisch geschulten Naturalismus gehalten sind. So erinnerte sich auch sein ehemaliger Schüler, der Architekt Rudolf Kaiser an seine große

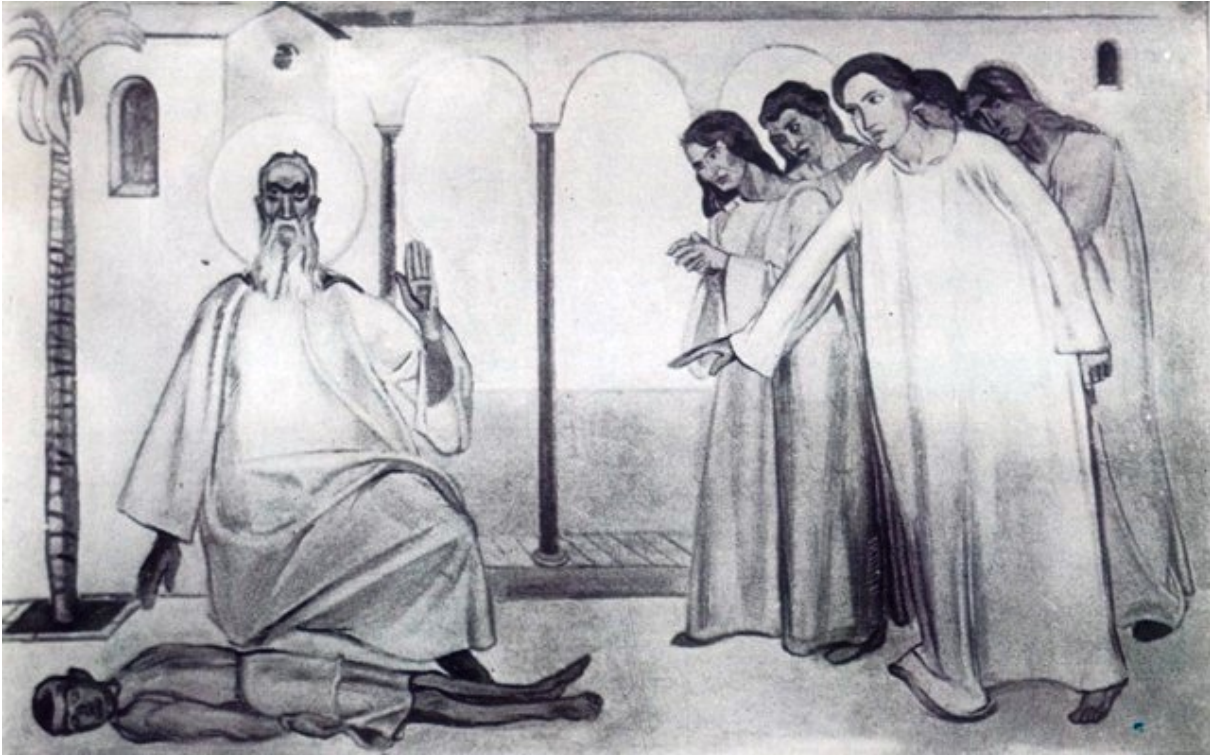


Abbildung 96: Josef Bergmann, Paulus erweckt den Jüngling Eutychus , Fresko, Pfarrkirche St. Peter und Paul Olching

Begabung „in der zeichnerischen Vorbereitung seiner Fresken. Da war nichts, was er leichtin dem Zufall überließ. Jeder Dargestellte, jeder Faltenwurf, jeder Gesichtsausdruck war das Ergebnis eingehender und ehrfürchtiger Studien vor der Natur“, berichtet Kaiser.¹ Der nicht zu übersehende Zug ins Naive und Anspruchslose der Bergmannschen Wandbilder in Olching kam der Forderung nach Einfachheit und Ursprünglichkeit entgegen, die von katholischen Ästheten immer wieder gefordert wurde. Reinheit und Ursprünglichkeit wurden dabei allerdings im Sinne einer allgemeinen Verständlichkeit der Kunst verstanden, waren also gegen den verklausulierten Subjektivismus der Moderne gerichtet, die ihrerseits den Archaismus und Primitivismus idealisierte, welchen die modernen Künstler in den Kulturen Afrikas und der Südsee sowie in der mittelalterlichen Kunst und in der Volkskunst zu finden glaubten.

Noch deutlicher als in den Jahren zuvor wurde der primär funktionelle Charakter der Kunst im Kirchenraum hervorgehoben. Als „Schöpfungen von erschütternder Objektivität und damit gemeinschaftsbildend“, als „eine Hoffnung der modernen christlichen Kunst“ begrüßte denn auch Georg Lill die Olchinger Fresken.²

¹ Kaiser, Bergmann o. O. 1982, S. 3.

² Bayerischer Kurier vom 14.11.1923.

3.4.4 Der Künstler als Chamäleon: Kirchlich bekennende Maler und ihre Arbeiten für den freien Kunstmarkt

Die meisten der in den vorangegangenen Punkten besprochenen Maler sind in erster Linie durch ihre religiösen Sujets für Sakralräume bekannt geworden. Dies gilt vor allem für Martin von Feuerstein, Gebhard Fugel, Carl Johann Becker-Gundahl und Josef Bergmann.

Obwohl das Milbertshofener Projekt das Hauptwerk Franz Reiters war, zählte er nicht zur ersten Riege der kirchlichen Maler Münchens. Josef Eberz erlangte seine ersten Meriten als Expressionist der Hölzel-Schule und wandelte sich relativ spät zum spezifisch kirchlichen Künstler. So verschiedenartig die erwähnten Personen in ihrem Charakter, in ihrer Kunstauffassung und in ihrem Kunstwillen auch waren, eine Gemeinsamkeit war allen zu Eigen: Die kirchlich bekennenden Maler des Untersuchungszeitraumes waren durchaus in der Lage, verschiedenste Stillagen zu spielen, und sie variierten ihre Malerei grundlegend je nach Auftraggeber, Gebrauchszweck und Gattung ihrer Bilder. Besonders augenfällig ist selbstverständlich der Gegensatz zwischen kirchlichen Arbeiten und jenen Bildern, die für den Kunsthandel, also für einen anonymen Interessentenkreis geschaffen wurden. Hier unterwarfen sich natürlich auch kirchliche Maler dem Diktat der Kunstmärkte, auf denen bis weit in die 20er Jahre hauptsächlich pleinairistische und impressionistische Malerei gefragt war.

Die „christlichen Künstler“ vergaßen dabei nicht nur alle Prinzipien, denen sie sich bei ihren religiösen Bilderfindungen für den Kirchenraum verpflichtet fühlten, sie exekutierten just jene Malerei, die seitens der katholischen Kunstkritik mit einem Bannstrahl belegt war.

Auch Gebhard Fugel, der als einer der Hauptprotagonisten der katholischen Kunstszene die Vorstellungen von christlicher Kunst des frühen 20. Jahrhunderts wesentlich mit prägte, bediente sich, je nach Bildgattung, eines differenzierten Stilapparats. Frühe Genrebilder wie „Jubiläum“, „Bauernstube“ oder „Im Weinkeller des Klosters“ verraten seine naturalistische Prägung und knüpfen an Franz von Defregger und Eduard Grützner an.¹ Als Landschaftsmaler war aber auch Fugel, der sich von der Schule von Barbizon fasziniert zeigte, Impressionist.

Den Siegeszug des französischen Impressionismus konnte er während seines Parisaufenthalts 1880 miterleben. Fugels Ölgemälde „Landarbeiter“ wirkt zwar wie ein Nachklang auf das bäuerliche Landschaftsbild in der Tradition von Jean Francois Millet, ist aber in Pinselführung und Farbauftrag deutlich impressionistisch angelegt. Drei bäuerliche Gestalten, zwei Frauen und ein Mann sitzen, Rüben schneidend, auf dem Feld. Im Hintergrund agiert eine weitere Person mit einer Harke.

¹ Rothes, Fugel, Bonn 1929; S. 25-35.



Abbildung 97: Gerhard Fugel, Landarbeiter, Öl auf Leinwand, Verbleib unbekannt

Zur gleichen Zeit, als Carl Johann Becker-Gundahl sich als kirchlicher Monumentalmaler zu etablieren begann, schuf er eine Reihe von interessanten Porträts, welche deutlich von der Malerei Lovis Corinths, Vinzenz van Goghs und Franz von Stucks angeregt worden waren. Um das Jahr 1910 porträtiert Becker-Gundahl seinen Schwager Christian Hocke. Die kräftige Männergestalt im dunklen Anzug erscheint klar konturiert, Inkarnat und Gewandstoff sorgfältig modelliert. Im Gegensatz dazu wurde der Bildgrund aus kräftigem Rot und Blau, großzügig mit breitem Duktus aufgetragen.¹ Dieser Kontrast zwischen sorgfältig gemalter Figur und abstraktem Farbraum erinnert an zahlreiche Porträts, die Franz von Stuck ab 1907 malte. In der Folge setzen sich in der Malerei Becker-Gundahls der breite Pinselduktus und der pastose Farbauftrag vollends durch. Das Porträt einer Frau und das 1911 entstandene Bildnis seines Sohnes am Weihnachtsabend zeigen deutlich eine Entwicklung, die Affinitäten zur Malerei Corinths und van Gogh aufweisen.: Das Frauenbildnis ist reliefartig aus pastosen einzelnen Farbpartien komponiert, die teilweise mit der Spatel aufgetragen wurden, eine Technik die an Vinzenz van Gogh erinnert. Das Inkarnat der Dame resümiert alle Farbtöne des Bildes, Kontraste von kräftigem Rot, Schwarz und Gelb aber auch komplementäres Rot und Grün bestimmen die Skala. Ähnlich organisiert Becker-Gundahl das Knabenporträt, das Gelb-Grün des Hintergrundes schimmert völlig antinaturalistisch auch im Gesicht des Malersohnes.

¹ Abbildung in: Becker-Gundahl, Blieskastel 1990, S. 48.



Abbildung 98: Carl Johann Becker Gundahl Porträt des Sohnes, Öl auf Leinwand, 1911, Privatbesitz

Der Münchner Maler führt fast zeitgleich wie sein Secessionenkollege Lovis Corinth, dessen Arbeiten selbstverständlich auch nach seinem Weggang nach Berlin in den Münchner Secessionsausstellungen zu sehen waren, den Impressionismus an die Grenzen des Expressionismus. Corinth, van Gogh und natürlich Stuck sind in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts feste Größen im Ausstellungswesen der internationalen Kunsthandelsstadt München, die Maßstäbe vorgeben, denen sich auch Becker-Gundahl nicht entziehen will, obwohl die drei Maler stets Zielscheibe der katholischen Kunstkritik waren.

In den wenigen erhalten gebliebenen Ölgemälden empfiehlt sich auch Franz Reiter als Impressionist. Figurenbilder wie „Frau im Garten“, „Weiblicher Halbakt“ zeigen eine Vorliebe für helle, warme gelb-rot-orange Töne und verunklärte Formen im Stile von Auguste Renoir. Das Interieur einer Bauernstube lebt vom Licht-Farben-Spiel und den zahlreichen bläulichen Verschattungen.¹ Das Bildnis eines jungen Mannes zeigt den bereits bei Becker-Gundahl beschriebenen Kontrast von skizziertem, abstraktem Farbhintergrund und fast photographisch genau aufgefasstem Gesicht.

Exkurse auf das Gebiet des Impressionismus sind bei Martin von Feuerstein, der genau wie sein Kollege Fugel die Schule von Barbizon während seines Parisaufenthalts studierte, bislang nicht bekannt. Der Maler ist allerdings seit siebzig Jahren fast vergessen, sein Œuvre nicht einmal ansatzweise erforscht. Ansätze der plein air Malerei zeigt der Landschaftshintergrund auf dem Bild „Jesus als Kinderfreund“.²

Widersprüche und Gegensätzlichkeiten zwischen dem kirchlichen und dem weltlichen Maler Feuerstein lassen sich sowohl an der Maltechnik als auch ikonologisch feststellen. Aus Loyalität gegenüber der Kirche ging Feuerstein sogar soweit, die Aussage eines Bildes ins genaue Gegenteil zu verkehren: Unter dem Eindruck des Kriegsausbruchs schuf Feuerstein 1914 das große Kriegsanklagebild „Bella matribus detestata. Das Bild zeigt eine Gruppe von Frauen, die in rasender Trauer gefallene Krieger beweinen. Auf dem Schlachtfeld suchen sie angesichts der Leichen Trost beim Kreuz, um das sie sich versammeln. Mit weit aufgerissenen Augen und geballten Fäusten verfluchen fünf der Frauen wütend den Krieg. Dessen Grausamkeiten schildert der Bildhintergrund: Durch das Land ziehen die feindlichen Truppen und hinterlassen Tod, Verwüstung und brennende Häuser. Mit „Bella matribus detestata“ wagt sich Feuerstein, dessen Bilder stets von einem ruhigen, frommen Grundton bestimmt sind, in den Bereich des Pathos und der emotionalen Ausnahmezustände.

Feuerstein inszeniert jene übersteigerte Theatralik, die in München vor allem die Malerei Stucks repräsentierte. Der dämonisch starre Blick der Frauen erinnert sowohl an Medien in Trance als auch an Stucks Bilder „Luzifer“ und „Inferno“. Der Farbauftrag erfolgte stellenweise pastos, die Beschreibung von Feuer, Rauch und dunklen Wolken inspirieren Feuerstein zu differenzierten Farb- und Lichtwerten. Weniger die Nähe zum Pathos Stucks, der, wie mehrfach erwähnt, katholischen Ästheten suspekt war, auch nicht das pleinairistische Kolorit, sondern das Sujet erscheint für Feuerstein bemerkenswert:

Der fast sechzigjährige Maler, der sich durch seine Sozialisation den alten Machtsystemen verbunden fühlte, also politisch sicher nicht dem linken Spektrum zuzuordnen war und auf Grund seines Alters natürlich nicht aktiv am Krieg teilnahm, beschäftigte sich seit 1914 über Monate hinweg mit Antikriegsbildern.

¹ Franz Reiter, Landesmuseum Vorarlberg, Bregenz 2000, S. 18, 23, 24.

² Das Bild befindet sich im Diözesanmuseum Freising.



Abbildung 99: Martin von Feuerstein, *Bella Matribus detestata*, Öl auf Leinwand, 1914, Verbleib unbekannt

Bildanklagen gegen den Krieg waren in diesen Tagen nicht unbedingt ein Thema für das konservative künstlerische Establishment, sondern ein Anliegen der politisch-künstlerischen Opposition und Avantgarde. Willy Jaeckel, Ernst Barlach oder Josef Eberz - um nur wenige Namen zu nennen - bezogen gleichzeitig mit Feuerstein in ihrem Werk Stellung gegen den Krieg.¹ Bis 1915 schuf dieser drei weitere Fassungen von „*Bella Matribus Detestata*“ als Entwürfe und Zeichnungen.² Aus zwei dieser Studien formte der Maler schließlich ein Altarbild der Beweinung Christi, das er als Auftragswerk für die Berliner Korpus-Christi-Kirche 1915 malte.³ Der erschlagene Krieger und die trauernde Frau, die sich, vom Schmerz überwältigt, über die Leiche wirft, wurden variiert und mutieren nun zu Christus und Magdalena. Maria bereichert jetzt die Szene, zusammengesunken kniet die Mutter Jesu vor dem Kreuz. Die Augen sind geschlossen, ihr Gesicht zeigt stillen, verinnerlichten Schmerz. Die Muttergottes öffnet ihre Arme wie eine Stigmatisierte, ihr gesamter Habitus drückt Ergebenheit aus. Alle lauten, anklagenden Elemente sind eliminiert, die Trauer der beiden Frauen ist von feierlicher Ruhe. Sie fügen sich in ihr Schicksal, das eine höhere Macht ihnen auferlegt hat.

¹ Siehe: Krieg und Frieden, in: Olbrich (Hrsg.): Lexikon der Kunst, Bd. 4, Leipzig 1992, S.68.

² Doering; Feuerstein, in: Die christliche Kunst 12 (1915/16) S. 14-31.

³ Der Altar existiert heute nicht mehr, die Darstellung der Beweinung Christi hat sich allerdings noch erhalten und befindet sich weiterhin in der Korpus-Christi-Kirche. Freundlicher Hinweis von Frau Christine Goetz, der Kunstbeauftragten der Erzdiözese Berlin.



Abbildung 100: Martin von Feuerstein, Pietà, Öl auf Leinwand, 191, 5 Corpus-Christ-Kirchen. Berlin

Das Berliner Beweinungsbild war ursprünglich das Herzstück eines so genannten Krieger-Gedächtnis-Altars. Ein renaissanceartiger Rahmen fasste das Hauptbild mit zwei gemalten Engelsdarstellungen zur Retabel zusammen. Der rechte Engel verkörperte die Trauer, verbarg sein Gesicht weinend in den Händen. Der Linke richtete seine Blicke gegen den Himmel, in den Händen hielt er als Symbole des Sieges und des Friedens Lorbeerkranz und Palmblatt, sein rechter Fuß ruhte auf einer Kanone. Die Farbe ist nun glatt aufgetragen, die Hell-Dunkel-Kontraste sind ausgewogen. Durch die beschriebenen Veränderungen und Ergänzungen formte Feuerstein aus den Motiven eines Antikriegsbilds ein Gedächtnisbild, das an den Opferwillen von Männern und Frauen appelliert und letztendlich für den Krieg als heilige Sache plädiert. Aus dem gefallenen Soldaten wird der Gekreuzigte, der sich auch einem höheren Willen beugte, die Frauen anerkennen, trotz ihrer Trauer, die Notwendigkeit dieses Opfers. Sieg und Frieden sind der himmlische Lohn für diese Leidensbereitschaft, die von Christus vorgelebt wurde.

Dieses Denken entsprach exakt der Position des deutschen Katholizismus, der den Ersten Weltkrieg zumindest bis 1916 uneingeschränkt befürwortete und ihn durch klerikale Durchhalteparolen in Predigten wie Hirtenbriefen unterstützte.

Michael Faulhaber sanktionierte den Krieg theologisch, stellte ihm den „Waffenpass des Evangeliums“ aus und dichtete ein patriotisches Kriegsgebet¹

Als sich ab 1917 innerhalb des Katholizismus in Deutschland pazifistische Strömungen bemerkbar machten, sah sich der Episkopat genötigt, den aufwändig gestalteten Band „Sankt Michael“ zu publizieren.² Das „Buch aus eherner Kriegszeit zur Erinnerung, Erbauung und Tröstung für die Katholiken deutscher Zunge“ beschwört als Anthologie aus Gebeten, Gedichten, Betrachtungen, Erzählungen und Predigten den patriotischen Katholizismus. Die Textbeiträge wurden von zahlreichen Bischöfen Deutschlands und Österreichs und anderen prominenten Welt- und Ordensgeistlichen verfasst, Paul Wilhelm von Keppler, der „Kunstabt“ aus der Diözese Rottenburg-Stuttgart, schrieb die Einführung. Der steirische Lyriker und Geistliche Ottokar Kernstock reimte das pathetische Schlachtenlied „Sankt Michael, salva nos“, das den Reichspatron, Gotteskämpfer und Seelenführer Michael zum Synonym Deutschlands im Weltkrieg stilisiert und um Erlösung von der „Feinde Stolz und Hass“ fleht.³ Prominenten Künstlermitgliedern der DG, darunter die auch die Kirchenmaler Gebhard Fugel und Martin Feuerstein, kam die Aufgabe zu, ergänzende Illustrationen für die einzelnen Texte beizusteuern.⁴ Martin Feuersteins martialischer Erzengel Michael im Frontispiz korrespondiert mit dem einleitenden Gedicht Kernstocks: In kriegerischer Montur greift der Erzengel Michael entschlossen zum Schwert, zu seinen Füßen liegt ein Schild mit der Aufschrift „deo et patriae“ über ihm brausen die Engel der Apokalypse heran. Genauso finden sich die Reproduktionen einer weiteren Variation seines Berliner Beweinungsbildes und eine Fassung von „Bella matribus detestata“ in dem Band. Das Nebeneinander von Kriegsallégorie und dem Antikriegsbild verdeutlichen die komplizierte Situation des Katholizismus gegen Ende des Ersten Weltkriegs im Spannungsfeld zwischen nationalem Bekenntnis und christlicher Friedensbotschaft. Auch dem kirchlich bekennenden Maler Martin Feuerstein wurde dabei eine Wechsel- und Wandlungsfähigkeit abverlangt, die weit über das Künstlerische hinausging.

¹ Greipl, Egon: Die katholische Kirche Bayerns in Weltkrieg und Revolution, in: Handbuch der Bayerischen Kirchengeschichte, Bd. 3, St. Ottilien 1991, S. 330-331; Faulhaber, Michael: Der Krieg im Lichte des Evangeliums, München 1915 (= Glaube und Leben. Eine Sammlung religiöser Zeitfragen, Sonderheft 2); ders.: Das Kriegsgebet, in: Das Heilige Feuer. Monatsschrift für naturgemäß deutsch-völkische und christliche Kultur und Volkspflege, 2 (1914/15), S. 5.

² Sankt Michael. Ein Buch aus eherner Kriegszeit zur Erinnerung, Erbauung und Tröstung für die Katholiken deutscher Zunge. Herausgegeben von Johann Leicht. Würzburg, Berlin und Wien 1917.

³ Ebenda S. 2. Karl Kraus ironisierte in „Die letzten Tage der Menschheit“ dieses Michaels-Gedicht. Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. (= Karl Kraus Schriften, herausgegeben von Christian Wagenknecht, Bd. 10) Frankfurt am Main 1986, S. 378-379.

⁴ Außerdem lieferten noch Felix Baumhauer, Wilhelm Immenkamp, Georg Kau, René Kuder, Leo Samberger, Mathäus Schiestl und Philipp Schumacher Bildbeiträge.

**TEIL III: Malerei in Münchner Kirchen von 1892 bis 1942
Werkverzeichnis**

Das nachfolgende Werkverzeichnis umfasst Monumentalmalerei, Altarbilder und Tafelgemälde, die seit den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts bis in die Tage des zweiten Weltkriegs für Münchner Sakralräume entstanden waren. Der Index benennt hauptsächlich Bilder in katholischen Pfarrkirchen und Kapellen. Das entscheidende Aufnahmekriterium war der öffentliche Charakter der Gebäude. Privatkapellen in Ordenshäuser und kirchlichen Institutionen kommen deshalb nicht vor. Angaben zu Materialien und Technik erfolgen nur in Einzelfällen. Zu häufig haben sich pauschale Bezeichnungen wie „Fresko“ oder „Öl auf Leinwand“ in den mir vorliegenden Quellen als fragwürdig erwiesen.

Nur am Rande konnte die Kunst der Protestantischen Kirche berücksichtigt werden. Deren Kunstschaffen zwischen Prinzregentenzeit und Drittem Reich wurde bislang nicht erforscht. Diese Grundlagenarbeit hätte den thematischen Rahmen meiner Dissertation gesprengt. So sind lediglich wenige Schlüsselwerke, wie Linda Kögels Monumentalmalereien für die Schwabinger Erlöserkirche oder Arbeiten die Berührungspunkte mit dem katholischen Kunstmilieu aufweisen, verzeichnet. Josef Bergmann, der als Hoffnungsträger einer neuen katholischen Monumentalkunst galt, sei hier stellvertretend genannt. Er arbeitete auch für die evangelische Haidhauser Johanneskirche.

Das Verzeichnis vermittelt einen Überblick über Tendenzen und Entwicklungen der kirchlichen Malerei über den Zeitraum eines halben Jahrhunderts. Es erwähnt darüber hinaus Maler, die heute größtenteils vergessen sind.

Als Vertreter der älteren Richtung werden Martin von Feuerstein, Gebhard Fugel, Ludwig Glötzle, Waldemar Kolmsperger sen., Kaspar Schleibner und Josef Guntermann benannt. Feuerstein, Glötzle, Kolmsperger und Schleibner versuchten die Synthese aus Naturalismus und Stilkopie. Ihre Werke fügen sich in die ab den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts zunehmend barockisierenden Architekturformen der Kirchengebäude ein, verleugnen aber nie ihren Ursprung im akademischen Naturalismus.

Auch Gebhard Fugel erweist sich zunächst mit seinen Altarbildern für die Schwabinger Josefskirche als Repräsentant dieser Auffassung. Um 1900 wird der Einfluss Franz von Stucks auf Fugels Malerei wirksam. Gleichzeitig öffnet er sich zaghaft dem Pleinarismus und orientiert sich später schließlich am Realismus der 30er Jahre.

Seine Altarbilder für die Sollner Johanneskirche aus dem Jahr 1930 zeigen deutlich diese Tendenz.

Josef Guntermann war von Beuron her beeinflusst. Sein monumentales „Himmlisches Jerusalem“ für die Aussegnungshalle des Ostfriedhofs war das einzige Beispiel der Münchner Malerei in das unmittelbar die Ideen der Beuroner Monumentalkunst eingeflossen waren.

Das zwischen 1896 und 1900 entstandene Werk wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört. Eine Sonderstellung nahm Carl Johann Becker-Gundahl ein. Er ist der Wegbereiter jener neuen kirchlichen Monumentalkunst, die sich ab der Mitte der 20er Jahre durchsetzen sollte. Becker-Gundahls Bedeutung liegt vor allem in der Adaption der Monumentalmalerei Ferdinand Hodlers für den katholischen Sakralraum. Die Pfarrkirche St. Anna in München-Lehel und das Altarbild für St. Johannes München-Solln sind in diesem Zusammenhang die wichtigsten Beispiele.

Vom Symbolismus und Jugendstil beeinflusst zeigen sich die kirchlichen Werke von Theodor Baierl, Felix Baumhauer, Albert Figel und Franz Hofstötter.

Baierl studierte unter anderem bei Stuck, sein Münchner Hauptwerk ist das Apsisgemälde in der St. Maximilianskirche, welches heute durch einen unschönen rosafarbenen Wandanstrich verdeckt wird. Für den gleichen Kirchenraum schuf Franz Hofstötter Entwürfe zu Glasgemälde und einen Kreuzweg. Letzterer verstörte wegen seiner deutlichen Nähe zu Franz von Stucks Malerei die Kirchengemeinde.

Felix Baumhauer näherte sich nach dem Ersten Weltkrieg der expressionistischen Formensprache an und avancierte gleichzeitig im kirchlichen Bereich zu einem der wichtigsten Monumentalmaler.

Für München schuf er hauptsächlich Kreuzwege und entwarf Glasgemälde.

Eine ähnliche Entwicklung durchlief Albert Figel, der an der Münchner Akademie die Klasse Becker-Gundahls durchlaufen hatte. Figel war wohl einer der meist beschäftigten kirchlichen Künstler Münchens. Seine zahlreichen Glasgemälde sind größtenteils zerstört. Baumhauer und Figel sind der sogenannten neuen christlichen Monumentalkunst zu zuordnen.

Genau wie Josef Eberz, der bereits in zwei Kapiteln näher besprochen wurde. Sein Münchner Hauptwerk, das große Christkönigmosaik für die St. Gabrielskirche, wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört. Der Elisabethaltar in der Obermenzinger Kirche „Leiden Christi“ von 1939 verdeutlicht dramatisch den Qualitätsverlust der kirchlichen Kunst seit den späten 20er Jahren.

Baumhauer, Eberz und Figel versuchen in ihren Werken die Synthese zwischen gotischen beziehungsweise byzantinischen Stillagen und expressionistischen Elementen. Mehr an der neusachlichen Malerei orientierten sich Josef Bergmann, Walther Bertram, Ludwig Magnus Hotter und Oskar Martin Amorbach. Ihre Monumentalkunst fügt sich deutlich in den Kontext der deutschen Malerei der 30er und 40er Jahre: Figuren in Uniformen der deutschen Wehrmacht bevölkern nun die Bilder; mit einer unübersehbaren nordischen Typisierung der Heiligengestalten entsprachen die genannten Künstler der Forderung nach „christlicher Germantik“. Bereits 1930 war dieses Schlagwort in die Diskussion um eine neue kirchliche Kunst eingebracht worden. Intentionell unterscheidet sich die kirchliche Malerei, welche ab

den späten 30er Jahren entstand jedoch völlig vom nationalsozialistischen Realismus. Christliche Blut- und Bodenideologie, rassistische Elemente oder die Verherrlichung des Krieges kommen nicht vor. Stattdessen beschäftigte sich die kirchliche Monumentalkunst der 40er Jahre mit dem Frieden. Sowohl Magnus Hotters Wandbild für St. Pius als auch Albert Burkart Chorbild für die Kirche „Maria Königin des Friedens“ wären in diesem Zusammenhang zu nennen. Nicht wenige Werke des Verzeichnisses wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört oder in den vergangenen Jahrzehnten reversibel oder irreversibel beseitigt. Verweise auf Abbildungen in Fachzeitschriften, Kunstführern oder der Kunsttopographie der Erzdiözese München und Freising sollen helfen diese Leerstellen zu kompensieren.

Abkürzungen:

A:	Architekt
ChriKu:	Die christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christliche Kunst und der Kunstwissenschaft sowie für das gesamte Kunstleben. Herausgegeben von der Gesellschaft für christlichen Kunst München.
DGJM:	Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst Jahresmappe
KT:	Kunsttopographie der Erzdiözese München und Freising
ne:	nicht erhalten
Schnell-Steiner:	Kleine Kunstführer. Begründet von Dr. Hugo Schnell† und Dr. Johannes Steiner†, München, Zürich, Regensburg.
W:	Weihe

PFARR-FILIAL-UND NEBENKIRCHEN

ST. AHAZ (Mittersendling) Fallstraße 7

W: 1927 A: Richard Steidle

Deckengemälde:

Ludwig Bauer: ?, 1928 (ne)

ST. ALBERT (Freimann) Situlistraße 83

W: 1933 A: Georg Buchner

Wandgemälde:

Albert Figel: Kreuzigung Christi mit den Heiligen Albert, Thomas von Aquin, Dominikus, Mater Dolorosa, Maria Magdalena, Imelda, 1940

Abbildung: KT, St. Albert, 6

Albert Figel: Die sieben Werke der leiblichen Barmherzigkeit, personifiziert durch selige Dominikanerinnen, 1939 (Nordwand)

Abbildung: KT, St. Albert, 9

Albert Figel: Die sieben Werke der geistigen Barmherzigkeit, personifiziert durch Heilige und Selige des Dominikanerordens, 1939 (Südwand)

Abbildungen: KT, St. Albert, 10

Albert Figel: Hl. Rosa von Lima, Agnes von Montepulciano, Catharina v. Ricci (linker Chorbogen)

Abbildung: KT, St. Albert, 11

Albert Figel: Hl Vincenz Ferrerus, Papst Pius V. hl. Antonius (rechter Chorbogen)

Abbildung: KT, St. Albert, 12

Albert Figel: Die vier Evangelisten Matthäus, Markus Lukas (Nordwand), Johannes (Südwand)

Abbildungen: KT, St. Albert, 13,14

Altarbilder:

Angelikus Maria (Josef) Beckert OP: Marienkrönung (Mitteltafel), Dominikaner verehren Maria (Seitenflügel), nördliche Seitenaltarretabel, 1941

Abbildungen: KT, St. Albert, 15,16

Albert Figel: Der heilige Josef als Patron der Familie und Handwerker (Sonntagsseite), Erbarmechristus und Schmerzhafte Muttergottes (Werktagsseite) 1939

Abbildungen: KT, St. Albert, 17,18

Tafelgemälde:

Angelikus Maria (Josef) Beckert OP: Acht Gemälde mit Szenen aus dem Leben des heiligen Albert, um 1933 (Orgelempore und Taufkapelle)

Abbildungen: KT, St. Albert, 19,26

ST. ANNA (Lehel) St.-Anna Platz 5

W: 1892 A: Gabriel von Seidl

Wandgemälde:

Rudolf von Seitz Jüngstes Gericht, Hauptapsis, 1898
Literatur: DGJM 1899, S. 18-20, Abbildungen S. 18,19,20
Tafel XI und XII
100 Jahre Pfarrkirche St. Anna in München
1892-1992, München-Zürich, Farbabbildung
S. 17

Carl Johann Becker-Gundahl Letztes Abendmahl (Apostelkommunion), rechtes
Querhaus, 1907; Hochzeit von Kana, linkes Querhaus, 1908
Literatur: ChriKu 2, S. 173-177
ChriKu 5, Beilage S. 23
ChriKu12, S. 240
100 Jahre Pfarrkirche St. Anna in München
1892-1992, München-Zürich 1992, S. 22,25-26, Abbildungen S. 25,29

Gewölbmalerei:

Carl Johann Becker-Gundahl: Himmelspforte, 1909 (ne)
Gewölbe linkes Querhaus
Literatur: ChriKu5, Beilage S. 23

Altarbilder:

Martin von Feuerstein: Szenen aus dem Leben des heiligen Antonius, 1900,
Antoniusaltar, rechtes Querhaus

Kreuzweg:

Martin von Feuerstein, 1898

Dekorationsmalerei:

Karl Wahler: Bemalung Vierung, Gewölbefelder, Pfeiler und
Gurtbögen, 1913/14 (ne)
Abbildung: 100 Jahre St. Anna, S. 26

Anton Pruska: Apsismosaiken für Marienaltar, 1917
Literatur: DGJM 1901, S. 15-14, Abbildung S. 14
Josephsaltar, 1919
Herz-Jesu-Altar, 1927
Literatur: 100 Jahre St. Anna, S. 22, 25, Farbabbildungen S. 34-35

ST. ANTON, Kapuzinerstraße 36

W: 1895 A: Hans Schurr und Georg Leib

Wand- und Deckengemälde:

Josef Kastner: Der heilige Antonius von Padua als Fürbitter der Menschheit
vor Maria, 1897-1900, Wachstempera, Hauptapsis (ne)
Literatur: Eberl, Angelikus: Der Bilderschmuck der
St. Antoniuskirche in München, München 1907, S. 8-16
Schnell-SteinerNr.349 (1939),
Abbildung, S. 13

Josef Kastner: Christus als Hohepriester, 1897-1900,
linke Chorwand; Christus als guter Hirte, 1897-1900,

rechte Chorwand; Petrus und Paulus; Sieben Sakramente,
Chorbogen (alles ne)

Literatur: Eberl, *Bilderschmuck, München 1907, S. 16-17*

Josef Kastner: Sechs Szenen aus dem Leben des heiligen Antonius, 1897-
1900, linke Langhauswand:

Die Marokkanischen Märtyrer; Die Einkleidung des heiligen Antonius; Das
Eselswunder; Die Fischpredigt; Antonius und das Christkind; Der Tod des
heiligen Antonius) (alle ne)

Literatur: Eberl, *Bilderschmuck, München 190, S. 17-24*

Josef Kastner: Sechs Szenen aus dem Leben des heiligen Laurentius von
Brindisi, 1897-1900, rechte Hochwand: Die Kinderpredigt; der Meeressturm;
Die Türkenschlacht; Laurentius als Klostergründer; Laurentius und das
Christkind; Tod des heiligen Laurentius (alle ne)

Literatur: Eberl, *Bilderschmuck, München 1907, S. 25-32*

Gewölbe:

Sebastian Wirsching: Der heilige Antonius erscheint nach seinem Tode, drei
Bilder bereits um 1900 ersetzt

Literatur: Eberl, *Angelikus: Geschichte des Kapuziner Klosters an der
Schmerzhaften Kapelle und bei St. Anton in München, München 1897, S. 219*

Josef Kastner: Engel mit Spruchbändern; Christus als Passionskind; Der
heilige Josef von Engeln verehrt; Maria Königin der Engel, 1900,
Gewölbebilder (ne)

Literatur: Eberl, *Bilderschmuck, München 1907, S. 41-42*

Altarbilder:

F. Hofelder: Rosenkranzspende, um 1895

Literatur: Eberl, *Bilderschmuck, München 1907, S. 35*

Sebastian Wirsching: Martyrium der heiligen Fidelis von
Sigmaringen, um 1895

Literatur: Eberl, *Bilderschmuck, München 1907, S. 34*

St. Anna unterrichtet Maria, um 1895

Literatur: Eberl, *Bilderschmuck, München 1907, S. 34*

Joseph Zenker: Der heilige Joseph als Arbeiter, um 1895

Literatur: Eberl, *Bilderschmuck, München 1907, S. 33-34*

Stigmatisation des heiligen Franziskus, um 1895

Literatur: Eberl, *Bilderschmuck, München 1907, S. 36-37*

Abbildung: Schnell-Steiner Nr. 349 (1995), S. 17

Die heilige Veronika de Julianis, um 1895

Literatur: Eberl, *Bilderschmuck, München 1907, S. 39*

Herz-Jesu-Bild, 1895

Literatur: Eberl, *Bilderschmuck, München 1907, S. 3*

Kreuzweg:

Josef Kastner und Angelus Schnitzer (OFMCap), um 1897 (ne)

ST. BENEDIKT, (Westend) (ne)

W: 1881 A: Johann Marggraf

Wandgemälde:

Josef Guntermann: Mariä Verkündigung, Gemälde am Chorbogen, 1909 (ne)
Literatur: *ChriKu4*, S. 55, *Abbildung* S. 64

Kreuzweg:

Wilhelm Lessig, 1928
Abbildung: *KT, St. Benedikt*, 14

Tafelbilder:

Gedeon Sandor: Heilige Dreifaltigkeit, 1910
Abbildung: *KT, St. Benedikt*, 12

ST. BENNO (Neuhausen), Ferdinand-von-Miller-Platz 1

W: 1895 A: Leonhard Romeis

Wandgemälde:

Karl Wahler: Majestas Domini, Mosaik Hauptapsis, 1906
Abbildung: *KT, St. Benno*, 28

Karl Rickelt: Hl. Dreifaltigkeit, 1897, Apsisfresko über rechten Seitenaltar;
Marienkrönung, 1899 Apsisfresko über linken Seitenaltar
Abbildungen: *KT, St. Benno*, 42, 50

Matthäus Schiestl: „Überführung der Bennoreliquien in die Frauenkirche“, zwei
Fresken, Chorraum, 1909 (ne)
Literatur: *DGJM 1912*, S. 18-19, *Abbildung* *Tafel XII*

Altarbilder:

Balthasar Schmitt: Kreuzigung, Kreuzabnahme, Maria und Anna, Maria
Aufnahme in den Himmel, 1894 (Flügel am Marienaltar)
Literatur: *ChriKu 8*, S. 40, *Abbildung* S. 37
Abbildungen: *KT, St. Benno*, 46-49

Glasbilder:

Karl Rickelt: St. Benno, St. Petrus, St. Bonifatius, St. Korbinian,
St. Paulus, 1899, 5 Glasfenster Chorumgang,
Abbildungen: *KT, St. Benno*, 27 a,b,c,d

ST. CANISIUS (Großhadern), Canisiusplatz 1

W: 1926 A: Franz Rank

Altarbild:

Waldemar Kolmsperger jr.: Petrus Canisius lehrt der Jugend seine
Katechismen, 1928
Literatur: *Schnell-Steiner Nr. 83 (1935)*, S. 5

Kreuzweg:

Kaspar Schleichner, 1926-1927
Literatur: *Schnell-Steiner Nr. 83(1935)*, S. 7

Tafelbild:

Waldemar Kolmsperger jr.: Der heilige Antonius von Padua, 1931

Literatur: Schnell-Steiner Nr. 83 (1935), S. 6

CHRISTI HIMMELFAHRT (Waldtrudering),

W: 1932 A: Ernst Jäger

Wandgemälde:

Karl Heinrich Dallinger: Christi Himmelfahrt, 1932, (Chorwand)

CHRISTKÖNIG (Nymphenburg), Notburgastraße 7

1930 A: August Blößner

Altarbilder:

Christkönig mit Maria Josef Magdalena, Benno, Johann von Gott, 1930, Hochaltarbild (ne)

Karl Wurm: Maria Magdalena unter dem Kreuz, 1932-35 (ne)

Karl Schmalzl: Gemälde für den Marienaltar, 1930 (ne)

Kreuzweg:

Philipp Schumacher, 1932-35 (ne)

Literatur: ChriKu32, Abbildung S. 182

Glasbilder:

Philipp Schumacher: Die Zwölf Apostel, 1930 (10 ne)

Jakobus der Ältere und Philippus

Literatur: Schnell-Steiner Nr. 1987, S. 10-11

CHRISTUSKIRCHE (EVANGELISCHE KIRCHE NEUHAUSEN), Dom-Pedro-Platz 4

W: 1900 A: Erich Göbel

Wandgemälde:

Frank Kirchbach (?): Die vier Evangelisten, zwischen 1900 und 1904 (ne), Chorgewölbe

Literatur: Gross, Michael: Christuskirche in München-Neuhausen, München 2000, S. 4 Abbildung S. 7

Altarbild:

Frank Kirchbach: Kreuzigung Jesu, zwischen 1900 und 1904 (ne)

Literatur: ebenda

Glasbilder:

Frank Kirchbach: Das jüngste Gericht (Prinzregentenfenster), 1907/08 (ne)

Literatur: ebenda, Abbildung S. 5

Auch die Chorfenster waren mit figuralen Darstellungen ausgestattet. Motive und Ikonographie lassen sich nicht mehr feststellen.

ST. CLEMENS (ne)

W: 1922 A: Hans Steiner

Altarbilder:

Philipp Schumacher: HI Clemens Hoffbauer, 1923, rechter Seitenaltar(ne)
Muttergottes Beschützerin der Kinder, 1923, linker Seitenaltar(ne)
Literatur: *ChriKu 20, Beilage S. 50-51*

ST. EMMERAM (Engelschalking), Ostpreußenstraße 80
1932/1937 A: Lochbrunner/Eugen Dreisch

Gemälde:

H. Wieninger: Heiliger Laurentius, 1940
Hausinger: Die 12 Apostel, Brüstung der Orgelempore, 1942
Literatur: *50 Jahre Stadtpfarrei St. Emmeram. Festschrift.
München 1991, S. 12-14*

ERLÖSERKIRCHE (Evangelische Kirche Schwabing), Ungererstraße 13
A: Theodor Fischer W: 1902

Apsisgemälde:

Linda Kögel: Das christliche Leben, 1904; Apsis, Lamm Gottes und
Evangelistensymbole, Chorwand. 1904
Literatur: *ChriKu 4, Beilage S. 105
München Leuchtete, 1984, Farbabbildung, S. 131
Schnell-Steiner Nr.1308, S. 8-9*

Kanzelkorb:

Linda Kögel(?): Das Gleichnis vom Säemann, 1904
Abbildung: *Schnell Steiner Nr. 1308, S. 12*

ST. FRANZISKUS, Hans-Mielich-Straße 14
W: 1926 A: Richard Steidle

Altarbild:

Xaver Dietrich: Predigt des heiligen Franziskus, 1931 (ne)
Literatur: *Schnell-Steiner Nr. 52, S. 4
DGJM 1932, S. 18, Farbabbildung Tafel XII*

Kreuzweg:

Josef Albrecht und Anton Ranzinger, 1931 (ne)
Literatur: *Schnell-Steiner Nr.52, S. 7*

FRAUENKIRCHE (DOM ZU UNSERER LIEBEN FRAU), Frauenplatz 1
W: 1494 A: Jörg von Halsbach

Glasbilder:

Albert Figel, Christophorus, 1928 (ne)
Abbildung *DGJM 1929, S. 21*

Josef Eberz, Marienleben, 1931 (ne)
Das Fenster wurde 1957 rekonstruiert, es weicht vollkommen
von der Farbgebung des Originals ab.
Literatur: *DGJM 1932, S.16
Fischer, Susanne: Die Fenster der Münchner*

Frauenkirche, in: Monachium sacrum. Festschrift zur 500-Jahr-Feier der Metropolitankirche Zu Unserer Lieben Frau, Bd. II, München 1994, S. 428, dort auch Farbabbildung der rekonstruierten Fassung

Richard Holzner: Hl. Benno, 1931
*Literatur: Fischer, Fenster, München 1994, S. 428
Farbabbildung S. 427*

Richard Holzner: Hl. Korbinian, 1931
*Literatur: Fischer, Fenster, München 1994, S. 428
Farbabbildung S. 427*

Alois Miller: Michaelsfenster, 1931 (ne)
*Literatur: Fischer, Fenster, München 1994, S. 428, Abbildung
Rekonstruktion S. 426*

Alois Miller: Rosenkranzspende, 1931 (ne)
*Literatur: Fischer, Fenster, München 1994, S. 428,
Abbildung Rekonstruktion S. 426*

ST. GABRIEL, Prinzregentenstraße 102

W: 1926 A: Eduard Herbert und Otho Orlando Kurz

Wandbilder:

Josef Eberz: Christkönig, 1930, Mosaik in der Hauptapsis (ne)
*Literatur ChriKu 28, S. 123, 262, Abbildung zwischen 256 und 257
Hamm, Franz Josef: Josef Eberz. Bau- und raumbezogene
Arbeiten, Limburg 1997, S. 80-82*

Josef Eberz: Verkündigung, Mosaik am Chorbogen, 1930 (ne),
Fragment an der Rückwand im linken Seitenschiff
Literatur: DGJM 1930, Farbabbildung Tafel V (Detail)

Josef Eberz: Marienleben, Mosaik am linken Seitenaltar, 1931
*Literatur: ChrKu 28, S. 262, Abbildung, S. 272
Hamm, 1997, S. 84-85*

Josef Eberz: Szenen aus dem Leben des hl. Josef, Mosaik am rechten
Seitenaltar, 1931
*Literatur: ChriKu 28, S. 262, Abbildung S. 273
Hamm, 1997, S. 84-85*

Kreuzweg:

Cothen Orla, 1936

ST. GEORG (Milbertshofen), Milbertshofener Platz 1

W: 1912 A: Otho Orlando Kurz

Deckengemälde:

Franz Reiter: Szenen aus dem Leben des heiligen Georg, 1912-16, (ne)

Literatur: *ChrKu 12, S. 113-120, Abbildungen*
DGJM 1916, S. 24-25, Abbildungen
Originalkartons und Entwurf in Gouache im
Vorarlberger Landesmuseum Bregenz

HEILIG BLUT (Bogenhausen) Scheinerstraße 12a

W: 1934 A: Hans Döllgast

Wandgemälde:

Albert Burkart: Auferstandener, 1941, Fresko, Opfergang, 1941, Fresko

Altarbild:

Albert Burkart: Kreuzigung, 1934

Literatur: *Steiner, Peter Bernhard: Der Maler Albert Burkart,*
München-Zürich 1981, S. 10, Abbildung S. 67

HEILIG GEIST, Tal 77

Spätgotischer Bau, 2. Viertel 15. Jahrhundert

Gewölbmalerei:

Ludwig Glötzle: Das Martyrium des heiligen Sebastian, 1904 (ne)

Literatur: *ChriKu 1, Abbildung S. 283*

Tafelbilder.

Ludwig Glötzle: St. Sebastian, 1889

Literatur: *ChriKu3, Abbildung S. 224*

Literatur: *ChriKu2, Beilage zu Heft3, S. 2*

Franz Hoser: Herz Jesu-Bild, 1932, Dreifaltigkeitsaltar, (ne)

Literatur: *Schnell-Steiner Nr.264 (1937), S. 12*

Glasbilder:

Martin von Feuerstein: Mariae Verkündigung und Auferstehung Christi,
1905 (?), zwei Chorfenster, (ne)

Literatur: *Schnell-Steiner Nr. 264 (1937), S. 4*

ChriKu 12, S. 3, Abbildung (Originalkartons) S. 2,3

Es existierten weitere 13 Glasbilder nach den Entwürfen von
Feuerstein

HEILIG KREUZ (Giesing), Ichostraße 1

W: 1886 A: Georg von Dollmann

Glasbilder:

Waldemar Kolmsperger sen.: Szenen aus dem Leben Jesu
(Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, Flucht nach Ägypten,
Darbringung im Tempel, Taufe Christi, Einzug in Jerusalem, Verurteilung
Jesu, Grablegung Jesu, Auferstehung Jesu), 1883 (ne), Chorfenster

Literatur: *Schnell-Steiner 270 (1938), S. 10-11*

Karl Schönhammer und Josef Lang: Sechs Apostelgestalten, Präfigurationen des Kreuzes Christi im Alten Testament, die Heiligen Franz Xaver, Theresia Anna Aloisius, Josef und Sebastian, 1885 (ne) nördliches Querhaus
Literatur: Schnell-Steiner 270 (1938), S. 12

Karl Schönhammer und Josef Lang: Sechs Apostelgestalten, Kreuzeslegenden, die Heiligen Ferdinand, Benno Johann von Gott, Anna und Katharina, 1895 (ne) südliches Querhaus (ne)
Literatur: Schnell-Steiner 270 (1938), S. 13

Albert Figel, Die Bergpredigt, die Heiligen Rosa, Margareta, Irmagard, Gertrud, Heinrich, Hermann, Aloisius und Gabriel, 1918 (ne) nördliches Seitenschiff
Literatur: DGJM 1919, S. 11, *Abbildung Tafel IV/V*
Schnell-Steiner 270 (1938), S. 14

Fritz Kunz: Hochzeit zu Kana, Jesaja und Johannes Ev.; Brotvermehrung mit heiligen Franz Xaver und Kreszentia; Erweckung der Tochter des Jairus mit heiligem Martin und heiliger Walburga; Jesus gebietet dem Sturm auf dem See Genezareth mit heiliger Theresia und Judas Thaddäus, 1910-1920 (ne), südliches Seitenschiff
Literatur: Schnell-Steiner 270 (1938), S. 14

HEILIGE FAMILIE (Harlaching) Säbenerstr. 75

W. 1931 A: Richard Steidle

Wandgemälde:

Albert Figel: Kreuzigung Christi, 1940 (ne)

Albert Figel: Fresken an den Seitenaltären, 1940 (ne)

Kreuzweg:

Albert Figel, 1937 (im Pfarrarchiv)

Literatur: Schnell-Steiner Nr. 1998

EHEMALIGE JESUITENKOLLEGKIRCHE (Pullach), Wolfratshäuser Straße 30

Wandgemälde:

Oskar Martin-Amorbach: Deesis, 1931, Fresko in der Apsis

Literatur: ChriKu 28, *Abbildungen* S. 279 u.281

Oskar Martin-Amorbach: Sechs Aposteln; Madonna, 1931

Literatur: DGJM1931, *Abbildungen* S. 11 und 23

Oskar Martin-Amorbach: Petrus Canisius wird von der Universität Ingolstadt empfangen, 1932

Literatur: DGJM 1932, S. 17, *Abbildung* S. 10

ST. JOHANN BAPTIST, (Solln), Fellererplatz 8

W: 1905 A: Franz Rank

Altargemälde:

Carl Johann Becker-Gundahl: Die Taufe Christi, 1915

Literatur: *ChriKu12, Beilage S. 12*
Goldner, Johann: St. Johann Baptist, München-Solln, München 1985, 28-30
München Leuchtete, München 1984, Farbabbildung S. 129

Gebhard Fugel: Madonna von musizierenden Engeln umgeben, 1930, linkes Seitenaltarbild (heute an der Orgelempore)

Literatur: *Goldner, 1985, S. 26*

Gebhard Fugel: Heilige Familie, 1930, rechtes Seitenaltarbild (heute an der Orgelempore)

Literatur: *Goldner, 1985, S. 26*

Kreuzweg:

Gebhard Fugel, 1920/21

Literatur: *Goldner 1985, S. 33*

ST. JOHANNES BAPTIST, (Haidhausen) Johannesplatz 22

W: 1879 A: Mathias Berger

Wand- und Gewölbemalerei:

Johann Baptist Schmid/Rudolf von Seitz: Majestas Domini verehrt von den heiligen des Alten und Neuen Bundes; Geburt und Bestattung Johannes des Täufers Chorbogen, 1904-07

Architekturmalerie, Langhausgewölbe, (ne), 1904-1907;

Himmel mit plastischen Goldsternen, Chorgewölbe, (ne), 1904-1907

Ornamentmalerei an Wänden, Pfeilern Diensten, Rippen und Kapitellen, (ne), 1904-1907

Literatur: *Auer, Eugen: Kurze Beschreibung der Stadtpfarrkirche St. Johann Baptist in Haidhausen, München 1933, S. 29-30*
Abbildungen: KT 38-40

Glasbilder Nordseite:

Augustin Pacher: Allerheiligenfenster, 1909

Literatur *Auer, 1933, S. 21-22*

Augustin Pacher. Einsiedlerfenster, 1918

Literatur *Auer, 1933, S.1923-24*

Jakob Bradl: Teufelsaustreibung, 1907

Literatur: *ChriKu 11, Abbildung S. 78, 79*
Auer, 1933, S. 22

Jakob Bradl: Der betlehemitische Kindermord, 1904

Literatur: *ChriKu 11, S. 77-79, Abbildung S. 77*
Auer, 1933, S. 17

Augustin Pacher. Die geistlichen Orden, 1907

Literatur: *ChriKu4, S. 155, Abbildungen S. 160, 161*
Auer, 1933, S.25

Augustin Pacher: Bischofsfenster 1908

Literatur: *ChriKu4, S. 154, Abbildungen S. 156, 158, 159*
Auer, 1933, S. 24-25

Augustin Pacher: Märtyrer Fenster, 1914
Literatur: Auer, 1933, S. 22-23

Glasbilder Südseite:

Augustin Pacher: Jungfrauenfenster, 1907
Literatur: Auer, 1933, S. 26-27

Augustin Pacher: Bekennerfenster, 1913
Literatur: KT, S. 9

Augustin Pacher: Büsserinnenfenster, 1911
Literatur: Auer, 1933, S.26

Augustin Pacher: Mütterfenster, 1912
Literatur: Auer, 1933, S. 20-21

Augustin Pacher: Diakonfenster, 1908
Literatur: Auer, 1933, S. 18

Augustin Pacher: Priesterfenster, 1911
Literatur: Auer, 1933, S. 19-20

Augustin Pacher: Kirchenlehrerfenster, 1916
Literatur: Auer, 1933, S. 17-18

Glasbilder Chor:

Augustin Pacher: Prophetenfenster, ?
Literatur: Auer, 1933, S. 14

Augustin Pacher: Engelfenster, 1906
Literatur: Auer, 1933, S. 14

Augustin Pacher: Johannesfenster, 1905 (Apsis)
Literatur: Auer, 1933, S.14-15

Augustin Pacher: Engel verkünden Zacharias die Geburt Johannes,
Fenster hinter Choraltar (
Literatur: Auer, S. 14

Augustin Pacher. Pfingstwunderfenster, 1906
Literatur: Auer, 1933, S.16

Augustin Pacher: : Patriarchenfenster, 1906
Literatur: Auer, München 1933, S. 13-14

Augustin Pacher: Evangelistenfenster, ?
Literatur: Auer, 1933, S. 16

Königsfenster
Literatur: Auer, 1933, S. 27-28

Augustin Pacher: Kriegerfenster, 1926 (ne)
Literatur: Auer, 1933, S. 28-29
Abbildungen: KT 17-36

ST. JOHANNES (Evangelische Kirche, Haidhausen), Preysingstraße 17

W: 1916 A: Albert Schmidt

Wandgemälde:

Josef Bergmann: Das Jüngste Gericht, (ne) die vier Evangelisten, der gute Hirte, 1927/28, Chorwand und Apsis (ne)

Literatur: DGJM 1929, S. 22, Abbildung Tafel VII

Glasbilder:

Albert Figel: St. Michael, Caritas, Johannespredigt, Kriegserinnerungsfenster, 1916 (ne)

Literatur: ChriKu 13, S. 13-17, Abbildungen S. 4-7

ST. JOSEPH (Schwabing), Josephsplatz 1

W: 1902 A: Hans Schurr

Wandgemälde:

Gebhard Fugel: Flucht nach Ägypten, 1905, Fresko Chorbereich (ne)

Literatur: Rothes, Walter: *Gebhard Fugel: Des Meisters Werke und Leben, Bonn 1929, S.54, Abbildung S. 78*

Gebhard Fugel: Tod des heiligen Joseph, 1905, Fresko Chorbereich (ne)

Literatur: ChriKu 2, Beilage zu Heft 6, S. 3

ChriKu 6, S. 138-140

Abbildungen: S. 159 und Tafel 10

Beide Fresken wurden 1927 durch Leinwandbilder gleicher Motive und Farbgebung ersetzt; auch diese sind nicht erhalten.

Altarbilder:

Gebhard Fugel: Verehrung des heiligen Joseph, 1905, Hochaltarbild (ne)

Ein Entwurf des Gemäldes hängt im Chorraum

Literatur: ChriKu 2, Farbabbildung Tafel V

ChriKu 6, S. 138-140

Rothes, Walter: *Gebhard Fugel. Des Meisters*

Werke und Leben, Bonn 1929, S. 50

Gebhard Fugel: Die vierzehn Nothelfer, Seitenaltar (ne)

Literatur: ChriKu 2, Beilage zu Heft 10, S. 5

Gebhard Fugel: Christus erscheint dem heiligen Laurentius von Brindisi, 1906, Seitenaltar (ne)

Literatur: ChriKu2, Beilage zu Heft 10, S. 5

Kreuzweg:

Gebhard Fugel, 1904-1909 (ne)

Literatur: ChriKu1 Heft 12, Beilage, S. 3

Die 14 Stationen des heiligen Kreuzweges. Nach Originalen

von

Prof. Gebhard Fugel, München 1909, Bd.1 (Reproduktionen)

Scheibenzucker, Johann Gabriel OMCap: Der Kreuzweg in der

St. Josephskirche München, o.O. 1909

Rothes, Fugel, Bonn 1929, S. 117-121

Farbabbildung: Tafel 13, weitere Abbildungen S. 140-14

LEIDEN CHRISTI (Obermenzing), Grandlstraße 8

W: 1924 A: Georg Buchner

Altargemälde:

Josef Eberz: Elisabethaltar, Szenen aus dem Leben der Heiligen,
Seitenflügel 1939

Literatur: Hamm, 1997, S. 116-118, Farbabbildung S. 117

Albert Burkart: Marienaltar, Szenen aus dem Leben Mariens,
Seitenflügel 1940

Glasbilder:

Felix Baumhauer: Das Opfer Abrahams, linkes Chorfenster
und: Die eherne Schlange, rechtes Chorfenster, 1924

Literatur: ChriKu21, S. 140, Abbildungen S.159

*Baumhauer, Marianne: Der Maler Felix Baumhauer,
Eichstätt 1992, S. 106-107*

ST. LUKAS (Evangelische Kirche, Lehel), Mariannenplatz 3

W: 1896 A: Albert Schmidt

Altargemälde:

Gustav Goldberg: Pietá, 1896

Literatur: Schnell-Steiner Nr. 1453, S. 4

Glasbilder im Chor (ne)

ST. MARGARET (Sendling), Margaretenplatz 1

W: 1913 A: Franz Xaver Boemmel und Michael Dosch

Gewölbemalerei:

Alois und Josef Wilk: Dreifaltigkeit von Engeln verehrt, 1907, Chorgewölbe,
Kaseinmalerei Alois und Josef Wilk: Heilige Familie, 1907

Literatur: Schnell-Steiner, Nr. 308 (1938), S 11

Altarbilder:

Wilhelm Lessig: Der heilige Aloisius empfängt die Kommunion, 1917 (ne)

Wilhelm Lessig: Joseph und Jesusknabe und Tod des heiligen Joseph
(Predella), Josefsaltar, 1917

Wilhelm Lessig: Die Sieben Sakramente, 1917

Literatur: Schnell-Steiner Nr. 308 (1938), S. 12-13

Kreuzweg:

Wilhelm Lessig, 1921

Literatur: Schnell-Steiner, Nr. 308 (1938)

Tafelbilder:

Wilhelm Lessig: Pfingstpredigt, 1921

Literatur: Schnell Steiner, Nr. 308 (1938), S. 11

Wilhelm Lessig: Die sieben Sakramente, 1938

Literatur: ebenda

Mariae Verkündigung, 1908

Christi Himmelfahrt, 1908

Literatur: Schnell-Steiner Nr. 308 (1938), S. 12

MARIA KÖNIGIN DES FRIEDENS, Untersbergstraße 1

W: 1937 A: Robert Vorhoelzer

Wandgemälde:

Albert Burkart: Maria Königin des Friedens, 1937

Das Bild wurde im Zweiten Weltkrieg schwer beschädigt und 1947 von Albert Burkart restauriert.

Literatur: DGJM 1938

Steiner, Burkart, München-Zürich 1981, S.12-13,

Abbildung S. 106

Altarbilder:

Albert Burkart: Szenen aus dem Leben der heiligen Elisabeth, Elisabeth verteilt Brot an die Armen (Mitteltafel), Elisabeth übt die Werke der Barmherzigkeit

(Seitenflügel)1938,

Literatur: Steiner, Burkart, München-Zürich, 1981, S. 13

Albert Burkart: Josephsaltar, 1940; Flucht nach Ägypten (Mitteltafel), Vermählung Joseph und Maria, Geburt Christi, Josef als Zimmermann, Tod des Heiligen (Seitenflügel)

Literatur: Steiner, Burkart, München Zürich 1981, S. 13-14,

Abbildung S. 70

Kreuzweg:

Albert Burkart, 1940-41

Literatur: Steiner, Burkart, München-Zürich 1981, S. 14

MARIA SCHUTZ (Pasing), Bäckerstraße 21

W: 1918 A: Hans Schurr

Apsisgemälde:

Hans Kögl und Josef Hennge: Gottesmutter von Engeln verehrt, 1918 (ne)

Abbildung: KT

Wandgemälde:

Josef Hennge: Erhebung Marias zur Patronin Bayerns, 1928(ne)

Literatur: Würmtalbote vom 28.6.1918 (Detaillierte Beschreibung des Bildes)

Abbildung: Schnell-Steiner Nr. 2102, S. 4

ST. MARIA THALKIRCHEN, Fraunbergplatz 1

Deckengemälde:

Kaspar Schleibner: Anbetung der Könige, 1912-17
Literatur: Schnell-Steiner 980, 1990

Kreuzweg:

Kaspar Schleibner, 1914

MARIAE HEIMSUCHUNG, Westendstraße 155

W: 1934 A: O. Bieber u. Hollweck

Wandgemälde:

Walther Bertram: Magnifikat (Engel, Elisabeth und Zacharias verehren die Gottesmutter), Apsisgemälde, 1940, Keimsche Mineralfarben
Abbildung: KT 7

Deckengemälde:

Walther Bertram: Evangelistensymbole, Chorraum Gewölbe, 1940

Altarbilder:

Walther Bertram: Der heilige Joseph und Christus (Mitteltafel), Geburt Christi, Darbringung im Tempel, Flucht nach Ägypten und Tod des heiligen Josef (Flügel). linke Altarretabel, 1940

Walther Bertram: Der heilige Bruder Konrad von Parzham (Mitteltafel)
Der heilige Martin, der heilige Vinzenz von Paul, die heilige Elisabeth und der heilige Johannes von Gott als Vorbilder der Nächstenliebe (Flügel), 1940
Literatur: 50 Jahre Maria Heimsuchung. Festschrift 1984, S. 40,
Abbildung: S. 41

Kreuzweg:

Felix Baumhauer, um 1938
Literatur: Weber, Sarto M: Die Kreuzwegbilder von Felix Baumhauer in der Pfarrkirche Maria Heimsuchung München, Lindenberg 2000, Farbabbildungen aller 14 Stationen Baumhauer, 1992, S. 80

ST. MARTIN (Moosach) Leipziger Straße 11

W: 1924 A: Hermann Leitensdorfer

Wandgemälde:

Felix Baumhauer: Göttliche Dreifaltigkeit, flankiert von Muttergottes, Petrus und Paulus, St. Martin, Bonifatius und Korbinian, Apsismalerei, 1942 übertüncht
Literatur: Baumhauer, 1992, S. 100-101, KT, *Abbildung*

Felix Baumhauer: Wandbilder an den Seitenaltären, 1942 oder 1947, vermauert
Literatur: ebenda

Felix Baumhauer: Apostelfiguren, Pfeiler der Kirche, 1947
Literatur: ebenda

Kreuzweg:

Felix Baumhauer, 1940-42
Literatur: ebenda

Baumhauer, Marianne: Felix Baumhauer. Ein Leben für die christliche Kunst, 1994, Farbabbildung Entwürfe in Aquarell, S. 58

ST. MAXIMILIAN (Isarvorstadt), Auenstraße 1

W: 1901 A: Heinrich Freiherr von Schmidt

Wandgemälde:

Carl Johann Becker-Gundahl:

„Der heilige Otto“, 1904 Mosaik in der Westapsis

„Heilige verehren Maria“, Mosaikfries an der Stirnwand, ebenda

Entwürfe von 1903

Literatur: *ChriKu 2, S. 176-178*

Abbildungen der Originalkartons S. 187-193

Abbildung Apsis, S. 194, 195 München leuchtet 1984, S. 80,

Farbabbildung S. 132

Benno Rauecker: Der heilige Ludwig von Engeln verehrt (Apsiswand) Christus Friedensfürst, Abraham und Isaak, die Taube überbringt Noah das Zeichen des Friedens Mosaiken (Stirnwand), um 1905 (ne), Mosaiken Ostapsis

Abbildung: ChriKu 18, S. 13

Theodor Baierl: „Pietà“ und „Anbetung des göttlichen Lammes Hauptapsis“, Fresko 1922, (übertüncht)

Literatur: ChriKu 14, S. 233-247, Abbildungen S. 238-239

ChriKu 18, Beilage, S. 60-61

DGJM 1918, S. 10-12, Farbabbildung (Entwurf), Tafel VII,

Schnell-Steiner Nr. 284, S. 10

Josef Bergmann: St. Christophoros, 1932, Wandgemälde in der Taufkapelle

Literatur: ChriKu 29, S. 86, 204

DGJM 1933, S. 18, Farbabbildung Tafel VIII

Josef Bergmann: David und Goliath, 1934, Wandgemälde in der östlichen Seitenkapelle

Literatur: Kaiser, Rudolf: Der Freskomaler Josef Bergmann,

maschinengeschriebene Abhandlung 1982, S.7-8

Abbildung: Schnell-Steiner Nr. 284 (1938), S. 12

Josef Bergmann: Das jüngste Gericht, 1941, östliche Hochschiffwand

Literatur: ebenda

Abbildung: Schnell-Steiner Nr. 284 (1976), S. 10

Kreuzweg:

Franz Hofstötter, 1913 (ne), 14 Tafeln und eine Darstellung

Christus am Ölberg

Literatur: ChriKu 5, Beilage S. 36

ChriKu 9, S. 29, Abbildungen S. 4-8, Tafel II

ChriKu 12, S. 60-63

DGJM 1913, S. 19-20, Abbildungen S. 20 u. Tafel IX

Schnell-Steiner, Nr. 284, 1938, S. 11

Glasbilder:

Franz Hofstötter: St. Agnes, St. Genoveva (linke Seitenapsis); 1912

St. Theresia, St. Johannes der Täufer (rechte Seitenapsis), 1912 (alle ne)

Literatur: ChriKu 8, S. 258-260, Abbildungen S. 252-253

Franz Hofstötter: Die zwölf Apostel, 1916

Westliche Längswand: Matthias, Judas Thaddäus, Simon, Matthäus,
Bartholomäus, Philippus, Petrus, Paulus,

Östliche Längswand: Paulus Andreas, Jakobus major, Johannes, Thomas,
Jakobus minor (alle ne)

Literatur: ChriKu12, Beilage S. 13

Abbildung: (Paulus) ChriKu8, S. 251

Tafelgemälde:

Carl Johann Becker-Gundahl: In der Kirche, 1893

Literatur: ChriKu2, Abbildung S. 177

Ausstellungskatalog Blieskastel 1990

Carl Johann Becker-Gundahl: Kreuzigung

ST. PAUL, St. Pauls Platz 11

W: 1906 A: Georg von Hauberisser

Altarbild:

Gabriel von Hackl: Marienaltar (Mitteltafel: Anbetung der
Könige; linker Flügel: Mariae Verkündigung; rechter Flügel: Mariae
Heimsuchung), 1900

Literatur: DGJM 1901, S. 23, Abbildungen S. 23 und Tafel X

Schnell-Steiner, Nr.1188, 1990, S. 16, Abbildung

Glasbilder:

Jakob Bradl

ST: PETER UND PAUL (Olching),

W: 1901 A: Max von Siebert, v. Horting

Wandgemälde:

Josef Bergmann: Salvator Mundi - Auferweckung der Toten, 1924

Apsis und Chorwand

Literatur: ChriKu 21, Beilage S. 5, Abbildung S. 75

Schnell-Steiner Nr.1295, S. 6-7

Josef Bergmann: Szenen aus dem Leben des Apostel Petrus (Berufung Petri,
Fischzug, Seesturm, Übertragung des Hirtenamtes, Petri Verleugnung,
Hanaias belügt Petrus) und Prophetenfiguren 1924-35, rechte Hochschiffwand

Josef Bergmann: Szenen aus dem Leben des Heiligen Paulus (Berufung,
Zurückweisung der heidnischen Priester in Lystra, Predigt in Athen,
Verbrennung der Zauberbücher, Erweckung des Jünglings Eutychus, Paulus
strandet vor Malta) und Propheten 1923-35, südliche Hochschiffwand

Literatur: DGJM 1932, S. 17, Abbildung S. 10

DGJM 1933, S. 18, Abbildung, S. 11

ChriKu 32, S. 129-139

Abbildungen S.130-137, 139

DGJM 1936, Tafel IX

Schnell Steiner Nr. 1295, Abbildungen S. 2-14

ST. PIUS, Piusplatz 1

W: 1932 A: Richard Berndl

Wandgemälde:

Ludwig Magnus Hotter: „Kommet her zu mir, die ihr mühselig und beladen seit“, 1941, Chorwand (übertüncht)
Photographien im Pfarrarchiv

Ludwig Magnus Hotter: Die Zwölf Apostel, 1941,
an den Wandpfeilern (übertüncht)

Kreuzweg:

Albert Figel, zwischen 1932 und 1935

Kanzelkorb:

Ludwig Magnus Hotter: Die vier Evangelisten, 1941

ST. RAPHAEL, Lechelstraße 54

W: 1932 A: Hans Döllgast

Altarbild:

Albert Burkart: Auferstehung Christi, 1934 (Mitteltafel)
Die Flügel wurden erst 1965 von Burkart vollendet
Literatur: Steiner, Burkart, München-Zürich 1981, S. 160

Glasbilder:

Günter Graßmann: Raphaelzyklus, 1934-58

ST. RUPERT, Gollierplatz 1

W: 1908 A: Gabriel von Seidl

Gewölbe:

Benno Miller: Das göttliche Lamm triumphiert über die Schlange, 1935 (ne),
Literatur: Festschrift zum Jubiläum 1981. 100 Jahre Kirche St. Benedikt,
75 Jahre Pfarrei St. Rupert, 50 Jahre Auferstehungskirche,
München 1981, S. 56-57

Dekorationsmalerei:

Hans und Benno Miller (?), um 1910 (ne)
Die ornamentalen Wandmalereien wurden bereits 1935 weiß übertüncht.
Literatur: ChriKu 9, S. 256, Abbildung S. 249

ST. SEBASTIAN, Schleißheimerstr. 212

W: 1929 A: Eduard Herbert und Otho Orlando Kurz

Wandgemälde:

Ernö (Ernst) Kozics: Die heilige Dreifaltigkeit, 1939, Apsisbild (ne)
Literatur: Breiter, Otto: Stankt Sebastian. Führer durch die
Stadtpfarrkirche, München 1939, Seiten nicht paginiert

Ernö Kozics: Die vier Evangelisten, 1939 Chorbogen (ne)

Literatur: Breiter, 1939

Ernö Kozics: Das apostolische Glaubensbekenntnis, zwischen 1932 und 38, Bilderfries im Langhaus, (ne)

Literatur: Breiter, 1939

Ernö Kozics: Marienleben (Verkündigung, Heimsuchung Geburt Christi, Darstellungen im Tempel) in den Zwickeln der Marienkapelle, um 1939 (ne)

Literatur: Breiter, München 1939

ST. SYLVESTER, (Schwabing) Biedersteinerstraße 1a
W: 1926 A: Hermann Buchert (Erweiterungsbau)

Gewölbe:

Ernö (Ernst) Kozics: Kreuzesvision Kaiser Konstantins, 1939/40, Hauptbild, Kasein,

Literatur: Schnell-Steiner Nr. 156 (1970), S. 13

Abbildung: KT, S. Sylvester, 15

Schrägseiten Gewölbe:

Ernö Kozics: Verklärung Jesu, Jesu vor den Schriftgelehrten, Letztes Abendmahl, Jesus vor Pilatus, Kreuzigung Jesu, Auferstehung Jesu, 1939/40 Trabantenbilder, Kasein

Literatur: Schnell-Steiner Nr. 156 (1970), S. 14

Abbildung, S. 18

Abbildungen: KT, St. Sylvester, 16-25

Chorbogen:

Ernö Kozics: Engel verehren das Zeichen des Sieges, 1940

Orgelempore:

Ernö Kozics: Musizierende Engel, 1940

Wandbilder:

Ernö Kozics: Grottesken, 1940, Orgelaufgang

Altarbilder:

Matthäus Schiestl: Papst Sylvester bittet zu Füßen Christi für die Schwabinger Gemeinde, 1927, Hochaltar

Literatur: Schnell-Steiner Nr. 156 (1970), S. 14, *Abbildung* S. 17

Matthäus Schiestl: St. Joseph als Zimmermann, 1931, Seitenaltar

Abbildung: KT, St. Sylvester, 53

Matthäus Schiestl: Maria Himmelskönigin mit Jesuskind, 1931, Seitenaltar

Abbildung: KT, St. Sylvester, 45

Tafelbilder:

Matthäus Schiestl: Heiliger Antonius umarmt das Jesuskind, 1927

Abbildung: KT, St. Sylvester, 71

Ernst Kozics: Drei Kirchenjahrbilder (Geburt Christi, Auferstehung Christi, Christus am Ölberg), 1942-1944

Abbildung: KT, St. Sylvester, 152, 153, 154

ST. THERESIA, Dom-Pedro-Straße 39/41

W: 1924 A: Franz Xaver Boemmel

Altarbilder:

Martin von Feuerstein: Der Karmeliterorden huldigt dem Herz-Jesu (Die Gründer des Teresianischen Karmel München), 1926, linker Seitenaltar

Martin von Feuerstein: Maria überreicht dem seligen Simon Stock das Skapulier, 1927, rechter Seitenaltar

Literatur: *ChriKu23*, S. 336

Schöning, Paulinus OCD: Kloster und Kirche St. Theresia in München, München o. J., S. 13-14

Kurzhals, Konstantin OCD: 1835-1985. Festschrift zum 50. Jubiläum der Pfarrei St. Theresia München, München 1985
Farbabbildungen S. 12-13

Kreuzweg:

Martin von Feuerstein, 1925

Literatur: *Der heilige Kreuzweg nach Originalen von Prof Martin Feuerstein in der Karmelitenkirche St. Theresia zu München, München 1934*

Tafelbilder:

Martin von Feuerstein: Die heilige Therese von Lisieux, 1926, (in der Theresienkapelle)

Abbildung: *Kurzhals, Festschrift, S. 16*

Martin von Feuerstein: Mater dolorosa, 1926 (Vorraum zur Sakristei)

Abbildung: *KT, St. Theresia, 83*

Karl Wurm: Die heilige Theresia Margarita Redi, 1936, Ovalbild über linkem Seiteneingang

Karl Wurm: Pater Dominikus a Jesu, 1936, Ovalbild über rechtem Seiteneingang

Kanzelkorb:

J. Helmer (?): Moses mit Gesetzestafeln, Christus als Sämann, hl. Paulus, 1925

Abbildung *KT, St. Theresia, 34 a, b, c*

ST. URSULA, (Schwabing), Kaiserplatz 1a

W: 1897 A: August Thiersch

Altarbilder:

Ludwig Glötzle: „Der Heilige Josef als Patron der Kirche und der Bauern; Traum des hl. Joseph; Flucht nach Ägypten; Tod des heiligen Josef (Predella), Josefsaltar, 1897

Literatur: *DGJM 1899, S. 13, Abbildung Tafel VI*

Schnell-Steiner Nr.140, 1936

Abbildung: *KT, St. Ursula, 40, 41, 42*

Albert Figel: Pietá und Anbetende Engel mit Arma Christi, 1927
Mosaik am Sebastians/Kriegergedächtnisaltar

Abbildung: KT, St. Ursula, 47

Kreuzweg:

Ludwig Glötzle, 1897

Tafelbilder:

Ludwig Glötzle (?): Thronende Muttergottes mit Kind und musizierenden Engeln

ST. WOLFGANG, (Haidhausen) (ne)

W: 1920 A: Hans Schurr

Wandgemälde:

Philipp Schumacher: St. Mauritius, St. Barbara und St. Georg als Schutzheilige der Soldaten (Kriegsgedächtnisbild), 1922 (ne)

Altarbilder:

Waldemar Kolmsperger sen.: Der heilige Wolfgang, 1920, Hochaltarbild (ne)

Waldemar Kolmsperger sen.: Gemälde für den Kriegeraltar, 1920 (ne)

Fuchs: Der heilige Antonius, 1920 (ne)

Kreuzweg:

Leonhard Thoma, 1922 (ne)

ÖFFENTLICHE KAPELLEN UND ANDACHTSRÄUME

ALTENHEIME:

KAPELLE DES HEILIGGEISTSPITALS, Dom Pedro Platz 6

W: 1908 A: Hans Grässel

Deckengemälde:

Waldemar Kolmsperger sen.: Aufnahme der Erdenpilger in den Himmel, 1907, Tempera, Deckengemälde Chor

Literatur: Grässel, Hans: *Das Heiliggeistspital in München, München 1910, S. 70*

Waldemar Kolmsperger sen.: Die heilige Dreifaltigkeit und musizierende Engel (in den Zwickeln) 1907, Tempera Deckengemälde Langhaus

Literatur: ebenda

Waldemar Kolmsperger sen.: Die drei göttlichen Tugenden, 1907, Deckengemälde linkes Seitenschiff

Waldemar Kolmsperger sen.: Die Zwölf Apostel, 1907, Tempera, Deckengemälde Emporen

Literatur: ebenda

Altarbilder:

Rudolf von Seitz: Pietá und Heiliger Geist (Auszug), 1907/8, Hochaltarbilder

Literatur: ebenda, Abbildung S. 82

Rudolf von Seitz: Die heilige Elisabeth und 1907/8, rechter Seitenaltar (Auszugsbild: Mutter Anna oder Maria)

Literatur: ebenda

Rudolf von Seitz: Der heilige Benno, 1907/8, linker Seitenaltar (Auszugsbild Joseph oder Joachim)

Literatur: ebenda, Abbildung S. 82

Auch andere Räume des Heiliggeistspitals am Dom Pedro Platz wurden mit Deckengemälden, die religiöse Themen und Tugendallegorien zeigen ausgestattet. Georg Gottfried Klemm schuf für das Vestibül eine Deckenbild das den von Engeln behüteten Eintritt eines Neuankömmlings in das Altenheim zeigte. Das Bild ist nicht mehr erhalten. Franz Rinnerts Gemälde entlang der Haupttreppe beschreiben die Vorgängerbauten des Heiliggeistspitals im Tal und an der Mathildenstraße. Rinnerts Bilder am Plafond des Treppenhauses stellen Tugendallegorien dar, das zentrale Gemälde zeigt die Dedikation an den Heiligen Geist: Engel tragen ein Modell des neuen Heiliggeistspitals am Dom Pedro Platz empor und stellten Gebäude wie Insassen unter den Schutz des Heiligen Geistes. Das Refektorium der barmherzigen Schwestern im Ostflügel des Gebäudes bereicherte schließlich Bonifaz Locher mit drei Temperabildern. Auf dem Plafond sind die Anbetung des heiligen Geistes, die heilige Elisabeth und Maria zu sehen

Literatur: Grässel, Heiliggeistspital, München 1910, S. 64-65, 72
Abbildungen S. 71, 83

JOSEPHSSPITAL MÜNCHEN (Heute Altenheim St. Josef) Luise-Kiesselbach-Platz 2
A: Hans Grässel

Deckengemälde:

Joseph Plenck: Wunder zu Kana, 1928, Elf Deckengemälde im Schwestern Refektorium des neuen Josephsspitals, München

Literatur: DGJM 1929, S. 23, Abbildung S. 15

VINZENTINUM HAUSKAPELLE, Öttingenstraße 12

W: 1903 A: Gabriel von Seidl

Wandbilder:

Kaspar Schleichner: „Virgo Immaculata-Mater Misericordiae (Maria mit hl. Joseph, Vinzenz von Paul, Elisabeth u.a.) Apsisfresko, 1904

Literatur: DGJM 1905, S.22-23, Abbildung Tafel XII

Kaspar Schleichner: Die heilige Dreifaltigkeit (Gnadenstuhl), 1906, Malerei am Chorbogen der Kapelle

Literatur: ChriKu1, Heft 9, Beilage S. 5-6

ChriKu9, S. 164, Abbildung ebenda

FRIEDHÖFE

NORDFRIEDHOF MÜNCHEN, AUSSEGNUNGSHALLE, Ungererstraße 130

A: Hans Grässel

Kuppelgemälde:

Karl Döttl: Das jüngste Gericht, 1898

Literatur: *ChriKu* 6, S. 272

OSTFRIEDHOF MÜNCHEN, AUSSEGNUNGSHALLE, St. Martins-Platz 1:

Kuppelbild:

Josef Guntermann: „Das Himmlische Jerusalem“, 1896-1900(ne)

Literatur: *DGJM* 1906, S. 20-21, *Abbildungen* S. 1, 10, 21 und
Tafel VII/VII

Josef Guntermann,: Die vier Lebensalter, 1896-1900(ne)

Literatur: *ChriKu*14, S. 57, *Abbildungen* S. 56-59

KRANKENHÄUSER

KRANKENHAUSKAPELLE DES III: ORDENS IN MÜNCHEN NYPHENBURG

W: 1912 A: Franz Rank

Apsisgemälde:

Georg Kau: Verherrlichung der heiligen Elisabeth, die heiligen Ludwig, Elisabeth, Rochus, Kreszenzia von Kaufbeuern als Verkörperungen des Seeligpreisungen Jesu, 1915

Literatur: *ChriKU*12, S. 184-188, *Abbildungen* S. 186, 187

Glasbilder:

Augustin Pacher: Die heiligen Arnulf, Franziskus und Elisabeth, 1915

Literatur: *ebenda*, S. 185

ORDENSHÄUSER

KAPELLE IM SCHWESTERNHEIM ZUR HEILIGEN FAMILIE

Altarbild:

Albert Figel: Die heilige Familie (Mitteltafel), Adam und Eva, Vertreibung aus dem Paradies, Heimsuchung, Hochzeit von Kana, Christus segnet die Kinder, Kreuztragung Altar; 1926

Literatur: *ChriKu*23, S. 24-25, *Abbildungen* S. 22, 23, *Farbtafel II*

QUELLEN UND LITERATUR

A) Ungedruckte Quellen

- Archiv DG:** Protokollbuch 1
Beilagen zum Memorandum Dennhöfer
Schiedsspruch
Schreiben des Fürstbischofs von Breslau
vom 11. November 1912.
- AEM:** Archiv der Erzbischöfe 31/2. Zentralkirchenbauverein
Bauten II/ St. Georg Milbertshofen
Katholische Gesamtkirchenverwaltung München,
Leiden Christi
- PFARRARCHIVE:** St. Maximilian, München
St. Rupertus, Freilassing
- Stadt AM:** Nachlass Georg Busch

B) GEDRUCKTE QUELLEN:

Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Berichte des geschäftsführenden Ausschusses und Mitgliederverzeichnis. München 1894-1897

C) LITERATUR

Die Bibliographie erfolgt nach Autor(innen) und Herausgeber(innen). Handbücher, Lexika und Periodika werden nur dann gesondert verzeichnet, wenn die Verfasser(in) der entsprechenden Beiträge nicht oder durch unidentifizierbare Initialen angegeben wurde. Letzteres ist häufiger bei Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst, Thieme-Becker und Saur der Fall.

Allgemeine Rundschau
19.06.1909

ASSION, Peter: Sebastian. In: BRAUNFELS, Wolfgang (Hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie (=LCI), Bd. 8. Rom, Freiburg, Basel, Wien, 1976, Sp. 318-324

Augsburger Postzeitung
02.07.1917
29.10.1924 (Literarische Beilage)
08.10.1925

BARANZKE, Heike: Wasmann Erich Friedrich August, in: Lexikon für Theologie und Kirche, dritte, völlig neu bearbeitete Auflage, herausgegeben von Walter Kasper, (=LThK) Bd. 10, Freiburg, Basel, Rom, Wien 2001, Sp. 984

BAUER, Hermann und RUPPRECHT, Bernhard: Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Bd. 5, München 1996

BAUM, Wilhelm: Keppler, Paul Wilhelm, in: Neue Deutsche Biographie, herausgegeben von der historischen Kommission bei der bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 11, Berlin 1977, S. 508-509

BAUMEISTER, M.: Parität und katholische Inferiorität, Paderborn u.a. 1987

BAUMHAUER, Marianne: Der Maler Felix Baumhauer. Rezensionen, Eichstätt 1992

BAUMHAUER, Marianne: Felix Baumhauer 1876-1960, sein Leben und seine künstlerische Entwicklung als kirchlicher Maler, Eichstätt 1992-1993

BAUMHAUER, Marianne: Felix Baumhauer. Ein Leben für die christliche Kunst, Eichstätt 1994

BAX, Marty: Theosophie und Kunst in den Niederlanden 1880-1915, in: Okkultismus und Avantgarde, Frankfurt am Main 1995, S. 282-231

BAYARD, Emile und VIGNOLA, A.: L' Etude Academique. Recueil de Documents Humains, Paris 1904-1907

Bayerischer Kurier
14.11.1923

BENZ, Richard (Übers.): Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine, Heidelberg 1984

BIERBAUM, Otto Julius: Franz Stuck. Über 100 Reproduktionen nach Gemälden und plastischen Werken, Handzeichnungen und Studien, München 1893

BIERBAUM, Otto Julius: Stuck (= Künstler Monographie, Bd. 42), Bielefeld u. Leipzig 1899

DIE BIBEL. Einheitsübersetzung. Herausgegeben im Auftrag der Bischöfe Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, des Bischofs von Luxemburg, des Bischofs von Lüttich, des Bischofs von Bozen - Brixen. Freiburg, Basel, Wien 1980

BILLETER, Erika: Parallelität: Maler und Photographen formulieren ähnliche Bildvorstellungen, in: Diess. (Hrsg.): Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute, Zürich 1977, S. 221-257

BIRNIE DANZKER, Jo-Anne (Hrsg.): Franz von Stuck und die Photographie, München 1995

- BIRNIE-DANZKER, Jo-Anne: Franz von Stuck .Die Sammlung des Museums Villa Stuck, München 1997
- BOCIAN, Martin: Lexikon der biblischen Personen, Stuttgart 1989
- BOHNE, Friedrich: Wilhelm Busch. Gesamtausgabe in vier Bänden, Bd. 2, Wiesbaden 1960
- BOMHARD, Peter: Die Kirchen der Pfarrei Freilassing-Salzburghofen (=Schnell Kunstführer Nr. 194. 2., völlig neu bearbeitete Auflage), München-Zürich 1977
- BOVING, Remigius OFM.: Kirche und moderne Kunst. Grundsätzliches zu brennenden Fragen der Gegenwart, Bonn 1922
- BROCK, Annedore: Busch, Georg, in: Saur. Allgemeines Künstler Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 15, München-Leipzig 1997, S. 307
- BRUCKMANNS Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert in 4 Bänden, Bd.1,2,3,4, München 1981-1983
- BRÜSCHWEILER, Jura: Ferdinand Hodler (Bern 1853 - Genf 1918) Chronologische Übersicht: Biografie, Werk, Rezensionen, in: Ferdinand Hodler, Zürich 1983, S. 43-170
- BRUGGER, Walter S.J. (Hrsg.): Philosophisches Wörterbuch, 22. Auflage, Freiburg 1996
- BUSCH, Georg: Die katholische Kirche und ihre Kunst, München 1933
- BUSHART, Magdalena: Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst, München 1990
- BÜTTNER, Frank: Die römischen Freskenzyklen der Nazarener, in: Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik, München 1981, S. 283-288
- BÜTTNER, Frank: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Bd. 2, Stuttgart 1999
- CALVESI, Maurizio: Der Futurismus. Kunst und Leben, Köln 1987
- CLOSS, Alois: Magie, in: Lexikon für Theologie und Kirche. Zweite, neubearbeitete Auflage. Herausgegeben von Michael Buchberger, Bd. 6, Freiburg 1934, Sp. 782-784
- DENZINGER, Heinrich und Hünermann, Peter: Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen. 37. Auflage, Freiburg u.a. 1991
- Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Jahresmappen 1893-1926
- DIEKAMP, Busso: Volkstum und Religion. Matthäus Schiestl 1869-1939 und seine zeitgenössische Rezeption, (= Europäische Hochschulschriften R. 28, Bd. 110) Frankfurt 1990
- DOERING, Oscar: Gebhard Fugel, in: Die christliche Kunst 6 (1909-1910), S. 133-143
- DOERING, Oscar: Münchener Sommer-Ausstellungen 1914, in: Die christliche Kunst 11 (1914-15), Beiheft S. 1-5

- DOERING, Oscar: Martin von Feuerstein, in: Die christliche Kunst 12 (1915/16), S. 1-17
- DOERING, Oscar: Die Münchner Secession, in: Die christliche Kunst 12(1915-16) S. 17-22
- DOERING, Oscar: Ferdinand Hodler-Auguste Rodin, in: Die christliche Kunst 14 (1917-18), S. 264-271
- DOERING, Oscar: Neue Arbeiten von Becker Gundahl, in: Die christliche Kunst 15 (1918-19), Beilage, S. 41-42
- DOERING, Oscar: Die Kirchliche Kunst auf der Deutschen Gewerbeschau zu München, in: Die christliche Kunst 19 (1922/23) Beilage, S. 5-6
- DOMM, Anne: Der „Klassische“ Hans von Marées und die Existenzmalerei Anfang des 20. Jahrhunderts (=Miscellanea Bavarica Monacensia, Bd. 146), München 1989
- EBERZ, Josef: Über moderne religiöse Wandkunst. Sachliches und Persönliches, in: Die Kunst für alle 47,5 (1932), S. 153-156
- Josef Eberz. Neue Gemälde 1924/25.
99. Ausstellung April 1925. Hans Goltz München
- EBERZ, Otfried: Sophia und Logos oder die Philosophie der Wiederherstellung, München u.a. 1967
- EBERZ, Otfried: Katholische Soziologie, München 1979
- ENGELMANN, Roger: Öffentlichkeit und Zensur. Literatur und Theater als Provokation, in: PRINZ, Friedrich u. KRAUSS, Marita (Hrsg.): München-Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886 bis 1912, München 1988, S. 267-277
- ERLBACH, Otto (= Kausen, Armin): Rechtsprechung und Pornographie. Ein freimütiges Wort, München 1911
- FÄH, Adolf (Hrsg.): Das Marienleben. Ein Zyklus von zwölf Bildern von Martin von Feuerstein, Lindenau 1926
- FAULHABER, Michael: Der Krieg im Lichte des Evangeliums(=Glaube und Leben. Eine Sammlung religiöser Zeitfragen, Sonderheft 2), München 1915
- FAULHABER, Michael: Das Kriegsgebet, in: Das Heilige Feuer. Monatsschrift für naturgemäß deutsch-völkische und christliche Kultur und Volkspflege 2 (1914/15), S. 5
- FECHTER, Paul: Der Expressionismus, München 1914
- FEILER, Bernd: Chronik des Vereins Ausstellungshaus für christliche Kunst 1918-1998, in: Jahrbuch 2001 Verein Ausstellungshaus für christliche Kunst, Regensburg 2001, S. 93-173
- FEULNER, Adolf: Die neue Pfarrkirche in Milbertshofen und ihr Deckengemälde, in: Die christliche Kunst 12 (1915/16), S. 109-117
- FLAUBERT, Gustave: Die Versuchung des heiligen Antonius, Frankfurt 1966

- FESTING, Franz: Die Mainzer Katholikenversammlung und die christliche Kunst, in: Historisch politische Blätter 110 (1892), S. 539 ff
- FISCHER, Andreas: Ein Nachtgebiet der Fotografie, in: Okkultismus und Avantgarde. Frankfurt am Main 1997, S. 503-553
- FISCHER, Max: Josef Eberz und der neue Weg zur Religiösen Malerei, München 1918
- FRANZ, Erich (Hrsg.): Franz Marc. Kräfte der Natur. Werke 1912-1915, Ostfildern-Ruit 1993
- FRIEDEL, Helmut (Hrsg.): Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus. München 1995
- FROWEIN, Cordula: Die Sammlung Rosy und Ludwig Fischer in Frankfurt am Main, in: Junge, Hendrike (Hrsg.): Avantgarde und Publikum, Köln 1992, S. 69-77
- FUCHS, Friedrich: Die deutschen Katholiken und die deutsche Kultur im 19. Jahrhundert, in: Wiederbegegnung von Kirche und Kultur in Deutschland. Eine Gabe für Karl Muth. München 1927, S. 9-59
- GEHRIG, Oscar: Die Sommerausstellung der Münchener Secession 1912, in: Die christliche Kunst 8 (1911-12), Beilage, S. 58-59
- GEHRIG, Oscar: Die XI. Internationale Kunstausstellung im Glaspalast zu München 1913, in: Die christliche Kunst X (1913-14), S. 16-32 u. S. 35-42
- GOETZ, Norbert (Hrsg.) Die Prinzregentenzeit. Katalog der Ausstellung im Münchner Stadtmuseum, München 1988
- GOLLECK, Rosel (Hrsg.): Franz Marc 1880-1916, 2. Auflage, München 1986
- GREIPL, Egon: Die katholische Kirche Bayerns in Weltkrieg und Revolution, in: Brandmüller, Walter: Handbuch der Bayerischen Kirchengeschichte, Bd. 3, St. Ottilien 1991, S. 330-337
- GROSS - ROATH, Claudia: Das Frauenbild bei Franz von Stuck, Weimar 1999
- GUARDINI, Romano: Vom Sinn der Kirche. Fünf Vorträge, Mainz 1922
- GUNNING, Tom: Der frühe Film und das Okkulte, in: Okkultismus und Avantgarde, Frankfurt am Main 1997, S. 558-562
- HAMM, Franz Josef: Josef Eberz. Gemälde - Aquarelle - Graphik, Limburg 1994
- HAMM, Franz Josef: Josef Eberz. Bau- und raumbezogene Arbeiten, Wandmalereien, Mosaiken, Fenster, Altarbilder, Limburg 1997
- HARTLAUB, Gustav: Kunst und Religion. Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst, Leipzig 1919
- HARTLAUB, Gustav: Die Kunst und die neue Gnosis, in: Das Kunstblatt 1 (1917), S. 166-177

HARZENETTER, Markus: Zur Münchner Secession. Genese, Ursachen und Zielsetzungen dieser intentionell neuartigen Münchner Künstlervereinigung (= Miscellanea Bavarica ... Monacensia Bd. 158), München 1992

HEIDERICH, Ursula: Sehnsucht nach dem unteilbaren Sein. Zum Wandbild „Paradies“ von Franz Marc und August Macke, in: Franz Marc-Kräfte der Natur, Ostfildern-Ruit 1993, S. 94-105

HEILMANN, Angela: Die Plastik Franz von Stucks. Studien zur Monographie und Formenentwicklung, Maschinengeschriebene Phil. Diss. 1985

HEIMANN, Adelheid: Jeremias, in: LCI, Bd. 2, Freiburg u.a. 1970, Sp. 388-392

HEINEN, Anton: Die Großstadt und ihr Einfluss auf Welt- und Lebensauffassungen. (= Soziale Auskünfte 31), Mönchengladbach 1913

HERWEGEN, Ildelfons: Das Kunstprinzip der Liturgie, Paderborn 1916

HERWEGEN, Ildelfons: Gedanken über kirchliche Kunst, in: Lumen Christi. Gesammelte Aufsätze von Dr. Ildelfons Herwegen Abt von Maria Laach (=Der katholische Gedanke Bd. 8) München 1924

HESS, Walter: Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Hamburg 1956

HEUBERGER, Georg (Hrsg.): Expressionismus und Exil. Die Sammlung Ludwig und Rosy Fischer, Frankfurt am Main 1990

HEUSINGER WALDEGG, Joachim von: Der Künstler als Märtyrer. Sankt Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Worms 1989

HINDRINGER, R.: Georg, in: LThK. Zweite neubearbeitete Auflage, herausgegeben von Michael Buchberger, Bd. 4, Freiburg u.a. 1932, Sp. 392-395

HÖFCHEN, Heinz: Carl Johann Becker-Gundahl, in: Carl Johann Becker-Gundahl. Katalog zur Ausstellung in der Orangerie Blieskastel, Blieskastel 1990, S. 11-17

HOFFMANN, Richard: Das Geheimnis der Auferstehung Jesu, Leipzig 1921

HOFFMANN, Richard: Bayerische Altarbaukunst, München 1923

HOFMANN, Werner: Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion, in: Ders.: (Hrsg.): Luther und die Folgen für die Kunst, München 1983, S. 25-71

HOFSTÄTTER, Hans Helmut: Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen, Köln 1965

HOFSTÄTTER, Hans Helmut: Symbolismus in Europa, Baden-Baden 1976

HOHEISEL, Karl: Anthroposophie, in: Evangelisches Kirchenlexikon. Internationale theologische Enzyklopädie, Bd. I, Göttingen 1986. Sp. 171-173

HOHL, Hanna: Die Darstellung der Sintflut und die Gestaltung des Elementaren, Tübingen 1967

HOLLAND, Hyacinth: Feuerstein, Martin von, in: Thieme-Becker, Bd. 11,

Leipzig 1915, S. 518-519

HÜNEKE, Andreas: Das Jahr 1913. Lauter verschiedene Bilder, in: Franz Marc. Kräfte der Natur. Werke 1912-1915, Ostfildern-Ruit 1993, S. 105-117

ISERLOH, Erwin: Innerkirchliche Bewegung und neue Spiritualität, in: Jedin, Hubert u. Repgen, Konrad: Handbuch der Kirchengeschichte, Bd. 7, Freiburg u.a. 1985, S. 301-333

JEDIN, Hubert u. REPGEN, Konrad (Hrsg.): Handbuch der Kirchengeschichte, Bd. 7, Freiburg u.a. 1985

JESCHKE, Claudia: Ausdruckstanz, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe Bd. 9, Kassel u.a. 1998, Sp. 339-343

JÖCKLE, Clemens und HÖFCHEN, Heinz: Becker-Gundahl, Carl Johann, in: Saur. Allgemeines Künstler Lexikon, Bd. 8, München-Leipzig 1994, S. 177-178

JUGEND. Illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben, 41 (1903)

KAISER, Rudolf: Der Freskomaler Josef Bergmann. o. O. 1982
(Maschinengeschriebene Abhandlung)

KALTENBRUNNER, Regina: Franz von Stuck und die Osternberger Künstlerkolonie, o. O. 1997

KANDINSKY, Wassily: Über das Geistige in der Kunst, 10. Auflage, Bern o. J.

KARRER, Otto (Hrsg.): Katholische Schulbibel. Bearbeitet von Paul Bergmann, Bilder von Gebhard Fugel, München 1958

Katholische Stadtpfarrkirche St. Maximilian (= Schnell, Kunstführer Nr. 284)
2. neubearbeitete Auflage von 1976

Katholische Volksbibel. Übersetzt und ausgewählt von Dr. Alfons Heilmann .
Mit 40 farbigen Bildern von Prof. Gebhard Fugel. Kempten u.a. 1912

KEHL, Medard: Chiliasmus, in: LThK, Bd. 2, Freiburg u.a. 1994, Sp.1046-1048

KEHRER, Hugo: Die Kunst des Greco, München 1914

KEMP, Friedrich, NEUWIRTH, Karl: Konrad Weiß und Karl Caspar, in: Schuster, Klaus Peter (Hrsg.): München leuchtete. Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900, München 1984, S. 313-333

KEPPLER, Paul Wilhelm: Gedanken über die moderne Malerei, in:
Zeitschrift für christliche Kunst 8 (1895), S. 17-30, 81-94, 109-124

KEPPLER, Gedanken über die moderne Malerei, in:
Zeitschrift für christliche Kunst 10 (1897), S. 259-274, 299-318, 325-342

KERN, Hermann: Mystik und Abstrakte Kunst, in: Schmied, Wieland (Hrsg.):
Zeichen des Glaubens. Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1980, S.127-132

- KILLY, Walter (Hrsg.): Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache, Gütersloh-München 1989
- Kloster und Kirche St. Theresia in München. München o. J.
- KNEDLIK Manfred: Bergmann, Josef, in: Saur. Allgemeines Künstler Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 9, München-Leipzig 1994, S. 407-408
- KÖHLER, Michael: Pikanterien, Pin-ups und Playmates. Zur Ästhetik und Geschichte des „erotischen“ Aktfotos, in: Ders. (Hrsg.): Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. Ästhetik. Geschichte Ideologie, München 1985, S. 245-254
- KÖNIG: Die neue Kunst, in: Archiv für christliche Kunst. Organ des Rottenburger Diözesan Kunstvereins, 38,3 u.4. (1920/21), S. 29-37 u. S. 46-51
- KOLLER, Gabriele: Gebhard Fugel und sein Beitrag zur religiösen Malerei um 1900, Magisterarbeit, München 1988
- KOSCH, Wilhelm: Das katholische Deutschland. Biographisch-bibliographisches Lexikon, Bd. 2, Augsburg 1935
- KOSINSKY, Dorothy: From Camera to Canvas. The Aesthetic Theater of Franz von Stuck, in: Diess. (Hrsg.): The Artist and the camera, New Haven-London 1999, S. 212-224
- KRAUSS, Rolf H.: Jenseits von Licht und Schatten. Die Rolle der Photographie bei bestimmten paranormalen Phänomenen-ein historischer Abriß, Marburg 1992
- KREITMAIER, Josef: Aus der süddeutschen Malermetropole, in: Stimmen aus Maria Laach 81 (1911), S. 415-425
- KREITMAIER, Josef: Moderne Malerei von gestern und heute, in: Stimmen aus Maria Laach 83 (1912), S. 54-67, 135-148
- KREITMAIER, Josef: Charaktertypen neuer deutscher Kunst, Albin Egger-Lienz, in: Stimmen der Zeit 91 (1915/16) S. 234-247
- KREITMAIER, Josef: Vom Expressionismus, in Stimmen der Zeit, 95 (1918), S. 356-373
- KREITMAIER, Josef: Expressionistische Kirchenkunst ?, in: Stimmen der Zeit 101 (1921) S. 35-46
- KREITMAIER, Josef: Beuroner Kunst. Eine Ausdrucksform der christlichen Mystik. Dritte Auflage, Freiburg 1921
- KREITMAIER, Josef: Von der kommenden Kunst, in: Stimmen der Zeit 1927 (107), S. 140-152
- KREITMAIER, Josef: Otto Grassl. In: Die Christliche Kunst. 18 (1921-1922) S. 19-28
- KREUSER, Johann Peter: Bildnerbuch als Leitfaden für Kunstschulen, geistliche und weltliche Kunstfreunde zur Wiederauffrischung altchristlicher Legenden. Versuch. Paderborn 1863

- KUHN, Albert OSB: Der Heilige Kreuzweg. Einsiedeln u.a. 1925
- Kunst und Handwerk. Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins.
Hrsg. vom Bayerischen Kunstgewerbeverein 50 (1899/1900), S. 203
- LAMBERTY-ZIELINSKY, Hedwig: Lilit, in: LThK, Bd. 6. Freiburg u.a. 1997, Sp. 933
- LANGER, Johannes: Iphigenie als Hund. Figurenbild im Tierbild bei Franz Marc,
in: Franz Marc 1880-1916, 2. Auflage, München 1986, S. 50-74
- LANKHEIT, Klaus: Die Bibel-Illustrationen des Blauen Reiters, in:
Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1963, S.199-207
- LANKHEIT, Klaus: Franz Marc. Katalog der Werke, Köln 1970
- LANKHEIT, Klaus (Hrsg.): Franz Marc. Schriften, Köln 1978
- LAZAREV, Victor Nikitic: Die russische Ikone, Zürich u.a. 1997
- LECHNER, Gregor Martin: Iconographia Tomasina, in:
Eckert, Willehad Paul (Hrsg.): Thomas von Aquino. Interpretation und Rezeption.
Studien und Texte, Mainz 1974, S. 933-973
- Thomas Lehnerer. Lesebuch. Diözesanmuseum für christliche Kunst des Erzbistums
München und Freising. Kataloge und Schriften, Bd.18, o. J.
- LEICHT, Johann (Hrsg.): Sankt Michael. Ein Buch aus eherner Kriegszeit zur Erinnerung,
Erbauung und Tröstung für die Katholiken deutscher Zunge,
Würzburg, Berlin und Wien 1917
- LEIPOLD-SCHNEIDER, Gerda: Hinterlassene Spuren-Persönlichkeit und Werk
Franz Reiters, in: Franz Reiter (1875-1918) Maler der Münchner Schule,
Ausst. Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz 2000, S. 17-35
- LENZ, Desiderius: Zur Ästhetik der Beuroner Schule, Wien und Leipzig 1898
- LILL, Georg: Das Problem der christlichen Kunst, in: Muth, Carl (Hrsg.):
Hochland 20 (1922-23),S. 131-144
- LILL, Georg: Zu Josef Bergmanns Fresken in Olching, in:
Die christliche Kunst 23 (1926/27), S. 195-198
- LINDEMANN, Reinhold: Franz von Stuck und Münchens künstlerische Mission,
in: Muth, Carl (Hrsg.): Hochland 26,2 (1929), S. 552-555
- LIPPERT, Peter SJ: Gotteswerke und Menschenwege. Biblische Geschichten in Bild und
Wort geschildert von Professor Gebhard Fugel und Peter Lippert S. J., München 1924
- LOCHNER, Oskar von: Ergebnis des Wettbewerbes für eine neue Pfarrkirche in
Milbertshofen, in : Die christliche Kunst 2 (1905/06), Beilage Heft 7, S. 1-12
- LOERS Veit u. WITZMANN Pia: München okkultistisches Netzwerk, in:
Okkultismus und Avantgarde, Frankfurt am Main 1995, S. 238-245

- LOERS, Veit „Das Kombinieren des Verschleierte und Bloßgelegten.
Kandinsky und die Gedankenfotografie, in: Okkultismus und Avantgarde,
Frankfurt am Main 1995, S. 245-266
- LOERS, Veit : Zwischen den Spalten der Welt- Franz Marcs okkultes Weltbild,
in: Okkultismus, Frankfurt am Main 1995, S. 266-282
- LUDWIG, August: Okkultismus und Spiritismus im Lichte der Wissenschaften und des
.katholischen Glaubens, München 1921
- LUDWIG, Horst: Vom Blauen Reiter zu Frisch gestrichen. Malerei in München
im 20. Jahrhundert, München 1997
- Franz Marc, Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen, Berlin 1920
- MAASS, Max Peter: Das Apokalyptische in der Modernen Kunst.
Endzeit oder Neuzeit, München 1965
- MACKE, Wolfgang (Hrsg.): August Macke - Franz Marc. Briefwechsel, Köln 1964
- MAI, Ekkehard: Problemgeschichte der Münchner Kunstakademie bis in die zwanziger
Jahre. in: Zacharias, Thomas (Hrsg.): Tradition und Widerspruch.
175 Jahre Kunstakademie München. München 1985, S. 103-145
- MATTENKLOTT, Gert: George, Stephan, in Killy, Walter (Hrsg.):
Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache,
Gütersloh-München 1989, S. 116-120
- MAZUR-KEBLOWSKI, Eva: Apokalypse als Hoffnung. Die russischen Aspekte der Kunst
und Kunsttheorie Vasilij Kandinskij vor 1914(= Schwager, Klaus (Hrsg.):
Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 18), Tübingen 2000
- MEEDENDORP, Teio: Der Okkultismus als praktische Wissenschaft:
Der Archeometer, in: Okkultismus und Avantgarde, Frankfurt am Main, S. 389-397
- MEISSNER, Karl Heinz: Der Handel mit Kunst in München 1500-1945,
in: Ohne Auftrag. Zur Geschichte des Kunsthandels, Bd. I, München 1989
- MEIßNER, Franz Hermann: Franz Stuck (= Das Künstlerbuch III), Berlin-Leipzig 1899
- MEIßNER, Günter (Hrsg.): Franz Marc. Briefe, Schriften und Aufzeichnungen,
Leipzig 1989
- MENDGEN, Eva: Franz von Stuck 1863-1928, Ein Fürst im Reiche der Kunst,
Köln 1994
- METKEN, Günter: Ecce Homo. St. Sebastian in der Kunst um 1900,
in: Kunst & Antiquitäten 4 (1985). S 68-77
- MÖNIG, Roland: „...mit pochendem Herzen am Anfang der Dinge“. Franz Marcs
„Skizzenbuch aus dem Felde“. in: Franz Marc. Kräfte der Natur. Werke 1912-1915,
Ostfildern - Ruit 1993, S. 233-242
- MUCKERMANN, Friedrich S J: Zeitgenössische Literaturfragen. in: Stimmen der Zeit:
Monatsschrift für das Geistesleben der Gegenwart. Bd. 112, Freiburg 1927, S. 144-146

- NEFZGER, Ulrich: Von Stuck in den „Fliegenden Blättern“ in: Franz von Stuck in den Fliegenden Blättern, 13. Jahresausstellung Franz von Stuck Geburtshaus Tettenweis 2001 bis 2002, o. O. 2001
- NESNER, Hans-Jörg: Die katholische Kirche. in: Prinz, Friedrich u. Krauss, Marita (Hrsg.): München - Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886 bis 1912., München 1988, S. 198-206
- NISSEN, Benedikt Momme OP: Kirche und Expressionismus, in: Gottesehr. Zeitschrift für Freunde christlicher Kunst. 1,1 (1919), S. 182 ff.
- OBENAUER, Klaus: Thomas von Aquin, Thomismus, in: LThK, Bd. 9, Freiburg u.a. 2000, Sp. 1509-1522
- Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian, Frankfurt 1995
- OLBRICH, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst, Bd. 1, 4, 5, 6., Leipzig 1987-94
- PEACOCK, N: Collier, John, in: Thieme-Becker, Bd. 7, Leipzig 1912, S. 225
- PÉREZ, Annie u. BAUDOIN, Arnick (Hrsg.): Les Chefs - d'œuvre du musée des Beaux - Arts de Lille, Paris 1993, S. 73
- PFEIFFER, Heinrich SJ: Josef Kreitmaier, in: Neue Deutsche Biographie (= NDB), herausgegeben von der historischen Kommission bei der bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 12, Berlin 1980, S. 740-741
- PFEILL, Karl Gabriel (Hrsg.): Der weiße Reiter, Düsseldorf 1920
- PFEILL, Karl Gabriel: Die Kölner Werkschulen, in: Die christliche Kunst 25 (1928/29) S. 242-243
- La photographie transcendental, les êtres et les radiations de l'espace, Paris 1910
- PISTOR, Emilie: Kunsthistorische Würdigung, in: 100 Jahre Pfarrkirche St. Anna in München 1892-1992, München-Zürich 1992, S. 36-49
- POHLMANN, Ulrich: Eine andere Natur. Das Fotoarchiv des Künstlers von Barbizon bis Gerhard Richter, in Bayerische Akademie der Schönen Künste. Jahrbuch 13, Bd.1, München 1999, S. 404-420
- POPP, Josef: Rezension zur Zeitschrift „Die christliche Kunst“, in: Literarische Warte 6 (1905), S. 724-733
- RAPP, Urban: Kirche und Kunst der Zeit 1888. 1920, in: Schuster, Klaus Peter (Hrsg.): München leuchtete. Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900, München 1984, S. 55-60
- REIFENSCHIED, Beate: Albert Weisgerber - Bilder vom Menschen, in: Albert Weisgerber. Zu früher Abschied vom Atelier, München 1995, S. 43-52
- RENDA, Gerhard: „Nun schauen wir euch anders an“. Studien zur Gotikrezeption im deutschen Expressionismus. Erlangen 1990
- RIEZLER, Walter: Die Kulturarbeit des Deutschen Werkbundes, München 1916

- RINGBOM, Sixten: The sounding cosmos. A study in the spiritualism of Kandinsky and the genesis of abstract painting. (= Acta academiae Abonensis, Ser. A. Vol. 38), Åbo, 1970
- RINGSEIS, Emilie: Sebastian Märtyrtragödie in fünf Aufzügen, 2. Auflage, München 1908
- RITTALER, Albert: Die Sünde. Thema con variazione, in: Weschenfelder, Klaus: Franz von Stuck 1863-1928, Spiel und Sinnlichkeit, Koblenz 1998, S. 12-25
- RITTER, Joachim und GRÜNDER, Karlfried (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 4, Basel-Stuttgart 1976
- ROETHEL; Hans Karl und HAHN-KOCH; Jelena (Hrsg.): Kandinsky. Die gesammelten Schriften, Bd. I, Bern 1980
- ROETHEL, Hans K. u. BENJAMIN, Jean K.: Kandinsky Werkverzeichnis der Ölgemälde Bd. I: 1900-1915; München 1982
- ROTHES, Walter: Gebhard Fugel. Des Meisters Werk und Leben, Bonn 1929
- SAILER, ANTON: Richard Seewald 1889-1976. Eine Werkauswahl mit zeitgenössischen Würdigungen und Zitaten aus Büchern von Richard Seewald, München 1977
- SAUSER, E.: Antonius Abbas, in: LCI, Bd. 5, Freiburg u.a. 1973, Sp. 212-217
- SAUR. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 9, 15, 21, 30, München-Leipzig 1994-2001
- SCHNEEBART, Paul: Jenseitsgalerie, in: Okkultismus und Avantgarde, Frankfurt 1997, S. 546-548
- SCHERER, Fritz: Josef Bergmann - Leben und Werk, in: Amperland 19, 2 (1983), S. 424-428
- SCHMIDTKUNZ, Hans: Große Berliner Kunstausstellung, in: Die christliche Kunst 18 (1921-22). Beiblatt S. 41 u S. 45
- SCHMIED, Wieland (Hrsg.): Zeichen des Glaubens. Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1981
- SCHNEIDER, Wilhelm (Hrsg.): Der neue Geisterglaube. Tatsachen Täuschungen und Theorien. Dritte Auflage, bearbeitet von Franz Walter, Paderborn 1913
- SCHMOLL, Josef Adolf gen. Eisenwerth: Photographische Studien zur Malerei Franz von Stucks, in: Birnie Danzker, Jo-Anne (Hrsg.): Franz von Stuck und die Photographie, München 1995, S: 16-27
- SCHULZ-HOFFMANN, Carla: Franz Marc und die Romantik. Zur Bedeutung romantischer Denkvorstellungen in seinen Schriften, in: Franz Marc 1880-1916, 2. Auflage, München 1986, S. 95-112
- SCHUSTER; Klaus Peter (Hrsg.): München leuchtete. Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900, München 1984

- SCHUSTER, Klaus Peter: Franz Marc - Else Lasker Schüler. „Der Blaue Reiter präsentiert Eurer Hoheit sein Blaues Pferd“ Karten und Briefe, 2. Auflage, München 1988
- SCHUSTER, Klaus Peter: Prinz, Friedrich u. Krauss, Marita (Hrsg.): München - Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886 bis 1912, München 1988
- SCHUSTER, Klaus Peter: München die Kunststadt. In: Schuster, Klaus Peter: Prinz, Friedrich u. Krauss, Marita (Hrsg.): München - Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886 bis 1912, München 1988, S. 226-236
- SCHWARZ, Christian: Thrasolt, Ernst, in: Kily, Walter (Hrsg.): Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache, Bd. 11, Gütersloh-München 1991, S. 351
- SELBST, Josef: Die kirchliche Lage und das kirchliche Leben in den Jahren 1911 bis 1912. in: Krose, H. U: Kirchliches Handbuch für das katholische Deutschland, Bd. 4, Freiburg 1913, S. 88 ff.
- SMITH, Alison (Hrsg.): Prüderie und Leidenschaft. Der Akt in viktorianischer Zeit, Ostfildern-Ruit 2001
- SMITMANS, Adolf: Die christliche Malerei im Ausgang des 19. Jahrhunderts - Theorie und Kritik, Sankt Augustin 1980
- SMITMANS, Adolf: Das Objektive und das Persönliche. Zur Jan Verkade-Ausstellung in Amsterdam, Quimper und Albstadt, in: das Münster, Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft.42,4 (1989), S. 307-309
- STAUDHAMER, Sebastian: Zur Ausmalung der Kirche des heiligen Antonius in Padua, in: Die christliche Kunst 3 (1906/07), S. 265-288
- STAUDHAMER, Sebastian: Mitteilungen. Von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, in: der Pionier VI, 11 (1913), S. 87-88
- STAUDHAMER, Sebastian: Maurice Denis, in: Die christliche Kunst IV (1907/08), S. 97-113
- STAUDHAMER, Sebastian: Von Verhältnis zwischen Natur und Kunst, in: Die christliche Kunst 11 (1914-15), S. 241-242
- STAUDHAMER, Sebastian: 25 Jahre Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst, in: Die christliche Kunst 14 (1918/19), S. 106-116
- STEINER, Peter Bernhard: Der Maler Albert Burkart, München 1981
- STOCK, Alex: Zwischen Tempel und Museum- Theologische Kunstkritik; Positionen der Moderne, Paderborn-München u.a. 1991
- SWOBODA, Heinrich: Großstadtseelsorge. 2. Auflage, Regensburg 1911
- THIEME-BECKER = Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Herausgegeben von Hans Vollmer, Bd. 7, 10, 11, 16, 22, 30, 33, Leipzig 1912-1939
- THÜRLEMANN, Felix: Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke, Bern 1986

- VENZMER, Wolfgang: Adolf Hölzel. Leben und Werk, Stuttgart 1982
- VERKADE, Willibrord: Der Antrieb ins Vollkommene. Erinnerungen eines Malermönches, Freiburg 1933.
- VESTER, Kathrin: Herbert von Garvens-Garvensburg. Sammler, Galerist und Förderer der modernen Kunst in Hannover, in: Junge, Henrike: Avantgarde und Publikum, Köln 1992, S. 93-103
- VOLLMER, Hans (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts, Bd. 2, Leipzig 1955, S. 175
- VOSS, Heinrich: Franz von Stuck 1863-1928. Werkkatalog seiner Gemälde mit einer Einführung in seinen Symbolismus, München 1973
- WASMANN, Erich: Haeckels Monismus eine Kulturgefahr, 4. Auflage, Freiburg 1919
- WEBER, Wilhelm (Hrsg.): Albert Weisgerber Gedächtnisausstellung. Heidelberg 1962
- WEBER, Wilhelm: Albert Weisgerber zum 50. Todestag, St. Ingbert, 1965
- WEBER, Wilhelm: Albert Weisgerber (1878-1915) zum 70. Todestag. Selbstbildnisse, Familie, Freunde, St. Ingbert 1985
- WEIGMANN, Otto: Becker-Gundahl, Carl Johann, in: Thieme-Becker, Bd. 3. Leipzig 1909, S. 151-152
- WEISS, Konrad: Zum geschichtlichen Gethsemane, Mainz 1919
- WEISS, Otto: Modernismus. In: LThK, Bd. 7, 3. Auflage, Freiburg u.a. 1998, Sp. 367-370
- WEISS, Peg: Kandinsky und München Begegnungen und Wandlungen, in:
- WEISS, Peg: Kandinsky and Old Russia. The artist as ethnographer and Shaman, New Haven, 1995
- WEITLAUFF, Manfred: Reformkatholizismus, in: LThK, Bd. 8, Freiburg 1999, Sp. 957-958
- WERNER, Friederike: Christophorus, in: LCI, Bd. 5, Freiburg u.a. 1973, Sp. 469-506
- WESCHENFELDER, Klaus (Hrsg.): Franz von Stuck 1863-1928. Spiel und Sinnlichkeit, Koblenz 1998
- WETZER, Heinrich Joseph und WELTE, Benedikt: Kirchen-Lexikon oder Encyclopädie der katholischen Theologie und ihrer Hilfswissenschaften, Freiburg im Breisgau 1851
- Museum Wiesbaden. Kunstsammlungen (= Schnell Kunstführer Nr. 1301) München-Zürich 1982
- WIESCHENBRINK, Theodor: Die kirchliche Kunstbewegung in der Zeit des Expressionismus 1917-1927, Münster 1932
- Albert Weisgerber 1878-1915. Handzeichnungen und Aquarelle. Sammlung Franz-Josef Kohl-Weigand, Mainz 1961

WITZMANN, Pia: Dem Kosmos zu gehört der Tanzende. Der Einfluss des Okkulten auf den Tanz, in: Okkultismus und Avantgarde, Frankfurt 1997, S. 600-646

Wochenblatt für die katholischen Pfarrgemeinden Münchens, 8 (1915) Nr. 29

WOLTER, Franz: Karl Johann Becker-Gundahl, in: Die christliche Kunst 2 (1905/06), S. 173-177

WYSS, Robert, L. :Absalom, in: LCI, Bd. 1, Freiburg u.a. 1968, Sp.35

ZACH, Franz: Das religiöse Sehnen und Suchen unserer Zeit. (= Ideal und Leben. Herausgegeben von J. Klug, Bd. 2), Paderborn und Würzburg 1913

ZAHN, Leopold: Josef Eberz (= Junge Kunst Bd. 14), Leipzig 1920

ZAHN, Leopold: Die graphischen Arbeiten von Josef Eberz.
in: Wedderkop, Hans von: Die Deutsche Graphik des Westens, Weimar 1922, S. 66ff.

Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft.42,4 (1989). S. 307-

ZILS, Wilhelm (Hrsg.): Geistiges und künstlerisches München in Selbstbiographien, München 1913

ZIMMERMANN, Otto S.J.: Die neue Theosophie, in: Stimmen aus Maria-Laach, Bd.79 (1910), S. 387-400, 479-495

ZIMMERMANN, Otto S.J.: Anthroposophische Irrlehren, in: Stimmen der Zeit (vorm. Stimmen aus Maria Laach). Bd. 95 (1918) S. 328-342.

ZWEITE, Armin (Hrsg.): Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen, München 1982

ZWEITE, Armin (Hrsg.): Der Blaue Reiter im Lenbachhaus, München 1991

ZWEITE, Armin: Der Blaue Reiter - ein Heiliger Georg ? In: St. Georg. Der Heilige mit dem Drachen, Lindenberg im Allgäu 2001, S. 97-109

ABBILDUNGEN

Bayerische Staatsgemäldesammlungen München: 227
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek München: 226
Bierbaum, Stuck, München 1898: 145, 146
Carsten Clüsserath, Saarbücken: 277
Deutsche Gesellschaft für Christliche Kunst Jahresmappe 1927: 263
Die Christliche Kunst XII: 211
Die Christliche Kunst XVIII:17, 279
Die Christliche Kunst XXII: 270, 273, 274, 276
Der Weiße Reiter, Düsseldorf 1920: 57, 63, 64, 65
Diözesanmuseum Freising: 85, 203, 204, 238, 239
Eberz, Katholische Soziologie, München 1979: 171, 175, 177, 178, 182, 185, 191, 192,
Kurt Enzinger, Freilassing: 262
Erzbischöfliches Ordinariat Berlin
Erzbischöfliches Ordinariat München, Kunstreferat: Titelblatt, 219, 235, 238, 244, 245
Franz Josef Hamm, Limburg: 183, 254
Heilmann, Volksbibel, Kempten 1912: 201
Hessisches Landesmuseum Mainz: 123
Kunstsammlungen der Stadt Limburg: 167, 168, 173, 258, 259
Landesmuseum Vorarlberg Bregenz: 216, 228
Münchner Stadtmuseum Sammlung Fotomuseum: S. 127
Museum der Bildenden Künste Leipzig:
Museum Villa Stuck München: 138, 150,158
Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian: 82,83
Rotes, Fugel, Bonn 1929:106, 199, 276
Fritz Scherer, Olching: 270
Solomon R. Guggenheim Museum New York: 89
Staatliche Graphische Sammlung München:126, 160
Staatsgalerie Stuttgart: 144, 169
Städtische Galerie im Lenbachhaus München: Titelblatt, 58, 79, 82
Städtische Kunstsammlungen Limburg: 180, 188, 189, 190,
Voss, Stuck, München 1973: 132, 137, 145,147, 148
Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster: 18

Alle anderen Aufnahmen sind in Privatbesitz.



Der liebe Gott und der Sündenfall

Heinrich Kley (München)

„Ich bin halt zu vertrauenselig! Meine Konkurrenz in Rom hätt' Euch einfach den Modernisten-Eid schwören lassen!“

Lebenslauf
Bernd Feiler

Geboren in Freising. Nach der Schulausbildung Studium der Fächer Kunstgeschichte, Katholische Theologie und Sonderpädagogik an der Ludwig-Maximilians- Universität München.

1994 Magister Artium bei Prof. Dr. Dieter Blume (Thema der Arbeit: Die barocke Inszenierung des Freisinger Lukasbildes). Promotion bei Prof. Dr. Frank Büttner.

Gleichzeitig Studium an der Staatlichen Hochschule für Musik und Theater in München bei Kammersänger Prof. Raimund Grumbach und privat bei Kammersänger Prof. Josef Metternich.

Abschluss im Fach Operngesang Solo.

Tätigkeiten in der Erwachsenenbildung, Museumspädagogik und Denkmalpflege.

Von 2002 bis 2004 im Kunstreferat des Erzbischöflichen Ordinariats München, seit 2004 im Kunstreferat des Bischöflichen Ordinariats Würzburg.

Publikationen über den Verein Ausstellungshaus für christliche Kunst in München, die Stadtpfarrkirche St. Georg in Freising und das ehemalige Benediktinerkloster Weihestephan sowie Lexikonartikel und Katalogbeiträge.