

Conditio Humana

Silke Rehbergs Kreuzweg in St. Josef-Kinderhaus, Münster

Eva Wruck



Die Gestaltung der Stationen eines Kreuzwegs in Form von Glasmalerei, im Medium des Kirchenfensters, erweist sich als doppelte künstlerische Herausforderung. Zum einen steht die Darstellung der Passion Christi in einer langen Tradition, die mit der Herausbildung der Kreuzwegandachten im 15. Jahrhundert ihren Anfang genommen hat und in die sich jede neue Darstellung einreihet. Zum anderen ist der sakrale Raum als Ort für Kunst von allen anderen zu unterscheiden, weil er in erster Linie religiösen Zwecken dient und heutzutage längst nicht mehr selbstverständlich ist. Gottfried Boehm hat anlässlich der Kirchenfenstergestaltung Sigmar Polkes im Zürcher Großmünster ebendiese Problematik präzise formuliert:

„Die Fenster alter Kirchen neu zu gestalten war für Künstler der Moderne stets eine riskante Herausforderung. [...] Die Schwierigkeiten resultieren vor allem aus der Diskrepanz zwischen dem Anspruch des sakralen Ortes, einschließlich seiner Nutzung, und den Möglichkeiten der modernen Künstler, die sich von jener überkommenen Welt weit entfernt haben. [...] Gibt es Wege, Bedeutungsgehalte der Bibel aus dem Geist einer heutigen Ausdruckssprache lebendig und authentisch zu reformulieren? Vermag der alte Geist den neuen, der neue Geist den alten zu entzünden?“¹

Im Falle der Zürcher Fenstergestaltung durch Sigmar Polke handelt es sich zwar nicht um die Darstellung des Kreuzweges, dennoch sind die Herausforderungen und möglichen Fallstricke, die sich durch das Integrieren zeitgenössischer Kunst in den Traditionsraum der Kirche ergeben, dieselben. Der mehrfache Spagat zwischen den althergebrachten biblischen Erzählungen, ihren traditionellen darstellerischen Konventionen, der künstlerischen Handschrift, der Kirche als architektonischem Raum, auf den zu reagieren ist, und schließlich natürlich den Gläubigen als Rezipienten bleibt gleich schwierig. Die von Boehm aufgeworfenen Fragen lassen sich somit auch im Blick auf die Kreuzwegdarstellung in St. Josef-Kinderhaus stellen.

Die Stationen des Kreuzweges in St. Josef befinden sich im Hauptschiff und im rechten



Querschiff in sieben Fenstern. Innerhalb der Schlichtheit der Kirchenarchitektur von St. Josef bildet diese Glasmalerei ein Element, das zugleich visuelle Akzente setzt und sich in die dezente Ausstattung des Kirchenraumes eingliedert. Silke Rehberg, die nach einem Wettbewerb 2003 den Auftrag erhielt, den Kreuzweg zu gestalten, ist bekannt für ihren skulpturalen, vom Bildhauerischen her gedachten Zugriff auf Kunst: Man denke beispielsweise an ihre Kreuzwegstationen in St. Theresia in Münster, die als plastische Wandobjekte ausgeführt worden sind, oder aber an ihre Porträtskulpturen aus der Serie *Schmetterlingssammlung*. Der Darstellungsmodus der Porträts aus dieser Serie ist – um mit Rehbergs Worten zu sprechen – als eine Mischung aus plastischem und literarischem Porträt zu bezeichnen: Sie porträtiert verschiedene, aus dem Kulturbetrieb bekannte Menschen so, dass einerseits wiedererkennbare Gesichtszüge plastisch herausgearbeitet sind, also die Möglichkeit zur Identifikation gegeben ist. Andererseits nutzt sie die den Personen beigefügten Attribute

wie Schmuck und Kleidung sowie ihre Pose im Sinne einer literarischen Beschreibung dazu, weniger eine Ähnlichkeitsbeziehung zu schaffen, denn vielmehr eine vergleichende Charakterisierung ihrer Persönlichkeit zu entfalten. Dieses Arbeitsprinzip wirft die grundlegende Problematik des Porträts auf: die Frage nach der Möglichkeit der Darstellbarkeit von Identität, die sich nicht auf das Sichtbare reduzieren lässt und vergleichende Beschreibungen des Wesens erforderlich macht.

Es zeigt sich bereits an einer solchen kurzen Skizze der Rehberg'schen Arbeitsweise, dass es ihr um beschreibendes Erzählen geht, das die von der Künstlerin als wesentlich erachteten Aspekte einer Person oder Thematik zur bildnerischen Darstellung bringt. Dieses Vorgehen zeigt sich sowohl in ihren plastischen Arbeiten als auch in den zeichnerischen. Der Kreuzweg von St. Josef stellt gleichsam eine Mischung aus plastischem und zeichnerischem Zugriff auf die Thematik dar. Die zeichnerische Umsetzung der zentralen narrativen und motivischen Bestandteile

wird in der Detailgestaltung der Fenster sowie der Integration der Himmelsrichtungen, Lichtverhältnisse und der räumlichen Situation in die bildliche Darstellung der Kreuzwegstationen mit plastischen Fragestellungen im Sinne der räumlichen Wirkung der Fensterbilder zusammengebracht.

Betrachtet man die Kirchenfenster, so fällt zunächst auf, dass ihre Glasfläche zwar durch Streben eingeteilt, aber nicht durch Bleiruten strukturiert wird. Die Bildelemente sind stattdessen durch die feinere zeichnerische Kontur begrenzt und erhalten so eine fragile Leichtigkeit, die den in Blei gefassten Figuren sonst fehlt. Dieses Fehlen einer korsettierenden Bleieinfassung bewirkt zweierlei: Zum einen wirken die Figuren in ihrer nun differenzierter gestaltbaren Gestik und Mimik lebendiger, zum anderen wird das Moment des Erzählerischen betont. Diese beiden Aspekte sind wesentlich für die Bestimmung des Speziellen dieser Kreuzweggestaltung, weil sie neue Möglichkeiten der Darstellung einer altbekannten Geschichte eröffnen. Rehbergs Fenster sind



dabei nicht dem Modus des Illustrativen verpflichtet, sondern zeigen in fragmentarischer Weise jene Aspekte des biblischen Textes, die für die Handlung zentral sind und die Anbindungspunkte zur aktualisierenden Betrachtung durch heutige Rezipienten liefern. Diese Darstellung wird immer wieder mit Anspielungen auf kunsthistorische Bilder und Fragestellungen versehen, wie sich noch zeigen wird.

Die räumliche Anordnung der Stationen in den Kirchenfenstern reagiert auf die Ausrichtung des Kirchenbaus, so dass die Station der Grablegung Jesu nach Westen und damit dem Sonnenuntergang bzw. Tagesende entgegen blickt. Hieraus ergibt sich ein Kreuzweg, der nicht chronologisch-linear abzu-

schreiten ist, sondern ein Umherwandern im Kirchenraum erfordert: Die erste Station (Jesus wird verurteilt) befindet sich an der nördlichen Wand des Hauptschiffes, im folgenden Fenster sind die traditionellen Stationen II, IV und VIII zusammengefasst (Jesus nimmt das Kreuz auf seine Schultern; Jesus begegnet seiner Mutter; Jesus begegnet weinenden Frauen). Der ersten Station gegenüberliegend, an der Südwand des Hauptschiffes, ist die dritte Station (Jesus fällt unter dem Kreuz) zu finden, gefolgt von der bereits vorhandenen, weniger kanonischen Station ‚Jesus in der Rast‘ und dem fünften Fenster, das die sechste Station (Veronika reicht Jesus das Schweiß-tuch) zeigt. Sodann verlassen wir das Haupt-

schiff und begeben uns in das rechte Querschiff, an dessen Südwand im linken Fenster die sechste Station (Jesus wird ans Kreuz geschlagen) dargestellt wird und im rechten Fenster mit der Station ‚Jesu stirbt am Kreuz‘ den Kreuzweg weiterführt. Mittig zwischen den Fenstern wird die bereits im Raum vorhandene Pietà (Jesu Leichnam im Schoß seiner Mutter) als achte Station integriert. Der Abschluss des Kreuzwegs, Jesu Grablegung, befindet sich wiederum an der Westwand des Hauptschiffes. Es fehlen die Stationen V (Simon von Cyrene hilft Jesus das Kreuz tragen) und X (Jesus wird seiner Kleider beraubt).

Die Anzahl der von Rehberg gestalteten Fenster und damit der Stationen des Kreuzwegs ist folglich auf sieben statt der seit dem 17. Jahrhundert üblichen vierzehn Stationen reduziert. Nun könnte man vermuten, dass die Künstlerin sich in dieser vorgegebenen Eingrenzung – denn es standen schlicht nur diese Fenster zur Verfügung – auf die ursprünglichen sieben Stationen besinnt und damit auf die ältere Darstellungstradition zurückgreift. Doch bereits die obige Auflistung zeigt an, dass Rehberg in zwei Fenstern mehrere Stationen des Kreuzwegs zusammengefügt hat. Die zweite Station beispielsweise, die traditionellerweise die Aufnahme des Kreuzes durch Jesus zeigt, wird in St. Josef im zweiten Fenster mit der Begegnung Jesu mit seiner Mutter (Station IV) und weinenden Frauen (Station VIII) kompiliert. Zudem bringt Rehberg das dreimalige Fallen Jesu unter der Last des Kreuzes gemeinsam in das dritte Fenster ein. Anhand dieses letzten Beispiels lässt sich die spezifische Art und Weise der Umsetzung dreier in der Erzählung chronologisch aufeinanderfolgender Ereignisse in einem Bild aufzeigen.

Die Künstlerin nutzt die Strukturierung des Fensters, um die drei Stürze in drei Teilflächen des Fensters darzustellen. Dabei entsteht durch die perspektivische Verkürzung der dreimalig auftauchenden Jesus-Figur in der Fläche des milchig weißen Fensters ein räumlicher Eindruck. Hier werden die drei chronologisch aufeinanderfolgenden Ereignisse in einen Bewegungsablauf gebracht, der in nahezu comicartiger oder trickfilmischer Weise die zeitlichen und räumlichen Koordinaten miteinander synchronisiert. Oder wie Reinhard Hoeps im erläuternden Heft dieses Kreuzweges formuliert: „Der zeitliche Abstand erstreckt sich in eine räumliche Entfernung wie in eine Landschaft.“² Damit gelingt es der Künstlerin, die zeitliche Trennung der Ereignisse in einer Darstellung zugleich aufrecht zu erhalten und zu tilgen, denn die Dreiteilung kann genauso gut als Abbildung dreier Phasen desselben Sturzes verstanden werden.³ Der Dynamik des Geschehens wird vor allem durch die freie, zeichnerische Gestaltbarkeit des Körpers Jesu Rechnung getragen, denn

die stolpernden, strauchelnden Bewegungen des Fallens der Figur werden – wiederum in trickfilmartiger Manier – durch das farblich verblassende Vervielfachen der Arme und Beine Jesu angedeutet. Dieses Verfahren der Synchronisierung unterschiedlicher Handlungsmomente ist unter anderem auch deshalb hier so pointiert zu beobachten, weil Rehberg die bildliche Darstellung der Ereignisse auf die nötigen, die Geschichte konstituierenden Elemente reduziert. So fehlen vor allem illustrierende Details des Ortes, an dem die Handlung sich vollzieht. Statt einer Landschaft stellt die milchig-weiße Fensterfläche den Hintergrund, das Setting, dar und enthebt somit das Geschehen einer historischen Verortbarkeit. Diese Generalisierung bewirkt zum einen die Verstärkung des Eindrucks des Leidens und der Schmerzen, weil keine Staffage um Jesus herum den Blick und die Aufmerksamkeit ablenkt. Die Unbestimmtheit des Raumes entspricht der inhaltlichen Halt- und Bodenlosigkeit der dargestellten Situation. Zum anderen bewirkt sie den Eindruck des Zeitlosen, der die biblische Geschichte als eine allgemeine, jederzeit zu aktualisierende in die Gegenwart des Betrachters holt. Dass diese Generalisierung nicht mit Mitteln der Abstraktion, der Ungegenständlichkeit geschieht, sondern im Modus des Figürlich-Gegenständlichen ist im Vergleich mit zahlreichen anderen, zeitgenössischen künstlerisch gestalteten Kirchenfenstern auffällig. Als Beispiel sei hier stellvertretend Gerhard Richters viel kommentiertes und diskutiertes Fenster im Kölner Dom genannt. Doch auch im Vergleich mit in den letzten Jahren entstandenen, figürlich gestalteten biblischen Erzählungen oder Heiligenlegenden fällt Rehbergs Zugriff auf. Anders als beispielsweise Neo Rauchs glasmalerische Verarbeitung der Legende um die heilige Elisabeth in der Elisabeth-Kapelle im Naumburger Dom, reagiert Rehberg deutlicher auf die spezifische Art der Narration der biblischen Geschichten in ihrer bildlichen Umsetzung. Die Erzählung der Passion Christi (und dies gilt für die Bibel generell) fällt unter anderem dadurch auf, dass „weder der Erzähler noch die Figuren [...] das Setting ausführlich“ darstellen, Zeit- und Ortsangaben bleiben vage, „[D]ie Szenerie wird kaum ausgeführt, offenbar liegt auf ihr kein Schwerpunkt.“⁴⁵

Wohin führen diese Beobachtungen? Indem sich Ort und Zeit durch eine vergleichsweise große Offenheit auszeichnen, werden sie adaptierbar, übertragbar auf andere Orte und Zeiten und stellen damit einen Appell an die Betrachter dar, nicht nur „ihre Vorstellungskraft aktiv zu benutzen und sich in die Umwelt hineinzudenken.“ Über dieses imaginative Ergänzen der Leerstellen des biblischen Settings hinaus eröffnet sich dem Betrachter zudem auch die Möglichkeit, die inhaltliche, überzeit-



lich gültige Essenz der Erzählung im Sinne einer *conditio humana*, auf seine eigene Lebenswelt zu übertragen.

Das auffällig Fragmentarische der Darstellung des Kreuzwegs in St. Josef kann in Hinblick auf die narratologische Besonderheit der biblischen Erzählungen als bildliche Umsetzung dieser unspezifischen Generalisierung verstanden werden. Der Text liefert bereits aufgrund dieser Leerstellen einen Abstraktionsgrad, den Rehberg nicht durch künstlerisch imaginierte, illustrative Details tilgt, sondern den sie in der fragmentarischen, auf die für das Verständnis der inhaltlichen Essenz notwendigen Elemente reduzierten Darstellung der Kreuzwegstationen bildlich umsetzt.

Dies soll am Beispiel des ersten Fensters (Jesus wird verurteilt) kurz skizziert werden.

Die nacheinander abfolgenden Ereignisse werden – wie im dritten Fenster – auch hier simultan in einem Fensterbild dargestellt, so dass verschiedene Raum- und Zeitebenen miteinander verschränkt werden. Der Hahn im Tondo über den beiden Lanzettfenstern, der Frauenkopf links über Pilatus sowie der Kelch sind Stellvertreter, die auf bereits Geschehenes hinweisen. Der Kelch verweist auf das letzte Abendmahl, der Hahn auf den Verrat im Ölberg, der Frauenkopf auf Pilatus' Gattin, die ihm von der Verurteilung Jesu abrät. Diese bildlichen Vergangenheitsverweise veranschaulichen Jesu Wissen um sein Schicksal und den

Heilsplan, den es zu erfüllen gilt. Er wendet sich bereits mit einer Vierteldrehung des Oberkörpers vom Geschehen ab, ist im Gehen begriffen. Sein roter Mantel und die Dornenkrone, die ihm nach der Verurteilung umgelegt bzw. aufgesetzt werden, sind als Zeichen des Spottes bereits Vorausdeutungen in die nächstliegende Zukunft. Die drei Köpfe in den beiden unteren, linken Fenstervierringen stehen als Stellvertreter der aufgebrauchten Menschenmenge, die Jesus am Kreuz sehen will, gemeinsam mit dem in irritierender Haltung gezeigten Pilatus für den Moment der erzählten Gegenwart. Ihre Mimik ist verzerrt, sie erinnern in kunsthistorischer Perspektive an physiognomische Studien des 17. und 18. Jahrhunderts, insbesondere an die kartesianisch beeinflussten, gezeichneten Ausdrucksstudien Charles Le Bruns (*Conférence sur l'expression générale et particulière*, 1668). Auch Pilatus' Pose bildet einen Verweis in die Kunstgeschichte aus, denn sie ruft Auguste Rodins berühmte Skulptur *Der Denker* auf, die ursprünglich als ein Teil seines *Höllentores* konzipiert worden ist und damit im Kontext des Kreuzweges nochmals ganz andere Dimensionen eröffnet.

Diese innerbildliche Reflexion narratologischer Spezifika der Bibelerzählungen, die in Rehbergs Art der bildlichen Umsetzung der biblischen Handlung sichtbar werden, können darüber hinaus – wie sich mit den beiden genannten kunsthistorischen Verweisen bereits andeutet – auch im Hinblick auf zwei weitere Probleme beobachtet werden. Dabei handelt es sich in erster Linie um die Frage nach Bildern Jesu, nach dem möglichen Abdruck seines Antlitzes, die sowohl in der Ikonenmalerei als auch in der kunsthistorischen Bildtradition seit der Spätantike eine Rolle gespielt hat. Dies verwebt Rehberg im vierten Fenster des Kreuzweges mit der grundsätzlichen künstlerisch-philosophischen Problematik der prinzipiellen Darstellbarkeit von Personen, von Iden-

tität als solcher. Hier sieht sich der Betrachter einer unkonventionellen Darstellung der Begegnung von Jesus und Veronika gegenüber, die ihm ein Tuch zum Abwischen des Schweißes reicht. Interessanterweise findet sich auf dem Falten werfenden Tuch in der linken Fensterbahn weder der Abdruck des Antlitzes Christi, noch präsentiert Veronika das Tuch dem Betrachter, so wie man es aus zahlreichen Darstellungen der Veronika-Szene aus der Kunstgeschichte kennt. Hier blicken einen stattdessen aus dem unteren Teil der rechten Fensterbahn andere bekannte Gesichter an. Man erkennt unter anderem Jan Vermeers *Mädchen mit dem Perlenohring* (1665), Albrecht Dürers Kopf aus dem *Selbstbildnis* von 1498 und – im oberen rechten Fensterfeld – eine Frau in Rückenansicht, deren römisch-antikes Vorbild in der freskierten *Primavera*-Personifikation in einer Villa in Castellamare di Stabia zu finden ist.⁶ Dieser kunsthistorische Kanon bekannter Porträts und vor allem das unbedruckte, faltige Tuch werfen die Frage nach der prinzipiellen Darstellbarkeit von Personen auf sowie nach den Modi dieser Darstellung. Insbesondere das alttestamentarische Bilderverbot und die kunsthistorische Tradition der Bebilderung biblischer Erzählungen seit der Spätantike werden hier durch das abgebildete Tuch auf der linken Fensterseite aufgerufen. Dass das Tuch abbildlos ist, weist auf dieses Bilderverbot hin und zieht die überlieferte und in der christlichen Bildtradition verfestigte Vorstellung von Jesu Antlitz in Zweifel. Die Zusammenstellung der kunsthistorisch bekannten Figuren auf der rechten Seite des Fensters erweitert diese Thematik um eine grundlegende Problematik der Porträtmalerei, die nach der Definition der Identität von Personen und ihren bildlichen Darstellungsmodi fragt.

Dieser verallgemeinernde Übertrag stellt den Versuch dar, die biblische Thematik des Kreuzweges zu öffnen für die grundsätzlichen,

allgemein menschlichen Fragen, die die Essenz der biblischen Erzählungen bilden. Genau in diesem Aspekt des Destillierens findet sich Rehbergs zeitgenössischer Zugang zu der christlichen Bild- und Erzähltradition. Anstatt in ungegenständlicher Weise zu operieren und auf diesem Wege interpretative Offenheit zu schaffen, konzentriert sich ihre Kreuzwegdarstellung auf das emotional affizierende ‚Allgemeinmenschliche‘ des biblischen Inhalts, das im Modus des Figürlich-Gegenständlichen dem Betrachter als eine auf das Wesentliche reduzierte Erzählung mit Leerstellen erscheint. Diese Leerstellen bewirken den fragmentarischen Eindruck, der zum einen den Erzählstil der biblischen Geschichten ins Bild setzt und zum anderen den Betrachter zum aktiven Nachvollzug der Erzählung einlädt.

- 1 Gottfried Boehm, *Geronnene Zeit*, in: Ulrich Gerster/Renate Helbing (Hg.): *Sigmar Polke: Fenster/Windows*, Großmünster Zürich. Zürich/New York 2010, S. 140–147, hier S. 140.
- 2 Reinhard Hoeps, *Drittes Fenster: Jesus fällt dreimal unter dem Kreuz*, in: *Katholische Kirchengemeinde St. Josef-Kinderhaus* (Hg.): *Kreuz + Weg in sieben Fenstern*. Silke Rehberg, St. Josef Münster-Kinderhaus. Münster 2008, o.P.
- 3 Vgl. Hoeps.
- 4 Sönke Finner, *Narratologie und biblische Exegese. Eine integrative Methode der Erzählanalyse und ihr Ertrag am Beispiel von Matthäus 28*. Tübingen 2010, S. 284.; vgl. auch Markus Reiser, *Sprache und literarische Formen des Neuen Testaments*. Paderborn u.a. 2001, v.a. S. 99.
- 5 Ebd.
- 6 Vgl. Richard Hoppe-Sailer, *Viertes Fenster: Das Schweißbuch der Veronika*, in: *Katholische Kirchengemeinde St. Josef-Kinderhaus* (Hg.): *Kreuz + Weg*, o.P.

Anzeige

Goldschmiede und Kunstwerkstätte

Kirchenraumgestaltung
Feuervergoldung
Restaurierung
Anfertigung

Info@goldschmiede-schoenstatt.de
 Fon 0261 - 65 08 40
 Fax 0261 - 65 08 49
 Höhrer Straße 80
 56179
 Völkandol



Schönstätter Marienbrüder