

Meine sehr verehrten Damen und Herren,

I.

Mit der eindrucksvollen Ausstellung „Sakrale Bilder“ feiern wir Erich Klahns 110. Geburtstag an diesem so besonderen Ort. Es ist, als ob die alte, geschundene Peterskirche ein Stück ihrer ursprünglichen Bestimmung und Würde zurückerlangt hätte, als könnten uns die Gemälde, die Zeichnungen und Teppiche Klahns für eine Weile wieder die Hoheit und Kraft eines geweihten Ortes spüren lassen. Und es ist auch so, als fänden seine Schöpfungen an dieser Stätte, die den Glanz einer fernen Vergangenheit verloren hat, zu ihrer eigentlichen Wirkung; als entfalteten sie gerade durch die Versehrtheit dieses Ortes eine ganz eigene, suggestive Stärke. Sie schmücken die ihres Schmuckes beraubte Kirche und helfen uns, Bilder des christlichen Glaubens zu sehen, zu lesen und vielleicht verinnerlichend zu erleben.

Die kluge, sparsame Zusammenstellung der Ausstellung führt uns eine Reihe eindrucksvoller Arbeiten Erich Klahns vor Augen: die vierzehn Zeichnungen und die Gemälde zum Kreuzweg Christi etwa, den Maria und Elisabeth-Teppich, die bildhaften Zeichnungen zur alttestamentarischen Geschichte des Jonas, die Ecce-Homo-Darstellung oder die 4 Daniel-Teppiche. Wir sehen ausgeführte, finale Werke, aber auch kleine gezeichnete Skizzenblätter und Studien; den Karton für den Teppich mit dem Gastmahl des Belsazar oder den wundervollen, kostbaren Modello für den Abendmahlaltar; textile Arbeiten und die kleine Bibel Klahns, in die er seine Bildgedanken eingefügt hat. Über alle diese Werke ließe sich sprechen. Jedoch möchte ich mich exemplarisch auf den Passionsaltar konzentrieren, der hier vor uns steht, und versuchen, Ihnen einige Aspekte des Werkes näher zu bringen. Ich tue das, indem ich mit einem kleinen Umweg beginne, der aber mit dem Verständnis der Kunst von Erich Klahn eng verbunden ist.

## II.

Es ist nämlich erstaunlich, meine sehr verehrten Damen und Herren, dass noch immer darüber diskutiert wird, wie man Kunst richtig sehen, verstehen und beurteilen sollte; zumal mit Blick auf moderne Kunstwerke wie diese Arbeiten von Erich Klahn. Dabei ist längst klar, und die jüngere Kunstgeschichte hat es begründet, dass Kunst ganz verschiedene Zugänge erlaubt, je nach dem, was ich von ihr erwarte oder welche Fragen ich an sie richte. Das Kunstwerk, so lautet zum Beispiel die These des so genannten rezeptionsästhetischen Ansatzes, ist keine objektiv gegebene Tatsache, sondern nicht zuletzt ein Produkt, das im Betrachter entsteht. Was für den Einen ein bedeutendes Kunstwerk ist, ist für den Anderen vielleicht ein Machwerk, berührt ihn nicht – oder er empfindet es ganz einfach als Frechheit. Entscheidende Botschaften vermitteln dabei die Form und der Inhalt. Spricht ein Werk sinnlich an, durch die Art und Weise seiner Darstellung, seine Komposition, seine Farbgebung, so ist der Betrachter eher geneigt, sich auch auf seinen tieferen Gehalt einzulassen. Vermittelt das Werk eine verständliche oder ansprechende inhaltliche Botschaft, wird man auch die Form, in der es gestaltet wurde, eher akzeptieren, schätzen oder bewundern können. Am schönsten, am überzeugendsten ist es in der Regel, wenn Form und Inhalt in enger Beziehung stehen – zumindest gilt dies für gegenständliche Kunst, denn in der abstrakten kann beides ineinander fallen. Denken Sie etwa an Kasimir Malewitschs schwarzes Quadrat, bei dem das schwarze Quadrat Form und Inhalt zugleich ist. Form und Inhalt müssen nicht immer nur in Harmonie verbunden sein, sie können durchaus auch im Widerspruch zueinander stehen, aber auch dieser Widerspruch muss in sich stimmig sein.

Bleiben wir bei dem eben angesprochenen rezeptionsästhetischen Ansatz, so ist wichtig, dass wir, die Betrachter, die richtigen Fragen stellen. Nur dann wird uns das Werk antworten. Sicherlich werde ich an

eine Porträtbüste der florentinischen Frührenaissance nicht dieselben Fragen richten können wie etwa an eine Schultermaske der Baga aus Westafrika. Und dies gilt in gleicher Weise für den Passionsaltar von Erich Klahn. Ich muss also lernen, welche Fragen ich einem Kunstwerk zumuten darf, denn erst wenn ich – zumindest ein wenig – davon weiß, was ich von ihm erwarten kann, wird es seine Botschaften öffnen. Das übrigens macht es durchaus anstrengend, mit Kunst umzugehen. Kunst ist Vergnügen und Arbeit zugleich. Sie ist eine Herausforderung, uns mit all unseren sinnlichen und intellektuellen Fähigkeiten auf sie einzulassen. Für einen Menschen, der noch nie etwas über die Geißelung Christi erfahren hat – ein Thema, das in den engsten Kreis der Passionsdarstellungen gehört – bleibt der Sinn des Bildes verschlossen. Bestenfalls wird er eine grausame, eindrucksvoll geschilderte Folterszene sehen, niemals aber verstehen, dass sich nach christlicher Überzeugung der dreieinige Gott in Gestalt des Mensch gewordenen Christus verhöhnern und erniedrigen, schließlich sogar ans Kreuz nageln lässt, um die gläubigen Menschen zu erlösen; dies ist die eigentliche Aussage des Bildes und der Schauer, den die grausame Darstellung in uns hervorruft, ist nur ein Mittel, uns emotional zu rühren, um diese Botschaft besser erfahren zu können. Kunst erleben und verstehen ist ein interaktiver Prozess und besteht im Wesentlichen aus drei Partnern: dem Künstler, dem Werk und dem Betrachter. Im Zusammenspiel dieser Kräfte, gleichsam im offenen Zwischenraum, entsteht die durchaus wechselhafte Bedeutung eines Kunstwerkes.

Ursache für das, was in dem Kunstwerk beschlossen liegt, seine materiale Gestalt und seinen inhaltlichen Spielraum, ist der Künstler. Künstler wie Erich Klahn schaffen das Werk auf ihre Weise. Mit all ihren handwerklichen, gefühlsmäßigen, sinnlichen und geistigen Kräften, das heißt mit der Fülle ihrer künstlerischen Mittel entwirft er die Plattform für unser Erleben und Verstehen. Hierbei ist wichtig zu sehen, wie enorm

die Entwicklung war, die in Europa das Selbstverständnis des Künstlers genommen hat. Noch im späten Mittelalter galt der Künstler allgemein als Handwerker, nur selten als Kunsthandwerker. Im 14. Jahrhundert waren etwa in Basel Maler, Bader, Glaser, Sattler und Sporenmacher noch in einer Zunft zusammengefasst. Der Begriff „Kunst“ bezeichnete mehr das herausragende handwerkliche Vermögen als das individuelle Kunstschaffen. Erich Klahn hat dieses alte Verständnis in besonderer Weise fasziniert und er hat es mit einem sehr dezidierten individuellen Anspruch verbunden.

Das wichtigste Arbeitsfeld war über viele Jahrhunderte ohne Frage die christliche Kunst und die Bibel die entscheidende Quelle. Das Themenrepertoire der Künstler war zumeist vorgegeben, und die Gestaltung hielt sich in der Regel an typisierte Vorbilder. Tradition wog im Zweifelsfall mehr als Innovation, um Erfolg zu haben. Mit der Renaissance haben sich die Künstler dann gesellschaftlich immer weiter emanzipiert und wurden zugleich freier, ihre Bildinhalte nach eigenem Verständnis zu gestalten oder sogar selbst zu modifizieren. Herausragend war ein Künstler, wenn er alte Themen auf neue Weise interpretierte und gestaltete oder sogar neue Themen fand, ohne indessen den bereiteten Boden zu verlassen.

### III.

Als Erich Klahn sein Triptychon zur Passion schuf, das heute im Mittelpunkt der Betrachtung steht, war er vor dem Hintergrund des Gesagten im Sinne einer bewusst gefällten Entscheidung unfrei und frei zugleich. So hat er den Passionsaltar 1938 im Auftrag des Pastors Ernst Thiem für die Magdalenen-Kirche in der heutigen Doppelstadt Zella-Mehlis am Südhang des Thüringer Waldes geschaffen. Zella und Mehlis waren vorwiegend hennebergischer Besitz, kamen 1617 an das Haus

Wettin und 1661 an die ernestinischen Linien Gotha und Weimar. Die Mehliiser Kirche St. Magdalenen weist mit einem Westturm aus dem 13. Jahrhundert auf ältere Vorgängerbauten hin. Der Neubau der Kirche stammt aber aus dem 18. Jahrhundert. Einst war die Kirche dem Hl. Gangolf geweiht, später erst der Hl. Magdalena. Erich Klahns Triptychon stand knapp zwanzig Jahre als Retabel hinter dem Altartisch, bis er durch einen zweiten, kleineren Triptychon, den „Auferstehungsaltar“, ersetzt wurde. Auch diesen gab Ernst Thiem bei Erich Klahn in Auftrag. Heute steht der Passionsaltar diesem Altar am Ende des Kirchenschiffes gegenüber unter der Orgelempore. Er ist eigens für diese Ausstellung hierher gebracht worden.

Klahns bildnerische Interpretationen der einzelnen auf dem Altar gezeigten Passionsszenen stehen nicht voraussetzungslos da. Sie müssen sich vor dem Hintergrund einer überwältigenden Tradition behaupten, und die von ihm gewählten Themen wurden hunderte, ja tausende Male vor ihm gestaltet. Gerade auf dem Feld der christlichen Ikonographie entwickelten sich Bildmuster und -typen, an die man gebunden war, sollte der Inhalt für den Betrachter verständlich werden.

Und dies gilt insbesondere deshalb, weil die Kunstwerke in einem bestimmten Kontext gezeigt wurden, da sie eine Funktion hatten, z.B. wie hier im Rahmen einer kirchlichen Ausstattung als Altargemälde.

Christliche Kunst ist niemals „L'art pour l'art“, kann niemals Kunst um der Kunst willen sein. Christliche Kunst hat die Aufgabe, christliches Gedankengut zu veranschaulichen und erlebbar zu machen, sonst hat sie ihren Sinn verfehlt. Erich Klahn ist diese Verpflichtung immer bewusst gewesen, und er hat die Ansprüche des Vergangenen akzeptiert und auf neue Weise gedeutet. Das gilt für die Lesbarkeit des religiösen Sujets ebenso wie für sein Verständnis vom Handwerk, die Anlehnung an ältere Vorbilder, aber auch für die Rolle eines Auftraggebers.

Aber Klahn war zum anderen ein Künstler des 20. Jahrhunderts. Er war frei in der Wahl seiner Sujets und er war frei in seiner bildnerischen Interpretation. Seine ganz persönliche Sicht der Dinge, seine Motivation, sein Empfinden und sein individueller Stil sind wesentlicher Bestandteil der Bildaussage geworden, und es ist nicht zuletzt gerade dies, was den neuzeitlichen Auftraggeber bewogen hat, Erich Klahn den Auftrag zur Ausführung dieses Altargemäldes zu geben. Erich Klahn hat sich als freier Künstler – und dies scheint mir wichtig für das Verständnis seiner Kunst – immer wieder freiwillig gebunden und in den Dienst der christlichen Kunst gestellt. Das war zweifellos auch mutig, denn eine grundsätzliche Frage, die sich in diesem Zusammenhang stellt, lautet: wie war es überhaupt noch möglich, in einer Zeit, in der das religiöse Bild seine Selbstverständlichkeit schon lange verloren hatte, als moderner Künstler überzeugende Bilder mit religiösen Inhalten zu gestalten, ein glaubhaftes, um nicht zu sagen, wahrhaftiges, religiöses Bild anzustreben?

Diese Frage zu beantworten ist für Menschen, die nicht mehr glauben, letztlich unmöglich – und das ist in vielen Teilen Deutschlands schon eine Mehrheit. Um ein profanes Bild, sagen wir eine Straßenszene Ernst Ludwig Kirchners oder eines der geheimnisvollen verschlüsselten Bilder Max Beckmanns zu verstehen, kann ich mir Wissen erwerben, kann meine Seherfahrung schulen, kann Sinne und Gefühle sensibilisieren, um auch den geistigen Gehalt des Werks nachzuempfinden. Ein religiöses Bild aber lässt sich nur dann vollkommen erfassen und erfüllt nur dann seine eigentliche Aufgabe, wenn ich an seine Botschaft glaube: Doch der Zweifel hat die Selbstverständlichkeit des Glaubens seit der Renaissance immer stärker erschüttert und im Zeitalter der Aufklärung durch die Herrschaft der reflektierenden Vernunft ersetzt. Und mit der zurückgehenden religiösen Gläubigkeit ist auch die überragende Bedeutung der christlichen Kunst in der Kunstgeschichte verschwunden.

Bis zum Barock sind die christliche und die hohe Kunst noch eins. Bis dahin wird die christliche Bild- und Vorstellungswelt als gegeben hingenommen. Nach der Aufklärung und vollends nach der französischen Revolution war diese Einheit zerbrochen. Das Verhältnis von Christentum und Kunst musste neu begründet werden.

Wer nicht glaubt, glaubt auch nicht an die Bedeutung des religiösen Bildes. Das muss Erich Klahn vollkommen deutlich gewesen sein und trotzdem hat er der religiösen Kunst einen zentralen Teil seines Schaffens gewidmet. Christliche Kunstwerke entstehen im Laufe seines Lebens in fast jeder denkbaren Form und Technik: Flügelaltäre, Kruzifixe, Gemälde, Zeichnungen, Emaille-Arbeiten, Teppiche, Metallreliefs, Bronzearbeiten; das Spektrum seiner künstlerischen Mittel und Techniken ist von eindrucksvoller Weite – Aquarell, Pastell, Gouache, Kohle, Rötel, Bleistift, Email, Messing, Bronze, Kupfer, Eisen, Holz, Keramik, Textil...

Was kann ein Bild wie dieses Triptychon von Erich Klahn beitragen, so lässt sich fragen, Glaubensinhalte überzeugend zu vermitteln und damit dem Glauben vielleicht wieder näher zu kommen? Und dann: was macht also das Spezifische der sakralen Kunst Klahns aus? Näher kommt man der Antwort z.B., wenn man zunächst Ernst Rebels Aufforderung folgt, dessen kluges Buch den schlichten Titel „Sehen und Sagen“ trägt und vom Öffnen der Augen beim Beschreiben der Kunst handelt.

#### IV.

Überraschend ist zunächst der geschlossene Zustand des dreiflügeligen Passionsaltars. Auf die beiden Außenflügel sind flachgedrückte Messingreliefs genietet, die goldbronzen schimmern und es dem Betrachter schwer machen, die dargestellten Szenen zu lesen. Klahn hat die monochrom erscheinende Darstellung mit der Stricknadel fast im

Sinne einer Gravur ganz linear von hinten in das dünne Metallblech eingeschrieben. Der Betrachter muss sich die strenge, konturbetonte Komposition den Linien folgend nach und nach erschließen, um sich ein Gesamtbild zu machen. Die schimmernden Darstellungen wirken unreal und ephemer zugleich, eine kostbare Erscheinung, die eine Nähe zur Goldschmiedekunst, aber auch zu den gestochenen Kupferplatten der frühen Druckgraphik des 15. Jahrhunderts suggeriert. Nahezu quadratisch wirkt der Altar in geschlossener Form; wie ein kostbarer Schrein, ja sogar wie ein Tabernakel, der die konsekrierten Hostien birgt.

Vom Betrachter aus links sehen wir die Taufe Christi. Jesus wollte sich – folgen wir den neutestamentarischen Evangelien – von Johannes im Jordan taufen lassen, doch dieser wies ihn aus Demut zunächst zurück, taufte ihn dann aber schließlich doch (wie uns Matthäus überliefert). Während der Taufe öffnete sich der Himmel, und der Geist Gottes schwebte in Gestalt der Taube herab. Zugleich sprach eine Stimme: „Siehe, dies ist mein lieber Sohn, an welchem ich mein Wohlgefallen habe“ (Mt. 3,13-17; Mk 1,9-11; Lk 3,21-22). Der Täufer erkannte in Christus das Lamm Gottes, das die Sünde der Welt trägt, wie es Joh 1,29-34 formuliert; Christus ist demnach berufen, das ersehnte Erlösungswerk zu unternehmen, um einen Weg aus der menschlichen Schuld zu weisen, die mit dem Sündenfall Adams und Evas im Paradies in die Welt gekommen ist. Die Taufe ist in diesem Sinne auch als ein Akt der Buße zu verstehen, als Reinwaschung von Sünde, der sich auch Christus unterzog. Zudem offenbarte sich bei der Taufe Christi die göttliche Dreifaltigkeit, und Gott gab sich öffentlich als Menschensohn zu erkennen. Darauf deuten auch die beiden kleinen Kleebätter am unteren Bildrand hin, lange genutzte Symbole der Dreifaltigkeit. Zugleich leitet sich das Dreiblattmotiv, wie Winfried Gründel 1998 in seinem Text zu Klahns Triptychen erläutert, von der so genannten Man-Rune ab, die als

Lebensbaum, mithin als Sinnbild des Lebens und der Lebenskraft aufgefasst wird. Er wird in der theologischen Deutung häufig als Gegenstück zum Verderben bringenden Baum der Erkenntnis gesehen und auch mit dem Kreuzesholz in Verbindung gebracht, an das Christus genagelt wurde.

Bei Klahn steht der bärtige Christus bis zu den Lenden im Wasser, die Hände so vor den nackten Körper gehalten, dass sie ein Herz formen; der von einem Nimbus hinterfangene Kopf ist in strengem Profil wiedergegeben, während der fellbekleidete, ebenfalls von einem Heiligenschein ausgezeichnete Täufer, ihn überragend, neben ihm steht. Johannes hat seine rechte Hand über den Kopf Christi gehoben und übergießt ihn mit Wasser. Mit der linken Hand hält er den Kreuzstab. Von oben schwebt der Geist Gottes in Gestalt der Taube herab und sendet seine Strahlen nieder. Erich Klahn greift mit seiner eng in das Hochrechteck der Außentafel gespannten Komposition zum einen auf einen ganz alten Bildtypus der Taufe zurück, der bis zur ravennatischen Kunst des 5. Jahrhunderts zurückzuverfolgen ist. Hier steht der nackte Christus ebenfalls tief im Wasser, das durch ihn umspülende, stilisierte Wellen angedeutet wird. Über Jahrhunderte änderte sich wenig an diesem Bildtypus. Erst im 15. Jahrhundert vollzog sich die Wende zu einer wirklichkeitsnahen Darstellung des Themas. Und diese lebendigere Darstellung des ausgehenden Mittelalters, in der Christus nicht mehr frontal gesehen wird, bot Klahn weitere Anregungen für seine Interpretation.

Die Auferstehung Christi auf dem rechten Außenflügel wird in den Evangelien nicht explizit beschrieben. Berichtet wird, dass die Hohepriester und die streng religiösen Pharisäer Pilatus um Wachen für das Grab baten, da Christus zu seinen Lebzeiten angekündigt hatte, er werde nach drei Tagen wieder auferstehen. Die Priester wollten

verhindern, dass Christi Jünger den Leichnam stahlen, um so behaupten zu können, er sei wirklich auferstanden. So wurde das Grab versiegelt und man postierte Wachen davor. Am Tag nach dem Sabbat kamen Maria, Maria Magdalena und Maria Cleophas, die Schwester der Muttergottes, bei Sonnenaufgang zum Grab, um den Leichnam zu salben. Da erschütterte ein Erdbeben die Gegend. Ein strahlender Engel in einem weißen Gewand – bei Lukas und Johannes sind es gleich zwei – schwebte vom Himmel herab, wälzte den Stein zur Seite und setzte sich auf das Grab. Die Wachen erschrakten und wurden ohnmächtig. Zu den drei Marien sagte der Engel, Christus der Gekreuzigte sei nicht mehr da, denn er sei auferstanden und sie würden ihn sehen (Mt.27,62-28,6; Mk 16,1-8; Lk 24,1-12; Joh 20,1-18). Lukas und Johannes erwähnen noch, dass Petrus und Johannes in das leere Grab starren. Nach den kanonischen Evangelien war also die Auferstehung Christi ein Geheimnis und den Blicken der Menschen entzogen. Daher wird das Wunder in der frühchristlichen Kunst nicht dargestellt; es wurde durch ein Kreuz mit dem Monogramm Christi symbolisiert und damit der Triumph Christi über den Tod dargestellt. Die uns heute in der westlichen Kunst geläufige Darstellung, bei der Jesus dem Grab entsteigt, taucht zunächst in der Buchmalerei auf und ab Mitte des 12. Jahrhunderts auch auf Tafelbildern und bei skulpturalen Arbeiten. Erst seit dem Mittelalter erscheint das Grab Christi nicht mehr als Mausoleum, Grabhöhle oder -kammer, sondern als offener Sarkophag. Im Hochmittelalter entwickeln sich dann zwei Typen der Auferstehungsszene: zum einen der über dem Sarkophag schwebende Christus, zum anderen der realistische aus dem Sarg steigende. Während der erste Typus eher das Wunder der Erhöhung betont, unterstreicht der zweite eher die kraftvolle Überwindung des Todes. Klahn wählt die erste Version für seine Ausdeutung und betont so das Moment der göttlichen Erhebung, wie sie besonders eindrucksvoll auf Grünewalds Isenheimer Altar zu sehen ist. Er folgt auch dem

entwickelten Bildtypus des 15. Jahrhunderts, der auf die Darstellung der Engel oder der Marien verzichtet und das Geschehen ganz auf den Heiland konzentriert. Auf diese Weise rückt die Darstellung in die Nähe der Verklärung und der Himmelfahrt Christi. Mit dramatisch bewegtem Gewand, das im Übrigen deutlich an die typischen, ondulierten Wolkenbildungen der spätmittelalterlichen nordalpinen Kunst erinnern, schwebt er über dem Boden. Im Sinne der Bedeutungsperspektive werden die teils schlafenden, teils mit aufgerissenen Augen vom himmlischen Strahlen erschreckten Wächter unten links und rechts proportional ganz klein gezeigt. Christus trägt einen Heiligenschein und ist von einer Aureole umgeben. Sie weist ihn als unbesiegte Sonne aus, als *Sol invictus* und damit als Personifikation des Lichtes der Welt. Klahn stellt uns eine Triumphdarstellung des transfigurierten Christus vor Augen, die den Antritt der Weltherrschaft verdeutlicht. Klahn spannt seinen Auferstehenden dabei ganz ähnlich der Taufe Christi eng in das hochrechteckige Feld ein und verleiht ihm damit eine Kraft, als wolle er den Rahmen des Altarflügels sprengen.

V.

Überraschend ist es, wenn sich der Altar öffnet und man nach den monochromen, metallisch glänzenden und linear-abstrahierenden Darstellungen der Außenflügel auf die drei farbigen Gemälde des geöffneten Altarschreins schaut.

Konzentrieren wir den Blick zunächst auf die dominierende Mitteltafel. Sie irritiert durch die Verbindung von tiefer Dunkelheit, die auf dem Bild herrscht, und einer groß im Vordergrund knienden Männerfigur, die ein bis zu den Knöcheln herabreichendes, ganz schlichtes, langärmeliges Gewand in kräftigem Rot trägt; es scheint tailliert ohne von einem Gürtel gehalten zu werden. Der abgehärmte, ein wenig ältlich wirkende Mann ist hager und nahezu in Profilansicht nach rechts gewandt. Wollte der

barfüßig Gezeigte aufstehen, würde er weit über den oberen Bildrahmen hinausragen. Kräftig treten die Muskeln an seinem sehnigen Hals hervor. Sein Kopf mit der heller beleuchteten Stirn, den weit geöffneten, fast träumerisch in eine unbestimmte Ferne gerichteten Augen, der langen Nase und dem breiten, fest geschlossenen und zugleich sensiblen Mund ist leicht geneigt. Die Haare sind rötlich-blond und kurz geschnitten. Es ist kein Allerweltskopf, sondern eine eigenartig charaktervolle Mischung aus fein und derb; aus feinnervig und schlicht, willensstark und schicksalsergeben. Der rechte Arm hängt herab und die Hand öffnet sich, so als ob der Mann einem unsichtbaren Gesprächspartner seine leere Hand im Sinne einer Ergebenheitsgeste vorweisen wollte. Der linke Arm ist weit nach vorne ausgestreckt. Erst bei näherem Hinsehen wird erkennbar, dass er einen merkwürdig dünnen Ast umklammert, der eher an eine herabhängende Baumranke erinnert.

Der Umraum, in dem der Mann kniet, ist zunächst schwer zu durchdringen. Fast tiefenlos wirkt er in seiner überaus gedämpften und gebrochenen, fleckig aufgetragenen Farbigkeit. Dunkelste Mischungen aus Grün, Braun, Ultramarin dominieren, die einen stark vereinheitlichenden Effekt haben und erst bei längerem Hinsehen eine feine Differenziertheit erkennen lassen. Hinter dem Knieenden sieht man undeutlich einen Stamm und ein verschlungenes Geäst. Rechts ragt ein zweiter, morsch wirkender Stamm in die Höhe. Den Erdboden kann man kaum vom Hintergrund des Haines oder Wäldchens unterscheiden. Auch der dunkle Nachthimmel vermischt sich mit dem Gezweig und Blattwerk des Gehölzes. Auffällig ist allerdings ein schmaler, horizontal verlaufender, gelblich heller Streifen knapp oberhalb der Bildmitte, der rechts etwas breiter wird und sich als Horizont lesen lässt. Und genau unterhalb dieser Aufhellung, wo man ganz klein die Kuppeln und Dächer einer weit entfernt liegenden Stadt ausmachen kann, entdeckt man im tiefen Dunkel auch drei schlafende Gestalten. Fest eingehüllt in rote

Mäntel oder Umhänge, so dass nur die jungen Gesichter mit den geschlossenen Lidern und die Hände hervorschauen.

Die Szenerie schildert das Gebet Christi am Ölberg, das uns die Evangelisten Matthäus, Markus und Lukas in variierender Weise überliefern (Mt.26,34-46; Mk 14,1-28; Lk,39-46). Nach dem Abendmahl ging Christus mit den Jüngern über den Bach Kedron zum Garten Gethsemani am Fuße des Ölbergs. Er bat sie (nach Mt. und Mk.) am Garteneingang zu warten, bis er gebetet habe, und nahm nur Petrus, Johannes und Jakobus mit sich. Ihnen erzählte er von seiner Angst und Traurigkeit und bat sie, bei ihm zu wachen. Dann ging er (nach Lk.) einen Steinwurf weiter, fiel auf die Knie (nach Mt. und Mk. fiel er nieder) und betete zu Gott, den Kelch von ihm zu nehmen. „Kelch“ ist in diesem Zusammenhang ein biblischer Ausdruck für das von Jahwe vorbestimmte Schicksal und greift typologisch eine schon im Alten Testament verwendete Metapher auf (so schreibt schon Jeremias 25,15 und 17 über den Becher des Zorns). Dieser Kelch erschreckt Christus, aber im Sinne des Erlösungsplanes überwindet er seine Furcht und akzeptiert das kommende Geschehen. Nach Lukas schließlich schwitzte Jesus Blut und ein Engel tröstete ihn. Nach Mt. kehrte er zurück und forderte die drei Jünger auf, zu beten, um nicht wieder einzuschlafen: „Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach“. Dann ging er noch einmal zum Beten fort, fand sie bei seiner Rückkehr erneut im Schlaf und ließ sie ruhen. Nach der Rückkehr von einem dritten Gebet forderte er die Jünger auf, sich zu erheben, da der Verräter, Judas Ischariot, nahe sei (Mt. und Mk.).

Erich Klahn hat mit dem Gebet im Garten Gethsemani ein Thema modifiziert, dass in der christlichen Ikonographie bis in die Zeit der Spätantike zurückzuverfolgen ist (4. Jh.); dort allerdings werden niemals

die Schwäche, das Zagen Christi gezeigt, wie es Lukas schildert und wie wir es auch bei Klahn deutlich spüren. Erst im 6. Jh. tauchen in einem frühbyzantinischen Codex Merkmale der Not und Bedrückung Christi in der Darstellung auf. Mit der Buchmalerei des 12. und 13. Jahrhunderts mehren sich die Darstellungen des Gebets am Ölberg, und vom 14. Jahrhundert an wird es auf Passionsaltären in größerem Zusammenhang eines Zyklus gezeigt (in Hofgeismar, um 1319; Hohenfurth, um 1345 oder Wittingau, 1380). Regelmäßig schließlich taucht die Szene in den Passionszyklen des späten Mittelalters auf. Vor allem das Motiv der Angst und der Vorahnung der Geschehnisse am Karfreitag spiegelt sich nun in der Figur Christi. Ganz expressiv behandelt zum Beispiel Albrecht Dürer dieses Thema in seiner kleinen Kupferstichpassion (1508), wo Christus die Hände wie in einem verzweifelten Aufschrei nach oben wirft. Später taucht das Motiv dann meist wieder als Einzelbild auf, so bei El Greco, dem Österreicher Paul Troger oder dem venezianischen Hauptmeister des ausgehenden Barock Giovanni Battista Tiepolo.

Erich Klahn nun fasst das Geschehen in einer Szene zusammen, ein Bildschema, das erst seit dem 14. Jahrhundert nachweisbar ist. Der allgemein verbreitete Typus zeigt Christus, meist vor einem Felsen im Mittelgrund kniend; im Vordergrund die drei schlafenden Jünger in verschiedener Haltung und Anordnung – vom 15. Jahrhundert an charakterisieren die Künstler sie als Petrus, Jakobus und Johannes, bisweilen wird Gottvater als Hand oder als Brustbild gezeigt. Im 15. Jahrhundert setzt sich dann die Darstellung des Engels mit dem Kelch durch, wie ihn Lukas schildert: „Vater, wenn du willst, nimm diesen Kelch von mir! Aber nicht mein, sondern dein Wille soll geschehen. Da erschien ein Engel vom Himmel und gab ihm neue Kraft“. Der Schauplatz wird zunehmend realistisch gestaltet und entwickelt sich zum weiträumigen, stimmungsvollen Landschaftsbild, meist südlicher

Prägung, wie etwa bei einer Darstellung im Gebetbuch des Kardinals Albrecht von Brandenburg von etwa 1530. Häufig sieht man schon die Häscher – mit dem Judas, dem Verräter Christi, an der Spitze – in der Ferne herannahen, um so die Dramatik des Geschehens noch zu steigern. Das Grundschema: knieender Christus, Engel mit Kelch und drei schlafende Jünger hält sich bis in das 19. Jahrhundert. Nur die größten Meister wie Rembrandt van Rijn wagen es hin und wieder, neue Bildformulierungen zu finden, indem er z.B. auf einer Zeichnung (heute Hamburg) den Engel vor Christus platziert und ihn stützend umfängt.

Erich Klahn hat ohne Zweifel viele dieser Vorbilder gekannt und reflektiert. Bewusst hat er bestimmte tradierte Merkmale aufgegriffen, diese aber ganz persönlich interpretiert und den ikonographischen Typus auf bisher unbekannte Weise bereichert. So verlegt er das Geschehen in einen düsteren, nordisch anmutenden Wald, der mehr eine Stimmung evoziert denn eine Landschaft schildert; und er konzentriert seine Darstellung ganz auf den knieenden Christus. Kein Engel, kein Kelch mehr. Die Jünger ruhen nicht vorne, sondern anonym – jugendlich, fast puppenhaft kindlich, versteckt im Hintergrund. Das Anbrechen des Karfreitags wird durch den lichten Schimmer angedeutet, der als schmaler Streifen sichtbar wird und natürlich spielt die angedeutete Stadtkulisse auf Jerusalem an.

Wiedererkennbarkeit und Neudeutung gehen auf Klahns Ölbergzene eine glückliche Synthese ein. Auffallend ist das Gewand, das an ein Büßergewand erinnert, wäre es nicht so auffallend rot. Man kann nicht anders als das Rot symbolisch zu deuten, denn nach überliefertem Verständnis ist es nicht allein die Farbe der christlichen Liebe. Unter den vielen Bedeutungsfeldern, die dieser Farbe eignet, wird Rot vorzugsweise dann eingesetzt, wenn unsere Lebenskräfte geschwächt sind. Denn es erhöht unseren Energiepegel, unsere seelische Kraft, und auf mentaler

Ebene vermittelt uns die Energie der Farbe Rot einen starken Willen, Entschlossenheit und Durchhaltevermögen. Im Hebräischen haben die Worte Blut und Rot den gleichen Ursprung: Rot heißt "dm" und Blut heißt "dom". Entsprechend symbolisiert die Farbe in der christlichen Kirche Blut und Feuer und wird explizit auf das Leiden Christi bezogen. Er spricht den Betrachter unmittelbar an und erlaubt ihm die Szene psychisch gleichsam mitzuempfinden. Der knieende Christus ist ganz allein, auf sich gestellt, und trägt bei äußerlicher Ruhe einen heftigen inneren Konflikt aus. Sein gealtertes Gesicht mit den milden Zügen, in der Christusikonographie so noch nie gezeigt, spricht von der Last, dem Wissen und der Ahnung dessen, was auf ihn zukommt. Das ganz menschliche Schwanken und Zagen Christi, die von vorneherein fehlende Hoffnung, dem „Kelch“ entgehen zu können, ihn vielmehr bis zum Grunde austrinken zu müssen, wird auch durch die Labilität des dünnen Astes deutlich, an den er sich klammert – ein ikonographisch ebenfalls vollkommen neues Detail. Eindrucksvoll ist, wie es Klahn durch Haltung, Gestik und Blick Christi gelingt, die Abwesenheit und zugleich die Anwesenheit Gottes wie ein stummes, inneres Zwiegespräch zu schildern. Und eindrucksvoll ist auch, wie er die innere Not, die Unruhe, die Angst des äußerlich so Gefassten, in der vibrierenden Nervosität des malerischen Duktus ausdrückt, der die Mitteltafel von den beiden Seitentafeln unterscheidet. Hier ist wahrhaft die Nacht eingebrochen. Die Nacht der Nächte, die dem Kreuzestod und damit der Vollendung des Erlösungswerkes Christi vorausgeht. Hier ist Gott der angsterfüllte, sich zur Erfüllung des Heils überwindende Menschensohn; sich selbst in seiner menschlichen Not scheinbar besonders fern und dadurch uns besonders nah.

## V. Seitenflügel

Mehr noch als bei der Mitteltafel bestimmt die Farbe Rot unseren ersten Eindruck beim Betrachten der beiden Seitenflügel.

### Fußwaschung

Vor allem auf der linken Seite, auf der Klahn die Fußwaschung gemalt hat, dominiert das kräftige, aber fleckig aufgetragene Rot den Gesamteindruck und bindet die eigenartig hieratische Komposition flächig zusammen. Wie auf einem Bildteppich rückt er dreizehn Figuren in drei übereinander geordneten Reihen eng aneinander und füllt die gesamte Bildfläche aus. Dicht an dicht, in isokephalischer Reihung, drängen sich die Köpfe der Apostel in den zwei oberen Reihen – so als stünde hier ein stummer Chor: Ältere, Jüngere, Männer mit und ohne Bart, mit meist kurzen dunklen Haaren. In stiller Übereinkunft sind sie aneinandergereiht, ihre Köpfe zumeist nach rechts, einige nach links wendend. Wo und wie sie stehen, bleibt unserem Blick verborgen. Nur von einem der Jünger sehen wir, wie er sich die Hände reibt; und vielleicht gehören auch die Zehen zu ihm, die oberhalb der Schüssel am Boden hervorlugen. Die meisten Jünger schauen irgendwo hinaus aus dem Bild; drei von ihnen haben die Augen geschlossen oder vielleicht die Lider gesenkt, um besser nach unten blicken zu können; nur einer schielt ganz direkt, fast ein wenig grimmig auf den Apostel, dem Christus unten den rechten Fuß wäscht. Christus kniet unten links am Bildrand und unterscheidet sich mit seinem roten Gewand in keiner Weise von seinen Jüngern. Sein Antlitz jedoch wirkt heller, fast verklärt; und im Gegensatz zum Mittelbild wirkt der blonde Jesus mit den kurzen Haaren jung und beseelt. Der ältere Jünger, dem er den Fuß wäscht, erscheint dagegen in strenger Profilansicht mit vorgerecktem Kopf wie einer römischen Münze oder Medaille entlehnt. Sein rechtes Bein hebt er mit beiden Händen umfassend seltsam verkrampft nach oben Christus entgegen, während

dieser ihm sanft mit der linken Hand die Wade stützt und mit der Rechten den Fuß berührt. Dass es sich um eine „Fußwaschung“ handelt, deutet allein die kupfern glänzende Schale an, die zwischen Jesus und den Jünger geschoben ist.

Die Fußwaschung beschreibt nur der Evangelist Johannes (Joh. 14,1-11). Die Szene ist Teil des letzten Abendmahles, das zeitlich vor den Gang zum Ölberg und das Gebet im Garten Gethsemani fällt. Jesus wäscht den Jüngern die Füße und trocknet sie, folgt man den Worten des Johannes, mit einem Tuch, das ihn umgürtete. Durch dieses Beispiel wollte er seinen Jüngern zeigen, dass auch sie einander dienen und zum Dienst an anderen Menschen bereit sein sollten. Petrus wollte sich von Jesus die Füße zunächst nicht waschen lassen, ließ es aber geschehen, nachdem dieser ihm sagte: „Wenn ich dir die Füße nicht wasche, hast du keinen Anteil an mir“. Wahrscheinlich ist es genau diese Szene, die Klahn uns schildert, und so können wir in dem alten Apostel Simon Petrus erkennen, der Christus wenige Stunden später dreimal verleugnen wird. Deutlich verweist die Szene damit nicht nur auf den anleitenden, den belehrenden Christus, sondern vor allem ist die Waschung der Füße Petri als symbolischer Hinweis auf die innere Reinigung des Menschen zu verstehen und auf die Reinigung von Schuld, die Christus seinen Jüngern und besonders Petrus gewährt. Dies gilt letztlich auch für Judas Ischariot, den wir vielleicht – wie Melanie Luck von Claparède schreibt – in dem Jünger vermuten können, dessen Kopf unten links ein wenig von den anderen abgerückt ist. Die an „Christus Anteil nehmende“ Gemeinsamkeit, die alle Jünger in dieser wortlosen, gesammelten, fast feierlichen Stille empfinden, drückt sich in der vereinheitlichenden Wirkung des Rots aus, das die Gruppe wie in ein einziges Gewand einhüllt.

## Christus und Pilatus.

Sehen wir auf dem linken Flügel den handelnden Christus, so steht der Heiland auf dem rechten Altarflügel in würdevoll erhabener Schlichtheit neben Pilatus, der auf den ersten Blick durch sein leuchtend weißes Hemd auffällt und uns en face gegenüber tritt.

Zu Recht unterstreicht Melanie Luck von Claparède, dass Klahn hier zwei Bildmotive kombiniert: zum einen Christus vor Pilatus und zum anderen die Darstellung des Ecce Homo. Sie schlägt daher vor, die Szene „Christus und Pilatus“ zu nennen. Diese Deutungsrichtung wird auch durch die Säule mit dem ionischen Kapitell gestärkt, die im Hintergrund aufragt und das Bild fast zu einem „Diptychon im Triptychon“ macht. Die moderne Bibel- und Geschichtswissenschaft fragt noch immer, wer in welchem Ausmaß verantwortlich war für das Todesurteil und die Hinrichtung Jesu am Kreuz, und aus welchen Gründen er hingerichtet wurde. Auch hier sind die Evangelien unsere Hauptquelle. Hinweise finden sich bei Markus (15,1-15), bei Matthäus (27,11-26) und bei Lukas (23,13-25), der vor allem auf die Verhandlung vor Pilatus eingeht. Bei Johannes (18,25-19,16) rücken vor allem das Verhör und die Verurteilung durch Pilatus in den Vordergrund. Schließlich gelten auch die so genannten Pilatus-Akten des ersten Teils des apokryphen Nikodemus-Evangeliums als Quelle. Beteiligt an der Urteilsfindung waren drei Parteien, das Synedrium – also der hohe jüdische Rat, dem der Hohepriester, die Ältesten und die vornehmsten Bürger angehörten – die römischen Besatzer und das gemeine Volk. Im Mittelpunkt steht der Römer Pilatus, in den Jahren 26 bis 36 nach Christus kaiserlicher Präfekt in Judäa. Nur der römische Statthalter konnte die Todesstrafe verhängen, die sich letztlich auf Jesus aufrührerische Behauptung gründete, er sei der „König der Juden“. Diese Herausforderung musste unweigerlich die römische Staatsmacht auf den Plan rufen. Deutlich wird aber in der Darstellung der Evangelien, dass gerade die Priesterschaft auf

eine Verurteilung Jesu drängt und auch das von ihnen aufgewiegelte Volk den zögerlichen Statthalter aufruft, Jesus zu kreuzigen. Pilatus ist hin und her gerissen. Zum einen will er den öffentlichen Frieden wahren: jeden Aufruhr, aber auch jede Anmaßung des Beschuldigten, der von sich behauptet „König der Juden“ zu sein, vermeiden; zum anderen sah er in Jesus wohl eher einen irgeleiteten, letztlich harmlosen Sonderling. Daher wird stellvertretend für den ganzen Verurteilungsprozeß, bei dem Jesus je nach Quelle auch vor Kaiphas, Hannas (Johannes) und sogar vor Herodes (Lukas – dieser König Herodes Antipas, Sohn Herodes d. Gr., herrschte als Tetrarch von 4 v. Chr. bis 39 n. Chr. über Galiläa, wo Jesus herkam) geführt wird, meist die Handwaschung des Pilatus in den Mittelpunkt gerückt. Nur Matthäus überliefert diese Szene: „Als Pilatus sah, dass er nichts erreichte, sondern dass der Tumult immer größer wurde, ließ er Wasser bringen, wusch sich vor allen Leuten die Hände und sagte: Ich bin unschuldig am Blut dieses Menschen. Das ist eure Sache!“. Furcht, Unentschlossenheit und Verantwortungslosigkeit machen Pilatus schuldig, der doch eigentlich die Macht besäße, seine Überzeugung von der Harmlosigkeit des Angeklagten durchzusetzen. Und so wirkt der dünne Amtsstab, den Pilatus auf dem Bild Klahns wie ein Szepter vorweist, geradezu entlarvend – zumal er mit einem Likatorenbündel geschmückt ist: dem Zeichen der richterlichen Gewalt, Körper- und Todesstrafen zu verhängen. Und wie zum Hohn scheint auch das leuchtende weiße Hemd auf die Unschuld hinzudeuten, die Pilatus für sich in Anspruch nimmt.

Die Darstellung „Ecce Homo“ (zu deutsch: Siehe ein Mensch), die sich mit dem neben Pilatus stehenden, dornengekrönten Christus verbindet, taucht nur bei Johannes auf (19,5) und schließt sich zeitlich an die Geißelung und Dornenkrönung an. Daher trägt Christus hier als Attribute bereits die Dornenkrone und das Rohr, mit dem ihn die Schergen malträtiert hatten und das ihm dann voller Hohn als Szepter in

die Hand gedrückt wurde. Dieses Bild gehört im szenischen Kontext wie das Gebet am Ölberg, die Fußwaschung oder auch die Verhörszenen nicht nur zu den „Ereignisbildern“ der Bibel, sondern wurde häufig aus dem Handlungszusammenhang gelöst und als so genanntes „Andachtsbild“ genutzt. Andachtsbilder entstanden ab etwa 1300 – als Sonderform der christlichen, vor allem der mittel- und nordeuropäischen Kunst – unter dem Einfluss der deutschen Mystik. Meist kleinformatig, dienten sie dem Gläubigen zur persönlichen Andacht und Besinnung. Darstellungen der Maria, die Pietà, die Christus- und Johannesgruppe oder der Schmerzensmann wurden im ausgehenden Mittelalter als Bildtypen ausgebildet und besonders beliebt. Weit mehr als die anderen beiden Tafeln des Triptychons vermittelt der rechte Altarflügel des Passionsaltars diesen andachtsbildhaften Zug; er leitet den Gläubigen an, über Schuld und Unschuld, Unrecht und Vergebung nachzudenken. Entsprechend stellt uns Klahn diesen Christus schmal und entrückt vor; neben Pilatus wirkt er in seinem lang herabfallenden roten Gewand ganz unkörperlich. Während uns Pilatus direkt anblickt und durch das Vorzeigen des Amtstabes mit uns, den Betrachtern, zu kommunizieren scheint, wendet Christus den Kopf ein wenig zur Seite und verharrt ganz in sich. Die Folter scheint spurlos an ihm vorüber gegangen, der Stab leuchtet golden und weist nicht mehr zurück auf die erlittenen Misshandlungen, sondern voraus auf die göttliche Herrschaft. Insgesamt spürt man auch deutlich die Nähe zur Darstellung des Schmerzensmannes, des Andachtsbildtypus der Christus als Auferstandenen mit seinen Wundmalen zeigt; und zwar eine Interpretation, bei der aller Schmerz und alle Qual überwunden sind – wie man sie zum Beispiel in der umbrischen Kunst des ausgehenden Quattrocento und beginnenden Cinquecento findet (Rafael, Brescia). Bei keiner anderen Szene des Altars entfernt sich Klahn so weit von vorgeprägten Bildmustern wie bei der Darstellung von Pilatus und Christus.

Will man genau sein, gehört keine der Szenen, die Erich Klahn für seinen Passionsaltar gewählt hat, zur eigentlichen Passionsgeschichte. Denn diese beginnt in der Regel mit dem Verrat des Judas und der Verhaftung im Garten Gethsemani und endet mit der Kreuzigung. Klahn hat vielmehr Szenen gewählt, die zur erweiterten Passionsgeschichte gehören, die zumeist mit dem Einzug Jesu in Jerusalem am Palmsonntag beginnt und mit der triumphalen Auferstehung endet; und er bereichert sie durch die Taufe Christi, die in einen früheren Lebensabschnitt Jesu gehört. Im Zentrum der gesamten Bildaussage des Passionsaltars steht das gnadenvolle Eintreten Gottes für uns Menschen, seine Entscheidung, sich für uns am Kreuz zu opfern, unsere Schuld zu tilgen und uns ein ewiges Leben nach dem Tod zu eröffnen. Für Klahn ist der Höhepunkt der Passion eindeutig der letzte, einsam ausgefochtene Entscheidungskampf des menschengewordenen Gottes am Ölberg; seine zutiefst menschlichen Zweifel und seine göttliche Kraft, den Zweifel zu überwinden, um – ohne Umkehr - zu tun, was getan werden muss. Die Außenflügel schildern uns Anfang und Ende der Geschichte: Bei der Taufe offenbart sich Gott und benennt erstmals in aller Öffentlichkeit seinen menschengewordenen Sohn als denjenigen, der vom Himmel herabgekommen ist, uns von unserer Schuld zu erlösen. Es ist der Anfang des öffentlichen Wirkens Christi, das mit dem Kreuzestod endet. Der Optimismus, dass sein Auftrag gelingen werde, spricht sich symbolisch bereits in den unscheinbaren Kleeblättern aus. Den triumphalen Endpunkt markiert demgegenüber die Auferstehung auf dem anderen Außenflügel, bei der Klahn Christus als Personifikation des Lichtes der Welt interpretiert. Die beiden Seitentafeln des Innenflügels bereichern die komplexe Bildaussage weiter. Der Fußwaschung ist einerseits der Aufruf Jesu implizit, seinem Vorbild zu folgen und sich in den Dienst der Menschen zu stellen; und andererseits wird das Versprechen deutlich, dass auch der

Schuldigste durch Gottes Gnade erlöst werden kann. Der andachtsbildhafte rechte Flügel leitet uns an, Mut zu fassen und an die Gnade Gottes zu glauben. Er fordert uns auf, nicht aus Furcht und Unentschlossenheit schuldig zu werden, wie es für Pilatus gilt, der schwach wurde und seine Macht verantwortungslos gebraucht hat. Ihm gegenüber stellt uns Klahn Christi Beispiel vor Augen, der sich seinem Schicksal in unserem Interesse freiwillig unterwirft und seine unerschöpfliche Machtfülle bewusst zurückstellt.

VI.

Meine sehr verehrten Damen und Herren!

Nun wurde einiges über ikonographische und inhaltliche Zusammenhänge des Altars gesagt und zu zeigen versucht, wie Klahn trotz der bewussten Bindung an die Tradition eigene Weisen der Bildformulierung und -interpretation findet. Dies war mir wichtig um anzudeuten, mit welchem hohen Maß an Bildung, welcher Ernsthaftigkeit und Tiefe sich Erich Klahn mit Fragen des Glaubens auseinandergesetzt hat, obwohl er selbst wohl der Institution Kirche eher distanziert gegenüberstand. Nur kurz möchte ich daher im Folgenden auf die formale Seite des Bildes eingehen, die, wie eingangs erwähnt, in enger Relation zum Inhalt gesehen werden muss. Sie ist wert, an anderer Stelle ausführlicher behandelt zu werden.

Erich Klahn griff für die Darstellung der Passion auf die vor allem in Deutschland bis in die Renaissance hinein weit verbreitete Bildform des Triptychons zurück. Sieben Mal hat er sich seit Ende der 1920er Jahre bis Anfang der 60er Jahre mit dieser Bildform auseinandergesetzt, in der das christliche Altarbild seine repräsentativste und würdevollste Form gefunden hat, und die zugleich den sakralen Inhalt besonders steigert. Klahn geht aber in seiner Überzeugung, dass gerade die handwerklich geprägte Kunst des späten Mittelalters noch immer vorbildhaft sein

kann, sehr viel weiter. So nutzt er für die mit Metall beschlagenen Außenflügel eine Technik, die an die Umhüllungen von Reliquienkästen oder an kostbare Bucheinbände erinnert. Hier haben auch die farbigen Steine ihre Vorbilder, die Klahn etwa bei den Wundmalen Christi auf der Auferstehung oder in den Ecken der Rahmen einsetzt und seine außergewöhnliche Affinität zu kunsthandwerklichen Techniken unterstreichen. Mit großer Sorgfalt sind die blattvergoldeten Rahmungen gestaltet; ebenso sorgsam werden Details behandelt, wie etwa die kleinen geschmiedeten Kreuze an den Angeln, mit denen die Altarflügel mit dem Mittelbild verbunden sind.

Auch in seiner Maltechnik greift Klahn zum Teil auf alte Vorbilder zurück, wenn er zum Beispiel die Bildtafeln mit weißer Kreide grundiert, diese poliert und von einer umbrabunnen Grundanlage ausgehend das Bild in Schichten, geradezu lasierend aufbaut. Nicht zu Unrecht hat man darauf hingewiesen, dass Erich Klahn sich sehr für die ostchristliche Ikonenmalerei interessierte und er manche ihrer Eigenschaften in sein Schaffen integriert hat. Aber er verbindet die sorgsame Feinmalerei, bei der der hervorleuchtende Grund an der Intensität der Farbwirkung immer wieder Anteil hat, auf ganz eigene Weise mit einem vibrierend expressiven, psychographisch anmutenden Pinselduktus, der ganz dem 20. Jahrhundert angehört.

Erich Klahn ist in gewissem Sinne ein Zeit-Ungebundener, der sich seinen unverwechselbaren Stil erarbeitet hat, ohne sich darum zu bemühen, zeitgemäß zu erscheinen. Modernität ist für ihn keine Frage zukunftsgerichteter Avantgarde, sondern Modernität versteht sich bei ihm im Sinne von Angemessenheit und bezieht genauso den Rückgriff auf die Vergangenheit mit ein. So wird es ihm möglich, stilistisch weit auseinanderdriftende Anregungen und Einflüsse wie die Ikonenmalerei, die Buchmalerei, die altdeutsche Kunst oder die Kunst der italienischen Renaissance, aber auch die niederländische Genremalerei des 16.

Jahrhunderts bruchlos mit den Bildvorstellungen des Symbolismus oder des Expressionismus und sogar der neuen Sachlichkeit zu vereinen. Virtuos werden z.B. auf den Metallreliefs der Außenflügel des Passionsaltars abstrahierende, lineare Stilvorstellungen, die an die mittelalterliche Buchmalerei erinnern, mit ebenso strengen Stilprinzipien der klassifizierenden Kunst der Nazarener, etwa seines Lübecker Landsmanns Johann Friedrich Overbecks, zu neuem Ausdruck verschmolzen. Die Malerei der Innentafeln dominiert hingegen ein expressiv figurativer Ansatz, der an Emil Nolde oder Ernst Barlach denken lässt, der aber in späteren Jahren durch jüngere Vorbilder, etwa Francis Bacon, neu stimuliert wird. Insgesamt wählt Klahn beim Passionsaltar einen malerischen, eher summarisch zusammenfassenden Stil. Er verzichtet auf plastische Körperbildung und platziert die Figuren in ein ebenso flächiges Umfeld, das, bis auf das Mittelbild, nichts von der Örtlichkeit berichtet. Das dominierende Rot hat nicht nur hohen Symbolwert, sondern dient zugleich dazu, die Komposition pointierend zu vereinheitlichen.

## VII.

Klahns Passionstriptychon will uns natürlich nicht mehr davon überzeugen, dass die heiligen Gestalten auf den Bildern tatsächlich anwesend sind, wie es etwa für die Kultbilder der Ikonenmalerei behauptet wird, so dass die Bilder selbst im Sinne der „repraesentatio“ verehrt werden. Erich Klahn folgt vielmehr einem Verständnis, das ganz wesentlich Martin Luther initiiert hat. Dieser lehnte ja bekanntlich die Bilder nicht ab, wie etwa die Zisterzienser nach den Lehren des Bernhard von Clairvaux oder später die protestantischen Reformatoren Zwingli und Calvin. Er billigt Ihnen aber auch keine dogmatische Rolle zu, nicht einmal die Aussicht, dass es Gott wohlgefällig sei, sie zu schaffen, aufzuhängen, zu stiften oder vor ihnen zu beten. Luther nimmt den

Bildern gegenüber vielmehr eine wertneutrale Haltung ein. Er sagt: „Wir müssen es dabei bleiben lassen, dass die Bilder weder das eine noch das andere, weder gut noch böse sind, sondern man lasse es frei sein, sie zu haben oder nicht zu haben. Nur soll man nicht den Glauben oder Wahn hegen, dass wir mit unserem Bilderstiften Gott einen Dienst oder Wohlgefallen tun würden.“ Die Bedeutung der Bilder wird mit dieser Haltung eindeutig subjektiviert und ganz auf den einzelnen Betrachter bezogen. Auch wenn die Bilder keinen allgemeingültigen Anspruch mehr besitzen, erlaubt Luther doch, sich sein eigenes Bild zu machen und dem Gläubigen, vor den Bildern zu glauben. Werner Hofmann hat mit Blick auf Luther diese Auffassung auch explizit auf den schaffenden Künstler übertragen (Ausstellungskatalog Luther und die Folgen, 1983/84, Hamburger Kunsthalle) und die These aufgestellt, Luther stehe mit seiner Auffassung für den Beginn des modernen Kunstbegriffs, der dem Künstler auf dem Felde der christlichen Kunst letztlich die Freiheit einräumt, sein eigenes Bild zu malen. Betrachter und Künstler erproben, so Hofmanns Überzeugung, ihre eigene Freiheit, indem sie sich von vorgegebenen Autoritäten lösen und die eigene Wahrnehmung, ihr Herz und ihr Gewissen an deren Stelle setzen. Der Umgang mit christlicher Kunst wird damit zur Privatangelegenheit jedes Einzelnen.

Erich Klahn geht nicht so weit, auf die tradierten Bildtypen zu verzichten, wie es etwa Caspar David Friedrich getan hat, der als Wegbereiter des Verschwindens kanonischer Darstellungsformeln gilt. Bei Friedrich tritt an die Stelle einer verbindlichen christlichen Ikonographie die vollkommene Subjektivität des Künstlers, der sein religiöses Fühlen in dem dafür neuen Medium der Landschaftsdarstellung zum Ausdruck bringt (Horst Schwebel). Friedrich gilt daher bis heute als Ahnherr aller Künstler, die sich, wie etwa Joseph Beuys, ein ganz persönliches Bild der Kreuzigung machen (Kreuzigung von 1962-65, Stuttgart, Staatsgalerie), indem er alte Holzstücke aufeinander stapelt, zwei leeren Flaschen neben

einen alten verwitterten Holzstab stellt und an dessen Spitze einen alten Zeitungsausschnitt mit aufgemaltem roten Kreuz klebt.

Wenn man daher abschließend noch einmal danach fragt, wie es Erich Klahn gelingt, durch das Spezifische seiner Kunst Glaubensinhalte überzeugend zu vermitteln, so wird man nach seiner Kunst in ihrer Bedeutung für das christliche Selbstverständnis fragen, denn sie ist eine Verbindung aus autonomer Kunst und christlichem Bildungs- und Bildgut. Klahn behält auf seinem Passionsaltar die narrativ verständliche Seite bei, hilft uns, Innerlichkeit und Innigkeit zu empfinden, verbindet dies durchaus mit einer didaktischen Seite und integriert zudem Züge eines Andachtsbildes, ohne uns – etwa im Sinne der propaganda fide barocker Gemälde – sensualistisch überwältigen zu wollen.

Aber darüber hinaus scheint sich Klahn in seiner Endlichkeit, seiner Gebrochenheit und Schuld, aber auch in seinem inneren Reichtum, mit seinen Wünschen und seinen Hoffnungen auf Reinigung und Erlösung in diesen Werken im existentialistischen Sinne selbst zu begegnen. Sein Glauben ist nicht der Glaube an die Kirche, sondern Glaubenkönnen an eine außer uns liegende Kraft, die er für uns im Passionsaltar exemplarisch visualisiert. Und Klahns Passionsaltar besitzt in Inhalt und Form die Kraft, uns auf diesem Weg mitzunehmen. Gerade die Christusgestalt auf dem rechten Seitenflügel mit Pilatus und Christus scheint mir dies als Bildaussage zu verdeutlichen. „Ecce Homo“ – siehe ein Mensch! – hat Pilatus ausgerufen, als er Christus dem Volke vorwies. Mit diesem, an uns gerichteten, Aufruf finden wir eine Antwort auf die Frage, die Untertitel dieser Ausstellung ist: Wo bist Du, Mensch? „Hier“, so meint man nämlich, ruft uns Christus wortlos entgegen, „hier in mir findest Du das Vorbild, nach dem Du suchst. Folge mir nach und Du findest Dich selbst.“

Vielen Dank!