

Rede zur Eröffnung der Ausstellung

Wo bist du, Mensch?
Erich Klahn *Sakrale Bilder*

am Ostermontag, den 25. April 2011, 12 Uhr, in der vormaligen Stifts- und Klosterkirche St. Peter & Paul auf dem Erfurter Petersberg

Will man etwas Einführendes über eine Ausstellung sagen, tut man gut daran, drei Fragen zu beantworten: Wer, Wann und Wo. Eine Ausstellung, die einen einzigen Künstler präsentiert, also kein Thema und keine Epoche vorstellen möchte, muß Rechenschaft über diesen, gerade diesen Künstler ablegen, sie muß erklären, warum sie, temporär wie sie ist, just zu diesem Zeitpunkt stattfindet und sie muß sich über ihren Ort aussprechen, wenn sie ihre Besucher orientieren möchte: Wer, wann und wo?

Hier in unserem Fall mit dem Letzteren zu beginnen, liegt nahe, denn so richtet sich ja schon der Titel der Ausstellung fragend an seine Besucher: ‚Wo bist du, Mensch?‘ Wir können also einfach, auch wenn der Titel eigentlich auf mehr als auf eine bloße Ortsangabe, vermutlich eben auf Existentielles abzielt, diese Frage ganz direkt und konkret auf uns selbst beziehen? Wo sind wir hier eigentlich? Zweifellos, das merkt man sofort, an einem sehr besonderen Ort, nicht an einem Ort, der der Kunst vorbehalten wäre, nicht in einem Museum oder in einer Kunst-Ausstellungshalle, aber auch nicht in einer Kirche. Am sichersten würde man wohl liegen, wenn man sagte, wir sind in einem Denkmal. Aber mit dieser Apostrophierung eines Raumes bin ich nicht glücklich. Die denkmalgerechte Redeweise: ‚Wir gehen jetzt mal rein ins Denkmal‘, läßt mich zunächst immer an Herrmann den Cherusker oder die Statue of Liberty denken, Denkmäler also, in die man tatsächlich hereingehen kann, oder ich muß an die Mitarbeiter der Sicherheitsfirma denken, die sich über Walky-Talky mit der Zentrale austauschen, in welches ‚Objekt‘ sie jetzt gerade hereingehen. Sich mit dieser Ausstellung in einem Denkmal zu befinden, sagt zu wenig über den Raum aus, in dem wir uns versammelt haben.

Es handelt sich um einen ebenso eminenten wie gestörten Raum. Grandios ist er und geschändet, verletzt und zugleich von einer anderen unverletzlichen Wirklichkeit. Wir sind, schaut man aus den Fenstern, wird es rasch deutlich, die Krone über der Stadt. Aber wir schauen zugleich durch schäbiges Plexiglas, das die Tauben abhalten soll, kurzum, wir sind in einer Ruine. Es ist eine Revolutions- und Säkularisationsruine. Um 1800 herum verlor Erfurt sein Dach zum Himmel, wo seit vielen Jahrhunderten die Mönche betend über der Stadt ausgeharrt hatten. Der für den Glauben befestigte Ort wurde zur Festung. Die Kirche der Mönche zur Immobilie martialischen Gewerbes. Wir dürfen uns nicht denken, daß wir uns all das wieder zusammenreimen könnten, wenn wir uns hier versammelt haben. Wir hängen nämlich in der Luft. Der Raum hat sich zu einem surreal-piranesischen verwandelt, als er seine Funktion verlor. Wenn man die Kapitelle einer Kirche so wie wir hier oben aus der Nähe betrachten kann, dann ist gewiß, daß etwas ganz und gar Falsches geschehen ist. Hier, wo wir gerade sitzen, nämlich im Luftraum der Vierung, hing einst das Triumphkreuz der Kirche. Wir haben uns, wie es die Tauben in aufgelassenen Gebäuden tun, an unstatthafter Stelle ein Kunstnest gebaut.

Auf die Frage nach dem Wo dürfen wir sagen: im Nirgendwo des Nachlebens, im Kadaver und zugleich im Ideenraum eines Jahrtausends. Erich Klahn, den Sie noch nicht kennengelernt haben, würde dieser Raum für seine Bilder durchaus recht sein. Er schrieb als ganz junger Mann in einem Brief: „Die Menschen hier, sie sind's zu 9.999 von 10.000 nicht wert, im Schatten der Kirchen zu wohnen, viel weniger noch, sie zu besitzen. Die Eingänge, sie müßten vermauert werden, und ich glaube, nur wenige würden es bemerken.“ Man muß sich die Radikalität dieser Geisteshaltung nicht zu eigen machen, wenn man schließt, daß einer, der so redet, hier oben auf dem Petersberg gern Aufnahme gefunden hätte. Vorläufig reicht es, wenn Sie sich einprägen, daß wir am richtigen Ort sind, gerade weil die Geschichte hier gegen sich selbst Zeugnis ablegt. Richtiger könnte der Raum gar nicht sein als so falsch wie er ist.

Kommen wir zur zweiten Frage, der nach dem Wann. Ich hatte als Kind eine sogenannte Nenn-Tante; wir riefen sie ‚Tante Pander‘, obwohl keinerlei verwandtschaftliche Beziehungen bestanden. Diese Tante liebte es, mit mir und meinen Geschwistern zu Ostern zusammen zu sein, insbesondere, um Ostereier zu suchen, die sie in verlockender Vielfalt und Qualität auf neckische Weise zu verstecken wußte. Es gab in der weiteren Umgebung meines Elternhauses sogar einen regelrechten Osterhasen-Weg, der seinen Namen ausschließlich seiner Funktion verdankte, an einem einzigen Tag im Jahr diesen herrlichen muskulösen Burschen in dem goldenen Stanniol-Papier ein temporäres Revier zu bieten. Die Tante feierte den Osterhasenfrühling mit einer gewissen programmatischen Inbrunst. Das Ganze hatte, ohne daß wir uns darüber irgendeine Rechenschaft explizit abzulegen gewußt hätten, etwas Gewolltes. Irgendwie ging es immer zu, als solle für etwas, das mit dem Osterhasenweg gar nichts zu tun hatte oder dessen Bezüglichkeit jedenfalls nicht zu erkennen war, ein Exempel statuiert werden.

Ich mußte sehr viel älter werden, als ich es damals war, als Tante Pander uns mit ihren bunten Lindt-Eiern beglückte, um zu erkennen, wer dieses Etwas war: Es war der Vater von Tante Pander. Dieser hohe Beamte aus dem Badischen, sehr streng, sehr fromm und vor allem sehr evangelisch seinem ganzen Wesen nach, hatte seine Tochter, wie sie glaubte, um das Beste des christlichen Glaubens gebracht, indem er, wie sie mir erklärte, auch am Ostermorgen noch immer das Karfreitagsgesicht zur Schau stellte. Die Schokoladenorgie mit den Kleinen wurde am Ostermorgen ins Werk gesetzt, um das freudlose Ostergesicht der Vaters damit zu vertreiben. Etwas so kompensatorisch in Szene Gesetztes erreicht nie sein Ziel, und so war denn auch, wenn wir nach dem Einsammeln all der Köstlichkeiten mit Tante Pander nach Hause fuhren, die Stimmung in dem weiß funkelnden Opel Rekord der jeweils neuesten Baustufe unerklärlicherweise, was die Tante anbelangt, jedes Jahr aufs Neue fastenzeitmäßig verdüstert, was uns wunderte, wenn es uns auch nicht davon abhielt, die Ausbeute des Osterhasenweges mit allen Sinnen in Besitz zu nehmen. Ich fürchte, meine Damen und Herren, Tante Pander hätte in dieser am Osterfest eröffneten Ausstellung von sakralen Bildern Erich Klahns ihre Behauptung bestätigt gefunden, daß die Evangelischen kein Osterfest zu feiern verstünden. Denn so viel ist richtig: Wir sehen in dieser Ausstellung vor allem Bilder des Leidens Jesu. Jesus, der Auferstandene, kommt in der Ausstellung vor, aber, vielleicht darf ich es heute so sagen, man muß diesen Jesus wie ein verstecktes Osterei in der Landschaft dieser Ausstellung, in der die Motive von Leid, Schuld und Blut dominieren, wahrhaft

suchen. Haben wir den falschen Zeitpunkt für die Eröffnung gewählt, kommen wir mit der Ausstellung sieben Wochen zu spät?

Liturgisch könnte man es so sagen. Aber wir leben, wenn es um die Kunst geht, schon lange nicht mehr in liturgischen Zeiten. Heute haben wir uns nicht zum Gottesdienst und nicht in einer Kirche, sondern zu einer Ausstellungseröffnung versammelt. Die Sphären von Kunst und Religion, das haben wir gelernt, sind sauber voneinander zu trennen; und Kunst geht immer, zu allen Zeiten des Jahres, auch wenn es sich ja nun offensichtlich um sakrale Kunst handelt. Was eigentlich ist sakrale Kunst? Ist Raffael sakrale Kunst? Nein, postulierte Goethe, Raffael ist Kunst, das Sakrale ist dieser Kunst gleichsam nur übergestülpt. Als er 1786 in Bologna vor dem ersten Raffael seiner italienischen Reise steht, vor der Heiligen Cecillie, sagt er es in unverhohlener Deutlichkeit: Trotz des sakralen Sujets ist es doch unzweifelhaft ein Meisterwerk des göttlichen Raffael. Weil es in antikem Geist geformte Gestalten, nicht weil es Heilige sind, wird Raffaels Bild ewig bestehen. So Goethe. Zurück zur Wann-Frage. Hinsichtlich des Wo hatte ich eine ambivalente Antwort gegeben; die Frage des ‚Warum gerade jetzt‘ ist nicht, so wollen wir festhalten, liturgisch zu verstehen, wir müssen vielmehr versuchen, sie mit dem Werk des Künstlers Klahn in unserer Zeit zu beantworten – und damit führt uns die Wann-Frage unvermittelt zur Wer-Frage. Wer ist Klahn, was haben er und sein Werk in unserer Zeit zu suchen?

Während der Laufzeit dieser Ausstellung wird Klahn seinen 110. Geburtstag feiern. Das scheint zu sagen, daß er einem anderen Zeitalter als dem unseren angehört, und das ist wohl auch so, wenn auch zugleich richtig ist, daß Menschen meines Jahrgangs, also in der Mitte des letzten Jahrhunderts Geborene, Klahn durchaus noch kennen konnten, ja was sage ich, unter uns befinden sich Weib und Kind des Künstlers in unverbrüchlicher Vitalität. Und auch ich selbst könnte, wäre ein bißchen Glück mit dabei gewesen, Klahn noch kennen gelernt haben, denn meine Kindheit und Jugend sind mit Orten verbunden, die auch im Leben Klahns, des lebenslang Unbehausten, eine wichtige Rolle der Kontinuität gespielt haben. Vielleicht bin ich dem Alten mal über den Weg gelaufen, ohne daß er oder ich es wußten. Jedenfalls kannte ich, gleichsam anonym, einzelne Werke von Klahn, bevor ich Klahns Werk als ein zusammengehörendes Korpus kennen lernte, welcher Prozeß erst zu Beginn des neuen Jahrhunderts, also zu seinem 100. Geburtstag einsetzte.

Eines dieser Werke, die kannte, bevor ich Klahn kannte, ist zu meiner großen Freude auch in dieser Ausstellung, es diente zur Gestaltung des Faltblatts und des Plakats: Petrus und der Hahn. Das Gemälde hängt sonst auf dem Odfeld im Kloster Amelungsborn, einem ehemaligen Zisterzienserkloster, das auf ebenso schöne wie verwickelte Weise bis heute ein evangelisches Kloster geblieben ist. Der junge Klahn hat es 1930 gemalt. Es gehört zur Phase der roten Bilder, tatsächlich ist die Dramatik des dargestellten Geschehens fast ausschließlich aus Rot und Schwarz entwickelt. Erich Klahn wuchs im zweiten Jahrzehnt seines Lebens zum Künstler heran, als der Expressionismus in Deutschland im Lager der Avantgarde absolut vorherrschend war. Er hat auch Klahn geprägt. Aber Klahn ist kein Expressionist. Denn als er selbst nach und nach zum Künstler reifte, in seinem dritten Lebensjahrzehnt, an dessen Ende dieser Petrus steht, da ist die Emphase der aufbrechenden expressionistischen Epoche längst gebrochen.

Der Erste Weltkrieg hat wie so viele expressionistische Künstler auch den Expressionismus zur Strecke gebracht. Klahn findet in seinem Kadaver Ausdrucksmittel, Wegzeichen, die ihm helfen, seine eigene Sprache zu finden. Aber Klahn ist eher als früher Existentialist als als später Expressionist anzusprechen. ‚Wo bist du, Mensch‘, dieser Titel für seine Ausstellung gefiele ihm, denn es geht ihm immer um den Menschen in seiner einzigartigen, seiner großen und schrecklichen Existenz. Christlicher Existenzialismus wäre keine schlechte Beschreibung seines künstlerischen Ansatzes.

So auch im Petrus-Bild. Wer es zum ersten Mal sieht, ist von seiner Direktheit, seiner zunächst fast roh wirkenden Unerbittlichkeit schockiert. Hier will einer gar nicht erst ans Schöne in der Kunst auch nur denken. Ein radiologisches, ein durchleuchtendes, enthüllendes Licht erhellt die Szene. Der vom Krähen des Gockels Ertappte erstarrt in der unmittelbaren Erkenntnis seiner Schuld. Für kurze Zeit hat das Bild seinen verborgenen regelmäßigen Aufenthaltsort im Kloster mit diesem ganz öffentlichen, wenn auch unwirklichen Ort vertauscht. Es gerät hier in eine sehr bemerkenswerte diagonale Konstellation mit zwei anderen Bildern von zentraler Bedeutung für das Werk Klahns, mit seinem Gethsemane-Altar aus Zella-Mehlis und mit der ‚Handwaschung des Pilatus‘, die aus privatem Besitz nach Erfurt gekommen ist.

Auch dies sind rote Bilder, Passionsbilder. Sie stammen aus demselben Jahrzehnt wie der Petrus. Pilatus steht in der Mitte des Bildes, bedrängt von links und rechts von den Schergen, grünlich uniformierten Froschmännern, die Barabbas und Jesus dem Volk präsentieren, während ein kniendes Kind Pilatus die Schale mit Wasser reicht, damit dieser sich reinigen und seine Unschuld wiederherstellen kann; seinem besorgt und unglücklich auf Jesus gerichteten Blick ist anzumerken, daß das rituelle Händewaschen nichts ausrichten wird. Zu seiner Rechten steht neben ihm bereits Barabbas, dessen Freilassung er dem Volk zum Festtag offeriert hat. Barabbas zeigt Klahn in der Physiognomie Stalins. Unter den acht dargestellten Personen des Gemäldes sind zwei auf besondere Weise miteinander verbunden: durch ihre Blicke und durch ihre Einsamkeit im Trubel des Geschehens: Pilatus und Jesus.

Eben diese beiden hat Klahn auf dem rechten Flügel des Gethsemane-Altars statuarisch nebeneinander gestellt. Beide halten ihr Szepter, Jesus den Rohrstock seiner Demütigung und Züchtigung, Pilatus einen kostbaren goldenen Likatorenstab, das Zeichen der Herrschaft gemäß irdischem Recht. Auf der linken Seite dieses Altars eine Fußwaschung. Die Gesichter der Zwölf stehen in zwei Reihen, jedes genau unterscheidbar, nebeneinander, aus dem Rot der Gewänder wie aus einer Feuerglut auftauchend, während im Vordergrund Jesus dem ersten der Jünger kniend die Füße über einer goldenen Schale wäscht. Beide Szenen flankieren das annähernd quadratische Mittelstück, die Gethsemane-Szene. Erneut ein schockierend radikales, kompromißloses Bild. Auf den ersten Blick erscheint nur der kniende, sich an einem Ast aufrecht haltende, zu Tode betrübte Jesus. Alles andere wirkt zunächst einfach nur schwarz. Erst nach längerem Hinschauen fängt der Bildgrund an zu leben, eine düster changierende, an die späte Tizian-Technik der Verwischung erinnernde, dabei höchst subtile Maltechnik wird erkennbar. Eine Gruppe von drei schlafenden Jüngern ist zwischen Bäumen auszumachen. Die Nacht ist über der Natur hereingebrochen, noch ist ein letzter, allerletzter Lichtschimmer der untergegangenen Sonne am Horizont zu erahnen.

Die vollkommene Einsamkeit und Verlassenheit haben sich Jesu bemächtigt. Ein evangelisches Altarbild, unzureichend aufgestellt in der ländlich-barocken Kirche von Zella-Mehlis, wo selten jemand hinkommt, ruft auf zu büßender Versenkung. Es ist ein Meditations- kein Predigt-Bild. Es schlägt einem die Sprache, es fordert das Schweigen des Betrachters.

Die Altäre sind die Symphonien in Klahns Werk. Sieben solche Aufträge für Kirchen hat er in seinem Leben geschaffen. Keiner hängt an prominenter Position, in einer Haupt- und Staatskirche. Alle verdanken sich Aufträgen. Klahn liebte es, mit seinen Auftraggebern monatelang zu konferieren. Er wollte auch in diesem Sinne bewußt nicht der freie Künstler sein, sondern Vorstellungen genau verstehen und erst dann künstlerisch umsetzen.

Was bei den Altären die konzeptionelle Zusammenarbeit mit dem Auftraggeber absichert, leistet auf einem anderen wichtigen Gebiet seines Lebenswerks, der textilen Kunst, die Werkstattgemeinschaft. Der im hansischen Lübeck aufwachsende Klahn lernt schon als Kind die Welt des hohen und späten Mittelalters als seine natürliche Lebenswelt kennen. Er spricht platt; er lernt das Handwerk der Glasmalerei; er erfährt die Backsteindome von St. Marien und St. Nikolai als Ausdruck eines Seins, dem er sein eigenes Herkommen verdankt. Zeit seines Lebens wird er dort, wo er lebt, er wandert buchstäblich durch seine Zeit, hat aber feste Stationen in allen Phasen seines Lebens, ein lindgrünes und ein rosa-rötliches Zimmer einrichten. Ohne diese beiden Raumfarben kann man nicht wohnen. Und so ist es wohl vorgekommen, daß er einem Gastgeber in dessen Abwesenheit die Wohnung nach diesem Gesetz, nicht weil dieser es so wünschte, sondern weil eben das Gesetz Geltung beanspruchte, umgestaltet hat. Ein rotes und ein grünes Zimmer muß jede Wohnung haben, warum, nun, weil in Lübeck die beiden großen Backsteinkirchen, die eine, durch die großen Bäume, die sie umstanden, ein grünes, die andere vom reflektierenden Backstein ein rötliches Raumlicht erfüllten. So war es in Lübeck und so hatte es also zu sein. Es ist dieser normativ-handwerkliche Geist der Bauhütte, wo ganz eigene Gesetze Geltung beanspruchen, der Klahn, der doch nie einer Bauhütte angehörte, prägte. Schon der Jugendliche weiß, daß seine Bestimmung die des Künstlers ist, aber er ahnt von Anfang an auch, daß sein Künstlertum nicht in das Zeitalter seines Lebens passen wird.

All dies sind Voraussetzungen auch für eine Entwicklung, die Ende der zwanziger Jahre beginnt und dann bis an sein Lebensende sich entfaltet: Die Umsetzung freier künstlerischer Entwürfe in der Textil-Werkstatt. Auch hier kommt es zur Kooperation zwischen Auftraggeber, Werkstatt und Künstler, die etwas bewirkt, was die Kunst allein, das autonome Kunstwerk des 20. Jahrhunderts, in den Augen Klahns immer verfehlen muß: Das Erschaffen einer neuen, eigenen Wirklichkeit. Man könnte von einem Verfahren zur Kontingenz-Vermeidung sprechen. In diesem Prozeß, der in dieser Ausstellung gut nachzuvollziehen ist: Von der ersten Entwurfszeichnung, die die Gespräche mit dem Auftraggeber zu protokollieren scheint, über den endgültigen zeichnerischen Entwurf, der dann auf den Karton, also die Vorlage für die Werkstatt, übertragen wird, bis schließlich zum vollendeten Teppich. In diesem Fall handelt es sich um vier Szenen aus dem Buch Daniel, die in den 60er Jahren realisiert wurden.

Gleich am Beginn der Ausstellung, nämlich dort auf Ihrer linken Seite ist ein besonderes Exponat zu bewundern, Klahns erster Teppich, 1929 entstanden; fast vierzig Jahre liegen zwischen dieser Arbeit und dem Daniel-Zyklus. Ein Wortbild. In der Mitte die beiden Frauen, Elisabeth und Maria, beide schwanger, beide erfüllt, leiblich wie geistlich, mit Heiligem Geist. Ihre Handflächen, Elisabeth die linke, Maria die rechte, haben sie aneinander gelegt. Ein Kontakt, ein Schaltkreis ist geschlossen. Daneben ihre Worte, die die Kirche auf ihrem Weg durch die Zeit begleitet haben: Das ‚Gebenedeit bist du unter den Weibern‘, das Elisabeth, wie es heißt, mit großer Stimme ausrief und das seit dem Mittelalter dem Rosenkranz zugrunde liegt, sowie das Magnificat, das seit Anbeginn der Kirche in der Vesper, also über Jahrhunderte an jedem Tag des Jahres auch in diesem uns verbliebenen Luftraum ertönte. Vor uns steht die Membran zwischen Altem und Neuem Bund. Zwei jüdische Frauen, die einander berühren, so wie sich Johannes und Jesus berühren werden: der Prophet, der letztmals das Kommen des Messias anzeigt, denn der Messias ist schon unter seinen Zeitgenossen. Die Heimsuchung Mariens nimmt die Begegnung zwischen Jesus und Johannes in der Taufe Jesu und damit den Beginn seines öffentlichen Wirkens symbolisch vorweg. Das Tondo hinter mir, die ‚Hochzeit zu Kana‘, zeigt dieses Wirken und verweist seinerseits bereits auf das Leiden, den Tod und die Auferstehung Jesu.

Nun habe ich schon so viel über den Ort, die Zeit und den Mann Klahn gesagt, und doch habe ich über das vielleicht alle drei Themen am besten zusammenfassende Werk, den Kreuzweg, noch gar nicht gesprochen. Er entstand 1946, auch er ein Auftrag: Der Besatzungsoffizier in Celle mit dem schönen Namen Peace wollte die Notkapelle seines Heerlagers ausschmücken. Es war also wohl eine anglikanische Kapelle. Kein Problem für Klahn. Wenn er sich mit dem Offizier auch nur auf Latein verständigen konnte. Die vierzehn Stationen der via crucis, heute im Kloster Amelungsborn aufbewahrt, ihr Pendant gegenüber zeigt die Wegstationen des Propheten Jona aus dem Alten Testament, sind das für diesen Raum, unsere Zeit und diesen Mann stimmige und zugleich das die Einheit von Raum, Zeit und Person nachhaltig störende Werk. Vielleicht habe ich einige Aspekte genannt, mit denen Sie diese Ambivalenz erschließen können. Denn expliziter, als es bis hierher geschehen ist, kann ich es in der Mittagsstunde des Ostermontags nicht machen. Und vergessen Sie auch nicht, aus den Fenstern auf diese Stadt Erfurt zu schauen; man hat sie, die Fenster, extra geputzt.

© Hellmut Seemann

Präsident der Klassik Stiftung Weimar