

INTERJEKTE 11

2017

HEILIGE TEXTE IN DER MODERNE LEKTÜREN, PRAKTIKEN, ADAPTIONEN

Yael Almog, Caroline Sauter, Daniel Weidner
(Hg.)



ZENTRUM
FÜR LITERATUR- UND
KULTURFORSCHUNG

Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin
Schützenstraße 18 | 10117 Berlin
T +49(0)30 20192-155 | F -243 | sekretariat@zfl-berlin.org

INTERJEKTE ist die thematisch offene Online-Publikationsreihe des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung (ZfL). Sie versammelt in loser Folge Ergebnisse aus den Forschungen des ZfL und dient einer beschleunigten Zirkulation dieses Wissens. Informationen über neue Interjekte sowie aktuelle Programmhinweise erhalten Sie über unseren E-Mail-Newsletter. Bitte senden Sie eine E-Mail mit Betreff »Mailing-Liste« an zimmermann@zfl-berlin.org.

IMPRESSUM

Herausgeber Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin (ZfL)
www.zfl-berlin.org

Direktorin Prof. Dr. Eva Geulen

Redaktion Dr. Gwendolin Engels

Gestaltung KRAUT & KONFETTI GbR, Berlin

Layout/Satz Georgia Lummert

Titelbild Ausschnitte aus der Jesajarolle (ca. 180 v. Chr.), der Lutherbibel von 1534 und der Einheitsübersetzung

© 2017 / Das Copyright liegt bei den Autoren.

IM HORIZONT DES GÖTTLICHEN LUDWIG MEIDNERS TEXT-BILD- ANTHOLOGIEN IM SPANNUNGSFELD ZWISCHEN ÄSTHETISCHER FORMANSTRENGUNG UND SAKRALITÄT

Beate Sommerfeld

Wenn die Wechselbeziehungen von Kunst und Religion fokussiert werden,¹ ist zum einen der Frage nachzugehen, wie religiöses Wissen literarisch und bildkünstlerisch vermittelt wird, und zum anderen, wie Texte und Bilder religiöse Semantiken und Praktiken aufnehmen. Eine Strömung, die besonders extensiv auf religiöse Thematik, Motive und Formen zurückgreift, ist der Expressionismus – bekannt ist dies spätestens, seitdem Wilhelm Knevels 1927 in mehreren Veröffentlichungen dem religiösen Potential der damaligen Gegenwartsliryk nachgegangen ist.² Sowohl in den bildkünstlerischen als auch den literarischen Ausprägungen werden – häufig eklektisch vermischt – Versatzstücke aus verschiedenen Religionen nebeneinander gestellt, wobei sie einer Neubewertung unterliegen.³ Diese Strategien der Aneignung sind recht gut erforscht, wobei häufig die spezifische Befindlichkeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts hervorgehoben wird, die Sehnsucht nach Seele angesichts des seelenlosen Materialismus der Moderne, nach Anschluss an eine metaphysische Instanz angesichts der Krisen- und Kriegserfahrungen.⁴ Religion scheint

hier somit in ihrem Wortsinn als Rückbindung (lat. *religio*) aktualisiert zu werden, wobei das Bedürfnis nach Kontingenzbewältigung, das an der Wurzel von Religion und Kunst anzusetzen ist, als zentral veranschlagt werden kann. Religiöse Themen und Motive wie Apokalypse, Passion oder die alttestamentlichen Propheten stellen Anknüpfungspunkte im historischen und kulturellen Gedächtnis dar, von denen aus aktualisierende Deutungen zur Orientierung in der Gegenwart unternommen werden.⁵

Aus dieser ›quasireligiösen‹ Disponiertheit kann die Kunstauffassung des Expressionismus entwickelt werden.⁶ Kunst wird für die Expressionisten zu einem Surrogat des Metaphysischen, das die Menschheit durch die Säkularisierung verloren hat⁷ – ein Mechanismus, der bereits von Nietzsche vorgedacht und in seinem Diktum pointiert wurde: »Die Kunst erhebt ihr Haupt, wo die Religionen nachlassen.«⁸ Als »Religion der Seele« und damit »Etappe nur zwischen Mensch

1 Vgl. Tim Löske/Robert Walter Jochum (Hg.): *Religion und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert. Motive, Sprechweisen und Medien*, Göttingen 2014; Alfred Bodenheimer/Jan-Heiner Tück (Hg.): *Klagen, Bitten, Loben. Formen religiöser Rede in der Gegenwartsliteratur*, Ostfildern 2014; Wolfgang Braungart: *Literatur und Religion in der Moderne*, Paderborn 2016.

2 Vgl. Wilhelm Knevels: *Das Religiöse in der neuesten lyrischen Dichtung. Gezeigt an der neuesten deutschen expressionistischen Lyrik*, Tübingen 1927; ders.: *Brücken zum Ewigen. Die religiöse Dichtung der Gegenwart*, Gießen 1927.

3 Vgl. Wolfgang Rothe: »Der Mensch vor Gott. Expressionismus und Theologie«, in: ders. (Hg.): *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*, Bern 1969, S. 37–42; vgl. ebenfalls ders.: *Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur*, Frankfurt a. M. 1977, S. 31–147.

4 Vgl. Paul Zech: »Die Grundbedingungen der modernen Lyrik«, in: Thomas Anz/Michael Stark (Hg.): *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920*, Stuttgart 1982, S. 641–642.

5 Vgl. Juliane Weiß: *Das Motiv der Apokalypse in Literatur und Malerei des Expressionismus. Dargestellt am Werk von Max Beckmann, Georg Heym, Ludwig Meidner und Paul Zech*, Hamburg 2015, S. 20; vgl. ebenfalls Gabriele Wacker: *Poetik des Prophetischen. Zum visionären Kunstverständnis in der Klassischen Moderne*, Berlin/New York 2013, S. 417.

6 Was »der Expressionismus malen, zeichnen und meißeln möchte, ist die metaphysische, die göttliche Spur auf den Dingen« (Wilhelm Hausenstein: Über Expressionismus in der Malerei, Berlin 1919, S. 49, zit. nach Ernst Osterkamp: »Däuber oder die Farbe – Einstein oder die Form. Bildbeschreibung zwischen Expressionismus und Kubismus«, in: Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 543–568, hier S. 544).

7 Vgl. Zech: »Die Grundbedingungen der modernen Lyrik« (Anm. 4), S. 641.

8 Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. Erster Band*, in: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Bd. 2, München 1980, S. 9–366, hier S. 144.

und Gott«⁹ materialisiert sich die Kunst im Kunstwerk als Ergebnis inspirierten Schaffens im Geiste der Ekstase. Die Bewertung der spezifischen Religiosität des Expressionismus erscheint jedoch nach wie vor problematisch: So hat sich zwar einerseits das Konzept einer Quasireligiosität des Expressionismus etabliert, andererseits sind Kategorien wie die ›Vision‹ in der jüngeren Forschung in Verruf geraten, da sie »keinen verbindlichen Anspruch auf fachwissenschaftliche Geltung erheben« könnten.¹⁰

Obwohl das Schlagwort vom ›messianischen Expressionismus‹ weiterhin präsent ist, hat sich keine Forschungstradition herausgebildet, die sich dem Verhältnis von Expressionismus und Religion widmet.¹¹ Um das Grenzgebiet von expressionistischem Kunstschaffen und Religion zu umreißen, scheinen Verweise auf das Bedürfnis nach »metaphysischem Sinn«, wie sie auch in der jüngeren Forschung wiederholt werden,¹² zu kurz gegriffen. Wie groß hier der Forschungsbedarf nach wie vor ist, kann insbesondere im Hinblick auf die sich selbst als gläubig bezeichnenden Künstler aufgezeigt werden. Sie passen nicht in die Vorstellung der Säkularisierung der Religionen im Expressionismus und finden daher als Sonderfälle in der Forschung keine gebührende Beachtung. Gerade die gottesgläubigen Künstler aber eröffnen interessante Einblicke in das Grenzgebiet von Kunstschaffen und Religion, denn ihr Schaffen führt mitten in das Spannungsfeld zwischen einer »Indienstnahme ästhetischer Formen für eine metaphysische Ethik«¹³ durch »Heiligung der Ausdrucksformen«¹⁴ einerseits und deren Beglaubigung durch den Anspruch der Sakralität andererseits. Mit Blick auf diese Wechselwirkungen wird es möglich, auch den Begriff des ›Heiligen‹ noch einmal neu zu konturieren. Im Folgenden soll diese gegenseitige Befruchtung von Kunstschaffen und Religion am Beispiel Ludwig Meidners, einer der Doppelbegabungen aus dem Umkreis des

Expressionismus,¹⁵ vorgeführt werden, der als Maler und Zeichner und Schriftsteller hervorgetreten ist. Interessant scheint das Exempel auch deshalb, weil gezeigt werden kann, wie die Bezogenheit auf das Heilige die Medien Text und Bild durchzieht und so in besonderer Weise transgressiv wirksam wird.

1. LUDWIG MEIDNERS RELIGIÖS GEPRÄGTES SCHAFFEN IN BILD UND TEXT

In beiden medialen Formen, Bild wie Text, prägen religiöse Sedimente das Schaffen des jüdischen Künstlers. Etwa ein Drittel seines bildkünstlerischen Nachlasses besteht aus Werken mit biblischer Thematik, und bereits 1917 bezeichnet er sich selbst als religiös.¹⁶ Die expressionistische Phase im Schaffen Meidners dauerte etwa von 1912 bis 1920. 1912 erfolgte die Gründung der Künstlergruppe »Die Pathetiker«, es folgten Ausstellungen apokalyptischer Landschaften und Stadtbilder in Herwarth Waldens Galerie »Der Sturm«. Es waren Gemälde von alttestamentlicher Wucht, in denen der Maler im Zeichen eines *sanctus furor* die Strafe Gottes für die Frevel der Menschheit ankündigt. Einen Einschnitt stellte 1916 der Aufenthalt im Kriegsgefangenenlager bei Cottbus dar, der Meidner in Verzweiflung und Glaubenskämpfe stürzte. Mit diesem Aufenthalt war die Phase der zuvor in großer Fülle entstandenen Gemälde mit apokalyptischer Motivik beendet. Dafür hielt Meidner nun seine Eindrücke von den Geschehnissen im Lager in expressionistischer Prosa und in Zeichnungen fest. Es entstanden großformatige Tuschezeichnungen, die als »50 Blätter religiöse Kompositionen« betitelt sind und überwiegend Propheten, Beter oder Büsser darstellen. Auffallend ist, dass keine biblischen Gestalten oder Geschichten in Szene gesetzt werden. Meidner spielt zwar mit ikonographischen Attributen, vermeidet jedoch eine direkte Identifizierbarkeit und lässt »Prototypen«¹⁷ Gestalt gewinnen, in denen sich seine Glaubenserlebnisse verdichten. In ihrer Ableitbarkeit

9 Eckart von Sydow: »Das religiöse Bewusstsein des Expressionismus«, in: Otto F. Best (Hg.): *Theorie des Expressionismus*, Stuttgart 1976, S. 98–104, hier S. 98.

10 Vgl. Frank Krause: *Literarischer Expressionismus*, Göttingen 2015, S. 150.

11 Vgl. dazu *Expressionismus 3* (2016) mit dem Schwerpunkt Expressionismus und Religion.

12 Sandy Scheffler: »Für eine expressionistische Mystik. Oder: Warum braucht der Expressionismus einen metaphysischen Sinn?« in: *Expressionismus 3* (2016), S. 35–56, hier S. 35 f.

13 Krause: *Literarischer Expressionismus* (Anm. 10), S. 137.

14 Ebd., S. 147.

15 Vgl. Dorle Meyer: *Doppelbegabung im Expressionismus. Zur Beziehung von Kunst und Literatur bei Oskar Kokoschka und Ludwig Meidner*, Göttingen 2013.

16 Vgl. Erik Riedel: »Das herrliche Pathos der Bibel. Biblische Darstellungen aus dem bildnerischen Nachlass des Künstlers«, in: Ljuba Berankowa/Erik Riedel (Hg.): *Apokalypse und Offenbarung. Religiöse Themen im Werk von Ludwig Meidner*, Sigmaringen 1996, S. 43–61, hier S. 61.

17 Vgl. Renate Ulmer: »›Bin voller heiliger Stimmungen und trage mit mir heroische, bewegte Bibelgestalten herum.« Religiöse Kompositionen im Werk Ludwig Meidners«, in: Gerda Breuer/Ines Wagemann (Hg.): *Ludwig Meidner. Maler, Zeichner, Literat 1884–1966*, Stuttgart 1991, S. 106–117, hier S. 110.

aus ihren ›Prätexen‹ provozieren die Zeichnungen eine allegorische Lesbarkeit. Mit der Neigung zu Abstraktion und Typisierung der Darstellung, die auf eine universelle und essentielle Schicht menschlicher Erfahrung abzielt, berühren sich Meidners Arbeiten mit den künstlerischen Verfahren des Expressionismus. Während dieser Zeit wandte er sich dem Schreiben zu, es entstanden autobiographisch geprägte Texte, die er in den kurz nacheinander erschienenen Anthologien *Im Nacken das Sternemeer* (1918)¹⁸ und *Septemberschrei* (1920)¹⁹ veröffentlichte. Den Texten sind Zeichnungen beigelegt, die zu einem Großteil den »50 Blättern religiöse Kompositionen« entstammen. Die Texte sind wie die Zeichnungen von hoher Expressivität und in hymnischem Pathos verfasst.

Die religiöse Thematik und Motivik schreibt sich in die expressionistische Auffassung von Kunst als ›Religion der Seele‹ ein. »Wir müssen [...] die Macht der Seele unvergänglich hinstellen in jauchzenden Flächen [...] aus unsren urtiefen Herzen, aus den urplötzlichen Gesichtern«,²⁰ schreibt Meidner und rekurriert so auf die Idee eines inspirierten Zeichnens und Schreibens. Wenn er in den Texten epiphanische Augenblicke der *unio mystica* schildert, so ist es ihm ganz im Einklang mit den Ideen des Expressionismus um die Erfassung der geistigen Welt hinter der vordergründigen Realität zu tun. Die ekstatischen Erleuchtungserlebnisse, die als Reflex auf eine prophetische Autorpoetik zu lesen sind,²¹ werden mit explizit religiösen Erweckungserlebnissen amalgamiert:

»Verzückungen, Visionen, Ekstasen, das erlebte ich wirklich, das waren große und gute Gaben, die plötzlich von einem Tage an im Dezember 1912 auftauchten und die in meinen Dreißigern mir immer wieder unglaubliche unerhörte Erlebnisse schenkten und mit solcher Macht, daß ich die Wahrheit des Gottesglaubens erkannte und in meinem Herzen zu eigen machen konnte. Das war der immense Gewinn jener Jahre vor dem ersten Weltkrieg, darum ich auch heute den Expressionismus nicht in Grund und Boden verdamme.«²²

Der Expressionismus wird somit für Meidner zu einer Art Matrix, die er mit eigenen religiösen Erfahrungen bestückt. Im *Aschaffener Tagebuch* von 1918, in dem er sich zum ersten Mal über seine religiöse Entwicklung äußert, bezieht er sich auf alttestamentarische Quellen, verweist auf die »besänftigenden Verse der Psalmen oder die schrecklichen Reden des Jesajah«, die ihn »mit Allgewalt« »packten«,²³ und bringt so die suggestive Kraft der Bibeltexte zum Ausdruck, die ihn in einer existentiellen Dimension ansprechen. Expressionistisches Denken vermengt sich dabei mit anderen intertextuellen Bezugnahmen, in deren Rahmen der Anschluss an die religiöse Thematik erfolgt. In der Prosaskizze *Gruß des Malers an die Dichter* gibt sich der Autor als Kenner mystischer Dichtung zu erkennen und nennt als Inspirationsquellen neben dem Psalmisten David die Propheten Jeremia und Jesaja, die Mystiker Jakob Böhme und Angelus Silesius, ferner Martin Luther, Paul Gerhardt, aber auch Novalis und den Expressionisten Franz Werfel.²⁴ Nicht die konfessionelle Bindung ist also ausschlaggebend, vielmehr ist es das Erlebnis der Erleuchtung, das die alttestamentarischen Propheten, die mystische und die expressionistische Dichtung miteinander verbindet. Belegt ist auch eine verstärkte Auseinandersetzung Meidners mit dem Chassidismus, in dem ja religiöse Ekstase und die Erweckung durch Gott eine zentrale Rolle spielen.²⁵

2. LUDWIG MEIDNER UND DAS MEDIUM DER BILDlichkeit

Meidners Doppelbegabung befähigt ihn dazu, religiöse Diskurse sowohl im Bild als auch im Text zu verhandeln. Traditionell kommt hier dem Bildmedium eine tragende Rolle zu, lebt doch jede Religion von der Veranschaulichung nichtsichtbarer, abstrakter Wahrheiten.²⁶ Als Basisphänomen aller Religionskulturen wird das Bild einerseits zum Medium der Offenbarung, andererseits wird jedoch in der jüdischen Religion das Bilderverbot virulent, dem die

18 Ludwig Meidner: *Im Nacken das Sternemeer*, Nendeln 1973 (Nachdruck der Ausgabe des Kurt Wolff Verlags, Leipzig 1918).

19 Ludwig Meidner: *Septemberschrei – Hymnen, Gebete und Lästerungen. Mit 14 Steindruckern*, Berlin 1920.

20 Ludwig Meidner: »Aschaffener Tagebuch«, in: ebd., S. 15–23, hier S. 18.

21 Vgl. Wacker: *Poetik des Prophetischen* (Anm. 5), S. 417.

22 Zit. nach Breuer/Wagemann: *Ludwig Meidner Maler, Zeichner, Literat* (Anm. 17), S. 452.

23 Vgl. Meidner: »Aschaffener Tagebuch« (Anm. 20), S. 18.

24 Ludwig Meidner: »Gruß des Malers an die Dichter«, in: ders.: *Im Nacken das Sternemeer* (Anm. 18), S. 74–78, hier S. 74.

25 Vgl. Ulmer: »Bin voller heiliger Stimmungen« (Anm. 17), S. 112.

26 Vgl. Peter J. Bräunlein: »Bildakte. Religionswissenschaft im Dialog mit einer neuen Bildwissenschaft«, in: Brigitte Luchesi/Kocku von Stuckrad (Hg.): *Religion im kulturellen Diskurs. Festschrift für Hans G. Kippenberg*, Berlin 2004, S. 195–231, hier S. 221.

religionskritische These zugrunde liegt, dass das Bild aufgrund seiner Materialität, Endlichkeit und finiten Gestalt nicht fähig ist, den unendlichen Gott zu fassen.²⁷ Wie die Ikonokritik der jüdischen Tradition in die moderne Kunst integriert worden ist, müsste ausgreifender kunst- bzw. bildgeschichtlich untersucht werden; für Meidners Bilder lässt sich jedoch die These wagen, dass gerade die Exklusion des Bildes aus der Religion die Initialzündung für seine Zeichnungen war. Immer des *non capax infiniti* des Bildes eingedenk, sucht er nach Mitteln und Wegen einer Mediatisierung des Göttlichen, die gegen die verführerische Anschauung gefeit ist. Das Bilder- verbot umschifft Meidner, indem er die Bilder und Zeichnungen Zeigecharakter gewinnen lässt: »Und da ich ein Israelit bin und meine Religion es verbietet, mag ich die Gottheit oder die göttlichen Wunder der Schrift nicht darstellen, sondern nur die sündige Kreatur im Aufblick zu ihrem Schöpfer und Herrn.«²⁸ Wenn ihnen die Repräsentation des Transzendenten auch versagt ist, können die Zeichnungen doch symbolisch Hinweise darauf erbringen. Transzendenz als solche übersteigt alle menschlichen Aussagen und alle Bilder:²⁹ Der entrückte Blick der Figuren, unnatürlich verrenkte Körper, Gesten, die über den Bildrahmen hinausweisen, signalisieren den Zustand der Ekstase. Dabei bedient sich Meidner zahlreicher Elemente mit langer ikonographischer Tradition, die im Laufe der Kulturgeschichte mit Bedeutung aufgeladen wurden: Zum visuellen Apparat, auf den er zurückgreift, gehören mittelalterliche Holzschnitte und Barockbilder von Mystikern, Heiligen und Märtyrern, aber auch die Gemälde Vincent van Goghs.³⁰ In dieser Reaktivierung von Bildbeständen, die mit kulturellen Semantiken gesättigt sind, erfindet sich Meidner eine Tradition für seine eigenen Zeichnungen und verhandelt dabei zugleich einen diskursiven Knotenpunkt: den Gegensatz von Transzendenz und Immanenz.

Als Formen des Zeigens sind die Zeichnungen durchlässig zum Transzendenten hin und damit auch mögliche Formen der Gottesgegenwart. Ob Meidner – häufig mit autobiographischem Gestus – Propheten, Betende oder zerknirschte Büsser darstellt, die in den Raum um sich hineinschreien oder in sich hinein- horchen und schweigen, stets haben sie Kontakt zur jenseitigen Welt. Schon die Gestaltung des Bildraums codiert die Transgressionen in eine transzendente Dimension: Entweder lässt der Zeichner viel Raum um seine Figuren und deutet so die metaphysische Heimat seiner Figuren an, oder aber er lässt den Bildrahmen, der die Schwelle zum Transzendenten markiert, fast bersten. Auch in ihren Einzelementen sind die Bilder in eine jenseitige Daseinsdimension gerichtet, die sich der Bildlichkeit entzieht: Der Blick der Figuren führt ins Unendliche, die Gesten der Hand durchdringen das Bild und besitzen eine Bahn, deren Ausgangspunkt außerhalb des Bildes liegt und die über es hinausführt. Indem die Zeichnungen der Praktik eines Erscheinenlassens und Sichtbarmachens folgen, bewegen sie sich auf der Schwelle von Bildlichkeit bzw. Bildlosigkeit, Verborgenen bzw. Offenbarem.

Mit ihren mannigfaltigen Konfigurationen des Zeigens und Sichzeigens sind Meidners Bilder somit jenseits des Symbolischen und der Repräsentation angesiedelt, sie zielen nicht auf Referentialität, sondern erfüllen sich in ihrer Performativität. Die Bilder nehmen keine identifizierbaren Entitäten in Anspruch, die Struktur des Zeigens gehorcht keiner Identitätslogik, sondern einer Logik des Singulären – worauf gezeigt wird, ist immer das Inkommensurable, das sich keiner Kategorie fügt und an dem alle Vokabeln brechen. Mit diesen ›Pathosformeln‹ (Warburg)³¹ werden gerade die Dimensionen des Bildes fokussiert, die nicht in Text auflösbar und durch Text erklärbar sind: In der Pathosformel überschreitet das Bild sozusagen sich selbst. Das Bild wird als eine Kristallisation gedacht, als ein energetisches Kondensat mit besonderer Aussagekraft, als Ergebnis von Bewegungen, die sich darin sedimentieren und kristallisieren. Der Maximierung des Ausdrucks dient das Herausarbeiten der zentralen, ausdrucksstragenden Partien wie der Gesichter, andere Elemente sind dagegen nur flüchtig modelliert und bleiben im Schatten. Die Gesichter der Figuren, in denen das Apogäum der Ekstase, des Zorns oder der Verzweiflung, der ins Extremste verdichtete Ausdruck wiederhallt, sind sämtlich dem stummen Schrei

27 Vgl. Christoph Dohmen: *Das Bilderverbot. Seine Entstehung und seine Entwicklung im Alten Testament*, Frankfurt a. M. 1987, S. 10–13; vgl. auch Gerhard Langer: »Helios Orpheus und Aphrodite: Von Bildern und Verboten im antiken Judentum«, in: Christoph Dohmen/Christoph Wagner (Hg.): *Religion als Bild. Bild als Religion*, Regensburg 2012, S. 11–29, sowie Christoph Asmuth: *Bilder über Bilder. Bilder ohne Bilder. Eine neue Theorie der Bildlichkeit*, Darmstadt 2011, S. 25–32.

28 Ludwig Meidner: »Eine autobiographische Plauderei«, in: *Junge Kunst*, Bd. 4, Leipzig 1923 (zit. nach Meyer: *Doppelbegabung im Expressionismus* (Anm. 15), S. 328).

29 Günter Rombold: *Bilder – Sprache der Religion*, Münster 2004, S. 14.

30 Vgl. Meidners Tagebucheintragung vom 9. August 1915 (zit. nach Ludwig Kunz (Hg.): *Ludwig Meidner – Dichter, Maler und Cafés*, Zürich 1973, S. 34).

31 Vgl. Edgar Wind: »Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik« (1931), in: Ekkehard Kaemmerling (Hg.): *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklungen – Probleme*, Köln 1979, S. 165–184.

des Laokoon ähnlich, der bereits für Lessing die Grenzen des Bildmediums markiert – im »prägnantesten Augenblick«³² vermag hier zusammengedrängt zu werden, was der Text in seiner Erstreckung in sich aufnimmt. Mit Meidners Bildern betreten wir damit das Feld der Unsagbarkeit des Sichtbaren und seiner Einzigartigkeit und Nichtwiederholbarkeit: das Pathos einer absoluten Originalität, wie sie die autonom gewordene Kunst für sich reklamiert.

Die Zeichnungen schlagen sich allerdings nicht ganz auf die Seite des Ästhetischen, sondern halten die Waage zwischen ästhetischer Formanstrengung und Sakralität. Wenn sich Meidner die Form mittelalterlicher Holzschnitte anverwandelt, so wird auf der Ebene der Bildpraktiken die Interpikturalität als ein Rückgriff auf den sakralen Status der Bilder im Mittelalter und somit als Aufrufen tief verankerter kulturhistorischer Erinnerungsbausteine greifbar. Die Bilder appellieren damit an eine spezifische Bildfrömmigkeit, wie sie im Mittelalter üblich und – trotz Bilderverbot – auch sanktioniert war.³³ In dieser impliziten Aufforderung zu sakraler Schau verhandeln Meidners Zeichnungen letztlich den Gegensatz von Repräsentations- und Präsenzparadigma.³⁴ Indem sie sich aus der unablässig evozierten Gegenwärtigkeit Gottes speisen, werden die Bilder zu Zeichen der Präsenz des Sakralen. Nur wem Bilder als heilig gelten, findet in ihnen also die Gegenwart des Göttlichen. Mit der Verabschiedung der visuellen Repräsentation, die im Bild angelegt ist, kann dieses zum Ort von Visionen werden, deren Autorität durch die Heiligkeit der Bildvorlagen ihre Beglaubigung erfährt. Damit sind die Zeichnungen im »heiligen« Bezirk einer sinnstiftenden Macht angesiedelt, die den zeichenhaften Sinn der sinnlichen Formen verbürgt.

Nur für den Bild-Gläubigen also, der »an ihr das glaubend bejahte Gegenüber seiner religiösen Erfahrung hat«, kann die Kunst identisch mit dem Sakralen werden.³⁵ Durch die transmediale Überschreitung zu den Texten hin partizipieren auch diese an der Heiligkeit der Bilder – wie umgekehrt das Attribut des Heiligen

vom Bild auf den Text überspringt, so dass Bild und Text erst im Verbund einen »heiligen Text« ergeben.

3. MEIDNERS TEXTE UND DIE MERKMALE RELIGIÖSER SPRACHE

Auch die Texte in Meidners Anthologien sind an der Schwelle zum Transzendenten ausgerichtet, ein Großteil wendet sich direkt an die göttliche Instanz, indem sie die Form des Gebets (bzw. der Lästerung) als Form religiöser Rede für sich adaptieren. Die Skizzen- und Notizbücher aus dem Gefangenenlager sind zudem an die Kulturpraktik des Gebetsbüchleins anschließbar, das aufgrund seines handlichen Formats jederzeit und allerorts verfügbar war. Durch das Ritual des Gebets, in dem das Heilige als Praxis zum Tragen kommt, weiß sich das Subjekt in einem gemeinschaftlichen Sinnzusammenhang geborgen.

Mit ihrem interpellativen Charakter sind Meidners Texte als Exerzitien in die religiöse Kommunikation eingebunden und weisen in ihrer gehobenen und elaborierten Sprache Merkmale religiösen Sprachgebrauchs auf.³⁶ Das Subjekt schreibt sich in einen Zustand hinein, der immer wieder unvermittelt vom ergebnen Glauben an die göttliche Fügung in die Lästerung kippt – so lautet denn auch der Untertitel der Anthologie *Septemberschrei* »Gebete und Lästerungen«. In seiner Zwiesprache mit Gott lehnt sich der Schreibende an die alttestamentliche Textfolie der Klagepsalmen Davids und der Klagelieder des Jeremia an, die das gesamte Spektrum des Bezogenenseins auf Gott abdecken.³⁷ Wie die Zeichnungen haben also auch die Texte an kulturellen Semantiken teil, das schreibende Ich begreift sich in einem überindividuellen Traditionszusammenhang. Diese Vorlagen werden mit Stilmerkmalen durchsetzt, wie sie sich in der expressionistischen Ästhetik etabliert haben: elliptischer, asyndetischer Stil, ausschweifendes Pathos, extensiver Gebrauch von Metaphorik, Exklamationen und Invokationen. Durch die Verquickung expressionistischen Sprachgebarens mit religiöser Semantik wird ein semantischer Überschuss generiert, der zunächst der Potenzierung des Ausdrucks dient; der insistierende Gestus der Texte zeugt von einer bis ins Äußerste ausgereizten Sprachmacht poetischer Rede, der die Anstrengung aufgebürdet wird, das Inkommensurable der Glaubenserfahrung

32 Gotthold Ephraim Lessing: »Laokoon oder Über die Grenzen der Mahlerey und Poesie«, in: ders.: *Literaturtheoretische und kritische Schriften*, hg. von Albert Meier unter Mitarbeit von Maike Schmidt, Stuttgart 2006, S. 49–93, hier S. 59 f.

33 Vgl. Bräunlein: »Bildakte« (Anm. 26), S. 212.

34 Vgl. Gottfried Boehm: »Repräsentation – Präsentation – Präsenz«, in: ders.: *Homo Pictor*, Berlin 2001, S. 3–13.

35 Vgl. Braungart: *Literatur und Religion in der Moderne* (Anm. 1), S. 44.

36 Vgl. Klaus Bayer: *Religiöse Sprache. Thesen zur Einführung*, Münster 2004, S. 10–56.

37 Vgl. Braungart: *Literatur und Religion in der Moderne* (Anm. 1), S. 317.

zu vermitteln. In der affektiven Aufgeladenheit der Sprache soll das Heilige zugänglich werden.

So münden die Modi des Lobes und der Lästerung in den Schrei, in dem sich das Subjekt in seiner Bedrängnis an Gott wendet. Mit dem Schrei wird zugleich eine Präsenz von Sprache produziert, die sinnlich erfahrbar wird. »Halte deine Hand über mich. Hör meine Schreie«, schreibt Meidner im *Aschaffenburger Tagebuch*.³⁸ In diesem Schrei sind subjektive Selbstartikulierung und die Orientierung auf das Heilige hin miteinander verschränkt. Damit stehen die Texte einerseits im Zeichen der Sprachermächtigung, ihrem Anspruch nach modifizieren sie den transzendierenden Charakter dichterischer Sprache aber dadurch, dass sie auf eine andere Wirklichkeit – auf Gott – gerichtet sind. Als inspiriertes Sprechen im Geist der Ekstase schreiben sich Meidners religiöse Texte wie seine Bilder von einer alles Dasein begründenden Wirklichkeit her, die menschliches Denken und Vorstellen grundsätzlich transzendiert, sie geben sich nicht nur dem unbegreiflichen Sog eines metaphysischen Anderen hin, sondern messen sich an der Unbegreiflichkeit Gottes. Damit aber reden sie von einer Wirklichkeit, die sich menschlicher Erkenntnis grundlegend entzieht – wie das Bild reicht das Wort nicht an die Gotteswirklichkeit heran (was sich in der jüdischen Glaubenstradition bereits im unaussprechlichen Gottesnamen JHWH äußert). Das Göttliche kann nicht benannt, allein seine Präsenz im Wort evoziert werden. Da Gott auch im Wort nicht fassbar gemacht werden kann, erlangt dieses den Status eines Verweises und folgt – wie die Bilder – einer Logik des Erscheinenlassens.

In der Anverwandlung religiöser Rede nutzt Meidner also nicht nur die Kraft tradierter Redeformen und bedient sich ihrer expressiven Formen. Wenn religiöse Redemuster wie Gebet oder Litanei als Gattungsreferenzen Eingang in die Texte finden, ist dies zugleich als Rückgriff auf die sprachliche (und symbolische) Verfasstheit von Religion zu werten. Zum einen ist der Form des Gebets der performative Gebrauch von Sprache entlehnt, in dem Sprache und Vollzug in eins fallen, zum anderen wird auf Semantisierungen rekurriert, in deren Zentrum die Sehnsucht nach dem Anderen und Unendlichen steht: »Muß ich ins Unendliche blicken, um dich zu umarmen, mein Vater?! Wenn du auch nur murmelst in meiner kleinen Brust, bist du weit herrlicher als in den Sphären droben und ich schaue dich näher als je. Wenn ich

stille bin und weise, kommst du sacht zu mir. Strahlst in meinem wunden Leib, machst ihn lind und warm.«³⁹

Das Heilige soll im Modus der Offenbarung verfügbar werden. Wie in den biblischen Überlieferungen von Zuständen der Entzückung im Angesicht Gottes wird die religiöse Erfahrung bei Meidner als etwas gedacht, das sich am Menschen vollzieht; ihre Grundbedingung ist die Empfänglichkeit des Menschen für das Ereignis der Epiphanie, das sich im Horizont des Göttlichen vollzieht. Dessen Autorität wird durch die Heiligkeit der schriftlichen Überlieferung verbürgt, von der sich der Sprechende affizieren lässt, wobei in den kryptischen intertextuellen Bezügen eine Poetik der Partizipation realisiert wird.⁴⁰ Meidners Texten kann also Heiligkeit attribuiert werden, insofern sie sich im »Resonanzraum des heiligen Textes«⁴¹ bewegen, denn in diesem zitierenden Sprechen werden nicht nur die Sinnangebote der Intertexte aufgerufen, vor allem wird den Vorlagen ihre Dignität und Verbindlichkeit entlehnt und den eigenen Texten als Signatur des Heiligen eingepägt. Der den Texten eingeschriebene Offenbarungsdiskurs und das Hervorbringungs-moment des Dichterischen, wie es dem autonomen ästhetischen Subjekt zukommt, sind dabei dialektisch miteinander verschlungen.

Dichterische und religiöse Sprache werden ineinander gespiegelt, in der Literatur soll das Unbegreifliche und Unverfügbare Sprache werden, die diese Dimension als menschliche Erfahrung ästhetisch zu exponieren und semantisch zu artikulieren vermag. Die Texte halten damit auf einen Fluchtpunkt zu, den auch Dorothee Sölle einmal erträumt hat: eine vollkommene Poesie, die zugleich reines Gebet wäre.⁴² Religion auf der einen Seite und expressionistisches Kunstschaffen in Literatur und Bild auf der anderen Seite werden somit in Meidners Anthologien in einen wechselseitigen Fragehorizont versetzt. In Bildern und Texten gleichermaßen begegnen sich menschliches Transzendierungsbestreben und göttliche

38 Meidner: »Aschaffenburger Tagebuch« (Anm. 20), S. 18.

39 Ludwig Meidner: »Anrufung des süßen, unersättlichen Züchtigers«, in: ders.: *Im Nacken das Sternemeer* (Anm. 18), S. 9–16, hier S. 10.

40 Vgl. Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a. M. 1990, S. 375 f.

41 Die Formulierung entnehme ich aus Sigrid Weigel: *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt a. M. 2008, S. 44 f.

42 Vgl. Dorothee Sölle: »Das Eis der Seele spalten. Theologie und Literatur auf der Suche nach einer neuen Sprache«, in: *Jahrbuch für Religionspädagogik* 4 (1987), S. 3–19, hier S. 3.

Transzendenz als ein Unendliches, das das Endliche übersteigt. In ihnen wird damit nicht nur die Schwelle zwischen dem Immanenten und dem Transzendenten umspielt, sondern in einer »Verzahnung von Gottesbeschwörung und Sprachbemächtigung«⁴³ der ästhetische Eigensinn der Formen ausagiert, der den literarischen bzw. bildlichen Ausdruck zur Realpräsenz des Sakralen steigern will.

FAZIT: MEIDNER UND DIE RELIGIOSITÄT DES EXPRESSIONISMUS

In dieser Verschränkung der Sakralisierung ästhetischer Formen und Semantiken mit der formprägenden Potentialität religiöser Ansprüche berühren sich Meidners Bilder und Texte mit einer Spannung, die der expressionistischen Bewegung insgesamt inhärent ist. Sie kann nur gelöst werden, indem sich Meidner letztlich vom Expressionismus – und damit von der ästhetischen Moderne – lossagt. Die Selbstübersteigerung der Formen als Grundimpuls und Ferment expressionistischen Kunstschaffens gilt ihm nun als verwerfliche Krankheit und Makel.⁴⁴ Frank Krauses für den messianischen Expressionismus etablierte Formel von der »Indienstnahme ästhetischer Formen für eine metaphysische Ethik«⁴⁵ scheint demnach mit Blick auf das Schaffen religiöser Künstler wie Meidner zu kurz gegriffen. Vielmehr wird ein Widerspiel von ästhetischer Formanstrengung und Sakralität inszeniert, in dem die »Heiligung der Ausdrucksformen«⁴⁶ von der Offenbarung des Heiligen legitimiert wird, aber auch ihre Korrektur erfährt.

Als Doppelbegabung ist Meidner dazu befähigt, sowohl Bild- als auch Textmedium auf die Möglichkeiten hin auszuloten, das Heilige auszudrücken. Wenn in den Anthologien die Möglichkeiten der Überführbarkeit der Medienleistungen ineinander erprobt werden, kommen dabei komplementäre bzw. kompensatorische Text-Bild-Bezüge zum Tragen:⁴⁷ Wo das Bild versagt, kommt der Text zum Einsatz, und wo trotz aller eruptiver Sprachgewalt die Worte versiegen, bietet die bildliche Darstellung Sukkurs. Zwar sind

das Sichtbare und das Sagbare inhärent disjunktiv und nicht aufeinander reduzierbar, aber Bild und Text durchdringen einander, in einem dynamischen Feld der Wechselbeziehung kommt es zu Überschneidungen, Isomorphie, Transformation und Übersetzung. Die ausdrucksstarke Mimik der dargestellten Figuren korrespondiert mit der pathetischen Semantik der Texte, der Bewegtheit der Linie entspricht die rhythmisierte Sprache. In einer kataphatischen Hinwendung zum Göttlichen greifen Wort und Bild in dem Bestreben ineinander, hinter das sinnlich Erfahrbare zurückzutreten und dem Heiligen zur Erscheinung zu verhelfen. In den Anthologien bildet das Heilige einen Horizont, der Bilder und Texte umgreift. Meidners mediale Transgressionen schreiben sich damit nicht in den Paragone-Diskurs ein, sondern folgen der Idee des Gesamtkunstwerks, die immer wieder am Horizont der expressionistischen Kunstauffassung aufscheint.⁴⁸ In den Anthologien wird ein Feld intermedialer Konstellationen und Relationen eröffnet, in dem die Künste sich gegenseitig erhellen sollen. Text- und Bildmedium beflügeln einander, die Texte entfalten ihr volles Potential nur, wenn sie als Reden »vor einem Bild«⁴⁹ in den Blick genommen werden, die Bilder hingegen stehen in Relation zum Geschriebenen und heben es auf die Präsenzebene des Sakralen. An den Nahtstellen der Medien aber nistet sich die Reflexion ein, und als Ertrag der medialen Transgressionen Meidners bleibt die Erkenntnis, dass auch im avanciertesten und künstlerisch ausgefeiltesten *pas de deux* der Künste stets ein Rest an unverfügbarer Erfahrung bleibt – auch und vor allem religiöser Erfahrung.

43 Wacker: *Poetik des Prophetischen* (Anm. 5), S. 424.

44 Vgl. Meidner: »Aschaffenburger Tagebuch« (Anm. 20), S. 20.

45 Krause: *Literarischer Expressionismus* (Anm. 10), S. 137.

46 Ebd., S. 147.

47 Vgl. Susanne Gramatzki: »Zu komplementären und kompensatorischen Text-Bild-Bezügen«, in: Renate Kroll (Hg.): *Wie Texte und Bilder zusammenfinden: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Berlin 2015, S. 155–164.

48 Theoretisch und programmatisch wird sie von Oskar Walzels bahnbrechendem Werk *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*, Berlin 1917 begleitet.

49 Georges Didi-Huberman: *Vor einem Bild*, aus dem Franz. von Reinold Werner, München 2000, S. 12.