

Zum Bild des Engels in der modernen Kunst

Herbert Schade SJ, München

Noch niemals wurde das Christentum im reinen Gedanken erneuert. Immer gewann es seine Gestalt im Gespräch mit den Erfahrungen, den Ängsten und Hoffnungen seiner Zeit. Auch die heutige Neubewertung – man mag sie als Krise, man mag sie als Aufbruch deuten – ist auf diesen Gesprächspartner angewiesen.

Daß sich das Anliegen unserer Zeit in der bildenden Kunst zu Wort meldet, bezweifelt niemand. Daß dieser aber mit Vorliebe solche Themen aufgreift, die von nicht wenigen christlichen Gruppen als überlebt betrachtet werden, müßte aufhören lassen.

Worauf es ankommt ist dies: Zuerst einmal sind die Erfahrungen der modernen Malerei ernstzunehmen, ernster als manche theoretischen Erörterungen. Dann ergibt sich das Zweite von selbst: Das Neu-Verstehen und Neu-Schätzen-Lernen der christlichen Lehre von den Engeln. Überraschend nahe kommt z.B. dasjenige, was Erik Peterson in seinem „Buch von den Engeln“ schrieb, den Lichtgestalten Molzahns. Heinrich Schliers „Mächte und Gewalten“ aber könnte man als einen christlichen Kommentar „Zum Bild des Engels in der modernen Kunst“ lesen, als eine Unterscheidung der Engelgeister.

In Nizza eröffnet Marc Chagall sein Museum im Dienst der „hohen Spiritualität aller Völker“. Dieses Unternehmen lenkt unsere Aufmerksamkeit auf einen Tatbestand, den man bei der Vielfalt moderner Bewußtseinsäußerungen übersieht, nämlich die spirituelle oder religiöse Welt der modernen Malerei. Wie schon der Name Marc Chagall belegt, gibt es weit mehr religiöse Werke im heutigen Kunstschaffen, als man gemeinhin annimmt. Zahllose Christusbilder von Ensor bis Picasso, Bilder der Madonna von Franz Marc über Henri Matisse bis zur Partisanenmadonna von Michail Sawitzki wären zu nennen. Kreuzigung und Auferstehung, Weihnacht und Pfingsten – das totesagte christliche Thema ist immer noch lebendig. Deshalb schränken wir unsere Betrachtung auf ein Motiv ein, das in den meisten Religionen der Menschheit eine zentrale Rolle gespielt hat, nämlich den Engel.

Der Engel wird im Trend einer modischen Säkularisierung heute bis in die Theologie hinein bagatellisiert oder sogar eliminiert. Erinnern wir uns aber der kraftsprühenden Engelbilder in Ravenna oder der Kathedrale

von Reims, so drängt sich der Gedanke auf, daß die Wirklichkeit des Engels nicht nur ein Mißverständnis der alten Kulturen sein kann. Zu überzeugend und machtvoll schauen uns die gewaltigen Boten Gottes der alten Kunst an. Viel eher kommt man zur Einsicht, daß die aufwendige Bewußtseinsindustrie eines technologischen Zeitalters unser Sehen erschwert und das Wahr-Nehmen religiöser Vorgänge nahezu liquidiert hat. Im Gegensatz zu dieser Krise der Wahr-Nehmung belegt die Kunst des 20. Jahrhunderts mit zahlreichen bedeutenden Bildern von Engeln, wie stark auch heute noch das Wissen von der Anwesenheit der uralten Botschafter Gottes ist.

Es scheint, daß der Künstler mehr als der Mensch sonst für „Botschaften“ aufgeschlossen ist, die ihn bei seiner Begegnung mit verschiedenen Realitäten erreichen. Dabei spielt es kaum eine Rolle, ob man diese Realitäten als Himmel und Erde oder als Sachen und Personen definiert. Der Künstler erfährt diese Wirklichkeit nicht als bloßen Nutzwert, sondern als Gestalt, das heißt als Bild, das etwas sagt oder verkündigt. Engel heißt also für ihn Welt, die sich mitteilt oder spricht. Einer sprechenden Welt ordnet man psychischen Charakter zu. Eine solche Welt ist be-seelt oder be-geistert. In nicht wenigen Fällen erlebt der Künstler diese Welt im Dienst einer Botschaft oder die verschiedenen Geister in den Prozessen der Geschichte als eine ihm übergeordnete Instanz. Allerdings programmiert der Engel längst nicht mehr das Kollektivbewußtsein unserer Zeit¹.

Aus der Vielfalt moderner Engelbilder, die von Paul Gauguins „Jakobskampf“ bis zu Jean Claude Forests „Ornithanthropos Pigar“ im Comic-Strip „Barbarella“ reichen, sollen hier einige charakteristische Beispiele von Engelvorstellungen zur Betrachtung vorgelegt werden. Die Engel von Marc Chagall mögen am Anfang unserer Erwägungen stehen; denn „als ein Geschoß des Lichts, das Dunkelheit durchfährt, nichts sonst“, bezeichnet er die Engel. „Nichts von Bewegung, von Du, von Gegenüber. Nur Botschaft und Befehl, und jetzt Rücknahme des Befehls durch ein Licht, ausstrahlend vom Licht, vom König der Könige.“²

¹ Zum Thema „Engel“ vgl. E. Kirschbaum, *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Bd. I, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968, 626–643 (Red.); dazu Karl August Wirth, *Engel*, in: RDK Bd. V Stuttgart 1967, 341–555; J. Michl, *Engel I–IX* und Th. Klauser, *Engel X* (in der Kunst), in: RAC Bd. V, Stuttgart 1962, 53–322; Alfons Rosenberg, *Engel und Dämonen. Gestaltwandel eines Urbilds*. München 1967.

² Franz Meyer, *Marc Chagall. Leben und Werk*. Köln 1961, 393; der Satz ist Erich Neumann, *Chagall und die Bibel*, „Merkur“ 130, 12. Jg., 1958, 1158 entnommen. Dazu Walter Erben, *Marc Chagall – Der Maler mit den Engelsflügeln*. München 1957. – Lionello Venturi, *Chagall*. Genf 1956. Jean Cassou, *Chagall*. München-Zürich 1966. – Werner Hafmann, *Marc Chagall*. Köln 1972.

I. Marc Chagall und die „Dolmetscher des Unbewußten“

Die Kunst Marc Chagalls fasziniert deshalb so stark, weil es dem Maler gelingt, ehrwürdige Traditionen – die Bildwelt der Bibel – in einer Weise darzustellen, die jeden überzeugt. Die liebenswürdigen Boten des Lichts in seinem Schöpfungsbild, die Begleiter ins Offene in seinem Bild der Jakobsleiter, die amourösen Hörer und Musikanten seiner Tafeln vom Hohen Lied und die unheimliche Abtrünnige seines „Engelsturzes“ (1923, 1933, 1947) verkünden nicht nur die Gesetze des Himmels und der Bibel, sondern sind auch von unserer Zeit. Sie entstammen genauso dem Urgrund der menschlichen Seele wie den Firnen des Lichts.

Am Beginn der Engelvorstellungen Marc Chagalls steht ein seltsamer Traum, den der Maler sehr viel später und in jahrelanger, mühevoller Arbeit in den Bildern der „Erscheinung“ realisiert hat. Chagall erzählt diesen Traum selbst in seiner autobiographischen Studie „Mein Leben“. Es war in den Jahren 1907 bis 1910 in Petersburg: „Meine Mittel erlaubten mir nicht, ein Zimmer zu mieten, ich mußte mich mit Zimmerecken begnügen. Ich hatte nicht einmal ein Bett für mich allein ... In diesen Gemeinschaftsecken, mit Arbeitern und fahrenden Gemüschhändlern als Nachbarn, blieb mir nichts anderes übrig, als mich auf meiner Bettkante auszustrecken und über mich selbst nachzugrübeln. Über was sonst? Und meine Träume überwältigten mich: ein viereckiges, leeres Zimmer, in einer Ecke ein einziges Bett und ich darauf. Es ist dunkel, plötzlich öffnet sich die Zimmerdecke und ein geflügeltes Wesen steigt mit Getöse herunter und erfüllt das Zimmer mit Bewegungen und Wolken. Ein Rauschen von schwingenden Flügeln. Ich denke: Ein Engel. Ich kann die Augen nicht öffnen, es ist zu hell, zu leuchtend. Nachdem es das ganze Zimmer durchstößt hat, erhebt sich das Wesen wieder und verschwindet durch die Spalte in der Decke. Es nimmt alles Licht, alle Luft mit. Es wird wieder dunkel. Ich erwache. Mein Bild ‚Erscheinung‘ beschwört diesen Traum herauf“³.

Schon der Vorgang ist wesentlich. Ein moderner Maler träumt von Engeln. Dieser Traum scheint ihm so bedeutend, daß er aus ihm das Leitbild seiner Malerei macht.

In einem ersten Bild der „Erscheinung“ von 1917/18 sehen wir den Maler vor der Staffelei. Er wendet sich zum Engel zurück, der auf ihn zukommt wie der Erzengel Gabriel im Bild der Verkündigung auf die Madonna zugeht. Betten, Schrank, Tisch und Stühle charakterisieren den Raum als Zimmer. Wolken und die kubistische Schichtung der Figuren und

³ Zit. n. Fr. Meyer a. a. O., 50.

Architekturelemente heben die Perspektive auf und definieren den Engel als raumzerbrechende und raumüberwindende Figur. Der Auftrag des „biblischen Hermes“ ist überdeutlich: Der Engel bringt den Befehl zu malen und zu gestalten. Das Thema Maler und Modell, Künstler und Muse oder Inspiration klingt an.

Die Bilder der „Erscheinung der Familie“ von 1923 und namentlich die letzte Fassung von 1947 haben die Zimmerarchitektur aufgegeben. Der Maler sitzt mit seiner Staffelei über den Dächern der Stadt am Himmel. Die Sichel des Mondes glänzt zu seinen Füßen. Ihm gegenüber steht im roten Gewand seine Frau Bella. Über Bella erscheint eine himmlische Braut ganz in Weiß, gleichsam als Urbild der irdischen Frau. In der Mitte des feurigen Himmels erheben sich die Eltern des Künstlers mit der Tora-rolle. Darüber leuchtet der Engel mit gelbroten Flügeln auf. Er vermittelt zwischen dem Künstler und der Braut, zwischen Eltern und Kindern, zwischen Himmel und Erde. Dieser Engel ist also nicht nur der Inbegriff der Inspiration und ein raumüberwindendes Wesen, sondern er besitzt auch die Eigenschaften des kosmischen Eros der antiken Mythologie, der die irdische Welt zum Himmel erhebt. Die Botschaft dieses Engels scheint ebenfalls deutlich. Er verkündigt die uralte Nachricht von der „Himm-lischen Hochzeit“. Auch nach jüdischer Auffassung werden nämlich Ehen unter dem Baldachin, das heißt im Himmel geschlossen. Die religiöse Deutung der Ehe und damit der Geschlechtlichkeit, die im Bild der „Erscheinung“ zum Ausdruck kommt, entspricht dem Traum Adams, von dem die Genesis berichtet. Adam schaut im Tiefschlaf die Erschaffung Evas und das Mysterium der Zukunft. Paulus nennt diese Hochzeit das „Große Geheimnis“ (Eph. 5, 32), weil es die Vermählung von Christus und der Kirche vergegenwärtigt.

Dieser Engel, der die Frau des Künstlers und den Maler selbst auf die Eltern im Himmel verweist, und die irdische Bella mit der himmlischen Braut des kommenden Jerusalem zusammensieht, besitzt auch den Charakter der Zeit. Die himmlische Hochzeit, die „Am Anfang“ war, die Ehe der Eltern und die eigene Vermählung werden mit dem, was am Himmel erscheint, verbunden. Dieser Charakter der Zeit oder einer zeitüberwin-denden Macht ist auch dem biblischen Engel von jeher eigen. So sehen wir in der Schöpfungskuppel der Vorhalle von San Marco die sieben Tage der Erschaffung jeweils einem Engel zugeordnet. Therese d'Alverny, eine französische Forscherin, hat in einer bedeutenden Untersuchung den Zusammenhang zwischen Zeit und Engel aufgezeigt⁴. Auch Marc Chagall

⁴ Marie Therese d'Alverny, *Les anges et les jours*. Cahiers Archéologiques, IX, Paris 1957, 271 ff.

hat in manchen anderen Darstellungen diesen Zeitcharakter der Engel deutlich gemacht. Der geflügelte Fisch im Bild „Die Zeit ist ein Fluß ohne Ufer“ (1939) trägt eine Uhr über den Strom. Das unheimliche Flügelwesen im „Engelsturz“ zeigt vor dem einen Flügel eine vergleichbare Uhr. Dem geflügelten „Jongleur“ (1943) hängt wie ein Tuch eine weichgewordene Uhr über dem Arm. Das Vergehen wird sichtbar. So erhält die Zeit im Bild der Engel eine anthropologische und eine religiöse Deutung. Deshalb vor allem gehören die Engel dem Himmel an, dem Bereich von Sonne und Mond, dem Raum der Gestirne, weil die Sterne die lebendigen Sinnzeichen der Zeit darstellen. Für unser psychologisches Zeitalter aber wird der Himmel zur „ältesten Provinz der menschlichen Seele“. Wir erfahren das, was die Alten am Himmel sahen, im Seelengrund. In uns geht die Sonnenbarke vor Anker und berichtet Traumbilder von unserem eigentlichen Dasein. Seltsame Flügelwesen dolmetschen uns die Botschaft des Urgrunds, die unbewußt war, und verkünden das „Große Geheimnis“.

Vom Himmel weg in die „Vorstadt der langen Leiden“ führt uns das Engelbild eines anderen Künstlers.

II. Georges Rouault und der Beistand der Elenden

Einer der bedeutendsten gläubigen Maler des 20. Jahrhunderts, Georges Rouault, hat nur sehr wenige Engel in seiner sonst religiös so reichen Bildwelt aufzuweisen. Rouault hat sein religiöses Empfinden nicht in der Darstellung von Engeln ausgedrückt, sondern in der Anklage des Lasters, erklärt Lionello Venturi⁵. Tatsächlich spielt der Maler im 51. Blatt seines Zyklus „Miserere“ auf die Engel der Kathedrale an: „Fern vom Lächeln von Reims“, schreibt der Künstler über das Bild. Er bildet jedoch keinen lächelnden Engel ab, sondern einen durch Uniform, Ordenskreuz und Brille ins Bürokratische verzerrten Offizier. Das Gegenbild des Engels gewinnt so Gestalt.

Den Engel selbst – ein Motiv, das im 19. Jahrhundert so inflationär verbraucht wurde – wollte Rouault nicht noch weiter vervielfältigen. Er geht sparsam mit diesem Thema um. Sein Schutzengelbild verbindet jedoch das überkommene Sentiment mit der Eigenart originären Schaffens. Der Engel erscheint in ihm als Begleiter und Beistand der Kinder. Übergroß kontrastiert der Weggenosse der Kleinen mit einer gelbroten Sonne. Abstrahiert man von den konventionellen Flügeln dieser großen Gestalt, so gleicht dieser Engel den Begleitern und Weggenossen, die wir in vielen

⁵ Lionello Venturi, *Georges Rouault*. Paris 1948, 27; ders., *Rouault*. Genf 1959, 120.

Bildern des Malers auftauchen sehen. In seinen Flüchtlings- und Exodusdarstellungen, in den Vorstadtbildern und in den legendären Landschaften erscheinen immer wieder Menschen von Menschen begleitet oder ein Christus von anonymen Gestalten flankiert. „Trostlosigkeit findet sich in allen Landschaften Rouaults wieder, so daß es scheint, als wäre die Welt für ihn eine Wüste; selbst die Häuser sind düster, und die Menschen irren zwischen ihnen umher, als wären es Ruinen. Christus oder einige arme Leute gehören zu dieser Ode. In einer so apokalyptischen Vision der Natur ist nur im Himmel noch eine Spur des Lebens, des Lichtes, gleichsam die letzte Zuflucht des Erdenlebens, das sich im Jenseits erfüllen soll“⁶. Die „Spur des Lichtes“, die auch im Mitmenschen, im Narren und Proleten, aufleuchtet, scheint wie ein verschwiegener Hinweis auf die überirdischen Kräfte, die man in alter Zeit Engel genannt hatte. Wie Raffael im Buch Tobias sind auch diese Menschen nur Begleiter. Von den Weggenossen gilt, was Rouault von Christus sagt: „Immer ist Christus in der Vorstadt, durchdringt die Gnade Elend und Pein der Menschen“⁷. Der „Engel“, diese „Spur des Lichtes“, die in den Gestalten des Malers wie in den farbigen Fenstern der Kathedralen aufleuchtet, wird auch zur gestaltenden Kraft der Bilder: „Form bedeutet bei ihm nicht den Umriß der Dinge, dem man mit der Hand nachfährt, sondern etwas von innen heraus Wirkendes“⁸. So erscheint der Engel im 46. Blatt der Radierungen des „Miserere“, der den gefallenen Gerechten zu Grabe trägt, von großer Kraft. Dieser Engel trägt und leidet mit. Er ist die „Dynamis“, das heißt die Kraft. Tragen und Leiden aber sind Grundhaltungen der Figuren Rouaults. Und so konnte er auch unter dieses Blatt die Worte setzen: „Der Gerechte ist wie das wohlriechende Sandelholz; denn er läßt die Axt duften, die ihn erschlug.“ Dieses Leid der Ausgestoßenen, der Elenden, der Proleten und ihre Wunden rufen den Engel auf den Plan; denn der Engel ist der Begleiter der Beistandslosen.

Die lateinische Sprache nennt den Begleiter oder Gesellen „Socius“. So können wir sagen, Georges Rouault, der Maler der modernen Gesellschaftsprobleme, erkennt im Sozialen ein wesentliches Vergleichselement zum überkommenen Engelsbild.

Stärker in den Bereich der „Kräfte“ und des Unfaßbaren führen uns die Engel Kandinskys.

⁶ L. Venturi, *Rouault*. Genf 1959, 106.

⁷ Pierre Courthion, *Georges Rouault. Leben und Werk*. Köln 1962, 200.

⁸ Ebda, 150.

III. Wassily Kandinsky und die anonymen Kräfte einer zeitgenössischen Eschatologie

Es ist allgemein bekannt, daß der Russe Wassily Kandinsky der Erfinder der abstrakten Malerei und ihr hervorragender Theoretiker ist. Weniger gewußt wird, daß sein Werk in der Geniezeit von 1910 bis 1914 – also gerade in jenen Jahren, in denen der Durchbruch zur abstrakten Kunst erfolgte – eine Reihe von religiösen Themen aufweist. Man könnte sogar sagen, die bildnerische Revolution Kandinskys steht unter religiösen Vorzeichen. Es sind vor allem die Themen „Jüngstes Gericht“ (8 Bilder), „Allerheiligen“ (6 Bilder), „Sintflut“, „Apokalyptische Reiter“ und der „Kampf Georgs mit dem Drachen“, die der Maler damals kultivierte. Im Motiv des Drachenkampfes, in dem Georg oder Michael austauschbar gegen den alten Topos vom Kampf des Tiamat mit der Weltenschlange oder Apollos Kampf mit dem Drachen bleiben, ist ein alter Schöpfungsmythos zitiert; denn durch diesen Kampf, von dem auch die Bibel berichtet, entsteht nach alter Auffassung unsere Welt. Im Zeichen des apokalyptischen Reiterkampfes dagegen geht schließlich der Kosmos zugrunde.

Die Engel, die Wassily Kandinsky damals malte, zeigen einmal ein mächtiges Schwert, das hoch in den Bildraum aufragt, und dann immer wieder die Posaune⁹. Die Figuren der Engel selbst erscheinen wie die Gestaltwerdungen unbekannter dynamischer Gewalten, die alle naturalistischen Elemente seiner malerischen Kompositionen zerbrechen und den Prozeß einer neuen Bildwerdung einleiten. Wesentlich bleibt die künstlerische Form dieser Posaunenengel selbst. Sie besitzen keine geometrischen Strukturen wie die späteren Abstraktionen des Malers, sondern sind von vitaler Kraft. Ein Gewoge, in dem immer neue Formaufbrüche kataraktartige Strudel bilden, zeichnet sein „Jüngstes Gericht“ aus. In den „Improvisationen“ und „Kompositionen“ der Frühzeit geht die Horizontlinie im Bild verloren zugunsten des kosmogonischen Chaos, das Welt, Zeit und Seele des Künstlers bestimmt. Wir befinden uns unmittelbar vor dem Ausbruch des ersten Weltkriegs. Kandinsky berichtet selbst, woher der Aufruhr stammt: „Unsere Seele, die nach der langen materialistischen Periode erst im Anfang des Erwachens ist, birgt in sich Keime der Verzweiflung des Nichtglaubens, des Ziel- und Zwecklosen. Der ganze Alpdruck der materialistischen Anschauungen, welche aus dem Leben des Weltalls ein böses, zweckloses Spiel gemacht haben, ist noch nicht vorbei“¹⁰.

⁹ Will Grohmann, *Wassily Kandinsky. Leben und Werk*. Köln 1958, 266; 352, No. 38; 272; 404, No. 663 und 664.

¹⁰ Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*. München 1912, 4.

Deshalb erhebt der Künstler die Forderung: „Blind gegen ‚anerkannte‘ oder ‚unerkannte‘ Form, taub gegen Lehren und Wünsche der Zeit soll der Künstler sein. Sein offenes Auge soll auf sein inneres Leben gerichtet werden und sein Ohr soll dem Mund der inneren Notwendigkeit stets zugewendet sein . . . Dieses ist der einzige Weg, das Mystischnotwendige zum Ausdruck zu bringen.“¹¹

Kandinsky ist also hellhörig geworden für den Engel in der eigenen Seele und in der eigenen Zeit. Dieser Engel steht im Zeichen des „Gerichtes“ und einer „Neuen Schöpfung“. Er ist der große Impuls, der die Form zerbricht und das „Mystischnotwendige“ zum Ausdruck bringt. Es scheint also, daß der Künstler der Geniezeit unter dem Einfluß von Engeln steht. Sein späteres Werk jedoch ist kaum noch vom Engel her zu begreifen. Die Tafeln werden zum „harmonikalen Gleichnis“ von Seele und Kosmos, aber sie entbehren der Elemente, die sie einer christlichen Spiritualität unmittelbar zuordnen. Ihr künstlerischer Kosmos bildet eine Arena für nur schwer zu deutende personale Kräfte.

Hier wäre nun der Ort, die „Engel“ von Paul Klee zu betrachten. Aber noch stärker als die Posaenträger des russischen Künstlers gehören die luftigen Gebilde dieses Malers einer höchst individuellen Welt an und führen nicht selten in das Reich der Ironie. Man könnte in ihnen Geister im Sinne des „Angelus Novus“ verstehen – ein Bild von Klee, das Walter Benjamin besaß. – Benjamin interpretiert den ephemeren Charakter des „Angelus Novus“ mit dem Hinweis auf eine Legende: „Werden doch sogar nach einer talmudischen Legende die Engel – neue jeden Augenblick in unzähligen Scharen – geschaffen, um, nachdem sie vor Gott ihren Hymnus gesungen, aufzuhören und in Nichts zu vergehen“¹². Diese Engel tauchen auf, um sofort wieder zu verschwinden. Sie gehören der Welt des Momentanen an, die wir aus verschiedenen Gründen hier nicht festhalten wollen.

Dagegen scheint es von allgemeinem Interesse, die Engelauffassungen zweier anderer Künstler zu betrachten; denn sie benutzen die widerstrebende Beschreibung der Materie durch die moderne Naturwissenschaft, Welle und Korpuskel, um das Wesen des Engels ansichtig zu machen. Die Engel in der Gestalt von Lichtwellen erkennen wir im Werk des deutschen Expressionisten Johannes Molzahn. Die Engel in der Form von Korpuskeln schaut der spanische Surrealist Salvador Dali.

¹¹ Ebda, 58.

¹² Walter Benjamin, *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften* 2. Frankfurt am Main 1966, 374.

IV. Salvador Dali und die „atomaren Kuriere der Herrlichkeit“

Der spanische Maler Salvador Dali, der von sich behauptete, „Der Surrealismus bin ich“, schockiert viele durch seine absonderlichen Späße. Hinter seiner Narretei steckt jedoch System, und seine Ironie macht abgründige Sachverhalte offenbar. Man braucht nicht auf seine Konversion im Jahre 1949 hinzuweisen, um die Affinität des Künstlers zur Religion zu erkennen. Bilder wie der „Christus des hl. Johannes vom Kreuz“ (1951) oder die „Madonna von Port Lligat“ (1949) dokumentieren seine Spiritualität.

In seiner religiösen Bildwelt gibt es auch verschiedenartige Engelgestalten. So beobachten wir in den Illustrationen zur „Göttlichen Komödie“ Engel, und in einigen Madonnenbildern des Malers erkennen wir puttenartige Kinder. „Der „Gefallene Engel“ seiner Goldschmiedearbeit wirkt erschütternd. Allerdings besitzen die genannten Engel eher konventionellen Charakter. Deshalb sollen sie hier nicht eigens betrachtet werden. Viel mehr interessiert seine vertiefte Engelauffassung, die aus dem Fragmentcharakter moderner Kunst, also einem „technischen“ oder „quantitativen“ Sehen hervorgeht. Diese Sicht setzt nämlich eine besondere Deutung der Materie und ihrer kleinsten Teilchen voraus. Unser „technisches“ Sehen“ steht also am Beginn der atomaren oder nuklearen Mystik von Salvador Dali.

Zwei Werke aus dem Jahre 1929 bilden die Grundlage seiner nuklearen Mystik. Sie heißen der „Unsichtbare Mensch“ und das „Rätsel der Begierde“. Der „Unsichtbare Mensch“ stellt das Erscheinungsbild der Welt in Frage. Nach Art eines Vexierbildes sind in diesem Gemälde die Gegenstände, Architekturteile und Figuren so gruppiert, daß sie bei näherem Zusehen eine menschliche Gestalt ergeben. Das Auge interpretiert notwendigerweise die Landschaft dieses Bildes in einen Menschen um. Das „Rätsel der Begierde“ besitzt vergleichbaren Charakter. Ausgehend von einem Gedicht des Dadaisten Tzara, „La grande complainte de mon obscurité“ („Die große Klage meiner Dunkelheit“), stellt es eine unförmige Masse dar, die sich zum Himmel erhebt. In den qualligen Nischen des Gebildes lesen wir die Worte des Gedichtes: „Ma mère, ma mère, ma mère“ („Meine Mutter . . .“). Die Begierde erscheint wie der Ruf nach der Mutter und läßt aus der formlosen Masse eine Gestalt werden.

Beide Werke entstehen noch auf den geistigen Grundlagen des „Surrealistischen Manifestes“ von Henri Breton, das eine Malerei ohne Rücksicht auf ethische und ästhetische Imperative fordert.

In der Variation zur Spitzenklöpplerin des Delfter Vermeer aus dem Jahre 1955 wird die Gestalt der handarbeitenden Frau aus zahlreichen

Hörnern gebildet. Dali nennt das Gemälde „Peinture paranoïque-critique de la Dentellerie de Vermeer“ („Paranoisch-kritische Malerei zur Spitzenklöpplerin von Vermeer“). Er definiert also seine Methode des Malens als „paranoisch-kritisch“. Das heißt: Ähnlich wie bei einer Wahnvorstellung dient die Realität der Außenwelt „als Veranschaulichung und Beweis, sie wird in den Dienst der Realität unseres Geistes gestellt“¹³. Das Bemühen, die fragwürdige Welt der Erscheinung vom Geistigen her neu zu deuten, wird sinnfällig. Zugleich aber bemerken wir im Gegensatz zu den eher weiblich zu interpretierenden Formen im „Rätsel der Begierde“ das Vordringen einer männlichen Sexualsymbolik. Das uralte Symbol des Horns, das von dem christologisch gedeuteten Einhorn und der Schofarposaune über die Hörner des Altars im Tempel zur Hornkappe des venezianischen Dogen reicht, erhält bei Dali eine neue Aktualität.

In späterer Zeit besitzen die Bilder des Malers, die teils aus tachistischen Elementen, teils aus Rastergründen und immer wieder aus Quanten oder hornartigen Teilchen aufgebaut sind, einen diaphanen (durchsichtigen) Charakter. Man kann geradezu durch die äußere Erscheinung, die sich immer neu gestaltet, hindurchschauen. Das, was die Alten Metamorphose nannten, die Umformung der Substanz, wird sinnfällig.

Anhand dieses Bildaufbaus und seiner metamorphotischen Struktur entwickelt Dali eine eigene Theologie und Engelslehre. Er stützt sich dabei auf sehr alte Vorstellungen: „Ich begriff die Atome und die Welten, von denen uns Giordano Bruno sagt, sie seien ‚Läufer oder Kuriere, Gesandte, Boten der Herrlichkeit des Einzigen und Allerhöchsten‘“¹⁴. Tatsächlich haben die Elemente seiner Bildwerke den Charakter des „Logos spermatis“, des „samenartig ausgestreuten Wortes“, das nach Klemens von Alexandrien und anderen Theologen im All wirksam ist. „Die Engel sind das geflügelte Fahrzeug, das zu Gott führt. Die Mystiker sehen die Engel, ehe sie Gott finden. Es mag sein, daß die Enthaltensamkeit dabei hilft. Das Sperma besitzt engelhafte Kräfte, weil es das Behältnis der nicht empfangenen Wesen ist. Was nicht menschlich ist, es aber werden könnte, sammelt sich im angelischen Bezirk. Der Engel ist dem Wesen nach der Nicht-offenbarte und der Macht nach der Offenbarte. Zwischen Gott und dem Menschen steht der Engel. Wenn wir in einer Bewußtseinsextase seine ätherische Bewegung, seinen himmlischen Rhythmus, seine Buntheit, sein Strahlen wahrnehmen können, sind wir auf dem Weg zu Gott. ‚Mit dem

¹³ M. Nadeau, *Geschichte des Surrealismus*. Reinbeck 1965, 11. – Vgl. dazu H. Schade, *Salvador Dali – ein religiöser Maler der Triebstruktur*, in: *Stimmen der Zeit*, Heft 3, März 1972, Bd. 189.

¹⁴ Salvador Dali, *Meine Leidenschaften. Aufgezeichnet von Louis Pauwels*. Gütersloh 1969, 150.

engelhaften Auge', sagt Henry Miller, 'sieht der Mensch die Welt der wahren Substanz.' Und die Welt der wahren Substanz, das ist Gott"¹⁵.

Der Engel der Lichtwellen von Johannes Molzahn ergänzt die Auffassung des spanischen Malers.

V. Johannes Molzahn: „Das Licht zum Engel entschlossen“

Das elementare Bild des Engels ist der Lichtstrahl, der aus der Sonne bricht, den Menschen erreicht und dessen Auge hin zur Sonne wendet. So schrieb Dionysius in seinen „Himmlischen Hierarchien“: „Aber jedes Hervortreten der vom Vater erregten Lichtausstrahlung, welche gütig verliehen zu uns dringt, führt uns auch hinwieder als eine in Eins gestaltende Kraft aufwärts und vereinfacht uns und wendet uns wieder zur Einheit des Vaters, der vereinigt, und zu seiner vergottenden Einfachheit zurück“¹⁶. Ignatius von Loyola wird in der Betrachtung „Über die Liebe“ in seinen Exerzitien dieses Bild der Strahlen, die von der Sonne ausgehen, übernehmen. Diese Gedanken von den vielen „Strahlen“ und dem „Einen Licht“ verbinden sich im Werk des Malers Johannes Molzahn zu einer Lichtwellenmalerei, in der das Wesen der Engel in einer ebenso elementar biblischen wie zeitgenössischen Form ausgedrückt wird.

Johannes Molzahn gilt als „Deutscher Boccioni“, das heißt als Futurist. Er gehört zu den großen Malern der „ersten Stunde“. Von Herwarth Walden in der Galerie und der gleichnamigen Zeitschrift „STURM“ schon im ersten Weltkrieg publiziert, wirkte er 1919 auch bei der Gründung des Bauhauses mit. W. Kandinsky, L. Feiniger, G. Muche und P. Klee gelangten durch seine Empfehlung ans Bauhaus. Molzahn selbst übernahm zunächst eine Professur in Magdeburg. Später berief ihn Oskar Moll an die Akademie in Breslau. Mit den Notverordnungen und der „Machtübernahme“ durch den Nationalsozialismus verlor der Maler seine Professur und galt sehr bald als „entarteter“ Künstler. Bei der berühmten Ausstellung im Jahre 1937 wurden seine Bilder aus den deutschen Museen entfernt und sehr viele vernichtet¹⁷.

Dieser Maler kultivierte schon in seinen „Schöpfungsbildern“ aus der Zeit des ersten Weltkriegs das Engelthema. Dabei fällt eine Gliederung der Kompositionen durch „visuelle Kraftlinien“ auf. Dieses künstlerische Ordnungsprinzip hatte seine Vorformen in den Kompositionen der Neoimpressionisten (Seurat), der Futuristen (Boccioni) und des russischen

¹⁵ Ebda, 137.

¹⁶ Pseudo-Dionysius Areopagita, *Himmlische Hierarchien*, Kap. I, 91.

¹⁷ H. Schade, *Johannes Molzahn. Einführung in das Werk und die Kunsttheorie des Malers*. München-Zürich 1972.

„Rayonnismus“ (Strahlenmalerei von Larionoff und Gontscharowa). Durch die Analyse älterer Kunstwerke (etwa der Pietà von Avignon) gewinnt Molzahn ein „visuelles Kräfte-Schema“. Diese Kräfte nennt er auch „Potentiales“. Schon bei diesem Begriff läßt sich der Vergleich zu den „Potestates“ (Machtvollen), also einer bestimmten, in der Liturgie genannten Engelgruppe ziehen. Mit der den „Potestates“ ähnlichen Engelgruppe, den „Virtutes“ (Tugendkräften), preist auch die moderne Kirche noch die Herrlichkeit Gottes.

In den theoretischen Schriften seiner amerikanischen Zeit – Molzahn war 1938 nach den USA emigriert – spricht der Künstler von den „Visuel Germs“. Vielleicht könnte man diesen Ausdruck mit „Sichtbare Lebenskeime“ übersetzen. Als intensiver Leser der Schriften von Thomas von Aquin strich sich Molzahn in seiner Thomas-Ausgabe unter anderen einen Artikel aus der Engellehre an, in dem es heißt: „Es ist aber offensichtlich, daß die heiligmachende Gnade sich so zur Seligkeit verhält wie der keimhafte Wesengrund in der Natur zur natürlichen Wirkung; darum wird die Gnade (1 Jo 3, 9) ‚Same Gottes‘ genannt. Wie also nach der Auffassung des Augustinus angenommen wird, daß sofort bei der ersten Erschaffung der körperlichen Schöpfung ihr die keimhaften Wesensgründe aller natürlichen Wirkungen eingesenkt wurden, so sind sofort vom Anfang an die Engel in der Gnade erschaffen worden“¹⁸. Damit wird die Beziehung zwischen „Samen“, „Sichtbaren Lebenskeimen“, „Kraftlinien“ und Engel deutlich. Ein ebenso schöpfungsintensiver wie ästhetischer Vorgang, das Strahlen des Lichts als Verbindung zwischen Sonne und Auge, wird dabei in seiner elementaren Symbolik begriffen: Engel sind Boten des Lichts. So kann man ein Wort von Raffaele Alberti auf Molzahns Strahlenfigurationen anwenden: „Endlich hat sich das Licht entschlossen, Engel zu werden“¹⁹. Und das Licht konstituiert Raum, Zeit und Bewegung.

Eine bedeutende Stelle für die Entwicklung der späteren Engelbilder nimmt im Werk Molzahns die Tafel „Der Gott der Flieger“ (1921) ein, die in der Nazizeit zerstört wurde. Dieses einzigartige Bild könnte man eine konstruktivistische oder technologische Maïestas (Herrlichkeit Gottes) nennen. In ihm wird das überkommene Gottesbild der „Geflügelten Sonnenscheibe“ oder des Lichtgottes der orientalischen Kunst ins Zeitgenössische übersetzt. Zwei gewaltige Schwingen bewegen die abstrakten Formen eines Bienen- oder Vogelkörpers durch das All. Räderwerk, Strahlengefüge und eine kontrapostische (gegensatzstarke) Formgebung ver-

¹⁸ Thomas von Aquin, *Summa Theologica*, g. 62, a. 3 (Die deutsche Thomas-Ausgabe). Salzburg-Leipzig Bd. 4, 1936, 321.

¹⁹ Eberhard von Zawadzky, *Johannes Molzahn*, in: „Hochland“, 58. Jhrg. 1965/60, 478–480.

mitteln den Vorgang einer intensiven Bewegung im Raum. In diesem Bild belegt der Künstler, daß die mythische Gotteserfahrung der Vorzeit auch heute noch wirklichkeitsmächtig ist. Der Maler erlebt den „Lichtwagen Gottes“ und vermag seine Vision nach Art eines abstrakten Bildes zu vergegenwärtigen.

Eine sublimen Renaissance findet diese Grundvorstellung in seinem Bild „Dialogue“ (1943) in den USA. Dieses Werk schildert ein „Gespräch“ zwischen zwei menschlichen Büsten, die vom Himmel zur Erde miteinander korrespondieren. In diesen beiden Figuren dürfen wir nach Berichten seine beiden gefallenen Söhne „Michael“ und „Uriel“ – sie erhielten bezeichnenderweise die Namen zweier Erzengel – wiedererkennen. Zum ersten Mal im Oeuvre des Malers wird hier ein Bild ganz aus Lichtquellen erstellt. Diese Lichtquellen verleihen dem Gespräch über dem Ozean, zwischen Himmel und Erde, den Charakter eines Mysteriums. Der Engel als „Lichtstrahl“ und seine Verwandtschaft zum „urgöttlichen Strahl“ im Sinne der „Himmlischen Hierarchien“ des Pseudo-Dionysius Areopagita verbindet sich in solchen Bildern mit dem Wellencharakter der Materieauffassung der modernen Naturwissenschaft zu einem künstlerischen Ganzen.

In den Werken „Phoenix“ (1946) und „Können zwei Engel zur gleichen Zeit an der gleichen Stelle sein?“ (1948) beobachten wir ein Linien- und Wellengefüge, das Raum, Zeit und Fläche zu einer „vierten Dimension“ verbindet. Das perspektive Fluchten der Linien, die Bewegung des Farbablaufes, Raum und Zeit werden in einer konstruktivistischen Urhöhle, einem „Raum-Gebären“, zusammengesehen. In diesen Bildern ist das verwirklicht, was das Vorwort des Katalogs der Futuristen-Ausstellung von 1912 erklärt: „Aufgrund dessen, was der Maler Boccioni so treffend physische Transzendenz genannt hat, streben alle Gegenstände durch ihre Kraft-Linien nach dem Unendlichen und unsere Intuition stellt ihre Kontinuität fest“²⁰. Der Jesuitenmaler Pozzo hat in vergleichbarer Weise den „Augenpunkt“, das heißt den Fluchtpunkt seiner barocken Deckenmalereien, die „Größere Ehre Gottes“ genannt. In den aus Schwingen gebildeten Tafeln Molzahns werden die Raum- und Zeit-Elemente zum Sinnbild des „Phoenix“, des Auferstehung gewährleistenden Vogelwesens der Mythologie, oder zum Symbol der Cherubim in der Trinität. So erklärt O. Plassmann, der Interpret der mystischen Schrift der flämischen Nonne Hadewych, die Molzahn studiert hat, das Motiv: „Er gilt auch als Sonnenvogel, könnte aber wegen seiner Eigenschaften, die ihn sich selbst erneuern

²⁰ Umbro Apollonio, *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer Künstlerischen Revolution 1909–1918*, Köln 1972, 63.

lassen, als Repräsentant des Aion oder Chronos gegolten haben, als solcher gleichbedeutend mit dem Urvogel, der das Weltenei legt. Hade-wychs Vergleich mit der Trinität spricht nicht gegen diese Auffassung. Er (der Vogel Phoenix) wäre demnach das Bild des Weltenraumes, der „Spelunca aevi“ (Höhle der Weltzeit)²¹.

In den Bildern „Christ in Majesty“ (III und IV, 1953) werden gleichfalls die beiden Cherubim dargestellt und mit den Thronwangen der göttlichen Tor- und Thronarchitektur identifiziert. Die gewaltigen Lichtwellenschwingen seiner Verkündigungs- und Auferstehungselengel differenzieren und variieren das Engelsbild dieses Malers weiterhin. Es ist also mehr als verständlich, wenn Georg Muche, der Malerfreund und Kollege des Künstlers an der Breslauer Akademie, Molzahn sein autobiografisches Buch „Blickpunkt“ mit einem Motto von René Chair gewidmet hat: „Einverständnis mit dem Engel, unsere allererste Sorge.“

Tatsächlich haben eine Reihe von Malern des 20. Jahrhunderts in dieser Sorge gelebt. Max Beckmann wäre hier zu nennen, der den „Engeln“ bei Kempinski oder im Nachtlokal begegnete. Man mag diese geheimnisvollen Boten gnostisch oder christlich deuten. Beckmann erfährt die „Geister“ im zeitgenössischen Milieu. Dunkel erscheinen die Gestalten von Ernst Kubin. Liebenswert wirken die frühen Engel von Oskar Kokoschka. Ein orphisches Lied singen die Engelmusikanten von Werner Gilles. Lyrisch agieren die Engel von Christian Rohlf. Monumental stehen die Engel von Richard Seewald im Raum. Heroisch verkünden die Engel von Josef Hegenbarth ihre Botschaft. Ausdrucksstark gestikulieren Graham Sutherlands geheimnisvolle Flügelwesen. Magisch erscheinen die Engel von Edgar Ende. Feierlich assistieren die geflügelten Gestalten von Herbert Boeckl den Altar der Seckauer Abtskapelle. Und mahnend weist der goldene Engel von Ewald Mataré in Essen uns nach oben. So könnten wir noch viele Künstler benennen, die Engel im Bild ansichtig machten²².

Merkwürdig aber scheint, daß gerade mit dem Surrealismus und der Pop-Art die Realität der Engel in einer Weise erfahren wird, vor der wir moderne Menschen scheuen wie der Esel Bileams und ihr doch nicht auszuweichen vermögen.

²¹ J. O. Plassmann, *Die Werke der Hadewych*. I. Teil: *Die Briefe mit ausgewählten Gedichten*. II. Teil: *Visionen*. Hannover 1923, 92 und 141.

²² Eine Untersuchung vom Verfasser über „*Ernst Fuchs, Der Engel mit dem Januskopf*“ erscheint in „*Kunst und Kirche*“ im Oktober 1973 (Linz). – Auf weitere Künstler mit Engeldarstellungen soll wenigstens hingewiesen werden: F. Goya, W. Blake, H. Füßli, Ph. O. Runge, J. Fr. Overbeck, E. Delacroix, O. Redon, G. Moreau, P. Gauguin, M. Slevogt, Fritz von Uhde, E. Barlach, O. Kokoschka, Max Hunziker, Hap Grieshaber, R. P. Litzenburger, K. Caspar und andere.

VI. Richard Rauschenberg und die „Bundeslade der Pop-Art“

Die Pop-Art stellt ähnlich wie der Dadaismus und der Surrealismus in der sogenannten Objektkunst ein elementares Problem zur Debatte: Was bedeutet das Ding? Was für einen Sinn haben die vielen Gebrauchsgegenstände, die wir kaufen, ohne sie zu beachten? Ist nicht auch in ihnen noch eine andere Wirklichkeit lebendig als nur der Nutzwert?

Die wachsende Säkularisierung der Welt zeitigt nämlich widersprüchliche Ergebnisse: Zunächst bringt sie das „Ding zum Wegwerfen“ („objet à jeter“) hervor, oder das „gedemütigte Ding“, das als Konfektionsgegenstand seine tiefste Erniedrigung erlebt: „Der industrielle Gegenstand ist das Resultat der gewaltsamen menschlichen Besitzergreifung“, erklärt Raoul Hausmann²³. Diese technische oder tote Auffassung des Dinges bietet die praktische Interpretation zu Hegels Begriff einer „geistlosen Objektivität“²⁴. Danach ist das Objekt zunächst unbeseeht. Im Augenblick aber, in dem der Mensch im Laufe eines anhaltenden technologischen Prozesses sich die Welt und die Sachen total unterworfen hat, beginnen diese Dinge ein seltsames Eigenleben. Der „Besen“ macht sich selbständig wie in Goethes „Zauberlehrling“.

Mit der Ausstellung der „ready-made's“ („Konfektionsding“) durch Marcel Duchamp, die Dadaisten und die Surrealisten setzt ein rückläufiger Prozeß ein. Durch diese Ausstellungen wird sinnenfällig, daß man die Dinge nicht auf ihren Nutzwert allein einschränken kann. Die Gegenstände sind nicht nur zu gebrauchen und zu verbrauchen, sondern besitzen auch eine Mitteilung. Diesen in der zeitgenössischen Kunstgeschichte viel diskutierten Vorgang nennt man die „Identitätskrise“ des Gegenstandes²⁵. Danach ist eine Coca-Cola-Flasche zwar ein Gegenstand, den ich gebrauche, um Coca-Cola zu transportieren. Habe ich sie ausgetrunken, dann ist der Gegenstand nicht mehr zu gebrauchen. Ich werfe die Flasche weg. Erhebe ich sie aber zu einem Kunstwerk, das will sagen, stelle ich sie aus, dann fällt der Nutzwert weg. Die Flasche in der Vitrine erhält einen

²³ Raoul Hausmann, *Gegenwart und Psychoanalyse des Gegenstandes*, in: Willy Rotzler, *Objekt-Kunst*. Köln 1972, 203.

²⁴ G. W. Fr. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* I. Band. Stuttgart 1927 (Jubiläumsausgabe 12. Bd.), 123.

²⁵ Lucy R. Lippard (Mit Beiträgen von Lawrence Alloway, Nancy Marmer, Nicolas Calas) München-Zürich 1968, 70 f.: – Dazu Max Imdahl, *Probleme der Pop-Art*, in: *documenta*, Kassel 1968, Katalog 1, XIV–XVIII; H. R. Jauf, *Die nicht mehr schönen Künste*. München 1968, 493, 507 und 10. Diskussion 691. – H. Schade, *Zur Mythisierung der Dingwelt*, in: U. v. Mangoldt, *Chancen zum Überleben*. Weilheim/Obb. 1971, 7–38. – H. Schade, *Anthropologische Strukturen des modernen Kirchenbaus*, in: *Kirchbau in der Diskussion. Ausstellung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst*. München 1973, 239–244.

ästhetischen Wert, das heißt ihr Mitteilungscharakter allein wird herausgestellt.

Den Zwiespalt der Objektauffassung, der zwischen Nutzwert und Deutungswert schwankt, wird mit dem Begriff einer „Identitätskrise“ näher gekennzeichnet.

Die Problematik der „Identitätskrise“, die zum Inbegriff der Pop-Art wird, setzt bei der Interpretation des „Sternenbanners“ (1954) von Jasper Johns ein. Die Frage, die man an diese planimetrische, also völlig flächig gemalte Flagge stellte, lautet: Ist das eine Flagge oder ist das ein Bild einer Flagge? Die Flagge einer Großmacht erfordert eine andere Ästimation als das Bild einer Flagge in einer Illustrierten oder auf einer Leinwand. Tatsächlich hat die zeitgenössische Kunstgeschichte mit dieser Frage die Problematik des byzantinischen Bilderstreites wieder aufgenommen; denn auch dort ging es darum, ob ein Bild lediglich aus Farben und Leinwand besteht oder ob es einen hinweisenden Charakter besitzt, der es erlaubt, das Bild zu verehren. Auch im zeitgenössischen Bilderstreit geht es nicht nur um Bierbüchsen, Flaggen und Coca-Cola-Flaschen, sondern um eine zweifache Auffassung von Welt. Ist diese Welt nur ein Energiereservoir, das man ausnutzen kann, oder ist sie wesentlich eine Mitteilung? Wenn diese Welt nicht nur ein Energiereservoir darstellt, sondern eine Mitteilung, ergibt sich folgerichtig eine weitere Frage: Wovon ist diese Welt eine Mitteilung?

Die Vielfalt der Probleme, die mit der „Identitätskrise“ oder der Frage nach dem Wesen der Objekte aufgeworfen ist, kann hier nicht erörtert werden. Es sei nur festgestellt: Erst der Mitteilungscharakter der Sachen ermöglicht Wahrheit. Und ihr Bildcharakter ist die Voraussetzung jeder Wahl, das heißt: Allein die Welt als Bild garantiert die Freiheit. Zugleich besteht in der Sache, die etwas offenbart, die uns so problematisch gewordene Sakralität; denn nicht Gebrauchswert, sondern der Deutungswert verleiht der Welt ihren Sinn.

Hier soll nur ein Aspekt dieser komplexen Problematik beachtet werden, nämlich die Psychisierung der Objekte. Eine Sache, die spricht, dokumentiert, daß geistige Kräfte diese Sache in Besitz genommen haben. So waren die Alten davon überzeugt, daß Engel die Gestirne lenken und Götter oder Geister in Bäumen oder Gegenständen hausen. André Breton, der führende Theoretiker des Surrealismus, spricht von den „Götter-Objekten“ und von einer „Kunst als Trägerin der Gnade“²⁶. Richard Rauschen-

²⁶ André Breton, *Der Surrealismus und die Malerei*, Berlin 1967, 289; derg. in Willy Rotzler a. a. O., Anm. 23, 202 (dort die hier zitierte Übersetzung). – Dazu Pierre Restany, „Die Beseelung des Objektes“, in: Jürgen Becker und Wolf Vostel, *Happening – Fluxus – Pop-Art – Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*. Reinbek bei Hamburg 1965, 101 f.

berg hat eine derartige Auffassung unmittelbar ins Künstlerische übertragen. In seinem „Coca-Cola-Plan“ (1958) setzt er drei Coca-Cola-Flaschen in ein Rahmenwerk, das er mit Flügeln versieht, als handle es sich um die geflügelte Sonnenscheibe oder die Bundeslade mit den beiden Cherubim. Dieses Phänomen einer Beseelung der Welt, das in solchen Werken sichtbar wird, nennt die Religionsgeschichte den Engel. „Der Engel ist der Name eines Amtes, nicht einer Natur“, sagte Augustinus²⁷. Immer dann, wenn eine Realität uns anspricht, auf etwas hinweist oder uns zu einer Entscheidung aufruft, begegnen wir einer geistigen Macht.

Diese Begegnung ist – wie die zeitgenössische Kunst dokumentiert – unumgänglich. Ob wir an die Erfahrung des Traums, den kosmischen Eros bei Marc Chagall denken oder uns an die Begleiter der Elenden von Georges Rouault erinnern, immer wieder bietet sich uns ein vergleichbarer Vorgang: Der Mensch befindet sich in einer Welt von Botschaften und von Botschaftern. Unvermutet und ohne es zu ahnen stoßen auch wir auf den Engel.

Damit beginnt unser eigentliches Leben als Menschen; denn wir nehmen unsere vornehmste Aufgabe wahr: Die Geister zu unterscheiden.

²⁷ Augustinus, Sermo 7, 3.