

Beate Sommerfeld

(Uniwersytet Adama Mickiewicza Poznań / Adam-Mickiewicz-Universität Poznań)

Ästhetische und religiöse Transgressionen bei expressionistischen Doppelbegabungen am Beispiel Ludwig Meidners

Esthetic and religious transgression in the work of doubly-gifted expressionist artists on the example of Ludwig Meidner. Ludwig Meidner (1884–1966) is one of the doubly-gifted artists in the realm of German expressionism, he is known as a painter as well as a writer. In both media Meidner transgresses the border between the immanent and the transcendent, his religiosity being strongly involved with expressionistic ideas such as the intertwining of art and religion. The article focusses on the interaction of Meidner's drawings and texts in his anthologies „September Cry“ and „Behind my Head the Sea of Stars“.

Keywords: Meidner – expressionism – transgression – religion – intermediality

Ludwig Meidner ist eine der Doppelbegabungen aus dem Umkreis des Expressionismus, er ist als bildender Künstler und als Schriftsteller hervorgetreten. In beiden Medien strebt Meidner eine Transgression zwischen dem Immanenten und Transzendenten an. Der Beitrag untersucht die Religiosität Meidners vor dem Hintergrund der expressionistischen Bewegung und die intermedialen Relationen zwischen Zeichnungen und Texten in den Anthologien „Septemberschrei“ und „Im Nacken das Sternemeer“.

Schlüsselwörter: Meidner – Expressionismus – Transgressionen – Religion – Intermedialität

Die Wechselbeziehungen von Literatur und Religion sind gerade in jüngster Zeit zu einem wichtigen Thema der Literatur- und Kulturwissenschaften avanciert.¹ Dabei wird der Frage nachgegangen, wie religiöses Wissen literarisch vermittelt wird und wie literarische Texte und Gattungen religiöse Semantiken und Praktiken aufnehmen. Eine Strömung, die besonders extensiv auf religiöse Thematik, Motive und Formen zurückgreift, ist der Expressionismus. Es werden – häufig eklektisch vermischt – Versatzstücke aus verschiedenen Religionen nebeneinander gestellt, wobei sie einer Neubewertung unterliegen.² In diesem Zusammenhang wird häufig die spezifische Befindlichkeit zu Beginn

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

² Vgl. Wolfgang Rothe, Der Mensch vor Gott. Expressionismus und Theologie, in: ders., (Hrsg.), Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien, Bern 1969, S. 37–42.

des 20. Jahrhunderts in Anschlag gebracht, die Sehnsucht nach Seele angesichts des seelenlosen Materialismus der Moderne, nach Anschluss an eine metaphysische Instanz angesichts der Krisen- und Kriegserfahrungen.³ Religion wird hier in ihrem Wortsinn als Rückbindung (lat. religio) aktualisiert, wobei das Bedürfnis nach Kontingenzbewältigung, das an der Wurzel von Religion und Kunst anzusetzen ist, zentral zu sein scheint. Religiöse Themen und Motive stellen als historische und kulturelle Meme Anknüpfungspunkte dar, von denen aus die Orientierung in der Gegenwart zu gelingen scheint – ein Verfahren, das gerade zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit seinen Krisen- und Kriegserfahrungen Hochkonjunktur hat, wobei Themenfelder wie Apokalypse oder Passion, aber auch die alttestamentarischen Propheten als Anreger aktualisierender Deutung fungieren.⁴

Aus dieser „quasi-religiösen“ Disponiertheit kann die Kunstauffassung des Expressionismus entwickelt werden: Was „der Expressionismus malen, zeichnen und meißeln möchte, ist die metaphysische, die göttliche Spur auf den Dingen“.⁵ Kunst wird für die Expressionisten zu einem Surrogat des Metaphysischen, das die Menschheit durch die Säkularisierung verloren hat⁶ – ein Mechanismus, der bereits von Nietzsche vorgedacht und im Diktum pointiert wurde: „Die Kunst erhebt ihr Haupt, wo die Religionen nachlassen“.⁷ Als „Religion der Seele“ und damit „Etappe nur zwischen Mensch und Gott“⁸ materialisiert sich Kunst im Kunstwerk als Ergebnis inspirierten Schaffens im Geiste der Ekstase. In den Augenblicken ekstatischer Erhebung hat der Künstler einen privilegierten Kontakt zum Transzendenten und weist damit über die Immanenz des Wirklichen hinaus. Ein neues Licht auf das Verhältnis der Kunstformen im Expressionismus und der Religion werfen Künstler, die sich selbst als gläubig bezeichnen. Im Folgenden soll anhand des Oeuvres Ludwig Meidners, einer der Doppelbegabungen aus dem Umkreis des Expressionismus, der sowohl als Maler und Zeichner als auch als Schriftsteller hervorgetreten ist, gezeigt werden, wie sich Religion und Kunstschaffen gegenseitig beflügeln.

³ Vgl. Paul Zech, Die Grundbedingungen der modernen Lyrik, in: Thomas Anz, Michael Stark (Hrsg.), Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920, Stuttgart 1982, S. 641-642.

⁴ 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.

⁵ Wilhelm Hausenstein, Über Expressionismus in der Malerei, Berlin 1919, S. 49 (zit. nach Ernst Osterkamp, Däubler oder die Farbe – Einstein oder die Form. Bildbeschreibung zwischen Expressionismus und Kubismus, in: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hrsg.), Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, S. 543-568, hier S. 544).

⁶ Vgl. Paul Zech, Die Grundbedingungen der modernen Lyrik, S. 641.

⁷ Friedrich Nietzsche, Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. Erster Band, in: ders., Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 2, München 1980, S. 9-366, hier S. 144.

⁸ Eckart von Sydow, Das religiöse Bewusstsein des Expressionismus, in: Otto F. Best (Hrsg.), Theorie des Expressionismus, Stuttgart 1976, S. 98-104, hier S. 98.

Meidner als religiöser Expressionist

In beiden medialen Formen prägen religiöse Sedimente das Schaffen Meidners. Insbesondere das Judentum nimmt im Werk des jüdischen Künstlers im Laufe seiner Schaffenszeit zunehmend Raum ein. Etwa ein Drittel des bildkünstlerischen Nachlasses besteht aus Werken mit biblischer Thematik, und bereits 1917 bezeichnet er sich selbst als religiösen Künstler.⁹ 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“ – Gemälden 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. 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, sondern lässt eher „Prototypen“¹⁰ Gestalt gewinnen, in denen sich seine Glaubenserlebnisse verdichten. In der Neigung zur Abstraktion über die Typisierung der Darstellung berührt er sich mit den künstlerischen Verfahren des Expressionismus, die auf eine universelle und essentielle Schicht menschlicher Erfahrung abzielen. Während seiner Militärzeit wandte sich Meidner dem Schreiben zu, es entstanden autobiografisch geprägte Texte, die er in den kurz nacheinander erschienenen Anthologien „Im Nacken das Sternemeer“ (1918)¹¹ und „Septemberschrei“ (1920)¹² veröffentlichte. Meidner fügte den Texten Zeichnungen hinzu, die zu einem Großteil den „50 Blättern Religiösen Kompositionen“ entstammen. Die Texte sind wie die Zeichnungen von hoher Expressivität und in hymnischem Pathos geschrieben. In ihnen gewinnt seine Glaubenskrise Gestalt, sie kippen immer wieder vom ergebnen Glauben an die göttliche Fügung in die Lästerung. Der Untertitel zu „Septemberschrei“ lautet dementsprechend „Hymnen, Gebete und Lästerungen“.

Die religiöse Thematik und Motivik schreibt sich in die expressionistische Auffassung von Kunst als ‚Religion der Seele‘ ein. Wenn Meidner schreibt: „Wir müssen [...] die Macht der Seele unvergänglich hinstellen in jauchzenden Flächen [...] aus unsren urtiefen Herzen, aus den urplötzlichen Gesichtern“,¹³ oder sich anspricht: „Maler, tanze in Gott“,¹⁴ so rekurriert

⁹ Vgl. Erik Riedel, „Das herrliche Pathos der Bibel“. Biblische Darstellungen aus dem bildnerischen Nachlass des Künstlers, in: Ljuba Berankowa, Erik Riedel (Hrsg.), Apokalypse und Offenbarung. Religiöse Themen im Werk von Ludwig Meidner, Frankfurt a. Main 1996, S. 43 – 61, hier S. 61.

¹⁰ 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, (Hrsg.), Ludwig Meidner. Maler, Zeichner, Literat 1884-1966, Stuttgart 1991, S. 106-117, hier S. 110.

¹¹ Ludwig Meidner, Im Nacken das Sternemeer, Nendeln 1973 (Nachdruck der Ausgabe des Kurt Wolff Verlags, Leipzig 1918).

¹² Ders., Septemberschrei – Hymnen, Gebete und Lästerungen. Mit 14 Steindruckern, Berlin 1920.

¹³ Ders., Aschaffenburg Tagebuch, in: Septemberschrei – Hymnen, S. 15-23, hier S. 18.

¹⁴ Ders., Malers Tag-Gesang, in: Septemberschrei – Hymnen, S. 41-42, hier S. 41.

er auf die Idee eines inspirierten Malen, Zeichnens und Schreibens. Wenn in den Texten epiphanische Erlebnisse der Erleuchtung, ekstatische Augenblicke der ‚unio mystica‘ geschildert werden, so ist es ihm ganz im Einklang mit den Ideen des Expressionismus um die Erfassung der geistigen Welt hinter der vordergründigen Realität zu tun. Auch nach seiner Abkehr vom Expressionismus behalten die ekstatischen Erleuchtungserlebnisse ihren Wert für Meidner, wobei sie mit religiösen Erweckungserlebnissen amalgamiert werden:

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 unglaublich 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.¹⁵

Im „Aschaffener Tagebuch“, in dem sich Meidner zum ersten Mal über seine religiöse Entwicklung äußert, bezieht er sich ganz klar auf alttestamentarische Quellen, verweist auf die „besänftigenden Verse der Psalmen oder die schrecklichen Reden des Jesaja“, die ihn „mit Allgewalt“ „packten“, und bringt so die suggestive Kraft, die die Bibeltexte auf ihn ausübten, zum Ausdruck.¹⁶ Expressionistisches Denken verquickt sich mit anderen intertextuellen Bezugnahmen, in deren Rahmen der Anschluss an die religiöse Thematik erfolgt. In der Prosaskizze „Gruß des Malers an die Dichter“ gibt er sich als Kenner mystischer Dichtung zu erkennen und nennt als Inspirationsquellen neben dem Psalmisten David die Propheten Jeremiah und Jesaja, die Mystiker Jakob Böhme und Silesius, Martin Luther, Paul Gerhardt, aber auch Novalis und den Expressionisten Franz Werfel.¹⁷ Nicht die konfessionelle Bindung ist also ausschlaggebend, über Glaubensgrenzen hinweg ist es das Erlebnis der Erleuchtung, das die alttestamentarischen Propheten, mystische und expressionistische Dichtung miteinander verbindet. Der Expressionismus wird somit für Meidner zu einer geistigen Hohlform, die er mit eigenen religiösen Erfahrungen füllt. Indem er Glaubenserfahrungen ins Spiel bringt, nimmt er die Säkularisierung der Religionen zurück.

Bilder zwischen Bilderverbot und Sakralitätsdispositiv

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 nicht-sichtbarer, abstrakter Wahrheiten.¹⁸ Andererseits muss jedoch das Bilderverbot in Anschlag gebracht werden, dem die religionskritische These zugrunde liegt, dass das Bild aufgrund seiner Materialität,

¹⁵ Zit. nach: G. Breuer, I. Wagemann (Hrsg.), Ludwig Meidner. Maler, Zeichner, Literat 1884–1966, S. 452.

¹⁶ Vgl. Ludwig Meidner, Aschaffener Tagebuch, S. 18.

¹⁷ Ders., Gruß des Malers an die Dichter, in: ders., Im Nacken das Sternemeer, S. 74–78, hier S. 74.

¹⁸ Vgl. Peter J. Bräunlein, Bildakte. Religionswissenschaft im Dialog mit einer neuen Bildwissenschaft, in: Brigitte Luchesi, Kocku von Stuckrad (Hrsg.), Religion im kulturellen Diskurs. Festschrift für Hans G. Kippenberg, Berlin 2004, S. 195–231, S. 221.

Endlichkeit und finiten Gestalt nicht fähig ist, den unendlichen Gott zu fassen.¹⁹ Es gilt daher als nicht transzendenzkompetent. Auch bei Meidner wird das Bilderverbot virulent: „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“.²⁰ Wie die Ikonokritik der jüdischen Tradition in die moderne Kunst integriert worden ist, ist kunst- bzw. bildgeschichtlich noch zu untersuchen, für Meidners Bilder lässt sich die These wagen, dass gerade die Exklusion des Bildes aus der Religion die Initialzündung für seine Bilder war. Stets des ‚non capax infiniti‘ des Bildes eingedenk, sucht er nach Mitteln und Wegen der Mediatisierung des Göttlichen, die gegen die verführerische Anschauung gefeit ist. Er umschifft das Bilderverbot, indem er seine Bilder und Zeichnungen Zeigecharakter gewinnen lässt. Wenn sie das Transzendente auch nicht repräsentieren können (dürfen), so können sie „symbolisch Hinweise bringen, Transzendenz als solche übersteigt alle menschlichen Aussagen und alle Bilder“.²¹ Der entrückte Blick der Figuren, unnatürlich verrenkte Körper, Gesten, die über den Bildrahmen hinausweisen, signalisieren den Zustand der Ekstase und damit das Transzendente.

Als Formen des Zeigens sind die Bilder mögliche Formen der Gottesgegenwart bzw. einer metaphysischen Hinterwelt. Ob er – häufig mit autobiografischem Gestus – Propheten, Betende oder zerknirschte Büsser darstellt, die in den Raum um sich hineinschreien oder in sich hineinhorchen und schweigen, stets haben sie Kontakt zur jenseitigen Welt. Bereits die Titel verweisen auf den Kontakt zur transzendenten Dimension: „In den weißen Windhimmel lauf ich hinein“, „Der Horcher in die Zeit“. Nicht nur die Thematik, auch die Gestaltung des Bildraums codiert die Transgressionen in eine Hinterwelt: Entweder lässt der Zeichner viel Raum um seine Figuren und deutet so die metaphysische Heimat der Propheten, Büsser und Beter an, oder aber er lässt die Figuren kaum Platz im Bildraum finden, wobei die Bildgrenze die Schwelle zum Transzendenten markiert. Auch in ihren Einzelelementen sind die Bilder in eine jenseitige Daseinsdimension gerichtet: der Blick der Figuren führt ins Unendliche, die Gesten der Hand durchdringen das Bild und besitzen eine Bahn, die ihren Ausgangspunkt außerhalb des Bildes hat und über es hinausführt. Die Bilder weisen so über sich selbst hinaus auf etwas, das sich der Bildlichkeit entzieht. Zugleich bedient sich Meidner zahlreicher Elemente mit langer ikonografischer Tradition. Zum visuellen Apparat, auf den er zurückgreift, gehören mittelalterliche Holzschnitte und Barockbilder von Mystikern, Heiligen und Märtyrern, aber auch die Gemälde des Expressionisten Vincent van Gogh.²² Meidners religiöse Zeichnungen bewegen sich damit im Spannungsfeld der Bildlichkeit bzw. Bildlosigkeit, Sichtbarkeit bzw. Unsichtbarkeit, des Verborgenen

¹⁹ Vgl. Christoph Dohmen, *Das Bilderverbot. Seine Entstehung und seine Entwicklung im Alten Testament*, Frankfurt a. Main 1987, S. 10-13.

²⁰ Ludwig Meidner, *Eine autobiografische Plauderei*, in: *Junge Kunst*, Bd. 4, Leipzig 1923 (zit. nach Dorle Meyer, *Doppelbegabung im Expressionismus. Zur Beziehung von Kunst und Literatur bei Oskar Kokoschka und Ludwig Meidner*, Göttingen 2013, S. 328).

²¹ Günter Rombold, *Bilder – Sprache der Religion*, Münster 2004, S. 14.

²² Vgl. Meidners Tagebucheintragung vom 9. August 1915 (zit. nach Ludwig Kunz (Hrsg.), *Ludwig Meidner – Dichter, Maler und Cafés*, Zürich 1973, S. 34).

bzw. Offenbaren, oder des Vorstellbaren oder Unvorstellbaren, in dem alle großen Themen der Religion angesiedelt sind.

Mit ihren mannigfaltigen Konfigurationen des Zeigens und Sichzeigens lassen sich Meidners Bilder somit jenseits des Symbolischen und der Repräsentation als eine Arbeit kennzeichnen, etwas sehen zu lassen. Bilder und Zeichnungen zielen nicht auf eine Referentialität, sondern folgen der Praktik eines Erscheinen-Lassens und Sichtbar-Machens. Die Bilder erschöpfen sich in der Geste des Zeigens, erfüllen sich also in ihrer Performativität, wobei der Referent prekär bleibt. Er wird nicht als identifizierbare Entität in Anspruch genommen, die Struktur des Zeigens gehorcht vielmehr einer Logik des Exemplarischen, der Singularität: worauf gezeigt wird, ist immer das Besondere, das Inkommensurable, das sich keiner Kategorie fügt und an dem alle Vokabeln brechen. Mit Meidners Bildern betreten wir damit das Feld der Sagbarkeit des Sichtbaren und seiner Einzigartigkeit und Nichtwiederholbarkeit: das Pathos einer absoluten Originalität, wie sie die autonom gewordene Kunst für sich reklamiert. Meidner schlägt sich mit seinen Bildern allerdings nicht ganz auf die Seite des Ästhetischen, sie bewegen sich vielmehr in einem Spannungsfeld zwischen ästhetischer Formanstrengung und Sakralität. Wenn sich Meidner die Form mittelalterlicher Holzschnitte anverwandelt, so geht es dabei nur an der Oberfläche um ein Schöpfen aus der ikonografischen Tradition. Auf der Ebene der Bildpraktiken wird die Interpikturalität als ein Rückgriff auf den sakralen Status der Bilder im Mittelalter und somit als Aufrufen tief verankerter kulturhistorischer Meme begreifbar, sie appellieren an eine spezifische „Bildfrömmigkeit“, wie sie im Mittelalter üblich und – trotz Bilderverbot – auch sanktioniert war.²³ In dieser impliziten Aufforderung zu sakraler Schau wird an Meidners Zeichnungen letztendlich der Gegensatz von Repräsentations- und Präsenzparadigma verhandelt,²⁴ indem sie sich aus der unablässig evozierten Gegenwärtigkeit Gottes speisen, tut sich in ihnen das Bestreben kund, Präsenzmedien zu schaffen. Meidners Bilder werden damit zu Zeichen der Präsenz des Sakralen.

Texte zwischen Poesie und Gebet

Auch die Texte der Anthologien sind an der Schwelle zum Transzendenten ausgerichtet. Ein Großteil der Texte wendet sich direkt an die göttliche Instanz, indem sie die Form des Gebets (bzw. der Lästerung) als Form religiöser Rede für sich adaptieren. Auch den tagebuchartigen Aufzeichnungen, die während der Kriegsjahre in Notiz- und Skizzenbüchern festgehalten wurden, ist eine dialogische Struktur eigen: In ihnen wird unablässig Zwiesprache mit Gott gehalten, wobei sich der Schreibende an die alttestamentarische Textfolie der Klagepsalmen Davids und der Klagelieder des Jeremiah anlehnt. Die Skizzen- und Notizbücher aus dem Gefangenenlager mit ihrem interpellativen Charakter sind an die Kulturpraktik des Gebetsbüchleins anschließbar, das aufgrund seines handlichen Formats im Alltag

²³ Vgl. Peter J. Bräunlein, *Bildakte*, S. 212.

²⁴ Vgl. Gottfried Boehm, *Repräsentation – Präsentation – Präsenz*, in: ders., *Homo Pictor*, Berlin 2001, S. 3-13.

jederzeit und allerorts verfügbar war. Meidners Texte sind damit als Exerzitien in die religiöse Kommunikation eingebunden, in ihrer gehobenen und elaborierten Sprache weisen sie Merkmale religiösen Sprachgebrauchs auf.²⁵ Wenn die Grenzen der Sprache im Bestreben ausgelotet werden, die inkommensurable Erfahrung des Glaubens zu artikulieren, aktualisieren die Texte Merkmale, wie sie sich in der expressionistischen Ästhetik etabliert haben: elliptischer, asyndetischer Stil, ausschweifendes Pathos, extensiver Gebrauch von Metaphorik, Exklamationen und Invokationen dienen der Steigerung des Ausdrucks. Expressionistisches Sprachgebaren ist von religiöser Semantik durchsetzt. Der zentrale Unterschied liegt allerdings im Selbstanspruch, wenn wir bedenken, dass religiöse Sprache den transzendierenden Charakter dichterischer Sprache dadurch modifiziert, dass sie auf eine andere Wirklichkeit – auf ‚Gott‘ – orientiert ist. Meidners religiöse Texte schreiben sich also – wie die Bilder – von einer alles Dasein begründenden Wirklichkeit her, die menschliches Denken und Vorstellen grundsätzlich transzendiert. Ihre Letztbegründung ist Gott, der sich zwar zeitweilig von der Welt abwendet, dessen Existenz jedoch niemals in Frage gestellt wird. Meidners Texte geben sich also nicht nur dem unbegreiflichen Sog eines metaphysischen Anderen hin, sondern messen sich an der Unbegreiflichkeit Gottes, als religiöse Sprache reden sie von einer Wirklichkeit, die sich der menschlichen Erkenntnis entzieht. Wie das Bild reicht das Wort nicht an die Gotteswirklichkeit heran, was sich in der judäo-christlichen Glaubenstradition bereits im abstrakten Gottesnamen JHWH äußert. Das Göttliche kann nicht benannt werden, allein seine Präsenz kann im Wort evoziert werden. Da Gott auch im Wort nicht fassbar gemacht werden kann, erlangt dieses den Status eines Verweises. Wie die Bilder zielen somit auch die Texte nicht auf eine Referentialität, sondern folgen der Logik eines Erscheinen-Lassens.

In der Anverwandlung religiöser Rede nutzt Meidner also nicht nur die Kraft tradierter Redeformen und bedient sich an ihren markanten, anspielungsreichen Formen. Wenn religiöse Redemuster wie Gebet oder Litanei als Systemreferenzen Eingang in die Texte finden, ist dies als Rückgriff auf die sprachliche (und symbolische) Verfasstheit von Religion zu werten. Im Zentrum dieser Semantisierungen steht die Sehnsucht nach dem Anderen und Unendlichen. Damit werden in Meidners Texten diskursive Knotenpunkte verhandelt, die traditionell mit religiösen Inhalten codiert werden, aber auch im 20. Jahrhundert nichts von ihrer Strahlkraft eingebüßt haben: Kontingenz vs. Providenz, Immanenz vs. Transzendenz. Die Texte sind von einer Spannung zwischen der Unendlichkeit und der Immanenz menschlichen Daseins getragen:

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.²⁶

Um Gott erkennen zu können, ist der Mensch auf seine Offenbarung angewiesen. Im monotheistischen Sinn ist Gott jene Größe, die dem Menschen die Fähigkeit zu diesem Transzendieren

²⁵ Vgl. Klaus Bayer, *Religiöse Sprache, Thesen zur Einführung*, Münster 2004, S. 10–56.

²⁶ Ludwig Meidner, *Anrufung des süßen, unersättlichen Züchtigers*, in: ders., *Im Nacken das Sternemeer*, S. 9–16, hier S. 10.

verleiht. Im Tiefenverständnis ist der Transzendenzbezug religiöser Sprache also „ein von Gott gewährter Prozess des menschlichen Sich-Öffnens auf ihn“.²⁷ So wird in den biblischen Überlieferungen von Zuständen der Entzückung im Angesicht Gottes die religiöse Erfahrung als etwas figuriert, das sich am Menschen ereignet, ihre Grundbedingung ist die Empfangsfähigkeit des Menschen für das Ereignis der Offenbarung, das sich im Horizont des Göttlichen vollzieht. In den Texten Meidners werden dichterische und religiöse Sprache ineinander gespiegelt, in der Literatur soll das Unbegreifliche, das Unbekannte 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 Dorotee Sölle einmal erträumt hat: „Mein metaphysischer Traum ist die vollkommene Poesie, die zugleich reines Gebet wäre“.²⁸

Religion auf der einen Seite und expressionistisches Kunstschaffen in Literatur und Bild auf der anderen Seite werden somit in Meidners Oeuvre in einen wechselseitigen Fragehorizont versetzt. In Bildern und Texten begegnen sich menschliches Transzendierungsbestreben und göttliche Transzendenz als ein Unendliches, das das Endliche übersteigt. In ihnen wird damit nicht nur die Grenze zwischen dem Immanenten und dem Transzendenten umspielt, sondern der ästhetische Eigensinn der Formen ausagiert, der den literarischen bzw. bildlichen Ausdruck zur Realpräsenz des Sakralen steigern will. In dieser Verschränkung der Sakralisierung ästhetischer Formen und Semantiken mit der formprägenden Potenzialität religiöser Ansprüche berührt sich Meidners Schaffen mit einer Spannung, die der expressionistischen Bewegung 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 expressionistischen Kunstschaffens gilt ihm nun als verwerfliche Krankheit und schuldhafter Makel, er strebt nach Einfachheit der Formen und Linien und einem „inbrünstigen Naturalismus“, der sich aus einer „tiefen, liebenden Treue gegen die äußere Wirklichkeit der Welt“ speist.²⁹ Gott loben „in Ehrfurcht vor dem Formen der Natur und in Demut vor ihrer Schönheit – das ist (s)ein jetziges künstlerisches Glaubensbekenntnis“.³⁰

Zusammenspiel von Bild und Text in der Artikulation religiöser Erfahrung

Als Doppelbegabung ist Meidner nicht nur dazu befähigt, sowohl Bild- als auch Textmedium auf die Möglichkeiten hin auszuloten, die Singularität und Inkommensurabilität der Glaubenserfahrung artikulierbar zu machen, insbesondere in den Anthologien erprobt er die Möglichkeiten der Überführbarkeit der Medienleistungen ineinander. Es kommen

²⁷ Georg Langenhorst, Religion und Theologie, in: Peter Eicher (Hrsg.), Neues Handbuch Theologischer Grundbegriffe, Bd. 2, München 2005, S. 506–523, hier S. 521.

²⁸ Dorotee Sölle, „Das Eis der Seele spalten“. Theologie und Literatur auf der Suche nach einer neuen Sprache, in: JRP 4 (1987) S. 3–19, hier S. 3.

²⁹ Ludwig Meidner, Aschaffener Tagebuch, S. 20.

³⁰ Auszug aus einem Brief an Ernst Buchholz (1922), in: Die Zeit, 17. April 1964, S. 13.

dabei komplementäre bzw. kompensatorische Text-Bild-Bezüge zum Tragen:³¹ Wo das Bild versagt, kommt der Text zum Einsatz, und wo trotz aller eruptiver Sprachgewalt die Worte versiegen, bietet die bildliche Darstellung Sukkurs.

So kann die Komplexität von Meidners Glaubenserfahrung mit ihrer Widersprüchlichkeit, dem inneren Zwiespalt zwischen Euphorie und Zweifel, extremste Zustände, die beständig ineinander umschlagen, Anfechtungen und Glaubenskämpfe angesichts der Kriegsleiden im Bild nur schwer zur Anschauung gebracht werden. Wie bereits Lessing in der Laokoon-Schrift erläutert, bleibt das Bild darauf angewiesen, den „prägnantesten“ Augenblick darzustellen, während der Text sich in der Zeit erstreckt und ihm deshalb Sukzessivität eingeschrieben werden kann.³² Meidners „50 Blätter Religiöse Kompositionen“, die in Körperhaltung, Gesten und Mimik das Apogäum der Ekstase, des Zorns oder der Verzweiflung darstellen, sind sämtlich dem stummen Schrei des Laokoon ähnlich, der in der Grimasse des ins Extremste verdichteten Ausdrucks widerhallt. Durch die Ambiguität der Darstellung – dem Gesichtsausdruck, der zugleich Zorn und Verzückung auszudrücken scheint, oder aber, indem er in mehrere bildliche Darstellungen aufspaltet, was ein einzelnes Bild nicht zu leisten vermag, versucht Meidner die Grenzen des Bildmediums aufzuheben und den Zeichnungen Widersprüchlichkeit einzuschreiben. Erst im Text aber kann das Verhältnis zu Gott in seiner ganzen Ambivalenz entfaltet werden, kann die Ambiguität Gottes, der zugleich als Strafender und Tröstender erlebt wird, in Erscheinung treten. In der Skizze „Anrufung des süßen, unersättlichen Züchtigers“, in der bereits im Titel extremste Gegensätze in der rhetorischen Figur des Oxymorons zusammengedrängt werden, spürt der Schreibende zunächst noch die Gottesgegenwart: „Hört es, hört es, ihr Ermatteten alle! Ihr Wimmernden unten! Gott lebt! Lebt! Er ist, der lebendige Gott. Ich ahnte ihn, wusste ihn, liebte ihn immer [...]“,³³ nur einige Zeilen weiter kippt der Text von der Gottesbegeisterung in den Glaubenzweifel. Nur im Schriftmedium, jenseits der dem Bild inhärenten Dispositivs der Affirmation,³⁴ kann schließlich die Abwesenheit Gottes ausgedrückt werden.

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 sind Wort und Bild miteinander verschränkt, greifen im Bestreben ineinander, hinter das sinnlich Erfahrbare zurückzutreten und die Komplexität der religiösen Erfahrung zu artikulieren. Meidners mediale Transgressionen schreiben sich damit nicht in den Paragone-Diskurs ein, sondern folgen der Idee des

³¹ Vgl. Susanne Gramatzki, Zu komplementären und kompensatorischen Text-Bild-Bezügen, in: Renate Kroll (Hrsg.), *Wie Texte und Bilder zusammenfinden: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Berlin 2015, S. 155–164.

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

³³ Ludwig Meidner, *Anrufung des süßen, unersättlichen Züchtigers*, S. 9.

³⁴ Vgl. Dieter Mersch, *Die Zerzeugung. Über die „Geste“ des Bildes und die Gabe des Blicks*, in: Ulrich Richtmeyer, Fabian Goppelsröder, Toni Hildebrandt (Hrsg.), *Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Bild und Kunst*, Bielefeld 2104, S. 15–44, hier S. 29.

Gesamtkunstwerks, die immer wieder am Horizont der expressionistischen Kunstauffassung aufscheint und die theoretisch und programmatisch von Oskar Walzels bahnbrechendem Werk „Wechselseitige Erhellung der Künste“ (1917) begleitet wird. Durch das Zusammenstellen von Texten und Bildern wird in Meidners Anthologien ein Feld intermedialer Konstellationen und Relationen eröffnet, in dem die Künste sich gegenseitig erhellen sollen. Es erscheint demzufolge zu kurz gegriffen, lediglich auf inhaltliche, thematische oder motivische Parallelen in Meidners Bildern und Texten zu verweisen.³⁵ In Meidners Anthologien beflügeln Text- und Bildmedium einander, die Texte entfalten ihr volles Potential nur, wenn sie als Reden „vor einem Bild“³⁶ in den Blick genommen werden, die Bilder hingegen stehen in Relation zum Gesagten und heben es auf die Präsenzebene des Sakralen. An den Nahtstellen der Medien aber nistet sich die Reflexion ein, und als Ertrag der Transgressionen Meidners bleibt die Erkenntnis, dass auch im avanciertesten und künstlerisch ausgefeiltesten Pas-de-Deux der Künste stets ein Rest an medial unverfügbarer Erfahrung – auch und vor allem religiöser Erfahrung – übrig bleibt.

³⁵ Wie es z.B. bei Meyer geschieht (vgl. Dorle Meyer, Doppelbegabung im Expressionismus, S. 111).

³⁶ Georges Didi-Huberman, Vor einem Bild, aus dem Franz. von Reinold Werner, München 2000, S. 12.