

Zeitschrift: Theologische Zeitschrift
Herausgeber: Theologische Fakultät der Universität Basel
Band: 9 (1953)
Heft: 3

Artikel: Sehet den Menschen : ein Fingerzeig zum Verständnis der Kunst von Willy Fries
Autor: Vogel, Heinrich
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-879009>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

der alles wirkt. Inneres Erlebnis und glaubendes Wagnis aber sind die beiden Pole wahren menschlichen Lebens. Und schon im Phaidon (114 D) lesen wir: *καλὸς γὰρ ὁ κίνδυνος* «herrlich ist das Wagnis».

Zürich.

Walter Gut.

Sehet den Menschen.

Ein Fingerzeig zum Verständnis der Kunst von Willy Fries.

Ueber Kunstwerke reden — das ist ein mißlich Ding. Die Musik will gehört sein, und Bilder muß man halt sehen! Freilich bedarf es dazu der Ohren, die hören, und der Augen, die sehen können! Es ist nur ein sehr bescheidener Dienst, den hier der eine dem anderen allenfalls leisten kann. Wenn sie denn beide vor dem Bilde stehen, kann und darf es wohl sein, daß einer zum andern sagt: «Sieh doch!» Er wird den Finger heben und auf das für seinen Blick besonders Merkwürdige hinweisen. Er wird vielleicht auch versuchen, einen Zugang zu dem eigentlichen Geheimnis der Gestalten, die sie miteinander sehen, zu erschließen. Wenn ein Buch von Willy Fries wie eine Halle ist, in der die Bilder auf brüderliche Augen warten, die *sehen* könnten, dann sollen diese, angesichts dessen, was der Leser zu *sehen* bekommt, unzulänglichen Worte nur einen Hinweis und Fingerzeig geben nach der Weise: «Sieh doch!»

Es wird gut und geraten sein, wenn wir dabei einigen Fingerzeigen folgen, wie sie Willy Fries gegeben hat, als er sich bei der Herausgabe seines «Werkstattbuches» genötigt sah, über sich selbst zu reden — was er doch, wie ich weiß, nur widerwillig tut. Und nun bitte ich den Leser, sich nicht zu wundern, wenn die erste der beiden Aussagen, die hier zu Gehör kommen, ein geradezu hymnischer Lopspreis auf die aus kostbaren Rohstoffen hergestellten Firnisse, auf die selbst vorbereiteten Malgründe ist:

«Die Vertrautheit mit dem Rohstoff will mir unentbehrlich zum Aufbau eines Bildes gehören. Es ist ein Erlebnis, die farbige Erde eines fremden Landes durch die Hand fallen zu lassen, die dunkelverhaltene umbrische oder die sienesisische voll

zündender Glut. Die böhmische aber ist wie feuchter Humus aus träumerisch versponnenen Wäldern. Blaue Metalloxyde verlangen nach fernen, durchsichtigen Himmeln. Wiederholt geglühte Eisenoxyde strahlen behagliche Wärme oder revolutionär zu nennende Hochofenhitze aus. Exotische Bäume scheiden Tränen aus Harz ab für Firnisse, die in der Sonne wie geläutertes Gold aufleuchten. Ihr Duft wetteifert mit dem Balsam der Terebinthe, dem keine Synthese, aus menschlicher Hybris stammend, je nahekommen wird. Welch alltägliche Sache scheint so ein Hühnerei zu sein für viele, geschaffen zum Verkaufen, Verschlucken oder Verfaulen. Für den Menschen und für den vor aller Schöpfung stillstehenden Maler aber ist es ein großes Wunderwerk voller Geheimnisse, das die sich ausschließenden Individualisten Wasser und Oel zu inniger Verträglichkeit bringt. Und welche Geschichten vermöchten erst die fetten und ätherischen Oele zu erzählen, die in dem Maße schnell oder langsam trocknen und dem Maler gehorchen, als er mit ihnen aufrichtige Freundschaft geschlossen hat.»

Wenn diese Worte einen «Werkstatt-Meister» verraten, der noch wie wenige um von alters her tradierte Heimlichkeiten seiner Kunst weiß, so mag eine zweite Aeüßerung aus seinem Munde, die im besonderen Hinblick auf die Bildfolge der «Passion» getan ist, uns auf das zentrale Geheimnis seines Schaffens weisen:

«Die Auseinandersetzung mit dem Unmenschen ist mir nicht leicht gefallen. Sie liegt in der neuen Bildfolge zwischen zwei Abendmahlen, demjenigen, das der Christus den verschüchterten Jüngern selber darreicht, und dem Brotbrechen während des Pfingstereignisses, wo ein neues Kommen des Menschen und ein neuer Anfang zur Menschlichkeit stattfindet. Man hat es nicht überall gerne gesehen, wenn ich den Pilatus und den Hohenpriester auf dem heimischen Kirchplatz den Heiland verurteilen ließ. Es mag wohl auch befremdet haben, wenn der Engel des Ostermorgens die Auferstehung in einer verschneiten, wenig frühlingshaften Toggenburger Landschaft verkündet. Und warum noch zeitgenössische Stahlhelme und Spötter, die noch vor kurzem auf unsern Straßen spazierten und in unsern Wirtschaften ihre Weltanschauungen zum besten gegeben haben? Oder die Skeptiker, die in unsern Hörsälen gescheit gé-

worden sind? Ich wollte den Betrachter und mich selber vor seine und meine Schuld gegenüber dem Christus stellen, so wie Max Picard ‚Hitler in uns selbst‘ erkannt haben möchte. *Tua res agitur!* Dich und mich geht es an! Die Schuld nicht auf den andern wälzen. Der sie zu tragen vermag, ist der Schmerzensmann.»

Um den Menschen geht es hier also! Wohl muß man sofort hinzufügen, daß es hier um *Gott* geht und das Geheimnis des Menschen auf dem Grunde des Gottesgeheimnisses verstanden sein will! Aber es ist schon für die Kunst dieses Malers kennzeichnend, daß ihr eines großes Thema *der Mensch* ist. Wohl wird er, der Erdverhaftete, in die Landschaft, und zwar in die Landschaft seiner Heimat hineingestellt. Aber nicht die Landschaft, sondern der durch den Schöpfer in diese seine Welt hingestellte Mensch ist das Geheimnis, um dessen Gestaltung dieser Künstler ringt. Er sucht den Menschen, den *wirklichen* Menschen, nicht den in irgendeinem Weltanschauungsschema gedichteten und gedachten Menschen. Seine Porträts sind des Zeugnis! Er malt nicht Helden und Heilige, gestaltet nicht ein harmonisiertes Menschenbild. Die Menschenbilder unserer Anthropologie — seien sie nun idealistisch oder materialistisch, individualistisch oder kollektivistisch, säkular oder religiös — sind ihm offenbar alle miteinander unglaubwürdig geworden. Sie sind ihm in dem großen «Brand des Glaspalastes» — an jenes Münchener Ereignis der zwanziger Jahre zu erinnern! —, ich meine: in der großen Gerichtskatastrophe, aus der wir herkommen, untergegangen. Seine ganze menschliche und künstlerische Sehnsucht und Bemühung gilt der «Entdeckung des Menschen», wie er es selbst einmal gesagt hat, des Menschen, wie er *ist*, ja wie er vor dem Gott ist, ohne den der Mensch nicht Mensch sein kann.

Es ist eine lange «Entdeckungsreise», die er auf seiner Suche nach dem Menschen durchschritten hat. Das begann mit der Bilderfolge «Der Gottlose», einem schier verschollenen Werk, und führte, um nur einige Stationen zu nennen, über die «Fischer» und jene «Geschichte des armen Mannes» im Toggenburger Land hin zu den großen Bildfolgen von der Geschichte jenes einen Menschen, in dem Gott unser Bruder ward, um unser Retter zu werden, der Geschichte Jesu Christi. Ehe wir

aber von dem durch diesen Namen bezeichneten Zentrum seines Schaffens reden, gilt es eine Untersuchung des Gesagten, in bezug darauf nämlich, daß Willy Fries immer wieder *Geschichten* vom Menschen gemalt hat. Es ist für seine Kunst eigentümlich, daß sie uns mit immer neuen *Bildfolgen* beschenkt, die uns als ein Bilderbuch in die Hand gegeben werden. Der Mensch wird hier in dem Geheimnis seiner Geschichte verstanden. In aller seiner Armut, Not und Schuld unter Verheißung und Gnade gerückt, geht er einen Weg, und diese Bilder von der Geschichte des Menschen versuchen dem Geheimnis des Menschenweges nachzugehen und nachzusinnen. Das Geheimnis der zahlreichen Porträts, in denen es um das Gesicht je eines bestimmten existierenden Menschen geht, ist denn, wenn ich recht sehe, geschichtsbestimmt, von der Geschichte dieses Menschenlebens erfüllt — man sehe nur Bildnisse wie etwa das der alten Diakonisse oder auch das von der «Tante Helene». Was diese Porträtkunst kennzeichnet, ist nicht nur ihr eigentümlicher, unbestechlicher Realismus — der mit Naturalismus nicht verwechselt sein will! —, sondern die Chiffre-Schrift der Geschichte eines Lebens, wie sie in den Linien und Zügen eines Menschengesichtes dem Auge sichtbar werden mag, das sehen kann.

Der eigentliche Grund aber für jenen «Realismus» wie für diese «Geschichtlichkeit» in der Gestaltung des Menschen liegt in der Geschichte und Gestalt des Menschen, auf den das «*Ecce homo*» weist. «*Sehet, welch ein Mensch!*» Ich muß gestehen, daß ich im Gesamtbereich der christlichen Kunst, und zwar gerade der die Gestalt des Schmerzensmannes rühmenden, kaum eine Gestaltung kenne, die das Unsägliche dieses Anblicks so zum Ausdruck bringt wie jenes Bild aus der «Passion», das denn nicht nur die Unterschrift trägt, sondern für den Beschauer ein einziger Ruf ist: «*Sehet den Menschen!*» Der Christus der Friesschen Kunst ist die in Jesaja 53 geweissagte Gestalt dessen, der «keine Gestalt noch Schöne» hatte. Angesichts des Kreuzigungsbildes könnte man wohl von einer tiefen Wesensverwandtschaft mit Matthias Grünewald sprechen, so aber, daß bei Fries, wenn er die Bildfolgen der Passion und später der Weihnachtsgeschichte malt, diese Geschichte in einer unerhörten, geradezu atemraubenden Weise mitten in diese unsere

Gegenwart hineingestellt ist. Da hängen die Gestalten des Kriegeres in einer geradezu Entsetzen erregenden Schwere an dem Balken, der die Dornenkrone auf das blutüberströmte Antlitz dessen preßt, der ihre Last stellvertretend trägt. Da ereignet sich die Verkündigung des Engels an Maria mitten in den Trümmern einer verbombten Stadt, und es sind die Türme der Frauenkirche von München, die auf dem Bilde wohl zu erkennen sind. Da ist das vor dem Mordwillen des Herodes flüchtende Paar über den Korb mit dem Kindlein gebeugt mitten in der verschneiten Schweizer Landschaft mit dem Hintergrund der Felsenberge. Bei dieser Vergegenwärtigung der Geschichte des Christus Jesus handelt es sich nicht nur um eine Uebertragung des fremden, orientalischen Landschaftsrahmens in den vertrauten, heimatlichen; vielmehr geht es hier um das Geheimnis, daß das, was damals von Gott her geschehen ist, wirklich *für uns heute* geschehen ist. Daß die Hölle unserer Existenz, das Grauen unserer Verlassenheit von dem Sohn Gottes als von unserem Bruder stellvertretend durchlitten wurde, *darauf* will der Maler aufmerksam machen, indem er moderne Soldaten an jenen Balken gehängt hat, um dafür freilich die leidenschaftliche Ablehnung von seiten einer gewissen «Bürgerlichkeit» zu ernten! In Wahrheit geht es ihm keineswegs darum, den Menschen so schlecht wie nur irgend möglich zu machen, sondern den, der solch ein Bild sieht, auf das Geheimnis des Lammes zu weisen, das der Welt Sünde trägt. Darum wird der Mensch hier letztlich unter einer unsagbar hohen Verheißung verstanden, von der das Pfingstbild über- und durchleuchtet ist. So «nackt» hier der Mensch in seiner Gottlosigkeit und Unmenschlichkeit aufgedeckt wird, so ist er doch wiederum bedeckt von Gnade — und das scheint mir das eigentliche Geheimnis der wundersam schönen, pilgrimhaft wallenden Gewänder zu sein, die so viele Gestalten der Friesschen Bilder umhüllen. Darum wird er auch so in den Dienst am Menschen, am Bruder gerufen — man sehe nur die Darstellung der Geschichte vom barmherzigen Samariter! *Darum* wird er so unter letzte Hoffnung gerückt, wie es uns die «Frauen am Ostermorgen» vor dem leeren Grabe weisen.

Ein letzter Hinweis mag dem *Gestalt*-Geheimnis dieser Kunst gelten, und zwar in einer zwiefachen Hinsicht. Einmal

ist für diesen Künstler entscheidend sein Bekenntnis zur *Leiblichkeit* der Gestalt, im Gegensatz zu einer abstrakten Kunst, die den Menschen meint auf Formeln und Chiffren zurückführen zu können. So wenig Fries wissen will von jenen Synthesen und Harmonisierungen zwischen Unsichtbarem und Sichtbarem, Göttlichem und Menschlichem, wie sie uns heute mit beschwörendem Hinweis auf die «verlorene Mitte» angepriesen werden, so wenig aber auch von jenem ästhetischen Spiritualismus und Dokerismus, der die Leiblichkeit der Gestalt verrät und verleugnet. Unter Dokerismus versteht man in der Theologie jene Irrlehre, die behauptet, daß der Mensch gewordene Gottessohn nur einen Scheinleib gehabt und nur einen Scheintod erlitten habe. Von seinem Bekenntnis zu dem wirklichen, leiblich gekreuzigten und leiblich auferstandenen Christus her ist Fries, so «modern» er als der Meister jener realistischen Vergegenwärtigung ist, ein abgesagter Feind derer, die den Menschen gestalten, indem sie ihn dieser Leiblichkeit berauben und sein Bild zurückführen auf die mystische Formel einiger Striche, deren von dem Künstler gemeintes Geheimnis dann durch den Beschauer entziffert werden sollte — oder auch nicht! Mit diesem Bekenntnis zur «Leiblichkeit» hängt, wenn ich recht sehe, zutiefst zusammen die «Einfalt» der Aussage, die mit Simplizität nicht verwechselt werden will. Vom *Geheimnis einfältig* zu sprechen, das ist nicht nur in der Dichtung und in der Musik, sondern auch in der bildenden Kunst das Höchste und Schwerste. Es wird allerdings nur dem geschenkt werden, der sich nicht mehr als den gottähnlichen Schöpfer, sondern als den gedemütigten und begnadeten Empfänger dessen, was er hört und sieht und gestaltet, verstehen mag.

Damit kommen wir zu dem Zweiten und Letzten, das freilich nur in der größten Zurückhaltung gesagt werden kann. Es geht da um die Frage, *woher* denn ein Künstler, und hier also Willy Fries, seine Gestalten sich gegeben sein läßt?! Nun möchte einer angesichts der Porträts etwa einfach antworten: Von jenem Menschen her, dem je er begegnete und der dem Maler das von seiner Geschichte geprägte Antlitz gleichsam schenkte. Diese Antwort dürfte auch nicht falsch sein! Das eigentliche Geheimnis dieses Empfangens glaube ich aber im Blick auf das Beziehungszentrum der Friesschen Kunst in dem *Wort* sehen zu

müssen, das ihm die Geschichte verkündigt, die er malt, die Geschichte von dem Jesus Christus, in dem Gott selbst sich unser erbarmte. Man könnte das auch so sagen: Dieser Künstler *erschaut* seine Bilder, indem er *hört*, das Wort hört, das ihn als einen Hörenden sehend macht. Nicht daß der Maler oder irgendeiner Gott direkt und unmittelbar zu sehen bekäme; die Kunst von Willy Fries ist eine einzige Absage an den Wahn, Gott sichtbar machen zu können. Was er sieht und was wir dann mit ihm sehen, sind wohl menschliche Gestalten und Bilder; ihr Geheimnis ist aber, daß sie auf den Gott verweisen, dessen Hilfe uns in jenem einen Menschen begegnet, den die Schrift den Sohn Gottes nennt.

Entdeckung des Menschen? Suche nach dem wirklichen Menschen? Ein Weg hin zu dem Menschenbruder? Ja, dies alles, aber im Zeichen des Ecce homo, das auf Jesus Christus weist! *Sehet den Menschen* — das ist der Ruf dieser Bilder, und das ist der Dienst, den sie uns tun wollen.

Berlin-Schlachtensee.

Heinrich Vogel.

Rezensionen.

J. Coppens, Vom christlichen Verständnis des Alten Testaments. Les Harmonies des deux Testaments, Supplément bibliographique. Bibliographie J. Coppens. Publications universitaires de Louvain, 1952, 99 Seiten.

Den Kern der Broschüre bildet eine Gastvorlesung, die der Löwener Alttestamentler und Religionsgeschichtler J. Coppens im Juli 1951 an den Universitäten Münster und Bonn hielt. Beigefügt sind eine (französische) Ergänzung zu einer früheren Bibliographie «touchant les divers sens des Saintes Ecritures et l'unité de la Révélation» sowie eine auch kleine und kleinste Artikel umfassende Bibliographie des 1896 geborenen Verfassers selbst und endlich ein (lateinisches) curriculum vitae.

Nach Coppens hat in Deutschland das protestantische Schriftstudium auch dasjenige der Katholiken gefördert, und für Frankreich wird der entsprechende Einfluß des großen katholischen Dichters Paul Claudel gerühmt. Unter den französischen Theologen hätten sich die Jesuiten Jean Daniélou und Henri de Lubac am erfolgreichsten um eine «erneute spirituelle Exegese des Alten Testaments» bemüht. In der Auseinandersetzung mit diesen und andern Bibeltheologen zieht er dann freilich Daniélou des Jansenismus. Auch zu Bultmann nimmt er irgendwie Stellung, ohne daß der Leser eine klare Abgrenzung erkennt. Der gewichtigste unter den einschlägigen Autoren, Wilhelm Vischer, wird aber leider völlig ignoriert. Coppens unter-