

# Der Briefwechsel zwischen dem Malermönch Willibrord Verkade und dem Wiener Fabrikanten Johann Zacherl von 1906 bis 1914

von Placidus Heider OSB — Metten

## 1. Einleitung

Willibrord Verkade... Als der Verfasser einen älteren Mitbruder nach diesem Namen fragte, sagte der: „Ja, den haben wir früher viel gelesen. Ein Beuroner Malermönch, nicht wahr?“ Ein Maler, „den“ man liest? Dazu ein Angehöriger jener sonderbaren mönchischen Malschule, deren als steif und lebensfern empfundene Relikte manches Kloster in den vergangenen Jahrzehnten zu tilgen suchte, gerade noch rechtzeitig, bevor irgendein ebenso lebensferner Denkmalschützer dagegen etwas sagen konnte?

Aber es war der gleiche Willibrord oder Jan Verkade, dem 1989 das für seine Ausstellungen der klassischen Moderne angesehene Rijksmuseum Vincent van Gogh in Amsterdam eine großangelegte Retrospektive widmete.<sup>1</sup> Dort nun ist solch eine Wiederentdeckung nicht außergewöhnlich. Immer wieder fördert die Aufarbeitung Gauguins oder Cézannes bislang weitgehend unbekannte Künstler aus ihrem Umfeld zutage, deren Werk das der „Meister“ neu beleuchten soll. Verkade scheint dabei in jener Faszination wieder aufzuerstehen, die er offensichtlich schon seinen Zeitgenossen gegenüber ausübte. Nicht nur war seine immerhin vierteilige Autobiographie in ihrem publizierten Teil eine vielgelesene Lektüre, die viele Auflagen erlebte.<sup>2</sup> Adolf Smitmans weist ihm über Alexej Jawlensky hin die Rolle eines Vermittlers zum Münchner Expressionismus vor dem „Blauen Reiter“ zu.<sup>3</sup> Gar will man

- 
- 1) Vgl. den Ausstellungskatalog: Jan Verkade. Ein holländischer Schüler Gauguins, hrsg. v. C. Boyle-Turner, Amsterdam 1989.
  - 2) 1. Bd.: Verkade W., *Die Unruhe zu Gott*, Freiburg (48.–51. Tausend:) <sup>4</sup>1937. 2. Bd.: Verkade W., *Der Antrieb ins Vollkommene*, Freiburg <sup>3</sup>1930. Zwei weitere, als Fortsetzung der Autobiographie gedachte Bände: *Spuren des Daseins und Beschauliches Alter. Des Malermönches letzte Tage*, sind nur als Manuskripte vorhanden.
  - 3) Vgl. Smitmans A., *Die internationale Rolle der Beuroner Kunstschule um 1905* (EuA 61, 1985, 188–196, hier: 194).

in Verkade einen abstrakten Maler sehen, „... Jahre vor der eigentlichen abstrakten Kunst.“<sup>4</sup> Ja, sogar ins Pathos versteigt man sich. Der geheimnisvolle Mönch aus Thomas Manns Erzählung „Gladius Dei“ soll in ihm als „durchaus savonarolahaft wirkenden Malermönch“ leibhaftig geworden sein.<sup>5</sup>

Die Kunsthistoriker haben Willibrord Verkade jedenfalls in bescheidenem Umfang wiederentdeckt. Interesse scheint zu bestehen, wenn auch der Verdacht bleibt, daß dabei das Außergewöhnliche der Biographie eines Malers aus dem Kreis der Nabis um Gauguin, der dann Mönch wird, als Motiv zumindest mitwirkt.<sup>6</sup> Die Kunstgeschichte erhebt wohl immer wieder den empiristischen Anspruch, ihre Aussagen klar aus der methodisch gesicherten Analyse des je einzelnen Werks herzuleiten, dennoch kann sie bei der semantischen Erarbeitung ihrer Ikonographien nicht auf eigenen pragmatischen Anteil verzichten. Ein Bild kann in ein kommunizierendes Gebilde doch nur rezeptiv aufgelöst werden, indem auf überlieferte Bildformen als Muster seiner Deutung zurückgegriffen wird und der Künstler in seinem motivierenden sozialen und literarischen Umfeld studiert wird. Auch wenn sich ein Werk nie voll in Biographie auflösen läßt, so kann doch das spezifische Kunststreben eines Künstlers immer nur gerade auch an seiner Biographie mit ihrer spezifischen Situierung diskutiert werden.

Um einen eingegrenzten Baustein zur Biographie Willibrord Jan Verkades will sich in diesem Sinn die vorliegende Arbeit bemühen.

Der Baustein erhält seine Grenzen und seine Struktur aus dem zu bearbeitenden Quellenmaterial, das aus dem bislang unbearbeiteten und unveröffentlichten Briefwechsel Verkades mit seinem Wiener Freund und Förderer Johann Ev. Zacherl besteht.<sup>7</sup> Daraus soll einiges zu Verkades Jerusalemer und Wiener Zeit sowie zu den damals ihn bewegenden Fragen seines Schaffens erschlossen und in den Kontext der bisherigen Literatur bescheiden und vorsichtig eingereiht werden. Von selbst gewinnt dabei seine Entwicklung aus ihrer Vernetzung einen kultur- und geistesgeschichtlichen Zusammenhang. Verkades Ringen um künstlerische Individualität und Ausdrucksfähigkeit inmitten der ästhetischen Avantgarde bei gleichzeitigem Streben nach einer kirchlich-kultischen „objektiven“ Gestaltung bestimmt dabei das Interesse der Untersuchung.

Neben ihrem Interesse ist Kulturgeschichte im Rahmen kirchlicher Geschichte nie ohne Standpunkt. Dieser läßt sich hier durch eine Anfrage problematisieren, die Konrad Weiß 1914 in einer Auseinandersetzung mit Desiderius Lenz, dem Beuroner Lehrer und Vorgesetzten Verkades, vorgetragen hat:

- 
- 4) „München leuchtete“. Karl Kasper und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900, hrsg. v. K.-P. Schuster, München 1984, 37f.
  - 5) Vgl. ebd. 37f.
  - 6) Vgl. etwa schon den Titel: Anquental-Plessier M. A., Un Nabi oublié au Monastère de Beuron: Jan Verkade (L'Information d'histoire de l'art 26, 1975, 202).
  - 7) In Verkades Autobiographie als „Herr Z.“ genannt, so z. B.: Verkade, Der Antrieb ins Vollkommene 258 u. passim.

Es ist schwer, unter Katholiken über die neue Kunst in einer Sprache zu reden, die die gegenwärtigen Kunstprobleme und die ganze katholische und geschichtliche Weite zugleich erfaßt; denn wir Katholiken haben in künstlerischen Dingen keine eigene Sprache mehr.<sup>8</sup>

Was damals gesagt wurde, könnte heute neu und aktuell gelesen werden. In einem weiten Horizont ist das Verhältnis von Kunst und Kirche angefragt, jedenfalls insoweit es sich hier in den Spannungen eines Einzelschicksals zeigt.

Zunächst folgt eine Orientierung über die Quellenlage. Dann soll in gebotener Kürze die Beuroner Kunstschule in ihrer Bedeutung für Verkades Werdegang bis zu seinem Aufenthalt in Jerusalem ab 1909 besehen werden. Von da an setzt die Bearbeitung des dann intensiveren Briefwechsels aus Johann Zacherls Nachlaß ein. Diese Briefsachen werden dazu kommentierend unter verschiedenen thematischen Hinsichten auf ihren Inhalt zu besehen und in den Kontext der übrigen Selbstzeugnisse nach dem bisherigen Publikationsstand einzureihen sein. Schwerpunkte sollen dazu Verkades Auseinandersetzung mit den Beuroner Kunstprinzipien, sein eigenes Kunststreben sowie sein Verhältnis zu seinen Oberen und zu seinem Mönchsein bilden.

## 2. Quellen- und Forschungslage

Adolf Smitmans stellt 1984 auf dem Kunsthistorikerkongreß in Stuttgart fest, daß die Geschichte der Forschung zur Beuroner Kunst allgemein schmal sei.<sup>9</sup> Unentbehrlich sei immer noch als zeitlich und thematisch umfassendste Arbeit die 1957/58 erschienene Dissertation von Martha Dreesbach: „Pater Desiderius Lenz OSB: Theorie und Werk.“<sup>10</sup> Diese Arbeit sucht allerdings in getreuer Schülerschaft Hans Sedlmayrs eher nach einer vertretenden Deutung des Phänomens in kulturellen Gesamtzusammenhängen und Grundstrukturen. An kritisch-deskriptiver Erschließung der Quellen wird nicht viel geboten. Zu Verkade findet sich im wesentlichen nur eine fünfseitige biographische Skizze im Anhang, in der fast ausschließlich Verkades Autobiographie zitiert wird.<sup>11</sup> In dieser Lücke trat 1983 die minuziöse Dissertation von Harald Siebenmorgen: „Die Anfänge der Beuroner Kunstschule. Peter Lenz und Jakob Wüger 1850–1875“<sup>12</sup>. Siebenmorgen lagen offenbar die Briefe Verkades an Lenz und seine Nabi-Freunde vor, die im Klosterarchiv der Erzabtei Beuron aufbewahrt sind. Dem Thema der Arbeit gemäß rücken diese jedoch

8) Weiß K., Zum geschichtlichen Gethsemane, Mainz 1919, 154.

9) Smitmans, Die internationale Rolle der Beuroner Kunstschule 188.

10) Dreesbach M., Pater Desiderius Lenz OSB. Theorie und Werk, Diss. München 1957 (SMGB 68, 1957, 95–183; 69, 1958, 5–59).

11) Dreesbach, Pater Desiderius Lenz OSB (SMGB 69, 1958, 35ff.).

12) Siebenmorgen H., Die Anfänge der Beuroner Kunstschule. Peter Lenz und Jakob Wüger 1850–1875, Sigmaringen 1983.

in gelegentliche Fußnoten zur Beleuchtung der außerklösterlichen Rezeption von Lenz und Wüger.<sup>13</sup>

Smitmans bezeichnet überhaupt 1984 den Publikationsstand zu Verkade als „ganz unzureichend“.<sup>14</sup> Dieser Mangel läßt auch bisherige und neuere Urteile über Verkades Schaffen als zumindest sehr unsicher begründbar erscheinen. So hatte ihn etwa 1954 Hans Hofstätter als unselbständigen Eklektiker inmitten eines überlegenen Umfeldes charakterisiert.<sup>15</sup> Das ist jedoch umso unverständlicher, als schon seit 1950 zumindest der Briefwechsel Verkades mit Serusier publiziert vorliegt.<sup>16</sup> Smitmans ist wohl rechtzugeben, wenn er bei Verkade „keine Inferiorität“ erkennen will.<sup>17</sup> Wie leicht sich einmal gefaßte Urteile unbefragt halten, zeigt auch noch 1979 Damjan Prelovsek, der in seiner kenntnisreichen Monographie über Josef Plecnik, den Freund Verkades aus Wiener Tagen, diesem wie selbstverständlich die Rolle eines mittelmäßigen Malers, wenn nicht auch Menschen, zuweist.<sup>18</sup> Dazu wird im folgenden eine Korrektur möglich sein.

Die Ausstellung „Jan Verkade“ 1989 in Amsterdam veränderte und verbesserte teilweise die Ausgangslage.<sup>19</sup> Im Vorfeld war von J. A. van Beers 1982 die Dissertation: „Jan Verkade. Van Hattem tot Beuron“ vorgelegt worden, die den reichen Briefwechsel Verkades mit seinen Freunden aus dem Kreis der Nabis berücksichtigt.<sup>20</sup> Dabei wird versucht, Verkade als Nabi in der holländischen Kunstgeschichte einen Platz zu geben: seine Beuroner Zeit findet keine eingehende Behandlung.

Im Katalog der Ausstellung von 1989 versucht Adolf Smitmans anhand der Quellen eine Darstellung des Zeitraums von 1903 bis 1927, also von Verkades enger Beuroner Schaffenszeit.<sup>21</sup>

Harald Siebenmorgen stellt 1983 eine Studie in Aussicht, die die Bedeutung des durch Verkade geknüpften Bezuges der Nabis zu Beuron behandeln soll.<sup>22</sup>

13) So z. B. ebd. 258f. u. passim.

14) Smitmans, Die internationale Rolle der Beuroner Kunstschule 191.

15) Hofstätter H. H., Die Entstehung des neuen Stils, Freiburg 1954, 198.

16) Serusier P., ABC de la Peinture, suivi d'une correspondance inédite, recueillie par P. Serusier, annotés par H. Boutaric, Paris 1950.

17) Smitmans, Die internationale Rolle der Beuroner Kunstschule 191.

18) Prelovsek D., Josef Plecnik, Wiener Arbeiten von 1896 bis 1914, Wien 1979, 165.

19) S. Anm. 1.

20) Eine Anzahl von Briefen von Ranson, Cazalis, Vuillard, Bonnard, Denis und Rousset finden sich bei Mauner G. L., The Nabis. Their History and their Art 1888–1896, New York u. London 1978, 274–291. — Dazu der Briefwechsel mit Paul Serusier bei Serusier, ABC de la Peinture (s. Anm. 16). Briefe von Denis bei Denis M., Journal, Paris 1957/1959. Sowie von 1906 bei Tuarze P., Pont-Aven. Paradis des arts, Paris 1975, 123–162. — Das Archiv der Erzabtei Beuron bewahrt dazu maschinenschriftliche Übersetzungen von Briefen Filigers und Bernards auf.

21) Smitmans A., Verstummen inmitten der Avantgarde. Das Werk Willibrord Verkades 1903 bis 1927 (Jan Verkade, wie Anm. 1, 48–64).

22) Siebenmorgen, Die Anfänge der Beuroner Kunstschule 18, hier Anm. 54.

So sind die Horizonte teils erst bruchstückhaft bestimmt, in die als hermeneutischen Hintergrund sich das Weitere dieser Arbeit einfügen muß. Sie will sich dazu der Auswertung des Briefwechsels Verkades vor allem mit Johann Ev. Zacherl zuwenden, der sich in maschinenschriftlichen Abschriften in dessen Familie erhalten hat. Eine weitere Quelle persönlicher Erinnerung an Verkades Aufenthalte in Wien stellt dazu noch die von Dorothea Zacherl, der Tochter Johann Zacherls, um 1937 erstellte Familienchronik jener Zeit (bis 1914) dar. Die Originale der Briefe sind nicht erhalten; jedoch scheint Dorothea Zacherl bei der Erstellung der Abschriften in Zusammenarbeit mit ihrer Mutter mit großer Liebe und Sorgfalt vorgegangen zu sein. Das private Ziel der Aufbewahrung läßt jedenfalls Gedanken an bewußte Flüchtigkeiten oder Kompilationen als ausgeschlossen erscheinen. Manche Teile müssen jedoch als verloren betrachtet werden. Der vorhandene Briefwechsel setzt mit dem Jahr 1906 ein, intensiviert sich während Verkades Jerusalemer Zeit von 1909 bis 1913 und wird auch während seiner Wiener Arbeiten von 1913 bis 1914 auf Reisen aufrechterhalten.

### 3. Das Vorfeld vor Verkades Jerusalemer Aufenthalt

Jeder Überblick muß auswählen, keine Auswahl kann ohne Wertung vorgenommen werden. Es kann hier nur darum gehen, die Horizonte der aktuellen Aufarbeitung von Verkades Werk und Leben auf diejenigen Perspektiven hin zu bestimmen, die im weiteren noch als Leitlinien befragt werden müssen. Dazu soll zunächst die sogenannte Beuroner Kunstschule kurz nach dem konturiert werden, was für Verkade bedeutsam sein konnte.

#### 3.1. *Beurons Kunstschule*

Daß Beurons Kunstschule kein einheitlicher, „hieratischer“ Block war, wie es noch ihr Historiograph P. Ansgar Pöllmann glauben machen wollte<sup>23</sup>, haben in aller Differenziertheit sowohl P. Ansgar Dreher<sup>24</sup> wie Harald Siebenmorgen<sup>25</sup> bei aller Verschiedenheit der Standpunkte herausgestellt. Hier ist insofern eine Vereinfachung möglich, als Verkade bei seinem Klostereintritt 1894 bereits eine „bereinigte“ Schule vorfand, nachdem 1892 der Tod Gabriel Wügers die Spannung zum Spätnazarenertum gelöst hatte.<sup>26</sup> Mehr denn je war es jetzt Desiderius (Peter) Lenz und seine theoretische Position, die „die

23) Vgl. Pöllmann A., Vom Wesen der hieratischen Kunst. Ein Vorwort zur Ausstellung der Beuroner Kunstschule in der Wiener Sezession, Beuron 1905, 1–6.

24) Dreher A., Zur Beuroner Kunst (Beuron 1863–1963. FS zum hundertjährigen Bestehen der Erzabtei St. Martin, hrsg. v. V. Fiala, Beuron 1963, 358–394).

25) Siebenmorgen, Die Anfänge der Beuroner Kunstschule.

26) Vgl. Verkade W., P. Desiderius Lenz. Zum Hinscheiden des Altmeisters der Beuroner Kunst (BenM 10, 1928, 151).

bedeutendste Stimme<sup>27</sup> hatte. Gerade dessen theoretisches Werk hatte Zugang zum Nabi Verkade gefunden.<sup>28</sup> Da im weiteren auf Verkades Auseinandersetzung mit Lenz zurückgegriffen werden muß, mag es hier genügen, Grundzüge der Beuroner Kunst anhand des von Lenz geprägten Kunstwollens zu bestimmen.

Peter Lenz wurde 1832 in Haigerloch geboren, studierte Bildhauerei in München und Rom, war Schüler von Peter Cornelius. 1872 war er in die 1863 neugegründete Benediktinerabtei Beuron eingetreten. Zunächst vom Klassizismus geprägt, will er dann beim Studium der alten Ägypter das wahre Wesen der religiösen Kunst erkannt haben.<sup>29</sup> Hierbei ging es ihm um das Auffinden einer allgemeingültigen Formensprache, die Gott als Uroffenbarung in der Schöpfung verborgen habe.

Die Gesetze des Schönen, d. i. des Göttlichen sind in den Werken Gottes in der Natur geheimnisvoll verborgen wirkend... Sie sind aber nicht die Erscheinung selber.<sup>30</sup>

Gott selbst soll wesenhaft Ordnung sein. Verkade erinnert sich, von Lenz oft das Wort Platos gehört zu haben, nach welchem Gott Geometrie treibe.<sup>31</sup> Mit bewußter, geometrisch typisierender Stilisierung soll nun jener unveränderliche, Gottes Schöpfungswillen gemäße Formenkanon aller religiösen Kunst rekonstruiert werden, nach der das Religiöse nicht mehr ikonographisch bestimmt sei, sondern formal als solches dargestellt werde. Denn

„...so wie es nur eine dogmatische Wahrheit [gibt, so gibt] es auch nur eine in ihren Formalgesetzen dogmatische Kunst...“<sup>32</sup>

Ansgar Pöllmann will an den Quellen der Kunst Göttliches und Menschliches in eine Relation bringen, „die schöpferisch ward und uns dieses Wesen der Kunst geschenkt hat.“<sup>33</sup>

Innerhalb der kirchlichen Kunst war Lenz weithin allein mit seiner Abwendung von der verbreiteten historisierenden Praxis, die in vermeintlich genuin christlichen Epochen einen stilistischen Rahmen für empfindungstiefe Ikonographien suchte.<sup>34</sup> Das Religiöse an der Kunst sollte ihm, wie schon erwähnt, nicht eine Sache der Ikonographie sein, sondern eine Qualität der

27) Smitmans, Die internationale Rolle der Beuroner Kunstschule 189.

28) Vgl. Siebenmorgen, Die Anfänge der Beuroner Kunstschule 258f.

29) Vgl. Lenz D., Zur Ästhetik der Beuroner Schule, Wien o. J. (1898), 27.

30) Lenz, Zur Ästhetik der Beuroner Schule 15.

31) Verkade, P. Desiderius Lenz 152.

32) Lenz, Zur Ästhetik der Beuroner Schule 30.

33) Pöllmann, Vom Wesen der hieratischen Kunst 4.

34) Vgl. etwa die scharfe Abgrenzung, die Pöllmann gegenüber der „sentimentalen“ Münchner Gesellschaft für christliche Kunst vornimmt: Pöllmann, Die hieratische Kunst 7f. Wieweit die tatsächliche Beuroner Kunst sich etwa von neobyzantinischen Zügen oder Kaulbachscher Ornamentik freihalten konnte, gehört in das Problemfeld von Anspruch und Wirklichkeit.

Bilderscheinung.<sup>35</sup> Lenz erhoffte von der Bildwirkung seiner hieratischen Werke, daß durch sie

...die Kirche ihre Lehren und erhabenen Wahrheiten in einer Gewalt und unabweisbaren Wahrheit [predigen könne], wie nie dagewesen.<sup>36</sup>

Alex Stock meint hier wohl zu Recht das Szenario der Kulturkampfzeit finden zu können.<sup>37</sup>

Diese wenigen Zitate sollen hier genügen, um den pathetischen Anspruch der Beuroner Schule um Lenz, wie sie Verkade bei seinem Eintritt in Beuron vorgefunden hat und wie sie sich ihm auch rückblickend darstellte<sup>38</sup>, zu vergegenwärtigen.

Festzuhalten bleibt, daß Lenz in der Entwicklung seines künstlerischen Programms zwar ein sehr fehlbarer Autodidakt<sup>39</sup> dabei allerdings eben auch ein durchaus origineller Kopf<sup>40</sup> war, dem es intuitiv gelang, Grundlinien gerade auch der außerkirchlichen Kunstentwicklung zu schneiden. Immer wieder wurde versucht, in den Ideen von Lenz etwa die Vorwegnahme von Konzepten des Bauhauses zu sehen<sup>41</sup>, wobei eine gesicherte Einordnung heute wohl noch aussteht.<sup>42</sup>

### 3.2. Verkades Weg bis Jerusalem 1909

Quelle der folgenden Skizze ist vorwiegend die Autobiographie Verkades: „Unruhe zu Gott“, sowie die Darstellung von Caroline Boyle-Turner: „Verkade als Nabi“.<sup>43</sup>

Jan Verkade wurde am 18. September 1868 in Zaandam, nahe bei Amsterdam geboren. Nachdem er die Ausbildung an der Reichsakademie in Amsterdam abgebrochen hatte, kam er 1891 nach Paris. Auf Vermittlung des holländischen Malers Meijer de Haan wurde Verkade in die Gruppe der Nabis um Gauguin aufgenommen. In diesem auch sozialen Künstlerkreis, der dem literarischen Symbolismus nahestand, wurde ein eigener, an Gauguin angelehnter Malstil gepflegt, der sogenannte Synthetismus. Darunter wollten sie selbst eine Synthese verstehen aus Naturwahrnehmung, persönlichem

35) Konrad Weiß nennt Lenz denn auch einen, der wie niemand anderer „mit einem katholischen Kunstwillen wirklich Ernst gemacht“ hat: Weiß, Zum geschichtlichen Gethemane 155. Vgl. dazu Stock A., Katholisches Kunstgespräch? Stationen der ersten Jahrhunderthälfte (Orien 56, 1992, 235–239, hier 235).

36) Lenz D., Aphor. 60, zit. nach Siebenmorgen, Die Anfänge der Beuroner Kunstschule 273.

37) Stock, Katholisches Kunstgespräch 236.

38) Vgl. Verkade P., Desiderius Lenz 151–157.

39) Vgl. etwa: Dreher, Zur Beuroner Kunst 375.

40) Vgl. Stock, Katholisches Kunstgespräch 236.

41) Vgl. Stock, Katholisches Kunstgespräch 236.

42) Siebenmorgens Leitgedanke, wonach Lenz eine bedeutende Rolle für die Entstehung der abstrakten Kunst zukomme, wird etwa von Smitmans abgelehnt: Vgl. Smitmans, Die internationale Rolle der Beuroner Kunstschule 189.

43) Boyle-Turner, Verkade als Nabi (Jan Verkade, wie Anm. 1, 9–35).

Empfinden und einer nach allgemeinen Gestaltungsregeln strebenden Stilisierung von Farbe, Fläche, Linie und Umriß in Eigenständigkeit neben dem Natureindruck.<sup>44</sup> Gauguins und Serusiers Synthetismus war in erster Linie formaler Art, stand aber auch unter dem Einfluß des Symbolismus, der in der Kunst vor allem die Gestaltung eines Geistigen, von Ideen, sehen wollte.<sup>45</sup> Verkade, der sich bislang dem holländischen Impressionismus genähert hatte<sup>46</sup>, zeigte sich offenbar gegenüber dem Neuen aufgeschlossen, ja begeistert und fand wohl auch einen persönlichen Zugang zu Gauguin. Er malte mit Erfolg im Atelier von Serusier<sup>47</sup>, ließ sich aber auch von den Stilleben Cezannes beeinflussen.

In ihrer Suche nach allgemeinen ästhetischen Gesetzen und einer weltanschaulich spirituellen Grundlage wandten sich einige Nabis um Serusier der Theosophie, aber auch katholischem Gedankengut zu.<sup>48</sup> Besonders vom auch malerisch wirksamen Katholizismus Maurice Denis mit seiner „reichen, keuschen, kindlich frohen Phantasie“ und seinem „hochentwickelten Farbensinn“ war Verkade beeindruckt.<sup>49</sup> Nach Aufenthalt in Pont Aven und Poldu konvertiert er in Saint-Nolff in der Bretagne zum katholischen Glauben. Diese Konversion war in Verkades geistigem Umfeld kein Einzelphänomen. Das belegt die spätere Taufe seines Nabifreundes Moges Ballin ebenso, wie die aufsehenerregende Konversion des Dichters der Pariser *Décadence*, Joris-Karl Huysmans, ebenfalls im Sommer 1892.<sup>50</sup> Verkade selbst betont sein intellektuell verantwortetes Suchen nach Wahrheit,<sup>51</sup> wenn er auch einräumt, daß die Sehnsucht nach einer seelisch geistigen Heimat bei seiner Entscheidung mitspielte.<sup>52</sup> Eine letzte Bestimmung oder Bewertung seiner Motive dürfte wohl unmöglich sein.<sup>53</sup> Ähnlich schwer dürfte es fallen, seinen Eintritt in die Benediktinerabtei Beuron 1894 als übergreifendes kulturelles Phänomen über seinen persönlichen Innenbereich hinaus darzustellen, so reizvoll und ergiebig es sein mag, biographische Spekulationen anzustellen.

44) Vgl. Boyle-Turner, Zusammenfassung (Jan Verkade, wie Anm. 1, 73).

45) Vgl. Boyle-Turner, Verkade als Nabi 11.

46) Vgl. Beers J. A., Jan Verkade und die Niederlande (Jan Verkade, wie Anm. 1, 38).

47) Verkade erwähnt das Lob von Gauguin: Verkade, *Die Unruhe* zu Gott 63.

48) Ebd. 71.

49) Ebd. 66.

50) Vgl. Boyle-Turner, Zusammenfassung 74f.

51) Verkade, *Die Unruhe* zu Gott 133.

52) Ebd. 114.

53) Jedenfalls dürfte die Behauptung von Martha Dreesbach nicht hinreichend zu begründen sein, daß Verkades Konversion und sein Klostereintritt ihre Wurzel in seiner auch künstlerischen Unselbständigkeit habe: Vgl. Dreesbach, *Pater Desiderius Lenz OSB* 37. Mit ähnlichen Erklärungen argumentiert auch Caroline Boyle-Turner, die nach Ursachen im Drang nach einer Gruppenzugehörigkeit von den Nabis bis Beuron sucht: Boyle-Turner, Zusammenfassung 73.

Nach Beuron kam Verkade als „überzeugter und gelehriger Schüler von P. Desiderius Lenz“.<sup>54</sup> Er versuchte auch die Prinzipien von Lenz an seine Nabifreunde zu vermitteln, was bei diesen auf „hungriges Interesse“ stieß, wie Smitmans es ausdrückt.<sup>55</sup> Die im weiteren vielfältigen Beziehungen zwischen Beuron und den Nabis können hier nur festgestellt werden.<sup>56</sup> Sicher ist, daß Verkades Bekanntenkreis der Beuroner Kunst und Gedankenwelt ein neues Feld der Rezeption und wirksgeschichtlichen Einflußnahme eröffnet.<sup>57</sup>

Wie es in der Beuroner Schule üblich war, wirkte Verkade nach seinem Klostereintritt von 1894 bis 1903 anonym bei Arbeiten in Prag, St. Gabriel, und in Beuron mit. So war er 1897 an der Ausgestaltung des Beuroner Refektoriums mitbeteiligt und leitete 1899 die Bemalung der Beuroner Kirchenfassade nach Entwürfen von Lenz.<sup>58</sup> Offenbar ist er dabei nicht wesentlich von der Uniformität der Schule abgewichen. Kennzeichnende Einflüsse seiner Nabizeit können nicht festgestellt werden.<sup>59</sup>

Wenn sich auch vor allem im ästhetischen Gedankengut der Folgezeit einige Kontinuitäten zwischen Beuron und den Nabis feststellen lassen, so war für Verkade der Wechsel und die versuchte Anpassung doch ein künstlerischer und persönlicher Bruch. Schon in Beuron hatte er seine früheren Arbeiten in freien Zeichnungen fortzusetzen versucht.<sup>60</sup> In seinem „offiziellen“ Schaffen sieht Martha Dreesbach eine Nähe zur byzantinischen Malweise des späteren Beuroner Schulleiters und Lenznachfolgers P. Paul Krebs.<sup>61</sup>

1903 wird Verkade unter der Leitung von Lenz nach Monte Cassino entsandt, um an der Ausgestaltung der dortigen Krypta teilzunehmen. Die Begegnung mit der Frührenaissance, einer Epoche die Lenz vehement ablehnte<sup>62</sup>, und der erneuerte Kontakt mit Denis und Serusier<sup>63</sup> führten zum Konflikt

---

54) Verkade, *Der Antrieb ins Vollkommene* 4. Seine Bewunderung für Lenz' Ideen hatte er auch namens seiner Nabifreunde schon 1893 in einem Brief an Lenz ausgedrückt: Zit. bei Siebenmorgen, *Die Anfänge der Beuroner Kunstschule* 258f.

55) Smitmans, *Die internationale Rolle der Beuroner Kunstschule* 191.

56) Vgl. hierzu die Hinweise von Adolf Smitmans: Smitmans, *Die internationale Rolle der Beuroner Kunstschule* 191ff. Wie auch Smitmans, *Verstummen inmitten der Avantgarde* 49ff.

57) Smitmans sieht durch Verkades Klostereintritt das Feld erst als bereit an, in das hinein 1898 Lenz' Ästhetik erscheinen konnte, die dann schon 1905 in einer Übersetzung von Serusier mit einem Vorwort von Denis in Frankreich erschien. Vgl. Smitmans, *Die internationale Rolle der Beuroner Kunstschule* 190f. Vgl. auch Serusier P., *L'Esthétique de Beuron*, übers. v. P. Serusier, eingeführt v. M. Denis (*L'Occident* 35, 1904, 200ff.; 44, 1905, 44ff.).

58) Vgl. Verkade, *Der Antrieb ins Vollkommene* 44.

59) Vgl. Dreesbach, P. Desiderius Lenz 38; Smitmans, *Verstummen inmitten der Avantgarde* 48f.

60) Vgl. Verkade, *Der Antrieb ins Vollkommene* 68.

61) Vgl. Dreesbach, P. Desiderius Lenz 38.

62) Vgl. Verkade, P. Desiderius Lenz 153.

63) Vgl. Smitmans, *Verstummen inmitten der Avantgarde* 49f.

mit Lenz und in eine menschliche und künstlerische Krise.<sup>64</sup> Verkade sah keine Möglichkeit zu einer produktiven Zusammenarbeit mit Lenz.<sup>65</sup> In Portraitszeichnungen versuchte er, sich freizuarbeiten und strebte nach einer „realistischeren, individuellen, lebendigen“ Malweise, parallel zur objektiven, ins Ideale zielenden Wandmalerei.<sup>66</sup> Das bedeutete keinen grundsätzlichen, willentlichen Bruch mit den Beuroner Prinzipien, weiterhin suchte er eine Lösung, die „platonisch gestimmt ... überindividuelle Dauer anstrebt im schöpferischen Werk.“<sup>67</sup> Aber darin sollte eben auch das persönliche Empfinden einzubinden sein.

1905 nahm die Beuroner Schule an der 24. Ausstellung der Wiener Sezession teil, die dem Thema „Religiöse Kunst“ gewidmet war. Verkade ging nach Wien, um auf Einladung des Präsidenten Ferdinand Andri im Rahmen eines der Taufe gewidmeten Zyklus eine Darstellung der Erbsünde zu schaffen. In der Presse erschien er als Gegenspieler zu Lenz, „vielleicht der Mann der Zukunft“.<sup>68</sup>

Nach der Ausmalung der Pfarrkirche in Aichhalden im Schwarzwald, wo Verkade offenbar zu einem neuen Selbstbewußtsein als „Teil der internationalen Kunstszene“ in relativer Selbstständigkeit gegenüber Beuron fand<sup>69</sup>, brach er 1906 zu einem Studienaufenthalt nach München auf. Dort kommt es zu einer Atelieregemeinschaft mit Hugo Troendle und Alexej von Jawlensky, wobei Verkade auf letzteren als enger Freund einigen Einfluß gewonnen haben muß.<sup>70</sup> Seine dortigen Arbeiten wurden erstmals, soweit sie greifbar oder überhaupt erhalten sind, in der Ausstellung 1989 in einen Zusammenhang gestellt. Nähen wiederum zu Gauguin, aber auch zu Cézanne und zur Frührenaissance fallen auf.<sup>71</sup> Verkade selbst stellte, nach Beuron zurückgekehrt, in einem Brief an Denis seine Entfernung von der Lenzschen Malschule fest.<sup>72</sup> Verbindend blieb das Streben nach allgemeingültiger Abstraktion und klarer Linienführung, aber er wollte diese Abstraktion aus der Naturerfahrung selbst schöpfen und nicht von außen an sie herantragen.<sup>73</sup>

64) Vgl. ebd. 49.

65) Verkade gibt das in seiner ansonsten sehr diskret getönten Autobiographie zu: Verkade, *Der Antrieb ins Vollkommene* 115.

66) So in einem Brief an Maurice Denis, zit. nach Smitmans, *Verstummen inmitten der Avantgarde* 50.

67) Verkade, *Der Antrieb ins Vollkommene* 147.

68) Vgl. Smitmans, *Verstummen inmitten der Avantgarde* 51f. Martha Dreesbach sieht wohl zu Recht in Verkades Wiener „Eva und Maria“ eine Anknüpfung an seine Nabizeit, besonders eine Anlehnung an Filiger: Dreesbach, P. *Desiderius Lenz* 37.

69) Vgl. Smitmans, *Verstummen inmitten der Avantgarde* 52f.

70) Vgl. die Vermutung von Smitmans, daß sich Jawlensky hier vom Impressionismus gelöst habe: Smitmans, *Die internationale Rolle der Beuroner Kunstschule* 194.

71) Vgl. Smitmans, *Verstummen inmitten der Avantgarde* 55.

72) Vgl. ebd. 56.

73) Vgl. ebd. 56. Im Rückblick seiner Autobiographie hat Verkade nach 30 Jahren diese Entfernung von Beuron als für sein klösterliches Leben belastend gewertet: Vgl. Verkade, *Der Antrieb ins Vollkommene* 204. Dieses Urteil deckt sich jedoch offen-

1909 malte Verkade die Kapelle eines Schwesternhauses in Heiligenbronn aus; auch hier zeigte sich seine Abkehr von der Beuroner Wandmalerei und sein Neubeginn in einer malerisch und farbig freieren Gestaltung.<sup>74</sup>

Seinem eigenen Wunsch entgegen wurde er 1909 in das von der Beuroner Kongregation übernommene Kloster Mariä Heimgang auf dem Sion in Jerusalem zur Ausmalung des dortigen Kapitelsaales geschickt.

Hier nun wird der uns interessierende Briefwechsel mit seinem Wiener Förderer Johann Zacherl intensiv, der aber schon bis zur Sezessionsausstellung von 1905 zurückreicht.

## 4. Der Briefwechsel aus dem Besitz der Familie Zacherl

### 4.1. Allgemeines

#### 4.1.1. Verkades Bekanntschaft mit Johann Ev. Zacherl

Dem Wiener Fabrikanten Johann Ev. Zacherl hat Verkade in seiner Autobiographie ein literarisches Denkmal als „Herrn Z.“ gesetzt.<sup>75</sup>

Johann Zacherl hatte 1880 von seinem Vater die Leitung eines gut eingeführten Unternehmens übernommen, das ein pflanzliches Präparat zur Insektenbekämpfung, das sogenannte „Zacherlin“, erzeugte. Er war ein entschiedener Vorkämpfer der katholischen Bewegung in Österreich und stand in enger freundschaftlicher Verbindung mit dem Wiener „Männerapostel“ Pater Abel.<sup>76</sup> Die persönliche Bekanntschaft mit dem Wiener Bürgermeister Karl Lueger hatte ihn in dessen christlichsoziales Lager geführt. Selbst stark an kulturphilosophischen und ästhetischen Fragen interessiert, war er bei verschiedenen Bauvorhaben in Wien als Kunstmäzen hervorgetreten.

Zacherl war schon 1905 am Zustandekommen der gemeinsamen Ausstellung von Sezession und Beuroner Schule beteiligt. Seine Tochter Dorothea berichtet in ihrer Familienchronik<sup>77</sup>, daß die Idee zu einer religiösen Ausstellung der Sezession ursprünglich von Zacherl kam, der dabei auch vor allem

---

bar nicht völlig mit seiner damaligen Selbsteinschätzung und seinem neu gewonnenen Selbstbewußtsein, das sich in den Briefen zeigt (s. Anm. 71; 72). Martha Dreesbach kann deshalb nicht zugestimmt werden, wenn sie in Verkades Münchener Aufenthalt nur einen Mißerfolg sehen will: Dreesbach, P. Desiderius Lenz 39.

74) Vgl. Smitmans, Verstummen inmitten der Avantgarde 39.

75) Verkade, Der Antrieb ins Vollkommene 318–321.

76) Auch mit Verkade bekannt: Vgl. Verkade, Der Antrieb ins Vollkommene 298.

77) Zacherl D., Johann Ev. Zacherl 1 (1856–1936), Familienchronik (als maschinenschriftliches Manuskript gebunden) Wien o. J. (Zusammengestellt um 1937 von Dorothea Zacherl nach älteren Aufzeichnungen, die teilweise in Zusammenarbeit mit ihrer Mutter entstanden waren. Später in etwa 20 Exemplaren vervielfältigt.) 284. Im Weiteren zit. als „Chronik“.

an Beuron dachte. Zacherl stand in enger Verbindung mit dem Otto-Wagner-schüler und Sezessionsmitglied Josef Plecnik, der dann zusammen mit den Kulturphilosophen Richard von Kralik und Ferdinand Andri zu Lenz Verbindung aufnahm.<sup>78</sup>

Ende August 1905 wurden zur Erkundung und Vorbereitung einer möglichen Ausstellung P. Notker Langenstein<sup>79</sup> und P. Willibrord Verkade von Beuron nach Wien entsandt. Beide besuchten dabei auch Zacherl in seinem Haus in Döbling. Diese Begegnung im Jahre 1905 war der Beginn von Verkades Bekanntschaft mit Johann Zacherl und dessen Familie sowie mit dem Architekten Josef Plecnik.<sup>80</sup> „Ab und zu wechselten sie [danach] Briefe mit ihm.“<sup>81</sup>

#### 4.1.2. Zur Vorgangsweise

Dieser Briefwechsel könnte unter einer Reihe von Themen besehen werden, die die Grenzen der in dieser Arbeit gestellten Aufgabe überschreiten würden. So wäre der keineswegs auf Verkade beschränkte Briefwechsel Zacherls insgesamt eine unausgehobene Fundgrube für die Geschichte des Wiener Katholizismus im Zeitalter des Fin de Siècle. Hier kann es jedoch ausschließlich um Fragen zur künstlerischen und/oder persönlichen Entwicklung Willibrord Verkades gehen, die mit den dortigen Themen nur in losestem Zusammenhang stand.

Zunächst sollen chronologisch die wichtigsten Ereignisse und Situationen rekonstruiert werden, innerhalb welcher die vorliegenden Briefe entstanden sind und auf welche sie Bezug nehmen. Dazu wird der bisherige Publikationsstand zu Verkade ergänzend heranzuziehen sein.

Danach sind zweitens die Hinweise aufzusuchen, die Verkades Kunststreben kennzeichnen. Dieses Streben ist sowohl durch seine Bindung an wie durch seine Auseinandersetzung mit den Prinzipien der Beuroner Schule gekennzeichnet.

Da diese Auseinandersetzung für den Beuroner Mönch Verkade auch immer zugleich einen gewissen Konflikt mit der Autorität seines Klosters und seiner Oberen bedeutete, wird in einem dritten Anlauf diesem Bezug seiner Entwicklung nachzugehen sein.

Abschließend sollen dann noch die zutage getretenen inneren Verspannungen in Verkades Wollen und Schaffen vorsichtig auf die darin enthaltenen grundsätzlichen Gefährdungen aber auch Möglichkeiten eines „katholischen Kulturgesprächs“<sup>82</sup> untersucht werden, wie es Verkade ja auch als Autor selbst führen wollte.

78) Vgl. ebd. 284f.

79) Langenstein war Architekt. Vgl.: Dreesbach, P. Desiderius Lenz 31.

80) Vgl. Chronik 287.

81) Chronik 296.

82) Vgl. Stock, Katholisches Kunstgespräch 239.

## 4.2. Verkades Schaffen im Lichte des Briefwechsels

### 4.2.1. Aichhalden

Die ersten beiden erhaltenen Briefe wurden zwischen Verkade und Zacherl während der Ausgestaltung der Kirche von Aichhalden ausgetauscht. Über Verkades dortige Tätigkeit ist im erhaltenen Teil seines Briefes nicht viel zu erfahren, nur daß die Beschreibung seiner Arbeit sie für Zacherl offenbar als „erfolgreich“ erscheinen ließ. Das stimmt auch unschwer mit den sonst vorhandenen Einschätzungen dieser Zeit zusammen, die einen Verkade mit einem neuen Selbstbewußtsein<sup>83</sup> als Künstler wie als Mönch zeigen, der gegenüber Beuron einen erneuerten Zugang zur Natur gefunden habe<sup>84</sup>.

Zweierlei soll hier interessieren: die Beteiligung Verkades als Vermittler bei den Kunstförderungen Zacherls und seine Unterstützung für den Dichter Johannes Jörgensen<sup>85</sup>.

Wie Zacherl schreibt, hatte Verkade den „Ansporn“ zu einer Auftragsarbeit für den offenbar mit ihm bekannten Maler Jettmar gegeben. Nach einiger Suche war durch Vermittlung Plecniks als Projekt die Bemalung der Pforte des neuen Karmelitenklosters in Unterdöbling, dem Wohnort Zacherls, zustande gekommen. Hier ist dieses Kloster zum ersten Mal Gegenstand der mäzenatischen Förderung Johann Zacherls. Verkade erscheint als dessen Ratgeber und Korrespondent in künstlerischen Angelegenheiten.

Mit Johannes Jörgensen hatte Verkade 1894 in Assisi Bekanntschaft und wohl auch Freundschaft geschlossen.<sup>86</sup> Auch ihm gegenüber tritt Verkade als indirekter Förderer auf, indem er ihm in einer Krisenzeit finanzielle Unterstützung durch Zacherl vermittelt.

Verkade erscheint hier zum wiederholten Male als Bekannter von und Vermittler für bedeutende Künstler. Er weiß auch in klösterlicher Beschränkung Kontakte aufrechtzuerhalten, sie zu pflegen und, wie im Falle Zacherl, auch zu nützen. Er übt sich hier schon in der Rolle einer „aktiven Stütze“ für religiöse Künstler, in die er nach Ende seines eigenen Schaffens noch hineinwachsen sollte.<sup>87</sup>

Zacherl jedenfalls ist ihm dankbar und Verkade wünscht sich wohl nicht nur aus Höflichkeit Gelegenheit zu einem Aufenthalt in Wien. Die Erinnerung

83) Vgl. Verkade, *Der Antrieb ins Vollkommene* 158f. Verkade spricht später von einer „beglückenden Arbeit“: ebd. 153.

84) Vgl. Smitmans, *Verstummen inmitten der Avantgarde* 52f.; Verkade, *Der Antrieb ins Vollkommene* 154.

85) Johannes Jörgensen, dän. Dichter (1866–1956), hatte sich nach freigeistigen Anfängen 1896 dem Katholizismus zugewandt. Seine impressionistisch-symbolistische Lyrik hatte Einfluß auf den Übergang vom Realismus zur Neuromantik.

86) Vgl. Verkade, *Die Unruhe zu Gott* 175. Über den Freundschaftsbesuch Jörgensens berichtet Verkade (*Der Antrieb ins Vollkommene* 155ff.).

87) Vgl. Boyle-Turner, *Zusammenfassung* 77.

an seine dortige Zusammenarbeit mit den Sezessionisten bei der Vorbereitung der Ausstellung von 1905 ist offenbar noch lebendig.

#### 4.2.2. München

Nicht nach Wien, sondern nach München wurde Verkade am 29. Oktober 1906 von seinen Oberen für einen Studienaufenthalt geschickt. Seine Enttäuschung, an die er sich auch in seiner Autobiographie erinnert<sup>88</sup>, muß wohl in einem nicht mehr vorhandenen Brief an Zacherl bald nach seiner Ankunft in München deutlich geworden sein, auf den Zacherl im November 1906 antwortet. Auch Dorothea Zacherl erinnert sich in ihrer Familienchronik, daß Verkade von den „Münchner Plagen“ gesprochen habe.<sup>89</sup>

Verkade wohnte in München im Studienkolleg der Abtei Scheyern in der Veterinärstraße 10 und hatte anfangs im Atelier des Malers Hornung in der nahen Kaulbachstraße Gelegenheit, nach dem lebenden Modell zu zeichnen.<sup>90</sup> In dieser akademisch schülerhaften Umgebung fühlte er sich wohl etwas eingeeignet und zurückgesetzt.<sup>91</sup> Auf diese „unbefriedigenden Umstände“ seiner ersten Münchner Zeit sind in jedem Fall die Zacherl gegenüber im November geäußerten Klagen zu beziehen, nicht jedoch auf den Aufenthalt im Ganzen, wenn auch Verkades späteres Urteil aus dem Rückblick seiner Autobiographie eine solche Verallgemeinerung dem Anschein nach erlaubt.<sup>92</sup> Aus dem hier vorliegenden Material ist nur soviel sicher zu erschließen, daß Verkade sich damals den Austausch mit seinen Wiener Künstlerfreunden wünschte und wohl überhaupt den Anschluß an die dortige Kunstwelt. Eine Wertung des Münchner Aufenthalts über das in 3.2. (Anm. 70–73) anhand der sonstigen Literatur Vermerkte hinaus ist hier jedenfalls nicht möglich.

Als kennzeichnend ist noch anzumerken, daß Zacherl den Gedanken an einen möglichen Aufenthalt Verkades in Wien mit dem Plan einer für ihn vorbereiteten Auftragsarbeit verbindet.

#### 4.2.3. Jerusalem (26 Briefe)

##### 4.2.3.1. Der Kapitelsaal des Sionsklosters

Am 27. März 1909 trat Verkade die Reise nach Jerusalem an. Sein konkreter Auftrag war dabei die Ausmalung des Kapitelsaales der Abtei Mariae Heimgang auf dem Sion.

Ursprünglich hatte Erzabt Placidus Wolter Verkades Pläne gebilligt, in Fiesole zusammen mit ausgewählten Freunden eine Kirche auszumalen, wovon

88) Vgl. Verkade, *Der Antrieb ins Vollkommene* 163.

89) Chronik 298.

90) Vgl. Verkade, *Der Antrieb ins Vollkommene* 163.

91) Vgl. ebd. 165f.

92) Vgl. ebd. 165f.

sich Verkade viel versprochen haben muß.<sup>93</sup> Nach Wolters Tod traf dessen Nachfolger Ildefons Schober jedoch andere Anordnungen. Welche Gründe für die Entsendung nach Jerusalem bestimmend waren, scheint nicht mehr erschließbar. Verkade selbst äußert sich in seiner Autobiographie nicht dazu und verweist nur auf den klösterlichen Gehorsam.<sup>94</sup> Auch der sonstige Briefwechsel gibt dazu keinen Aufschluß.<sup>95</sup>

Nachdem Verkade kaum erst den nach seinem Klostereintritt 1894 unterbrochenen Kontakt zur internationalen Kunstszene wiedergewonnen hatte, riß er nun erneut ab.

In einem der Jérusalem Briefe an Zacherl (Brief vom 9.7.1912) nennt Verkade 1912 seinen dortigen Aufenthalt insgesamt eine „Purgatoriumswandlung“ und verbindet damit den Gedanken an zumindest vorläufiges künstlerisches Scheitern an einem Ort. Was damit gemeint war, wird in den Briefen allerdings ebensowenig deutlich ausgesprochen wie in der Autobiographie.

Verkade spricht dort nur von einem „peinlichen Mißerfolg“ bei der Gestaltung des Kapitelsaales, nachdem er sich über ein Jahr redlich bemüht habe.<sup>96</sup> Ein Brief vom August 1912 bringt einen Hinweis: Dort spricht Verkade davon, daß man zwei seiner Bilder zugestrichen habe.

In seinen Briefen an Maurice Denis war Verkade deutlicher. Smitmans hat die wesentlichen Daten dazu erarbeitet.<sup>97</sup> 1909 und 1910 berichtet Verkade an Denis über den Fortgang seiner Arbeit, deutet aber auch an, daß diese im Konvent eher kritisch aufgenommen wurde. Die erhaltenen Entwürfe, die im Katalog der Ausstellung von 1989 veröffentlicht wurden<sup>98</sup>, stehen mit dem Beuroner Schema nur lose in Verbindung. Naturnahe erdige Farben fallen ebenso auf, wie die lockere, zueinander bewegte Komposition der Figuren. Am 2. oder 3. April 1910 wurden die beiden entstandenen Fresken auf Anordnung des Priors übertüncht, da sie dem Beuroner Stil zuwenig entsprochen hätten.<sup>99</sup>

Im Januar 1911 erwähnt Verkade wie beiläufig gegenüber Zacherl, daß er zunächst „im Kapitel beschäftigt“ gewesen sei und nun nicht wisse, was P. Prior weiter mit ihm vorhabe.

93) Smitmans nennt dazu einen Brief an Troendle: Smitmans, *Verstummen inmitten der Avantgarde* 57.

94) Vgl. Verkade, *Der Antrieb ins Vollkommene* 212.

95) Vgl. Smitmans, *Verstummen inmitten der Avantgarde* 57. Jawlensky vermutete sogar eine Strafversetzung für das Aktmalen in München; abgedruckt bei Weiler C., Alexej Jawlensky. *Köpfe, Gesichter, Meditation*, Hanau 1970, 110.

96) Verkade, *Der Antrieb ins Vollkommene* 238.

97) Vgl. Smitmans, *Verstummen inmitten der Avantgarde* 57f.

98) Jan Verkade (wie Anm. 1), Kat. Nr. 82, 158ff.

99) Vgl. Smitmans, *Verstummen inmitten der Avantgarde* 57. Solche Vorgänge waren in der Beuroner Schule nicht ohne Beispiel. In einem Brief vom 6.8.1912 erwähnt Verkade, daß selbst Lenz in Eibingen abgelehnt worden sei.

In der Autobiographie berichtet er, daß er „dank der Weitherzigkeit“ seines Priors danach Gelegenheit bekam, sich „fern vom Kunstbetrieb Europas im stillen weiterzubilden“.<sup>100</sup>

Tatsächlich lassen sich Verkades weitere Tätigkeiten in Palästina in zwei Bereiche teilen, zum einen in Auftragsarbeiten für kleinere Kirchen im Um- land von Jerusalem, zum anderen in kleinere Gemälde und Zeichnungen, denen wohl sein persönliches Interesse galt.<sup>101</sup>

#### 4.2.3.2. Kirchengemälde

Bei seinen Kirchengemälden arbeitete Verkade zusammen mit dem Holländischen Kirchenmaler Piet Gerrits.<sup>102</sup> Dabei entstand auch die „Erscheinung des Auferstandenen“ bei den Beduinen von EsSalt, von der er in einem teilweise erhaltenen Brief vom April 1911 an Zacherl berichtet.<sup>103</sup>

Die Pfarrkirche, um deren teilweise Renovierung sich Verkade im Brief vom 6.8.1912 sorgt, und für die er nach dessen Mitteilungen eine Annuntiatio geschaffen hat, dürfte wohl die von Bir ez-Zet bei Ramallah gewesen sein.<sup>104</sup>

Die im Brief vom 9.7.1912 erwähnte Kapelle von Ordensfrauen könnte in Jaffa gewesen sein, wo Verkade nach seiner Autobiographie ebenfalls gearbeitet hat.<sup>105</sup>

#### 4.2.3.3. Kleinere private Arbeiten

Daneben entstand eine „Reihe kleinerer Ölskizzen, Aquarelle und Tuschzeichnungen“.<sup>106</sup> Das meiste davon dürfte verloren sein.<sup>107</sup> Verschiedentlich werden diese Arbeiten in den Briefen an Johann Zacherl erwähnt. Ihm übersendet er etwa mit einem Brief vom 4.1.1912 zu Neujahr desselben Jahres ein Bild „Felachin mit Kind“. Im gleichen Brief erwähnt Verkade auch seine Aquarelle „Croquis“<sup>108</sup> und einen Karton für eine Pariser Ausstellung. Am 23.4.1912 berichtet Verkade, daß er „allerlei sehr modernes Kleingut gemacht“ habe, und er hofft, daß einiges davon in Wien Interesse finden könnte. Daß er „doch allmählich ziemlich viel zusammen gezeichnet und gemalt“ habe, schreibt er endlich am 9.7.1912. Smitmans sieht in diesen kleineren Versuchen, soweit sie ihm für den Katalog der Ausstellung von 1989 zur Verfügung

100) Verkade, *Der Antrieb ins Vollkommene* 238.

101) Vgl. ebd. 239.

102) Vgl. ebd. 244.

103) Vgl. ebd. 348f.

104) Über dieses Bild liegen sonst keine Informationen vor. Die Berichte im Brief vom 6.8.1912 über die Zustände im Pfarrhof jener Gemeinde passen jedoch offenkundig zu einer ähnlichen Episode, die in der Autobiographie unter dem Ortsnamen Bir ez-Zet erzählt wird, jedoch ohne daß dort die dortige Arbeit beschrieben wird. Vgl. Verkade, *Der Antrieb ins Vollkommene* 245f.

105) Vgl. Verkade, *Der Antrieb ins Vollkommene* 244.

106) Vgl. ebd. 241.

107) Vgl. Smitmans, *Verstummen inmitten der Avantgarde* 57.

108) Frz.: „Skizzen“, also wohl Zeichnungen und Entwürfe.

standen, eine erneuerte und vertiefte Annäherung an Gauguin und erstmals in ausgeprägter Weise an van Gogh.<sup>109</sup> Verkade selbst stellt rückblickend in seiner Biographie fest, daß er in Jerusalem zu einer „Reinigung seines Geschmacks“ gelangt sei.<sup>110</sup> Den Intentionen, die Verkade dabei bewegen und die er auch äußert, wird im nächsten Kapitel (4.3.) nachzugehen sein.

#### 4.2.3.4. Das Glasfenster für Döbling

Für die Beziehung zu Zacherl war in Jerusalem eine Auftragsarbeit bestimmend, die auch die Briefe inhaltlich beherrscht. Der Plan dazu kam von dem mit Verkade befreundeten Architekten Plecnik. Dieser war schon verschiedentlich an Verkade mit Plänen für eine künstlerische Zusammenarbeit herangetreten. In seiner Autobiographie erwähnt Verkade, daß Plecnik 1907 während des Münchner Aufenthalts um Entwürfe für ein Glasfenster gebeten habe.<sup>111</sup> Damals beschäftigte sich Plecnik mit Studien für eine Kirche in der Umgebung Wiens, die dann aber nach anderen Plänen gebaut wurde.<sup>112</sup> Im Januar 1910 fragte er erneut bei dem inzwischen in Jerusalem weilenden Verkade an, ob dieser die Kartons für ein Glasfenster liefern könne, diesmal für die Karmelitenkirche in Döbling.<sup>113</sup> Johann Zacherl sollte das Fenster spenden; da Plecnik selbst architektonisch mit dieser Kirche nicht befaßt war, kann angenommen werden, daß er hier als Vermittler zwischen dem Geldgeber Zacherl und Verkade auftrat. Hatte Verkade schon 1907 ausweichend geantwortet<sup>114</sup>, so sagte er auch jetzt nicht sogleich zu, auch wenn er in der Autobiographie diesen Anschein erweckt.<sup>115</sup> Erst nach Verlauf eines Jahres, im Januar 1911, setzte sich Verkade mit dem Auftraggeber Zacherl in Verbindung (Brief vom 1.1.1911). Inzwischen waren seine Arbeiten im Jerusalemer Kapitelsaal gescheitert, der unmittelbare Anlaß für seinen Aufenthalt war nicht mehr gegeben. In seinem Schreiben an Zacherl drückt sich auch weniger Begeisterung für den Auftrag aus („Wenn Sie nur nicht etwas erzählen müßten von S. Johannes v. Kreuz... Alles schwere Sachen!“), denn mehr eine sehnsüchtige Erinnerung an seine schönen Tage in Wien, an die er jetzt wieder anknüpfen will. Verlegenheit gegenüber seiner gegenwärtigen Situation kann hier wohl als Beweggrund vermutet werden, eine eher ungeliebte Aufgabe zu übernehmen.

Von Verlegenheiten war auch die Ausführung des Auftrags überschattet. Anfangs will Verkade offenbar zu einem raschen Ende kommen, wird aber durch Überarbeitungswünsche von seiten seines Priors daran gehindert (Brieffragment vom 8.2.1911 und Karte vom 15.2.1911). Im Juni 1911 scheint Verkade nach ersten Farbskizzen, die die Billigung Zacherls fanden (Brief

109) Vgl. Smitmans, *Verstummen inmitten der Avantgarde* 58.

110) Verkade, *Der Antrieb ins Vollkommene* 241.

111) Vgl. ebd. 256.

112) Vgl. Prelovsek, *Josef Plecnik* 136f.

113) Vgl. Verkade, *Der Antrieb ins Vollkommene* 256ff.

114) Vgl. ebd. 256.

115) Vgl. ebd. 258.

Zacherls vom Februar (?) 1911 und Brief vom 9.3.1911), tatsächlich einer Fertigstellung nahe (Brief Verkades vom 30.6.1911). Dann jedoch schweigt er bis zum 4. Januar 1912. Als Grund für die Verzögerung gibt er kleinere andere Arbeiten und gesundheitliche Beeinträchtigungen wegen der Sommerhitze an. Auch hier ist wieder Verlegenheit der Grundton, die unmittelbaren Ursachen der Unterbrechung bleiben unausgesprochen.<sup>116</sup> Im Februar (11.2.1912) stellt er eine baldige Vollendung in Aussicht, begründet eine neuerliche Wartezeit damit, daß er die Arbeit erst noch dem Prior zur Genehmigung vorlegen müsse. Ein Brief vom 19.2.1912 weist auf Nachbesserungen hin, die Verkade, „wenn [er]... Herr wäre“, wohl nicht aus eigenem Antrieb vorgenommen hätte. Er selbst hätte sich „persönlich was mehr Apartes, Neues“ gewünscht. Aber man müsse eben auf allgemeine Verständlichkeit und die Einsicht der Leute Rücksicht nehmen. Im März 1912 endlich meldet er die Fertigstellung und Übersendung der Arbeit. Sowohl Johann Zacherl wie Josef Plecnik zeigten sich mit dem Ergebnis vollauf befriedigt (Brief Zacherls vom 9.4.1912). Verkades Entwurf wurde an die Wiener Firma Geyling zur Ausführung des Glasfensters übergeben. Bevor es an seinen Platz in der Karmelitenkirche von Unterdöbling kam, wurde es auf Empfehlung Plecniks<sup>117</sup> in die Kunstausstellung zum Eucharistischen Kongreß 1912 in Wien aufgenommen (Brief Zacherls vom 6.5.1912). Über seine dortige Wirkung hat Zacherl an Verkade nichts mitgeteilt; erst nachdem das Fenster in Döbling angebracht war, spricht er ihm wieder sein Lob aus (Antwortschreiben Verkades vom 8.1.1913 auf nicht überlieferten Brief Zacherls).

Inzwischen hatte Plecnik neuerlich eine Zusammenarbeit mit Verkade erwogen. Im Frühjahr 1912 fragte er in Jerusalem an, ob Verkade bereit wäre, bei einem späteren Aufenthalt in Wien die ornamentale Ausgestaltung der Krypta der von ihm geplanten Hl. Geist-Kirche zu übernehmen. Verkade sagte am 20. April 1912 „mit Freude“ zu.<sup>118</sup> Zu einer Ausführung ist es allerdings wegen der allgemein diesem Bauprojekt gegenüber ungünstigen Stimmung in Wien nicht gekommen.<sup>119</sup>

#### 4.2.4. Wien

Wien mußte auf Verkade schon bei seinem Besuch anlässlich der Sezessionsausstellung 1905 einen starken Eindruck gemacht haben. Gegenüber

116) In einem Brief vom 11.2.1912 erwähnt Verkade, daß er eine zweite Serie von Skizzen gemacht habe. Da Zacherl schon auf die ersten Entwürfe hin sein volles Einverständnis erklärt hatte und Verkade selbst sich zufrieden zeigte (Brief vom 30.6.1911), ist nicht klar, auf wessen Veranlassung. Im März 1912 spricht er davon, daß der „Gehorsam bei dieser Arbeit speziell ziemlich stark tätig war“. Es kann also angenommen werden, daß Verkade von seinen Oberen Mitte 1911 zu einem neuerlichen Beginn gedrängt wurde und dann die Kartons bis Frühjahr 1912 ruhen ließ.

117) Vgl. Chronik 374.

118) Vgl. Prelovsek, Josef Plecnik 150 (Anm. 340).

119) Vgl. ebd. 150ff.

Zacherl klingt an (Brief aus Aichhalden, undatiert, zwischen 17.5. und 4.10.1906; Antwort Zacherls vom November 1906 auf nicht überlieferten Brief Verkades aus München), daß er für seinen Studienaufenthalt 1906 lieber nach Wien als nach München gegangen wäre.

Schon zu Beginn seiner Arbeiten für das Döblinger Glasfenster fragte er im Frühjahr 1911 an, ob die Kapelle, für die das Fenster bestimmt war, schon ausgemalt wäre. Er sprach hier von seiner Sehnsucht nach einer größeren selbständigen Arbeit.<sup>120</sup> Zacherl antwortete abwartend und behielt sich vor, später darauf zurückzukommen. Als es zu den Verzögerungen bei den Kartons kommt, beteuert Verkade 1912, daß daran die Jerusalemer Umstände schuld seien und er in Europa nicht „so ein Leimsieder“ wäre (Brief vom 11.2.1912). Zacherl wird darauf am 22.2.1912 ungewohnt deutlich. Er stellt einen größeren Auftrag für Verkade in Wien in Aussicht, wenn er nur das Fenster einmal hätte. Dabei gibt er zu verstehen, daß es ihm klar sei, daß Verkade nach einem „Anlaß“ suche, von Jerusalem fortzukommen. Es sei also in ihrer beider Interesse, daß die Arbeit am Fenster bald zu einem Abschluß komme. Als die Kartons fertig abgeschickt sind, kommt Verkade im März 1912 wieder auf die Ausmalung der zugehörigen Kapelle zurück. Er regt an, daß Plecnik die architektonische Ausführung übernehmen könne. In einem Brief vom 9.4.1912 erklärt Zacherl, daß er sich zur Erteilung des Auftrags entschlossen habe. Plecnik sei bereit, den Altar zu entwerfen, auch die Karmeliten als Hausherrn seien einverstanden. Die Zustimmung Verkades wird nur höflicherweise in einem Nebensatz angefragt. Nun ging es darum, wie Verkade von Jerusalem freizubekommen und die erforderliche Zustimmung seiner Oberen zu erlangen sei. Zacherl fragt am 9.4.1912 ganz offen nach dem „faktisch erfolgreichsten Weg“. Es ist interessant zu sehen, wie Verkade in seiner Antwort (Brief vom 23.4.1912) Verhaltensregeln für den Umgang mit kirchlichen Oberen ersinnt. Dabei solle die Ausräumung finanzieller Hindernisse wie der Reisekosten und die Stellung eines Ersatzmannes für ihn in Jerusalem eine Rolle spielen. Dann solle sich Zacherl keinesfalls durch eine abschlägige Antwort abschrecken lassen: „Das tut man bei uns oft und gibt schließlich fast immer nach.“ In einem Brief an Plecnik im April 1912 freut sich Verkade ganz unverhohlen: Wenn er erst einmal von Jerusalem weg sei, werde er „losfahren wie ein eingesperrter, ausgehungertes Löwe“.<sup>121</sup>

Die Zustimmung auf Zacherls Ansuchen bei Erzabt Ildefons Schober in Beuron ließ allerdings noch auf sich warten. Am 6.8.1912 dringt Verkade bei Zacherl darauf, daß dieser — „Zusage oder nicht“ jedenfalls bei der Erteilung seines Auftrages bleiben solle. Seine Besorgnis, für einen Mönch etwas zu sehr seine Zukunft in die eigenen Hände genommen zu haben, klingt nur schwach an.

Anläßlich des Eucharistischen Kongresses besuchte Erzabt Schober Zacherl in dessen Haus und sprach dabei seine Zustimmung zu Verkades Reise nach

120) Vgl. Chronik 355f. Vgl. auch: Verkade, Der Antrieb ins Vollkommene 259.

121) Vgl. Chronik 375.

Wien und zu der geplanten Arbeit aus.<sup>122</sup> Der Erzabt hatte Zweifel, ob Verkade dieser Aufgabe gewachsen sein würde.<sup>123</sup> In einem Brief an Plecnik lehnt Verkade entschieden den Versuch ab, Desiderius Lenz an der Arbeit zu beteiligen. Er wollte selbständig sein.<sup>124</sup>

Am 18. November verließ Verkade Palästina (Brief vom 29.10.1912) und kehrte über Ägypten nach Europa zurück. Das Weihnachtsfest verbrachte er in Beuron. Über München, wo er kurz mit Jawlensky zusammentraf<sup>125</sup>, kam er am 23. Januar 1913<sup>126</sup> nach Wien.

Während des Jahres 1913 wohnte Verkade im Haus der Familie Zacherl.<sup>127</sup> Ein Raum in deren Fabrik wurde ihm als Studio angewiesen.<sup>128</sup>

Drei Tage nach der Ankunft in Wien fuhr Verkade zu Josef Plecnik nach Prag, wo dieser seit 1911 eine Professur an der dortigen Kunstgewerbeschule innehatte. Gemeinsam wurde ein Entwurf für die Kapelle erstellt (Briefe Verkades aus Prag vom 27.1.1913 und 28.1.1913).

Verkade konzipierte eine Kreuzabnahme unter Einbeziehung der hl. Thelesia und des hl. Johannes vom Kreuz, dem die Kapelle geweiht werden sollte (Brief vom 28.1.1913).

Plecnik war damals für die Nachfolge Otto Wagners an der Wiener Kunstakademie nominiert (Brief Zacherls vom Juli 1912) und befand sich wegen einer Reihe von politischen Katalen um seine Person<sup>129</sup> in einer persönlichen Krise, die ihm eine Reise nach Wien nicht ratsam erscheinen ließ. Prelovsek stellt in seiner Monographie über Plecnik die Zusammenarbeit zwischen ihm und Verkade so dar, als hätte Plecnik nur widerwillig zu einer für seine Maßstäbe mittelmäßigen Aufgabe zugestimmt.<sup>130</sup> Wenn er jedoch nicht uneingeschränkt dafür zur Verfügung stand, so dürfte das seinen Grund in seiner allgemeinen Verfassung und Belastung gehabt haben. In Briefen an Zacherl, die Dorothea Zacherl in ihrer Familienchronik überliefert, schrieb er jedenfalls, daß er gern an diese Aufgabe dächte.<sup>131</sup> Im weiteren kam es wohl zu Un-

122) Vgl. ebd. 386.

123) Vgl. Verkade, *Der Antrieb ins Vollkommene* 278.

124) Brief an Plecnik, 3.2.1913, zit. bei Smitmans, *Verstummen inmitten der Avantgarde* 59.

125) Vgl. Verkade, *Der Antrieb ins Vollkommene* 281.

126) In Verkades Autobiographie ist der 23. Februar angegeben. Da dies dort eine einmalige Angabe ist, in D. Zacherls Familienchronik jedoch mehrere zueinander stimmige Datierungen auf den Januar hin konvergieren, wurde obiger Angabe der Vorzug gegeben. Vgl. Chronik 393ff. — Verkade, *Der Antrieb ins Vollkommene* 281.

127) Vgl. Chronik 393f. Auch hier ist Verkades eigene Angabe zumindest ungenau. In seiner Autobiographie schreibt er, daß er bei den Karmeliten gewohnt habe. Das stimmt aber nur für das Jahr 1914. Vgl. Verkade, *Der Antrieb ins Vollkommene* 284. Für das Verhältnis von Verkade und Zacherl ist das von einiger Bedeutung.

128) Vgl. Verkade, *Der Antrieb ins Vollkommene* 284.

129) Vgl. Chronik 412 und Prelovsek, *Josef Plecnik* 164f.

130) Vgl. Prelovsek, *Josef Plecnik* 165.

131) Vgl. Chronik 391.

stimmigkeiten zwischen Maler und Architekt (Brief Verkades aus Prag, 20.7.1913, und aus Beuron, April 1914), die aber aufs Ganze beigelegt worden sein dürften.<sup>132</sup>

Für seine weitere Arbeit fand Verkade in Zacherls Familie rege Anteilnahme und Mithilfe. Mehrere Familienmitglieder standen ihm Modell.<sup>133</sup>

Die Erstellung der Kartons ging zügig voran. Anfang April war in der Kapelle das von Plecnik vorgesehene Tonnengewölbe fertiggestellt, aber die Ausmalung konnte erst in der zweiten Maihälfte beginnen, als die Farben aufgetrocknet waren. Eine Unterbrechung wurde nötig, als die Wände mit Marmor verkleidet werden sollten. Verkade vertrieb sich die Zeit, indem er am Wiener Kulturleben teilnahm, und reiste neuerlich nach Prag.<sup>134</sup>

Im Dezember 1913 besuchte Verkade seine Mutter in Holland. Zacherl willigte offenbar nicht ungerne in diese Reisepläne, da es in der Familie wegen Verkade zu Unstimmigkeiten gekommen war.<sup>135</sup> Weihnachten 1913 und das Frühjahr 1914 verbrachte Verkade in Beuron (Brief aus Beuron, April 1914). Im April kam er wieder nach Wien, um sein Bild zu vollenden. Die Klosterwerkstätten von Emmaus in Prag lieferten den Korpus zum Altarkreuz (Brief Verkades, Wien, Dezember 1914). Am 26. November weihte der Wiener Erzbischof Kardinal Pfiffel den Altar der Kapelle.<sup>136</sup>

Am 26. Dezember 1914 verließ Verkade Wien. 1924 kehrte er noch einmal zurück, um die seiner Kreuzabnahme gegenüberliegende Theresienkapelle auszumalen. Nach einer Unterbrechung stellte er sie 1927 fertig. Danach hat Verkade nicht mehr gemalt.<sup>137</sup>

### 4.3. Verkades künstlerische Bestrebungen

Am 5.9.1911, während seiner Jerusalemer Zeit, sandte Verkade an A. L. B. Plasschaert auf dessen Anfrage biographische Angaben zu seiner Person und seinem Schaffen.<sup>138</sup> Darin sagt er, daß er sich in Palästina „unabhängig von der Beuroner Schule, doch ohne deren Prinzipien zu verleugnen, entwickle“.<sup>139</sup> Was dieses unabhängige Streben im Zeitraum des vorliegenden Briefwechsels mit Zacherl leitete oder zumindest umrißhaft deutlich machte, soll hier gefragt werden.

132) Vgl. Chronik 446ff.

133) Vgl. ebd. 395 und Verkade, Der Antrieb ins Vollkommene 285.

134) Vgl. Verkade, Der Antrieb ins Vollkommene 298. Prelovsek stellt das so dar, als ob Verkade bewußt langsam gearbeitet und Zacherls Großzügigkeit ausgenützt hätte. Vgl. Prelovsek, Josef Plecnik 165.

135) Vgl. Chronik 414ff.

136) Vgl. ebd. 448 und Verkade, Der Antrieb ins Vollkommene 321.

137) Vgl. Smitmans, Verstummen inmitten der Avantgarde 60.

138) Zu dessen „Korte geschiedenis der Hollandsche Schilderkunst vanaf de Haagsche School tot op den tegenwoordige tijd“, erschienen Amsterdam 1923.

139) Hier dt. zit. nach Smitmans, Verstummen inmitten der Avantgarde 57.

Erstens soll dazu seine persönliche Kunstauffassung besonders der Jerusalemer Zeit untersucht werden. Zweitens wird dann die dort zutage getretene Spannung an seiner Wiener Kreuzabnahme auf die Auseinandersetzung mit der Beuroner Malerei hin zu besehen sein.

#### 4.3.1. *Liebende Offenbarung der Natur*

Verkades Kirchengemälde in Jerusalem sind als gebundene Auftragsarbeiten weniger aussagekräftig. Zwar haben ihm diese Arbeiten wohl die Genugtuung bereitet, wieder „etwas geleistet“ (Brief vom 6.8.1912) zu haben, aber er selbst wünschte sich etwas „mehr Apartes, Neues“ (Brief vom 19.2.1912), was auch im Hinblick auf das Zacherl-Glasfenster gesagt war. Aber man müsse ja Rücksicht nehmen auf das Fassungsvermögen derer, für die man male. Als modern bezeichnete er hingegen sein „Kleingut“ (Brief vom 23.4.1912). Im Brief vom 1.1.1911 findet sich ein erster Hinweis auf die kleineren Arbeiten der Jerusalemer Zeit. Nach der ergebnislosen Arbeit im Kapitelsaal „packte ihn die Natur ... so gewaltig“, daß er die „Eindrücke ... in Kleingut loswerden“ mußte.

Eindrücke, Natureindrücke, Impressionen also, um das entsprechende Reizwort zu gebrauchen, bewegten ihn.<sup>140</sup> Schon in Aichhalden hatte er an Denis geschrieben, daß er sich für alle seine „Heiligen von der Natur anregen“ lasse.<sup>141</sup>

Gestalten aus dem Natureindruck entsprach gewiß nicht Beuroner Prinzipien. Verkade beschäftigte sich in Zeichnungen mit figürlichen Sujets (Brief vom 9.7.1912), wie schon in Monte Cassino.<sup>142</sup> Damals hatte Lenz das Zeichnen nach der Natur als „verderblich und irreführend [bezeichnet], wenn man monumentale Kunst betreibt“.<sup>143</sup>

Eher schon ist die Sehnsucht nach einer dem malerischen Gestalten entgegenkommenden Natur, die eine Gnade sei (Brief vom 9.7.1912), nicht zufällig nahe am Naturerleben Gauguins. Anregend sei das Land in Palästina, vielleicht könnte später einmal eine neuerliche Orientreise von großer Wichtigkeit sein, sagt Verkade am 6.8.1912. Bei Gauguin findet er die Motive für künstlerisches Schaffen „fernab vom Kunstbetrieb Europas“<sup>144</sup>. In einem Aufsatz über Gauguin, dessen Abreise nach Tahiti er selbst in Paris am 4. April 1891 miterlebte<sup>145</sup>, klingt das 1921 auf:

„...das Hauptmotiv war und blieb, schöne Sachen zu malen, die noch niemand gemalt hatte, und bis in den tiefsten Grund der Seele erschüt-

140) Vgl. auch Verkade, *Der Antrieb ins Vollkommene* 253.

141) Zit. Smitmans, *Verstummen inmitten der Avantgarde* 53.

142) Vgl. Verkade, *Der Antrieb ins Vollkommene* 115.

143) Ebd. 115.

144) Ebd. 239.

145) Vgl. Verkade, *Die Unruhe zu Gott* 78.

tert werden von neuen, ungeahnten, nie gesehenen Offenbarungen der unerschöpflichen Wirklichkeit der Natur.“<sup>146</sup>

Im Naturerleben sollte sich also Gnade zeigen, Offenbarung ereignen. Nicht kopieren wollte Verkade die Natur, sondern durch sie zu einer Vorstellung in „vollendeter Gestalt“ aufsteigen.<sup>147</sup> Wie Cézanne ging es ihm um die ihn persönlich „gewaltig“ packende Natur (Brief vom 1.1.1911), um das „cultiver sa petite sensation“.<sup>148</sup>

Schön war für Verkade Mitteilen in Liebe (1.1.1911). Hier kommt man wohl dem am nächsten, was in seinen eigenen erklärten Absichten der „Antrieb ins Vollkommene“ der Kunst sein sollte:

„Eine Liebe, die, platonisch gestimmt, einer sinnlichen Lösung abgewandt ist und eine überindividuelle Dauer anstrebt im schöpferischen Werk.“<sup>149</sup>

Das war nun aber gewiß nicht die überindividuelle hieratische Kunst Beurons, die vor die gefallene Natur heraustreten wollte in eine vom Sündenfall freie göttlich ewige Schöpfungsordnung. Vielmehr gibt hier Verkade eine treffende Beschreibung des Kunststrebens der Nabis. An Denis schrieb er denn auch aus München:

„Malen — nehmen Sie keinen Anstoß daran — Wesen, Dinge malen, die man züchtig umarmte...In die Realität eindringen, sie in sich eindringen zu lassen, ihr Zugang zu verschaffen zu sich selber, sie zu lieben, zu umarmen, sie im Herzen zu bewegen...und dann versuchen zu realisieren.“<sup>150</sup>

Es ist nicht verwunderlich, wenn Verkade mit einem solchermaßen erklärten ästhetischen Eros zu Johannes vom Kreuz, der in der Familie Zacherl hoch geschätzt wurde, nicht leicht einen Zugang finden wollte, „weil ein Maler mit seiner Aszese nicht [durchkomme]“ (1.1.1911). Das Zacherl-Fenster mußte ihm inhaltlich als ungemäße Aufgabe erscheinen. Auf Zacherls spirituelle Wünsche (Brief Zacherls vom Januar 1911) antwortet er nur sehr lakonisch („ganz schön“, 8.2.1911).

Smitmans sieht in Verkades kleineren Jerusalemer Arbeiten formale Anklänge an Vincent van Gogh.<sup>151</sup> Auch intentional kann hier eine bewußte Nähe zu dem holländischen Landsmann festgestellt werden. In einem Artikel über van Gogh im Hochland von 1921 nennt er diesen einen „Liebenden“, der in der Natur eine Offenbarung gesucht habe, die als angestrebten Gipfel die Selbstoffenbarung Christi zum Maß haben sollte.<sup>152</sup> Direkt erreichen oder gar unmittelbar darstellen wollte aber van Gogh dieses gipfelstürmerische Ziel der Sehnsucht in seinen Bildern nicht. In einem Brief zu seinem Gemälde

146) Verkade W., Erinnerungen an Paul Gauguin (Hochland 19/1, 1921, 7–27, hier: 7).

147) Vgl. Verkade, Der Antrieb ins Vollkommene 190.

148) Vgl. ebd. 190.

149) Ebd. 147.

150) Zit. nach Smitmans, Verstummen inmitten der Avantgarde 56.

151) Vgl. Smitmans, Verstummen inmitten der Avantgarde 58.

152) Vgl. Verkade, Vincent van Gogh (Hochland 19/1, 1921, 639–643, hier: 640).

„Olivengarten“<sup>153</sup> sagt er, „daß man die Impression des Angstgefühls auch geben kann, ohne geraden Wegs auf das historische Gethsemane loszusteuern“<sup>154</sup>

Hier ist wohl auch der entscheidende Unterschied zu Verkade zu finden. Dieser versuchte eben doch gerade dem „Subjektivismus der heutigen Maler“ zu entkommen (8.1.1913), sein malerischer Eros war „platonisch gestimmt“ und wollte das Überindividuelle nicht nur als fernes oder gar fiktives Ideal sehen, sondern in der künstlerischen Lösung objektiv realisieren. Das und nicht mehr oder weniger war es wohl auch, was er damit meinte, wenn er sagte, daß er auch weiterhin die Beuroner Prinzipien nicht verleugne.

Die Frage, wie er sich eine gestalterische Realisierung dieser Hoffnung vorstellte oder sie zu erreichen suchte, führt wieder zurück zu seinen Auftragsarbeiten. Diese traten zwar seinen sonstigen Werken in gewisser Weise fremd gegenüber („heillos fromm“ 6.8.1912), versuchten aber doch, das Überindividuelle zumindest als „allgemein Verständliches“ (Brief vom 19.2.1912) darzustellen. Wichtig ist dabei der Rahmen des gottesdienstlichen Raumes, des Ortes und der gegebenen Tradition als vermittelnder Brücken und als technischer und formaler Grenzen (19.2.1912). Verkade gesteht aber, daß das für ihn eine Sache des „guten, wenn auch nicht besten Willens“ sei, also bewußte technische Gestaltung, nicht spontanes Streben.

Der Bruch zwischen liebend gestaltender Durchdringung der Natur im Sehnen nach ewiger Geltung einerseits und gewollter Allgemeingültigkeit und ritueller Verständlichkeit andererseits ist ihm jedenfalls an dieser Stelle selbst bewußt.

Formale Verständlichkeit suchte Verkade offenbar nicht im Beuroner Kanon, sondern in den Schöpfungen der christlichen Kunst und hier gerade bei der italienischen Frührenaissance. Giotto wird erwähnt (19.2.1912 und 5.9.1912, an Fra Angelico orientierte er seinen Karton für die Annuntiatio in Bir ez-Zet (6.8.1912).

Das Spannungsfeld zwischen Verkades individueller Kunst, seinem objektivierenden Wollen, das er in der Nähe Beurons sehen wollte, und dem, was Beuron war, ist der Ort, an dem seine Wiener Kreuzabnahme entstand. Hier kann besonders seine Auseinandersetzung mit den „Beuroner Prinzipien“ beleuchtet werden. Dem soll der folgende Abschnitt dienen.

#### 4.3.2. Die Wiener Kreuzabnahme und die Beuroner Kunst

In einer Tagebucheintragung in Beuron 1903 kritisiert Maurice Denis, daß „ein künstlerischer Kanon nicht ein Kanon der Körper, sondern einer des Ausdrucks“<sup>155</sup> sein müsse. Das charakterisiert genau Verkades Suche nach Objektivität aus dem persönlichen Erleben, wie sie sich in Jerusalem aus-

153) Das Sujet dieses Bildes nennt Verkade „Christus mit dem Engel in Gethsemane“: Verkade, Vincent van Gogh 642.

154) Zit. nach Weiß K., Das gegenwärtige Problem der Gotik Augsburg 1927, 17.

155) Dt. zit. nach Smitmans, Die internationale Rolle der Beuroner Kunstschule 192.

prägte, und grenzt seinen Standpunkt zugleich vom offiziellen Beuroner Anspruch ab. Aus Jerusalem schrieb Verkade einen „Malerbrief“ für die Zeitschrift der Münchner Gesellschaft für christliche Kunst<sup>156</sup>, in dem er den Wert kanonischer Ordnungen für künstlerische Gestaltungen ebenso hervorhebt wie eingrenzt:

„Klug wie sie waren, suchten sie nicht einen Kanon vom Menschen an sich, sondern von der ihnen eigentümlichen Darstellung desselben.“<sup>157</sup>

Das ist eindeutig gegen die Prinzipien von Lenz gesagt. Nicht als absolute, an sich bestehende Ordnung sollte ein Kanon von außen über die Gestaltung gelegt werden, sondern aus der Dynamik der Darstellung selbst erst herauswachsen. Ein solcher Kanon wäre dann nicht überzeitlich, außerhalb der Geschichte geoffenbart, sondern innerhalb der Geschichte immer wieder neu zu finden. Hier war sich Verkade mit seinem Nabifreund Denis einig.

Die Spannung, in der sich Verkade zu Ende seiner Jerusalemer Zeit befand, kann demnach als eine doppelte beschrieben werden. Einerseits war da in ihm selbst der Bruch zwischen individuellem Ausdruck des erstrebten Ewigen („Expression subjectivée“<sup>158</sup>) und kultisch-ritueller Verständlichkeit. Andererseits trat seine Vorstellung von gestaltender Ordnung in der Kunst mit der Beurons auseinander. Es ist möglich, daß Verkade beide Verspannungen als eine gesehen hat, oder zumindest zeitweise eine Wandlung der Beuroner Schule in seinem Sinne<sup>159</sup> erhofft hat. 1906 hält Joseph Popp nach Verkades „Eva und Maria“ auf der Wiener Sezessionsausstellung eine Erneuerung der Beuroner Kunst aus der „Quelle“ der Natur für möglich und wünschenswert.<sup>160</sup>

Er selbst sah sich bei seinem Weggang von Jerusalem an einer kritischen Nahtstelle. Im Brief vom 6.8.1912 spricht er das gegenüber Zacherl fast dramatisch aus:

„...sicher ist, daß, die erste Arbeit, die ich nach meiner Rückkehr in Europa machen muß, entscheidend sein wird für meine definitive Entwicklung. Komme ich nach Europa zurück, ohne den Pretext einer mir aufgetragenen Arbeit, so weiß Gott, was geschieht und wo ich lände.“

Seine Stellung als Maler und Beuroner Mönch machte aus dem ästhetischen Konflikt eine biographische Krise. Bewältigung hoffte Verkade in der geplanten Wiener Arbeit für Zacherl zu finden, die ihn als Auftragsarbeit außerhalb des Klosters in eine gewisse äußere und künstlerische Unabhängigkeit gegenüber Beuron entließ. Seine Hoffnungen gingen wohl auf eine damit zu beginnende weitere Neuentwicklung:

156) Beuron verstand sich in seinem christlichen Kunststreben als Gegenpol zur Münchner Gesellschaft. Vgl. Pöllmann, Vom Wesen der hieratischen Kunst 7.

157) Verkade W., Malerbrief II (Die christliche Kunst 8, 1911/12, 97–104, hier: 101).

158) So Maurice Denis: s. Anm. 156.

159) Vgl. Smitmans, Verstummen inmitten der Avantgarde 56.

160) Vgl. Popp J., Die Beuroner Kunst. Eine Studie (Hochland 3/2, 1906, 79–88, hier: 87).

„Ist die [Arbeit] begonnen und abgeschlossen, so wird das Dingchen schon ins Rollen kommen. Ich werde im September 44 Jahre. Jetzt oder nie!“ (6.8.1912).

Von vornherein suchte Verkade eine inhaltliche und formale Bindung für seine Wiener Aufgabe. Zacherl sollte das Sujet vorgeben (Brief vom 29.10.1912). Er selbst wollte sich in den Rahmen von etwas gedanklich „Fertigem“ hineinfinden, um es als geprägte und prägende Form von innen zu gestalten. Wie in Jerusalem lehnte sich der Entwurf der Komposition an die italienische Frührenaissance Fra Angelicos<sup>161</sup> an (Brief vom 18.1.1913). In einer Auseinandersetzung mit Plecnik wegen der Bemalung der Seitenwände wandte sich Verkade gegen dessen Vorschlag, sich mit einer Schriftgestaltung zu begnügen (Brief vom 20.7.1913).<sup>162</sup> Er wollte auch hier dem Geschmack und Interesse des „Publikums“, also der Gottesdienstbesucher, als einem ihn objektivierend beschränkenden Maß entsprechen. Hier darf sicher nicht reines Streben nach Gefälligkeit oder bestmöglicher Akzeptanz vermutet werden, immerhin nahm Verkade dafür einen Dissens mit Plecnik in Kauf (Brief vom 20.7.1913).

Ornamental orientierte er sich an den frühchristlichen Mosaiken von San Marco in Venedig und von Ravenna (Beuron, April 1914), also wieder an einer von Lenz verfemten Epoche. Wie Verkade an anderer Stelle in seiner Autobiographie schreibt, fand er in der Farbgebung der Mosaiken von Sant Apollinare Nuovo in Ravenna die Farbnuancierung Cézannes vorgebildet.<sup>163</sup>

Verkade verlangt gegenüber der formalen Strenge Plecniks und/oder Beurons („Purismus“) Phantasie und Frische (April 1914). Hier klingt wieder etwas an von seiner Sehnsucht nach individuell durchlebter Gestaltung des „Überindividuellen“, aber gebändigt durch einen für das „Publikum“ möglichst faßlichen, „allgemein verständlichen“ Rahmen.

Von Beuron scheinen nach diesen Quellen nicht mehr als ein paar formale oder kunstgewerbliche Anleihen zur Ausgestaltung dieses Rahmens übergeben zu sein, nichts aber in den prinzipiellen Ansprüchen. Was ist dann zustande gekommen?

Verkade selbst berichtet in seiner Autobiographie von einem euphorischen Presseecho. Darin hieß es, daß in dem Bild der Gegensatz von Natur und Geist „fruchtbar vermählt“ sei. Es sei wahrhaft das die Seele anrührendes Werk eines Malermönchs.<sup>164</sup> Wie Verkade damals selbst urteilte, sagt er nicht. Jedenfalls wies er sich noch 1938 gegenüber Jawlensky mit einem Foto seiner Wiener Kreuzabnahme in seinen künstlerischen Bestrebungen aus.<sup>165</sup> Sicher ist, daß die von ihm erhoffte weitere, in Wien einzuleitende Entwicklung

161) Fra Giovanni da Fiesole (s. Brief 33: „Fiesole“).

162) Schriftbänder waren in der Beuroner Kunst üblich.

163) Vgl. Verkade, Der Antrieb ins Vollkommene 108. Der kunstgewerbliche Charakter läßt wieder Nähen zu damaligen Beuroner Arbeiten zu. Ansgar Dreher sieht im Kunstgewerbe die besten Werke Beurons. Vgl. Dreher, Zur Beuroner Kunst 390.

164) Vgl. Verkade, Der Antrieb ins Vollkommene 321ff.

165) Vgl. Smitmans, Verstummen inmitten der Avantgarde 59f.

ausblieb. Die Wiener Arbeit von 1913/14 ist das vorletzte Werk des 1946 verstorbenen Verkade.

Smitmans beurteilt die Döblinger Kreuzabnahme als „auf den ersten Blick überraschend beuronesk“.<sup>166</sup> Das bezieht sich jedoch auf die oben erwähnten formalen Anleihen, Bänder, Rahmungen und dekorative Einbindungen.

Der individuelle Ausdruck hat sich in die Gesichter zurückgezogen. Smitmans nennt sie „sehr intensiv, fast streng, aber durchaus Gesichter von einzelnen“.<sup>167</sup> In einem Brief an Zacherls Mutter spricht Verkade von „Zacherltypen“.<sup>168</sup> Smitmans stellt wohl zu Recht fest, daß diese individuellen Köpfe inmitten der sonstigen dekorativen, „giottesken“ Komposition fremd wirken.<sup>169</sup> Er rechtfertigt diese „Dissonanz“ als von Verkade gewollt. Daran ist richtig, daß Verkade sicher beabsichtigt hatte, eine überpersönliche Wirklichkeitsebene mit individuellem Erleben zu vermitteln. Was herauskam war aber keine Verschmelzung auf höherer Ebene, sondern eben ein unvermitteltes Nebeneinander, eine Dissonanz, was immer deren Absichten gewesen sein mögen.

Nebeneinander stehen persönliches porträtgenau gefaßtes Gefühl und eine an den vermuteten Ansprüchen der Gottesdienstgemeinde und des Kults orientierte Gestaltung. Beides ist Verkade an unterschiedlichen Orten seiner Autobiographie auch später wichtig. In den Bericht von seiner Wiener Arbeit eingeschaltet, handelt er breit die Rolle des Gefühls ab. Es sollte „unmittelbar die sittliche Ordnung, das Wahre und das Schöne erfassen“. Was von seinem ästhetischen Eros bleibt sind die Transzendentalien.<sup>170</sup>

Zum lebendigen Kultus vermerkt er andernorts, daß in der „Volksfrömmigkeit...zuviel Ordnung den Schwung der Gefühle“ hemme, weshalb man ihr Freiheit lassen müsse.<sup>171</sup>

Das Gesamtergebnis erinnert auch intentional an den Versuch der Nazarener, eine religiöse Kunst für das ganze Volk zu schaffen.

An Jawlensky schrieb Verkade 1938, daß dieser sich dem „Seelischen und Subjektiven“ zugewandt, er jedoch sich für das „Objektive“ entschieden habe.<sup>172</sup> Eine Entscheidung stand also am Ende von Verkades krisenhaftem Suchen und Ringen. Er fährt dann fort, daß es jedoch in der Kunst kein Subjektives ohne Objektives gebe und umgekehrt. Vermitteln hätte da für ihn die Hinordnung der Werke auf den Kultus sollen. Zu den Beuroner Prinzipien führte von hier kein Weg. Der Standort Verkades „zwischen Byzantinismus und beliebiger Realität“ (Smitmans)<sup>173</sup> war jedoch von den tatsächlichen Wer-

166) Vgl. ebd. 60.

167) Smitmans, *Verstummen inmitten der Avantgarde* 60.

168) *Chronik* 404.

169) Smitmans, *Verstummen inmitten der Avantgarde* 60.

170) Verkade, *Der Antrieb ins Vollkommene* 286.

171) Ebd. 130.

172) Zit. bei Smitmans, *Verstummen inmitten der Avantgarde* 60.

173) Ebd. 60.

ken der späten Beuroner Kunstschule unter P. Paul Krebs<sup>174</sup> nicht weit entfernt. Ein sehr unterschiedlicher aber paralleler Konflikt hatte beide zu ähnlichen Ergebnissen geführt und sich einander wieder annähern lassen, so daß Verkade später seine Autobiographie als Erinnerung eines Beuroner Malermönchs veröffentlichen konnte.

Daß es dahin kam, war gewiß an einigen Stellen seiner Entwicklung nicht vorherzusehen. Die ästhetische Auseinandersetzung war weitgehend eine zwischen Verkade und dem, was natürlich ungenau immer wieder „Beuron“ genannt wurde. Die dortige Kunstschule war die eines Klosters, an das auch Verkade disziplinar gebunden war. Den Spannungen zwischen dem Maler und dem Mönch, sowie im Verhältnis zu seinen Oberen soll das nächste Kapitel nachgehen.

#### 4.4. Maler und Mönch

Smitmans meint und ist dabei wohl etwas sehr auf Harmonie bedacht, daß Verkade in seiner Wiener Kreuzabnahme als Maler und Mönch einen gemeinsamen Ton gefunden habe.<sup>175</sup> Das Bild sei inhaltlich bestimmt von den Themen „Begegnung und Berührung“, das steht dann wohl für die liebende Durchdringung durch den Künstler, „Komposition und Glanz“ drückten die Wirklichkeitsebene des Geschehens aus, hier soll wohl der Mönch gefunden werden. Ein gewollter Brückenschlag ist das sicher, ob er aber der zu überbrückenden Kluft einleuchtend und biographisch gerecht wurde, bleibt angesichts der formalen Disharmonien des Gemäldes zu fragen.

Als Verkade 1912 Jerusalem verließ, war er seit fast achtzehn Jahren Benediktinermönch und über zehn Jahre Priester. In seiner damals ausgeprägt eigenständigen künstlerischen Entwicklung stand er konkret weniger Desiderius Lenz und seiner Schule gegenüber, sondern Oberen, die von ihm ein Malen erwarteten, das dem entsprechen sollte, was sie für Beuroner Stil hielten.<sup>176</sup>

Die Beuroner Malermönche standen in einer charakteristischen Spannung aus Freiheit zur Arbeit, so wurden sie teilweise vom Chorgebet befreit<sup>177</sup>, auch von zensierender Beaufsichtigung. Jede Arbeit bedurfte nach ihrer Fertigstellung aber der Genehmigung des zuständigen Oberen.

Verkade hat mit seinem Prior in Jerusalem verschiedentlich größere Schwierigkeiten in dieser Hinsicht gehabt. (s. o. 4.2.3.) So schreibt er im März 1912, daß der Gehorsam bei der Arbeit am Zacherl-Glasfenster „ziemlich stark tätig“ war.<sup>178</sup> Auffällig ist, daß Verkade die Überarbeitungswünsche des Priors zwar bisweilen beklagt, diese Klagen („Verwünschungen“) dann aber

174) Vgl. zu Krebs Dreher, Zur Beuroner Kunst 390.

175) Vgl. Smitmans, Verstummen inmitten der Avantgarde 60.

176) Vgl. ebd. 57.

177) Vgl. Verkade, Der Antrieb ins Vollkommene 42.

178) Vgl. Anm. 117.

gleich als „Murmurationes“ bezeichnet, also als Murren im Sinn der Regel Benedikts. Auch versucht er, die entstandenen Verzögerungen als eine mögliche künstlerische Tugend zu rechtfertigen, was wohl nicht allein Zacherl gegenüber geschieht, sondern auch vor sich selbst (Jerusalem, 19.2.1912). Natürlich kann darin ein Anklang an seine Ablehnung des ästhetischen Subjektivismus ebenso gesucht werden wie die generelle Sehnsucht nach künstlerischer Arbeit im bindenden Rahmen einer Gemeinschaft, wie das ja auch ein Streben der Nabis war.<sup>179</sup>

Jedenfalls läßt sich hier auch der immer wieder auflebende Wunsch erkennen, das eigene Ergehen und Handeln gerade unter erschwerten Bedingungen aus den Grundsätzen mönchischen Lebens zu rechtfertigen und zu verstehen.<sup>180</sup> Dieser Wunsch stand für Verkade innerhalb des Ganzen seiner gewählten Lebensform, die er im Grundsätzlichen wohl immer bejahte.<sup>181</sup> Am 20.7.1913 schreibt er aus dem Kloster Emmaus in Prag, daß es gut sei, „mal wieder ganz hinter Schloß und Riegel“ zu sein.

Bei aller anzunehmenden Bereitschaft zur Übereinstimmung im Grundsätzlichen blieben Reibungsflächen genug. Wiederholt klingt es in den Briefen an, daß Verkade nicht viel Zutrauen zum künstlerischen Urteil der jeweils entscheidungsbefugten kirchlichen Oberen hatte.

Gegenüber dem „Eigensinn“ einer Oberin (Jerusalem, 9.7.1912) konnte er sich verhältnismäßig leicht durchsetzen, sie war ja nicht seine Oberin. Gegenüber den Wiener Karmeliten äußert sich (Jerusalem, März 1912) auf deutlichste Weise ein grundsätzlicher Vorbehalt gegen die Urteilsfähigkeit von Theologen in Sachen Kunst. Sie hätten zu lange mit absoluten Wahrheiten zu tun gehabt, heißt es da, um ihre Ansichten noch relativieren zu können, aus kleinbürgerlichen oder ländlichen Verhältnissen stammend, hätten sie „selten ästhetische Kultur“.

Auch über den Beuroner Erzabt und den Jerusalemer Prior, der ihn verschiedentlich durch seine Entscheidungen beschnitten hatte, urteilt Verkade entschieden: „...ein universelles Verständnis für Kunst haben sie nicht“ (Brief vom 5.9.1912). Sie seien gebunden durch den Zeitgeschmack, „...der nun einmal realistisch, naturalistisch“ sei. Ihr erstes Kriterium sei „das dies ist zu kurz und jenes zu lang“. Eingriffe von seiten dieser Oberen mußten Verkade notwendig als zumindest in der Sache nicht gerechtfertigt erscheinen.

Daß sein persönliches ästhetisches Streben nicht in Einklang mit den Wünschen und Vorstellungen seiner Oberen stand, war Verkade klar. Zacherl soll-

179) Caroline Boyle-Turner spricht vom „Drang zur Gruppe“, der sich bei den Nabis, der Schule von Pont-Aven, den Fauves, der Brücke, dem Blauen Reiter, bis zu Dada und den Futuristen gezeigt habe. Vgl. Boyle-Turner, Zusammenfassung 73.

180) In der Autobiographie hat sich diese Weise der Rechtfertigung völlig durchgesetzt. Hier begründet er auch sein Drängen auf Versetzung aus Jerusalem als eine Form des Gehorsams im Konflikt, wie dies die Ordensregel vorsehe. Vgl. Verkade, Der Antrieb ins Vollkommene 254f.

181) Auch in einem Brief vom 23.4.1912 aus Jerusalem argumentiert Verkade mit der Benediktusregel.

te dem Erzbischof gegenüber vorsichtig mit seinen „modernen Sachen“ sein (Brief vom 5.9.1912).

Bisweilen bricht sich auch ungestüm eine Sehnsucht Bahn, die auch die Klostermauern bildlich gesehen nicht mehr respektiert. Ein Stoßseufzer im Brief vom 6.8.1912 „O die Freiheit“ muß wohl weit bezogen werden, auch auf die Möglichkeiten für Verkades künstlerische Entwicklung, um deren Erhalt Verkade gar nicht so gehorsam von Jerusalem aus kämpft.

Im August 1912 mahnt er sich zur Geduld und gesteht ein, daß in seinem „Betragen als Sohn manches fehlt und gefehlt hat“. Wieder stellt er sich bewußt, wenn auch etwas schmerzlich ironisch, in den Rahmen monastischen Verhaltens.

Verkades künstlerische und menschliche Auseinandersetzungen waren also auch und besonders solche mit seinem klösterlichen Leben. Die Grenzlinie war dabei eine äußerliche gegenüber den Oberen und eine innere im Streben um künstlerische Unabhängigkeit. Aber gerade diese Auseinandersetzungen zeugen zugleich von der dauernden wenn auch konfliktreichen Bindung an die Grundsätze dieses Lebens. Am Ende stand keine Vermittlung, wie Smitmans das meint, sondern eine bewußte Entscheidung, die nie dauernd in Zweifel gezogen worden war. Vielleicht ist diese Entscheidung dieselbe, die ihn in seiner Kreuzabnahme nach einem kultisch „verständlichen“ Konzept suchen ließ, einem „schönen Andachtsort“ (Prag, 28.1.1913).

Verkade hat insgesamt nicht nur die Übermalung seiner Jerusalemer Fresken schweigend hingenommen (Brief undatiert, Jerusalem, August 1912), sondern ist auch als Künstler mit der Zeit überhaupt verstummt.<sup>182</sup>

Etwas zugespitzt könnte man sagen, daß 1914 der Mönch nach Beuron zurückkehrt und der Künstler in der Wiener Kreuzabnahme hängenbleibt.

Die ästhetischen Konflikte Verkades waren grundsätzlicher Natur. Er suchte nicht nur nach einer anwendbaren Kunst des Kultes, sondern wollte gerade darin auch das Überindividuelle, das Geistige treffen, das sich zwar im persönlichen Erleben als Eindruck offenbart, aber nicht greifbar zeigt, und immer über das Erleben hinaus verweist. Hier ist ein, wenn nicht das Problem religiös kirchlicher Kunst berührt. Dem soll das nächste Kapitel in vorsichtigen Verweisen dienen.

#### 4.5. „Katholisches Kunstgespräch“ — Anregungen aus dem Kunstkonflikt Willibrord Verkades

In einem Brief an Alexej Jawlensky gibt sich Verkade 1938 Rechenschaft über sein künstlerisches Wollen. Darin sagt er, daß er „das Persönliche...[als] Symbol für die letzte Geltung eines Wirklichen“ verstehen wollte.<sup>183</sup>

182) Vgl. dazu die Einschätzung Ansgar Dreher's, des letzten „Beuroner“ Künstlermönchs: „Verkade gibt schließlich das Malen ganz auf und wendet sich der Schriftstellerei zu.“ Dreher, Zur Beuroner Kunst 392.

183) Zit. nach Smitmans, Verstummen inmitten der Avantgarde 61.

Ob diese letzte Geltung nur in einem persönlich bleibenden Verweisen angedeutet werden könne, oder ob die Gestaltung selbst sich einer notwendig geltenden formalen Objektivität unterwerfen müsse, schon allein um verständlich zu bleiben, sind die Fragen, die sich hier aus dem Begriff des „Symbols“ ergaben und ergeben. Daneben ist natürlich auch die Herkunft dieser fraglichen formalen Ordnung ebenso fraglich, wenn man sie nicht von einer göttlichen Uroffenbarung herleiten will, wie Lenz, oder erhofft, daß sie sich im Gestalten selbst zur Darstellung bringt.

Dahinter muß jedoch noch weiter gefragt werden, was dieses überindividuelle Wirkliche für einen Stellenwert haben soll. Ist es ein innerweltlich Wirkliches, die Natur Gauguins, oder ein Transzendentes, gar das christliche Dogma, also schon von einer Schriftoffenbarung umrissen? Van Gogh wollte ja letztere zum Maßstab des in der Natur sich zeigenden Gefühls nehmen.

Ein Bündel von Fragen, die alle eins gemeinsam haben, daß sie nämlich die konkrete Ausarbeitung des Werkes zwar theoretisch bevormunden, aber keine Vorstellung — oder zu viele — davon geben, wie es gelungen aussehen sollte.

Verkade wollte sich mit einer klaren Entscheidung zugunsten inhaltlicher Verständlichkeit und daher formaler Bindung an die Tradition, was für ihn Objektivität bedeutete, einen Weg bahnen. Vom Ergebnis her ist er gescheitert, jedenfalls ohne Wirkung geblieben.

In diesem Scheitern jedoch blieb er nicht allein. Auch andere sind in das Kraftfeld der genannten Fragen geraten, haben sich bei allen fundamentalen Unterschieden in Lebensgeschichte und Werk dem darin enthaltenen Anspruch gestellt und sind dahinter zurückgeblieben. Versuche für eine neue religiöse und auch kirchlich kultische Kunst wurden um die Jahrhundertwende und in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts von vielen namhaften Künstlern unternommen, zum Teil als eigentlicher Zielpunkt ihres Schaffens. An Emil Nolde sei hier erinnert, der ebenfalls eine Erneuerung des christlichen Kultbildes allerdings in bewußtem Abstand von jeglicher Tradition aus dem eigenen Empfinden schöpfen wollte. Ähnliches ließe sich zu Verkades Freund Jawlensky oder Georges Rouault sagen, die in ihrem extremen Subjektivismus die Verständigung mit einer möglichen Gemeinde hinter sich ließen. Hier wurde der Verkades symbolischem Objektivitätsstreben entgegengesetzte Weg zum gleichen theoretischen Ziel gegangen und nur der Kunstmarkt und das Museum erreicht.

Was die Werke nicht einlösen konnten, blieb jedoch auch in der ästhetischen Diskussion ohne befriedigende, weil halbwegs konsensfähige Lösung. Von theologischer Seite her war es kein Geringerer als Romano Guardini, der sich denkend um das christliche Kultbild bemühte. Der Wille zum Kultbild, so sagte er 1939:

„steht im Zusammenhang mit jener Bewegung, die wir die liturgische nennen; dem Verlangen also, aus dem neuzeitlichen Subjektivismus

heraus in ein Seinsmäßiges, vom Werden der neuen Schöpfung bestimmtes christliches Leben zu kommen.“<sup>184</sup>

Ob Verkade und Guardini einander persönlich kannten, konnte der Verfasser nicht feststellen. Da beide in den zwanziger Jahren in enger Verbindung mit der deutschen „Quickbornbewegung“ standen, wäre es anzunehmen.<sup>185</sup> Auf eine Beeinflussung<sup>186</sup> kann nicht geschlossen werden, dennoch fallen starke Übereinstimmungen im Denken über die christliche Kunst auf. Wie Verkade will auch Guardini, daß das neue Kultbild dem Subjektivismus der neuzeitlichen Kunst entrinnen solle. Angestrebt wird die Einbindung in etwas „Seinsmäßiges“, eine objektive Ordnung, die nicht nur Verweispunkt auf ein außerweltliches Ziel sein soll, sondern auch formale Kraft der Gestaltung. Das „Kultbild“ meint für Guardini die objektive Präsenz des Heiligen und entspricht so der objektiven Liturgie. Maßstäblicher Ort dieses neuen Bildes ist die Gemeinschaftsliturgie, die Kirche als „offizielle Stätte“<sup>187</sup>. Auch Verkade wollte das Bild in den Verständigungsrahmen des konkreten Kultes stellen, wengleich er damit eher die Volksfrömmigkeit und die Liturgie seines damaligen Umfeldes meinte. Beispiele und Anregungen für ihre Vorstellungen vom religiösen Bild suchten Guardini und Verkade in den Mosaiken und Fresken der frühchristlichen Kunst. Auch Guardini konnte sein „Kultbild“ nicht machen, es blieb verwiesen auf das „Werden der neuen Schöpfung“.

Es ist jedenfalls interessant, daß Guardini nach 1945 seinen Anspruch, zumindest was die konkrete Realisierung angeht, wieder zurücknahm. Wo vorher die Erscheinung des Kultbildes erwartet wurde, sollte nun verzichtend das Schweigen des leeren Raumes stehen.<sup>188</sup> Für den Theologen Guardini wie für den Maler Verkade stand am Ende verzichtendes Verstummen. Der Anspruch hatte sich gegen sich selbst gewandt, dem Maler blieb nichts mehr zu tun, allenfalls der asketische Architekt hatte noch Platz, wie etwa Rudolf Schwarz in seinen Kirchenbauten.

So wäre also das Ende der christlichen Kunst gekommen, nachdem in Übernahme von Hegels berühmtem Ausspruch schon immer wieder das „Ende der Kunst“ überhaupt proklamiert worden war?

Doch wohl eher dürfte es sich hier um einen mühsamen Lernvorgang, den Verzicht auf einen Anspruch, handeln. Daß das Abbild nicht ohne weiteres die Wirklichkeitsebene des Urbildes auf sich abbilden und genuin zu Darstellung bringen kann, ist menscheits- und individualgeschichtlich seit dem Verlassen einer magischen Weltvorstellung doch keine so neue Einsicht. Theologisch gesprochen: Gemälde, auch religiöse, sind nun einmal keine Sa-

184) Guardini R., Kultbild und Andachtsbild. Brief an einen Kunsthistoriker, Würzburg 1952<sup>2</sup>, 22.

185) Vgl. Boyle-Turner, Zusammenfassung 77.

186) Wenn überhaupt, hätte eine solche Beeinflussung nach der chronologischen Abfolge von Verkade zu Guardini laufen müssen.

187) Vgl. Guardini, Kultbild und Andachtsbild 16.

188) Vgl. Stock, Katholisches Kunstgespräch 238.

kramente, mag die individuelle religiöse Erfahrung des einzelnen Künstlers oder Kunstbetrachters auch noch so authentisch empfunden sein.

Ein anderes ist die pragmatische Einbettung der Kunstwerke in einen sozialen Verständigungsrahmen, der ja nur als Traditionszusammenhang symbolisch vermittelter Interaktionen möglich ist. Das ist ein Anspruch eben nur auf pragmatische Objektivierung und nicht auf eine absolute. Aber auch dabei sollte wohl klar sein, daß auch ästhetische Verständigung nicht nur aufgrund der linguistischen Kompetenz eindeutig bestimmter und bestimmbarer Zeichen oder traditioneller Symbole gelingt, sondern ebenso aufgrund der kommunikativen Kompetenz situationsgebundenen Sinnverstehens.

Verkade hatte in seinem Brief an Jawlensky richtig gesehen, daß sich Subjektivität und Objektivität gegenseitig bedingen.<sup>189</sup> Beide müssen im Sinnverstehen zusammenwirken. Nur ist die Objektivität dabei eine von innerhalb des Kommunikationsvorgangs bestimmbaren Zeichen und nicht schon Ausfluß einer überweltlichen Ordnung. Auch ist sie nicht schon Ausdruck des vom Künstler erfüllten Absoluten.

Gerade um dieses Absolute muß sich jedoch die Frage nach einer christlichen oder religiösen Kunst bemühen. Verkade nennt es das „Überpersönliche“. Doch dafür ist nun der Raum eher geweitet als eingeschränkt. Das Bild ist nicht mehr mit einer Aufgabe und Erwartung befrachtet, die es nicht erfüllen konnte. Es ist wieder an seinen angestammten Platz als kommunizierendes Zeichen zurückgekehrt. Es kann wieder sprechen, in aller Einfachheit und Zeitlichkeit seiner Herkunft, und muß nicht mehr repräsentieren. Der neue und alte Anspruch trifft nicht das Bild, sondern den, der schöpferisch — sei es produzierend oder rezipierend — damit umgeht. Denn dessen Not ist es, nicht die des Bildes, sich das Unbestimmte sehnd vorzustellen, und es dennoch nicht in den Werken finden zu können, die gleichwohl eine Idee davon freisetzen. Schon Kant fand diese Spannung der menschlichen Situation in den nicht sprachlichen, sondern gefühlsmäßigen Sätzen des Erhabenen. Metaphern sind nie aus sich wirksam, sie sind nur Angebote an den, der die in sie gelegte Spannung aufzunehmen und einzulösen weiß. Vielleicht darf in diesem Zusammenhang auf Martin Heidegger verwiesen werden, bei dem zum schöpferischen Umgang mit Kunstwerken einiges Richtige „entborgen“ werden kann, das auch für ein christliches Kunstgespräch befruchtend sein mag. Er verweist darauf, daß der Tempel nur so lange als Werk wirkt und Wirklichkeit nach innen und außen für den Menschen gestaltet, „so lange als der Gott nicht aus ihm geflohen“.<sup>190</sup> Das hat nun sicher nicht mit dem Tempel als technischem Gebilde zu tun, vielmehr mit der Bereitschaft und Fähigkeit des Betrachters, das Werk als ein auf die göttliche Wirklichkeit verweisendes zu sehen und in die Wirklichkeit des eigenen Lebens einzubeziehen.

---

189) Vgl. Smitmans, *Verstummen inmitten der Avantgarde* 60.

190) Heidegger M., *Der Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart 1986, 39. — Christlichen Bildwerken der Vergangenheit mag es nicht anders gehen, wenn sie ins Museum wandern.

Das religiöse Bild kann seine Metaphorik nur und erst in kommunikativen Zusammenhängen entfalten, die es deutend integrieren können. Das religiöse Suchen von Künstlern<sup>191</sup> wird nicht die erhabene Kunst schlechthin hervorbringen, sondern nur schlichte Zeichen des Erhabenen und der menschlichen Not vor dem Unsagbaren. Diese Zeichen sagen nichts „objektiv“, sie bleiben angewiesen auf die grundsätzliche Fähigkeit, über ihre alltägliche Bestimmtheit hinauszugehen und ihren Sinn je neu freizusetzen. Hier hat ein religiöses Kunstgespräch seine Bedeutung wohl auch für die Möglichkeit von Kunst überhaupt. Es wäre dann mehr als ein müßiges Denken im nachhinein nach einer davon unbeeindruckten Kunst, nämlich echte schöpferische Verständigung.

Willibrord Jan Verkade konnte und kann vielleicht zu diesem Kunstgespräch gerade auch mit seinem Lebensschicksal einen Beitrag leisten.

### 5. Schluß

Willibrord Jan Verkade stand biographisch und künstlerisch an einer Nahtstelle der ästhetischen, „klassischen“ Moderne. Er führte hin zur Frage nach der Verbindlichkeit von Kunst inmitten des Problems, wie ein gläubiger, kirchlich gebundener Mensch Wirklichkeit durchleben, erfassen und gestalten könne oder müsse. Seine kirchliche Bindung war die eines Mönchs. In Zeiten, in denen die christlichen Mönchsorden selbstverständlicher Teil des geistigen und sozialen Gefüges waren, war auch ihr Anteil am Kulturleben unproblematisch und bedeutend. Als sie jedoch an den Rand des politischen und gesellschaftlichen Lebens als eine Art Gegenwart zurückkehrten, woher sie ja auch gekommen waren, wurde auch ihre Auseinandersetzung mit einer ganz anders verfaßten und sich verstehenden Kultur- und Kunstwelt schwierig. Verkade stand zeitweise auf beiden Seiten und sah sich Konflikten nach beiden Richtungen ausgeliefert. Weniger seine Lösungsversuche, mit denen er sich nicht durchsetzen konnte, sondern sein entschiedenes und auch verzichtendes Festhalten an seinem Mönchsein machte ihn schon für seine Zeitgenossen zu einer faszinierenden Figur. Seine vielen Kontakte zu den unterschiedlichsten Persönlichkeiten ließen ihn immer wieder zum Vermittler von Ideen und zum geistlichen Mentor für andere Künstler werden.

Die vielen Freundschaften, die er gewann und oft nur brieflich aufrechterhalten konnte, weisen ihn als liebenswerten Menschen aus. Dorothea Zacherl erinnert sich an seine

„große, schlanke Erscheinung in der stilvollen Ordenstracht..., seine herzliche, künstlerisch originelle Art sich zu geben...“<sup>192</sup>

Diese Erinnerung mag als Bild die Gedanken zum Briefwechsel zwischen Johann Zacherl und Willibrord Verkade beschließen.

191) In der Gegenwart etwa Arnulf Rainer oder Herbert Falken.

192) Chronik 287.