Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 70 (2013)

Heft: 1

Artikel: "Die Futuristen wurden mir inwillentlich lieb" : Karl Barth und Richard Kisling im Gespräch über Malerei

Autor: Volkart, Silvia

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-389716

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.12.2025

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

«Die Futuristen wurden mir unwillentlich lieb» – Karl Barth und Richard Kisling im Gespräch über Malerei

von Silvia Volkart

Begegnung mit der Avantgarde

Der reformierte Theologe Karl Barth gilt im Unterschied zum Kaufmann Richard Kisling nicht als Kenner zeitgenössischer Kunst. Kaum bekannt ist jedoch, dass er als junger Mann mit moderner Malerei in enge Berührung kam. Im Sommer 1912 besuchte er zusammen mit Kisling, seinem künftigen Schwager, eine Ausstellung des «Modernen Bundes» im Kunsthaus Zürich.[1] Es war eine Manifestation der internationalen Avantgarde und zugleich ein Markstein auf dem Weg der Schweizer Künstler in die Moderne. Die Werkschau präsentierte ein breites Spektrum expressionistischer, fauvistischer, kubistischer und abstrakter Bilder, geschaffen von 23 in- und ausländischen Malern. Spektakulär war die Beteiligung des «Blauen Reiters» unter der Führung von Wassily Kandinsky. Das Kunst-Ereignis sorgte beim Publikum für heisse Köpfe und blieb auch den beiden Ausstellungsbesuchern lange Zeit in Erinnerung (Abb. 1).

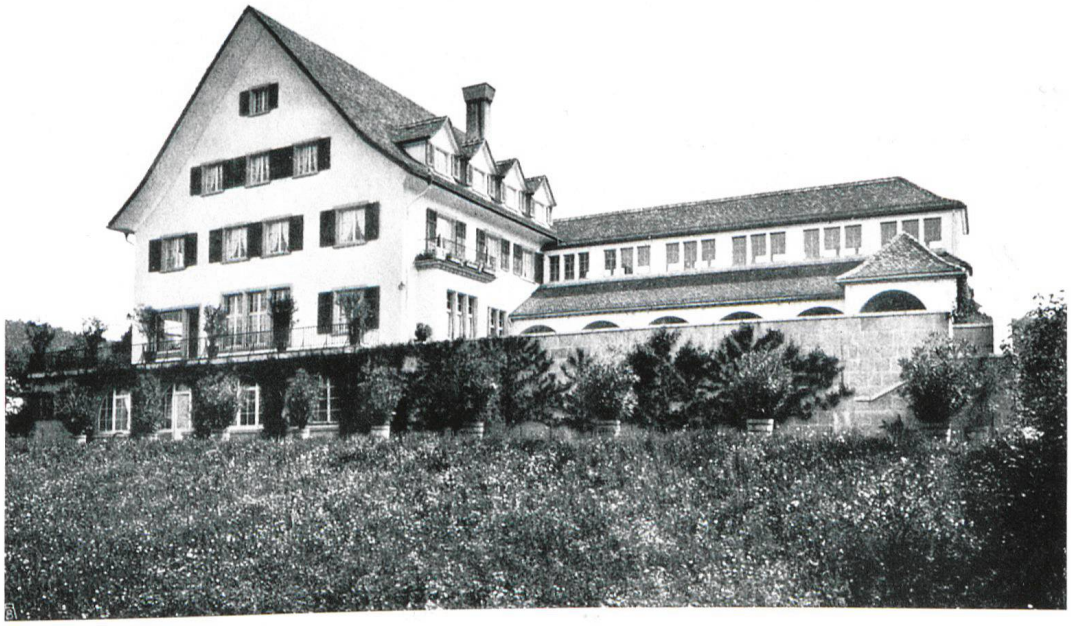
Vom Rundgang im Kunsthaus berichtete Barth seiner Verlobten Nelly Hoffmann ausführlich. Letztere, die damals zwecks Ausbildung in England weilte, hatte den Brief Karls vermutlich mit leiser Wehmut gelesen. Gerne wäre die kunstinteressierte junge Frau bei diesem besonderen Rundgang wohl dabei gewesen und hätte mit ihrem Verlobten, wie schon früher, über aktuelle Malerei diskutiert.[2] Barth schrieb ihr am 26. Juli 1912: «Ich komme soeben von Zürich zurück [...]. Eine Stunde vor Abgang des Zuges führte mich dann Richard ins Kunsthaus in eine Ausstellung des ‹Modernen Bundes›[,] veranstaltet von einer Anzahl ‹Futuristen›, ‹Kubisten› etc. unter Mitwirkung von [...] Amiet und Giacometti. Du siehst, dass du zu eilig gesagt hast, man könne den Futurismus nicht mehr Kunst nennen. Amiet ist offenbar der Meinung: doch. Ich will nichts weiter sagen, wir waren kaum eine halbe Stunde dort. Richard klärte mich auf, man dürfe nicht immer fragen: was stellt das vor? Das sei ja ganz gleichgültig, wenn man nur interessante Linien u. Farben sehe. Ich habe dann auch tatsächlich nur Linien und Farben gesehen und grässliche Karikaturen von Gesichtern und Menschenleibern. Köstlich wars, wie ein Bekannter von Richard, ein richtiger Zürcher Philister in der Ausstellung stand und schimpfte wie ein Rohrspatz, das sei keine Kunst, das sei eine Schmiererei, eine Beleidigung des Publikums, ihn reue der bezahlte Franken zum Eintritt etc. etc. Die Futuristen wurden mir unwillentlich lieb[,] als ich diese Kritik hörte. Ich musste an die Herren Hüssy denken, und an die andern Lieben im Bezirk Zofingen. So etwa wie diesen Zürcher Bürger die Futuristenbilder müssen ihnen meine Predigten vorkommen!!! Natürlich, das ist etwas Anderes und doch die gleiche Stimmung: das ist Kunst, was ich Kunst nenne[,] und wenn ihrs anders macht, will ich meinen Franken wieder [...].»[3]

Unterschiedliche Voraussetzungen, gemeinsame Skepsis

Der 26-jährige Theologe und der 50-jährige Kaufmann brachten für den Ausstellungsrundgang unterschiedliche Voraussetzungen mit. Richard Kisling (1862–1917)[4], Inhaber einer florierenden Eisenwarenhandlung am Limmatquai, war als Präsident der Ausstellungskommission der Zürcher Kunstgesellschaft massgeblich beteiligt am Zustandekommen der umstrittenen Werkschau und verteidigte diese gegen die harsche Kritik des Publikums und der Presse. Mit dem Geschäftsführer des Modernen Bundes, dem kubistischen Maler Oscar Lüthy, stand er zudem seit Längerem in Kontakt und hatte von ihm erste Werke erworben.[5] Kisling war ein Liebhaber zeitgenössischer Malerei und besass die wohl umfassendste Bildersammlung zur Schweizer Moderne. Befreundet mit Ferdinand Hodler, Cuno Amiet und Giovanni Giacometti, zählte er zu den engagiertesten und einflussreichsten Persönlichkeiten der Kunstszene.

Karl Barth (1886–1968) hingegen beurteilte avantgardistische Malerei kritisch. Aus einer Basler Theologenfamilie stammend, arbeitete er seit Juli 1911 als Pfarrer im aargauischen Industrie- und Bauerndorf Safenwil. Zuvor war er Hilfsprediger in der deutschsprachigen Gemeinde in Genf gewesen, wo er 1909 die aus dem sankt-gallischen Rorschach stammende Konfirmandin Nelly Hoffmann kennenlernte.[6] Im Mai 1911 verlobte er sich mit der 17-Jährigen. Barth hätte die Zürcher Ausstellung ohne die Begleitung Kislings wohl kaum besucht. Dank Nelly, der jüngsten Schwester von Kislings Gattin Hedwig, hatte er die Zürcher Kaufmanns-Familie kennengelernt und kam in deren Haus mit einer ihm bislang unbekannten Welt in Kontakt.

Abb. 2 Villa der Familie Richard und Hedwig Kisling-Hoffmann am Zürichberg, Gesamtansicht von Osten, 1913 erbaut. Fotografie 1918.



Barths Bericht vom Rundgang im Kunsthaus zeichnet nicht nur ein amüsantes Bild von seiner Reaktion auf die Gemälde und vom Protest des nicht näher bekannten Besuchers, er macht auch sichtbar, weshalb ihm die «Futuristen» und ihre provokative Malerei plötzlich sympathisch werden. Barth zieht eine Parallele vom «Zürcher Philister» und dessen selbstherrlicher Tirade gegen die Avantgarde zur Safenwiler Bourgeoisie und deren Unverständnis für seine Predigten. Schon bald nach seinem Amtsantritt war Barth mit seiner Theologie und dem sozialkritischen Engagement bei den Dorfmächtigen angeeckt. Insbesondere der konservative Fabrikant Walter Hüssy und dessen Vetter Gustav, Präsident der Kirchenpflege, reagierten auf Barths Arbeit mit Widerstand und öffentlichen Anfeindungen.[7]

Der Brief Barths vermittelt weiter einen Eindruck von Kislings Mühe, dem Begleiter eine griffige Einführung in die Betrachtung abstrakter Malerei zu geben. Der Kaufmann war zwar ein profilierter Verfechter zeitgenössischer Kunst und mäzenatischer Förderer junger Talente, betrachtete manche ihrer avantgardistischen Experimente aber mit Skepsis. So beurteilte er das kubistische Prinzip des Aufsplitterns und Verzerrens von Dingen als «eine Art Spielerei», der er als Betrachter nicht viel abgewinnen konnte.[8]

Dennoch übernahm er Exponate aus der Ausstellung des Modernen Bundes für seine Sammlung und erwarb in den folgenden Jahren einige Hundert Arbeiten von Mitgliedern der Vereinigung. Den Schwerpunkt legte er auf Kollektionen der Expressionisten Hermann Huber, Reinhold Kündig und Albert Pfister sowie auf eine Gemäldegruppe Oscar Lüthys.[9]

Die Villa Kisling und Barths Römerbrief

Der junge Pfarrer, der am 27. März 1913 Nelly Hoffmann heiratete, hielt sich in den folgenden Jahren oft im Haus seines Schwagers auf. Zusammen mit seiner Frau und der im Frühling 1914 geborenen Tochter Franziska genoss er die Tage fernab von beruflichen Verpflichtungen und nahm die Annehmlichkeiten des grossbürgerlich geführten Haushalts gern in Anspruch. Richard und Hedwig Kisling waren sehr gastfreundlich und luden die Barths, aber auch die übrige weitverzweigte Verwandtschaft regelmässig zu sich ein. Seit das Ehepaar mit den kleinen Söhnen Richard (geboren 1911) und Peter (geboren 1912) in der vom Architekten Karl Moser erbauten Villa am Zürichberg wohnte,[10] war genug Platz vorhanden für die Beherbergung grosser und kleiner Besucher[11] (Abb. 2). Während sich die Hausherrin mit den Angestellten um das leibliche Wohl der Gäste kümmerte, sorgte der Hausherr für Unterhaltung. Richard war nicht nur ein weltoffener, eloquenter und humorvoller Gesellschafter, sondern auch ein Musikliebhaber und -mäzen. Die Abende verbrachte er mit seinen Besuchern daher am liebsten in Konzerten der Tonhalle oder im Opernhaus, wo die Familie Kisling eine eigene Loge besass.

Mehrmals berichtete Karl Barth seinem Freund und Berufskollegen Eduard Thurneysen[12] von seinen Aufenthalten, etwa am 25. September 1914: «Ich bin also auf dem Zürichberg [...] in der Villa meines Schwagers und blicke mit der Gelassenheit der besitzenden Klasse auf den Hexenkessel da unten. Ziemlich seltsam komme ich mir zwar vor am Schreibtisch meines Schwagers! [...] In der übrigen Zeit lese ich von und über – Bismarck. Mein

Abb. 1 Haus mit Bäumen, von Oscar Lüthy, 1912. Öl auf Leinwand, 72,5 × 55 cm. Privatbesitz (ehemals Sammlung Richard Kisling).

Abb. 3 Karl und Nelly Barth-Hoffmann mit den Kindern Markus (* 6. Oktober 1915), Christoph (* 29. September 1917) und Franziska (*13. April 1914). Fotografie 1920.

Schwager hat eine ganze Literatur über ihn, und so nahm ich die Gelegenheit wahr. [...] Für heute genug. Heute Abend gehe ich sogar ins Theater. Von den Cigarren meines Schwagers ganz zu schweigen!»[13] Und am 20. September 1916 beschrieb er seinen Tagesrhythmus mit den Worten: «Tagsüber lege ich ruhig die Schrift aus, Abends aber leben wir in Saus und Braus, gestern Abend z. B. in der ‹Entführung aus dem Serail›!»[14]

Der Safenwiler Pfarrer liebte es, in Kislings Bibliothek zu lesen und zu arbeiten. Im herrschaftlichen Sitz hoch über der Limmatstadt verfasste er wesentliche Teile seines Kommentars zum Brief des Apostels Paulus an die römische Gemeinde. Als er zusammen mit seiner Familie im September 1916 auf dem Zürichberg weilte, dürfte er mit dem Kapitel 3 beschäftigt gewesen sein. Während eines vierwöchigen Studienurlaubs im April/Mai 1918 brachte er seinen Text zum Abschluss[15] (Abb. 3).

Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs war Karl Barth in eine grundlegende Krise geraten, die es ihm zunehmend erschwerte, die Aufgabe der Predigt zu erfüllen. Das Kriegsgeschehen hatte die zwei Säulen in seinem Denken erschüttert: Die liberale Theologie seiner Lehrer wurde fragwürdig, weil diese sich grösstenteils mit der Kriegspolitik Wilhelms II. identifizierten. Der Sozialismus verlor an Glaubwürdigkeit, als sich die sozialistischen Parteien in die nationalen Kriegsfronten eingliederten. So verlangte sich Barth bei der Suche nach neuen tragfähigen Grundlagen ein erneutes Studium der Bibel ab, das er 1916 mit dem *Römerbrief* aufnahm.[16]

Barth wendet sich mit seiner Auslegungs-Arbeit gegen die liberale Theologie, welche an die Stelle der Offenbarung Gottes die Religion beziehungsweise die Frömmigkeit des Menschen zum eigentlichen theologischen Gegenstand macht. Enttäuscht von den herrschenden Strömungen in Kirche und Gesellschaft kam er zur Überzeugung, dass «nur ein ausserhalb des Innerweltlichen liegender Punkt das Gegebene (Zeitgeist, Kultur, Revolution) aus den Angeln heben kann»: die in der Heiligen Schrift bezeugte Offenbarung.[17] Der Offenbarungsvorgang als solcher könne grundsätzlich nicht beschrieben werden, legt Barth dar. Gott, den er als «den ganz Anderen» (totaliter aliter) charakterisiert, sei eine Instanz ausserhalb des menschlichen Vorstellungsvermögens. Er offenbare sich «senkrecht von oben». Religion, so die Überzeugung Barths weiter, vermittle als eine Aktualisierung menschlicher Möglichkeiten und Erfahrungen bestenfalls «Einsicht in die miserable Lage des Menschen, der sich nicht zu helfen wisse».[18] Als Barths radikales Grundlagenwerk 1919 mit dem Titel *Der Römerbrief* in Bern in einer Auflage von 1000 Exemplaren herauskam, galt es als Sensation und machte den Schweizer Theologen auch in Deutschland rasch bekannt. Insbesondere seine zweite, 1922 erschienene stark überarbeitete Fassung wurde breit diskutiert. Sein «Erstling» eröffnete Barth eine Berufung als Honorarprofessor an die Universität Göttingen, die er 1921 antrat.[19]

Das rund 800 Seiten umfassende Buch ist reich an Bezügen zur Theologie, Philosophie, Literatur und Musik. Diese Quellen wurden in der umfangreichen Sekundärliteratur aufgezeigt. Ob die aussergewöhnliche Umgebung, in der es entstand, ebenfalls eine Inspirationsquelle darstellte, wurde bislang allerdings nicht untersucht. Das herrschaftliche Wohnhaus über der pulsierenden Stadt, Kislings einzigartige Sammlung zeitgenössischer Kunst und die Möglichkeit des Austausches mit den führenden Malern und Bildhauern des Landes haben den Alltag des

Abb. 4 Villa der Familie Richard und Hedwig Kisling-Hoffmann am Zürichberg, Grosse Wohnhalle im Erdgeschoss. Ausgestattet mit Gemälden des Zürcher Expressionisten Hermann Huber sowie mit Plastiken von Auguste de Niederhäusern-Rodo, Hermann Haller und Hermann Hubacher. Fotografie 1918.

Abb. 5 Villa der Familie Richard und Hedwig Kisling-Hoffmann am Zürichberg, Blick in den Galerietrakt mit Vorraum. Ausgestattet mit Gemälden von Ferdinand Hodler (Entwurf zum Rückzug von Marignano, um 1900), Giovanni Giacometti und Cuno Amiet sowie mit Monumentalfiguren von Hermann Haller. Fotografie 1918.

Abb. 6 Atelier im Herbst, von Cuno Amiet, 1906. Öl auf Karton, 81 × 108 cm. Privatbesitz (ehemals Sammlung Richard Kisling).

jungen Gelehrten aber zweifellos bereichert, ihm wohl auch die Augen für Neues geöffnet. Der «Genosse Pfarrer», wie Barth nach seinem Eintritt in die Sozialdemokratische Partei 1915 von vielen Safenwilern angeredet wurde, lebte im Landsitz am Zürichberg in einer Welt, die sich um ganz andere Fragen drehte als jene, mit denen er als Seelsorger und Religionslehrer im konfliktreichen aargauischen Bauern- und Arbeiterdorf konfrontiert war.

Kislings Kunstgalerie

Zwischen 1911 und 1917 konnte Barth miterleben, wie die kislingsche Gemäldegalerie jährlich um 300 bis 400 Neuerwerbungen wuchs und schliesslich die museale Grösse von rund 4000 Objekten erreichte. Dabei mochte er beobachten, wie sich das Gesamtbild der Sammlung zur Schweizer Moderne mit den Hauptmeistern Hodler, Amiet, Giovanni Giacometti, Albert Trachsel und dem Bildhauer Auguste de Niederhäusern-Rodo durch den Ankauf von Werken der nachfolgenden Avantgardisten erweiterte. Ab Sommer 1912 kamen Hunderte Arbeiten von Künstlern aus dem Modernen Bund hinzu. Überdies Gemälde und Zeichnungen von Pablo Picasso, André Derain, Hans Arp, Paul Klee und der Genfer Kubistin Alice Bailly, fauvistische Kompositionen Hans Bergers sowie eine rund 140 Blätter zählende Werkgruppe des jungen Schweizer Expressionisten Ignaz Epper. Darunter befand sich eine 1915 unter dem Kriegseindruck entstandene Holzschnitt-Passionsfolge: eine aufwühlend-bewegte Vergegenwärtigung existenzieller Verlassenheit, die eine neue Seite von Kislings Sammeltätigkeit sichtbar werden lässt.[20]

Es ist denkbar, dass sich Kisling dank der Beziehung zu Barth der expressiven, menschliches Leiden ins Zentrum stellenden Kunst Eppers zugewandt hatte. Und er scheint sich in den letzten Wochen seines Lebens intensiv mit dieser beschäftigt zu haben, notierte er am Vortag seines Todes in seinem Ankaufsbuch doch den Eingang von zwölf weiteren Holzschnitten des Künstlers.[21] Am 7. Februar 1917 verstarb Richard Kisling im Alter von 55 Jahren überraschend an Herzversagen.

Der Gemälde- und Skulpturenbesitz des leidenschaftlichen Sammlers war erst mit dem Umzug in die Zürichberg-Villa im Herbst 1913 zu angemessener Geltung

Abb. 7 Cuno Amiet beim Kaffee mit den Kislings in der Oschwand. Von links nach rechts Richard und Hedwig Kisling, Cuno Amiet und Eveline Huber-Grisebach. Fotografie, um 1911.

gekommen. Während viele Bilder zuvor in der Stadtwohnung am Grossmünsterplatz den Wänden entlang hintereinander gestapelt waren, füllten sie nun die grossen Wohnräume und das Treppenhaus (Abb. 4). Die Attraktion des Gebäudekomplexes war ein Galerietrakt für die Glanzstücke der Sammlung. Unterteilt in zwei grosse Säle wurde dieser durch einen Vorraum vom Wohnhaus her erschlossen. Die zweigeschossigen Hallen waren – «dem Obergaden einer dreischiffigen Kirche» ähnlich[22] – auf Höhe der Oberlichter eingezogen, sodass der untere Raumteil von oben indirektes Tageslicht empfing (Abb. 5).

Hochkarätige Werkgruppen vermittelten den Betrachtenden einen gültigen Überblick über das aktuelle Schaffen in der Schweiz mit Schwerpunkten auf Expressionismus und Symbolismus.

Die Gemäldegalerie wurde zu Lebzeiten Richard Kislings vielseitig genutzt. Man versammelte sich mit den Gästen hier nicht nur zum privaten Kunstgenuss, sie diente auch als Kulisse für unterschiedlichste Veranstaltungen. Am 15. November 1914 hielt der Maler Fritz Widmann vor Mitgliedern des Literarischen Clubs einen Vortrag über Ferdinand Hodler. Im Januar und Juni 1915 fanden Hochzeiten und eine Taufe statt: Hedwig Kislings Schwester Helene heiratete Anfang Januar; Schwester Anna liess sich Mitte Juni in diesem besonderen Ambiente trauen. Gleichentags wurde der zweimonatige Sohn Walter Kisling getauft. Die Zeremonien vollzog Karl Barth auf besonderen Wunsch der Brautleute und Eltern in diesem intimen Rahmen. Auch von diesen Anlässen berichtete der junge Pfarrer dem Kollegen Thurneysen auf humorvoll-ironische Weise: «Vor vierzehn Tagen hatte ich eine merkwürdige Hochzeitsansprache zu halten in Zürich: meine älteste Schwägerin hat einen portugiesischen Dr. iur. [...] geheiratet. Szene: die Gemäldegalerie meines Schwagers Kisling. Ich stand zwischen Bäumen unter einem gewaltigen bluttriefenden Teilstück aus Hodlers Marignanobild, ein Schweizer holte mit seiner Waffe nach meinem Kopf aus die ganze Zeit!!»[23]

Dialog mit Cuno Amiet

Kisling pflegte Freundschaften mit vielen Künstlern, von denen er regelmässig Werke erwarb. Amiet, Hodler, Trachsel und Giovanni Giacometti logierten regelmässig im Haus des Mäzens, wenn sie in Zürich zu tun hatten, auf der Durchreise waren oder ein neu erworbenes Bild ablieferten. Eine besonders enge Beziehung verband den Sammler mit Cuno Amiet (1868–1961), den er 1905 anlässlich einer Einzelausstellung im Zürcher Künstlerhaus kennengelernt hatte und in den folgenden Jahren oft in seinem Atelier im bernischen Oschwand besuchte.[24] Das Schaffen des Schweizer Koloristen war in Kislings Sammlung 1913 mit mehr als 40 Gemälden, Pastellen, Aquarellen und Zeichnungen aus allen Schaffensperioden vertreten und nahm in der Sammlung eine Vorrangstellung ein. Amiet eröffnete dem Eisenwarenhändler Kisling in Gesprächen und im brieflichen Austausch eine faszinierende Welt; Letzterer war dem Maler dafür dankbar. So schrieb er ihm im Januar 1906: «Es ist schade (für mich, nicht für Sie), dass Sie so entfernt wohnen; es zieht mich mit Macht zu Ihnen, um mich an Ihren schönen Bildern zu ergötzen und mit Ihnen zu plaudern. Ich denke täglich an Sie, wenn Ihre Bilder über meinem Bette leuchten und bedaure die Beschauer, die mit Kopfschütteln davor stehen.» Und am 14. März 1908 bezog er sich auf gemeinsam verbrachte Tage in Zürich mit den Worten: «Ein solches Zusammensein zwingt mich immer in Ihren Bann; die Welt kommt mir viel farbiger vor.»[25] (Abb. 6, Abb. 7)

Abb. 8 Karl Barths Studierzimmer in seinem Haus in Basel mit einer Reproduktion von Grünewalds Kreuzigungstafel aus dem Isenheimer Altar und Albrecht Dürers Holzschnitt Kalvarienberg sowie einer Fotografie mit Barths Vater, dem Theologen Fritz Barth. Fotografie 2011.

Cuno Amiet machte den Kaufmann mit der internationalen Avantgarde und ihren Visionen vertraut, und er beriet ihn bei Ankäufen für die Sammlung.[26] Auf seine Empfehlung erwarb Kisling 1907 ein erstes Gemälde von Vincent van Gogh und entdeckte für sich in der Folge dessen wegweisende Ausdrucksmalerei. Über Amiet, der von 1906 bis 1913 Mitglied der Künstlergemeinschaft «Brücke» war, lernte Kisling das Schaffen der deutschen Expressionistengruppe kennen. Und nicht zuletzt dürfte Amiet ihm die Intentionen des «Blauen Reiters» nähergebracht haben, war Ersterer doch 1911 in München mit Wassily Kandinsky und dessen Weggefährten zusammengetroffen und konnte den Sammlerfreund aus erster Hand über die Avantgardebewegung informieren.

Karl Barth lernte Cuno Amiet bei seinem Schwager kennen, und auch er kam mit dem Künstler ins Gespräch. Wann sich die beiden Persönlichkeiten erstmals getroffen haben, ist nicht bekannt. Barths Bemerkung über Amiet in seinem Brief an Nelly vom 26. Juli 1912 lässt vermuten, dass er ihn schon damals gekannt hatte. Belegt ist der Kontakt aber erst für den Frühling 1918. Am 24. April 1918 schrieb Barth an Thurneysen aus Zürich: «[…] Sehr erfreulich ist mir der Verkehr mit dem Maler Amiet und dem Bildhauer Hubacher, die auch bei meiner Schwägerin wohnen, und mit denen ich mich rasch verständigen konnte. […] Es ist [bei ihnen] viel Verwandtes mit dem, was wir suchen.»[27] Und am 21. Mai berichtete Barth, er sei mit seiner Konfirmandenklasse «ins Unbestimmte pilgernd weit über Herzogenbuchsee hinaus ins Bernische vorgestossen, endend bei Amiet auf der Hohschwand».[28]

Während Barth im April 1918 – wie erwähnt – am Römerbrief-Kommentar arbeitete, war Amiet wohl in die Limmatstadt gekommen, um an der Enthüllung seines siebenteiligen Wandgemäldes «Jungbrunnen» in der Loggia des Zürcher Kunsthauses teilzunehmen.[29] Den Auftrag für dieses Prestige-Projekt verdankte der Künstler

der Vermittlung Kislings.

Worüber sich Barth und Amiet damals unterhalten haben und wie der Besuch im Maleratelier verlief, ist nicht bekannt. Zu vermuten ist, dass sich das Gespräch auf Themen konzentrierte, die dem Theologen besonders am Herzen lagen. So dürfte sich der Dialog sowohl um Positionen der Moderne als auch um sakrale Malerei gedreht haben. Amiet war nicht nur ein arrivierter Vertreter der international vernetzten Avantgarde, sondern hatte für sich auch die Kunst alter Meister studiert. Gewiss betrachtete er damals mit dem jungen Pfarrer seine Gemälde in der Villa Kisling und erläuterte ihm die Werkgruppe seines Malerfreundes Giovanni Giacometti und jene des gemeinsamen Vorbilds Vincent van Gogh. Er wird ihm vom langwierigen, rund sieben Jahre dauernden Entstehungsprozess des «Jungbrunnen»-Projekts erzählt haben. Barth mochte den Maler nach bildhaften Umsetzungen von christologischen Motiven gefragt haben.

Der Isenheimer Altar

In diesen Tagen entdeckte Barth für sich Matthias Grünewalds «Isenheimer Altar» sowie Kreuzigungsdarstellungen von Albrecht Dürer. Wenige Wochen nach dem Besuch bei Amiet überarbeitete er sein Kapitel zu «Römer 5», Verse 7–8 und fügte Verweise auf Bildwerke der beiden Meister ein, um seine Auslegung des Kreuzigungsereignisses zu veranschaulichen.[30] Fortan sollte insbesondere Grünewalds Kreuzigungstafel mit der markanten Figur Johannes des Täufers Barths Nachdenken über die Menschwerdung Gottes in Christus und das Verhältnis zwischen Schöpfer und dem Menschen begleiten. In der Gestalt des Täufers, der in Grünewalds Gemälde mit seinem knorrigen, überlangen Zeigefinger auf das Leiden des Gekreuzigten weist, den Blick aber weit über das Geschehen hinaus in die Ferne gerichtet hat, erkannte Barth gewissermassen die Inkarnation seiner theologischen Überzeugungen. Es gehe – so die Interpretation Barths – im Kreuzigungsereignis nicht um die Verbildlichung des Martyriums an sich unter ästhetischem Anspruch, «sondern um Darstellung des dahinter sich verbergenden (und offenbarenden) Wortes».[31] Weniger der ausgestreckte Finger als der Blick des Täufers gebe einen Hinweis darauf, dass ihm, dem Propheten und Wegbereiter Christi, «die ewigen Dinge durchsichtig» würden. Johannes allein dürfe – im Unterschied zur trauernden Mutter Jesu oder der klagenden Maria Magdalena – vor dem Kreuz Christi hinüberschauen in die Ewigkeit, in das Reich Gottes.[32]

Um Grünewalds Kreuzigungsdarstellung bei seiner Arbeit künftig als «optische Nachhilfe» vor Augen zu haben, hängte Barth 1919 eine grossformatige Reproduktion des Gemäldes über seinen Schreibtisch[33] (Abb. 8, Abb. 9). Das Wohnzimmer der Familie Barth schmückte fortan eine Wiedergabe des Isenheimer Weihnachtsbilds.[34] Kein anderes Kunstwerk hat den Theologen derart fasziniert wie das auf 1515 datierte Retabel. Die absolute Schonungslosigkeit, mit der Grünewald Christi Leiden vergegenwärtigt, dürfte Barth tief getroffen und zur Suche nach der theologischen Dimension des Bildes angeregt haben.

Abb. 9 Reproduktion von Grünewalds Kreuzigungstafel aus dem Isenheimer Altar (1515) und Albrecht Dürers Holzschnitt Kalvarienberg (1504–1505), Detail aus dem Studierzimmer von Karl Barth in Basel. Fotografie 2011.

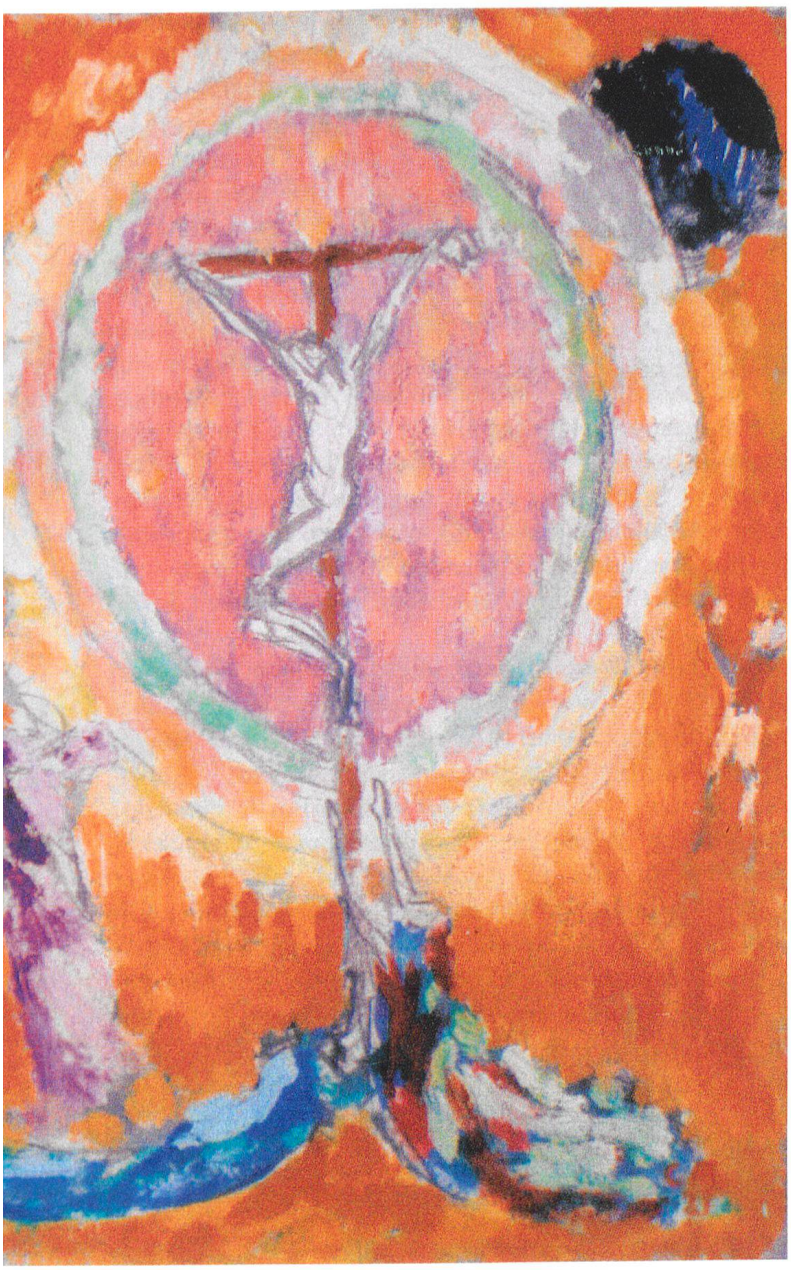


Abb. 10 Kreuzigung mit schwarzer Sonne, von Cuno Amiet, 1921. Bleistift/Öl auf Karton, 21,5 × 14,5 cm. Privatbesitz.

In seiner Dissertation mit dem Titel *Karl Barth und der Isenheimer Altar* schreibt der Theologe Reiner Marquard, Barth habe in Grünewalds Kunst Bilder gefunden, welche «die Grundgestalt seiner Theologie verstärken».[35] Und Hans-Anton Drewes, Leiter des Karl Barth-Archivs, führt dazu aus: «Barths Theologie hat durch die Entdeckung Grünewalds nicht eine inhaltliche Wendung erfahren, aber die Wende, die ihm theologisch notwendig schien, hat in Grünewald sozusagen ihre Symbolisierung gefunden. So konnte er auf den Isenheimer Altar immer wieder als ein Merkzeichen der theologischen Orientierung zurückkommen.»[36]

Zu Beginn der Beschäftigung mit dem Altarwerk verfolgte Barth die theologische und kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung aufmerksam. So reagierte er im Dezember 1920 auf einen Vortrag des katholischen Theologen Joseph Bernhart zu Grünewalds Menschwerdungsbild, den dieser an der Universität München vor der Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft gehalten hatte.[37] Barth schrieb Bernhart einen Brief, in dem er Bezug nahm auf dessen Ausführungen zu den Himmelsboten über der gekrönten Jungfrau auf der Tempelschwelle. Mit dem Hinweis auf Motive, die Barth in der Darstellung der schwebenden Gestalten irritierten und die er anhand seiner Reproduktion des Gemäldes nicht mit Gewissheit zu deuten vermochte, legte er Bernhart einen eigenen Interpretationsansatz dar.[38]

Bezüge auf das Retabel ziehen sich durch alle Bereiche von Barths Wirken. Sie beginnen im Sommer 1918 und enden im September 1968. Sie begleiten seinen Konfirmandenunterricht in Safenwil, sind Teil von Predigten, Vorträgen und Vorlesungen. Sie beschäftigen ihn in seinen persönlichen Briefen und erscheinen als wichtige Kennzeichen in der *Kirchlichen Dogmatik*, seinem mehrbändigen theologischen Hauptwerk.[39] Karl Barth konzentrierte sich in seinen Texten auf christologisch und marianisch motivierte Tafeln des spätmittelalterlichen Retabels: auf die Kreuzigung, die Verkündigung, die Menschwerdung mit dem Engelskonzert und die Auferstehung.[40]

Barths Entdeckung Grünewalds fiel in eine Zeit, in welcher der Isenheimer Altar in Deutschland auf enormes Interesse stiess. Nachdem er im Februar 1917 unter dem Vorwand einer Restaurierung vom Dominikanerkloster Unterlinden in Colmar in die Alte Pinakothek München transportiert und 1918/19 dort ausgestellt worden war, zog er Kulturschaffende geradezu magisch an. Unter den Besuchenden waren der Maler Johannes Itten und der Bildhauer Ernst Barlach, Rainer Maria Rilke und Thomas Mann ebenso wie Joseph Bernhart.[41] Sie alle sollten sich in der Folge mit Grünewalds Tafeln auseinandersetzen. Der Kunsthistoriker Wilhelm Niemeyer nannte die Münchner Präsentation des Altars ein «Volksereignis» und sprach von der «Wallfahrt einer Bevölkerung zu einem Werk der Kunst».[42] Karl Barth zählte zwar nicht zu jenen, welche den Altar in München besichtigt hatten. Er erwarb aber aus der Reihe der zahlreichen, 1919 erschienenen Publikationen zum Retabel die von Max J. Friedländers in München herausgegebene Mappe mit Schwarz-Weiss-Reproduktionen und Farbtafeln; dabei handelte es sich um die revidierte Ausgabe eines 1908 erstmals verlegten Druckwerks.[43]

Dass Barth den Hinweis auf Grünewalds und Dürers Kunst Cuno Amiet verdankte, ist nicht schriftlich belegt. Die Entstehungsgeschichte des Römerbrief-Kommentars und Amiets Rezeption der alten Meister weisen aber gleichermassen darauf hin. Barth fügte die Erwähnung der Bildwerke nämlich erst Ende Juni/Anfang Juli 1918 in die Reinschrift seines Manuskripts ein. Im «Urtext», den er am 3. Juni beendet hatte, fehlen sie.[44]

Amiet aber hatte sich schon Jahre zuvor mit beiden Künstlern beschäftigt. Sein 1902/03 gemaltes «Selbstbildnis mit

Apfel» erinnert an Dürers «Selbstporträt im Pelzrock» und war nach einer Reise entstanden, während der er in Nürnberg das Dürer-Haus besucht und in der Alten Pinakothek München das berühmte Bildnis des Renaissancemalers studiert hatte.[45] Grünewalds Isenheimer Altar war eine ebenso wichtige Inspirationsquelle. Ein erster künstlerischer Reflex findet sich in einem 1907 entstandenen Ölbild. In den 1920er Jahren, um 1937/38 und in den späten 1950er Jahren hat Amiet weitere Variationen des Themas geschaffen. Bekannt sind Ölstudien, Kreide- und Kohlezeichnungen, aber auch Monumentalgemälde wie die 1927 für die Kirche Attiswil im Kanton Bern geschaffene «Kreuzigung Christi», die sich heute in der katholischen Kirche St. Maria Lyss, ebenfalls im Kanton Bern, befindet.[46]

Besonders eindrücklich ist eine Reihe von expressionistischen Kompositionen aus den Jahren 1920/21. Im Zentrum dieser Darstellungen steht das Kruzifix mit dem verrenkten Körper des Sterbenden. Der untere Teil des Bildfelds gehört den klagenden und trauernden Zeugen, die Figur Johannes des Täufers ist am rechten Rand angedeutet. Das schwarze Rund der verdunkelten Sonne oben rechts zeigt – in Abweichung von Grünewalds vor dunklem Hintergrund dargestellter Kreuzigungsszene – die Todesstunde Christi an. Herausragend ist die farbintensive Ölskizze «Kreuzigung mit schwarzer Sonne», in der eine alles überstrahlende, flammende Aureole aus konzentrischen Kreisen von Rosa, Hellgrün, Orange, Gelb und Weiss den Bildbetrachter auf die Erlösung im ewigen Licht verweist (Abb. 10). Indem der Maler das Sterben des Gekreuzigten mit dem grandiosen Auferstehungsbild des Isenheimer Retabels zu einer neuen Bildrealität verdichtet, wandelt er das Leidensgeschehen zum Hoffnungsbild. Unabhängig von Barths Deutung der Grünewald'schen Kreuzigung hat Amiet – gewissermassen «parallel» zum Theologen – eine inhaltlich verwandte Komposition geschaffen. Mit seiner Ölskizze reagierte der Expressionist aber nicht unmittelbar auf Barths Bilddeutung, er griff mit seiner Gestaltungsarbeit vielmehr auf jenes kleine Gemälde zurück, das er 1907 in der Auseinandersetzung mit dem Retabel geschaffen hatte und in dem ebenfalls eine Aureole das Kruzifix hinterfängt.[47]

Der Kontakt Barths zu Cuno Amiet brach in den Zwanzigerjahren ab; bedingt durch den Umzug der Familie Barth nach Göttingen 1921, aber ebenso durch die Veränderungen in der Familie Kisling nach dem Tod Richards 1917. Ein Brief des Malers an Nelly Barth, datiert vom 2. Juli 1941, belegt, dass die beiden sich aus den Augen verloren haben. In diesem Schreiben antwortete Amiet auf Nellys Frage, ob er ihren Sohn bei sich aufnehmen könne. Die Rede war wohl vom damals sechzehnjährigen Hans-Jakob Barth, der sich während seiner Gymnasialzeit für eine Künstlerlaufbahn zu interessieren begann und bei einem arrivierten Meister einen Einblick ins Metier erhalten sollte.[48] Der über 70-jährige Amiet lehnte das Ansinnen zwar ab, freute sich aber über die Kontaktaufnahme der Pfarrersfrau und antwortete: «Liebe Frau Barth [...]. Ich erinnere mich noch sehr gut an Sie u. Herr[n] Prof. Barth. Wir hätten Sie gerne wieder einmal gesehen. Es würde uns freuen, wenn Sie uns einmal mit Ihrem Sohn besuchen würden. Es tut uns so leid, dass wir ‹Hedwiggli› so ganz verloren haben, wir haben so viele schöne Tage mit ihrem Richard verlebt [...]. Auch ihre Söhne haben wir nie mehr gesehen u. wissen überhaupt nichts von der ganzen Familie.»[49] Amiet spielt im Brief auf die schwierige Zeit an, die Hedwig Kisling und die drei Knaben in den Jahren nach dem Tod des Ehemanns und Vaters durchlebt hatten. Nach einer zweiten Ehe Hedwigs mit dem Zürcher Juristen Louis Glatt, die 1926 wieder geschieden wurde, kam es Ende 1929 zur Versteigerung eines wesentlichen Teils der Kunstsammlung[50] und zum Wegzug von Mutter und Kindern. Die Familie löste sich schliesslich formell auf, als Hedwig Kisling die beiden jüngeren Söhne zur Adoption freigab.

Ob Karl, Nelly und Hans-Jakob Barth der Einladung Amiets damals Folge geleistet hatten, ist wenig wahrscheinlich.[51] Barth pflegte in späteren Jahren kaum engere Kontakte mit Malern und hielt, im Unterschied zu seinem verstorbenen Schwager, Distanz zum zeitgenössischen Kunstschaffen. Er sei «ein Kind des 19. Jahrhunderts», die moderne Welt der «Schönen Künste» habe ihn zwar berührt, «aber nie aus der Nähe erfasst und bewegt», schrieb er 1967 dem Schriftsteller Carl Zuckmayer.[52]

«Im Prinzip futuristisch» – Avantgardekunst und moderne Theologie als Parallelen

Systematisch-theologische Überlegungen zur Kunst sind in Barths mehr als fünfzig Jahre umspannendem Schrifttum rar. Aus den 1920er Jahren sind aber verschiedene Äusserungen überliefert, die Barths Beschäftigung mit dem Thema dokumentieren. 1928/29 hielt er an der Universität Münster – wiederholt 1930/31 in Bonn – eine Ethikvorlesung, in welcher er den Ort und das mögliche Gewicht der Kunst in der Theologie skizzierte.[53] So gehört die Kunst seiner Meinung nach – wie der Humor – ins Kapitel «Dankbarkeit» des Menschen gegenüber der Versöhnung mit Gott. Sie ist das Medium, in dem sich der Spielcharakter des menschlichen Tuns ausdrückt und die menschliche Existenz sich Zu überwinden sucht.

«Heimatlos im tiefsten Grund steht das Werk des Künstlers, obwohl es doch auch Arbeit ist, neben den lebensnotwendigen Werken der eigentlichen Arbeit, neben der Wissenschaft, neben Kirche und Staat. [...] Kunst bezieht sich als reines Spiel auf Erlösung. Darum ist Kunst ein im tiefsten Grund unpraktisches, einsames Tun, ihr Raum ist jener gleichsam luftleere Raum der unverfügbaren Zukunft in der Gegenwart [...].» «Denn das ist doch das Wesen künstlerischen Schaffens und künstlerischen Geniessens [...], dass der Mensch sich in aller Form unter das Wort Jes. 65, 17 stellt: ‹Siehe, ich will einen neuen Himmel und eine neue Erde schaffen, dass man der vorigen nicht mehr gedenken wird noch [sie] zu Herzen nehmen.›»[54]

Auch wenn sich Barth dem Streben des Künstlers nach dem Gestalten einer die «gegenwärtige Wirklichkeit» konkurrenzierenden «zweiten möglichen Wirklichkeit» gegenüber skeptisch äussert, anerkennt er das Potenzial kreativen Arbeitens. «Künstlerisches Schaffen wird freilich immer die Tendenz zum Unerhörten, noch nie Dagewesenen, zur Gestaltung des Unmöglichen und zu unmöglichen Gestaltungen haben; alles künstlerische Schaffen ist im Prinzip futuristisch [...].»[55]

Barths «Plädoyer» für die Kunst der Avantgarde verhinderte nicht, dass er dem Gespräch über das Thema später auswich. In einem Brief an den Theologen Kurt Lüthi gestand er 1963 ein, dass er für moderne Literatur, Malerei und Musik «einfach kein Sensorium» habe.[56] Barth scheint seine Distanznahme aber als Makel empfunden zu haben, bezeichnete er die Vernachlässigung des Themas doch im selben Brief als «eine fatale Schwäche meines ganzen theologischen Werkes».[57]

So blieb der persönliche Austausch mit Amiet um 1918 wohl eine zeitlich begrenzte Ausnahme. Dass der Dialog mit dem Expressionisten in jenen Tagen anregend gewesen war und überraschende Gemeinsamkeiten aufzudecken vermochte, ist Barth aber in Erinnerung geblieben. Mit Amiet habe er sich damals in seinem Suchen gut verstanden, weil er auch so ein Suchender war, auf dem Weg zu einer neuen «Grundlegung». Er habe den Eindruck gehabt, dass sie auf ihren verschiedenen Übungsfeldern in einer sachlich verwandten Bewegung begriffen gewesen seien, erzählte der 81-jährige Theologe seinem Assistenten Eberhard Busch. Vielleicht habe es noch weitere solche Verwandtschaften gegeben, die er nur nicht entdeckt habe, fügte er hinzu.[58] Busch weist in seinen Erinnerungen an Gespräche mit Karl Barth darauf hin, dass sich dieser während der Arbeit an der zweiten Fassung des *Römerbriefs* (1922) der Parallele von moderner Theologie und aktuellem Kunstschaffen durchaus bewusst gewesen sei und in jener Zeit «moderne Maler aufgesucht und geschätzt hat».[59]

Es drängt sich daher die Frage auf, ob die Begegnung mit der künstlerischen Avantgarde Barths frühes Schaffen geprägt hat.

Bislang existiert keine eingehende Untersuchung zu diesem Thema, obschon der *Römerbrief*-Kommentar von theologischer Seite mehrfach als ein vom expressionistischen Gedankengut beeinflusstes Werk bezeichnet und in die Nähe der künstlerischen Moderne gerückt wurde. So hob Hans Urs von Balthasar bereits 1951 dessen «abrupte und expressionistische Wort- und Begriffssprache» heraus.[60] 1987 betitelte Peter Steinacker einen Aufsatz mit «Karl Barths ‹Römerbrief›: Ein expressionistischer Schrei?»[61]

Bemerkenswert ist überdies, dass Barth in Texten der Zwanzigerjahre da und dort den Ausdruck «futuristisch» verwendete und seine Leserschaft damit auf die moderne Malerei aufmerksam machte. Hans-Anton Drewes stellt dazu fest: «Barth braucht den Begriff ‹Futurismus› gelegentlich um anzudeuten, dass die ihm vorschwebende neue Sachlichkeit der Theologie den gleichen Umsturz bedeutet wie der Weg der sogenannten ‹Futuristen› in der Malerei und dass, wenn es das geben könnte, ein Gemälde dazu ein ‹futuristisches› sein müsste.»[62]

Barths «Futurismus»-Verständnis kann im Rahmen dieser Arbeit nicht ausgeleuchtet werden. Drei Beispiele sollen jedoch die sprachlichen Spuren seiner Beschäftigung mit Avantgardekunst illustrieren: Im Herbst 1927 erzählte er dem Freund Thurneysen von einem Vortrag zum Thema «Die Theologie und der moderne Mensch», den er in «etwas futuristischer Weise» formuliert habe.[63] In der *Erklärung des Johannes-Evangeliums* (1925/26) zieht Barth zur Verdeutlichung seiner Ausführungen zum verwirrenden Eindruck, den die Erzählung im 7. Kapitel beim Leser hinterlasse, moderne Malerei bei: «Zu irgend einem Ergebnis oder auch nur zu einem klaren Bild kommt es bei dem allen nicht. Ein Gemälde von Joh. 7 müsste schon ein futuristisches Gemälde sein. Und nun ist kaum zu verkennen, dass dieser stürmische, chaotische Charakter des Kapitels durchaus in der Absicht des Verfassers liegt.»[64] Konkreten Bezug auf ein Werk der Moderne nimmt Barth 1922 in seiner zweiten Fassung des *Römerbriefs*. In der Auslegung das Kapitels 9, Verse 14–18, wo er von der drohenden Gefahr des Insich-Zusammenfallens von tradierten Verbindlichkeiten angesichts des sich offenbarenden Gottes spricht, heisst es: «[...] alle unsre religiös-sittlichen Begrifflichkeiten» könnten «gegeneinanderfallen wie auf die Spitze gestellte Kegel, wie die Häuser und Bäume auf einem futuristischen Bilde.»[65] Mit dieser Formulierung könnte sich Barth an eine Landschaftsdarstellung Oscar Lüthys erinnert haben, die ihm aus der Sammlung Kisling vertraut gewesen war. Um 1912/13 hatte das führende Mitglied des Modernen Bundes eine Reihe unverwechselbarer kubistischer Kompositionen geschaffen, die Titel trugen wie «Häuser und Bäume», «Haus und Bäume» oder «Dorf mit Bäumen» (Abb. 11).

Vieles deutet daraufhin, dass sich in Barths Gebrauch des Adjektivs «futuristisch» die zwischen 1912 und 1914 geführte Diskussion um die Avantgardemalerei des Modernen Bundes widerspiegelt. Der von Barth verwendete Ausdruck «Futuristen und Kubisten» (im Brief an Nelly) stammt nicht von den Künstlern selber, ist aber in zeitgenössischen Texten zu finden, die sich auf ihre Aktivitäten beziehen. So mokierte sich der Rezensent der Arbeiterzeitung im Juli 1912 über die im Kunsthaus vorgestellten «sogenannten Kubisten und Fütüristen». Er bezeichnete sie als «Umstürzler, welche der Kunst neue Wege und Ziele erschliessen möchten» und rügte ihre Werke als «Modetollheiten», mit denen sie «alles Bisherige auf den Kopf» stellen.[66] Im März 1914 wurde über eine «futuristische Ausstellung» berichtet, die im Berner Kunstsalon Ferdinand Wyss zu sehen war und Gemälde von Wilhelm Gimmi, Walter Helbig, Paul Klee und Oscar Lüthy umfasste. Es handelte sich dabei um den letzten gemeinsamen Auftritt von Mitgliedern des Modernen Bundes.[67] Ein weiterer Hinweis auf den damaligen

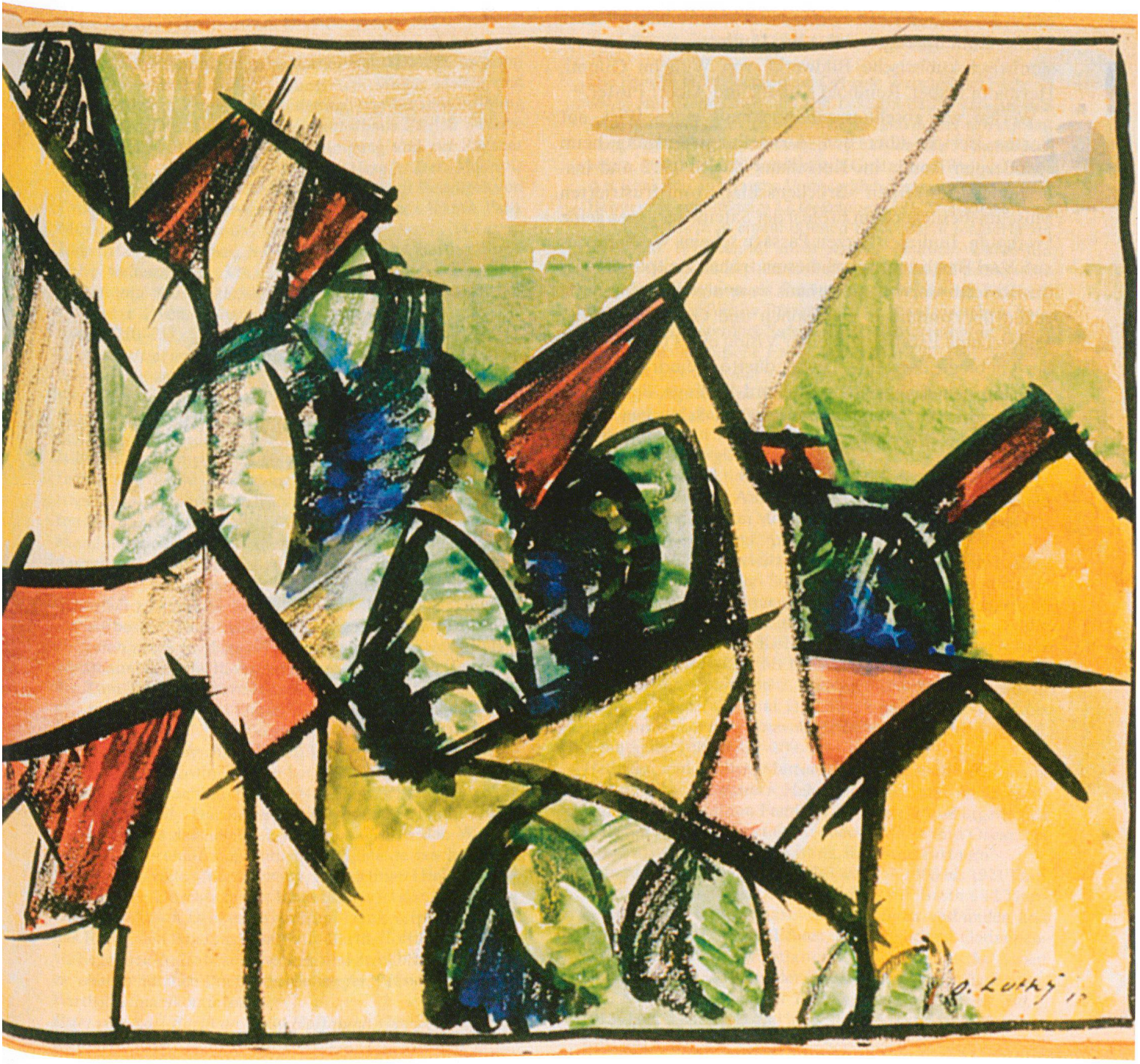


Abb. 11 Dorf mit Bäumen, von Oscar Lüthy, 1912. Tusche und Aquarell auf Papier, auf Karton montiert, 31 × 38 cm. Privatbesitz.

Gebrauch des Futurismus-Begriffs findet sich im Publikationsorgan der Zürcher Kunstgesellschaft. In einer Vorschau auf die Moderne-Bund-Ausstellung wird auf die Beteiligung von Vorreitern der «futuristischen Bewegung» aufmerksam gemacht, namentlich auf die Kubisten Robert Delaunay und Le Fauconnier sowie auf den Fauve Henri Matisse.[68]

Barths Vorstellung von «futuristischer Malerei» war zweifellos auch geprägt von der in der Sammlung Kisling «vereinigten» Avantgarde. Diese geriet anlässlich der Ausstellung der kislingschen Privatgalerie im Kunsthaus Zürich 1913 ins Visier der Kritik und wurde entsprechend «etikettiert». Im Volksrecht war zu lesen: «Die Seitensäle sind gefüllt mit allem Hässlichen, Brutalen und Krankhaften, das wir in den letzten Jahren im Kunsthaus gesehen haben. ‹Über den Geschmack lässt sich streiten›, höre ich sagen, und ‹der Herr kann kaufen, was er will›. Ohne Zweifel! Wenn er sein vieles Geld auf Kubisten und Futuristen ausgibt oder seine Pfeife mit Hundertfrankenscheinen anzündet, wer kann ihn daran hindern?»[69] Konkret

zielte der Schreibende auf Gemälde der Kubisten Oscar Lüthy, Emil Sprenger und Alice Bailly sowie auf expressionistisch-kubistische Bildwerke von Wilhelm Gimmi, Hermann Huber, Reinhold Kündig und Albert Pfister.[70]

Werfen wir abschliessend nochmals einen Blick auf Barths Bericht über den Ausstellungsrundgang beim «Modernen Bund» im Kunsthaus Zürich 1912 und insbesondere auf seinen «Brückenschlag» vom frustrierten Museumsbesucher zum Protest der Safenwiler gegen seine Predigten. In dieser kurzen Passage scheint Wesentliches auf: Karl Barth erkennt zu diesem frühen Zeitpunkt, dass die Revolte der im Kunsthaus vereinigten Avantgarde gegen überkommene Traditionen und Gefälliges in der Malerei eine Parallele zu seiner Vision eines Umbruchs in der Theologie darstellte. Und er dürfte beeindruckt gewesen sein vom Engagement Richard Kislings, der als ein Pionier des Aufbruchs der modernen Schweizer Kunst zum Durchbruch verholfen hatte.

ADRESSE DER AUTORIN

Silvia Volkart, Dr. phil., Kunsthistorikerin, Dättnauerstr. 25, CH-8406 Winterthur

ANMERKUNGEN

1 Die Künstlervereinigung «Moderner Bund» wurde im Sommer 1911 von den Malern Hans Arp, Walter Helbig und Oscar Lüthy in Weggis gegründet und war bis zum Frühling 1914 aktiv. Die Ausstellung im Kunsthaus Zürich dauerte vom 7. bis 31. Juli 1912. Zur Vereinigung und zur Zürcher Ausstellung siehe DORIS FÄSSLER (Hrsg.), *Der Moderne Bund. Beginn der Moderne in der Schweiz*, mit Beiträgen von CHRISTIAN BÜHRLE, DORIS FÄSSLER, WALBURGA KRUPP, PAUL MÜLLER, OSAMU OKUDA, VIOLA RADLACH, SILVIA VOLKART, Luzern 2011, hier bes. S. 64–75. – Zum Modernen Bund siehe weiter SILVIA VOLKART, *Richard Kisling. Sammler, Mäzen und Kunstvermittler*, hrsg. von JIRI DVORAK-KISLING / BABETTE DVORAK-KISLING, Bern/Sulgen 2008, S. 155–189 bzw. S. 210–217.

2 In einem Brief an Nelly nimmt Barth Bezug auf ein Gespräch, das die beiden früher zu diesem Thema geführt hatten. Er schreibt: «Ich sah jüngst Wiedergaben der berühmtesten Futuristen-Gemälde. Wie froh wäre ich, wenn du wenigstens das ablehnen würdest. Aber ich wage es nicht zu hoffen, bei Richard sind Dinge, die wenig schlimmer sind als die Futuristen* und die du bewunderst. Ich aber sitze traurig da und frage mich, warum ich auch als ein solcher Spiessbürger geboren bin, dass ich die höchsten Offenbarungen der Malerei als skandalösen Schwindel empfinde. Ich komme immermehr darauf, auf alles Urteilen zu verzichten in dieser Hinsicht. Denn sonst bin ich immer zwischen den 2 Möglichkeiten a) unehrlich zu sein, b) dir und der Kunst zu widersprechen. Da ists besser, ‹Null› zu sein.» *Brief von Karl Barth an Nelly Hoffmann vom 18. Juni 1912*, in: Briefnachlass Nelly Barth-Hoffmann, Karl Barth-Archiv, Basel.

* Zum besseren Verständnis von Barths Formulierung «[...] bei Richard sind Dinge, die wenig schlimmer sind als die Futuristen [...]» erklärt Hans-Anton Drewes (Leiter des Karl Barth-Archivs, Basel): «Barth wollte damit ausdrücken, dass Kisling Bilder hat, die fast ebenso schlimm, kaum weniger schlimm sind als die Futuristen – und die bewundert Nelly. Darum wagt Barth es nicht zu hoffen, dass sie wenigstens das ablehnen würde, was er in den Wiedergaben der berühmtesten Futuristen-Gemälde gesehen hat.» Für die wertvolle Unterstützung, für wichtige Hinweise und die kritische Durchsicht des Manuskripts ist die Verfasserin Dr. Hans-Anton Drewes zu grossem Dank verpflichtet. Für das Recht, den Briefnachlass Nelly Barth-Hoffmann für den vorliegenden Aufsatz auszuwerten und zu publizieren, dankt sie ebenso herzlich Pfr. Dieter Zellweger, Präsident der Karl Barth-Nachlasskommission.

3 *Brief von Karl Barth an Nelly Hoffmann vom 26. Juli 1912*, in: Briefnachlass Nelly Barth-Hoffmann (vgl. Anm. 2)

4 Zu Richard Kisling siehe SILVIA VOLKART 2008 (vgl. Anm. 1).

5 Zu Kislings Engagement zugunsten des Modernen Bundes siehe SILVIA VOLKART 2008 (vgl. Anm. 1), S. 155–181 und S. 210–217, hier bes. S. 177–179. Als der Vorstand der Zürcher Kunstgesellschaft am 25. Juli 1912 eine Aussprache aufgrund der heftigen Kritik an der Ausstellung des Modernen Bundes veranstaltete, hatte Kisling als Präsident der verantwortlichen Ausstellungskommission Red und Antwort zu stehen, siehe dazu DORIS FÄSSLER (vgl. Anm. 1), S. 323.

6 Zur Biografie von Karl Barth siehe EBERHARD BUSCH, *Karl Barths Lebenslauf. Nach seinen Briefen und autobiographischen Texten*, München 1975. Hedwig Kisling-Hoffmann (1888–1957), die Ehefrau von Richard Kisling, war die Schwester von Nelly Hoffmann (1893–1976), der zukünftigen Ehefrau von Karl Barth. Nelly und Karl hatten sich am 16. Mai 1911 verlobt und heirateten am 27. März 1913. Zur familiären Herkunft von Nelly und Hedwig Hoffmann siehe S. 70–71. – Siehe weiter EBERHARD BUSCH, *Meine Zeit mit Karl Barth. Tagebuch 1965–1968*, Göttingen 2011, S. 709–712.

7 Die Familie Hüssy betrieb am Ort eine Weberei und Färberei sowie eine Dampfsäge und war bekannt dafür, dass sie den Arbeitern sehr niedrige Löhne zahlte. Barth, der sich seit seinem Amtsantritt für die Arbeiterschaft und ihre Rechte einsetzte, geriet bald in Konflikt mit Gustav und Walter Hüssy. Als Reaktion auf Barths Vortrag über Jesus und die soziale Bewegung, gehalten am 17. Dezember 1911, attackierte Walter Hüssy Barth in einem offenen Brief. Barth reagierte am 9. Februar 1912 darauf nicht minder deutlich. Daraufhin reichte Gustav Hüssy am 13. Februar 1912 aus Protest seine sofortige Demission als Präsident der Safenwiler Kirchenpflege ein. Zu Barths Pfarrtätigkeit im aargauischen Bauern- und Arbeiterdorf Safenwil und den erwähnten Auseinandersetzungen siehe EBERHARD BUSCH 1975 (vgl. Anm. 6), S. 72–84, bes. S. 81–82.

8 Kisling äusserte seine Skepsis mehrfach in Briefen an junge Kunstschaffende, z. B. am 23. Januar 1914 an Oscar Lüthy. Der Brief ist in wesentlichen Teilen abgedruckt bei SILVIA VOLKART 2008 (vgl. Anm. 1), S. 156.

9 Zur Lüthy-Kollektion in der Sammlung Kisling siehe SILVIA VOLKART 2008 (vgl. Anm. 1), S. 155–189. Zu Oscar Lüthy und seiner Beziehung zum Modernen Bund siehe SILVIA VOLKART, in: DORIS FÄSSLER (vgl. Anm. 1), S. 177–191.

10 Die unter Denkmalschutz stehende Villa der Familie Kisling beherbergt heute die Susenbergklinik. Sie wurde durch die Umnutzung im Innern stark verändert. Im weitgehend ursprünglichen Zustand ist das ehemalige Esszimmer. Zum Wohnhaus der Familie Kisling siehe *Karl Moser – Architektur für eine neue Zeit 1880 bis 1936*, hrsg. von WERNER OECHSLIN / SONJA HILDEBRAND, Bd. 2, Zürich 2010, S. 215–216. – SILVIA VOLKART 2008 (vgl. Anm. 1), S. 16–17 und S. 23–24. – HANS BLOESCH, *Das Heim eines Mäzens*, in: Das Werk [Zürich], 5. Jahrgang, 1918, S. 101–109.

11 Hedwigs und Nellys Mutter Anna Elisabeth Hoffmann und die drei Schwestern Helene, Margrit und Anna Hoffmann waren mit ihren Familien oft in der grossbürgerlichen Villa am Zürichberg zu Gast; ebenso Marie und Oscar, die Geschwister von Richard Kisling, mit ihren Partnern.

12 Eduard Thurneysen (1888–1974) war von 1908 bis 1921 Pfarrer in der aargauischen Gemeinde Leutwil. Barth und Thurneysen waren freundschaftlich miteinander verbunden und in regelmässigem persönlichem und brieflichem Gedankenaustausch. Eine der wichtigsten Quellen für Barths Arbeit am Römerbrief ist daher der Briefwechsel zwischen den beiden: *Karl Barth – Eduard Thurneysen. Briefwechsel*, Bd. 1, 1913–1921, bearbeitet und hrsg. von EDUARD THURNEYSEN (= Karl Barth Gesamtausgabe, 5. Briefe), Zürich 1973.

13 *Brief von Karl Barth an Eduard Thurneysen vom 25. September 1914*, in: EDUARD THURNEYSEN (vgl. Anm. 12), S. 11–13.

14 *Brief von Karl Barth an Eduard Thurneysen vom 20. September 1916*, in: EDUARD THURNEYSEN (vgl. Anm. 12), S. 155.

15 KARL BARTH, *Der Römerbrief (Erste Fassung)*, Bern 1919 (= Karl Barth, Gesamtausgabe, 2. Akademische Werke), Zürich 1985. Zur Entstehungsgeschichte der ersten Fassung des Römerbriefs siehe EBERHARD BUSCH 1975 (vgl. Anm. 6), S. 109–122, hier S. 113–115.

16 Siehe dazu ausführlich EBERHARD BUSCH 1975 (vgl. Anm. 6), S. 93–109.

17 Siehe dazu www.bible-only.org/german/handbuch/Barth_Karl.html, S. 3.

18 BERNHARD LANG, *Göttliche Offenbarung senkrecht von oben. Karl Barths «Römerbrief» in kritischer Neuausgabe*, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 88, 14. April 2011, S. 50.

19 KARL BARTH, *Der Römerbrief (Zweite Fassung)*, München

1922. Die zweite Fassung wurde kritisch bearbeitet und 2010 neu editiert: *Karl Barth, Der Römerbrief (Zweite Fassung) 1922*, hrsg. von CORNELIUS VAN DER KOOI / KATJA TOLSTAJA (= Karl Barth, Gesamtausgabe, Bd. 47), Zürich 2010.

20 *Sammlung Richard Kisling u.a. anderer Besitz* (= Auktionskatalog G. & L. Bollag), Zürich 1929, Nummern 35 h, a–g.

21 SILVIA VOLKART 2008 (vgl. Anm. 1), S. 22 und Anm. 30.

22 WERNER OECHSLIN / SONJA HILDEBRAND (vgl. Anm. 10), S. 216.

23 *Brief von Karl Barth an Eduard Thurneysen vom 20. Januar 1915*, in: EDUARD THURNEYSEN (vgl. Anm. 12), S. 26. In einem weiteren Brief vom 14. Juni 1915 berichtete Barth dem Freund: «Aber am Samstag muss ich nach Zürich und vormittags ein Kind meines Schwagers Kisling taufen und nachmittags Schwägerin Anny mit ihrem H. W. Schuler trauen, viel Kasualien aufsmal, aber ich mache es nicht einmal so ganz ungern, da ich bei dem Anlass der Zürichberggesellschaft Einiges sagen kann, dem sie im Privatgespräch immer eher ausweicht. Eine gewisse Luftklärung ist auch etwas Schönes, wenn man nicht mehr tun kann.» Der Brief ist abgedruckt bei EDUARD THURNEYSEN (vgl. Anm. 12), S. 52–53.

24 Zur Freundschaft von Kisling und Amiet siehe SILVIA VOLKART, *Cuno Amiet und Richard Kisling. Maler und Sammler – Kunsterzieher und Kunstvermittler*, in: Cuno Amiet. Von Pont-Aven zur «Brücke» (= Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Bern), Bern 1999, S. 33–45. – Siehe weiter SILVIA VOLKART 2008 (vgl. Anm. 1), S. 50–83.

25 *Briefe von Richard Kisling an Cuno Amiet vom 29. Januar 1906* bzw. *14. März 1908*, in: Nachlass des Künstlers.

26 Zur Stellung Cuno Amiets in der internationalen Avantgarde siehe GEORGE MAUNER, *Von Pont-Aven zur «Brücke» – Amiet als «pons inter pontes»*, in: Cuno Amiet. Von Pont-Aven zur «Brücke» (= Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Bern), Bern 1999, S. 15–31. – LUKAS GLOOR, *Cuno Amiet: kritische Fortüne in der frühen Moderne*, in: Cuno Amiet. Von Pont-Aven zur «Brücke» (= Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Bern), Bern 1999, S. 67–74.

27 Siehe EDUARD THURNEYSEN (vgl. Anm. 12), S. 274.

28 Siehe EDUARD THURNEYSEN (vgl. Anm. 12), S. 279.

29 Zum Wandgemälde-Auftrag siehe SILVIA VOLKART 1999 (vgl. Anm. 24), S. 57–59.

30 KARL BARTH 1919 (vgl. Anm. 15), S. 164. – REINER MARQUARD, *Karl Barth und der Isenheimer Altar* (= Arbeiten zur Theologie 80), hrsg. vom Calwer Verlagsverein, Stuttgart 1996, S. 23.

31 Zu Barths Interpretation von Grünewalds Kreuzigungsbild in der ersten Fassung des *Römerbriefs* 1919 (vgl. Anm. 15) siehe REINER MARQUARD (vgl. Anm. 30), S. 24.

32 Zu Barths Interpretation der Figur Johannes des Täufers im Konfirmandenunterricht im Advent 1918 siehe REINER MARQUARD (vgl. Anm. 30), S. 25.

33 REINER MARQUARD (vgl. Anm. 30), S. 23.

34 Den Hinweis verdankt die Verfasserin Hans-Anton Drewes.

35 REINER MARQUARD (vgl. Anm. 30), S. 10.

36 Hans-Anton Drewes in einem Gespräch mit der Verfasserin 2011.

37 Bernhard hielt seinen Vortrag mit dem Titel «Die Symbolik im Menschwerdungsbild des Isenheimer Altars» am 20. Januar 1920 im Kunsthistorischen Seminar der Universität München. Zu Bernhards Vortrag, der 1921 in München veröffentlicht wurde, siehe *Joseph Bernhart. Erinnerungen 1881–1930*, hrsg. von MANFRED WEITLAUFF, Weissenhorn 1992, S. 865–867. Zu Bernharts Vortrag und Barths Reaktion siehe auch REINER MARQUARD (vgl. Anm. 30), S. 9 und Anm. 1–4.

38 Barths Brief datiert vom 23. Dezember 1920 und ist abgedruckt in: *Joseph Bernhart, Erinnerungen 1881–1930. Zweiter Teil: Anmerkungen und Dokumente*, hrsg. von MANFRED WEITLAUFF, Weissenhorn 1992, S. 1774–1775.

39 Siehe dazu REINER MARQUARD (vgl. Anm. 30), S. 153–158.

40 Siehe dazu REINER MARQUARD (vgl. Anm. 30), S. 65–66.

41 Siehe dazu INGRID SCHULZE, *Die Erschütterung der Moderne – Grünewald im 20. Jahrhundert. Eine Studie*, Leipzig 1991, S. 99–100 und S. 102–103. – REINER MARQUARD (vgl. Anm. 30), S. 9.

42 Zit. nach INGRID SCHULZE (vgl. Anm. 41), S. 97 und Anm. 216.

43 REINER MARQUARD (vgl. Anm. 30), S. 20–22.

44 Zur Entstehungsgeschichte des Kommentars siehe REINER MARQUARD (vgl. Anm. 30), S. 23. Die Datierung der eingefügten Verweise von Dürer und Grünewald in den Text auf Ende Juni/Anfang Juli 1918 verdankt die Verfasserin Hans-Anton Drewes. Drewes zufolge begann Barth mit der «2. Lesung» des Manuskripts am 3./4. Juni und beendete diese am 16. August. Die 2. Lesung war eine starke Überarbeitung des ersten Manuskripts und erbrachte die Reinschrift des Textes für den Druck.

45 Selbstbildnis mit Apfel, von Cuno Amiet, 1902. Öl auf Leinwand, 64,5 × 54 cm. Privatbesitz. Amiets Selbstbildnis ist nicht nur von Dürers Porträt, sondern auch von Gemälden Hans Thomas und Ferdinand Hodlers beeinflusst. Siehe dazu GEORGE MAUNER, *Cuno Amiet*, Zürich 1984, S. 25–26. Zur Deutschlandreise, zur Besichtigung des Dürer-Hauses und des Selbstportäts siehe URS ZAUGG, *«Hügelland» – Spurensuche in der Vergangenheit*, Oschwand 2009, S. 15–16. Die Verfasserin dankt Urs Zaugg, Oschwand, für wertvolle Hinweise zu Amiets Auseinandersetzung mit alten Meistern.

46 Für wertvolle Hinweise zu Amiets Kreuzigungsdarstellungen ist die Verfasserin Viola Radlach (SIK-ISEA) und Urs Zaugg zu Dank verpflichtet. Einige der monumentalen Kreuzigungsbilder von Cuno Amiet sind abgebildet bei URS ZAUGG, *Cuno Amiet in fotografischen Dokumenten*, Herzogenbuchsee 1985, S. 184, 186 und 188.

47 Kreuzigung (à la Isenheimer Altar), von Cuno Amiet, 1907. Öl auf Leinwand, auf Karton aufgezogen, 27,9 × 22,5 cm. Privatbesitz.

48 Hans-Jakob Barth (1925–1984) liess sich schliesslich zum Gartenarchitekten ausbilden und übte diesen Beruf später erfolgreich aus. Seiner künstlerischer Neigung folgend belegte er 1951/52 Zeichenkurse an der Allgemeinen Gewerbeschule Basel, verstand die Arbeit als Gartenarchitekt als Brotberuf und widmete einen ebenso grossen Teil seiner Zeit dem Malen. Zu Hans-Jakob Barth siehe http://karlbarth.unibas.ch/index.php?id=50.

49 *Brief von Cuno Amiet an Nelly Barth vom 2. Juli 1941*, in: Briefnachlass Nelly Barth-Hoffmann (vgl. Anm. 2).

50 Siehe dazu *Sammlung Richard Kisling u.a. anderer Besitz* (vgl. Anm. 20).

51 Es gibt keinerlei Hinweise auf ein Treffen.

52 *Späte Freundschaft in Briefen: Carl Zuckmayer – Karl Barth*, Zürich 1981, S. 12, zit. nach THOMAS KUCHARZ, Theologen und ihre Dichter. Literatur, Kultur und Kunst bei Karl Barth, Rudolf Bultmann und Paul Tillich (= Theologie und Literatur, Bd. 4, Religion und Ästhetik), Mainz 1995, S. 153.

53 KARL BARTH, *Ethik 2* (= Karl Barth, Gesamtausgabe, 2. Akademische Werke 1928/29), hrsg. von DIETRICH BRAUN, Zürich 1978, S. 422–447. Siehe dazu auch THOMAS KUCHARZ (vgl. Anm. 52), S. 151–156.

54 KARL BARTH, *Ethik 2* (vgl. Anm. 53), S. 439.

55 KARL BARTH, *Ethik 2* (vgl. Anm. 53), S. 440.

56 *Brief von Karl Barth an Kurt Lüthi vom 22. Juni 1963*, zit. nach THOMAS KUCHARZ (vgl. Anm. 52), S. 154.

57 *Brief von Karl Barth an Kurt Lüthi vom 22. Juni 1963*, zit. nach THOMAS KUCHARZ (vgl. Anm. 52), S. 154.

58 EBERHARD BUSCH 2011 (vgl. Anm. 6), S. 403 (*Tagebuch-Eintrag vom 11. Juli 1967*).

59 EBERHARD BUSCH 2011 (vgl. Anm. 6), S. 227 (*Tagebuch-Eintrag vom 21. Februar 1967*).

60 HANS URS VON BALTHASAR, *Karl Barth. Darstellung und Deutung seiner Theologie*, Olten 1951, S. 69–70.

61 PETER STEINACKER, *Karl Barths «Römerbrief»: ein expressionistischer Schrei?*, in: Anstösse 34, 1987, S. 12–21.

62 Hans-Anton Drewes in einem Gespräch mit der Verfasserin 2011.

63 *Brief von Karl Barth an Eduard Thurneysen vom 24. Oktober 1927*, in: EDUARD THURNEYSEN (= Karl Barth Gesamtausgabe, 5. Briefe), Bd. 2, 1921–1930, Zürich 1974, S. 536 und Anm. 6. Den Vortrag hielt Barth am 8. Oktober vor einer deutschen Burschenschaft, siehe dazu EBERHARD BUSCH 1975 (vgl. Anm. 6), S. 191–192.

64 KARL BARTH, *Erklärung des Johannes-Evangeliums* (Kapitel 1–8), Vorlesung Münster Wintersemester 1925/26, wiederholt in Bonn, Sommersemester 1933 (= Karl Barth, Gesamtausgabe, 2. Akademische Werke 1925/26), hrsg. von WALTHER FÜRST, Zürich 1999, S. 332–333.

65 KARL BARTH (vgl. Anm. 19), S. 475.

66 KARL BARTH, *Aus Zürcher Ausstellungen*, in: Arbeiterzeitung 175, 27. Juli 1912. Die Rezension ist abgedruckt bei DORIS FÄSSLER (vgl. Anm. 1), S. 336–337.

67 Ausstellung «Der Moderne Bund», Kunstsalon Ferdinand Wyss, Bern, 1. bis 31. März 1914, siehe dazu DORIS FÄSSLER (vgl. Anm. 1), S. 106–107 und S. 340.

68 *Ausstellungen/Juli-Ausstellung*, in: Das Kunsthaus, Heft 7, 27. Juli 1912, S. 1, abgedruckt bei DORIS FÄSSLER (vgl. Anm. 1), S. 337.

69 *Eine Zürcher Privatsammlung*, in: Volksrecht 196, 23. August 1913, zit. nach SILVIA VOLKART 2008 (vgl. Anm. 1), S. 155.

70 Siehe dazu ausführlicher SILVIA VOLKART 2008 (vgl. Anm. 1), S. 155–156 und Anm. 318.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Sotheby's, Zürich.
Abb. 2, 4, 5, 10, 11: Reproduktion aus Druckerzeugnissen.
Abb. 3, 8, 9: Karl Barth-Archiv, Basel.
Abb. 6: SIK-ISEA, Zürich.
Abb. 7: SIK-ISEA, Zürich (Schenkung Fotosammlung Urs Zaugg, Oschwand).

ZUSAMMENFASSUNG

In den 1910er Jahren lernte der Theologe Karl Barth im Haus des Zürcher Sammlers Richard Kisling Avantgardekunst kennen. Er machte dort die Bekanntschaft mit dem Schweizer Expressionisten und «Brücke»-Mitglied Cuno Amiet, den er 1918 in dessen Atelier auf der Oschwand im Kanton Bern besuchte. Amiet hat Barth damals vermutlich auf den «Isenheimer Altar» des Matthias Grünewald aufmerksam gemacht. Das spätmittelalterliche Meisterwerk sollte Barths theologisches Schaffen fortan als eine Art visuelles «Merkzeichen» begleiten.
Dank Kisling kam Barth zudem mit dem Schaffen der international vernetzten Avantgardegruppe «Moderner Bund» (1911–1914) in Kontakt. Im Kommentar zum *Römerbrief* (1919 beziehungsweise 1922) und anderen frühen Schriften, mit denen Barth die moderne Theologie des 20. Jahrhunderts begründete, spiegelt sich seine Beschäftigung mit dem Expressionismus und Kubismus wider. Dabei wird sichtbar, dass er die Revolution der künstlerischen Avantgarde als Parallele zum Umbruch in der Theologie betrachtete.

RIASSUNTO

Negli anni 1910, il teologo Karl Barth venne introdotto all'arte d'avanguardia grazie alla sua frequentazione della casa del collezionista zurighese Richard Kisling. Vi incontrò infatti l'espressionista svizzero e membro del gruppo di artisti della «Brücke», Cuno Amiet, di cui visitò nel 1918 lo studio nella Oschwand, nel Canton Berna. Probabilmente fu allora che Amiet portò all'attenzione di Barth l'Altare di Isenheimer, un'opera di Matthias Grünewald. Da quel momento, l'opera tardo medievale dovette accompagnare l'opera teologica di Barth come una specie di «marchio di riferimento» visuale.
La conoscenza di Kisling consentì a Barth di entrare in contatto con le opere del gruppo d'avanguardia «Moderner Bund» (1911–1914), collegato al movimento artistico internazionale. Il commento di Barth relativo alla *Lettera ai Romani* (1919 e 1922) come pure altri scritti, in cui il teologo pose le fondazioni della teologia moderna del XX secolo, ne riflettono il rapporto stabilito con l'espressionismo e il cubismo. In tal ambito diventa evidente che il teologo considerava la rivoluzione promossa dall'avanguardia artistica come un fenomeno che si svolgeva parallelamente ai capovolgimenti in atto nel campo della teologia.

RESUMÉ

Dans les années 1910, le théologien Karl Barth fut introduit à l'art avant-gardiste en fréquentant la maison du collectionneur zurichois Richard Kisling, où il fit la connaissance de Cuno Amiet, expressionniste suisse et représentant du mouvement « Die Brücke » dont il visita en 1918 l'atelier dans l'Oschwand (canton de Berne). C'est probablement à cette époque qu'Amiet attira l'attention de Barth sur le « retable d'Isenheim » réalisé par Matthias Grünewald. Ce chef-d'œuvre du Bas Moyen Âge était destiné à accompagner l'œuvre théologique de Barth comme une sorte de « signe distinctif » visuel.
Kisling permit en outre à Barth de connaître les œuvres du groupe d'avant-garde « Moderner Bund » (1911–1914), bien ancré dans le paysage artistique international. Le commentaire à l'*Épître aux Romains* (1919 et 1922) et d'autres textes de la première heure, dans lesquels Barth jeta les fondements de la moderne théologie du XXe siècle, traduisent ses rapports avec l'expressionnisme et le cubisme. Dans ce contexte, il apparaît évident que pour Barth la révolution engagée par l'avant-garde artistique et les bouleversements dans le domaine théologique suivaient un chemin parallèle.

SUMMARY

In the 1910s, theologian Karl Barth became acquainted with avant-garde art in the Zurich home of collector Richard Kisling. There he met the Swiss expressionist Cuno Amiet, whom he visited in 1918 in his studio. Amiet presumably drew Barth's attention to the «Isenheim Altar» by Matthias Grünewald. From then on, the late medieval masterpiece would accompany Barth's theological studies as a kind of visual «benchmark». Thanks to Kisling, Barth also came in contact with the artistic work of the internationally networked avant-garde group «Moderner Bund» (1911–1914). His commentary to the *Epistle to the Romans* (1919 and 1922 respectively) and other early writings, with which Barth established the modern theology of the 20th Century, reflect his engagement with Expressionism and Cubism. They also reveal that he saw parallels between the revolution of the artistic avant-garde and the radical change in theology.