

ZU EINIGEN ZEICHNUNGEN MICHEL SEUPHORS

Michel Seuphor behauptet seinen unverwechselbaren kunsthistorischen Ort — sein dichterisches und schriftstellerisches Werk bleibe hier unberücksichtigt — gleichermaßen als Künstler wie als Kunsttheoretiker und Interpret.

Bei der Vielseitigkeit dieses schöpferischen Menschen ist auch nach der **Einheit** von künstlerischem Werk und Gedanke zu fragen. Dieser Fragestellung seien die folgenden Bemerkungen gewidmet: wichtige Gedanken der Seuphor'schen Kunsttheorie sollen in den Dienst einer genaueren Charakterisierung einiger seiner Zeichnungen gestellt werden.

I.

„Cercle et carré”,
„Style et cri”.

Hauptthesen der Kunsttheorie Seuphors versammeln sich in seinen Überlegungen zu „cercle et carré” und seinem Buche „Le style et le cri”. In letzterem wird auch eine Brücke geschlagen zwischen den beiden Begriffspaaren. Seuphor schreibt hier:

„Wenn ich ein Quadrat zeichne, so mache ich eine Komposition von Linien, die ich wissentlich an den Kreuzungspunkten anhalte. Denn die Linien wären gerne weitergegangen, aber dem habe ich mich entgegengesetzt. Statt ihnen zu erlauben, sich zu kreuzen, will ich, daß sie rechte Winkel bilden: das Quadrat ist eine Ordnung.

Etwas ganz anderes geschieht, wenn ich einen Kreis zeichne. Dazu brauche ich nur eine Linie, eine ununterbrochene Linie, deren Ende den Anfang wieder trifft. Auch dieser Strich möchte seine Bahn weiterführen und über das Ziel hinausgelangen. Soll er! Er kann im Kreis herumgehen, solange es ihm gefällt, die Zeichnung bleibt die gleiche. Nichts Neues wird mehr dazukommen. Als ich den Kreis zeichnete, habe ich eine in sich geschlossene Welt geschaffen, eine Einsamkeit. Aber eine rotierende und deshalb ausstrahlende Einsamkeit. Der Kreis ist eine Kraft.

Ein Gesetz und eine Kraft, ein sich Beugen über Reserven und ein Überlaufen von Kraft, eine Lektion in Kräfteverwaltung und eine Lektion in Dynamik.

Der Antagonismus von Gestaltung und Ausbruch ist hier schon vorhanden, im Innern dieser elementaren Geometrie."¹⁾

Diese Passage zeigt auf, daß die Antithetik von „style“ und „cri“ nicht nur — und vielleicht auch nicht in erster Hinsicht — eine solche stilistischer Strömungen ist, sondern schon den geometrischen Elementarformen innewohnt. In der Korrelation der Begriffspaar entsprechen sich dabei „Kreis“ und „Ausbruch“, „Quadrat“ und „Gestaltung“.

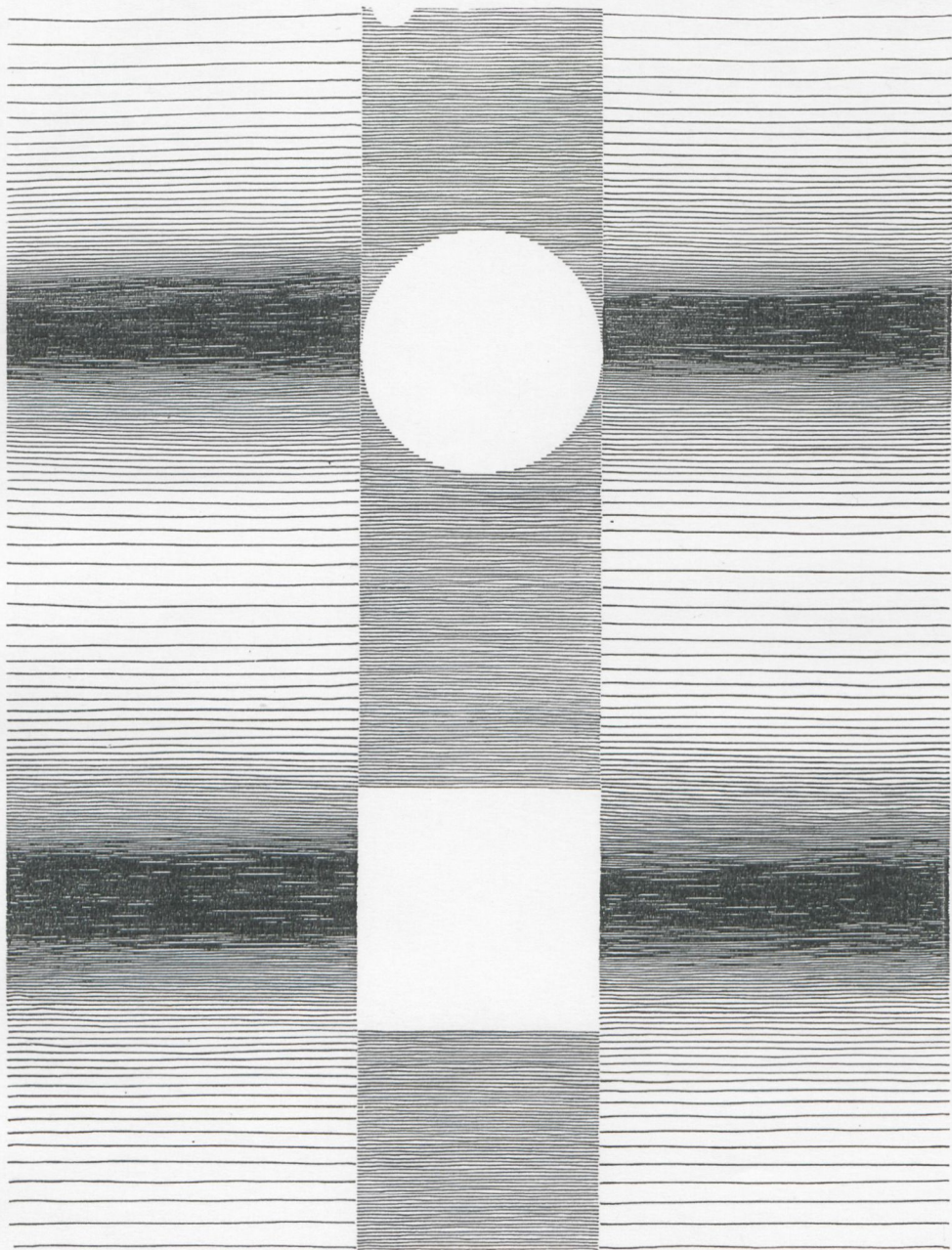
In die gleiche Richtung weisen folgende Zuordnungen in Seuphors „Gestaltung und Ausbruch“: „Oh, das Rund des Mundes eines erstaunten Menschen ist der vollendete Kreis, die Linie ohne Ende, das Zentrum und das Ganze. ... Jede Sprache, jede Kultur, jede Kunst hat einen Schrei zum Ursprung. Er ist Kraft, Panik und Triumph in einem. ... Der Stil stabilisiert den Schrei und verlängert sein Echo von Zeitraum zu Zeitraum. ... Der Schrei durchstößt den Stil, der Stil bleibt. Was sie verbindet, wird vom einen in Bewegung versetzt, vom anderen geformt. Dieses Formen ist, analytisch betrachtet, wie eine ununterbrochene Folge von Echos, die endlos variieren und sich ruhig in der Körperwärme entspannen ...“²⁾

Doch erschöpft sich damit nicht der Bedeutungsspielraum von „cercle“ und „carré“. Dieser entfaltet sich weit in Seuphors Schrift „L'autre côté des choses“. Hier heißt es in Abschnitt 5:

„on peut aussi tout résumer
par la très simple image
du cercle et du carré
en proposant que
du côté où nous sommes
les choses sont carrées
car
dans leur quotidienneté
elles se montrent anguleuses
croisées
coupées
blessantes
blessées elles-mêmes et déchirées
leur autre côté

qui ne se heurte pas à cette réalité
est au contraire arrondi
globuleux transparent
très souple
infini
tendant tout naturellement
au cercle
sans pourtant rien affirmer
s'effaçant plutôt chaque fois que le
carré se présente avec sa force
et son aplomb
le cercle est vaste
indéfini
il a pour lui tout le temps
tout l'espace
il ne désire pas régner
il est autant qu'il n'est pas
mais par cet être ambigu
insaisissable
par cet être infiniment modeste
et effacé
il est
sans le vouloir
présent en toute chose
silence profond de toute chose
et le carré très affirmé
mur absolu
empereur de ce monde
le carré lui-même
reçoit du cercle
secrètement
la vie le mouvement
les impulsions impondérables
et qui n'ont pas d'explication"

Und der Abschnitt schließt mit der Hoffnung:
„on pourrait concevoir



Seuphor: le ciel, la terre - 10. XII. 74, 51 x 67 cm, Abb. 1

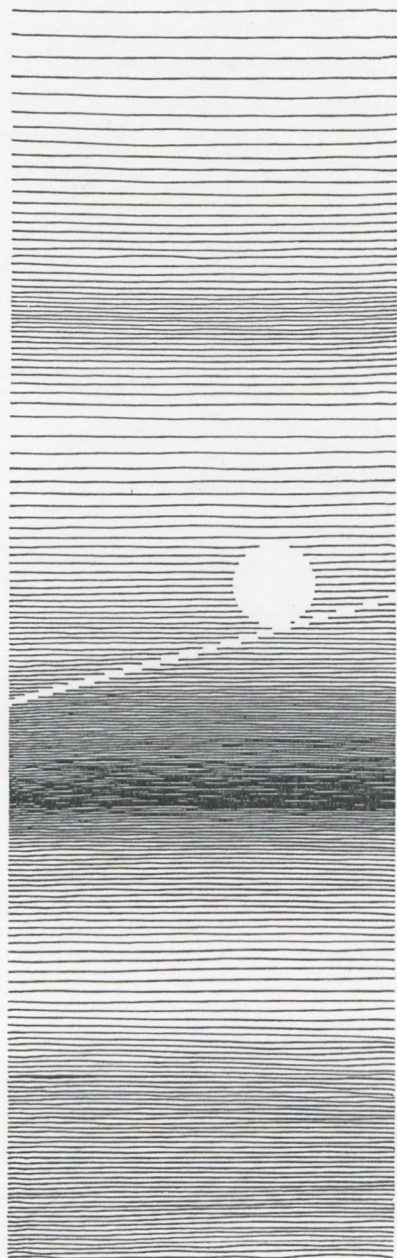
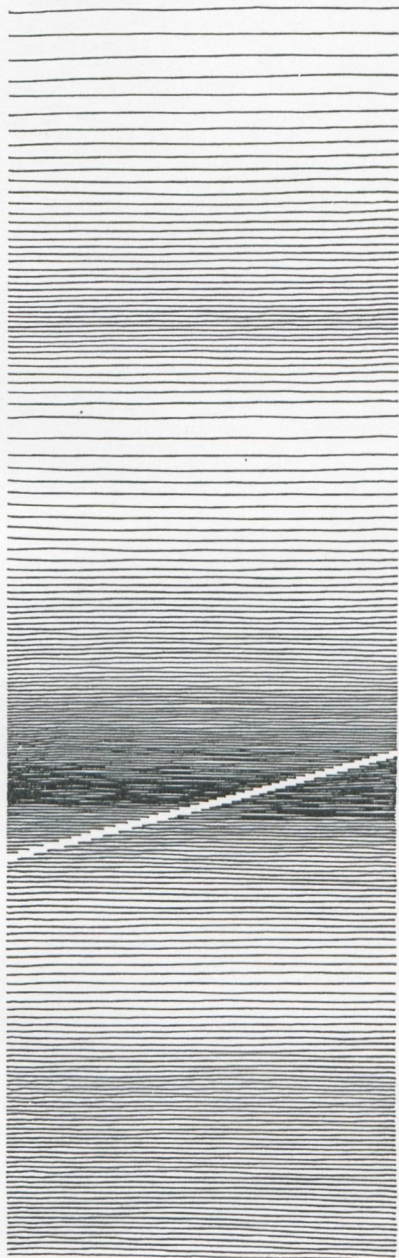
qu'un jour
le cercle et le carré se sont aimés
que pour cela
ils sont présents l'un dans l'autre
et l'un par l'autre achevés
ainsi
lorsque nous disons
«je prends le bon côté des choses»
cela signifie
que nous avons retrouvé les traces
 secrètes du cercle dans le carré
ce qui demeure
dans ce qui passe
là où peut naître
la liberté du chant”³⁾

War vordem der Kreis Symbol für Schrei, Kraft, Dynamik, Erstaunen, Ausbruch, so wachsen ihm nun die Bedeutungen von Unbegrenztheit, Unfaßbarkeit, Sanftheit, ja tiefen Schweigens zu. Das Quadrat, vordem Zeichen der Ordnung und des Stils, der Gestaltung, wird nun zum Bedeutungsträger von Beherrschung und Bedrohung, Alltäglichkeit, abweisender Mauerhaftigkeit.

Die Bedeutungsspektren stehen zueinander nicht in Widerspruch, zeigen aber dasselbe Grundphänomen in einem je anderen Lichte. Und die Forderung ist, die geheimen Spuren des Kreises aufzufinden im Quadrat.

„Cercle” und „carré” in Seuphors Zeichnungen entsprechen dieser Bedeutungsvielfalt und lassen auch das Innesein des einen im anderen anschaulich werden.

In „**le ciel, la terre**” (10. XII. 1974. Abb. 1) bedeutet — selbstverständlich könnte man sagen — das weiße Quadrat die Erde, der weiße Kreis den Himmel. Die Kreisform ist einzig auf diesem Blatte, die Form des Quadrats dagegen vielfältig verbunden mit allen anderen Elementen des Bildes, wie auch mit dem Format des Blattes selbst: Horizontale stellen das Grundelement der Gestaltung dar — wie in allen hier vertretenen Beispielen und der überwiegen-



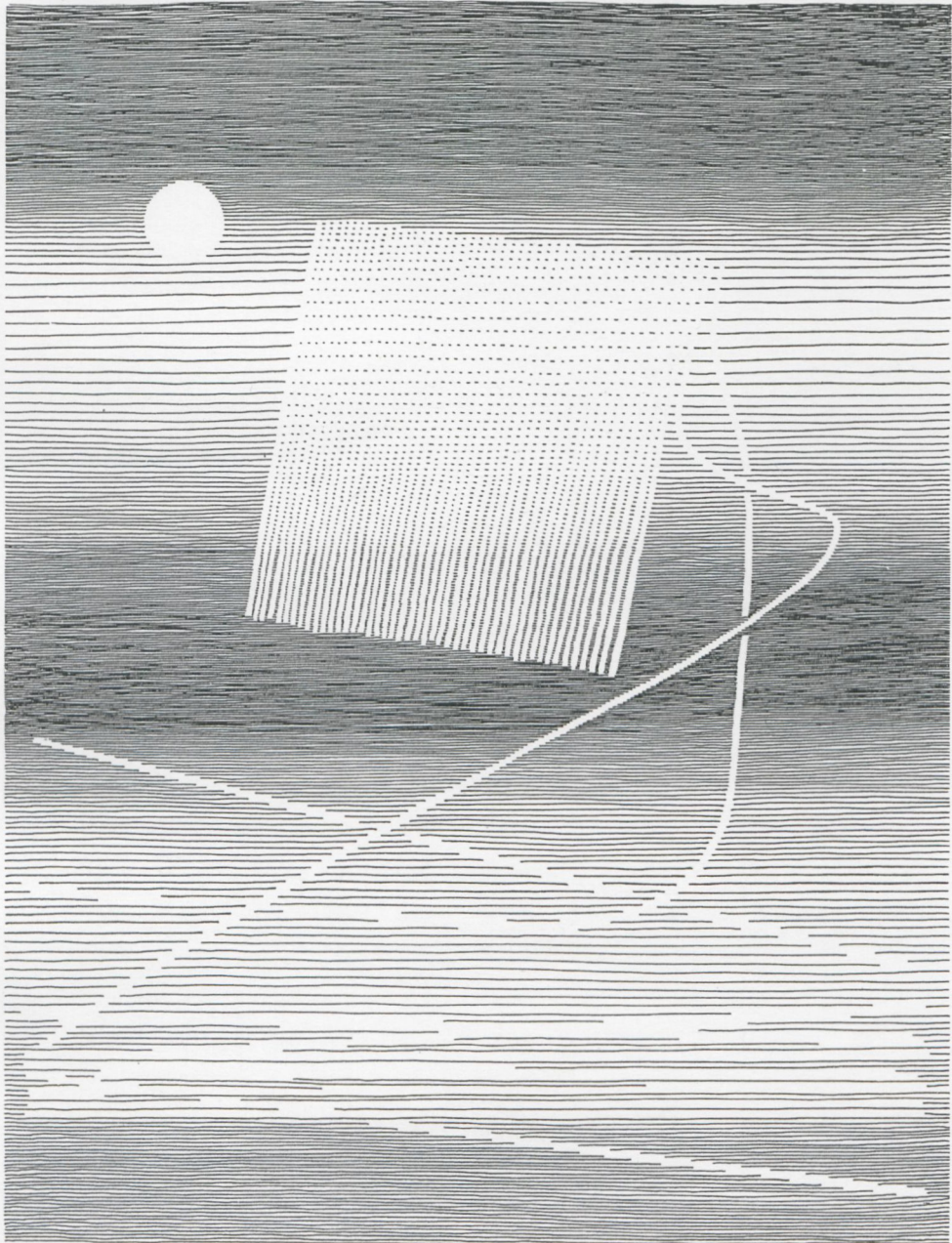
Seuphor: paysage avec pierre qui roule - 23. XII. 73, 51 x 67 cm, Abb. 2

den Anzahl der „dessins à lacunes“ Seuphors überhaupt —, Vertikale ergeben sich als Begrenzung des vom Quadrat aus entwickelten mittleren Streifens. So kann der Kreis als Moment des Stauens, der Durchbrechung des Üblichen erscheinen, das Quadrat aber als Inbegriff vielfacher Wiederkehr und Variation. Der Kreis ist für Seuphor schon seiner reinen Form nach anschauliches Zeichen für Kraft und Lebendigkeit — in den Zeichnungen aber kommt seine konkrete Erscheinung hinzu und diese ist nicht die eines geschlossenen, wohlbegrenzten Kreises, sondern gekennzeichnet durch Öffnung, Ausfaserung an der Formgrenze, dank der „Ausparung“ in den Horizontalen. Man erinnere sich hier Seuphors Sätze über das absolute Sein:

„C'est le cercle parfait
peut-être.
Ou imparfait
(c'est mieux)
avec un très petit défaut
juste pour permettre
de poser une question...”⁴⁾

Diese „Unvollkommenheit“ der Kreisgestalt ist nun aber auch die Ermöglichung, daß sie sich den anderen Bildelementen mitteilt. Denn das Flirren, das Vibrieren des Kreisrandes kehrt wieder im Flirren, im Vibrieren der Horizontalen in ihren je verschiedenen Abständen zueinander und auch an den „unvollkommenen“ vertikalen Grenzen des Quadrats: am Kreis aber macht sich diese Öffnung der Form in besonderer Weise geltend; der Kreis kann somit als die indirekte, geheime Quelle aller Lebendigkeit im Bilde gelten, so der Seuphor'schen Metaphysik bildhaften Ausdruck gewährend: „Si le cercle figure le ciel, si le carré figure la terre: Il est bon d'avoir un peu de ciel en nous en accueillant le cercle dans le carré dense et massif de nos occupations. ... la volonté d'être est semblable à un carré ouvert qui donne libre accès au cercle ...”⁵⁾

In der Zeichnung „**paysage avec pierre qui roule**“ (23. XII. 1973, Abb. 2) ist der Kreis wiederum die am Rand „offene“ Form; und wiederum scheint sich das Vibrieren, Flimmern der Formgrenzen vom Kreis aus dem ganzen Bilde mitzuteilen: die Schräge, auf der

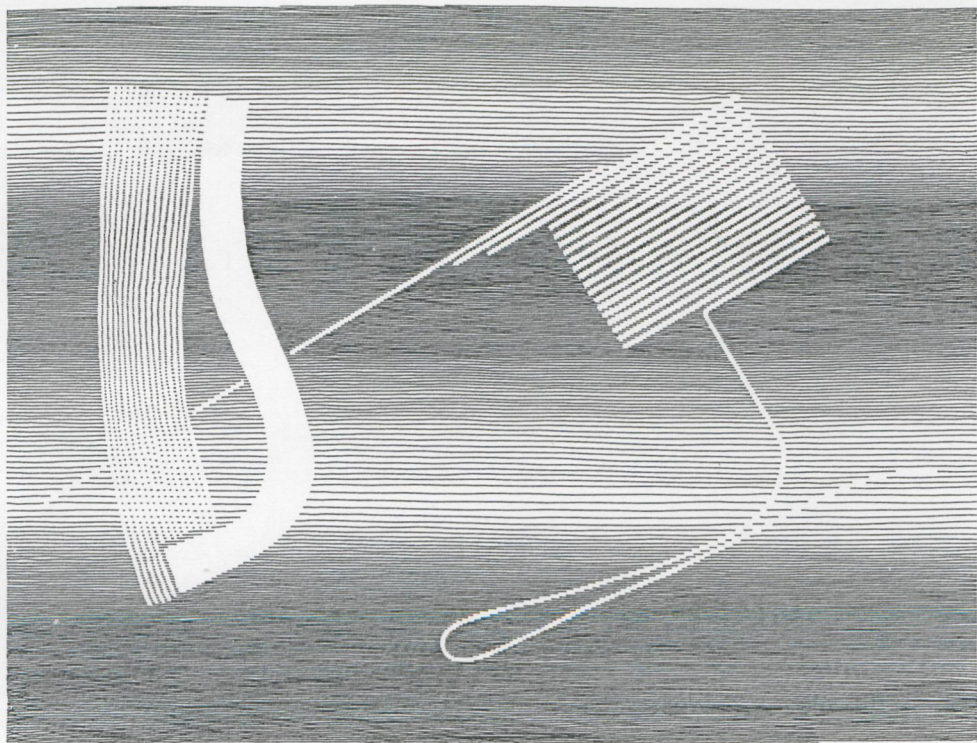


Seuphor: portrait d'un ange d'après Memlinc - 8. XII. 75, 51 x 67 cm, Abb. 3, Sammlung M.G.

der „Stein“ „herabrollt“, erscheint in der Nähe des Kreises stärker „gebrochen“ als weiter von ihm entfernt. In dieser das ganze Blatt durchziehenden Bewegung — kann dann nicht auch der weiße Horizontalstreifen wirken als die Bahn eines in Bewegung versetzten Quadrats?

Im „**portrait d'un ange d'après Memlinc**“ (8. XII. 1975, Abb. 3) erscheint ein ähnlich ferner Kreis wiederum mit flirrendem Saum; die Lebendigkeit des Kreises scheint nun noch stärker in das Quadrat eingedrungen: dieses ist aufgefasert in eine Folge schmäler, weißer, aufwärtsgerichteter Streifen und löst sich nach rechts hin in zwei weiße Fadenstriche auf, die nach unten zu von anderen schrägen und waagerechten Weißlinien durchkreuzt werden. Der Zusammenhang dieser besonderen Erscheinungsweise des Quadrats mit dem Bildthema wird unmittelbar deutlich: das derart entschwerte Quadrat ist anschauliches Symbol einer überirdischen Ordnung, die nur lose dem „Unten“ verbunden ist und gleichzeitig hingeordnet bleibt einer höchsten Quelle von Kraft und Unendlichkeit — ist somit Sinnbild einer zwischen dem Oben und dem Unten vermittelnden Ordnung: der „Ordnung der Engel“.

Ein ähnlich streifig aufgefasertes Rechteck zeigt die Zeichnung „**prolongement de la main droite**“ (20. VII. 1981, Abb. 4). Wie wichtig die Titel für Seuphors Zeichnungen, wie bedeutungsvoll die abstrakten Zeichen sind, erweist sich gerade im Vergleich zur zuletzt betrachteten Zeichnung: Einmal ist schon wichtig die Umorientierung im Zeichnungsformat: an die Stelle eines Hochformats ist nun ein Breitformat getreten und entsprechend an die Stelle einer Oben-Unten-Differenzierung eine solche von Links und Rechts. Die so ähnliche Rechteckform ist entscheidend durch diesen verschiedenen Bildort bestimmt. Des weiteren fehlt ein reiner Kreis: alle Formen sind aus dem Quadrat und den das Kreismotiv nur anklingen lassenden Bogenzügen entwickelt. Das heißt, es handelt sich um einen Bezug irdischer Ordnungen. Ist das von Bewegung durchsetzte Rechteck als „Verlängerung der rechten Hand“ zu verstehen, so kann es sich bei den aufrechten Streifengebilden links wohl nur um eine Versinnlichung der Körperachse in verschiedenen Möglichkeiten ihrer Haltung handeln, in der die



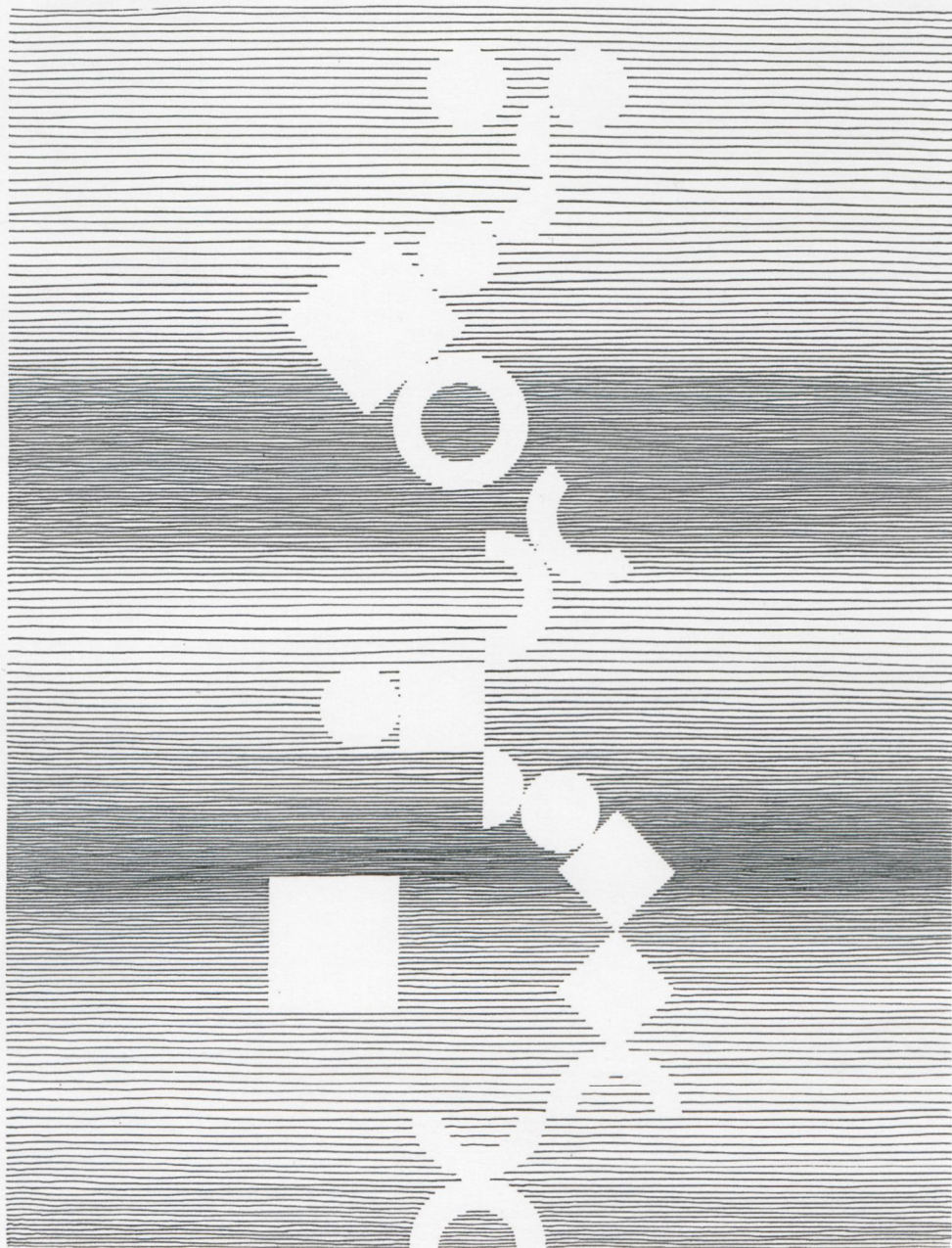
Seuphor: prolongement de la main droite - 20. VII. 1981, 67 x 51 cm, Abb. 4

Bewegung und Ordnung der Hand sowohl vorbereitet als verdichtet ist.

Ein anderes Verhältnis von Kreis und Quadrat bekundet sich in der Zeichnung „**petit plaisir dans le jardin du géomètre**“ (22. VII.1975, Abb. 5) und in „**autre fleur non admise au conseil floral**“ (31. V. 1977, Abb. 6), ein spielerisches, leichtes, gelöstes. Im „Jardin du géomètre“ schweben die Formen zart von oben herab, beginnend mit den beiden Kreisen als Repräsentanten einer höheren, lebendigen Kraft. Sie teilen sich, die Hälfte stellt sich quer, ein auf die Spitze gestelltes und dadurch dynamisiertes Quadrat wird von Kreis und Kreisring eingefaßt, einem weißen Kreisring, der zugleich einen mittleren vibrierenden Dunkelkreis präsentiert. Nun teilt sich der Kreisring, darunter werden Kreis und Quadrat in ihrer Reinheit nebeneinander gestellt, dann nochmals Teilung des Kreises, Hochkantstellung des Quadrats, Teilung des Kreisrings. Der anschauliche Sinn dieser Formenfolge ist klar: die größtmögliche Annäherung von Kreis und Quadrat, die Durchdringung des Quadrats mit der Lebendigkeit des Kreises — nicht die „Quadratur des Kreises“, sondern umgekehrt die Kreiswerdung des Quadrats. In seiner starren Unnahbarkeit erscheint das Quadrat nur einmal, isoliert, einsam, links unten.

Dabei sind es doch gerade das Quadrat und die daraus zu gewinnenden Formen, die einen Bild„bau“ ermöglichen, als „architektonische“ Formen aufeinander Bezug nehmen können. Dies erweist „**autre fleur non admise au conseil floral**“. In einer „Antenne“ aus weißen Vertikal- und Horizontallinien erscheinen, auf vertikalen Pfosten, mannigfaltig variierte Rechteckformen. Nicht fixiert aber von diesem Gerüst dazwischen kleine Kreise, als „Stör“- und Vereinzelungsmomente: jeder Kreis gleich dem anderen und dennoch isoliert, in sich abgeschlossen, ohne Vermittlungsmöglichkeit zu den anderen Formen. Hier ist der Kreis mithin anschauliches Symbol des „Ausbruchs“, des „Schreis“ — als Form nahezu unfaßbar werdend in der Lichtgestalt der linken unteren Bildhälfte.

Es ist gewiß kein Zufall, daß in den beiden stillsten Zeichnungen der hier betrachteten Auswahl, dem Blatt „**Silence habité XXVII**“ (21. X. 1981, Abb. 7) und „**Minus-plus**“ (15. X. 1976, Abb. 8) die



Seuphor: petit plaisir dans le jardin du géomètre - 22. VII. 75, 51 x 67 cm, Abb. 5

Kreisgestalt fehlt. Nur weiße Horizontal- (und Vertikal-) Streifen beleben, „bewohnen“ den unermesslichen Helldunkelraum. Ist somit der Kreis gänzlich abwesend? Hier erinnere man sich wieder einer Aussage Seuphors selbst: „On peut imaginer un cercle si vaste qu'il s'identifie au carré, un carré sans angles, le tracé courbe devenant semblable à la ligne droite ...”⁶⁾ So sind die die Bildfläche, den Bildraum strukturierenden Horizontalen vielleicht Teile eines riesigen Kreises, eines Kreises von solchem Ausmaß, daß die Kurven seines Umfangs zu Geraden werden? Dies führt zur Frage nach dem Bildraum.

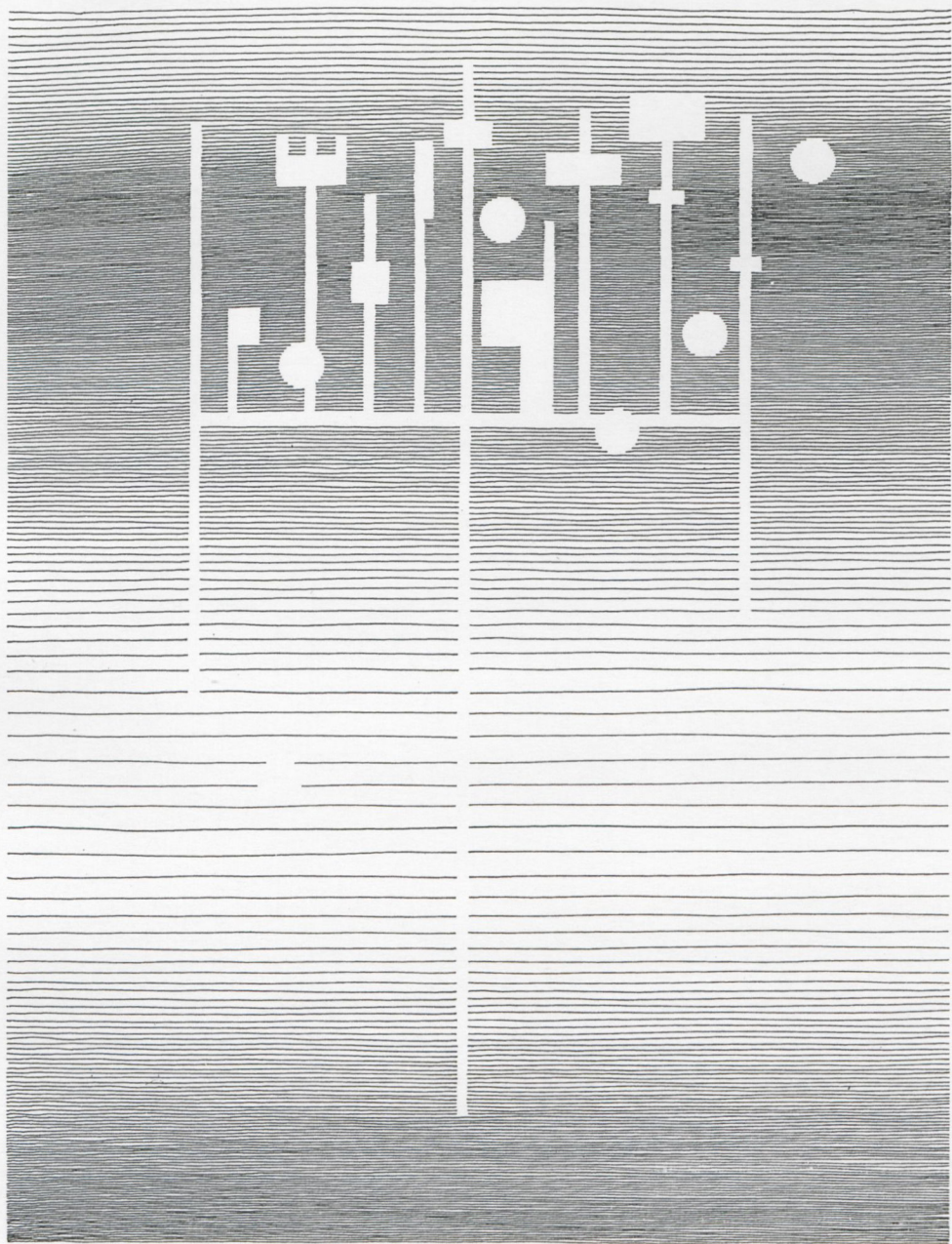
II.

Linien als Horizonte, Unendlichkeit und Dauer.

Der Bildraum fast aller „Auslassungs-Zeichnungen“ Seuphors wird gebildet durch frei gezogene Horizontale, die, in wechselnden Abständen zueinander gefügt, sich stellenweise zu vibrierenden Dunkelzonen verdichten. Mit dieser künstlerischen Verfahrensweise werden Linearität und Helldunkelraum untrennbar miteinander verknüpft.

Wie wenig selbstverständlich dies ist, mag ein Blick auf eine Zeichnung **Georges Seurats** („Die Pappeln“, entstanden ca. 1883/84⁷⁾, Abb. 9) verdeutlichen. In einer bis dahin unbekanntenen Weise formen sich in Seurats Zeichnungen die Bildgegenstände aus einem sie umgreifenden Helldunkelraum. Auch dieser Helldunkelraum kommt durch Linien zustande, durch Striche der weichen Conté-Kreide auf körnigem weißem Papier, — doch sind hier die Strichlagen so eng gesetzt, bringt sich das Korn des Papiergrundes derart zur Geltung, daß die Kontinuität der Linienzüge weithin aufgehoben wird zugunsten eines pulsierenden, atmosphärischen Helldunkelmediums, das die Gegenstandsformen wie Nebelschleier umhüllt. Bei aller strengen Orientierung dieser Bildlinge nach Vertikalen und Horizontalen verbleibt dem Dargestellten in Seurats Zeichnungen ein Charakter des Schwebenden, Ungreifbaren, Unbestimmten.

Seuphors Zeichnungen wirken dagegen ungleich „rationaler“, präziser — und diese andere Erscheinung wird wesentlich auch



Seuphor: autre fleur non admise au conseil floral - 31. V. 77, 51 x 67 cm, Abb. 6, Sammlung M.G.

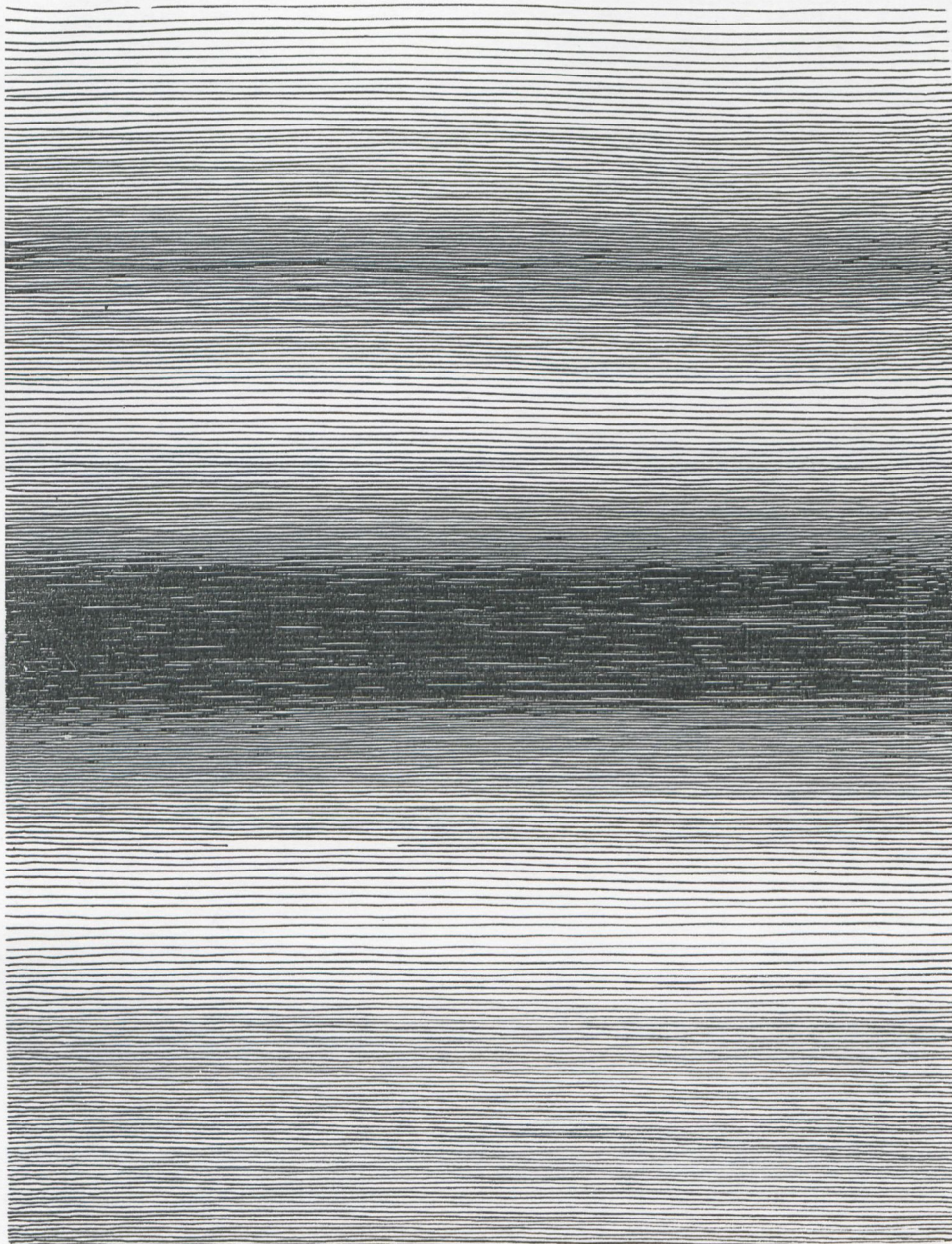
durch die lineare Ausgeprägtheit ihres bildnerischen Grundelementes bewirkt, der Horizontalen.

Diese sind zugleich Linien und Horizonte. Für Seuphor ist der Horizont anschauliches Symbol zugleich der Ruhe und der Sehnsucht. „L’horizontalité, dans la nature, exprime le repos en même temps qu’elle exerce sur nous une attirance. Par cette double essence elle est tonique sans être angoissante: l’étendue sollicite notre contemplation. ... L’horizontalité semble dans l’expectative. Il est évident qu’elle attend quelque chose ...”⁸⁾ „Horizon, bel horizon, rapproche-toi, viens me conter ton allusion à ceci et cela, révèle-moi le secret de ce charme qui attache mon regard à rien. Horizon, bel horizon, creuse-moi le regard jusqu’à ce qu’il devienne pointu et se transforme en flèche ...”⁹⁾

Hierzu vergleiche man Aussagen der phänomenologischen Philosophie: „Der Horizont ist ein allgemeines geistiges und existenzielles Phänomen und seinem Begriff nach nicht auf die optische Darstellung des irdischen Raumes eingeschränkt. Denn er bezeichnet überhaupt eine Grenze des Wissens und Anschauens, das sich als Erlichtung eines Unbekannten und Unerschlossenen weiß ...” Der Horizont „bezeichnet das, was zu einer mit bestimmter Reichweite und in gewissem Sinne ins Unerschlossene auslangenden menschlichen Existenz gehört. Er ist ihr Peras auf dem Grunde des Apeiron, in das sie sich gestellt findet, sofern es ihr als ihr Peras durchsichtig geworden ist. Darum steht sie im Horizont mit dem Verlangen, über ihn hinauszudringen und dadurch sich selbst zu entschranken.”¹⁰⁾

So wird gerade mit der größeren Bestimmtheit der Linie als Linie in Seuphors Zeichnungen zugleich die Entschränkungs- und Entschränkungs-macht des Horizonts — der vervielfachten Horizonte — thematisiert, der Entschränkung zum un-endlichen, unermesslichen Raum.

Der durch die Horizontalen konkretisierte Raum in Seuphors Zeichnungen ist prinzipiell unabgeschlossen, un-endlich. Wiederum kann ein Blick auf die Zeichnung **Seurats** eine andere Gestaltungsmöglichkeit veranschaulichen: deren Helldunkelraum ist an den beiden Seiten des Blattes durch vertikale Strukturierung der



Seuphor: Silence habité XXVII - 21. X. 81, 51 x 67 cm, Abb. 7

Dunkelzonen abgeschlossen, nicht über die seitlichen Ränder hinaus fortsetzbar vorzustellen.

Genau dies ist aber bei Seuphors Zeichnungen der Fall. Nirgendwo findet sich bei ihnen eine seitliche Begrenzung — und eben diese Offenheit der Horizontalen nach den Seiten ist die Voraussetzung für die oft bei Seuphor antreffbare additive Zueinanderfügung von Zeichnungen oder Collagen zu mehrteiligen „tableaus“.

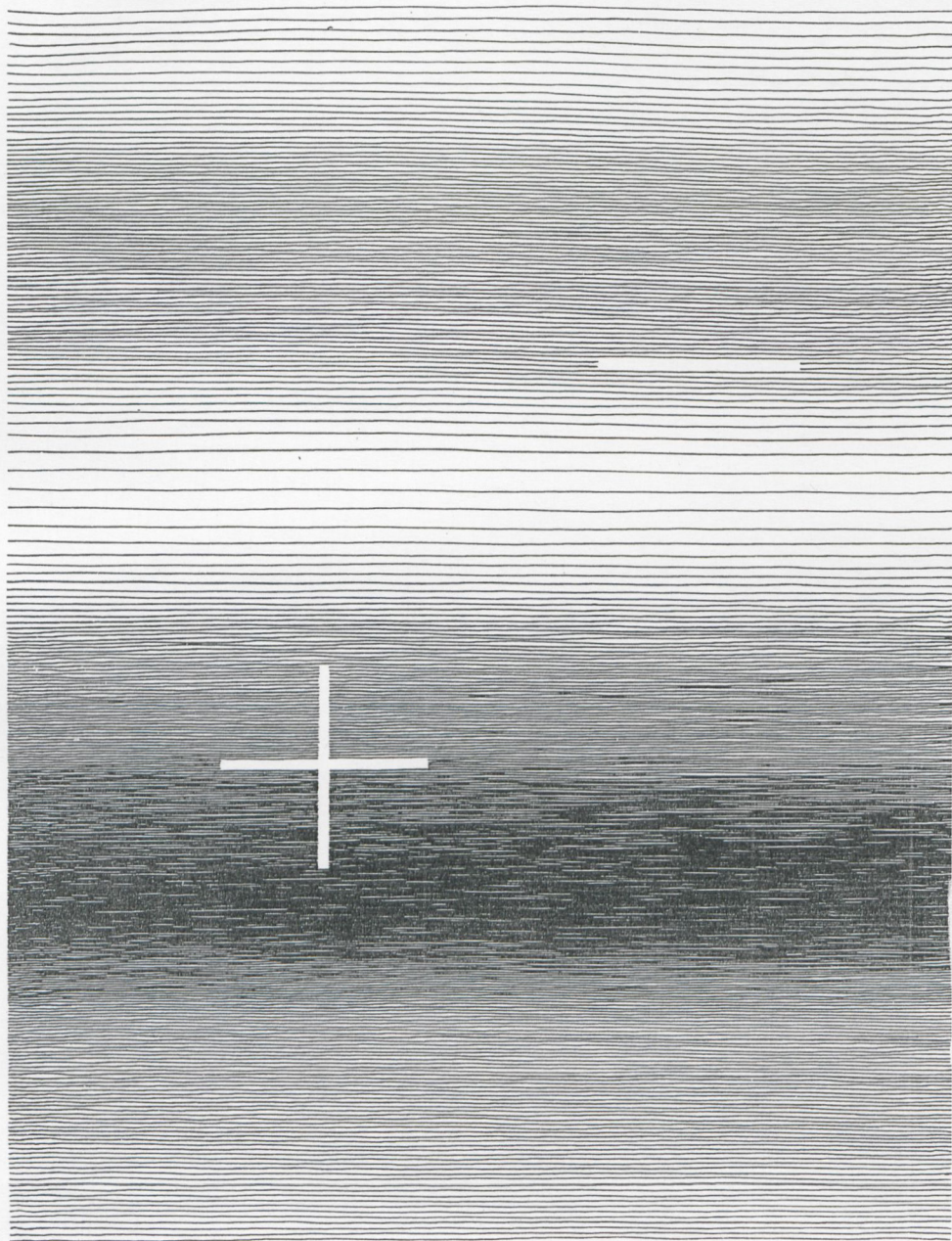
Von einer anderen Seite her zeigt sich die Eigenart der Seuphor'schen Zeichnungen im Vergleich mit einer um 1925 entstandenen Zeichnung **Piet Mondrians**: den „Kompositionen in Quadrat, Rechteck und Raute“¹¹⁾ (Abb. 10).

Mondrians Kompositionen sind prinzipiell asymmetrisch, bestimmen sich proportional vom Ganzen der Bildfläche her, oder, umgekehrt, von der Bildfläche als einer in sich geschlossenen Ganzheit.

Nichts davon bei Seuphor! Seine Kompositionen entfalten sich nicht „relational“ zum Ganzen des Bildformats, sondern stehen in einem schwebenden Bezug zu diesem oder, weitaus häufiger, nehmen die Symmetrieachse innerhalb eines nach links und rechts prinzipiell fortsetzbaren Feldes ein. Die Symmetrieachse ist der Ort des Vertikalstreifens in „**Le ciel, la terre**“ und in der „**Paysage avec pierre qui roule**“; entlang der Mittelsenkrechten entfaltet sich der Formenrhythmus des „**Petit plaisir dans le jardin du géomètre**“; leicht aus der Mittelsenkrechten nach links gerückt erscheint im Blatt „**Autre fleur non admise au conseil floral**“ das zentrale Vertikalelement, diese Verschiebung gleicht die nach rechts ziehende Formbewegung sogleich aus. Ähnlich sind auch auf den anderen Blättern die Motive um eine senkrechte Mittelachse ausgewogen, immer aber innerhalb eines seitlich grundsätzlich offenen Bildraumes.

„L'infini est ici.
L'éternité maintenant.“

Dieser Satz Seuphors¹²⁾ ist zentral für seine metaphysische Auffassung — auf die gleich zurückzukommen ist — wie auch für den Zusammenhang von Raum- und Zeitstruktur. Die Un-endlichkeit des sich in den offenen Horizontalen darstellenden Bildraumes ist



Seuphor: minus - plus (variante d'un dessin de 1970) - 15. X. 76, 51 x 67 cm, Abb: 8

zugleich anschauliches Symbol einer besonderen Art der Zeitauffassung. Seuphor charakterisierte sie folgendermaßen: „On finit par s'apercevoir que tout est immobile. Plutôt: une immobilité qui se déroule calmement pour être autrement elle-même à chaque instant de son déroulement. ...

Le temps passe, mais au fond rien ne se passe. Dans chaque instant tout est.”¹³⁾

Seuphors Zeiterfahrung ließe sich am ehesten vergleichen mit Bergsons Zeiterfahrung der „Dauer“, der „durée“, in der das Ich ganz zu sich selbst kommt. Seuphors „gelassene“ Zeit ist die Voraussetzung seines künstlerischen Schaffens. Sie erlaubt ihm, aus derselben bildnerischen Grundmethode über Jahrzehnte hinweg eine unerschöpfliche Vielfalt von Werken zu entwickeln, von Werken, die jeweils neu und anders und dennoch auch „gleich“ den anderen sind, dergestalt, daß, wie in unserer Folge, **„Minus-Plus“** von 1974 im Prinzipiellen sich nicht unterscheidet von **„Silence habité XXVII“** von 1981, das **„Portrait d'un ange d'après Memlinc“** von 1975 nicht von dem **„Prolongement de la main droite“** von 1981.

III.

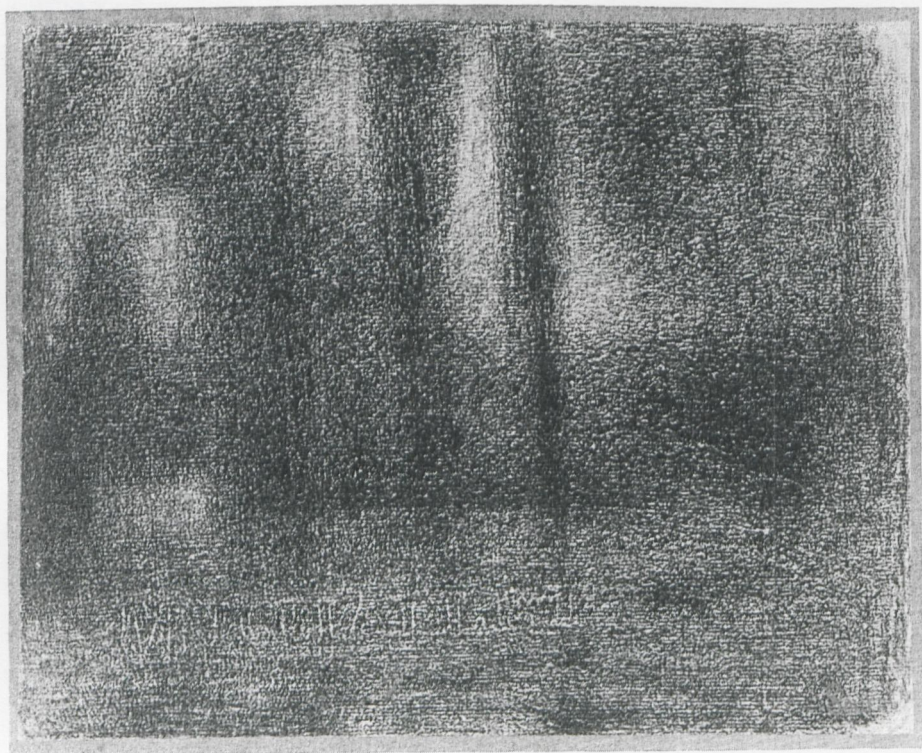
Licht und Leere:

„Mission spirituelle de l'art“.

Seuphors Zeichnungen sind „dessins à lacunes“, „Auslassungszeichnungen“. Auch für dieses ganz Seuphor eigene künstlerische Verfahren seien einige Aussagen des Künstlers angeführt:

„L'horizon appelle l'horizon, l'espace appelle l'espace, la ligne appelle la ligne. Et la lacune affirme le silence. ... Au commencement était la ligne, et la ligne se déroula lentement pour son seul plaisir, et pour son seul plaisir elle s'arrêta faisant surgir le vide. Et la lacune fut.”¹⁴⁾

„Je tire une ligne, je tire une autre ligne, une autre encore, et une autre encore. Entre les lignes quelque chose se met à vibrer, dans les espaces blancs des formes prennent substance. Le non écrit devient lisible, le vide parle, l'inexistant paraît doué de sens.”¹⁵⁾



Georges Seurat: „Die Pappeln“ („Les peupliers“) 23 x 30,5 cm, Morat-Institut für Kunst und Kunstgeschichte, Freiburg im Breisgau, Abb. 9

Die „Auslassung“ ist die Leere, das Schweigen, das Nicht-Existierende, das sich mit Sinn erfüllt.

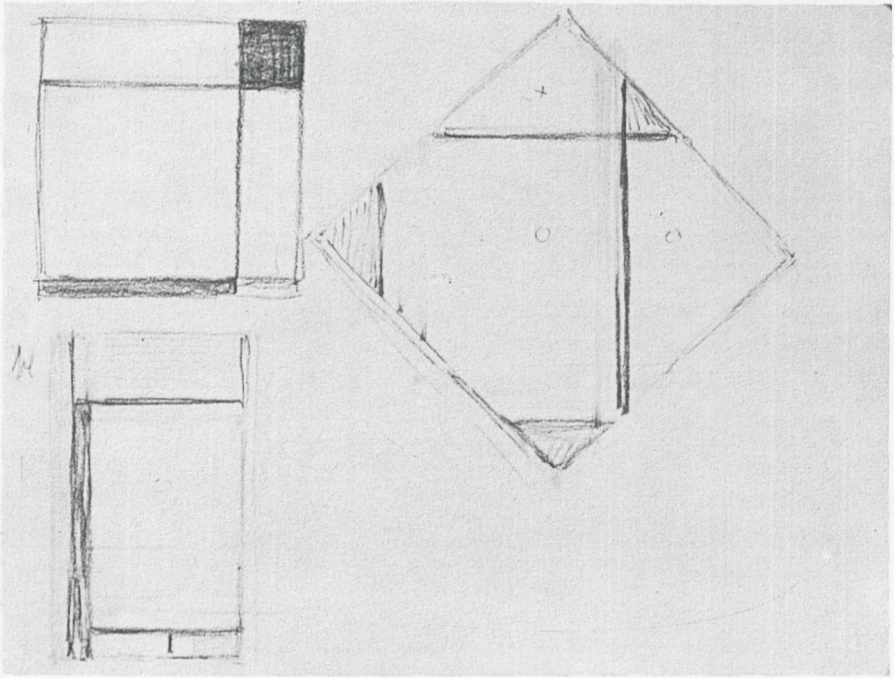
Zugleich ist die „Auslassung“ Repräsentant des Lichtes. Licht ist für Seuphor das höchste Darstellungsziel, dem Dunkel und Linien dienen: „Des apparences trompeuses nous font croire que l'obscurité est profonde. Elle n'est qu'un mur opaque de difficulté pour y voir. Rien n'est plus profond que la lumière.“¹⁶⁾

„... La lumière est fêtée toujours. Elle est fêtée parce qu'elle est présente, omniprésente, et légère. Elle vit entre les lignes. C'est elle qui chante. Et les lignes l'accompagnent, la soutiennent de leur modulation. Elles tempèrent la flamme. En y regardant bien, les lignes ne servent qu'à limiter l'étendue de la lumière, mais ce faisant elles l'émeuvent intérieurement, elles sensibilisent le cri.“¹⁷⁾

Das Nicht-Seiende, die beseelte Leere, ist zugleich die Lichtform, in einem unermesslichen Raum, dessen Horizonte das Licht sowohl begrenzen wie innerlich bewegen: in dieser Beschreibung ist die „mission spirituelle“ der Kunst Michel Seuphors enthalten.

„Mission spirituelle de l'art“ ist der Titel eines berühmten, erstmals 1953 erschienen Essays¹⁸⁾ von Seuphor und einer der Zentralbegriffe seiner Kunsttheorie. Was versteht Seuphor darunter? Seuphor schreibt: „Der Ersatz der Religion durch die Kunst ist nicht etwa eine Metapher, sondern eine feststehende Tatsache ...“ und weiterhin: „Die neue Kunst, die abstrakte Kunst vor allem ... ist meines Erachtens eine neue Form, die eigentliche Form der ewigen Religion ...“ Die Nähe, die Verwandtschaft von Religion und Kunst beschreibt Seuphor folgendermaßen: „Ich glaube, daß das religiöse Gefühl bei allen Religionen vorerst in einem Stillehalten vor dem Leben besteht, in einem langen Aufhorchen, in einer fragenden und erwartenden Stellungnahme, die jede körperliche Aktivität aufhebt und damit die Bedingung zu einer Tätigkeit ganz anderer Natur schafft, die wir inneres oder geistiges Leben nennen. Nun ist die Kunst, ganz besonders die abstrakte Kunst, der Ausdruck dieses aufhorchenden Lebens, dieses freien Lebens des Geistes, dieser Kontemplation ...“¹⁹⁾

Ein homo religiosus wird dieser Seuphor'schen Reduktion der Religion auf ein „religiöses Gefühl“ nicht zustimmen können. Ist



Piet Mondrian: „Kompositionen in Quadrat, Rechteck und Raute“, 23 x 30 cm, um 1925.
Privatsammlung Rheinland, Abb. 10

diese Reduktion aber einmal vollzogen, dann ist auch die mit Seuphors Worten umschriebene Identifikation von Kunst und Religion möglich. Voraussetzung auf Seiten der Kunst ist allerdings deren metaphysische, „spirituelle“ Orientierung, auf die Seuphor den größten Wert legt und die er auch mit **seiner eigenen Kunst erfüllt**.

Die metaphysische Dimension der Kunst Seuphors kann, wie ich meine, als ein „immanenter Platonismus“ bezeichnet werden. „Platonismus“ wird hier in einem weiten, mehr atmosphärischen Sinne verstanden, in der Weise, wie Goethe in seinen „Materialien zur Geschichte der Farbenlehre“ die Geistigkeit Platos charakterisierte: „Plato verhält sich zu der Welt wie ein seliger Geist, dem es beliebt, einige Zeit auf ihr zu herbergen. Es ist ihm nicht sowohl darum zu tun, sie kennenzulernen, weil er sie schon voraussetzt, als ihr dasjenige, was er mitbringt und was ihr so nottut, freundlich mitzuteilen. Er dringt in die Tiefen, mehr um sie mit seinem Wesen auszufüllen, als um sie zu erforschen. Er bewegt sich nach der Höhe, mit Sehnsucht, seines Ursprungs wieder teilhaft zu werden. Alles, was er äußert, bezieht sich auf ein ewig Ganzes, Gutes, Wahres, Schönes, dessen Forderung er in jedem Busen aufzuregen strebt. Was er sich im einzelnen vom irdischen Wissen zueignet, schmilzt, ja man kann sagen, verdampft in seiner Methode, in seinem Vortrag.“²⁰⁾

Das Schwebende der immateriellen Lichtformen im un-endlichen Raum ist anschauliches Symbol solcher Geistigkeit — und kann nicht die Ähnlichkeit einer leibbezogenen Thematik wie dem **„Prolongement de la main droite“** mit dem **„Portrait d'un ange d'après Memlinc“** Goethes Charakteristik des „seligen Geistes“ unmittelbar veranschaulichen?

Aber bei Seuphor handelt es sich um einen **immanenten** Platonismus. Die Sehnsucht nach der Höhe als dem Ursprung geht nicht auf ein Jenseits, sondern will den Ursprung im eigenen Innern erfahren: „Il n'y a plus de haut ni de bas. Il n'y a plus de ciel ni d'enfer. ... Il y a un autre monde en nous où nous ne cessons jamais de tomber dans le noir, où nous ne cessons jamais de monter dans la lumière, car nous avons des ailes, car nous sommes une pierre alourdie d'âme.

Ainsi le haut et le bas sont au-dedans de nous à l'état infini, nous nous promenons avec le ciel et l'enfer rivés à nous-mêmes. Et il n'y a pas d'autre délivrance que dans la connaissance de soi, dans l'acceptation de nos abîmes."²¹⁾

Diese Rückwendung der metaphysischen Sehnsucht in die eigene innere Unendlichkeit befähigt den „seligen Geist“ Michel Seuphor, tatkräftig zu wirken auch in dieser Welt, in diesem Wirken aber immer zugleich jenes „Andere“ sichtbar zu machen, von dem auch seine Zeichnungen Zeugnis ablegen.

Lorenz Dittmann

ANMERKUNGEN:

- 1) Michel Seuphor: Gestaltung und Ausbruch in der modernen Kunst. Olten u. Freiburg/Br. 1967, S. 250. — *Le style et le cri. Quatorze essais sur l'art de ce siècle*, Paris 1965, S. 252/253.
- 2) Gestaltung und Ausbruch, S. 261. — *Le style et le cri*, S. 263, 264.
- 3) Michel Seuphor: *L'autre côté des choses*. 0.0. 1975, S. 21 - 26.
- 4) Michel Seuphor. *Écrits, oeuvres, documents et témoignages*. Paris 1976, Carmen Martinez éditions, S. 157.
- 5) wie Anm. 4), S. 144, 145.
- 6) wie Anm. 4), S. 144.
- 7) Conté-Kreide, 24 x 30,5 cm. Morat-Institut für Kunst und Kunstgeschichte, Freiburg im Breisgau. Vgl. Katalog: Georges Seurat. Zeichnungen. Kunsthalle Bielefeld, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1983/84, Nr. 48
- 8) Michel Seuphor: *Autour du cercle et du carré*. Nantes 1982. Seite 57
- 9) Herbert Henkels, Rik Sauwen, Germain Viatte, Michel Seuphor: *Seuphor*. Antwerpen, Mercatorfonds 1976, S. 237.
- 10) Hans Voss: *Transzendenz und Raumschauung*. (Philosophische Abhandlungen, Band IX). Frankfurt/M. 1940, S. 148.
- 11) Kohle, gewischt, auf bräunlichem Skizzenbuchblatt, 23 x 30 cm. Privatsammlung Rheinland. Vgl. Katalog: Mondrian. Zeichnungen, Aquarelle, New Yorker Bilder. Staatsgalerie Stuttgart, Haags Gemeentemuseum, The Baltimore Museum of Art. 1981, Nr. 109.
- 12) wie Anm. 4), S. 157.
- 13) Ausspruch von 1965, zitiert in: Michel Seuphor. *Poésie plastique*. Katalog Besançon, Palais Granvelle, 15.5 - 2.8.1976, o. S. *L'instant 1965*.
- 14) wie Anm. 9), S. 237.
- 15) wie Anm. 9), S. 202.
- 16) wie Anm. 4), S. 147, 148.
- 17) Seuphor. Ausst. Kat. Musée de Nantes 1966. Zitiert nach Faltblatt: Michel Seuphor. Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. 6. avril - 6. juin 1977.
- 18) Gestaltung und Ausbruch, S. 123 - 139. — *Le style et le cri*, S. 127 - 143. — 1954 zeigte Seuphor erstmals seine *dessins à lacunes*, in der Ausstellung der Galerie Berggruen!
- 19) Gestaltung und Ausbruch, S. 125, 133, 138/139. — *Le style et le cri*, S. 129, 137, 142.
- 20) Johann Wolfgang Goethe: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. 28. August 1949. Hersg. von Ernst Beutler. Bd. 16: Naturwissenschaftliche Schriften. Erster Teil. Zürich 1949, S. 346.
- 21) wie Anm. 13), Notiz vom 4. Dezember 1968