

Religiöse Dimensionen in der modernen Malerei

von Lorenz Dittmann

Dem Jubilar, der in so seltener Weise Religion und Kunst in seiner Person vereint, sei eine Betrachtung über "religiöse Dimensionen in der modernen Malerei" gewidmet. Hervorgegangen aus einem Vortrag in Tholey, dort begleitet von vielen Lichtbildern, wird die Darlegung weithin dem Jubilar längst Bekanntes zusammentragen. Vielleicht gelingt es dennoch, einen schmalen Strahl neuen Lichts auf ein schon vielfältig erörtertes Thema zu lenken.

In zwei neueren Publikationen wurde der uns hier beschäftigende Themenbereich nach den unterschiedlichsten Aspekten verhandelt und - auch kontrovers - diskutiert von Theologen, Künstlern, Kunsthistorikern: in dem von Wieland Schmied anlässlich des 86. Deutschen Katholikentages (Berlin 1980) herausgegebenen, eine gleichnamige Ausstellung begleitenden Sammelband "Zeichen des Glaubens - Geist der Avantgarde - Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts" (Stuttgart 1980) und in dem Sammelband "Die Kunst und die Kirchen - Der Streit um die Bilder heute", herausgegeben von Rainer Beck, Rainer Volp und Gisela Schmirber, München (Pantheon-Colleg) 1984. Es kann nun nicht die Aufgabe dieser Darlegung sein, die vielfältigen, meist als Vortragstexte aufgefaßten Ansätze zusammenzufassen, zu kommentieren oder in einzelnen Facetten zu ergänzen.

Vielmehr geht diese Betrachtung auf die Quellen zurück - und Quellen sind die Kunstwerke selbst und die sie begleitenden Künstleräußerungen. Nach dieser Hinsicht werden die erwähnten Publikationen mehr als Materialsammlungen denn als Bezugsort eines "Forschungsstandes" benützt. (Zu letzterem wären sie auch weithin zu allgemein gehalten.)

Der leitende Gesichtspunkt meiner Darlegung ist der Zusammenhang zwischen *schöpferischer Erfahrung und religiöser Orientierung* in der Malerei des 20. Jahrhunderts, zwischen der *Erkundung eines Neulandes im Sinne innerkünstlerischer Problemstellungen und den Visionen einer anderen, die empirische Welt übersteigenden Wirklichkeit*, die nur in einigen Fällen als spezifisch religiöse, meist als eine in allgemeinerem Sinne transzendente, spirituelle Wirklichkeit anzusprechen ist. Diese aber kann hinführen zum Religiösen, indem sie von innerweltlichen Verstrickungen befreit.

Damit ist ein scharfes Rangkriterium gesetzt. Ich behandle nur Künstler, die *als* Künstler, nach der Kraft und Originalität ihrer schöpferischen Ideen und Verwirklichungen Maßstäbe setzten und setzen für die Malerei des 20. Jahrhunderts. Alle jene, die in vergleichsweise konventionellen künstlerischen Sprachen überlieferte religiöse Bilder variieren, bleiben außer Betracht. Außer Betracht bleiben aber auch solche, die in den genannten Publikationen oft erwähnt, in meinen Augen aber Eklektiker sind oder mit oberflächlichen, gleichwohl offenbar höchst effektvollen Mitteln arbeiten.

Ich gehe darauf nicht weiter ein, mir liegt nichts an einer Verurteilung irgendwelcher Künstler. Nur ist es meine feste Überzeugung, daß auch im 20. Jahrhundert - wie in allen früheren Jahrhunderten - eine relevante religiöse Aussage des Kunstwerks untrennbar gebunden bleibt an den künstlerischen Rang als solchen. Alles bloß gut Gemeinte bleibt belanglos, alles bloß Spektakuläre, so viel Aufsehen es zeitweise auch erregen mag, wird, so hoffe ich wenigstens, im Fortgang der Kunstgeschichte auf das ihm zukommende Maß zurückgeschnitten werden.

Es ist selbstverständlich, daß auch bei der angedeuteten strengen Auswahl nur eine exemplarische Behandlung des Themas im Rahmen dieser Darlegung erfolgen kann. Viele wichtige Namen fehlen, ich muß mich damit begnügen, unterschiedliche Dimensionen und Richtungen des Religiösen und Metaphysischen in der Malerei des 20. Jahrhunderts anzusprechen, kann nicht die Fülle und Verschiedenartigkeit des Individuellen aufweisen. Aber auch diese Dimensionen und Richtungen sind verankert in konkreten Künstlerpersönlichkeiten, gründen doch in der Kunst des 20. Jahrhunderts religiöse Erfahrung wie künstlerische Originalität in der Tiefe des Existenziellen, nicht in fraglos geteilten, das geistige Klima insgesamt bestimmenden Werten, wie in früheren Jahrhunderten.

Eugène Delacroix war innerhalb der Malerei des 19. Jahrhunderts der letzte, der religiöse Gehalte in Werken höchsten künstlerischen Ranges zu gestalten wußte. Medium dieser Vergegenwärtigung war ihm die künstlerische Phantasie, "l'imagination". "Die Phantasie", schrieb Delacroix, stellt sich beim Künstler "nicht nur die oder jene Gegenstände vor, sie verbindet sie zu dem Zweck, den er erreichen will; sie macht Gemälde und Nachbildungen, die er nach seinem Belieben zusammenstellt"¹. Aus dieser Phantasie malte Delacroix mythologische, literarische und religiöse Themen, wie etwa das Bild "Christus auf dem See Genezareth" von 1854 (Baltimore, Walters Art Gallery), als Darstellungen dramatischer, leidenschaftlicher Vorgänge, als Verherrlichungen einer geisterfüllten, von Tod und Untergang bedrohten Lebendigkeit.

Vincent van Gogh war zu solcher, vom Naturvorbild unabhängiger Phantasietätigkeit nicht mehr fähig. An seinen Bruder Theo schrieb er im Sommer 1888: "Ich habe eine große Ölstudie wieder abgekratzt, einen Ölberg mit einer Christusgestalt, blau und orange, und einem gelben Engel. Erdboden rot, Berge grün und blau. Ölbäume mit violetten und karminroten Stämmen und grünem, grauem und blauem Laub. Himmel zitronengelb. - Ich habe es abgekratzt, weil ich mir sage, daß man Figuren von solcher Tragweite nicht ohne Modell machen kann"².

Die "Pietà", die er im September 1889 in der bedrückenden Umgebung der Irrenanstalt von St. Rémy malte, hat zur Vorlage eine Reproduktion nach Delacroix. - Schon ein Jahr zuvor, im September 1888, hatte er an Theo geschrieben:

¹ Zitiert nach: Kurt Badt, Eugene Delacroix, Werke und Ideale, Drei Abhandlungen, Köln 1965, S. 99. - Farbabbildung des Werkes von Delacroix in: René Huyghe, Delacroix, München 1967, Taf. XLI.

² Vincent van Gogh, Sämtliche Briefe, In der Neuübersetzung von Eva Schumann hrsg. von Fritz Erpel, Zürich 1965, Bd. 4, S.83.

„Ich kann im Leben und auch in der Malerei sehr gut ohne den lieben Gott auskommen, aber ich, ein leidender Mensch, kann nicht auskommen ohne etwas, das größer ist als ich, das mein Leben ist - die Kraft zu schaffen. ... Und in einem Bild möchte ich etwas Tröstliches sagen, wie Musik. Ich möchte Männer und Frauen mit diesem gewissen Ewigen malen, wofür früher der Heiligenschein das Symbol war, und das wir durch das Leuchten, durch das Zittern und Schwingen unserer Farben zu geben suchen“³.

So wurde ihm die schöpferische Kraft zur Garantin von Transzendenz, ihm, der seinen Weg zur Kunst mühsam nach einer Predigertätigkeit in der Borinage, nach leidenschaftlichem religiösem und sozialem Einsatz seiner ganzen Person gefunden hatte, ihm, der zehn Jahre früher, im April 1878, an Theo geschrieben hatte: „Man kann nichts Besseres tun, als überall, unter allen Umständen, an allen Orten und zu allen Zeiten den Gedanken an Gott festzuhalten und immer mehr über ihn zu lernen trachten, sowohl aus der Bibel als auch aus allen anderen Dingen. Es ist gut, bei dem Glauben zu bleiben, daß alles über menschliches Begreifen hinaus wunderbar ist, denn das ist die Wahrheit. ... Nichts geringeres tut uns Not als das Unendliche und das Wunderbare, und der Mensch tut gut daran, sich mit nichts geringem zufriedenzugeben ...“.

In einem Brief vom Juli 1880 an Theo identifizierte er Gotteserfahrung mit Liebe: „Doch unwillkürlich möchte ich glauben, das beste Mittel, Gott zu erkennen, sei, viel zu lieben. Liebe einen Freund, einen Menschen, eine Sache, was du willst - dann bist du auf dem rechten Weg ... Aber man muß mit hoher, ernster, inniger Neigung lieben ... Das führt zu Gott, das führt zum unerschütterlichen Glauben.“ Daran schloß sich nun aber schon ein anderer Gedanke, der des Zusammenhanges von Kunst und Religion: „Suche das letzte Wort dessen zu verstehen, was die großen Künstler, die ernstesten Meister in ihren besten Werken sagen - darin ist Gott. Der eine hat es in einem Buch geschrieben oder gesagt, der andere in einem Gemälde ...“.

Dieser Gedanke gewann in van Goghs Reflexionen immer größeren Raum. So schrieb er 1888 an seinen Malerfreund Emile Bernard: „Christus allein unter allen Philosophen, Magiern usw. hat als fundamentale Gewißheit das ewige Leben, die Unendlichkeit der Zeit, die Nichtigkeit des Todes, die Notwendigkeit und die Berechtigung heiterer Gelassenheit und der Aufopferung bekräftigt.

Er hat in heiterer Gelassenheit gelebt, als *größter Künstler, den Marmor, den Ton und die Farbe verschmähend und in lebendigem Fleisch arbeitend*. Das heißt, dieser unerhörte und mit dem stumpfen Instrument unserer nervösen und abgestumpften modernen Gehirne kaum faßbare Künstler schuf keine Statuen, keine Gemälde, keine Bücher ... Er bekräftigte es laut, er machte ... *lebendige Menschen, Unsterbliche* ... Wenn es aber auch dieser große Künstler - Christus - verschmähte, über Ideen und Eindrücke Bücher zu schreiben, so hat er sicherlich das gesprochene Wort, das *Gleichnis* vor allem, sehr viel weniger verschmäht (der 'Sämann'! die 'Ernte'! der 'Feigenbaum'! usw.)“.

Und van Gogh ging noch weiter in der *Identifikation der Kunst, des Künstlers mit Christus*: „Diese gesprochenen Worte, die er (Christus) als verschwenderischer Grandseigneur nicht einmal aufzuschreiben geruhte, sind einer der höchsten, ja der höchste

³ Van Gogh, Sämtliche Briefe, Bd. 4, S. 139.

von der Kunst erreichte Gipfel, die hier zur schöpferischen Kraft, zur reinen schöpferischen Macht wird"⁴.

Van Goghs Bilder des "Sämanns" von 1888 sind ebenfalls Gleichnisse, Gleichnisse der schöpferischen Kraft der Sonne wie der schöpferischen Kraft des Menschen. In ihnen lebt eine Sinndimension der Gleichnisse Christi fort.

Aus der Kunst van Goghs empfangt der deutsche Expressionismus wesentliche Impulse.

Emil Noldes Aufzeichnungen machen auf ihre Weise die *innere Verbindung von künstlerischem Schöpferum und religiöser Ergriffenheit* sichtbar. Noldes Kunst lebt ganz aus der Ausdruckskraft der Farben. An Blumenfarben, an Farben der Landschaft waren ihm Glut und Schönheit der Farben aufgegangen. In seinem Buch "Jahre der Kämpfe"⁵ schrieb er für das Jahr 1909: "Es war auf Alsen mitten im Sommer. Die Farben der Blumen zogen mich unwiderstehlich an, und fast plötzlich war ich beim Malen. Es entstanden meine ersten kleinen Gartenbilder. - Die blühenden Farben der Blumen und die Reinheit dieser Farben, ich liebte sie. Ich liebte die Blumen in ihrem Schicksal: emporsprießend, blühend, leuchtend, glühend, beglückend, sich neigend, verwelkend, verworfen in der Grube endend. - Nicht immer ist unser Menschenschicksal ebenso folgerichtig und schön, aber auch immer endigt dies im Feuer oder in der Grube."

Das Schicksal der Blume wird so gewissermaßen zum Vorbild des Menschenlebens, und in der Farbigkeit wird dieser Zusammenhang unmittelbar deutlich. Es sind gesteigerte Blumenfarben, die für Nolde dann zum Medium geistigen Ausdrucks werden.

Das Naturhafte, Unwillkürliche verschafft sich auch in seiner Farbgebung Geltung: "Ich wollte im Malen auch immer gern", so Nolde, "daß die Farben durch mich als Maler auf der Leinwand sich so folgerichtig auswirkten, wie die Natur selbst ihre Gebilde schafft, wie Erz und Kristallisierungen sich bilden, wie Moos und Algen wachsen, wie unter den Strahlen der Sonne die Blume sich entfaltet und blühen muß. - Ich wollte auch nicht malen, was ich wollte, nur was ich malen mußte".

Von einer schweren Erkrankung kaum genesen, wandte sich Nolde religiösen Themen zu. Es entstand das "Abendmahl". "Einem unwiderstehlichen Verlangen nach Darstellung von tiefer Geistigkeit, Religion und Innigkeit war ich gefolgt, doch ohne viel Wollen und Wissen oder Überlegung. Einige Apostelköpfe nur und einen Christuskopf hatte ich vorher hingezeichnet. Fast erschrocken stand ich vor dem aufgezeichneten Werk, um mich gar kein Vorbild der Natur, und nun sollte ich malen das geheimnisvollste, tiefinnerlichste Geschehnis der christlichen Religion! Christus mit heilig verklärtem, ganz nach innen gekehrtem Ausdruck, zu beiden Seiten und vor ihm sitzend tiefbewegt der Kranz seiner Jünger." "Von dem Versinken in Religion und Ergriffenheit rettete ich mich", fuhr Nolde fort, "wieder hoch am Bild der 'Verspottung', wo die Kriegsknechte schreien, hauen, spotten, spucken. - Dann wieder ging ich hinunter in die mystischen Tiefen menschlich-göttlichen Seins. Das Pfingstbild war aufgezeichnet."

⁴ Zitiert nach: Zeichen des Glaubens, Geist der Avantgarde, S. 239, 240, 241, 242.

⁵ Zitiert nach: Emil Nolde, Mein Leben, mit einem Nachwort von Martin Urban, Köln 1976, S. 148, 156, 157, 159. - Farbabbildung des "Abendmahls" etwa in: Werner Haftmann, Emil Nolde, Köln, (Stuttgart etc. o.J.), Taf.3, des "Pfingstbildes" und der "Verspottung" in: Zeichen des Glaubens, Geist der Avantgarde, S. 174, 175.

Die "Fischer-Apostel waren gemalt, in ekstatischer, übersinnlicher Empfängnis des Heiligen Geistes ... lilarote Flammen über den Köpfen der Jünger, in der heilig glücksschwangeren Stunde, als sie Apostel wurden, für den göttlichen Verkünderdienst berufen und gesegnet."

"In solchen Empfindungen malte ich meine religiösen Bilder. Aber auch wie Hell und Dunkel, wie das Kalt und Warm der Farben den Künstler bewegten, bewegten ihn neben der Darstellung der seelisch-religiösen Menschencharaktere, schwere innere religiöse Grübeleien, die so verzweifelnd sein können, fast zum Irrsinn führend."

Es ist höchst charakteristisch, wie hier "Hell und Dunkel", das "Kalt und Warm der Farben" in einem Atemzug genannt werden mit der "Darstellung seelisch-religiöser Menschencharaktere" und den "schweren religiösen Grübeleien"!

Dies wichtige Selbstzeugnis Noldes endet mit der Feststellung: "Falls ich am Bibelbuchstaben und am erstarrten Dogma gebunden gewesen wäre, ich habe den Glauben, daß dann ich diese tiefsinnig empfundenen Bilder, Abendmahl und Pfingsten, so stark nicht hätte malen können. Ich muß künstlerisch frei sein, - nicht Gott vor mir haben, wie einen stahlharten assyrischen Herrscher, sondern Gott in mir, heiß und heilig wie die Liebe Christi.

Mit den Bildern 'Abendmahl' und 'Pfingsten' erfolgte die Wende vom optisch-äußerlichen Reiz zum empfundenen inneren Wert. Marksteine wurden sie, - wohl nicht nur in meinem Werk."

Nun wurde der Weg frei zu den folgenden Bildern biblischer Thematik, zu "Christus und die Kinder" von 1910 - nach Nolde "im Gemalten auf gleicher Höhe wie die Bilder im vorangegangenen Jahr, doch nicht ganz so tief in seelische Tiefen gehend" - und zum neunteiligen "Leben Christi" von 1911/12.

1916, nach seiner durch psychischen Zusammenbruch bedingten Entlassung aus dem Sanitätsdienst, begann **Max Beckmann** ein riesiges, 3,45 x 4,97 m messendes Bild, eine "Auferstehung" (heute in der Staatsgalerie Stuttgart aufbewahrt). Nach zwei Jahren Arbeit beließ Beckmann das Bild als unvollendetes, unvollendbares. Über einer weiten Landschaft stehen finster ein violett-schwarzer Mond und, links daneben, die gewaltige erloschene Scheibe der Sonne. In der Bildmitte schwebt, noch klammen Leibes, ein Nackter, dem aber an den Beinen noch Totenbinden hängen, knapp über dem Boden. Ein zweiter, rechts neben ihm, ist schon strack aufgerichtet, hat aber noch das Haupt gesenkt, scheint erst langsam zum Bewußtsein zurückzukehren. Ein dritter, in weitem Spreizschritt, hebt sein Antlitz verzückt zum Himmel empor. Ihn begleiten die anderen vom Himmel Angenommenen. In der linken oberen Bildecke, vor der erloschenen Sonne, stehen die Verdammten, Verzweifelten, Verlorenen. Als Zuschauer wohnen Beckmann selbst, seine Frau Minna, sein Sohn Peter und die Freunde Battenberg der Szene bei, wie in einer Loge vor einer dunklen Grotte sitzend. Beckmanns Kriegserfahrungen sind eingegangen in dieses Bild, wie sich zuvor, in seinen "Briefen im Kriege" Fronterlebnisse mit Passions- und apokalyptischen Visionen durchdrangen. So schrieb er⁶ am 3.4.1915: "Die Straßenreihen klaffen auseinander wie am Jüngsten Tag", am

⁶ Zitiert nach: Wolf-Dieter Dube, Zur "Auferstehung", in: Max Beckmann-Retrospektive, Ausst. Kat. Haus der Kunst München etc. 1984, hrsg. von Carla Schulz-Hoffmann und Judith C. Weiss, München 1984, S.84. Dort auch, S.85, Abbildung des Werkes.

4.5.1915: "In dem halbdunklen Unterstand halbentkleidete, blutüberströmte Männer, denen die weiten Verbände angelegt werden. Groß und schmerzlich im Ausdruck. Neue Vorstellungen von Geißelungen Christi", am 11.5.1915: "Alles versinkt, Zeit und Raum, und ich denke nur immer, wie malst du den Kopf des Auferstandenen gegen die roten Gestirne am Himmel des Jüngsten Tages."

Exemplarisch zeigt dieser Zusammenhang die *existenzielle Verankerung religiöser Bildthemen* in der Malerei des 20. Jahrhunderts. - Sie bestimmt auch die anderen religiösen Nachkriegsbilder Beckmanns, schon die "Kreuzabnahme" von 1917 (heute im Museum of Modern Art, New York)⁷: die riesige Gestalt Christi, todesstarr, nimmt mit ihren Gliedmaßen die ganze Bildfläche aus. Das Eckige ihrer Bewegungen überträgt sich auf alle anderen Figuren, läßt sie so teilnehmen am Tode Christi. Kälte und Fremdheit herrschen, nirgendwo ein Vorschein kommender Todesüberwindung.

In einem Vortrag, betitelt "Über meine Malerei", erläuterte Beckmann 1938, in den Londoner New Burlington Galleries, die Ziele seiner Malerei⁸. Hier heißt es: "Worauf es mir in meiner Arbeit vor allem ankommt, ist die Idealität, die sich hinter der scheinbaren Realität befindet. Ich suche aus der gegebenen Gegenwart die Brücke zum Unsichtbaren - ähnlich wie ein berühmter Kabbalist es einmal gesagt hat: 'Willst du das Unsichtbare fassen, dringe, so tief du kannst, ein - in das Sichtbare'. Es handelt sich für mich immer wieder darum, die Magie der Realität zu erfassen und diese Realität in Malerei zu übersetzen. - Das Unsichtbare sichtbar zu machen durch die Realität. - Das mag vielleicht paradox klingen - es ist aber wirklich die *Realität*, die das eigentliche Mysterium des Daseins bildet!"

An diese metaphysische These des "Mysteriums des Daseins" schließen sich sogleich - für Beckmann als einen Maler des 20. Jahrhunderts charakteristisch - Überlegungen über die künstlerische Gestaltung an: "Entscheidend hilft mir dabei die Durchtastung des Raumes. Höhe, Breite und Tiefe in die Fläche zu übertragen, so daß aus diesen drei Raumgegebenheiten sich die abstrakte Bildfläche des Raumes gestaltet, die mir Sicherheit gibt gegen die *Unendlichkeit* des Raumes." Und wieder: "Raum - Raum - und nochmals Raum - die unendliche Gottheit, die uns umgibt und in der wir selber sind. Dies suche ich zu gestalten durch Malerei." "Entscheidend ist nicht der Gegenstand, aber seine Übersetzung mit den Mitteln der Malerei in die Abstraktion der Fläche. Ich brauche daher kaum ungegenständliche Dinge, da mir der gegebene Gegenstand bereits unwirklich genug ist und ich ihn nur durch die Mittel der Malerei gegenständlich machen kann." Eine Aussage, die den Charakter der Gegenständlichkeit in Beckmanns Kunst schlagartig beleuchtet: Kunst ist nicht Wiedergabe von Gegenständen, sondern *macht* gegenständlich, schafft Gegenstände, die sich behaupten müssen gegen die soghafte Leere des Raumes. Es "verdichten sich", sagte Beckmann, "die Formen zu Din-

⁷ Farbabbildung im Ausstellungskatalog: Max Beckmann-Retrospektive, Haus der Kunst, München, S.202.

⁸ Zitiert nach: Max Beckmann, Sichtbares und Unsichtbares, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Peter Beckmann, mit einer Einführung von Peter Selz, Stuttgart 1965, S. 20-22, 24, 26.

gen, die mir verständlich erscheinen in der großen Leere und Ungewißheit des Raumes, den ich Gott nenne."

Raum war für Beckmann also "die unendliche Gottheit, die uns umgibt und in der wir selber sind." Dies ist aber keine gütige Gottheit, sondern eine Gottheit, die die Pole des Guten und Verneinenden in sich schließt: "Ja, Schwarz und Weiß, das sind die beiden Elemente, mit denen ich zu tun habe. Das Glück oder Unglück will es, daß ich nicht nur weiß, nicht nur schwarz sehen kann. Eins allein wäre viel einfacher und eindeutiger. Allerdings wäre es dann auch nicht existent. Aber trotzdem ist es doch der Traum vieler, nur das Weiße (nur das gegenständlich Schöne) oder nur das Schwarze (das Häßliche und Verneinende) sehen zu wollen. Ich kann nicht anders, als mich in beidem zu realisieren. Nur in beidem, Schwarz und Weiß, sehe ich Gott als eine Einheit, wie er sich als großes, ewig wechselndes Welttheater immer wieder neu gestaltet." Es waren also eine ganz persönliche, esoterische Gottesvorstellung, eine höchst *individuelle Methaphysik*, die Beckmanns Denken bestimmten. Immer wieder aber wandte sich Beckmann gegen alles Literarische: "Meine Ausdrucksform ist nun einmal ... die Malerei. Belastet - oder begnadet - mit einer furchtbaren Sinnlichkeit, muß ich die Weisheit mit den *Augen* suchen. ... Nichts wäre lächerlicher und belangloser als eine zerebrale gemalte Weltanschauung ohne den schrecklichen Furor der Sinne für jede Form von Schönheit und Häßlichkeit des Sichtbaren. Wenn sich aus meiner Form, die ich für dieses Sichtbare gefunden habe, sogenannte literarische Themen ergeben (das wären also Porträts, gegenständliche Kompositionen oder Landschaften), so sind sie alle entstanden aufgrund der Voraussetzung der Sinne, in diesem Falle der Augen, und jedes zerebrale Thema ist noch einmal umgewandelt in Form, Farbe und Raum. Alles Zerebrale und Transzendente bindet sich in der Malerei mit einer ununterbrochenen Arbeit des Sehens ..."

Was unausgesprochen aller vormodernen Malerei zugrundeliegt, nämlich daß jedes literarisch bestimmbare Thema erst durch die konkrete künstlerische Gestaltung seine einmalige Fassung - auch im Inhaltlichen - gewinnt, daß also die *künstlerische Form den Inhalt ebenso definiert wie der Inhalt die Form* - diese aller Kunst zugrundeliegende Wechselbeziehung wird von Beckmann für seine Kunst ausdrücklich zur Sprache gebracht.

Auch Beckmanns Tagebücher⁹ sind voll von Spekulationen, die ein Jenseits der empirischen Wirklichkeit thematisieren. Von "Metaphysik des Stofflichen" ist hier die Rede, von Traum und Ewigkeit: "Das eigentümliche Gefühl was uns suggeriert wird, wenn wir fühlen - das ist Haut - das ist gesund - das ist Knochen - innerhalb einer Vision, die völlig unirdisch ist. Das Traumhafte unserer Existenz gleichzeitig mit dem unsagbar süßen Schein der Wirklichkeit" lautet eine Aufzeichnung vom 31.12.1940, eine andere, vom 28.2.1942: "Die Kunst berührt ein für uns Menschen unerreichbares Gesetz der Harmonie der Ewigkeit in uns und außerhalb uns." Getragen aber werden diese Gedanken von Beckmanns Glauben an "die Unzerstörbarkeit des Individuums in Ewigkeit" (28.10.45), dem Impetus auch für die "Individualisierung des künstlerisch darzustellenden Objekts" in seinen Werken und damit dem Beharren auf Gegenstandsdarstellung überhaupt. Die Festigkeit der Körper, ihre Schwere, ihr Verspanntsein mit anderen, das

⁹ Nach: Max Beckmann, Tagebücher 1940-1950, zusammengestellt von Mathilde Q. Beckmann, herausgegeben von Erhard Göpel, München 1955, S. 15, 16, 31, 128.

aber zugleich die stolze, unzerstörbare Dinglichkeit des Einzelnen steigert, dienen solcher "Individualisierung des Objekts".

Beckmanns erstes Triptychon wurde im Mai 1932 in Frankfurt begonnen und Ende 1933 in Berlin fertiggestellt. Beckmann nannte es selbst "Abfahrt" (heute aufbewahrt im Museum of Modern Art, New York). Es gehört zu den großen, symbolträchtigen, vielfältig interpretierten Werken Beckmanns. Lily von Schnitzler, Beckmanns Freundin und Mäzenin, schilderte, wie der Künstler selbst im Februar 1937 in Berlin sein Triptychon erläuterte: "Auf dem rechten Flügel könne sie sich selbst sehen, wie sie versuche, den Weg in der Dunkelheit zu finden, indem sie den Korridor und die Treppe mit einer armseligen Lampe beleuchte. An sich gebunden zöge sie einen Teil von sich selbst hinter sich her, den Leichnam ihrer Erinnerungen, ihrer Fehler und Mißerfolge, den Mord, den jeder zu irgendeinem Zeitpunkt in seinem Leben begehe - man könne sich nie von der Vergangenheit befreien, man müsse den Leichnam tragen, während das Leben die Trommel schlägt." König und Königin, die Hauptgestalten des Mittelbildes, aber "hätten sich befreit, hätten sich von den Qualen des Lebens befreit - sie hätten sie überwunden. Die Königin trage den größten Schatz - Freiheit - als ihr Kind auf dem Schoß. Freiheit sei das, worauf es ankomme - es sei die Abfahrt, der neue Anfang."¹⁰

Weiter wollte Beckmann in der Deutung nicht gehen. Auf die Bitte des Kunsthändlers Curt Valentin um eine inhaltliche Erläuterung der Darstellungen antwortete Beckmann am 11. Februar 1938: "Stellen Sie das Bild weg oder schicken Sie 's mir wieder, lieber Valentin. Wenn 's die Menschen nicht von sich aus eigener innerer Mitproductivität verstehen können, hat es gar keinen Zweck die Sache zu zeigen. Für mich ist das Bild eine Art von Rosenkranz oder ein Ring von farblosen Figuren, der manchmal, wenn der Contact da ist einen heftigen Glanz annehmen kann und mir selber Wahrheiten sagt die ich nicht mit Worten ausdrücken kann und auch vorher nicht gewußt habe. Es kann nur zu Menschen sprechen, die bewusst oder unbewusst ungefähr den gleichen metaphysischen Code in sich tragen.

Abfahrt, ja, Abfahrt vom trügerischen Scheine des Lebens zu den wesentlichen Dingen an sich, die hinter den Erscheinungen stehen. Dies bezieht sich aber letzten Endes auf alle meine Bilder."¹¹

Damit sprach Beckmann wesentliche Probleme der Bildinhalte in der Kunst des 20. Jahrhunderts insgesamt an. Es kommt nicht auf streng festlegbare Bedeutungen an - zum Ärger der Ikonographen und Ikonologen - *es kommt auf das nicht durch Worte Aussagbare an, es kommt auf die "innere Mitproduktivität" der Betrachter an. Auch solche Abfahrt ins Freie neuer Symbolgehalte bedingt einen Abschied von den ikonographisch allzu festgelegten, allzu bekannten Bildinhalten der christlichen Ikonographie.*

Es geht um die "Abfahrt vom trügerischen Schein des Lebens", um zu den "wesentlichen Dingen" "hinter den Erscheinungen" zu gelangen. Eigentümlich, wie sich hier der figürliche, gegenstandsdarstellende Maler Beckmann mit den Impulsen der abstrakten, der gegenstandslosen Kunst trifft!

¹⁰ Zitiert nach: Max Beckmann, Die Triptychen im Städel, Ausst. Katalog Frankfurt/M. 1981, S. 16, 17. - Dort auch, auf S. 36, eine Farbabbildung des Werkes.

¹¹ Zitiert nach: Max Beckmann, Die Triptychen im Städel, S. 37.

Auf ungleich schmalere Basis, aber in bewundernswerter Konsequenz entfaltete sich ein religiöses Spätwerk im Schaffen **Alexej Jawlenskys**. Nur kurz sei darauf eingegangen.

In einem Brief an Pater Willibrord Verkade schilderte Jawlensky¹² 1938 seine künstlerische Entwicklung: auch hier wird ein Zusammenhang von künstlerischer Problemstellung und religiöser Aussage sichtbar. Seine zwischen 1914 und 1919 entstandenen "Variationen über ein landschaftliches Thema" bezeichnete Jawlensky als "Lieder ohne Worte". Es sind Abwandlungen eines Wege-Motivs, gesäumt von Bäumen, die der Künstler in immer höherem Maße in farbig eigenwertige, halbabstrakte Kompositionen transponierte. Jawlensky fuhr fort: "dann war mir notwendig, eine Form für das Gesicht zu finden, da ich verstanden hatte, daß die große Kunst nur mit religiösem Gefühl gemalt werden soll. Und das konnte ich nur in das menschliche Antlitz bringen. Ich verstand, daß der Künstler mit seiner Kunst durch Formen und Farben sagen muß, was in ihm Göttliches ist. Darum ist das Kunstwerk ein sichtbarer Gott und die Kunst ist 'Sehnsucht nach Gott'. Ich habe viele Jahre 'Gesichte' gemalt. Ich saß in meinem Atelier und malte, und mir war die Natur als Souffleur nicht notwendig. Mir war genug, wenn ich mich in mich selbst vertiefte, betete und meine Seele vorbereitete in einen religiösen Zustand ...

So gingen die Jahre in großer Arbeit. Und dann wurde ich krank und konnte wohl weiter arbeiten, trotzdem meine Hände immer mehr und mehr steif wurden." (Jawlensky litt seit 1929 an Arthritis.) "Ich konnte den Pinsel nicht mehr mit einer Hand halten, mußte beide Hände dazu nehmen, immer mit großen Schmerzen. Mein Format wurde ganz klein, auch mußte ich eine neue Technik finden. Drei Jahre malte ich diese kleinen abstrakten Köpfe wie ein Besessener. Da fühlte ich, daß ich bald ganz aufhören mußte zu arbeiten. Und so kam es auch!" 1937 malte Jawlensky seine letzten Bilder.

Die fast anstößige Formulierung, das Kunstwerk sei ein "sichtbarer Gott", wird von den späten Werken korrigiert und konkretisiert. Entstanden aus Schmerz und Qual, lassen sie die ästhetische Gefälligkeit früherer Werke hinter sich, gewinnen existenziellen Ernst und Tiefe in strengster Opposition von horizontalen und vertikalen Schwarzbalcken und düster glühenden Farben, die aus dem Dunklen leuchten.

Bei **Wassily Kandinsky** sind die religiösen Ursprünge abstrakter Kunst in besonderer Prägnanz zu erkennen. Seine programmatische Schrift von 1912 "Über das Geistige in der Kunst" meinte "Geistiges" nicht nur im engeren Sinn des Künstlerischen. Schon einzelne Verweise auf theosophische Literatur in den Anmerkungen machen dies klar. Deutlicher äußerte sich Kandinsky in seinem 1913 veröffentlichten "Rückblick"¹³. Hier beschrieb er seine Jugend und seinen Weg zur Kunst. Kandinsky berichtete: "So trat ich endlich in das Reich der Kunst, das der Natur, der Wissenschaft, der politischen Lebensform usw. gleich ein Reich für sich ist, durch eigene und nur ihm eigene Gesetze

¹² Zitiert nach: Ausst. Kat. Alexej Jawlensky 1864-1941, Städtische Galerie im Lenbachhaus München etc. 1983, S.117, 118. - Dort auch Farbabbildungen.

¹³ Zitiert nach: Wassily Kandinsky, Rückblick. Mit einer Einleitung von Ludwig Grote, Baden-Baden 1955, S. 28, 29, 30, 31. - Farbabbildungen von Bildern Kandinskys z.B. in: Rosel Gollek, Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München, Katalog der Sammlung in der Städtischen Galerie, München 1974. - Hans Konrad Roethel, Kandinsky, München-Zürich 1982.

regiert wird und das mit den anderen Reichen zusammen im letzten Grunde das große Reich bildet, das wir nur dumpf ahnen können.

Heute ist der große Tag einer der Offenbarungen dieses Reiches. Die Zusammenhänge dieser einzelnen Reiche wurden wie durch einen Blitz beleuchtet; sie traten unerwartet, erschreckend und beglückend aus der Finsternis ... Hier fängt die große Epoche des Geistigen an, die Offenbarung des Geistes. Vater - Sohn - Geist."

Die Einteilung Joachim von Fiore wurde hier wiederaufgenommen. Das Reich des Geistes ist auch das Reich des Heiligen Geistes, - zugleich aber, und das ist charakteristisch für Kandinsky wie für alle Künstler des 20. Jahrhunderts von Rang - wird das *"Geistige", Metaphysische, das in der Kunst zum Ausdruck kommt, ganz aus den eigenen Gesetzen und Möglichkeiten der Kunst selbst gewonnen.*

Kandinsky liebte bayrische Hinterglasbilder, Werke der Volkskunst, in denen der "Klang des Gegenstandes" rein ertönen kann, reiner als in aller akademisch geschulten Malerei. Er liebte sie wegen der Naivität der Darstellungsform, gewiß aber auch wegen der ungebrochenen Frömmigkeit, aus der heraus sie entstanden.

In vielen eigenen Bildern ließ er sich von ihnen anregen, so im Hinterglasbild "Heiliger Georg I" von 1911 (Städtische Galerie im Lenbachhaus, München). Der Heilige reitet ein blaues Pferd, Blau ist für Kandinsky die "typisch himmlische Farbe". Beim "Heiligen Georg III" aus demselben Jahr bleiben vom Reiter nur noch einige kraftvoll gezogene Konturen, die - wie auch die Farben - fortgeführt werden in Rhythmen, die sich von Gegenstandsdarstellung weithin gelöst haben.

Diese Gegenüberstellung ist charakteristisch für Kandinskys frühe abstrakte Malerei. Immer wieder tauchen verschleiert gegenständliche, figürliche Verweise auf - und oft sind diese Verweisungen solche in eine Dimension des Religiösen, des "Geistigen".

Ebenfalls 1911 entstand das Hinterglasbild "Allerheiligen I" (wiederum im Besitz der Münchner Städtischen Galerie), auch dieses Werk undenkbar ohne das Vorbild der Volkskunst. Ein posaunenblasender Engel erweckt die Heiligen, die große gelbe Nimben schmücken, eine Sonnenblume überwächst sie alle. Blau und Weiß, kühles Grün und Rosa bilden den farbigen Raum dieser Auferstehung. - Der "Blaue Reiter", die Titelfigur des berühmten Almanachs von 1912, ist der "geistige Reiter". Kandinskys Aquarell-Entwurf für den Umschlag zeigt ihn himmelwärts stürmend, einem fließenden Licht entgegen, Inbild leidenschaftlichen Transzendierens, das alles Irdische hinter sich läßt.

Die Hinneigung zur Volkskunst, zu primitiver Kunst in verschiedenartiger Ausprägung - wie sie sich im erwähnten Almanach "Der Blaue Reiter" bekundete, bezeugt, daß sich Kandinsky, bei aller Entschlossenheit zu einem revolutionären Neubeginn, als Glied einer langen, weit in die geschichtlichen Ursprünge zurückreichenden Tradition empfand; und beides gehörte für ihn notwendig zusammen. Auch darin sah er eine Ähnlichkeit zwischen Kunst und Religion.

Im "Rückblick" heißt es an einer etwas späteren Stelle: "Die Kunst ist in vielem der Religion ähnlich. Ihre Entwicklung besteht nicht aus neuen Entdeckungen, die die alten Wahrheiten streichen und zu Verirrungen stempeln (wie es scheinbar in der Wissenschaft ist). Ihre Entwicklung besteht aus plötzlichem Aufleuchten, das dem Blitz ähnlich ist", einem Aufleuchten, das "mit blendendem Licht neue Perspektiven" zeigt,

„neue Wahrheiten, die im Grunde nichts anderes sind, als die organische Entwicklung, das organische Weiterwachsen der früheren Weisheit, die durch diese letzte nicht annulliert wird, sondern als Weisheit und Wahrheit weiter lebt und erzeugt.“

Und Kandinsky fuhr fort: „Christus ist, nach seinen eigenen Worten, nicht gekommen, um das alte Gesetz zu stürzen. Wenn er sprach: 'Es ward euch gesagt ... und ich sage euch ...', so brachte er das alte materielle Gesetz als sein geistig gewordenes Gesetz ...". „Hier liegt die Wurzel der weiteren Umwertung der Werte, die ununterbrochen, also auch heute, langsam weiter schafft und zur selben Stunde die Wurzel der Verinnerlichung ist, die wir auch im Reiche der Kunst allmählich erreichen.“ Für Kandinsky bedeutete die gegenstandslose Malerei nicht das „Streichen der ganzen früheren Kunst“, sondern den „innerlich logischen ... unvermeidlichen weiteren Wuchs der Kunst“. Nebensächliche Forderungen an die Kunst fallen nun weg - „zugunsten nur einer einzigen Forderung: der Forderung des *inneren* Lebens im Werke“. Kandinsky schloß daran die wichtige Aussage: „Hier bemerkte ich zu meiner Überraschung, daß diese Forderung auf der Basis gewachsen ist, die Christus als eine moralische Qualifizierungsbasis aufstellte. Ich bemerkte, daß diese Kunstanschauung christlich ist und daß sie zu derselben Zeit die nötigen Elemente zum Empfang der 'dritten' Offenbarung, der Offenbarung des Geistes, in sich birgt.“

So ist es kein Zufall, daß es auch noch unter den ausgeprägt „abstrakten“, gegenstandslosen Bildern Kandinskys solche religiöser Thematik gibt, wie etwa die „Sintflut“ von 1913 (Städtische Galerie im Lenbachhaus), mit wogenden Farbformen vor schwarzem Grund, voll inneren Glühens und kraftvoller Rhythmik, ein Bild des Kampfes, des Umbruchs, der Hoffnung, des Neuanfangs.

Lothar Schreyer berichtete in seinen „Erinnerungen an Sturm und Bauhaus“ von einem Gespräch mit Kandinsky. „Erschrecken Sie nicht“, so Kandinsky, „wenn ich Ihnen ... sage, daß ich meine eigenen Bilder, besonders seit ich ungegenständlich male und je älter ich werde, als christliche Bilder erkenne.“ Und wieder kam Kandinsky auf das Reich des Geistes zu sprechen:

„Die Kirche Christi muß und wird sich erneuern aus der Kraft des Heiligen Geistes.' Er blickte vor sich hin. 'Ich sehe das Reich des Geistes im Lichte heraufziehen und will es, soweit ich es mit meiner Kunst vermag, verkünden. Darum male ich keine Christusbilder, male nicht den Menschensohn, der menschlich darstellbar ist. Der Heilige Geist ist nicht gegenständlich zu erfassen, sondern nur ungegenständlich. Das ist mein Ziel: Licht vom Lichte, das fliegende Licht der Gottheit, den Heiligen Geist zu verkünden. Vermögen die Menschen die Verkündigung aufzunehmen, das Licht zu schauen? Wann?'“¹⁴

Soweit Kandinsky. Seine Frage gilt auch noch für unsere Gegenwart. Der besondere Charakter der Kandinskyschen Abstraktion zeigt sich mithin darin, daß hier *das Schöpferische der Kunst* in nächste Nähe treten will zum *Schöpferischen des Heiligen Geistes*, das nur ungegenständlich zu fassen ist: „Veni creator spiritus.“ Eine im Geist „klingende Welt“ tritt gegenüber dem Bild des leidenden Christus, auf das sich die im speziellen Sinne religiöse Kunst des 20. Jahrhunderts weithin konzentriert.

¹⁴ Zitiert nach: Zeichen des Glaubens, Geist der Avantgarde, S. 251.

Nicht als eine eigentlich religiöse Kunst, aber als eine metaphysische, in besonderer Weise dem *Kosmischen* und dem *Innerlichen* zugewandte, von *Naturfrömmigkeit* geprägte, muß die Kunst **Paul Klees** hier Erwähnung finden¹⁵.

Klee begann seinen erstmals im Band "Staatliches Bauhaus 1919-1923" veröffentlichten Aufsatz "Wege des Naturstudiums"¹⁶ mit der Feststellung: "Die Zwiesprache mit der Natur bleibt für den Künstler *Conditio sine qua non*. Der Künstler ist Mensch, selber Natur und ein Stück Natur im Raume der Natur." Der Kunst "einer peinlich differenzierten Erforschung der Erscheinung", der Kunst "des optischen Sehens", die Bilder "der von der Luft gefilterten Oberfläche des Gegenstandes" zustandebrachte, wollte Klee eine Kunst entgegensetzen, die den Gegenstand "über seine Erscheinung hinaus ... durch unser Wissen um sein Inneres" erweitert. Zu dieser "sichtbaren Verinnerlichung" kommen Wege, "die das Ich zum Gegenstand in ein über die optischen Grundlagen hinausgehendes Resonanzverhältnis bringen. Erstens der nicht-optische Weg gemeinsamer irdischer Verwurzelung, der im Ich von unten ins Auge steigt, und zweitens der nicht-optische Weg kosmischer Gemeinsamkeit, der von oben einfällt. Metaphysische Wege in ihrer Vereinigung." Der "untere Weg führt durch das "statische Gebiet", der obere aber durch das dynamische Gebiet". (Sogleich also stellen anschauliche Charaktere sich ein.) Klee schloß mit der Überzeugung, daß "Wachstum in der Naturanschauung und Betrachtung" den Künstler befähige "zur freien Gestaltung abstrakter Gebilde, die über das gewollt Schematische hinaus eine neue Natürlichkeit, die Natürlichkeit des Werkes erlangen." Der Künstler schaffe dann "ein Werk, oder er beteilige sich am Erschaffen von Werken, die ein Gleichnis zum Werke Gottes sind."

In einem 1924 zu Jena gehaltenen Vortrag, der 1945 unter dem Titel "Über die moderne Kunst" veröffentlicht wurde, beschrieb Klee das künstlerische Schaffen unter einer Naturmetapher, unter dem "Gleichnis vom Baum"¹⁷. "Der Künstler hat sich mit dieser vielgestaltigen Welt befaßt, und er hat sich ... in ihr einigermaßen zurechtgefunden ... Er ist so gut orientiert, daß er die Flucht der Erscheinungen und der Erfahrungen zu ordnen vermag. Diese Orientierung in den Dingen der Natur und des Lebens, diese vielverästelte und verzweigte Ordnung, möchte ich dem Wurzelwerk des Baumes vergleichen. - Von daher strömen dem Künstler die Säfte zu, um durch ihn und durch sein Auge hindurchzugehen. So steht er an der Stelle des Stammes. - Bedrängt und bewegt von der Macht jenes Strömens, leitet er Erschautes weiter ins Werk. Wie die Baumkrone sich zeitlich und räumlich nach allen Seiten hin sichtbar entfaltet, so geht es auch mit dem Werk. - " Der Künstler "tut an der ihm zugewiesenen Stelle beim Stamme ... gar nichts anderes, als aus der Tiefe kommendes zu sammeln und weiterzuleiten." Beim Kunstwerk aber, "das der Krone verglichen wurde, handelt es sich um die deformatorische Notwendigkeit durch den Eintritt in die spezifischen Dimensionen des Bildnerischen", das heißt durch Eintritt in die Dimensionen der Linie, Helldunkeltöne und der

¹⁵ Farbabbildungen von Werken Klees z.B. in: Paul Klee, Das Frühwerk 1883-1922, Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1979/80. - Christian Geelhaar, Paul Klee und das Bauhaus, Köln 1972. - Paul Klee, Das Werk der Jahre 1919-1933, Ausst. Kat. Kunsthalle Köln 1979.

¹⁶ Paul Klee, Das bildnerische Denken, Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, hrsg. und bearbeitet von Jörg Spiller, Basel, Stuttgart 1956, S. 63, 66, 67.

¹⁷ Klee, Das bildnerische Denken, S. 82, 86.

Farbe, die Klee im folgenden analysierte. Wiederum finden wir den engsten, unmittelbaren Zusammenhang zwischen der hochgespannten künstlerischen Zielsetzung und der genauen Analyse der künstlerischen Gestaltungsmittel.

Die Farben gehören dem oberen Gebiet an. Sie sind für Klee eine "jenseitige Angelegenheit. Das ... atmosphärische Reich ist so gütig, sie uns zu vermitteln", als Regenbogen. Das "Phänomen des Regenbogens" ist in der irdischen Natur höchste Erscheinung der Farben im Sinne ihrer "farbigen Reinheit". Geradezu schwärmerisch wird Klee bei der Schilderung des Farbenkreises: "Wir verlassen das menschliche Gebiet, das überanimalische Gebiet, das pathetische, das strebende, das geistkörperliche, das halbruhige und halb bewegte Gebiet des Zwischenreiches mit dem Dreiecksymbol, wo die reinen Farben nur halb zu Haus sind. Wir befreien unser Pendel von der Schwerkraft, wir lassen es sausen, um auf das göttliche Gebiet zu gelangen, auf das schwingende, auf das dynamische Gebiet, auf das Gebiet der rollenden Drehung und ganzen Bewegung, mit dem Kreissymbol, wo die reinen Farben in Wahrheit zu Hause sind"¹⁸.

Nur als "halbjenseitige", das heißt in linearer, streifiger und damit "endlicher" Form erscheinen die Farben aber zumeist in Klees Bildern, wie etwa im Aquarell auf Kreidegrund "Mit dem Regenbogen" von 1917 (Slg. Felix Klee) oder dem Aquarell "Nordseebild" von 1923 (Kunstmuseum Bern). In ihrer Zartheit, ihrer Transparenz bleibt aber den Farben auch hier etwas von ihrer lichthaften Jenseitigkeit bewahrt.

Klees Kunst und die sie begleitende Theorie identifizieren das Schöpferische mit Bewegung, mit künstlerischer "Genesis", die im Formalen wie im Farbigen unmittelbar sich zeigt. "Die Kraft des Schöpferischen kann nicht genannt werden. Sie bleibt letzten Endes geheimnisvoll. Doch ist es kein Geheimnis, was uns nicht grundlegend erschütterte. Wir sind selbst geladen von dieser Kraft bis in unsere feinsten Teile. Wir können ihr Wesen nicht aussprechen, aber wir können dem Quell entgegengehen, soweit es eben geht. Jedenfalls haben wir diese Kraft zu offenbaren in ihren Funktionen, wie sie uns selbst offenbar ist. ... Solche Beweglichkeit auf den natürlichen Schöpfungswegen ist eine gute Formungsschule. Sie vermag den Schaffenden von Grund aus zu bewegen und, selber beweglich, wird er schon für die Freiheit der Entwicklung auf seinen eigenen Gestaltungswegen sorgen. - Die Genesis als formale Bewegung ist das Wesentliche am Werk"¹⁹.

Immer wieder kam Klee in seinen am Bauhaus durchgeführten Kursen zur Form- und Gestaltungslehre darauf zu sprechen: "Die Formung bestimmt die Form und steht daher über ihr. - Form ist also nirgends und niemals als Erledigung, als Resultat, als Ende zu betrachten, sondern als Genesis, als Werden, als Wesen. Form als Erscheinung aber ist ein böses, gefährliches Gespenst. Gut ist Form als Bewegung, als Tun, gut ist tätige Form. Schlecht ist Form als Ruhe, als Ende, schlecht ist erlittene, geleistete Form. Gut ist Formung. Schlecht ist Form; Form ist Ende, ist Tod. Formung ist Bewegung, ist Tat. Formung ist Leben. In diesen Sätzen konzentriert sich die ... elementare Lehre vom Schöpferischen. Ihre Bedeutung ist grundsätzlich ..."²⁰. Im Strömen der Linien, in der

¹⁸ Klee, Das bildnerische Denken, S. 467, 469, 471.

¹⁹ Klee, Das bildnerische Denken, S. 17.

²⁰ Paul Klee, Unendliche Naturgeschichte, Prinzipielle Ordnung der bildnerischen Mittel, verbunden mit Naturstudium, und konstruktive Kompositionswege, Form- und Gestaltungslehre, Bd. II, hrsg. und bearbeitet von Jürg Spiller, Basel, Stuttgart 1970, S. 269.

zarten Stufung der nach Hell und Dunkel gleitenden Farben offenbaren sich Bewegung, Genesis, Schöpfung im zugleich natürlichen wie geistigen Sinne. So verhält sich Kunst zur Schöpfung "gleichnisartig"²¹.

Aus der strengen Abstraktion sei ausgewählt der "Suprematismus" von **Kasimir Malewitsch**. Die in mehreren, immer neu ansetzenden, mit zahlreichen Wiederholungen versehenen Schriften niedergelegte Theorie des Suprematismus tritt mit höchstem weltanschaulichem Anspruch auf. Zwei Grundgedanken seien herausgegriffen: Suprematismus ist Gegenstandslosigkeit jenseits aller zweckgerichteten Tätigkeit, und: Suprematismus ist Darstellung kosmischer Erregungen. Ich beziehe mich dabei auf das im Januar/Februar 1922 geschriebene Manuskript "Suprematismus - Die gegenstandslose Welt", das 1962, ins Deutsche übertragen, publiziert wurde²². Gegenstandslosigkeit gibt die allgemeinste Bestimmung der Malewitsch'schen Kunst als einer ungegenständlichen. In der Theorie wird Gegenstandslosigkeit gerechtfertigt als Abgrenzung gegen alles Nützlichkeitsdenken. Malewitsch unterschied "drei Wege", "drei Wahrheiten": Religion, Kunst, Wissenschaft. Alle drei waren bislang vom Gesichtspunkt der Nützlichkeits, des "praktischen Realismus" bestimmt. "So steht vor der Religion als Gegenstand des Heils Gott, als Grenze des praktischen Realismus geistiger Ordnung, vor der Kunst - die Schönheit, vor der Wissenschaft - die Erkenntnis. Die gegenstandslose Wahrheit wird in ihnen verwandelt in ein gegenständliches Ganzes, das erreicht und bewältigt werden muß...

Nachdem der Mensch sich nützliche Ziele gesetzt hat, strebt er auch zu ihnen hin. Dadurch wird sein sogenanntes Leben zum praktischen Handeln, zu einem Streben zum Leben; es ist nicht das Leben selbst. Dieses kann erst erreicht werden, wenn das 'Ziel' erreicht ist. Das, was wir heute Leben nennen, sind nur zweckdienliche Handlungen, um zum wirklichen Leben zu gelangen. Da aber die Welt gegenstandslos ist, sind alle gesetzten Ziele niemals zu erreichen. Niemals kann durch zweckbedingte Handlungen das Leben erreicht werden, weder in Gott, noch im technischen Gegenstand, noch in der Schönheit." Diese These Malewitschs gewinnt in unseren Tagen an Schärfe und Eindringlichkeit, heute, da nahezu alles der Zweckrationalität unterstellt, auf reine "Effizienz" hin beurteilt wird. Die zweite Bestimmung Malewitschs lautet: "Die suprematistische Kunst offenbart in allem die Erregung und den kosmischen Zusammenhang aller Erregungserscheinungen. Die Geburt von Körpern in der Faktur der Bewegung. Das ist der Kern ihres Wesens, der Kern des wirkenden Suprematismus." Dieser Erregungszusammenhang wird in den Bildern unmittelbar sichtbar. Formen und Farben sind Träger verhaltener Erregungen, Exponenten eines sie übergreifenden Spannungszusammenhangs. "Jedes Material und jede Kraft", so stellte Malewitsch fest, "hat ihre eigene Farbe, und nur die farbige Ausstrahlung verändert ihre Intensität in den verschiedenen Ringen. Je mehr sich diese Ausstrahlung dem Erregungszentrum nähert, um so mehr wird sie vom Schwarz oder Weiß absorbiert, wobei ich Schwarz und Weiß als die beiden äußersten Grenzen der Bewegungszustände, als höchste Kultur betrachte."

²¹ Klee, Das bildnerische Denken, S. 79.

²² Kasimir Malewitsch, Suprematismus - Die gegenstandslose Welt, übertragen von Hans von Riesen, Köln 1962. Zitate auf den S. 50, 207, 211, 86, 150, 151. - Farbabbildungen von Werken Malewitschs in: Troels Andersen, Malevich, Stedelijk Museum Amsterdam 1970.

Die Buntfarben sind mithin für Malewitsch Übergänge zwischen Schwarz und Weiß, Verkörperungen je verschiedener Erregungen. Und so sind auch die Formen nur scheinbar statisch-geometrisch, nur scheinbar exakt - in Wirklichkeit dynamisch verzogen, in sich gespannt, von anderen Formen angezogen oder abgestoßen, Varianten des "ersten Grundelement", des Quadrats. "Durch Drehen des Quadrats entsteht das zweite Grundelement, der Kreis. Durch Teilung des Quadrats entstehen zwei Rechtecke, aus denen sich das dritte Grundelement, das Kreuz, formt. Aus der Verlängerung des Quadrats bildet sich der Balken ...".²³

Der Künstler, wie ihn Malewitsch verstand, "gleichet in seiner Erregung dem All, das aufleuchtet und erlischt, nicht etwa, weil ihn eine Stimmung erfaßt hätte - ..., sondern nur durch die eine Urerregung, die keine Unterschiede kennt." In den seit 1915 geschaffenen "Suprematistischen Kompositionen" schweben vor der Unermeßlichkeit weißer Bildgründe geometrisch gespannte Formen in Schwarz, Rot, Gelb, Blau, auch in Grün und anderen Farben, wobei Form- und Farbenergien einander wechselseitig bedingen.

Im "Suprematistischen Bild" von 1917/18 löst sich ein gelbes, perspektivisch verzogenes Viereck in die räumliche Unbestimmtheit und Unbegrenztheit des weißen Grundes; in Werken der zwanziger Jahre mit einfachen Kreuzbalken-Gefügen verwandelt sich das Energetische, das Erregungshafte früherer Bilder zu einer nach innen gewandten Spannung und Kraft.

Malewitschs Kunst ist keine religiöse. Sie will *an die Stelle der Religion* treten, die Malewitsch fast ausschließlich vom Streben nach Nützlichkeit (im geistigen Sinne) bestimmt sah.

Immerhin erkannte auch Malewitsch die Möglichkeit des Heiligen an. "Ein Heiliger hütet sich, etwas zu erforschen, denn er wird ja erst heilig, wenn er ganz in seinem Gott, dem Unerforschlichen aufgeht." "Heilig sein, heißt nicht hervortreten, heißt mit der großen Einheit verschmelzen. Die Reinheit dieser in jeder Religion bestehenden Bestrebungen wird aber stark überschattet von praktisch-gegenständlichen Spekulationen auf ein Heil. Gott wird zum Spender gegenständlicher Segnungen."

Mit solcher Aussage wird der Künstler zum Kritiker der Religion um einer reineren Religion willen. Je ausschließlicher sich Religion auf innerweltliche Sorgen und Besorgungen konzentriert, desto notwendiger wird eine radikal anti-utilitaristische Kunst wie die von Malewitsch.

Ich schließe mit einem Hinweis auf die Kunst **Barnett Newmans**. Wie der Suprematismus Malewitschs gründet sie in der "*absoluten Empfindung*", aber nun in einer Empfindung, einer Erfahrung des Selbst. "The self, terrible and constant, is for me the subject matter of painting"²⁴. "Das Selbst, furchtbar und immer anwesend, ist für mich der Gegenstand der Malerei." "Was mich beim Malen beschäftigt, ist, daß das Bild einem Menschen die Empfindung von Anwesenheit vermitteln sollte, so daß er weiß, daß er da ist, daß er sich seiner selbst bewußt wird. Und so besteht eine Beziehung zu mir, als ich

²³ Miroslav Lamac, Kasimir Malewitsch, in: Malewitsch - Mondrian, Konstruktion als Konzept, Ludwigshafen/Rh. (1978), S. 28.

²⁴ Zitiert nach: Harold Rosenberg, Barnett Newman, New York 1978, S. 21. Dort auch Farbabbildungen.

das Bild malte, denn in diesem Sinn war ich anwesend Daß der Betrachter meinem Bild empfindet, daß er anwesend ist, diese Empfindung ist nicht nur ein Geheimnis, sondern die Empfindung einer metaphysischen Tatsache. ... ich hoffe, daß meine Malerei die Kraft hat, einem Menschen - so wie sie es mir vermittelt - das Gefühl seiner Ganzheit, seines Fürsichseins, seiner eigenen Individualität zu vermitteln, und gleichzeitig das Gefühl seiner Verbindung zu anderen, die auch für sich sind."²⁵

Die Empfindung der "metaphysischen Tatsache" der Anwesenheit, Ganzheit, Individualität, auf die Newman in diesem Gespräch mit David Sylvester von 1967 hinwies, soll der Betrachter vor den großformatigen Leinwänden des Malers gewinnen. "Vir heroicus sublimis" von 1950/51 (im Museum of Modern Art, New York) mißt 2,42 x 5,41 m. Der Betrachter ist umgeben von riesigen Flächen monochromer Farbe, die an unterschiedlichen Stellen vertikal durchzogen oder seitlich begrenzt werden von andersfarbigen Streifen und Zonen. Schon im Titel taucht hier der Begriff des "Sublimen", des "Erhabenen" auf. Eine "erhabene Kunst" wollte Newman schaffen. Seit jeher ist das "Erhabene" verbunden mit Weite, Entgrenzung, Unendlichkeit, vor der sich der Mensch, ausgeliefert als physisches Wesen, desto gewisser als geistig-selbstbestimmter erfahren soll.

Die offenen, monochromen, aller durch Formen bedingten Grenzsetzung ledigen Farbgründe der Werke Newmans erscheinen in höchster Farbtintensität, oftmals in Rot, der intensivsten Farbe, oder aber vertieft zu nächtlicher Dunkelheit oder, als Träger ungespaltenen Lichts, in leicht gebrochenem Weiß. Zu seinen zwischen 1958 und 1966 gemalten "14 Stationen des Kreuzes" schrieb Newman: "Niemand hat mich gebeten, diese Stationen des Kreuzes zu malen. Sie wurden von keiner Kirche in Auftrag gegeben. Sie sind keine 'Kirchen'-Kunst im konventionellen Sinn. Aber sie haben mit der Passion zu tun, so wie ich sie empfinde und verstehe ... Ich fing vor 8 Jahren mit diesen Bildern an, so wie ich alle meine Bilder anfangs - ich malte. Beim Malen wurde mir bewußt ..., daß ich es hier mit etwas Besonderem zu tun hatte. In diesem Augenblick brachte mich die Intensität, die die Bilder für mein Gefühl hatten, auf den Gedanken, daß sie die Stationen des Kreuzweges waren. ...

Wie die Passion keine Reihe von Anekdoten darstellt, sondern ein einziges Geschehen verkörpert, so stellen auch diese 14 Bilder, obwohl jedes einzelne in seiner Unmittelbarkeit ganz und für sich ist, alle zusammen eine vollständige Aussage über einen einzigen Gegenstand dar. Deshalb konnte ich sie auch nicht alle zusammen malen, automatisch, eins nach dem anderen. Es dauerte 8 Jahre. ... Immer wenn ich die spontane, unabweisable Empfindung hatte, daß ich an ihnen weiterarbeiten mußte, dann malte ich weiter. Der Aufschrei *Lema*, warum - das ist die Passion, und das habe ich in diesen Bildern zu evozieren versucht ..."

Newman erläuterte, daß er, um "diesen Schrei in seiner ganzen Intensität und seiner ganzen Nacktheit" zu bewahren, nur die "rohe Leinwand benutzen" durfte und "auf alle Farbskalen verzichten" mußte. "Jedes Bild mußte sofort wahrgenommen werden - der visuelle Eindruck mußte total und unmittelbar sein."

²⁵ Zitiert nach: Zeichen des Glaubens, Geist der Avantgarde, S. 274.

Und er schloß: "Ich besaß keine vorformulierte Idee, die ich ausführen würde, um ihr dann einen Titel zu geben. Ich wollte die Emotion bewahren und sie nicht in bildnerischen Ekstasen vergeuden. Der Schrei, der Schrei ohne Antwort ist Welt ohne Ende. Aber ein Bild muß sie, die Welt ohne Ende, in seinen Grenzen bewahren."²⁶

Das religiöse Bild der alten Kunst weiß die einmal gegebene Antwort, stellt sie dar. Die Malerei des 20. Jahrhunderts thematisiert den Schrei ohne Antwort, - die *Selbsterfahrung* vor einer Unendlichkeit, den zweckfreien Erregungszustand des Alls, den kosmischen Zusammenhang als einen Zusammenhang des Werdens, identifiziert Christus und den Heiligen Geist mit der Schöpferkraft, die sich im Künstler spiegelt. In all dem bleibt sie im *Vorfeld* religiöser Erfahrung, ist sie *Suche* nach dem Absoluten mehr als dessen Vergewisserung. Aber diese Suche ist Suche in Spontaneität, innerer *Lebendigkeit*, in bedingungslosem Einsatz der ganzen Person, der dem Betrachter "innere Mitproduktivität" abverlangt. Als reines Gegenüber bleibt sie stumm. Sie ist *Weg* mehr denn als Ziel - aber indem sie den Betrachter auf diesen Weg bringt, kann sie dem, der dies aus sich vermag, auch den Zugang öffnen zur immerwährenden religiösen Wahrheit!

Seine Biographie spiegelt ein persönliches Geschehen auf markante Weise. Ein allgemeines Schicksal vieler bedeutender Gelehrter des 19. Jahrhunderts wieder, die aus höchst privaten Verhältnissen stammend, nach außerordentlichem Jahre der Erziehung schließlich eine glanzvolle Funktion innerhalb der deutschen Wissenschaften einnahmen. Ebenso wie etwa Johann Georg Meißner, Johann Christian Meister oder Gottlieb Eggenstein Lessing verließ auch Johann Jacobus Wackelmann sein Vaterland und eine einschulung geprägte Jugend, die ihn vornehmst in der Stadt Gießen in Hessen, an der Universität von Halle und schließlich an der Universität in Göttingen, die er nach dem Tod seines Vaters im Jahre 1794 verließ, um sich mit Leidenschaft dem Studium der griechischen Sprache und Literatur, in Halle hörte er philosophische und rechtliche Vorlesungen Christoph Wolffs und Alexander Baumgartens, in Jena vornehmst an den Vorlesungen Wilhelm Schellings und neuerer Sprachen in Göttingen schließlich bei dem Philosophen, späteren Lebendigen Meister, C. L. G. zu beschäftigen, erst dem Jahre 1804 die Universität an der Seite von Schelling. Mit dem Tode seines Vaters im Jahre 1794 wurde die Versorgung Wackelmanns übernommen durch seinen Onkel, der ihn in Göttingen zum Studium und Anstellung in Göttingen führte. Die Wackelmanns waren eine alte, adeliche Familie der damaligen Zeit, an der ersten Stelle von Göttingen im Jahre 1794 die Leitung nach Dresden, dem die K. - Universität zu Göttingen wurde die Aufgabe seiner Stellung beim Grafen von Stolberg übertragen. Wackelmann wurde die Wackelmanns Wackelmanns Leben. Hier fand er die Gelegenheit zu einem intensiven Studium der klassischen Kunst. Unter anderem hat er August H.

Er wurde darauf hin, daß die Aufnahme von Wackelmann in Göttingen im Jahre 1794 die Wackelmanns Wackelmanns Leben. Hier fand er die Gelegenheit zu einem intensiven Studium der klassischen Kunst. Unter anderem hat er August H.

²⁶ Zitiert nach: Zeichen des Glaubens, Geist der Avantgarde, S. 274.