



Die Kunst der letzten 30 Jahre

Sauerlandt, Max

Hamburg, 1948

X. Abstrakte Malerei: Franz Marc - August Macke - Lyonel Feininger - Willi Baumeister - Oskar Schlemmer - Der späte Kirchner - Der Konstruktivismus - Karl Ballmer

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80614](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-80614)

X.

Nachdem wir zunächst den europäisch-deutschen Impressionismus, dann in den letzten sechs Stunden die beiden großen sich zeitlich und räumlich durchdringenden Formen des Expressionismus und der neuen Naturmalerei betrachtet haben, wollen wir heute versuchen, einen Zugang zum Letzten, auch für Sie vielleicht Schwersten zu finden: zu der Malerei, die den Zusammenhang des Bildes mit der phänomenalen Wirklichkeit des sinnlichen Augenerlebnisses bewußt gelöst hat, zu der sogenannten abstrakten Malerei, die es unternimmt, in dem scheinbar völlig „Natur-Zweck“-entbundenen Werk das „reine“ Kunstwerk zu schaffen, das als „sinnlicher Schöpfungsakt“ – ich bediene mich der Formulierungen, die Franz Marc in seinen Briefen aus dem Felde gegeben hat – „stolz und ganz für sich“ besteht.

Damit greifen wir unmittelbar in die die Zeit bewegenden Ideen ein, und ich muß Ihnen und mir selbst noch einmal mitleidlos deutlich vor Augen stellen die Notwendigkeit, die Gefahr und den Reiz, aktuellste Tagesfragen in einer Universitätsvorlesung zu behandeln, die politisch in dem Sinne – aber auch nur in dem ganz reinen Sinne – ist, als sie das „Historische“ und das „Gegenwärtige“ als in völlig gleichem Maße „lebendig“ (und dieses Wort erscheint mit dem Worte „politisch“ beinahe synonym) empfindet und darstellt.

Sie verfolgen die kulturellen Zeitereignisse gewiß mit der gleichen Spannung wie ich. In ihnen bereitet sich ja unser Zukunftsschicksal, und nicht nur das kulturelle, vor.

Sie wissen also von dem Kampf, den die Studentenschaft in Berlin „gegen die Kunstreaktion“ begonnen hat, von dem Kampf, in dem Christian Rohlf, Emil Nolde, Schmidt-Rottluff,

Heckel – kurz: die deutsche Kunst des deutschen Expressionismus – mit programmatischer Deutlichkeit als die geistigen „Wegbereiter“ der nationalen Bewegung bezeichnet worden sind.

Sie werden ferner gelesen haben, daß von den Künstlern, die ich vor acht Tagen als Exponenten der neuen Naturmalerei in ihren verschiedenen geographisch-räumlichen und temperamentsmäßig-persönlichen Schattierungen behandelt habe, inzwischen durch die Entschließung des preußischen Kultusministeriums drei an sichtbare und einflußreiche Plätze gestellt worden sind: Franz Lenck, der 1898 geborene Landschaftsmaler ist als Professor an die Berliner, der 1895 geborene Franz Radziwill als Professor an die Düsseldorfer Akademie berufen, Alexander Kanoldt, der älteste, 1881 geboren, zum Direktor der staatlichen Kunstschule in Berlin-Schöneberg ernannt worden.

Ebenso aber werden Sie bemerkt haben, daß es um alle sogenannte „abstrakte Kunst“ seit mehr als drei Monaten totenstill geworden ist. Mit einer Ausnahme: der neue kommissarische Direktor der Nationalgalerie in Berlin, Professor Schardt, hat in seiner ersten Programmrede über das Thema: „Was ist deutsche Kunst?“ den Namen Franz Marc mit Nachdruck genannt. Ja. – Aber ist das nicht vielleicht schon eine rein historische Reminiscenz? Franz Marc ist doch vor nun schon 16 Jahren bei Gussainville vor Verdun gefallen, und sein letztes Gemälde entstand vor dem Krieg, also vor nun bald 20 Jahren. Und hat seine Kunst Folge gehabt, und welche Folge?

In der Tat, alles „Abstrakte“ scheint heute als höchst unzeitgemäß zu gelten.

Es wäre nicht das erstemal, daß es gerade das scheinbar Unzeitgemäße ist, das in Wahrheit den tiefsten noch unbewußten Sinn der Zeit in sich enthält. Denken Sie an Mozart, an Beethoven, an Wagner, ja, denken Sie nur an Emil Nolde, dessen 1909 entstandenes „Abendmahl“ so auch erst jetzt, im Jahre 1933, als eines der zeitbedingenden Kunstwerke erkannt wird – neben Franz Marcs 1912–13 entstandenem Hauptwerk „Der Turm der blauen Pferde“.

Bemerken Sie zunächst wieder dieses eine als wesentlich. Nämlich, daß auch die vom Natureindruck weithin abstrahierende Kunst Marcs – der 1880, also im gleichen Jahre wie Kirchner (ein Jahr vor Alexander Kanoldt), in München geboren ist – gleichzeitig ist der Kunst des norddeutschen Expressionismus Noldes und der „Brücke“, daß also diese Stilform wieder als eine dritte zeitgleiche Schicht hinter diesem Expressionismus und der neuen Naturmalerei steht; zeitgleich mit einer leichten Verschiebung zur Gegenwart hin insofern, als die expressionistischen Geburten sich mit der Mitte der 80er Jahre erschöpfen, während die Geburten der Exponenten der neuen Naturmalerei noch die ganzen 90er Jahre füllen und der abstrakten Kunst mit einer zweiten Welle sogar die Jahrhundertgrenze überschreiten.

Denn das muß sogleich hervorgehoben werden, daß eine etwas leichtfertige, vom Negativen her begründete Terminologie unter den Stilbegriff „abstrakt“ zwei sehr verschiedenartige Dinge subsumiert: nämlich die ohne spanisch-französische Beziehung, ohne Beziehung zu Picasso, Bracque, Dérain, Lefauconnier kaum denkbare, wenn auch individuell-selbständig ausgestaltete Form Franz Marcs, und eine zweite, unkubistische Form, die jener statisch orientierten als dynamische Gestaltung gegenübersteht, die ich als im spezifischen Sinne unromanisch, als spezifisch deutsch empfinde.

Aber es ist wohl notwendig, diese leeren Begriffshülsen möglichst schnell mit Anschauungsstoff zu füllen, so unvollkommen auch immer das Lichtbild ihn vermitteln mag.

Zunächst Franz Marc.

Er ist am 8. 2. 1880 in München geboren, als Sohn eines Juristen – der dann Maler wurde und als Maler eine Synthese scheinbar so unvereinbarer Größen wie Wilhelm Leibl und Franz v. Lenbach suchte – und einer französischen Schweizerin als Mutter, so daß der Junge in einem Strom Münchner Kunsttradition zweisprachig aufwuchs. Reisen nach Paris und der Bretagne (1903), nach dem Athos (1905) und zum zweiten Male

kurz, aber wesentlich, nach Paris, bestätigen das vor acht Tagen Gesagte über die Sonderstellung Süd- und Westdeutschlands auch für das künstlerische Dasein von Marcs nächstem Freund, dem schon 1914 in Frankreich gefallenen August Macke, der als Marcs künstlerischer Nebenspieler Exponent kubistisch-abstrakter Kunst im „jungen Rheinland“ des Jahrhundertbeginns ist; letzte Wirkung der durch Caesars Eroberung Galliens aufgerichteten Flankenstellung des römisch-romanischen gegen das „freie“ Germanien.

Die junge außerakademische und außersezeessionistische – die „revolutionäre“ Münchner Kunst des Jahrhundertbeginns, der August Macke nicht nur durch seine Freundschaft mit Marc, sondern auch durch seine persönliche Zugehörigkeit zu dem Kreise des „blauen Reiters“ trotz seiner rheinischen Herkunft zuzurechnen ist, hat ein ganz eigenes Gesicht.

Mehr als anderswo wurde hier schon in der „Münchener Neuen Künstlervereinigung“ von 1909 theoretisiert und mit literarischen Waffen gekämpft. Merkwürdig vor allem, denkwürdig und folgerich bleibt der russische Temperaments- und Kunsteinschlag, der durch Wassili Kandinsky, Alexei von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Alexander Mogilewsky und Wladimir von Bechtejeff vermittelt wurde. Programmatische Bedeutung für die ganze Bewegung gewinnt Kandinskys Schrift „Über das Geistige in der Kunst“.

Franz Marc gehört diesem Kreise an. Aber – beachten Sie das bitte als entscheidend – er legt von allem Anfang an nicht nur menschliche, sondern auch räumliche Distanz zwischen sich und die andern. Schon im Jahre 1909 hat er München verlassen und sich in der oberbayerischen Einsamkeit zunächst von Sindelsdorf, dann von Ried bei Benedictbeuren auf sich selbst gestellt, und in den Briefen aus dem Kriege wird die Nähe und Ferne, in der er sich zu dem theoretischen Führer Kandinsky befindet und empfindet, ganz eindeutig festgelegt.

Auch trotz der erwähnten französischen Beziehungen Marcs, die ihn durch die impressionistische Form zur kubistischen leitete,

muß gesagt werden, daß er sich wesentlich und wesentlich aus sich selbst gestaltet hat.

Was ist nun das Wesentliche seiner – und damit im weiteren aller naturfern-abstrakten – Kunstform? Ich sage es mit seinen eigenen Worten (18. 4. 15): „Der tiefe Hang der modernen Sucher, durch das „Abstrakte“ (er setzt das Wort selbst in Gänsefüßchen) allgemein Gültiges, Einigendes auszudrücken. (Denn diese Tendenz liegt unbedingt in unseren – den anderen, die stets bisher den persönlichen Einzelfall in der Kunst zu suchen gewohnt waren, so rätselhaften – Werken).“

Oder anders, sehnsüchtig aus dem Krieg zurückblickend (1. 12. 15): „Wann wird doch dieses geistige Leben wiederkommen, in dem man früh und spät keinen anderen Gedanken hat, als nach den reinen Ideen, die dem Weltbau zu Grunde liegen, zu suchen und sie darzustellen?“

Und ein andermal (7. 4. 15) polemisch: „Ja, der Meister des Marienlebens! die namenlosen gotischen Meister, – das sind die reinsten. Du hast so recht. Die Kunst ging an der vergiftenden Krankheit des Individualismus zu Grunde, am Wichtignehmen des Persönlichen, an der Eitelkeit, davon muß man gänzlich loskommen, dann ist man frei und hat Boden unter sich.“ Dann wird es ihr möglich werden, „die deutsche Majestät, die mir vorschwebt“ (so heißt es in einem Brief vom 8. 4. 15), zu verwirklichen.

Das also ist das Entscheidende: ein Suchen nach dem Gesetz der Welt, so wie Marc es (18. 11. 14), unter dem Eindruck französischer Landschaft auf die eigene künstlerische Entwicklung zurückblickend, formuliert: „Diese französisch-impressionistische Stimmung ist für mich wie eine Kindererinnerung, ein wehmütiges Gefühl beschleicht mich dabei; aber immer, wenn ich mich in solche Szenen vertiefe, ertappe ich mich dabei, daß ich statt dem Kalt und Warm in der Luftperspektive Zahlen sehe, rein abstrakte Klänge, und schnell ist der impressionistische anheimelnde Traum vorbei, und die Arbeit beginnt.“

Fühlen Sie nicht, wie er in all diesen Worten – zunächst in den

Worten, dieser scheinbar so Unzeitgemäße, mit seiner scheinbar so unzeitgemäßen Tendenz zum Abstrakten – doch im tiefsten Sinne eine Zeittendenz ausspricht? Die Tendenz über Gesetz und Ordnung, die Tendenz über das nur individuell Bedingte hinaus zum Absoluten, vom Persönlichen zum Allgemeingültigen? Zahl und Maß sollen an die Dinge gelegt werden als Regulativ der Form.

„Wissenschaft“ – in dem tiefsten Sinne: über dem uns eingeborenen Drang über die Erscheinungsform zur Verbindlichkeit des Gesetzes vorzudringen – soll ihm Brücke zum Werk werden.

So schreibt er in den zu Anfang 1915 im Felde entstandenen 100 Aphorismen „Das zweite Gesicht“ (35): „Die kommende Kunst wird die Formwerdung einer wissenschaftlichen Überzeugung sein, sie ist unsere Religion, unser Schwerpunkt, unsere Wahrheit. Sie ist tief und schwer genug, um die größte Formgestaltung, Formumgestaltung zu bringen, die die Welt erlebt hat.“ Und (55): „Unser noch latentes Wissen wird sich morgen in formbildnerischer Kraft wandeln.“ Und in einem früheren Brief vom 15. 10. 14: „Ich fand den Ausgleich nicht zwischen moderner Wissenschaft und der Kunst, die ich im Kopfe hatte. Er muß aber gefunden werden, und nicht ‚au détriment des sciences‘ (zum Schaden der Wissenschaft), sondern in voller Verehrung vor der europäischen exakten Wissenschaft, – sie ist das Fundament unseres Europäertums; wenn wir wirklich eine eigene Kunst haben werden, wird sie nicht in Feindschaft mit der Wissenschaft leben.“

Weite und Grenze der Idee sind damit bezeichnet.

Auch die Grenze, an die Franz Marcs Kunst stieß. Denn es gibt noch eine andere Wissenschaft als die „exakte“, die positivistische des 19. Jahrhunderts, so wie er sie hier meint, als die Wissenschaft von den geologischen Gesetzmäßigkeiten, den mathematischen Gesetzen der Zahl (7.–8. 12. 15). Und gerade das, die Möglichkeit, ja die Wirklichkeit einer transzendenten Verbundenheit,

die Identität des Geistes mit der Natur, scheint ihm selbst schon unter dem „mystischen“ Erlebnis des Krieges zum Bewußtsein gekommen zu sein.

Der Tod hat dem Kriegsfreiwilligen versagt, den Versuch der künstlerischen Gestaltung dieser höheren seelischen „Natur“gesetzlichkeit zu unternehmen – die ihn mit Notwendigkeit, meine ich, über sein einziges Bildthema „Tier“ zu dem höheren Thema „Mensch“ hinaufgeführt haben würde.

Denn was machte Marc eigentlich zum Tiermaler? Der tiefe Hang zur reinen, überindividuellen, außerpsychologischen Naturhaftigkeit des „unberührten Lebensgefühls“ des Tieres (12. 4. 15). Im Tier tritt für unser menschliches Auge und Empfinden das Individuelle hinter das Typische zurück: auf diesem, ihm von seiner Tierliebe gewiesenen Weg mußte ihm das Ziel der Gestaltung eines Allgemeingültigen am ehesten erreichbar erscheinen.

Und so ging er diesen Weg. Das Mittel der Formvereinfachung wird in der Folge der Arbeiten „Katze auf gelbem Kissen“, „Pferde“ (1911), „Blaue Pferde“, „Ruhende Kühe“ deutlich.

Und dafür, für diese Formvereinfachung, gibt es wieder eine Briefstelle, die merkwürdig an Nietzsches Wort über das „Schöne“ (aus dem „Willen zur Macht“) anklingt:

„Der Starke subsumiert unter das Unwesentliche mehr als der Schwache. Ich werfe jeden Tag mehr auf den Scheiterhaufen des Unwesentlichen – das Schöne bei diesem Tun ist, daß das Wesentliche dabei nicht kleiner, enger wird, sondern gerade mächtiger und großartiger.“

Zu Marcs „Turm der blauen Pferde“ wurden an dieser Stelle einige Sätze zitiert aus: Elisabeth Weiß, „Franz Marc. Ein Versuch zur Deutung expressionistischer Stilphänomene und ihrer Voraussetzungen.“ (Inaug.-Dissertation der Joh.-Wolfg.-Goethe-Universität, Frankfurt.)

Verstehen Sie so den „Turm der blauen Pferde“, „Wildschwein“ und „Mandrill“.

Es widerstrebt mir, nach dem erst Gesagten noch längere Überlegungen darüber anzustellen, ob Marc über diese Endform, die er vor dem Kriege erreicht hat, bei längerem Leben hinaus-

gelangt wäre. So, wie sein Werk vor uns steht, bricht es ab als das Werk eines Suchenden, eines Wegbereiters.

Der um sieben Jahre jüngere, leichter beschwingte, unproblematischere, malerisch vielleicht wirklich reicher begabte, aber nicht so tiefgründige niederrheinische Freund, August Macke, ist schon 1914, erst 28jährig, gefallen. Was von Franz Marcs Werk gesagt werden müßte, gilt von seinem Werk in höherem Maße: es blieb unvollendetes Fragment. Wie unausgeglichen es abbrach, zeigt die der Stilfolge widersprechende Entstehungsfolge der zwei Gemälde, die ich Ihnen zum Vergleich vorlege: die „Dame vor dem Hutladen“ (1912) und der „Park“ (1914).

Etwas anderes:

So klar das Gesamtbild ist, über die Einzelbewertung der individuellen Leistung scheint es noch nicht in allen Fällen leicht, zu gleichem Urteil zu kommen.

Mir erscheint Lyonel Feininger, der 1871 geboren ist, dem man danach allein bahnbrechende Bedeutung zuschreiben möchte, als ein vergleichsweise sehr dünnes Talent, als eine weniger konstitutive als im weiteren Sinne die große Gesamtten- denz illustrativ umspielende Begleiterscheinung des abstrakten, geometrisch-kubistischen Stils. Feiningers Werk ist – bei engem, fast ganz auf die Landschaft eingeschränktem Stoffgebiet – kaum über eine poetische Paraphrasierung, eine die Wirklichkeit zwar oft geistreich, aber schließlich doch wie nach einem vorgefaßten Schema übergreifende Manier hinausgelangt, die gewiß nicht unsympathisch, aber kaum im prägnanten Sinne des Wortes „bedeutend“, d. h. in größere Tiefen oder weitere Weiten weisend ist.

Und mit diesem einen Wort „Manier“ ist die drohende Klippe bezeichnet, die diese ganze Stilform schwerer als jede andere bedroht, vielleicht aber darum, weil sie sich von dem

nährenden Mutterboden der phänomenalen Natur bewußt löst und darum eine größere Quelltiefe in der schöpferischen Kraft, der seelischen Substanz, kurz, ein höheres plastisches Vermögen des Künstlers voraussetzt, wenn anders das Werk ursprünglich, lebendig, wahrhaftig bleiben soll.

Das gilt nicht nur von Feininger, es gilt ebenso von Willi Baumeister (geb. 1889) und Oskar Schlemmer (geb. 1888), die für die abstrakt kubistische Form den Weg zur Wand gesucht und gefunden haben.

Baumeister in strengerer, plastisch modellierender, Schlemmer in gelösterer, malerischer Form. Aber ist es nicht doch hier, mehr noch bei Feininger so, als täte man einen Blick in das Homunculus-Laboratorium Wagners, 2. Akt des II. Faust?

„Es wird, die Masse regt sich klarer!
Die Überzeugung wahrer, wahrer!
Was man an der Natur Geheimnisvolles pries,
Das wagen wir verständig zu probieren,
Und was sie sonst organisieren ließ,
Das lassen wir kristallisieren.“

Und Mephistopheles ironisiert den Enthusiasmus des Weltlaboranten:

„Wer lange lebt, hat viel erfahren;
Nichts Neues kann für ihn auf dieser Welt geschehn,
Ich habe schon in meinen Wanderjahren
Kristallisiertes Menschevolk gesehen.“

Wir haben gesehen, daß – um von den Ausläufern des Impressionismus abzusehen – die drei Stilformen des norddeutschen Expressionismus, der neuen Naturmalerei und dieser süd- und westdeutschen abstrakt-kubistischen Form, in zeitlich weiter Überschneidung, doch in geistig voneinander gesonderten Parallelschichten nebeneinander stehen.

Nun gibt es aber eine bemerkenswerte Querverbindung. E. L. Kirchner, der „Brücke“-Künstler, hat seit dem Ausgang der zwan-

ziger Jahre – er lebte ja seit Kriegsende einsam in Frauenkirch bei Davos – eine eigene abstrakte Form entwickelt. Sie kommt nicht ganz unerwartet, vielmehr enthält schon sein Jugendwerk (innerhalb der größeren Stilerscheinung des Jugendstils als eines Protoexpressionismus mit einer protoabstrakten Form) abstrakte Elemente.

Dennoch ist Kirchners letzte Stilphase zunächst überraschend.

Ich gebe eine Stufenfolge der Form eines verwandten Motivs in dem Nacheinander dreier Gemälde: von Corinth „Stilleben“ (1920), Nolde „Masken und Georginen“ (1919) und Kirchner „Stilleben und Masken“ (1926 Folkwang), um Ihnen die allmähliche Entmaterialisierung der künstlerischen Form bis an die Schwelle des Abstrakten deutlich und – vielleicht – einleuchtend zu machen, und stelle nun ein Jugendwerk Kirchners aus dem Jahre 1907, das „Englische Tanzpaar“, neben eine abstrakte Formulierung des gleichen Motivs aus dem Jahre 1931, die „Drehende Tänzerin“.

Es fällt mir in diesem Fall besonders schwer, Stellung zu nehmen, gerade weil ich Kirchners vorabstrakter Form so nahestehe. Und ich habe ihm das auch ganz offen gesagt, als ich ihn im März in der schönen großen Übersichtsausstellung seines Werkes traf, die der Berner Kunstverein in diesem Frühjahr veranstaltete.

Ich empfinde, daß hier viel Reflexion, viel Bewußtheit ins Schaffen hineinspielt, aber ich weiß auch, daß das nicht gegen ein überzeugendes Formergebnis spricht, ja, daß Richard Wagners Wort: „Das Kunstwerk der höchsten Bildungsperiode kann nicht anders als im Bewußtsein produziert werden“, völlig zu Recht besteht.

Und in der mystischen Linien-, Flächen- und Farbenpoesie der „Reiterin“ von 1931/32 erkenne ich auch die volle künstlerische Wahrhaftigkeit dieser Form von „reality of a fairy world“. –

Ein Wort wenigstens über den „Konstruktivismus“ als den äußersten Flügel abstrakter Kunst. Es handelt sich um eine dünne,

aber diesmal um eine von Moskau bis Paris durchlaufende europäische Stilschicht, die gleichfalls in Deutschland, dem europäischen Lande der Mitte, Heimatrecht gefunden hat. Ein paar Namen: El Lissitzky, Kandinsky in seiner besten Periode, Johanna van Heemskerck, Moholy Nagy (Ungarn-Dessau), Vordemberge-Gildewart (Hannover).

Was bedeutet diese Form? In diesen geraden oder mit dem Zirkel geschlagenen Linien, diesen Parallelzügen, ebenen Flächen, rechten Winkeln, in dieser strengen Stereometrie ist – um ein Wort aus dem „Mikrokosmos“, der alten, nicht veralteten Ästhetik Lotzes zu wiederholen – am kräftigsten und härtesten der Gedanke der Gesetzmäßigkeit ausgesprochen – und nun mögen Sie selbst bestimmen, ob es nicht eine höchst merkwürdige Verkennung ist, wenn man heute hört: „Alles Abstrakte hat etwas Zersetzendes.“

Das Gegenteil ist richtig: Hier liegen Elemente des Aufbaus – aber es ist eine enge, eine asketische Form, die gewiß dem Umfang der Fülle des Lebens nicht genug tut, ihr auch nicht gerecht zu werden vermag, denn der Sinn und die Aufgabe des geistigen Daseins, der menschlichen Existenz, ist letztlich nicht das Gesetz in dieser Gestalt einer geometrischen oder mathematischen oder naturwissenschaftlichen Formel, ihr Sinn und ihre Aufgabe ist Freiheit: Freiheit nicht vom Gesetz, sondern aus dem Gesetz.

Und so möchte ich nun an den Schluß unserer Betrachtung des großen, vielgestaltigen Stilphänomens „abstrakte Kunst“ noch das Werk eines Künstlers stellen, der Reflexion und Empfindung verknüpft und aus philosophischen Überlegungen „belebt und gestärkt“ zu einer Art der Bildgestaltung gelangt, welche Begriffe und Gedanken in neuer Weise anschaulich und damit dem Gefühl unmittelbar assimilierbar macht.

Ich meine Karl Ballmer, der, Schweizer von Geburt, 1891 in Aarau geboren, seit 1922 in Hamburg arbeitet, alternierend als philosophischer Schriftsteller und als Maler. Sie – oder wenigstens einige von Ihnen – werden seinen Arbeiten schon auf Ausstellungen der Hamburger Sezession und im Museum für Kunst und

Gewerbe begegnet sein. Was hier geschieht in Landschaften, wie „Menschen in der Straße“ (1930), „Landschaft, Junistimmung“ (1931), „Landschaft, Binnenalster“ (1931), möchte ich die Statuierung eines absoluten Idealismus der künstlerischen Form nennen.

Die Dinge, die Naturformen sind erkennbar, wiedererkennbar da; sie sind nicht von außen her nach Maß und Zahl geordnet, reguliert, wie bei Franz Marc; sie sind auch nicht nur überzeichnet und durch diese Überzeichnung in eine reine Kunstexistenz gehoben, wie bei Feininger etwa oder bei Baumeister oder Schlemmer; sondern sie haben sich, indem sie durch den Geist des Künstlers hindurchgingen, in einem Bad philosophischer Reflexion, wie ich diesen vorwirklichen Prozeß nennen möchte, in ihrer ganzen Substanz gewandelt. Die phänomenale Wirklichkeit eines Augenerlebnisses (eines vielleicht erfundenen Augenerlebnisses) ist anschaulbare Empfindung – verzeihen Sie das Paradoxon! – ist anschaulbare Idee geworden. –

Vielleicht gelingt es – eher als an diesen Landschaften – das, was damit gemeint ist, an einer figürlichen Komposition zu klären. Das Gemälde hat (noch) keinen Titel, keinen Namen, der die Deutung erleichtern könnte: „Figürliche Komposition“ (1932). Versuchen wir, seinen Gehalt aus einer Beschreibung seines Inhalts zu entnehmen.

Eine querrrechteckige Fläche: links in einem abgetrennten schmalen Bildstreifen, oben dunkelgrau, unten grün mit blau, sitzt im durchsichtigen Kontur abgewandt eine weibliche Figur, am Boden hockend, den geneigten Kopf in die Hand geschmiegt, den Ellenbogen auf das Knie gestützt. In der breiteren, rechten, lichterem Bildhälfte, vor hellblaugrauem Himmel mit zwei blauen Segelschiffflächen am Horizont einer hellen Meeresfläche, vor braunem Uferstreifen die durchsichtigen Kontursilhouetten eines Mädchens in Vorderansicht (ihr Gesicht ist sonnenlichttrötlich durchschienen) und eines ihr zugewandten Mannes.

Was „bedeutet“ diese „visio intellectualis“ (Nicolaus Cusanus)?

Zunächst diese Durchsichtigkeit, diese Durchschaubarkeit der Gestalten!

Hören Sie, was Franz Marc am Weihnachtsabend 1914 auf der Wachstube in Mühlhausen geschrieben hat: „Die kleinste Zeitungsnotiz, die gewöhnlichsten Gespräche, denen ich zuhöre, bekommen für mich einen geheimen Sinn und Hintersinn; hinter allem ist immer noch etwas; wenn man dafür einmal das Ohr und Auge bekommen hat, läßt es einem keine Ruhe mehr. Auch dem Auge! Ich beginne immer mehr hinter oder, besser gesagt, durch die Dinge zu sehen, ein Dahinter, das die Dinge mit ihrem Schein eher verbergen, meist raffiniert verbergen, indem sie den Menschen etwas ganz anderes vortäuschen, als was sie tatsächlich bergen. Physikalisch ist es ja eine alte Geschichte, wir wissen heute, was Wärme ist, Schall und Schwere, wenigstens haben wir eine zweite Deutung, die wissenschaftliche. Ich bin überzeugt, daß hinter dieser noch eine und viele liegen. Aber diese zweite Deutung hat den menschlichen Geist mächtig verwandelt, die größte Typusveränderung, die wir bis jetzt erlebt haben. Die Kunst geht unweigerlich denselben Gang, freilich auf ihre Art; und diese Art zu finden, ist das Problem, unser Problem!“ –

„Durchsichtig“, das Wort hat nicht nur physikalische, es hat früh schon geistige Bedeutung gewonnen. Schon in der mittelalterlichen Mystik: „Siech (sieh), das soltū geistlichen durchgän und durchschouwen“, heißt es in einer Predigt von Grieshaber, und anderswo von der Seele: „Denn si ist also lüter, daz si sich selben durchschouwet“. Später steht bei Goethe das wunderschöne Wort: „Wenn Du mich, Herr, durchschaust, geschieht mir schon genug“, und bei Jean Paul heißt es: „Dann werden endlich farbige Träume aus den durchsichtigen Gedanken“.

So ist es hier: ein Gedanke, eine Idee, ganz von innen her durchleuchtet und gleichsam durchsichtig gemacht, ist zu anschaulich farbigem Bilde geworden.

Begegnung, Erfüllung, Vereinsamung. Wie aber ist nun diese Bildnovelle, nein, diese bildgewordene Idee zu lesen? Von links nach rechts: hier die sich einsam Sehende, die dort Erfüllung

findet? Oder von rechts nach links: die Erfüllung, der Verlassenwerden folgt?

Die Lösung des Dilemmas liegt in der geheimnisvollen nicht nur Personen-, sondern auch Zeitidentität der Doppeldarstellung im gleichen Raume.

Der Gedanke, das Gefühl, die Idee, daß das Mädchen, das Weib, der Mensch immer und notwendig in dieser Spannung und Antinomie lebt, daß der Mensch durch diese Spannung, durch diese Antinomie lebt: in der Einsamkeit und zugleich in der Erlöstheit, unter dem Gesetz und in der Freiheit – wie Luther sagt: „Als ein freier Herr über alle Dinge und niemandem untertan, und als ein dienstbarer Knecht aller Dinge und jedermann untertan“; in tristitia hilaris, in hilaritate tristis. – Im Trauern fröhlich und im Frohsein voll düsterer Trauer.

Soviel für heute.