

Ein Moderner außerhalb der Kategorien: Richard Seewald

Von Franz Josef Nüß

Wer war Richard Seewald? Es war bei seiner letzten Ausstellung im Oktober 1975 in Köln, als wir ihm zum letzten Male begegnet sind und mit ihm sprechen konnten. In den einführenden Worten zur Eröffnung — er hat nie versucht, seine Bilder zu »erklären« oder zu »beschreiben« — legte er noch einmal ein klares Bekenntnis ab, das tief fundiert war in seinem christlichen, ja katholischen Glauben — *katholikos*, im ursprünglichen Sinne als allgemeingültig, das Ganze, die ganze Schöpfung umfassend. Er legte ein ebenso klares Bekenntnis ab zur geistigen Mitte, denn nur in der Mitte sei die Fülle. Er meinte Mitte nicht als Kompromiß, sondern im ursprünglichen Sinne. So wie Aristoteles in seiner »Nikomachischen Ethik« sagt: »Unter Mitte der Sache verstehe ich das, was einen gleich weiten Abstand hat von beiden Extremen und was Eines und für alle dasselbe ist . . . Jede Wissenschaft und Kunst wird ihre Aufgabe dann gut lösen, wenn sie auf das Mittlere sieht und dies zum Zielpunkt ihrer Arbeit macht. Deswegen pflegt man ja von vollendeten Werken zu sagen, daß sich nichts davon wegnehmen und nichts hinzutun lasse, weil man glaubt, daß ein Zuviel und ein Zuwenig die Güte beeinträchtigt, das Mittlere aber sie erhalte.« Alle Extreme seien Einseitigkeiten und Verarmungen. Aber eben diese Mitte nun, so meinte er, sei auch immer am meisten gefährdet. Er brachte das Bild von der Brücke, die in ihrer Mitte der größten Spannung und Gefährdung ausgesetzt sei. Eine zerstörte Brücke breche in der Mitte ihres Bogens. Und auch der gespannte Bogen, der seinen Pfeil dem Ziele zutreibt, sei in seiner Mitte aufs höchste gespannt und am meisten gefährdet. Unter den erstaunlich vielen Menschen, die sich zur Eröffnung dieser Ausstellung eingefunden hatten, waren überraschend viele Jugendliche. Und gerade diese applaudierten begeistert diesem Bekenntnis zur klassischen, christlichen Mitte. Schon im Jahre 1966 hatte Richard Seewald in seinem Buche »Die Kunst in der Kirche« dieses Bekenntnis niedergeschrieben. Er selbst war dieser Mensch der Mitte und der Fülle. Er war kein »Mittelmäßiger«. Ihm war die Gabe der Unterscheidung der Geister im paulinischen Sinne geschenkt worden. So berichtet er in seiner Selbstbiographie »Der Mann von gegenüber«: »Was war's, das mich selbst aus dem Netz löste? — Da ist ein Abend in der Odeon-Bar. Ich sehe die klugen und schwarzen Augen von Walter Strich auf mich gerichtet und höre seine Stimme spöttisch sagen: »Ha, jetzt habe ich dich! Für dich existiert Gut und Böse!« — ich fuhr zusammen, dachte einen Augenblick nach und sagte: »Ja, in der Tat!« Alle lachten. Es war aber das Gespräch zu diesem Punkte gelangt, weil ich das Wort »irgendwie«, das damals ein Modewort war — aber niemals sind solche solches aus Zufall, und ich habe sie sich abwechseln sehen im Wechsel der populären Schulen —, weil ich das »irgendwie« nicht dulden wollte und für ein Entweder-Oder plädierte. Das heißt, für das Absolute.« Dieses »Absolute« im Sinne von Léon Bloy hat ihn bewegt bis zur letzten Stunde seines Lebens. Wie sollte es auch anders sein, bei einem Manne, dem schon früh ein Geist wie Theodor Haecker begegnete und zum Weggefährten und Freund wurde!

Im Jahre 1921 veröffentlicht Richard Seewald bei Fritz Gurlitt ein Buch unter dem Titel »Tiere und Landschaften«. Er, der als Graphiker und Zeichner begonnen hatte, legt hier ein Dokument hoher Buchkunst vor, in dem er als Maler und Schriftsteller gleichsam sein Programm gestaltet. Nicht als Theorie einer Kunst, wie wohl später in seiner Schrift »Giotto, eine Apologie des Klassischen«, sondern als Buch, das ein Gesamtkunstwerk aus Zeichnung und geschriebenem Erleben wird. Schon das erste Kapitel »Maler und Natur« ist ein bekenntnishafte Programm. »Im Anfang erschuf Gott Himmel und Erde, ließ aufgehen Kraut, das sich besamte, und Bäume, die da Früchte trugen, schuf Walfische und Getier, das das Wasser erregt, allerlei Vögel und Tiere auf Erden. Und Gott sah, daß es gut war. Du möchtest diese herrliche Schöpfung, an der Gott selbst Gefallen hatte, sehen, wie Adam sie sah zum erstenmal, als er die Augen auftat und ihm Macht gegeben war, all den Bäumen und Kräutern, all den Vögeln und dem Vieh ihre Namen zu geben . . . Dann schaust du den Abglanz des Paradieses. Dann enthüllt sich dir im Anschauen die reine Form der Dinge . . . Aber zumeist siehst du die Natur unter dem Schatten, der auf sie fiel, als Adam und du abfielen. Du hörst das Seufzen der Kreatur und siehst ihr ängstliches Harren auf die Erlösung . . . Doch wie durch Adams Fall dieser Schatten fiel auf alle Kreatur, so fällt durch den Erlöser ein neues Licht auf sie. In diesem erhebt sie sich zu neuer Bedeutung. Sie wird zum Sinnbild, zum Gleichnis.« Karl Muth hat in seiner Zeitschrift »Hochland« dieses Buch einmal als eine künstlerische Darlegung der katholischen Schöpfungstheologie bezeichnet. Seewald war übrigens damals noch kein Katholik! Dieses Buch war eine Absage an den Expressionismus, dem er sich ja zunächst angeschlossen hatte und für dessen Durchsetzung er mitgekämpft hatte. Die Unterscheidung der Geister! Kasimir Edschmid hatte im Sinne des literarischen Expressionismus erklärt: »Die Welt ist da. Es wäre sinnlos, sie zu wiederholen. Sie im letzten Zucken, im eigentlichen Kern aufzusuchen und neu zu schaffen, das ist die größte Aufgabe der Kunst.« Richard Seewald aber: »Ochs und Esel standen an der Wiege des Heilands: wer will nicht einen Glanz davon sehen um ihre geduldigen Stirnen, ihren gesenkten Nacken und ihr sanftes Schreiten? . . . sind sie nicht alle Symbole, Gleichnisse, die immer von neuem, jedes Jahr, jene wiederholen, die aus des Herrn Mund gingen? In dieser Weise die Dinge zum Sprechen zu bringen, sie aus dem scheinbar zufälligen Sein zu erlösen und ihnen zu einem wesentlichen, sinnfälligen Sein zu verhelfen, ist mir Aufgabe des Künstlers, ist Expressionismus, wie ich ihn verstehe. So schreibt van Gogh: ‚Gefühl, selbst feines Gefühl, für die Schönheiten der Natur ist nicht dasselbe wie ein gläubiges Gefühl.‘ «

Schon hier verkündet der Maler seine Botschaft von den Dingen und den Symbolen. Lassen wir ihn nun selbst sagen, was er zu seiner Ausstellung bei W. Ketterer im Jahre 1973 in München schreibt: »Als Autodidakt fing ich an. Das geschah 1912 auf der dalmatinischen Insel Arbe, die heute Rab heißt . . . Vier Monate verbrachte ich dort und mein mittelmeerisches Herz, das kurioser Weise in Pommern zu schlagen begonnen hatte, erkannte seine geistige Heimat . . . Die Bilder aus Arbe stellte der ›Neue Kunstsalon‹ von Max Diezel in München aus. Und in diesen Räumen vollzog sich bereits meine Trennung vom Expressionismus durch die Konfrontierung mit dem gewaltigen Werk von Emil Nolde,

das hier — wenn ich nicht irre — zum ersten Male geschlossen in Erscheinung trat. Ich wurde von dieser Kunst hin und her gerissen. Der Bewunderung seiner unerhörten Farberuptionen stellte sich die Vergewaltigung der Dinge in den Weg. Das mittelmeerische Herz protestierte. Ein Mittelmeerer zu sein, heißt ja, Maß und Mitte verehren. Auch hing mein Herz allzusehr an den Dingen. So ist es nicht verwunderlich, daß ich schon nach zwei Jahren 1915 das kleine Stilleben mit den Tabakpaketen auf einem Schachbrett malte. Die Dinge sind rund. Ich hatte für mich den Raum, die dritte Dimension wieder entdeckt, die der Expressionismus mit seiner zweidimensionalen Malerei aufgegeben hatte . . . Wilhelm Hausenstein kaufte das Bild als ein Zeichen für einen Umschwung in der Kunst, auf den er rechnete. Es war ja der Expressionismus 1914 zu Ende gegangen, um heute glorreich als Wandaktie aufzuerstehen . . . Als dem verlorenen Krieg die Inflation folgte und ihr die ›goldenen Zwanzigerjahre‹, trat jener Umschwung in der Kunst ein, den Hausenstein vorausgesagt hatte. ›Die neue Sachlichkeit‹ trat auf den Plan. Ihre ›Sachen‹ standen im Raum. Hätte hier nicht mein Platz sein müssen? Aber ich war nicht dabei. Ich nämlich wollte die ›Dinge‹ malen, sie malte nur ›Sachen‹. Dinge sind Teile des Kosmos, in dem sie brüderlich wohnen. Sachen sind Stücke . . . Ich bin durchaus anfällig für diese Welt, ja ich spiele nicht selten mit ihr, doch mein Platz konnte auch in ihr nicht sein, denn ich hatte mich inzwischen der Ordnung des Absoluten verpflichtet. In meiner rechten Rocktasche steckte die Summe des heiligen Thomas, in der linken die Dialoge Platos.« Und an einer anderen Stelle sagt er noch konkreter: »Ich bekenne mich zu dem Satz des heiligen Thomas, daß alle Dinge, die aus der Hand des Schöpfers hervorgehen, einst wieder in die Hand des Schöpfers zurückgehen werden.« Das ist mehr als ein künstlerisches Programm, das ist ein Glaubensbekenntnis! Weiter sagt er 1966: »Die äußere Wahrheit aber sind die Dinge gemäß dem heiligen Thomas, der sie ausdrücklich ›wahr‹ nennt, ›soweit sie Gleichnisse der Wesensbilder sind, die dem Geiste Gottes innewohnen‹ (dies trifft z. B. auf die Dinge der Technik nicht zu) und dies waren die Dinge auch fraglos sogar bis zum Anfang unseres Jahrhunderts. . . . Seit dem Beginn aller Kunst, für uns Abendländer im besonderen seit die Griechen einen Apoll von Tenea bildeten, war jegliches Kunstwerk Abbild eines Dinges und zugleich Abbild einer Idee, für die es steht . . . Allerdings ist hiermit auch implicite gesagt, daß in der Kunst die Form den Primat vor dem Inhalt habe. — Aber das steht nicht im Widerspruch zu der Behauptung, die Kunst habe als Dienerin der Religion begonnen, denn es gibt keine Form ohne Inhalt, sie sei denn eine Form der Natur, also die eines Kristalls, einer Muschel, von Blüte oder Blatt. Welche Kunstform aber immer der menschliche Geist und seine Hand geschaffen hat, sie ist immer an einen Inhalt gebunden, es sei denn, sie sei ein bloßes Ornament.«

Der aufmerksame Leser wird schon bemerkt haben, worum es bei Richard Seewald mit den »Dingen« geht. Bereits in »Tiere und Landschaften« verkündet er: »sind sie nicht alle Symbole, Gleichnisse«, und Heinrich Saedler schreibt 1924 in seiner ersten Monographie über den Maler: »Nun wissen wir, daß wir dem Wort Gegenständlichkeit . . . noch das Wort Sinnbildlichkeit hinzufügen müssen. Nicht die Dinge an sich will er malen in ihrer möglichst naturgetreuen irdischen Körperhaftigkeit, vielmehr Sinnbilder sind sie ihm, Gleichnisse,

in denen sich die göttliche Schöpferhoheit widerspiegelt . . . Obwohl er eigentlich kein einziges religiöses Bild gemalt hat, ist seine Kunst doch tief religiös, ja christlich.«

Wenn ein Maler die sichtbaren Dinge der Schöpfung in ihrer Gegenständlichkeit derart als Sinnbild erfährt wie Richard Seewald, dann wird er sich der Symbolhaftigkeit eben dieser Dinge und dem Symbol schlechthin nicht verschließen können. Sein Bekenntnis zu den Dingen geht soweit, daß er mehrfach den Beschluß der Synode von Konstantinopel im Jahre 553 zitiert: »Wenn jemand sagt, das künftige Gericht bedeute die gänzliche Zerstörung der Körperwelt, und es werde in Zukunft nichts bleiben, was stofflich sei, sondern nur reiner Geist, der sei im Banne.« Selbst im Fenster eines Zimmers hat er eines der »Ur-Symbole« gesehen. Eine Ironie der Kunstgeschichte wollte, daß auf einer Kunstaussstellung, die vor einigen Jahren zum Thema »Fenster« in Norddeutschland gezeigt wurde, Richard Seewalds Fensterbilder nicht gezeigt wurden. Über seine Bilder zur Bibel und seine Wandmalereien und Farbfenster in katholischen Kirchen stieß er zum religiösen Symbol vor. In einer Folge von Zeichnungen schuf er 1949 das Werk »Symbole, Zeichen des Glaubens«. Er hat eine Fülle alter christlicher Symbole in seiner künstlerischen Sprache neu interpretiert und ihnen noch eigene hinzugefügt. Der ganze Zyklus ist in den Ablauf des Apostolischen Glaubensbekenntnisses eingefügt. Hier werden die Symbole nicht auf flächenhafte, druckgraphische Embleme reduziert, wie es etwa Johan Thorn-Prikker und Anton Wendling in ihrer ihnen gemäßen Weise getan haben, sondern blutvoll lebendig stehen die Dinge da als gegenständliche, greifbare und doch zeitlos überhöhte Zeichen für das, was sie bedeuten. In ihnen fällt eine äußere Wahrheit mit einer unsichtbaren inneren zusammen. Im Vorwort zur zweiten Auflage seiner »Symbole« warnt er eindringlich: »Die Verfechter dieser Bewegung glauben ihre Berechtigung dazu ableiten zu können aus einer profanen Kunst, die in Verachtung der Natur und der geschaffenen Dinge von ihren Bildern aussagt, daß sie reine Symbole seien und, daß sie die einzige berechtigte Kunst unserer Zeit sei, der Zeit der Atombombe, der Überschallgeschwindigkeit, der Quanten- und Relativitätstheorie und der Psychoanalyse. Da es evident ist, daß das Weltbild der modernen Physik nicht mehr bildlich anschaulich, sondern nur noch mathematisch erfassbar ist, meinen sie, auch die Glaubenswahrheiten seien nicht mehr im ›Bilde‹, sondern nur noch als ›Zeichen‹ darzustellen.« — Das war im Jahre 1954. Mit solchen Gedanken stand er damals völlig allein. Die ungegenständliche, nichtfigürliche Kunst feierte den Triumph ihrer Höhepunkte allgemeiner öffentlicher Anerkennung. Sie wurde bald zu einer leeren, nichtssagenden Breite gewalzt. Heute ist sie längst Geschichte, gilt als Sackgasse und überholt. Auch Tachismus, Op-Art und selbst schon die Objekte des Pop und seiner Variationen können keinen Sturm der Begeisterung mehr auslösen. Man sollte nicht vergessen, daß hier doch eigentlich nur eine Variante des Dadaismus aus dem ersten Weltkrieg gegeben wird, einer Kunstströmung, die sich selbst in kürzester Zeit überlebte und auch von ihren Initiatoren als überwunden angesehen wurde. Auch in kirchlichen Räumen ist die gegenstandslose Farbenglut einer fatalen Leere gewichen.

Heinrich Saedler hatte Richard Seewalds Kunst »tief religiös, ja christlich« genannt. Und dennoch war es ein weiter Weg von den »Dingen« bis zum Wand-

bild oder Farbfenster in der Kirche oder gar den Zeichnungen zur Herder-Bibel. Noch im Jahre 1921 hatte er in seinem Buche »Tiere und Landschaften« vor sienesischen Fresken meditiert: »Denn es ist uns nicht mehr gegeben, direkt zu reden: Christus und die heilige Geschichte zu malen. Wir dürfen nur noch in Gleichnissen sprechen.« — Allerdings hatte er in den Jahren 1914 bis 1916 zehn kolorierte Holzschnitte zur Bibel geschnitten. Es sind kräftige, expressive Blätter, die sich aber — und das ist bemerkenswert — auf das Alte Testament vom Paradies bis zur Zerstörung Jerusalems beschränken. Später hat der Maler einmal gesagt, daß die Kunst des Expressionismus, nämlich jene, die schon 1914 zu Ende ging, für ihn unzulänglich gewesen wäre, ein überzeugendes Christusbild des zwanzigsten Jahrhunderts zu finden. Jedem, den diese Frage bewegt, sei die Lektüre des Kapitels »Das Christusbild in unserer Zeit« im »Mann von gegenüber« empfohlen. Wie aber das religiöse Element in das Werk Seewalds fast unbemerkt und ohne Gewalt — vielleicht ist es ein integrierendes Element, das gar keiner ausdrücklichen thematischen Formulierung bedarf — einbrach, das zeigt ein Bild aus dem Jahre 1918/1919. Daß es ein Symbol menschlichen Elends und äußerer Bedrängnis sein soll, bestätigt das Jahr seiner Entstehung. »Das Seufzen der Kreatur« nennt es der Maler und hat die Worte aus dem Römerbrief im Ohr: »Ich schätze, daß die Leiden der gegenwärtigen Zeit in keinem Verhältnis stehen zu der künftigen Herrlichkeit, die sich an uns offenbaren wird . . .«

Doch das Thema »Christus und die heilige Geschichte« ist noch nicht erreicht. Erst im Jahre 1931, als Richard Seewald endgültig von Köln und damit von Deutschland Abschied nahm, malte er in der von Dominikus Böhm erbauten Kirche von Norderney das Altarbild: *Stella maris*. Die heilige Mutter mit dem Kinde schwebt über der Insel mit dem erstrahlenden Leuchtturm. Hinter ihr das Meer mit den vom Maler so geliebten Segelbooten der Fischer. Von der Entstehungsgeschichte berichtet der Maler in seinem Buche »Der Mann von gegenüber«: »Ich habe Dominikus Böhm gut gekannt. Wir waren gemeinsam in den Kölner Werkschulen tätig. Ich habe ihm lange widerstanden, eine oder die andere seiner Kirchen auszumalen, bis er, als ich gerade meine Professur niedergelegt hatte, mich überredete, sein kleines weißes Kirchlein in Norderney, das für die Kinderkolonie bestimmt war, mit einem Bilde zu schmücken. Und wenn ich an ihn denke, sehe ich ihn mit der Fröhlichkeit eines Kindes in den heranrollenden grauen Wellen der Nordsee umherplanschen. Das Wasser rann von seinem kahlen Schädel in den zottigen Bart.« In seinem kleinen Buch »Gestehe, daß ich glücklich bin« erzählt Seewald in einem eigenen Kapitel, wie er zu einem Tessiner Wandmaler wurde. Das war 1936. Für die kleine Gemeinde Ronco malte er die wiederhergestellte Friedhofskapelle *St. Annunziata* aus. Sein großes Thema war die »Verkündigung«. Dem Christus-Bild wich er noch einmal aus und begnügte sich mit einem großen Kreuz auf der Außenwand des Chores. Die Begegnung von Gabriel und Maria stellte er in eine paradiesische Landschaft, eine Tessiner Landschaft. Leider wurde die kleine Kirche bei einem Bergrutsch später zerstört. Seitdem hat er in Kirchen in Zürich, Aarburg, Magadino, Freiburg und Düsseldorf gemalt. Doch nicht nur als Wandmaler verkündete er die Wahrheiten des christlichen Glaubens — er nannte seine Werke oft Bilderbogen des Glaubens —, schon 1920 entstehen die ersten Farbfenster mit alttestamentlichen Themen, jedoch nicht

für Kirchen. Schließlich findet sein Fensterwerk in den großen Schöpfungen für die St. Adolphus-Kirche in Düsseldorf und in der Herz-Jesu-Kirche in München seinen Höhepunkt.

Doch nun zu den Bibelbildern und ihrer Geschichte. Karl Thieme, der vor den Nationalsozialisten in die Schweiz geflohen war, — sein Buch »Das alte Wahre« ist heute noch lesenswert — stellte im Auftrage des Herder-Verlages eine Bibel für Laien zusammen. Richard Seewald wurde aufgefordert, dieses Bibelwerk zu illustrieren. Man war sich wohl über Sinn und Bedeutung einer derartigen Aufgabe nicht ganz klar, als der Auftrag erteilt wurde. Dazu Seewald: »Meine erste Bewegung war ablehnend. Unmöglich! ein Bild Christi »erfinden«? Eine wahre Angst ergriff mich, und dann schob sich langsam der Gedanke in den Vordergrund: Müßtest du denn nicht in dieser Zeit des direkten und unverhüllten Angriffs auf Christus und seine Kirche — ich habe den Nationalsozialismus nie anders als unter religiösem Aspekt gesehen — diesen Auftrag annehmen als ein Bekenntnis? Worauf wartest du noch? Hic Rhodus — jetzt springe! Und ich sprang. Ich verhängte das Fenster, das auf das ungeheure Lichtbecken des Sees hinausgeht, und machte mich an die Arbeit. Als sie fertig war, hatte ich zwar den Beifall des Verlages; aber die Hierarchie, die dem Werk den Segen geben sollte, verweigerte ihn entschieden. Der Erzbischof von Freiburg wollte sein Imprimatur nicht geben, der von Trier drohte, von allen Kanzeln seiner Diözese gegen die Zeichnungen predigen zu lassen, und der Kardinal von Köln weigerte sich, das Vorwort zu schreiben. Dann kamen die Nazis und erklärten, das Ganze komme überhaupt nicht in Frage, es handle sich hier um entartete Kunst. Der Verlag gab nur einen Privatdruck heraus: »Bibelillustration heute«, den er an viele verschickte mit der Bitte um Stellungnahme. Sie teilten sich ziemlich genau in eine Hälfte, die das Ganze als Blasphemie, als einen Hohn auf das Heilige aufs schärfste ablehnte, und eine andere, die mehr oder weniger begeistert zustimmte. Das Ärgernis war das Christusbild. Mir war nämlich gleichsam unter den Händen eine Art griechischer Kopf entstanden auf der Suche nach einem, in dem sich Hoheit, Ernst und Strenge ausprägen sollten und vor allem die Würde des Menschen. Es war ja das Meßbuch mein Lehrer gewesen. Wie sollten da meine Augen nicht immer wieder zu den Worten zurückgekehrt sein: Gott, du hast den Menschen in seiner Würde wunderbar erschaffen und noch wunderbarer erneuert, laß uns durch das Geheimnis dieses Wassers und Weines teilnehmen an der Gottheit dessen, der sich herabgelassen hat, unsere Menschennatur anzunehmen, Jesus Christus. Es sollte also ein Kopf sein, ganz und gar aus jenem abendländischen Geist hervorgegangen, den ich ererbt hatte und auf meine Fahne geschrieben.«

Richard Seewald hat seinen Bibelbildern folgende Worte vorangestellt: »Die Kunst hat in der Kirche den Rang einer Dienerin. Sie soll nichts anderes — aber auch nichts geringeres —, als die geoffenbarten göttlichen Wahrheiten, welche die Fundamente des Kultes und der Lehre sind, sichtbar machen, soweit sie sich nicht als rein geistig jeder Sichtbarmachung entziehen . . . Wie einmal die Bibelbilder als »Biblia pauperum« ihre Rechtfertigung fanden — nämlich bestimmt für jene Armen, die noch nicht lesen konnten —, so fänden sie heute ihre Berechtigung darin, daß inzwischen die Menschen zu lesen verlernt haben: von morgens bis abends nähren sie ihren Geist durch das Anschauen von Bildern in Zeitungen und

Illustrierten, von Kinoleinwänden und Fernsehapparaten. Sie ertrinken in einem Meer von photographischen realistischen Bildern. Es ist also ausgeschlossen, daß unsere Bilder diese gleiche photographische Realistik aufweisen dürfen. Sie haben durchaus am Zeichenhaften der Symbole teilzunehmen, also nicht bloße Abbilder, sondern »Bilder« (Gleichnisse) zu sein. Deshalb sind sie von jedem Anekdotischen zu befreien. Sie sind nicht dazu da, um Kostümkunde zu treiben oder Geographie, denn obgleich ihr Inhalt dort und damals geschah, ist er zugleich zeitlos, immer und überall geschehend . . . Da diese Bedeutung stets groß ist, hat die Haltung der Bilder quasi »monumental« zu sein.« Zwanzig Jahre nach ihrer Entstehung waren diese Zeichnungen — es sind mit den Randleisten mehr als hundert — immer noch »modern«, und sind es auch heute noch, ohne einer Zeitmode verfallen zu sein.

Zeichnungen und Holzschnitte Seewalds begleiten nicht nur die Bibel. Sie führen auch zum Werk Vergils, zu den Sagen des klassischen Altertums, zu den Mythen der Griechen, sie begleiten den Hasenroman Francis Jammes wie den Robinson und nicht zuletzt seine eigenen Bücher. Manche Zitate in den hier vorgetragenen Erinnerungen an diesen Maler belegen schon, daß diesem Menschen auch eine dichterische Gabe geschenkt wurde. Wer seine Bücher aufmerksam liest, spürt bald, daß hier ein Maler sieht, beobachtet und niederschreibt, wie mit dem scharfen Stift des Zeichners oder dem farbigen Pinsel des Malers. Lesen wir im »Griechischen Inselbuch«: »Ich sah zur Linken das Meer unendlich nach Norden sich dehnen. Nur ganz fern schwammen auf ihr gleich Wolken Delos und Mykonos. Rechts stiegen gefleckte Berge steil auf, vor mir Hügel. Sind nicht die Farben bunter geworden? Hier gleich, wo der Berg abgestochen wurde, um dem Weg Platz zu schaffen, ist der Hang weiß wie Kreide, die Erde, ich nahm sie prüfend in die Hand, weich wie diese oder noch eher wie Talkum. Die Hügel sind grau, aber häufig auch rötlich, und dort, der Absturz ins Meer ist ganz einfach rosarot. Und daneben ein anderes Grün.« An anderer Stelle: »Das letzte Vorgebirge, mit dem die Insel plötzlich abbricht, ist eine steile scharfe Nase, deren Flanke tiefe Erosionsrinnen aufs schönste gliedern. Ihre Farbe ist hellstes Neapelgelb, manchmal fast weiß, am oberen Rand ocker, und einige Teile der Stelle sind caput-mortuum-Farben.« — Im »Mann von gegenüber« ist zu lesen, wie Seewald sich zunächst innerlich wehrte »zum Schreiben zu kommen«. Erst später brauchte er es, wurde es ihm zur Notwendigkeit, »um mir eine Welt aufzubauen, die mir zu leben erlaubte, und sei es nur eine gespiegelte, die sich immer selbst reflektiert, wie in einem unendlichen Spiegelkabinett«.

So wuchs ein umfangreiches literarisches Werk. Ich nenne »Tiere und Landschaften«, in dem die Welt Seewalds grundgelegt ist. Dann seine Programmschrift »Giotto. Eine Apologie des Klassischen« wie auch »Über die Malerei und das Schöne«. Zwei Romane kamen aus seiner Feder. »Die Rollende Kugel«, in dem er das Paradigma eines Künstlerlebens gibt, und »Der Mann, der ein Snob war«, eine Absage an das Modische, an den Zeitgeist und eine Überwindung des Snobismus. Es ist kein Ruhmesblatt für die deutschen katholischen Intellektuellen, daß sie an diesen Romanen vorbeigingen. Man hat Seewald gerne einen »Reiseschriftsteller« genannt. Nun, er reiste mit Begeisterung und schrieb ebenso begeistert seine Beobachtungen und Erlebnisse nieder. Aber ein Reiseschriftsteller ist er nicht.

Woher kam dieser Mensch Seewald, und welchen Weg ist er gegangen? Seine Heimat liegt in Norddeutschland, in der Landschaft an der Ostsee. In Arnswalde in Pommern wurde er am 4. Mai 1889 geboren; jedoch seine Eltern sind keine Pommern. Sie waren aus Ostpreußen zugezogen, und seine vier Großeltern entstammten vier verschiedenen Nationen, der Schweiz, Österreich, Schlesien und Lettland. Er selbst charakterisiert seine Herkunft: »Vielleicht ist es dies vielgemischte Blut, das mich vor der teuflischen Krankheit der Zeit, dem Nationalismus, bewahrt hat: Als Katholik fühle ich mich als Bürger der Welt, als ein in Europa geborener, als einer des Abendlandes; durch meine Muttersprache bin ich dem deutschen Kulturkreis zugehörig, und als Staatsbürger schwur ich mich der schweizerischen Eidgenossenschaft zu, als in meinem Geburtsland die Tyrannis regierte.« Die Erinnerungen an die Städte der Ebene und der Küste wie Stettin und Stralsund müssen seinen Blick für die großen Formen der Architektur und seine Liebe zu Städten angeregt haben. Sein Vater schickte ihn nach dem Abitur im Jahre 1909 nach München zum Architekturstudium. Seewald aber wollte Maler werden und wurde es. Statt zu studieren zeichnete er. Nachdem in der Zeitschrift »Die Jugend« einige seiner Primanerzeichnungen veröffentlicht worden waren, fühlte er sich sicher genug, seinen eigenen Weg zu gehen. Er ging ihn als Autodidakt unter Umgehung der obligatorischen Akademie. Dort gaben von Zügel mit seinen nachimpressionistischen Kühen und Ziegen, die auch noch im »Haus der Kunst« der späteren nationalsozialistischen Jahre zu sehen waren, und von Stuck mit seiner »Sünde« den Ton an. Die Begegnung mit dem »Blauen Reiter« und seinen Künstlern brachte ihn auf andere Wege. Noch malte er nicht. Er zeichnete, und um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, versorgte er verschiedene Zeitschriften mit humoristischen und satirischen Blättern. Bald stand er bei den »Meggendorfer Blättern« im festen Vertrag – und hier lernte er Theodor Haecker kennen, der ihm zum Freunde wurde. Dieser redigierte diese Blätter, um leben und studieren zu können. Nach einem Intermezzo in London und Paris vagabundierte Seewald in südlichen Ländern. Der Tessin war es zunächst. Erinnerungen aus den Knabenjahren, Ferien mit den Eltern im Süden, mögen ihn dorthin geführt haben, wo er bei Ronco 1925 Grund und Boden erwarb und 1931 seßhaft wurde. Seit 1939 war er Tessiner Bürger. In Dalmatien auf der Insel Arbe malte er seine ersten Bilder. Seine Zeichnungen – Arbeiten eines Zweiundzwanzigjährigen – wurden schon 1911 und 1912 in Paris im »Salon d'automne« ausgestellt und verkauft. 1913 war er im Herbstsalon »Sturm« von Herbert Walden vertreten. Im Herbst 1975 zeigt er uns eines dieser Bilder »Das Variété«. Es trug auf seiner Rückseite noch das Ausstellungsetikett. Er meinte, wenn er in dieser Art weitergemalt hätte, dann wäre er ein berühmter Mann geworden. »Doch ich wollte nicht im Expressionismus bleiben. Man darf die Dinge nicht durch die Farbe zerstören.« Im Sommer 1914 überrascht ihn der erste Weltkrieg in der Provence, wo er mit seiner Frau in Cassis lebte. Er hatte die Welt van Goghs und Cézannes gesucht. Das Mittelmeer erkannte er als seine geistige Heimat, auch für seine Kunst. »On doit méditerraniser l'art« hatte van Gogh gesagt, und das war ein Programm. Aber »mediterranisieren«, das heißt auch das Klassische einbringen in die Kunst. Griechenland und Rom. Die ersten Kriegsjahre verlebt er in Ronco und in der Mühle von Arcegno. Es folgten Aufenthalte in Passau, Wasserburg,

Innsbruck. Dann erfolgt die Wende vom Expressionismus zur dritten Dimension und zu den ›Dingen‹. Das berühmte Bild mit den Tabakpaketen ist 1915 im Tessin gemalt. Hier entstehen auch Landschaften und Tierbilder. Die Welt der Tiere und Hirten führt ihn zu Vergil. Im Tessin begegnen sich nach Seewald Breughel und Vergil. 1920 zeichnet und malt er in der Toskana, auf Elba und später auf Korsika.

Ein Ruf als Professor an die Kölner Werkschulen erreicht ihn 1924 in Positano. Noch kurz vor seinem Tode hat er im Vorwort zum Katalog für seine letzte Ausstellung bei Lempertz ausführlich über seine Kölner Jahre berichtet. Festzuhalten ist, daß er aus Positano ein Ölbild mitbrachte »Knabe mit Fisch«, in dem die Dinge, die sich seit den »Tabakspaketen« verfestigt hatten, etwas Kantig-Scharfes, wie aus Metall Getriebes bekommen. Die malerischen Prinzipien der »Neuen Sachlichkeit« sind hier manifest, ein Jahr bevor 1925 in Mannheim eine Kunstausstellung unter dieser Devise gezeigt wird. Doch der mediterrane Seewald geht seinen Weg weiter. Er ist »ein Moderner außerhalb der Kategorien«, wie es Hausenstein einmal festgestellt hat. Wir hörten schon, daß er zur Wandmalerei, zur Glasmalerei, zum Mosaik und zum Gobelin fand. Das Monumentale seiner Kunst steigert sich. Seine glühende Farbigkeit bleibt bis zum Ende seines Werkes ungebrochen, wenn sie auch sparsamer, ausgewogener wird. Er will keine Explosionen und Eruptionen. Die Wende in seiner Kunst zu den Dingen war nicht nur ein künstlerischer Prozeß. 1931 hatte er in Köln für seine Frau und sich ein eigenes Haus nach eigenen Vorstellungen gebaut. Er berichtet im Vorwort zur Kölner Ausstellung und im »Mann von gegenüber« davon. Am Tage nach der Einweihung mit Freunden und Gästen entschließt er sich, Köln zu verlassen und seine Professur aufzugeben. Seine endgültige Heimat wird Ronco. Kurze Zeit zuvor — seine Gäste bei der Hauseinweihung wußten es noch nicht — hatte Seewald den Weg zur katholischen Kirche gefunden. Er berichtet darüber: »Zehn Jahre nach Haecker, aber im gleichen Alter, mit vierzig, folgte ich ihm in die Kirche, zu der ich ja durch das väterliche Erbe — von Natur also schon — eine Hinneigung haben mußte. (Und waren mein zweiter und dritter Name: Josef und Michael nicht Vorzeichen genug!) Eigentlich war dieser Schritt nur die Konsequenz aus der Verpflichtung, die ich mit lautem Bekenntnis an meinem Konfirmationstag eingegangen war. Es war das Bekenntnis zur einen Kirche.« — Und an anderer Stelle: »Mich ergriff erst — also doch — eine ›Voraus Erinnerung‹, denn niemand hatte es mich gelehrt: das Sakrament. Die lutherische Kirche besitzt bekanntlich im Gegensatz zur reformierten (der als Schweizerin meine Mutter angehörte) ein Glaubensbekenntnis, das identisch ist mit dem katholischen (bis auf das Wort ›apostolisch‹). Dies hatte ich bei der Feier der Konfirmation als Ältester laut vorzusprechen. Ich entsinne mich aufs genaueste des Vorgangs ... Eben noch im Unterricht froh, nicht aufgerufen worden zu sein, um einen Bibelspruch aufzusagen, stand ich da plötzlich und sprach mitten in der Stille sehr laut und sehr deutlich: ›Ich glaube an Gott, den Vater, den allmächtigen Schöpfer Himmels und der Erde.‹ Ich war mir aber während des Sprechens, beim Nachlauschen des Halls, bewußt, daß ich durch diese so deutlich in die Stille gerufenen Worte nicht nur ein Bekenntnis abgelegt hatte, sondern auch eine Verpflichtung eingegangen war,

die zu halten ich aufs festeste entschlossen war — in diesem Augenblick. Ich empfang »ergriffen« das Abendmahl, das Sakrament.«

Ich erinnere an das eingangs berichtete Erlebnis aus der Odeon-Bar. Hier ist wohl die entscheidende Wendemarke zu sehen. Der Weg führte von der Freundschaft mit Theodor Haecker über die Begegnung mit Kierkegaard, Newman und Möhlers »Symbolik« in die katholische Kirche, in der er bis zu seinem Tode — trotz vieler Kontroversen, die er seit dem Zweiten Vatikanum geführt hatte — seine geistige und religiöse Heimat sah, als einen Platz der Fülle, der Mitte, in der alles seine Heimat finden kann, was scheinbar außerhalb liegt, wenn es nur wahr ist und der Fülle und Mitte keinen Abbruch tut.

Der künstlerische Prozeß im Werk Richard Seewalds ist auch ein geistiger, der bis in die letzte Existenz und Konsequenz geht. Das ist ein Weg, der ganz im Gegensatz zu den Prinzipien Kandinskys und der Masse seiner kritiklosen Nachbeter steht. Hier liegt aber auch die zukünftige Bedeutung Seewalds. So wie er sich von Paris und damit von Matisse und Picasso absetzte, so setzte er sich auch von Kandinsky und der Fläche ab. Er hat diese Entscheidung im »Mann von gegenüber« lebendig erzählt. Er wirft Kandinsky vor, er habe Geist und Seele verwechselt. Denn diese Kunst ist ja keineswegs vom Geistigen her bestimmt, sondern allein von der Seele, wobei dann in der Theorie auch noch Farbe und Ton gleichgesetzt werden. Nach der Zerstreuung des »Bauhauses«, das durch dieses historische Faktum fast zu einem Mythos wurde, obgleich es längst einem inneren Auflösungsprozeß verfallen war, kam die gegenstandslose Malerei nach dem Zweiten Weltkrieg noch einmal aus Amerika und Frankreich zurück. Doch wer die heutige Kunstlandschaft kennt, weiß, daß sie überholt ist. Jedenfalls bei den Malern. Ihre pseudogeistigen Kritiker, die ja eigentlich Verherrlicher waren, scheinen ihr noch nachzutruern. Die brutale Gegenständlichkeit der Pop-Kunst, aber auch die altmeisterliche Gegenständlichkeit und Figürlichkeit — manchmal zu sehr Neu-Jugendstil — der »Neuen Wiener Schule« um Fuchs waren deutliche Absagen an Kandinskys »heilige Fläche«. Nur bei etlichen Nachzüglern auf den Feldern einer sogenannten kirchlichen Kunst scheint sie noch als falsch verstandene theologische Aussage zu vegetieren.

Seewalds Bilder sind bis zuletzt ein »Lob der Dinge« geblieben. Seine Wandmalereien sind neben seinen Farbfenstern die Vollendung und Krönung seines Werkes. Er wollte den »Ikonoklasten« mit ihren leeren Wänden eine sichtbare Antwort geben. Wo er malte, da wurde er vom gläubigen Volke verstanden, so sehr die katholischen Intellektuellen mäkelten. Von Ronco aus erschloß er sich weiter die Welt des Klassischen. Seine Maler-Reisen führten zu den Grenzen des Abendlandes, das heißt des mittelmeeischen Raumes. Immer wieder zog es ihn nach Griechenland und in die Ägäis. Unter seinen späten Bildern finden sich Motive vom Gardasee und aus der Stadt Peschiera. Die Landschaft von Orvieto fesselt ihn wieder wie auch Eindrücke aus Mantua. Von dieser Welt versuchte er seinen Schülern an der »Akademie der Schönen Künste« in München etwas weiterzugeben, wo er von 1954 bis zum Jahre 1958 lehrte. Er malte die griechischen Landschaften in die Arkaden des Münchener Hofgartens. Und wieder stand er bis zu seinem Heimgang im Dienst seiner Kirche. »Wenn ich von mir gesagt habe, die Dinge zu realisieren, sei meine Absicht gewesen, so könnte ich ebenso gut

sagen, ich wollte Bilderbogen malen. Es klingt weniger anspruchsvoll. Daß die Kirche mich engagierte, um Imagines, Heiligenbilder, für sie zu malen, habe ich nicht gesucht. Es fiel mir zu. Ich habe es mit Furcht und Zittern angenommen. Langsam erst erkannte ich, was mir hier zugefallen war: meine Kunst zu binden an die letzten Dinge im doppelten Sinn des Wortes, im religiösen, aber auch im rein weltlichen. Die Kirche ist der letzte Ort gewesen (ich sage bedauernd: gewesen), wo die Dinge zu Hause waren. Nun sind sie es nämlich auch hier nicht mehr. Vielleicht deshalb meine ich, ich hätte am reinsten meine Absicht in den beiden großen Fensterreihen in der Münchener Herz-Jesu-Kirche verwirklicht, die ich soeben vollendet habe«, schrieb er 1966. Noch wenige Monate vor seinem Tode berichtete er mir in einem Brief von der Einweihung seines Fresken-Zyklus im Pfarrsaal der Herz-Jesu-Gemeinde in München. Ein Maler von 87 Jahren, ein gläubiger Christ, hat hier noch einmal die Welt des Glaubens in ihrer ganzen Fülle gemalt.

Er starb am 29. Oktober 1976 in München, wenige Tage vor dem Allerheiligenfeste. Die Litanei von diesem Feste hatte er in besonderer Weise geliebt. Im »Neu-mond über meinem Garten« schrieb er: »Ich liebe nämlich Aufzählungen. Ihre Wiederholungen fangen mich ein. Der Mythos greift nach mir. Die lange Reihe der Namen wird mir zur Nabelschnur, die mich nach rückwärts mit dem Allmutter-schoße verbindet. Glück, Glied einer Reihe zu sein! Des Entwurzelten, die wir alle heute sind, unerfüllbare Sehnsucht! Und nicht zu verwechseln mit dem Glück der Massenmenschen, in Reih und Glied zu marschieren, ununterscheidbar vom Nachbarn. Ich liebe den Schiffskatalog der Ilias: ... Ich liebe die Geschlechtsregister der Bibel: ... Aber vor allem liebe ich die Allerheiligenlitanei, diesen Rosenkranz schneeweißer Perlen, aber auch purpurfarben: Heiliger Laurentius, Heiliger Vincentius, Heiliger Fabian und Sebastian, Bittet für uns! Heilige Johannes und Paulus, Heiliger Kosmas und Damianus, Heiliger Gervasius und Protasius, Bittet für uns!« Mir stand plötzlich das letzte Bild aus der Folge seiner Symbole vor Augen: Odysseus am Mast seines Schiffes gefesselt. Dazu hatte er geschrieben: »Am Ende dieses Buches stehe dies scheinbar ganz heidnische Bild: Odysseus, wie er, an den Mast seines Schiffes gebunden, den Verlockungen der Sirenen widersteht, die nach dem Glauben der Griechen mit ihrem süßen Gesang die Seefahrer betörten und dann fraßen. Es findet sich aber diese Darstellung auf Sarkophagen der konstantinischen Zeit und besagt, daß der Christ, gebunden an das Kreuzholz des Mastes im Schiffe der Kirche, ungerührt vorbeifährt an den Versuchungen der falschen Lehrer. Wahrlich ein Bild, beherzigenswert in unseren Tagen. Möchten wir stets des Wortes des Heiligen Paulus gedenken: ›Aber wenn auch ein Engel vom Himmel euch ein anderes Evangelium predigen würde, als wir euch verkündigt haben, er sei verflucht.‹ « Wahrhaftig, Odysseus ist nach dem Abenteuer seines Lebens auf seinem Lebensschiff heimgekehrt.