

Spiritualität in der Kunst des 20. Jahrhunderts

Von Wieland Schmied

Nach den Beiträgen zur Problematik der darstellenden Kunst unseres Jahrhunderts von Emil Wachter (»Von der Notwendigkeit des Bildes« [6/81, S. 586]), Herbert Schade SJ (»Kunst: Kultbild oder Denkanstoß?« [2/82, S. 293]) und Rodolfo Balzarotti (»Die Freiheit und das »Umsonst« in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts« [6/82, S. 554]) veröffentlichen wir den folgenden Beitrag, der die Ambivalenz, die Abschüssigkeit und das Scheitern vieler Werke der gegenwärtigen Kunst nicht übersieht und bestreitet, indessen in der Wertung dieser Kunst zu einem anderen Ergebnis kommt als die genannten Autoren. Schmied ist Fachmann, wenn auch nicht ausübender Künstler; er war beauftragt mit Konzeption und Realisierung der Ausstellung »Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde«, der Ausstellung zum 86. Deutschen Katholikentag in Berlin.

Mein Thema ist die Spiritualität in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Man könnte meinen, sieht man auf die Zeit und sieht man auf viele Erscheinungsformen der bildenden Kunst in dieser Zeit, wir hätten es hier mit einem peripheren Phänomen zu tun, mit einer Fragestellung, die am Rande von Kunst und Zeit bleiben muß.

Denn wie anders gibt sich diese Zeit zu erkennen denn als ein Jahrhundert rasanten wissenschaftlichen, technischen und ökonomischen Fortschritts, aber zugleich zunehmender geistiger Verfinsterung, moralischen Verfalls und physischer Folterung, als ein Jahrhundert des Massenbetriebs, des Massenwohlstands und des Massentourismus, aber zugleich der Massenvernichtungsstrategien, der Massenvernichtungslager und der Massenvernichtungswaffen.

Da könnte man meinen, dieses Jahrhundert hätte nichts anderes produzieren oder provozieren müssen als eine Kunst, die auf der einen Seite der Idee der Innovation verfällt, die um jeden Preis dem Neuen huldigt, neue Medien einführt, neue Materialien durchspielt, neue Mittel sucht – oder erprobte neu zu verwenden sucht –, und auf der anderen Seite sich darin erschöpft, seismographisch zu reagieren, Verfinsterung und Verfall zu registrieren und zu reflektieren, gegen Barbarei und Folter zu protestieren.

Und tatsächlich haben Kritik und Publikum die Kunst unseres Jahrhunderts auf weite Strecken so und *nur so* zu interpretieren gewußt. Was haben wir nicht alles von der »Autonomie der Mittel« hier, von der »gesellschaftlichen Relevanz« dort zu hören bekommen! In beiden Fällen wurden die Losungsworte wie Glaubensbekenntnisse gehandelt, die alle Türen zum Verständnis der Kunst öffnen sollten.

Ich möchte beiden Parolen widersprechen. Denn ich halte sie gleichermaßen für Mißverständnisse, oberflächlich und kurzsichtig, für Vorurteile, geeignet, den Blick auf den wahren Charakter der Kunst unseres Jahrhunderts zu verstellen. Wenn ich auch natürlich anerkenne, daß es von Diego Rivera bis Otto Dix, von José Clemente Orozco bis George Grosz, von Ben Shahn bis Alfred Hrdlicka und Wolf Vostell, Zeugnisse kritischen Engagements und leidenschaftlichen Protests gegeben hat, die zu den bedeutendsten Werken unseres Zeitalters gehören.

Meine These ist: Nur die Frage nach der Spiritualität wird – wie in jedem Jahrhundert menschlicher Geschichte so auch in diesem – uns ins Zentrum aller Kunst führen, nur

von der Erkenntnis ihrer Spiritualität her wird sich die Kunst unseres Jahrhunderts in ihrer Substanz wie in ihrer Qualität, wie in ihrer Fülle ganz erschließen.

Andere Jahrhunderte mögen mit dem unseren konkurrieren in der Phantastik ihrer Visionen und in der Tiefe des Menschenbildes, in der Ersinnung von Mythen, in der Innigkeit der Empfindung und in der Vehemenz des Protestes.

Sie mögen es übertreffen in Einheit und Universalität ihrer Weltsicht wie in der handwerklichen Brillanz der Realisation.

Aber wann je war Kunst in solchem Maße Entwurf von Gegenwelt und Utopie, wann je in so hohem Maße Abstraktion, gedankliche Konstruktion und geistiges Gleichnis, wann je so verzweifelt befaßt mit dem Notwendigsten, der Sinngebung unserer Existenz, wann stand sie je so sehr im Zeichen von Spiritualität und Transzendenz? Und zwar nicht nur irgendwo in den unteren Rängen oder an den äußeren Rändern, sondern in den Werken ihrer wichtigsten Künstler?

Am Eingang dieses Jahrhunderts steht eine der außerordentlichsten Gestalten der Kunstgeschichte: Paul Cézanne. Keinem anderen verdankt die Kunst der Moderne so viel wie ihm. Ohne ihn wäre sie gar nicht zu begreifen.

Was ist nun das Besondere an der Leistung Cézannes? Cézanne hatte eine höhere, umfassendere Vorstellung von Kunst, von dem, was Kunst sein sollte, was sie zu leisten hatte, als je ein Künstler vor ihm. Seinen Satz von der Kunst als einer Harmonie parallel zur Natur werden wir nur verstehen, wenn wir bedenken, daß er, der gläubige Katholik, auch von der Natur den höchsten, umfassendsten Begriff besaß.

Kunst und Natur bedurften und bedingten einander in unlösbarer Wechselbeziehung. Durch die Natur wieder klassisch zu werden, war sein Ziel. »Man muß durch die Natur zum Louvre kommen«, sagte Cézanne, »und durch den Louvre zur Natur zurück.« Die Kunst empfing aus der Natur ihr Leben, die Natur von der Kunst Dauer. Durch »das Verständnis der Natur vom Standpunkt des Bildes aus« galt es nach der wiederholt geäußerten Überzeugung Cézannes »ihr das Erhabene der Dauer zu geben, ihr in unserer Vorstellung Ewigkeit zu verleihen«. Im Bild, und *nur im Bild* erschien sie als jene »bis ins Unzerstörbare hinein gesteigerte Wirklichkeit«, von der Rilke im Hinblick auf Cézanne gesprochen hatte.

Das zu leisten, und nichts weniger, war nach Cézanne die Aufgabe der Kunst. Der Maler muß die Natur vollkommen in sich aufnehmen, ihr Echo werden, sie filtern, objektivieren, verwandeln. Wenn es ihm gelingt, die einzelnen Elemente durch die Farben einander nahezubringen und zu einem einheitlichen Ganzen zu verschränken, dann gewinnt alles Seiende Festigkeit, Bestand, wird der Zeit entzogen und unverletzbar, unantastbar. Dann spiegelt sich, denkt sich – um es in Cézannes eigenen Worten über den künstlerischen Schaffensprozeß zu sagen –, dann denkt sich die Landschaft im Künstler. Und mehr: dann wird er ihr subjektives Bewußtsein, die Leinwand aber ihr objektives Bewußtsein.

Das Werk des Künstlers als objektives Bewußtsein der Welt und zugleich als das Medium, das den Bestand des Seienden begründet – welch ungeheurer, an Nietzsches »Willen zur Macht« erinnernder Gedanke, der Gedanke eher eines Philosophen denn eines Künstlers, und welch ungeheurer Anspruch!

»Ich möchte«, sagte Cézanne, »den Raum und die Zeit malen, damit sie die Formen der Farbempfindung werden, denn ich stelle mir manchmal die Farben vor als leibhaftige Ideen, Wesen der reinen Vernunft, mit denen wir in Beziehung treten könnten. Die

Natur ist nicht an der Oberfläche, sie ist in der Tiefe. Die Farben sind der Ausdruck dieser Tiefe an der Oberfläche. Sie steigen aus den Wurzeln der Welt auf. Sie sind ihr Leben, das Leben der Ideen.«

So wie Leonardo den Menschen auf die Erde gestellt hat in das Koordinatennetz seiner Kunst und ihm damit eine neue Basis, eine neue Mitte begründete, von der aus er scheinbar unbegrenzt agieren konnte.

– So wie Rembrandt, die erschütterndste Antwort darauf, uns das Bild des Menschen als einzelnes, als leidendes, aus der göttlichen Ordnung gefallenes Wesen gegeben hat, in der Welt gehalten nur noch von der Größe seines Leidens,

– so wie Poussin die Architektur als höchstes Prinzip menschlicher Gestaltung und als Gleichnis des Bauplans des Kosmos begriff,

so hat Cézanne die Vision einer Natur gehabt, die durch den anschauenden, erlebenden Künstler hindurchgeht und dadurch erst vollendet wird und Bestand erhält, eine Vision, die unserem Hiersein Sinn zu geben vermag.

Es kann nicht überraschen, daß bei diesem unerhörten Anspruch Cézanne in seiner Arbeit oft verzagte und verzweifelte, daß er meinte, die volle Realisation nicht erreicht zu haben, und immer wieder davon sprach, gescheitert zu sein. Von hier aus, von dieser ins kaum Vorstellbare und Auszudenkende hinein projizierten Zielsetzung, kommt der Gedanke des Scheiterns, des Versagens, des notwendig Fragmentarischen, der Nicht-Vollendbarkeit künstlerischer Arbeit in die moderne Kunst. Er hat gerade einige der größten Geister ergriffen, so Giorgio Morandi, Alberto Giacometti und Constantin Brancusi. Giacometti war von der Idee des Scheiterns, des notwendigen Mißlingens seiner Arbeit geradezu besessen: Je genauer er die Wirklichkeit zu fassen versuchte, desto mehr entzog sie sich ihm, desto weiter rückte sie fort. Und zu desto verzweifelterer Anstrengung trieb sie ihn.

Das Scheitern wurde zu einem beherrschenden Thema der Kunst und damit das Verstummen, das Schweigen. Man spürte, daß man an eine Grenze gekommen war, und die Idee, letzte Bilder zu schaffen, über die ein Schritt hinaus nicht mehr möglich ist, hat viele Künstler beschäftigt, wie zum Beispiel Kasimir Malewitsch, Lucio Fontana, Yves Klein, Ad Reinhardt... Auch Arnulf Rainer möchte in seinen Übermalungen, in seinen schwarzen Bildserien Welt auslöschen, einen Endpunkt markieren, die Kunst der Malerei abschließen. »Malerei, um die Malerei zu verlassen« ist eines seiner Lösungsworte.



Es ist eigenartig, daß sich zwei anscheinend so entgegengesetzte Bewegungen der Kunst des 20. Jahrhunderts, Kubismus und Abstraktion, gleichermaßen und mit gleichem Recht auf das Vorbild Cézanne berufen können. Ihnen gemeinsam ist die Entmaterialisierung der Gegenstandswelt, die von den Kubisten zu einer neuen, im Gedanklich-Konzeptionellen begründeten, dynamischen und darum simultanen Sicht der Erscheinungen führte und die von den Pionieren der Abstraktion weitergetrieben wurde zum Absoluten hin, zur vollkommenen Freiheit von allen Bindungen des Augenscheins, orientiert an den Erkenntnissen zeitgenössischer Forschung, den Kompositionsgesetzen der Musik, den Denkmodellen der Mathematik und damit der Einsicht in das Wesen der Natur.

Kubisten und Abstrakte verdanken dem Bild der Natur, wie es sich in der inneren Vorstellung Cézannes entfaltet hat und in seinem Werk wirksam geworden ist, außerordentlich viel, auch wenn sie sein künstlerisches Verfahren, der sichtbaren Gestalt der Natur durch eine Harmonie der Farben Dauer zu geben, nur in Ansätzen oder gar nicht fortgeführt haben.

Die Entwicklungsgeschichte der Abstraktion ist oft als geistiger Prozeß beschrieben worden, in dem die auf Entmaterialisierung gerichteten Tendenzen in der Kunst ihre Parallele haben in dem neuen, wesensmäßig unanschaulichen Wirklichkeitsbild der Naturwissenschaften, das Materie auf Energie zurückführt, in kleinste Einheiten, Quanten, Atome, Neutronen zerlegt, als Teil elektromagnetischer Strahlungen, Schwingungen und Felder begreift.

Sie ist aber ebenso als ein von Ideen der Mystik inspirierter Prozeß gedeutet worden, als Aufbruch und Unterwegssein voneinander unabhängiger Geister auf ein gemeinsames Ziel hin, als – wie Otto Mauer es einmal charakterisierte – eine Pilgerschaft zum Absoluten, und tatsächlich ist ihr Weg so, wie wir aus den Selbstzeugnissen ihrer Protagonisten, Kandinsky, Kupka, Malewitsch, Mondrian, und analog dazu von den Vertretern der nächsten Generation, Ad Reinhardt, Mark Tobey, Mark Rothko, Barnett Newman wissen, verstanden worden. Pythagoräische, neuplatonische, pantheistische, theosophische, fernöstliche Vorstellungen haben da ebenso eine Rolle gespielt wie Gedanken der Anthroposophie, der Religion der Bahai, der deutschen und jüdischen Mystik.

Jetzt hier eine beinahe beliebig große Zahl signifikanter Belege auszubreiten, wäre eine verlockende Aufgabe, der nur schwer zu widerstehen ist. Stellvertretend für die Fülle geistiger Erfahrungen, die von vielen Künstlern an der Schwelle zur Abstraktion gemacht wurden, von Malewitsch und Mondrian vor allem, stellvertretend zugleich für die verwandten Bestrebungen, die sich im Bereich der Künstlergruppe des »Blauen Reiter« artikulierten, und da besonders in den Tagebüchern von Paul Klee und Franz Marc, sei nur ein einziger Hinweis erlaubt. Er gilt Kandinskys schon im Titel programmatischer Schrift »Das Geistige in der Kunst«, erschienen in München im Dezember 1911 unter dem Datum von 1912 und damit das zeitlich früheste Dokument dieser Pilgerschaft zum Absoluten.

Kandinsky geht aus von dem Gedanken einer weltgeschichtlichen Wende, von einer durch den Materialismus bestimmten Epoche zu einer »Epoche des großen Geistigen«. Wir leben in einer Zeit des Übergangs. »Unsere Seele«, notierte er, »die nach der langen materialistischen Periode erst am Anfang des Erwachens ist, birgt in sich Keime der Verzweiflung und des Nichtglaubens, des Ziel- und Zwecklosen. Der ganze Alpdruck der materialistischen Anschauungen, welche aus dem Leben des Weltalls ein böses zweckloses Spiel gemacht haben, ist noch nicht vorbei.«

In dieser Zeitwende gilt es, das zu erkennen, was allein innerlich – oder mystisch – notwendig ist.

»Der Weg, auf welchem wir uns heute schon befinden und welcher das größte Glück unserer Zeit ist, ist der Weg, auf welchem wir uns des Äußeren entledigen werden, um statt dieser Hauptbasis eine ihr entgegengesetzte zu stellen: Die Hauptbasis der inneren Notwendigkeit...«

»Blind gegen anerkannte und unanerkannte Form, taub gegen Lehren und Wünsche der Zeit soll der Künstler sein. Sein offenes Auge soll auf sein inneres Leben gerichtet

werden und sein Ohr soll dem Mund der inneren Notwendigkeit stets zugewendet sein. Dieses ist der einzige Weg, das Mystisch-Notwendige zum Ausdruck zu bringen.«

Etwa zehn Jahre später, also zu Anfang seiner Zeit am Weimarer Bauhaus, sagte Kandinsky, der sich bei dieser Gelegenheit einen christlichen Künstler nannte, im Gespräch mit Lothar Schreyer: »Ich sehe das Reich des Geistes im Lichte heraufziehen und will es, soweit ich es mit meiner Kunst vermag, verkünden. . . Der Heilige Geist ist nicht gegenständlich zu erfassen, sondern nur ungegenständlich. Das ist mein Ziel: Licht vom Licht, das fließende Licht der Gottheit, den Heiligen Geist, zu verkünden.«

Auch in diesem religiösen Bekenntnis steht Kandinsky nicht allein unter den Pionieren der Abstraktion. Mondrian hatte schon 1914 in sein Tagebuch notiert: »Wenn man nicht die Dinge darstellt, bleibt Raum für das Göttliche«, und für Malewitsch führte der Eintritt in die gegenstandslose Welt konsequent zur »abstrakten Ikone«.

Überblicken wir die Reihe dieser Bekenntnisse, so erscheint mir dabei im Hinblick auf Malewitsch ein Faktum unsere besondere Aufmerksamkeit zu verdienen. Malewitsch verfaßt die beiden Teile des »Suprematismus«, seiner künstlerischen Weltanschauung, im Januar-Februar 1922 in Witebsk. Es ist dies der Zeitpunkt, an dem Lenin gerade das Programm der N.E.P. – der Neuen ökonomischen Politik – verkündet hat und die russische Revolution darangeht, als erstes ihrer Kinder die neue Kunst zu verschlingen. Da erhebt Malewitsch seine Stimme zur Erklärung und Verteidigung seiner Kunst. Dazu gehörte Mut – wie klein immer der Kreis derer gewesen sein mochte, die er damals erreichte. Aber er fühlte, daß er nicht schweigen durfte.

Und mehr noch. Malewitsch ging aus seiner in mystischen Positionen wurzelnden Überzeugung zum Angriff über gegen die Plattheit des dialektischen Materialismus, gegen die marxistische »Futtertrog-Ideologie«, wie er sie nannte, die keine tragfähige Basis für eine neue Kunst abgeben konnte.

Hatte der dialektische Materialismus postuliert: »Materie, Natur, Sein stellen die objektive Realität dar, die außerhalb des Bewußtseins und unabhängig von ihm existieren. Unser Bewußtsein bildet das Sein getreu ab. Unsere Erkenntnis der Naturgesetze ist verläßlich richtig und vollständig« – so setzte Malewitsch dem sein suprematistisches Bekenntnis entgegen:

»Die Natur ist allumfassend, das Umfaßte kann sich aber gegenseitig nicht erkennen und strebt daher zu einer Ganzheit, um sich in ihr zu erkennen. . . . Die Natur ist nach allen Seiten hin offen, und der Mensch befindet sich gleichsam in ihr, im Inneren ihrer Erregungen. Trotzdem kann er ihre Wirklichkeit nicht begreifen. . . . Die Natur liegt überall offen da, ihr Wesen aber bleibt verborgen. . . .«

»Unter Realität müssen wir unsere inneren Erregungen verstehen, die durch äußere Erscheinungen hervorgerufen werden. . . . Das Weltall, der Kosmos der Erregungen, ist in seiner Vielfalt ein Ganzheits-Komplex. Der Kosmos, als Zentrum des Alls, ist das Herz der Erregungen. . . .«

Das mag uns heute sehr esoterisch klingen. Die historische Bedeutung dieser Sätze wird uns erst klar, wenn wir bedenken, daß Malewitsch sich und seine Kunst letztlich in Einklang wissen wollte mit der russischen Revolution. Er wußte, wieviel Erwartungen der Kommissar für Volksbildung Lunatscharskij, der ihn als Lehrer an die Staatlichen Kunstschulen in Moskau und Witebsk berufen hatte, mit seinem Wirken verband. Und er war immer ein russischer Patriot.

Wenn nun Malewitsch, anknüpfend an die in die Tiefe des Seelengrundes hinab-

tende Menschendarstellung eines Dostojewski und Tolstoi, im letzten eher der Empfindungsfähigkeit des Menschen vertrauen will als seiner Verstandeskraft, dann spricht er dies in der Hoffnung aus, daß seine Anschauung – wie unvollkommen oder vorläufig immer sie formuliert war – nicht auf einen kleinen Kreis befreundeter Künstler beschränkt bleibe, sondern allgemein akzeptiert werden möge. Ausdrücklich spricht er »von den Massen«, die sich mit diesen »neuen Gesichtspunkten beschäftigen müssen wie der Astronom mit neuen Erscheinungen im Weltraum«.

Mit anderen Worten, der materialistische Charakter der Revolution genüge ihm nicht, erschien für sich allein genommen sogar verfehlt. Erst eine geistige Revolution würde den ersehnten neuen Menschen hervorbringen können. Seine Kunst wollte ihren Weg bereiten helfen. Das war ihr tiefster Sinn.

Kandinskys Bekenntnis zum »Geistigen in der Kunst«, Malewitschs Entscheidung für das »Schwarze Quadrat auf weißem Grund« als Ikone des Absoluten, Mondrians Entwicklung zur Idee einer Kunst als Ausdruck »universeller Harmonie« waren mit christlich inspirierten Vorstellungen verbunden und wurden von ihnen getragen.

Wir dürfen aber, fragen wir nach der Spiritualität in der Kunst des 20. Jahrhunderts, nicht auf dem Bekenntnis zu christlichen Glaubensgehalten bestehen. Auch außerhalb des Christentums, ja unabhängig von expliziten religiösen Aussagen überhaupt, werden wir sie finden.

So etwa bei Josef Albers, Kandinskys zwei Jahrzehnte jüngerem Kollegen und Weggefährten am Bauhaus. Die Spiritualität der Bildserien, die er von Ende der vierziger Jahre an entwickelt und »Hommage to the Square« nennt, erwächst allein aus der Farbe, aus dem Zueinander und Miteinander von zwei, drei Farben, ihrer Wechselwirkung, ihrem Zusammenspiel.

Farbe hat nie einen spirituelleren Charakter gehabt als in den Bildern von Josef Albers. Wie ist das möglich? Wie konnte Albers das erreichen?

Ich glaube: durch die lebenslange Konzentration auf dieses eine Ziel. Indem er jede mögliche Ablenkung aus seinen Bildern ausschloß, die gegenständlichen Assoziationen zuerst und endlich auch noch die Ablenkung durch die Form. Er hat die Form beständig reduziert, bis sie selbst kaum noch in Erscheinung tritt, nur dienendes Mittel ist, beinahe unsichtbar wird. Sein Quadrat im Quadrat ist diese Form, die nur der Erscheinung der Farbe dient. Diese Form ist nichts als das Instrument, Farbtöne erklingen zu lassen. Wir sehen das Instrument schließlich gar nicht mehr, nehmen nur noch den Klang wahr, diesen ganz reinen, ganz freien, ganz klaren Albers-Klang, der nichts ist als Spiritualität.

Und wie ist es mit Mark Rothko? Ist die Farbe bei ihm nicht auch in höchstem Grade spirituell? Was ist der Unterschied?

Die Form, die Rothko der Farbe gibt, ist weicher, flockiger, flüchtiger, luftiger, atmosphärischer, stärker gefühlsmäßig bestimmt. Sie ist schwebend, erinnert an Wolken und Wolkenfelder mit ihren verschwimmenden, sich auflösenden Rändern.

»Ich bin überhaupt nicht interessiert an Beziehungen von Form und Farbe oder irgendso etwas . . .«, sagte Rothko. »Was mich interessiert, ist nur, wie ich menschliche Gefühle ausdrücken kann – Tragik, Ekstase, Verhängnis . . . Die Leute, die vor meinen Bildern weinen, machen die gleiche religiöse Erfahrung wie ich, als ich die Bilder malte . . .«

Mark Rothko ging den Weg der Mystik. Seine Bilder, wogende Farbflächen aus unfaßbarer Ferne, deuten auf einen Sakralraum. Sie verweisen auf das Numinose, sie

verlangen Andacht. Mark Rothkos Kunst hat religiöse Züge – wenn auch nicht konfessionelle. Seine vierzehn monochromen tiefdunklen Tafeln in der Kapelle von Houston sind die selbstverständliche und konsequente Krönung seines Werks.

Josef Albers dagegen ging einen empirischen und stärker rationalen Weg. Er appelliert nicht an jene Gefühlszonen unseres Bewußtseins, die wir als den Bereich der Seele anzusprechen gewohnt sind. Hans Arp sagte von den Bildern Josef Albers': »Sie haben klare große Inhalte wie: – Ich stehe hier. Ich ruhe mich hier aus. Ich bin in der Welt und auf der Erde. Ich eile nicht fort.«

Mark Rothko suchte das Transzendente, Albers das erfüllte Hiersein. Mark Rothko rührte an das Heilige in der Kunst. Josef Albers realisierte, jenseits von Kandinsky, »Das Geistige in der Kunst«.

Noch ein weiterer Vergleich sei gestattet – der Blick auf das Werk von Mark Tobey und Ad Reinhardt. Tobey spiritualisierte den Raum. Albers die Farbe. Reinhardt meditierte über ein Reich jenseits der Farbe. Albers fand die gleiche Freiheit in ihrer Anschauung. Tobey löste Farbe auf in ein Partikelgestöber bewegter Kräfte. Albers begriff sie als lebendiges Wesen. Reinhardt wollte sie zum Schweigen bringen. Bei Albers begann sie zu sprechen.

In seinem Werk ist ein Äußerstes an Konzentration geleistet. Ihr entspricht die Tiefe der Wirkung, die Albers' Kunst auf uns hat. Diese Wirkung ist eine spröde Verzauberung. Eine rationale Magie geht von seinen Bildern aus, eine nüchterne, unsentimentale, wache Ergriffenheit – wie wir sie einmal verspürt haben vor dem »Tod der Madonna« von Mantegna und vor der »Schilderkunst« des Vermeer van Delft.



Die Kunst unserer Zeit ist einmal, nicht zuletzt im Hinblick auf die Abstraktion, mit dem Begriff »Verlust der Mitte« gekennzeichnet worden. Wir vermögen das heute kaum noch nachzuvollziehen. Alles, was wir über die Entwicklung zur Abstraktion wissen und was wir aus den Bildern ihrer Meister herauszulesen vermögen, ist eine Suche nach der Mitte, eine Konzentration auf die Mitte, ist die Wiederentdeckung und Neubegründung der Mitte. Und diese Mitte ist der Mensch, nicht seine äußere Erscheinung, sondern seine innere Vorstellungswelt, seine Gestaltungsfähigkeit, seine Imaginationsgabe, seine Schöpferkraft. Verloren geht dabei nur das Äußere, der Augenschein, das Assoziative, die Arabeske.

Der Kunsthistoriker Wilhelm Worringer hatte schon in seiner hellsichtigen Dissertation »Abstraktion und Einfühlung«, veröffentlicht in München 1908, diese Richtung gewiesen. Seine radikale Absage an die Gültigkeit der »banalen Nachahmungstheorien, von denen unsere Ästhetik dank der sklavischen Abhängigkeit von aristotelischen Begriffen nie loskam«, zugunsten der »eigentlichen psychischen Werte« und einer »höheren Metaphysik« des Schönen hat auch heute nichts von ihrer Aktualität verloren. Worringer schrieb: »Diese metaphysische Auffassung ist mit der Erkenntnis gegeben, daß alle künstlerische Produktion nichts anderes ist als eine fortlaufende Registrierung des großen Auseinandersetzungsprozesses, in dem sich Mensch und Außenwelt seit Anbeginn der Schöpfung und in aller Zukunft befinden.«

Noch in anderer Hinsicht ist Kandinskys Text »Das Geistige in der Kunst« ein Auftakt und typisch für das 20. Jahrhundert. Er gehört zu den ersten Künstlerschriften,

die das gesamte bildkünstlerische Werk ihres Autors theoretisch zu begründen, zu erläutern und zu rechtfertigen unternehmen, indem sie von seinen innersten Absichten und Zielsetzungen, seinem »Kunstwollen« ausgehen.

Noch nie – vielleicht mit Ausnahme des Zeitalters der Romantik, das, denken wir nur an die Brüder Schlegel, an Schelling, an Tieck, an Kleist, an Novalis, an Jean Paul, die künstlerische Produktion der Zeit auf einer ihr adäquaten Ebene und von ihr entsprechenden Blickpunkten aus reflektiert hat – war der Stellenwert und die Funktion der Künstlertheorie so bedeutsam wie in unserem Jahrhundert.

Zwar gilt, was Kandinsky – und so ähnlich auch Klee – sagt: »In der Kunst geht nie die Theorie voraus und zieht die Praxis nie nach sich, sondern umgekehrt.« Aber die neue Kunst, und nicht nur die abstrakte mit ihren vielen Spielarten, ist Schritt für Schritt entwickelt worden in Verbindung mit theoretischen Überlegungen, ist von ihnen begleitet und gestützt worden. Dabei nahmen diese Überlegungen – vor allem wenn sie nicht von den Künstlern selbst, sondern ihren engsten literarischen Freunden formuliert wurden – immer wieder den Charakter von Programmen und Manifesten an und sind insofern der Kunst oftmals nicht nur gefolgt, sondern haben geholfen, sie vorzubereiten und ihr Entstehen stimuliert, wie zum Beispiel das Futuristische Manifest Marinettis oder das Erste Surrealistische Manifest Brétons.

Wie kommt es zu dieser überragenden Bedeutung der Theorie, die übrigens schon Cézanne gesehen und betont hatte: »Alles ist, besonders in der Kunst, Theorie, entwickelt und angewandt im Kontakt mit der Natur?« Warum ist sie zum Verständnis der Werke so unverzichtbar? Warum erscheinen, wenigstens für das Auge des Laien, Bilder oft so unvollständig ohne Kenntnis der Theorie? Fehlt der neuen Kunst wirklich eine Dimension, wenn wir das Gedankengebäude nicht kennen, aus dem heraus und von dem getragen der Künstler schuf?

Die Erklärung ist einfach. Sie liegt im Wandel der Zeiten begründet. War das, was wir gerade Gedankengebäude genannt haben, einmal Allgemeingut, das dem Künstler gemeinsam gehörte mit seinen Kollegen und seinem Betrachter, so ist es in neueren Zeiten von jedem individuell gezimmert und bedarf darum der Erläuterung.

Bis ins hohe Mittelalter wurde die Vorstellungskraft des Künstlers geprägt und gehalten von einem einheitlichen christlichen Weltbild, in dem alle sichtbaren und unsichtbaren Phänomene ihren Platz und ihren Rang hatten gemäß der verbindlichen hierarchischen Ordnung des Seins.

Die Fresken des Giotto, die Tafeln des Piero della Francesca sprechen davon, verkünden die eine Wahrheit, aus der alle Wahrheiten kommen. Seit dem Ausgang der Renaissance, seit der Ausbreitung des Manierismus und, spätestens, seit dem Beginn der Aufklärung kann keine Wahrheit mehr ausschließlich Gültigkeit und alleinige Geltung beanspruchen. Der Glaube ist nicht länger das einem Zeitalter Gemeinsame, das alles verbindet.

Diese Entwicklung, in deren Verlauf sich Philosophie und Naturwissenschaften von der Dominanz der christlichen Religion und des von ihr geformten Weltbildes emanzipierten, hat die Ansprüche und Erwartungen, die wir der Kunst entgegenbringen, ständig gesteigert.

Im 19. Jahrhundert ist die Kunst so etwas wie die Ersatzreligion der Gebildeten geworden, und der Geniekult feiert den Künstler wie einen Schöpfer von eigenen Gnaden. War einstmals nur sein Auge, seine Empfindungsfähigkeit, seine gestalterische

Gabe und seine handwerkliche Schulung gefragt, so wird jetzt von ihm verlangt, durch seine Arbeit und in seinen Werken erst den Sinn zu stiften, von dem er kündigt. Das autonome Kunstwerk muß aus sich heraus den Sinnzusammenhang entwerfen, der dem fragenden Menschen Orientierung gibt. Der moderne Künstler muß zuerst eine, seine Theorie der Kunst schaffen – ob er sie nun niederschreibt oder nur im Kopf hat –, ehe er hoffen darf, erfolgreich Werke hervorzubringen, die eine eigene Handschrift verraten.

André Malraux meint, es habe »keinen Sinn zu untersuchen, ob die Kunst über alledem zur Religion geworden ist, denn sie rechtfertigt weder das Schicksal noch den Tod. Aber sie erfüllt das Leben und geht über den Tod hinaus... Die Beziehung zum Tod ist ihr wesentlich. Wenn sie aufhört, demütig der Ewigkeit zu dienen, dient sie stolz der Unsterblichkeit... Keiner der heutigen Meister ertrüge die Gewißheit, nicht durch sein Werk überlebt zu werden. Obwohl verborgen und unfassbar, ist doch der Wert der Kunst für die Künstler ein höchster Wert.«

Wenn die Kunst ihren Schöpfer unsterblich machen kann, dann deshalb, weil sie zu realisieren für den Künstler das Geheimnis der Individuation, der Menschwerdung birgt. Malraux hat, »unsere prekäre, stets erneuerungsbedürftige Unsterblichkeit« bedenkend, diese knappe Formel für die Macht der neuzeitlichen Kunst gefunden: »Unsere Kunst ist nicht die erste Kunst ohne Überwelt, sondern die erste, deren Überwelt die Welt der Kunst ist.«



Das Thema dieses Beitrags lautet »Spiritualität in der Kunst des 20. Jahrhunderts«, nicht Spiritualität in der abstrakten Kunst, auch wenn wir bisher hauptsächlich von Künstlern der Abstraktion oder ihren Wegbereitern gesprochen haben. Bei ihnen ist die Beziehung zu Spiritualität, Mystik und Transzendenz wohl am ehesten ohne Schwierigkeiten einsichtig, und wer sie behauptet, wird kaum auf Widerspruch stoßen. Wir würden es uns aber zu leicht machen, wollten wir im Zusammenhang der Frage nach Spiritualität nur von abstrakten oder konstruktiven Tendenzen sprechen, so wesentlich sie für unser Jahrhundert sein mögen. Wir wenden uns daher nun – wenn auch gezwungenermaßen summarisch – anderen Bereichen der Kunst zu.

Da fällt unser Blick auf ein Phänomen *sui generis*, das die Affinität zu unserem Thema schon durch seinen Namen suggeriert: auf die »metaphysische Malerei« des Giorgio de Chirico. Sie steht ganz isoliert im Paris der zehner Jahre und wird von den Künstlern der Avantgarde nur allzuoft als »Literatur« verlacht. Nur einer ist da, ihre Qualitäten zu entdecken und sie vehement zu verteidigen: der Dichter Guillaume Apollinaire.

Diese Malerei hat scheinbar nichts mit der Moderne zu tun. Schon ihr Ansatz – de Chirico, der von 1906-1909 in München studierte, beruft sich auf Schopenhauer, Nietzsche, Weininger, vor allem auf den »Zarathustra« und den »Willen zur Macht« – scheint außerhalb der Traditionen der Moderne zu liegen, in der Philosophie.

Sieht man näher hin, wird der Begriff der Metaphysik so ambivalent, so zwiespältig, so zweischneidig, wie er bei Nietzsche klingt. Wenn de Chirico einen Philosophen und einen Dichter in einem Zimmer vor einer Tafel des Sternenhimmels über die Substanz der Welt sinnieren läßt, dann sind es eine verstaubte Gipsbüste und eine hohle Schneiderpuppe, die da auf die alten Menschheitsfragen fixiert sind. Wenn er uns das Bild des »großen Metaphysikers« zeigt, dann ist es ein Holzgerüst, zusammengebaut aus

Linealen, Dreiecken, Geometerwerkzeug, vom Kopf einer Gliederpuppe gekrönt. Offenbar der Hohn auf einen Philosophen. Die Ironie ist unübersehbar – zugleich aber auch die Trauer über den Zerfall der Werte und das Erschrecken über die Leere, die uns geblieben ist.

Die Bilder des »Philosophen und des Dichters«, des »großen Metaphysikers« und viele andere wie die von »Hektor und Andromache«, die voneinander Abschied nehmen, zwei Marionetten auf einer Bretterbühne, sind schnell zu durchschauen und rühren uns dennoch an. Die Ironie verflüchtigt sich, das Rätsel bleibt. Was ist das Geheimnis de Chiricos?

Vielleicht ist es dieses: Er ist der große Maler des Scheins. Auch diesen Begriff fand er bei Nietzsche, der davon sprach, daß »der Wille zum Schein, zur Illusion, zur Täuschung, zum Werden und Wechseln tiefer, metaphysischer als der Wille zur Wahrheit« ist, und, Schein mit Kunst gleichsetzend, postulierte: »Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehen.«

Von Anfang an hat de Chirico die Welt als Schein, als Täuschung, als Illusion gemalt. Seine Bilder erinnern an eine Bühne; die Architekturen, Arkadengänge und Palazzi sind Kulissen, Theaterprospekte ohne Tiefe, die Perspektiven der einzelnen Versatzstücke stimmen nicht zusammen, das Licht ist Bühnenlicht und kommt aus Scheinwerfern von verschiedenen Seiten, die Akteure sind Puppen oder steinerne Monumente.

De Chirico hat in seinen Bildern der Realität gleichsam den Boden weggezogen. Die Dinge sind ins Leere, ins Bodenlose gestellt. Sie haben keinen Halt, sie drohen umzukippen. Aber der Schein verbirgt die Wahrheit nicht – er ist die Wahrheit, die eigentliche Wahrheit, der wir nicht ausweichen können. Der Schein trägt nicht. De Chiricos kleines Welttheater ist ein vollkommenes Bild des Kosmos.

Hat de Chirico es so gemeint? Wir wissen es nicht. Aber wir dürfen uns an sein Wort halten: »Die guten neuen Künstler sind Philosophen, welche die Philosophie überwunden haben.«

Ein solcher Philosoph war auch René Magritte. Die metaphysische Malerei de Chiricos war sein Initiationserlebnis. Als er Anfang der zwanziger Jahre zum ersten Mal ein Bild dieses Künstlers sah, brach er vor Erschütterung in Tränen aus. Er sagte: »Von da an wußte ich, was ich malen mußte.« Dieses Was war für ihn das Mysterium unserer Existenz, waren die unauflösbaren Rätsel unseres Daseins. Wie wir alle, konnte auch er sie nicht lösen. Aber er wollte sie neu formulieren, neue Gleichnisse und Gleichungen für sie erfinden, auf daß sie uns wieder ergriffen und nie mehr losließen.

Wenn Schopenhauer einmal von sich sagte, er habe sein Leben damit zugebracht, über dasselbe nachzudenken, so hätte Magritte mit gleichem Recht ähnliches von sich behaupten dürfen. Er hat sich ein Leben lang Gedanken über die Welt und die Grenzen unserer Erkenntnis gemacht und kam damit an kein Ende. Wenn er, sie auszudrücken, sich der Leinwand und des Pinsels bediente, schien diese Wahl des Werkzeugs eher zufällig. Er war ein Philosoph, der in Bildern dachte.

In Bildern, die den Gesetzen der Logik, der Erfahrung, der Schwerkraft, der physikalischen Beschaffenheit der Körper widersprechen, die uns wie ein Schock treffen, die uns sprachlos machen und sich zugleich im Gedächtnis festhaken als andauernde Irritation.

In Bildern, die alle Objekte, Rose und Baum und Brot und Himmel, und mit ihnen unsere eigene Existenz als reinen Widerspruch beschreiben.

In Bildern wie diesem, »Das Reich der Lichter«: Da ist das erleuchtete Haus, über das der dunkle Baum emporwächst, die Fenster sind erhellt, die Laterne brennt vor der Tür, es ist tiefste Nacht – aber ganz oben über den Wipfeln des Baumes ist es strahlend hell, und weiße Federwolken ziehen über den blauen Himmel.

Magrittes Bilder sind nie Illustrationen eines Gedankens, sie sind vielmehr der Gedanke selbst. Sein Denken umfaßt das Ganze der Welt und manifestiert sich in der Kunst als ein Äquivalent ihrer Sichtbarkeit. Die Elemente seines Denkens sind die sichtbaren Gegenstände, die der blitzartig erhellenden Inspiration zu Bildern zusammentreten. Dabei stehen die einzelnen Bilder in innerer Korrespondenz, gehören einem großen Zusammenhang an, den er seinen »domaine enchanté« nannte, einen Kosmos aus Aphorismen.

Er selbst sagte: »Ich wollte das Unvergleichliche malen. Das Unvergleichliche oder das Wesentliche malen heißt, das Mysterium evozieren . . . Die Kunst des Malens besteht in einer Beschreibung des Denkens, das das Mysterium evoziert. Dieses Denken muß geeignet sein, sichtbar zu werden, andernfalls es von der Malerei nicht beschrieben werden kann . . . Das Denken wird inspiriert, indem es der Welt ähnelt und das Mysterium evoziert, ohne das es keine Welt und kein Denken gäbe . . .«

Das Mysterium ist eines der Lieblingsworte Magrittes, er wird nicht müde, es in den verschiedensten Zusammenhängen zu gebrauchen, so wie er uns in seinen Bildern die immer gleichen Gegenstände in ständig variierten Situationen vorführt.

Magritte ist ein Spaßmacher, dem es bitter ernst ist. Darin ähnelt er Charlie Chaplin oder Buster Keaton, die uns auch in immer wechselnden tragisch-komischen Situationen stets das eine vorgeführt haben: das Mysterium als Mensch hier auf dieser Welt zu sein und mit ihr und ihren Objekten doch nicht fertig zu werden, nie an ein Ende zu kommen.

Ganz anders der Humor Paul Klees. Daß seine Bilder dem intellektuell orientierten Magritte nur dekorativen Reiz zu haben schienen, braucht uns hier nicht zu irritieren – das Urteil von Künstlern über Kollegen, die andere Wege gehen, ist oft ungerecht.

In seiner Weise ging es Klee genauso um das Mysterium wie Magritte. Er fand es in einem Zwischenreich zwischen Abstraktion und Surrealismus. In der Gemeinschaft von »Blauem Reiter« und Bauhaus stand er in engem Kontakt mit Kandinsky. Doch auch André Breton hat sich im Ersten Surrealistischen Manifest ausdrücklich auf Klee berufen und seine Arbeiten in die erste Ausstellung der Surrealisten in der Galerie Pierre in Paris 1925 mit aufgenommen. Das Unbewußte und die automatische Handschrift spielten für Klee wie für die Surrealisten eine große Rolle.

Paul Klees Kunst siedelt in einem Zwischenreich zwischen der Erfahrung des Diesseitigen und der Ahnung des Jenseitigen, ja sie begründet dieses Zwischenreich erst in einem von der Imagination lange ausgesparten Niemandsland. Dieses Zwischenreich schöpft die Vielfalt seiner Formen aus der Erfahrung, aus der Erinnerung, aus dem Spiel des Zufalls und dem Spiel der Mittel, sein Licht aber empfängt es von der Spiritualität, vom »Geistigen in der Kunst«. Erst in diesem besonderen Licht gewinnen die Formen Gleichnischarakter, dieses Schwebende, Durchsichtige, Transzendente, das ihnen eigen ist.

Ein Zwischenreich pflanzlicher und architektonischer Gebilde, personifizierter Kräfte und Gedanken, belebt von geisterhaften Vögeln und Fischen, zuweilen durchteilt von ätherischen Wesen, Boten aus einer anderen Welt, die Klee mit zarter Ironie gerne

Engel nennt. Das alles hat die Realität des Traums und der Märchen, des Spiels der Kinder, der großen Mythen der Vergangenheit und der Figuren des Unbewußten.

Mit Klee verwandt ist unter den Surrealisten vor allem der Spanier Joan Miró, der stärker und ausschließlicher noch als Klee vor allem dem im kindlichen Wesen bewahrten Potential schöpferischer Kräfte vertraut und sie in seinen Bildern freizusetzen versucht. Er tut dies in einem anmutigen Spiel, das so leicht wirkt und dennoch nie darauf verzichtet, nach den Sternen zu greifen.

Wir sehen: Nicht nur die Abstrakten, auch die vielgelästerten Surrealisten fühlten sich vom Geheimnis der Spiritualität angezogen, spielten mit Rätseln, umspielten das Mysterium, schienen es oft zu ironisieren und banalisieren und nahmen es doch ernst und versuchten es neu zu fassen.

Und wie steht es mit den Dadaisten, mit Kurt Schwitters zum Beispiel, der als Merz-Künstler freilich kein ganz typischer ist, Richard Hülsenbeck, der ihn nicht mochte, sah in ihm einen Romantiker im Bratenrock, einen Spitzweg im Dadagewand? Wenn Schwitters abgenutzte, ausgediente Dinge des täglichen Gebrauchs, Straßenbahnfahrtscheine, Schokoladenpapier, Eintrittskarten, Garderobenmarken, Bierdeckel, Zeitungsausschnitte, aber auch Glassplitter, Maschendraht, Schnüre, Holzspäne, Kinderwagenräder, Konservenbüchsendeckel zu seinen Collagen und Montagen zusammenleimte und zusammennagelte, dann wollte er damit durchaus nichts anderes schaffen als Kunst.

Sein Kunstbegriff hört sich ganz undadaistisch an und war doch provokant gemeint: »Kunst ist ein Urbegriff, erhaben wie die Gottheit, unerklärlich wie das Leben, undefinierbar und zwecklos«, heißt es da. »Kunst ist eine geistige Funktion des Menschen mit dem Zweck, ihn aus dem Chaos des Lebens zu erlösen.« Und weiter: »Das Sichversenken in Kunst kommt dem Gottesdienst gleich in der Befreiung des Menschen von den Sorgen des Alltags.«

Diese Zeugnisse sind für uns so wichtig, weil sie von einem Künstler stammen, der in seiner Zeit den revolutionärsten Begriff von Kunst vertrat und im Blick auf die eigenen Hervorbringungen gegeben wurden. Die Kunst, die Schwitters meinte, war aus Fragmenten der Wirklichkeit zusammengefügt, die aus der Gosse, aus der Gerümpelkammer, aus den Abfalleimern, von der Müllhalde kamen. Nichts an diesen Elementen war preziös, der Umgang mit ihnen drohte den Künstler zu disqualifizieren, nicht zu nobilitieren.

Eben darin liegt das Ungeheure der Leistung Kurt Schwitters': aus diesen abgelegten, erbärmlichen, schmutzigen Dingen einen neuen Kosmos zu schaffen, in dem er sie als wesensgleiche und damit gleichberechtigte Elemente des Kunstwerks ansah wie Leinwand oder Holztafel und die Farben aus der Fabrik. War die Aufgabe der Kunst – die Verwandlung physikalischer Farbsubstanz im Kontext des Bildes zum Träger einer geistigen Erscheinung – schon Wunder genug, wieviel wunderbarer mußte dann die Verwandlung der elendsten, der armseligsten Grundstoffe sein.

Kurt Schwitters war so etwas wie der heilige Franziskus der alltäglichen Dinge, die er um sich versammelte, um sie in das Paradies der Kunst zu führen. Die Menschen hatten sie verdorben, denaturiert, ausgestoßen. Er gab ihnen ihre ursprüngliche Reinheit wieder. Indem er ihnen einen neuen Wert verlieh, einen neuen Ort anwies, gab er ihnen die Würde zurück.

Die Wirklichkeitserfahrung des Kurt Schwitters war keine andere als die seiner Zeitgenossen. Es war die einer heillosen, zerstückelten, sinnentleerten Welt. Ihre

Fragmente aufzunehmen und zu einer anderen unzerstörbaren Ordnung zusammenzufügen, begriff er als den Sinn seines Tuns. Dieses Tun, das spielerisch als ein Sammeln von Abfallschnipseln begann, zielte letztlich auf eine Heiligung des Täglichen, des Zufälligen, des Sinnlosen. Um die Bruch- und Fundstücke zu einer neuen Realität, der des Kunstwerks, vereinen zu können, mußte er sie zuerst »entmaterialisieren«, »entformeln«, wie er es nannte, mußte er sie »gegeneinander werten«, ihnen ihr »Eigengift« nehmen und sie ihres »individuellen Charakters« entkleiden. Eberhard Roters hat darin einen Läuterungsprozeß und die Imitation eines Vorgangs von Transzendenz gesehen. Imitation scheint das richtige Wort zu sein: Da klingt noch die Ironie von Dada an und weist doch, wie die *Imitatio Christi*, auf den Versuch, auch mit dem geringsten Vermögen einem hohen Vorbild nachzufolgen.

*

Mit der »*Imitatio Christi*« ist das Stichwort für einen kleinen Exkurs gegeben.

Das 19. Jahrhundert entwarf das Bild des autonomen, aus sich selbst schaffenden Künstlers. Seinem Genie entsprach sein Sendungsbewußtsein, dann sein Außenseitertum, schließlich seine Verkennung. Mit dem *Fin-de-siecle* beginnen Künstler, stolz, isoliert und verhöhnt, mit einem Gegenbild auf das bürgerliche Künstlerideal zu antworten: der *Imitatio Christi*. Die Identifikation mit dem leidenden, verspotteten Christus, der später ein auferstandener und von allen verehrt sein wird, meint die Rechtfertigung des eigenen gegen alle Schwierigkeiten durchgestandenen Künstlertums.

Unübersehbar hat James Ensor seiner Erniedrigung durch die eigenen Zeitgenossen die Züge Christi aufgeprägt und aus dieser Identifikation die Kraft gewonnen, seinen Weg weiterzugehen. Er malt nicht nur die »Kreuzigung Ensors«, die »Verspottung Christi durch seine Kritiker«, sondern auch »Christi Einzug in Brüssel« und erscheint dabei selbst als der auf dem Esel durch die Menge reitende Messias. Von Rouault, Beckmann, Chagall, Seiwert, Rainer, Falken besitzen wir Bilder ihrer Identifizierung mit dem leidenden Christus, Chagall stellt Christus als gekreuzigten Maler dar, der durch seine Bilder Zeugnis abgelegt und nicht widerrufen hat.

In unseren Tagen hat Joseph Beuys dieses Thema zu einem zentralen seines Werkes gemacht. Er hat in einzelnen Aktionen bestimmte symbolische Handlungen Christi wiederholt und das Bewußtsein ihrer Selbstverständlichkeit zu wecken versucht, um sie einer allgemeinen Nachahmung zugänglich zu machen. Sein Begriff der »sozialen Plastik« meint ja: Es gilt eine Gemeinschaft der Menschen zu stiften, einen »sozialen Organismus der Lebewesen«.

Wenn wir von Kurt Schwitters als dem heiligen Franziskus der alltäglichen Dinge sprachen, dann liegt der Bezug zu Beuys nahe. Paul Wember hat die Arbeit von Joseph Beuys einmal als ein Benennen, Beseelen, Beschwören charakterisiert. Benennen bedeutet identifizieren. Für Beuys im besonderen bedeutet es – und das ist das Geheimnis der zunächst befremdlichen Ausstrahlung seiner Werke – etwas Gesehenes als etwas Geistiges identifizieren, ein totes Ding als ein beseeltes Wesen erkennen, es so anzusprechen und es so zu bezeichnen. Beuys hat der Tätigkeit des Zeichnens etwas von der magischen Qualität zurückgegeben, die sie in frühen Kulturen besaß. In allen seinen Aktionen wird ein ritueller Kern sichtbar, der sie an die immer sinnvollen, aber meist undurchschaubaren Handlungen eines Schamanen oder Opferpriesters erinnern läßt.

Beuys hat Mitte der sechziger Jahre eine Arbeit geschaffen, die er genannt hat: »Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet.« Wir wissen, daß Marcel Duchamp eine der großen Idolfiguren dieses Jahrhunderts ist, dessen Einfluß sich die wenigsten – vielleicht nur so reine Maler wie Picasso oder Matisse – entziehen konnten. Marcel Duchamp ist der große Skeptiker am Anfang des Jahrhunderts und der Moderne, der grundsätzliche Fragensteller und Infragesteller, der so vielen Traditionen den Boden entzogen und dadurch so viele neue inspiriert hat, die große Gegenfigur eines Picasso, Kandinsky, de Chirico. Er ist der Geist, der stets verneint – und dadurch oft das Gegenteil provoziert.

Beuys antwortet dem Schweigen Duchamps mit der Sprache der Dinge. Unsere Sinne für sie zu schärfen ist sein Anliegen. Wenn Duchamp die Dinge aus ihrem vertrauten Zusammenhang genommen und ihre Funktion entkleidet hat, dann will Beuys einen neuen Zusammenhang stiften, dabei dem Menschen unter den Dingen Orientierung gebend und den Dingen ihren Platz. Was Beuys möchte, ist die Kunst zurückzuführen aus der Kälte des Unanschaulichen in die Gegenständlichkeit der Dinge, ihnen zum Licht der Erkenntnis auch die Wärme der Anschauung wiederzugeben, er will Gedanken und Empfindung wieder zusammenbringen. Welch eine ungeheure Aufgabe!

Beuys glaubt an den Menschen. Er glaubt an den Menschen in einer Weise, die beispiellos und schon beinahe unheimlich ist in einer Zeit, in der Menschen miteinander umgehen schlimmer als Wölfe.

Er glaubt an den Menschen als den »Krümmer des Raumes«, als den »Krümmer der Zeit«, als den »Erzeuger der Wahrheit«, den »Erzeuger der Substanz«. Er glaubt an seine zentrale Stellung im Kosmos, an seine so unbegrenzten wie unausgeschöpften Möglichkeiten. Von hier aus erklärt sich alles, was er tut. Von hier aus erklären sich auch unsere Schwierigkeiten mit Beuys.

Das Menschenbild von Joseph Beuys ist ambivalent. Auf der einen Seite verlangt er vom Menschen die Lösung der ungeheuersten Aufgaben, auf der anderen rechnet er mit seiner Hinfälligkeit. Er vertraut auf seine Schöpferkraft, und er weiß um seine Kreatürlichkeit. Er erwartet von ihm, daß er den Staat, die Gesellschaft, Ökonomie und Ökologie, unser Leben miteinander und unser Leben mit der Natur, neu ordnet – und er sorgt sich zugleich um seine täglichen Gebrechen wie seine täglichen Bedürfnisse. Er unterbreitet die komplexesten Vorschläge, und er bietet die einfachsten und handgreiflichsten Hilfen an.

Es sind die Dinge, die sein Werk bereithält, wiederkehrende Elemente, die auf Konstanten seines Denkens weisen: Fett, Filz, Wachs, Talg, Kupfer, Aggregate und Batterien, Honig, Taschenlampe, Schlitten, Feuerstätte und Erdtelefon. Es sind Elemente, die immer wieder auf Schutz, auf Wärme, auf Kontakte, auf Kommunikation, auf Vereinigung, auf Bewegung und Leben verweisen. Sie bewahren und vermitteln Energie. Kupfer leitet, Fett speichert, Filz wärmt, Honig nährt, der Hut schützt, die Batterie lädt auf – der symbolische Gehalt all der Beuys'schen Elemente liegt auf der Hand, ihr geistiger Kontext ist ohne weiteres einzusehen. Ihre Simplizität verblüfft. Was uns oft Schwierigkeiten bereitet, ist das, was als Beispiel oder Gleichnis als Sinnbild gemeint ist, zu übersetzen in den Zusammenhang eigenen Erlebens, oder, anders gesagt, für die Elemente der Beuys'schen Weltkonzeption Entsprechungen in der eigenen Existenz zu finden, unser eigenes Dasein anschaulich zu buchstabieren.

Wenn wir hier einen notwendigerweise nur flüchtigen Blick werfen auf Werk und Absicht einiger Maler der Abstraktion und der konkreten und konstruktiven Kunst, auf Künstler, die für Suprematismus und metaphysische Malerei, für Surrealismus und Dada stehen, dann haben wir bewußt Namen aus den verschiedensten, einander entgegengesetzten Bereichen und Bewegungen der Moderne zitiert. Sie alle sind zu nennen, wenn die Frage nach dem Geistigen in der Kunst, nach der Motivation der Künstler bei ihrem Aufbruch zu neuen Horizonten gestellt wird. Um das Thema auch nur annähernd auszuschöpfen, müßten wir uns noch in den vielen anderen Richtungen umsehen, die die Facetten des Charakterbildes der Moderne bestimmen. Das gilt auch – wie wir abschließend noch sehen werden – in vergleichbarem Maße für die große realistische und expressionistische Kunst. Fast scheint sich da der Begriff der Spiritualität, weit genug gefaßt, als der gemeinsame Nenner aller wesentlichen Kunst des Jahrhunderts anzubieten.

Die entscheidende Beobachtung bei unserem kurzen Streifzug durch das Dickicht der Moderne aber scheint mir die der unterschiedlichen Erscheinungsformen oder Gestalten zu sein, unter denen das Spirituelle sich zu erkennen gibt.

Das Überraschende dabei ist, daß sich Spiritualität gleichermaßen in den Mitteln wie in den Motiven zu zeigen vermag, daß sie sich Form wie Thema, Gehalt wie Gestalt, Aussage wie Ausdruck eines Werkes zum Medium ihres Erscheinens wählen kann. Das alles ist beim geglückten Kunstwerk gar nicht zu trennen: Von der einen Stelle aus, durch die das Geistige eintritt, empfängt das ganze Werk seinen Glanz und seinen Rang.

Wir sprachen von der Spiritualität in den Themen und in den Dingen, in den Formen und in der Farbe. Ein Medium haben wir dabei noch ausgespart: den Raum. Spiritualität kann auch in den Dimensionen des Raumes erscheinen – des Raumes, den das Volumen einer Skulptur schafft, und des Raumes, der sich in der Fläche des Bildes entfaltet.

Das wird am deutlichsten bei Max Beckmann. Raum ist für Beckmann das, was Natur für Cézanne ist.

»Am Anfang war der Raum, diese unheimliche und nicht auszudenkende Erfindung der Allgewalt«, postulierte Beckmann. Immer wieder kommt er auf dieses sein Urthema zurück. »Raum – Raum – und nochmals Raum –, die unendliche Gottheit, die uns umgibt und in der wir selber sind. Dies suche ich zu gestalten durch Malerei«, heißt es in seinem Vortrag über seine Malerei, den er, verfeimt als entarteter Künstler, in der Zeit seiner Emigration 1938 in London hielt. »Höhe, Breite und Tiefe in die zweidimensionale Fläche zu verwandeln, ist mir stärkstes Zaubererlebnis, aus dem mir eine Ahnung jener vierten Dimension entsteht, die ich mit meiner ganzen Seele suche.«

Wie gelang ihm das? Wie konnte Beckmann seine Vision des Raumes durch Malerei gestalten, uns dabei gar eine Ahnung geben von jener vierten Dimension, die seine Seele suchte? Ähnlich wie für de Chirico hatte für ihn der alte illusionistisch-perspektivische Raum seine Gültigkeit verloren, und ähnlich wie der Italiener versuchte er sein Raumerlebnis durch die Vielfalt individueller Perspektiven in ein-und-demselben Bild zu realisieren. Wie bei de Chirico hat jedes Ding, und das heißt bei Beckmann vor allem: jede Figur, eine eigene Perspektive. Jeder Gegenstand, jede Figur bringen ihren eigenen, nur ihnen gehörenden Raum hervor.

So wird die Bildfläche von vielen einander widersprechenden Perspektiven erfüllt. Wie die raumschaffenden Kräfte der Formen und Figuren konkurrieren, so stehen die

verschiedenen »psychischen Räume« innerhalb des Bildes miteinander in Wettstreit und Widerspruch. Aus ihrer Summe, ihrer unentwirrbaren Verschränkung und Verschachtelung ineinander entsteht das Wunder von Raum, das wir bei Beckmann finden.

Es ist ein Raum, der sich unabhängig von irgendeinem Standpunkt darstellt und der sein Gegenüber zugleich abweist und einbezieht. Ein Raum von scheinbarer Enge, von dem doch ein Tiefensog ausgeht, dem der Betrachter nicht widerstehen kann. Ein Raum, in den zugleich eine kaum übersehbare Fülle von Gegenständen hineingepreßt ist und der doch Platz bietet für die größte Weite und Vielfalt von Perspektiven. Ein Raum voller Gegensätze und doch von überzeugender Suggestion. Ein Raum, in einem kaum erträglichen Maß aufgeladen mit Spannung. Vorsicht, Hochspannung, Lebensgefahr, könnte über diesem Raum stehen. Wer in ihn eintritt, begibt sich in ein vielfältiges geistiges Bezugssystem, das wie ein Schicksal ist und dem er nicht entinnen kann.

Dieser Raum verleiht allem, das sich in ihm befindet, Bedeutung. Diesem Raum anzugehören, gibt dem unscheinbarsten Ding und geringsten Detail Bedeutung, Würde, Aura. Freilich ist diese Bedeutung selten zu entziffern. Beckmann liebt es, sie offen zu lassen. Er zeigt uns, daß hier ein Geheimnis verborgen ist, aber nicht, worin es besteht. Der Sinn seiner Bilder bleibt hermetisch, verschlüsselt, rätselvoll. Ist der Raum ihr Sinn? Beckmann füllt seine Bilder aufs äußerste mit Sinn wie mit Raum. Er erklärt ihn nicht, aber er verweist uns unübersehbar auf seine Anwesenheit.

»Ich bin oft – sehr oft allein«, sagte Beckmann in der schon erwähnten Rede über seine Malerei. »Das Atelier in Amsterdam, ein großer alter Tabakspeicher, füllt sich aufs neue mit Figuren aus alter und neuer Zeit, und immer spielt das Meer von nah und weit durch Sturm und Sonne in meine Gedanken. Dann verdichten sich die Formen zu Dingen, die mir verständlich erscheinen in der großen Leere und Ungewißheit des Raumes, den ich Gott nenne.« Und dann sagte er, Gestaltungsmethoden und Motive seiner Arbeit beschreibend: »So bin ich denn, fast ohne es zu wollen, von formalen Prinzipien auf transzendente Ideen geraten ... Trotzdem schäme ich mich dessen nicht. Nach meiner Ansicht sind alle wesentlichen Dinge der Kunst, seit Ur in Chaldaea, seit Tel Halaf und Kreta, immer aus dem tiefsten Gefühl für das Mysterium des Seins entstanden.«

Der Raum Beckmanns ist Offenbarungsraum, aber die Offenbarung bleibt in ihm verschlossen.

Und wie verhält es sich mit dem Raum der Kubisten? Es wäre verlockend, von hier aus weiter zu fragen: Was bedeutet der Raum bei Picasso, bei Braque, bei Alberto Giacometti, bei Francis Bacon? Wie verhält es sich mit den widerstreitenden komplexen Raumprojektionen eines Matta, wie mit den energiegeladenen schwingenden Räumen eines Mark Tobey? Immer geht es um mehr als um die physische Erstreckung und Begrenzung von Formen und Figuren – nämlich um die Präsenz einer psychischen Dimension, die wir hier zusammenfassend mit dem Begriff des Spirituellen zu umschreiben versucht haben.

Farbe, Raum, Konzeption, Stimmung, Dinge, Menschenbild – das alles kann in wechselndem Zusammenspiel und in wechselnder Intensität die Anwesenheit des Spirituellen in der Kunst bezeugen.

Und wie steht es schließlich mit der überragendsten Künstlerfigur unseres Jahrhunderts, mit Pablo Picasso? Welche Rolle spielt die Spiritualität im Werk dieser vital diesseitigen Erscheinung? Spielt sie – über ihre selbstverständliche Präsenz und

Manifestation in jeder Form von künstlerischem Schöpfertum hinaus – eine Rolle?

Vielleicht hat uns Picasso in seinem Jahrhundertbild »Guernica« das erschütterndste Zeugnis ihrer verborgenen Anwesenheit gegeben. Das ist die von Gott verlassene, allein dem Menschen überlassene Welt, und was er aus ihr gemacht hat. Im Namen des Humanismus weist »Guernica« unübersehbar unsere beschädigte Humanität vor, Verletzungen, die nie geheilt sind. Und vielleicht dürfen wir noch mehr sagen. Leben hier inmitten dieser heidnischen Mythologien und barbarischen Zerstörungen nicht auch Elemente einer christlichen Geistigkeit? Im Aufschrei der vom Menschen vergewaltigten Natur, wie er sich dem Maul des hingestreckten Pferdes entringt, im Mitleid mit der geschundenen Kreatur kann man sie erkennen.

Blicken wir auf Picasso, so scheint uns über alle formalen und damit geistigen Anstöße hinaus, die er der Kunst unseres Jahrhunderts gegeben hat, sein Menschenbild von Bedeutung: eine eigene Figurenwelt zwischen Melancholie und Vitalität, die von den frühen Fahrenden, Gauklern und Akrobaten der »Blauen« und »Rosa Periode« bis zu den späten aufgeputzten Matadoren, modellsitzenden Frauen und den Badenden am Strand reicht.

Picasso war der Schöpfer des Mythos eines universellen, in allen Zeiten beheimateten Menschen, der zum vollen Bewußtsein seines Leibes wie seiner Psyche, seiner Sinnlichkeit wie seiner Geistigkeit erwacht ist.

Diesen Menschen hat er in der Anschauung der Realität wie im Vorbild der alten Meister von Velazquez bis Goya erkannt, ihn hat er in tausend und abertausend Variationen immer wieder neu gestaltet. Ohne im geringsten auf die technisch bestimmten Konstruktionen der Zeit Bezug zu nehmen, hat uns Picasso einen Menschentypus gegeben, der in fernster Antike zu wurzeln und zugleich mit ewiger Jugend begabt erscheint. Diesem unserem Jahrhundert der Verfinsterung und Vernichtung hat er das Bild eines Menschen entgegengesetzt, der – trotz aller Verletzlichkeit – stark genug ist, es zu überdauern.

Aber gerade in seinen Gefährdungen und Verwundungen scheint dieser Mensch, den Picasso uns zeigt, über sein Humanum zu einer spirituellen Dimension zu erwachen, wofür nicht nur »Guernica«, sondern ebenso viele andere Bilder der dreißiger Jahre wie etwa das der »Weinenden Frau« überzeugender Beleg sind.

Bei keinem Künstler unserer Tage steht die Leidensfähigkeit des Menschen so sehr im Mittelpunkt wie bei Bacon, seine schicksalhafte Bestimmung zum Leiden und zum Ertragen, Austragen des Leidens. Jedes seiner Bilder scheint vor dem Hintergrund der Kreuzigung gemalt, die Kreuzigung ist der geheime Grund, von dem alle Darstellung unserer Kreatürlichkeit sich abhebt, und vor der sie nicht besteht. Und doch: welches Maß an Erbarmen lebt in aller Verdammnis!

Kreatürlichkeit und Spiritualität des Menschen sind aufeinander bezogen – seiner Bestimmung zum Leiden entspricht die Erlösungsbedürftigkeit, seine Verstrickung in die Materie und ihre Gesetze, in Raum, Zeit und Gesellschaft macht die Vorstellung des ganz anderen, das wir uns nur gleichnishaft und abstrakt zu imaginieren vermögen, so notwendig.

Auf ein eigenartiges Phänomen sei abschließend noch eingegangen: dem Abstand, den die kirchlichen Institutionen zur modernen Kunst gehalten, entspricht beinahe spiegelbildlich die enorme Skepsis, mit der ein intellektuelles Publikum nicht nur vereinzelt Zeugnissen christlicher Kunst begegnete, sondern auch alle Äußerungen von Künstlern

der Avantgarde zu möglichen religiösen Zusammenhängen ihrer Arbeit ignorierte. Denn diese Berufung stand im Widerspruch zum ästhetischen Dogma vieler Apologeten der Avantgarde, die unbedenklich und unbelehrbar behaupteten, daß die moderne Malerei nur noch ihre eigenen Mittel – Farbe, Formen, Fläche, Gestalt – zu reflektieren habe und sonst gar nichts. Da ist der große Gedanke der sich autonom setzenden Kunst wahrhaft zur Karikatur verkommen. Die physische Beschaffenheit einer bemalten Leinwandoberfläche als einziger und ausschließlicher Inhalt des Bildes – das ist in der Tat eine Vorstellung, deren dürftiger Positivismus erschrecken macht. Was ist das für ein Kunstbegriff, der meint, ein sinnentleerter Formalismus hätte als bewegende Kraft jemals so etwas wie Kunst hervorbringen können?



In diesen Ausführungen wurde der Begriff Spiritualität nicht definiert. Das verlangt eine Erklärung. Das Thema bedenkend, erschien sie mir weder dem Begriff nach, noch vor den Bildern selbst besonders sinnvoll. Warum sie abgrenzen vom Religiösen, vom Numinosen, vom Transzendenten, vom Mystischen, vom Meditativen und verwandten Regionen? Es schadet doch nichts, wenn sich diese Bereiche überschneiden und durchdringen. Sie säuberlich trennen und etikettieren zu wollen, hieße nur, sie zu beschädigen. Mehr der Anschauung als den Definitionen der Lexika vertrauend, glaube ich das mit Spiritualität Gemeinte am ehesten mit den Namen der Künstler benennen zu können, deren Werk als je anderes Beispiel des Spirituellen ich zu evozieren suche.

Als ich vor einigen Jahren eingeladen war, eine Ausstellung über die religiösen Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts zu gestalten, da meinte ich am wahrhaftigsten und darum der Aufgabe am ehesten entsprechend vorzugehen, wenn ich all die Bilder zu versammeln mich bemühte, die mich in meinem Leben am tiefsten berührt hatten, die ich am meisten liebte oder vor denen ich am nachhaltigsten erschrocken war. Das klingt sehr subjektiv – und genauso war es gemeint. Jedes Kunsturteil ist im letzten subjektiv und in der persönlichen Erfahrung begründet. Hier schien der Mut zur Subjektivität in besonderem Maße gefordert.

Ich meinte, diese bekenntnishafte Ausstellung nicht machen zu dürfen, ohne mich selbst einzubringen, ohne die eigene Subjektivität mit in die Waagschale zu werfen.

Da geschah es, daß sich die Werke ganz von selbst auf den beiden Flügeln der modernen Kunst, dem expressiven und dem abstrakten, zu ordnen begannen und über alle Unterschiede und Widersprüche hinweg dieses eine Merkmal als ihr Wesen verrieten: Spiritualität. Es war, als ob sich die Bilder heimlich miteinander verbündet hätten zu diesem Ziel. Was uns, die wir an dieser Ausstellung arbeiteten, am meisten überraschte und uns erst allmählich klar wurde, war der innere Zusammenhalt der versammelten Werke. Spiritualität offenbarte sich da als das geheime Kennzeichen aller wahrhaft großen Kunst dieses Jahrhunderts.