

Abstrakte Malerei

HERBERT SCHADE SJ

Zu den merkwürdigen Vorgängen in der Kunstgeschichte gehört das Schwinden des Gegenstandes in der Malerei des 20. Jahrhunderts. Der Maler, der in besonderer Weise als Verwalter der sichtbaren Welt galt, verzichtet auf die äußere Erscheinung der Dinge und bemüht sich, in Formen und Farben Erfahrungen auszudrücken, die sich dem Auge nicht erschließen. Man hat diese Malerei abstrakt genannt, und der Begriff hat längst die Öffentlichkeit erobert. Michel Seuphor beschreibt ihn wie folgt: „Ein Gemälde ist dann abstrakt zu nennen, wenn darin nichts mehr von der gegenständlichen Wirklichkeit zu erkennen ist, die unsere gewohnte Lebenswelt ausmacht.“¹ Dieser Begriff ist jedoch — wie viele Stilbezeichnungen der Kunstgeschichte (z. B. gotisch, barock, romantisch) — fragwürdig und vorwiegend negativ. Laien und Künstler, Kritiker und Wissenschaftler aber haben sich auf dieses Wort — eine Konvention — festgelegt. Weil diese Übereinkunft nicht mehr aufzugeben ist, mag die Formulierung stehen bleiben. Bedeutsamer als das Wort ist die Wirklichkeit, die sich hinter dieser Bezeichnung verbirgt. Ebenso scheint wesentlich, daß die abstrakte Malerei schon ein halbes Jahrhundert alt ist. Zahlreiche Künstler malen gegenstandslos. Ein eigenes Lexikon der abstrakten Malerei bietet allein über sechshundert Biographien. Und die Ausstellung II documenta Kassel (1959) erzeugt sogar den Eindruck, daß diese Malerei die legitime Kunst des 20. Jahrhunderts sei. Darüber hinaus kennen wir christliche Künstler, die diese Malweise pflegen. Im modernen Kirchenbau erscheint die gegenstandslose Kunst wie selbstverständlich.

Dieser geschichtliche Tatbestand mahnt also zur Zurückhaltung im Urteil. Noch nachdenklicher wird man, wenn man nach Autoritäten Ausschau hält, die dem unkundigen Betrachter Richtlinien bieten könnten. Künstler, Kunsthistoriker und Theologen machen über diese Malerei so gegensätzliche Aussagen, daß man an ihrer Problematik zu scheitern meint. Diese Aussagen müssen zunächst beachtet werden.

DER STREIT DER MEINUNGEN

Die ernsten Angriffe gegen die abstrakte Malerei gehen von grundsätzlichen Erwägungen philosophischer Art aus. Man fürchtet, daß diese Mal-

¹ Michel Seuphor, *Lexikon abstrakter Malerei*, München-Zürich 1957, 12.

weise das Wesen der Welt und des Menschen in Frage stellt. So sieht H. Sedlmayr in der abstrakten Kunst die Gefahr eines Umschlagens ins Sinnlose: „Die ganze autonome Musik, eine musikalische Logistik, bewegt sich letzten Endes ‚auf das Absurde zu‘ ... Rückblickend erkennen wir, die Analogie dieses Vorgangs zu den Endphasen der ganz absolut gewordenen Malerei.“² Wesentlich ist Sedlmayrs Unterscheidung einer gegenstandslosen Malerei mit intendierter Bedeutung und einer Malerei ohne Bedeutung. Historisch gesehen „ist die ‚gegenstandslose Malerei mit intendierter Bedeutung‘ noch das letzte Kapitel der alten Kunst. Sie ist in ihrer Weise, wenigstens der Absicht nach, noch ‚transzendent‘ in einem sehr konkreten Sinn: sie will als Malerei etwas geben, was die sichtbare Malerei übersteigt.“³ „Der Bruch wird eklatant, wenn das gegenstandlose Bild zur Chiffre eines Beliebigen wird, wenn in dem Bild eine ihm passend erscheinende Bedeutung zu ergänzen der subjektiven Willkür des Betrachters überlassen wird.“⁴ „Erst diese gegenstandslose Kunst ohne Bedeutung stellt das Extrem einer von allen ‚fremden‘ Beimengungen gereinigten, einer ganz ‚autonomen‘ Malerei dar.“⁵ In dieser Malerei sieht Sedlmayr die Gefahr eines Umschlagens ins Sinnlose. Sicher verdient diese Warnung Beachtung.

Selbst unter den Vertretern der Moderne haben sich Stimmen gegen die abstrakte Malerei erhoben, unter denen die Äußerungen Kahnweilers besondere Aufmerksamkeit beanspruchen.

Daniel Henry Kahnweiler wurde 1884 in Mannheim geboren, lebt aber seit dem Beginn des Jahrhunderts in Frankreich und ist einer der bedeutendsten und erfolgreichsten Kunsthändler der Gegenwart. Vor allem hat er die Werke der Fauvisten und Kubisten verkauft. Sein Buch über den Kubismus ist grundlegend. Auf einer Diskussion in Baden-Baden im Oktober des vergangenen Jahres hat sich Kahnweiler ebenfalls sehr scharf gegen die abstrakte Malerei geäußert. Er ging davon aus, daß der großen Maler des ausgehenden 19. Jahrhunderts nur wenige waren, die im Gegensatz zum Publikum standen. „Wie verschieden ist das aber von der heutigen Situation bei großen Ausstellungen, wie bei der letzten Biennale in Venedig, wie bei der sogenannten Biennale der Jungen, die gerade in Paris stattfindet, und wie bei der documenta II. Da entrüstet sich niemand mehr, da gibt es keinen Anlaß zu lachen, da ist die geometrische, lyrische Abstraktion, der Tachismus, das Action painting, und alle diese Richtungen liefern Werke, die der Bourgeoisie keinen Anlaß zum Widerspruch geben ... An diesen neuen Werken, die nichts darstellen, kann der Besucher Gefallen finden oder nicht. Zur Entrüstung ist kein Grund mehr. Da diese ‚Pseudomaler‘ — gestatten Sie mir den Ausdruck — aber bei ihren Farbarrangements stets doch, ob sie wollen oder nicht, auf Gefälligkeit abzielen, so ist dieser Wandschmuck gewöhnlich angenehm. ‚Pseudomaler‘, sagte ich; denn ihren Werken mangelt

² Hans Sedlmayr, *Die Revolution in der modernen Kunst*, Hamburg 1955, 53.

³ ebd. 33.

⁴ ebd. 35.

⁵ ebd. 36.

das wahre Wesen der Malerei: die Mitteilung. Der wahre Maler, selbst erregt durch ein Seherlebnis — ich betone: Seherlebnis — will dieses mit seinen Mitmenschen teilen. Eben dieses Miterleben mit dem Künstler ist es, was für den Beschauer den Kunstgenuss auslöst. Die Malerei ist eine Schrift, eine Schrift dazu, die unsere Außenwelt schafft. Wenn aber von Seelenzuständen und anderem Unsinn gesprochen wird, von nichts darzustellenden Bildern, so bleibt das eitel Geschwätz. Der Urheber dieser Bilder — spräche er selbst davon — bewiese nur, daß er nicht als Maler fühlt. Die nichtdarstellende Malerei unserer Zeit ist in Wahrheit Kunstgewerbe, nichts anderes. Die wahre Malerei bringt Zeichen hervor, die — richtig gelesen — die Außenwelt der Beschauer schaffen. Aber dieses prätentiöse Kunstgewerbe hat sich heute über die ganze Welt ausgedehnt. Das sollte uns auch den Schlüssel geben zu seinem wahren Wesen. Eine solche allgemeine Verbreitung hat es schon einmal gegeben: Die akademische Salonkunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beherrschte ebenfalls ganz Europa und Amerika. Ihre schalen Erzeugnisse, die sich überall ähnelten, füllten die Museen. Wo sind sie heute? Nur in ein paar Provinzmuseen sieht man noch ihre letzten Vertreter ... Was sich heute als Avantgarde breit macht, ist Akademik, nichts anderes. Was ist denn Akademik? Es ist die Verwendung von Formen, von Techniken, deren wahres Wesen verloren ging. Was sind Abstraktion und ihre Folgeerscheinungen anderes als akademische Mißverständnisse von Fauvismus, von Kubismus, von Surrealismus? Man vergißt z. B., daß das sogenannte Tröpfelsystem und so vieles andere Zufällige von der Ecriture automatique, von der automatischen Schrift des Surrealismus herkommen, sogar vom Rorschachtest, von dem ich gar nicht reden will. Die Verwendung von Fremdmaterialien — wie bei den Kubisten schon 1912 — in Bildern, mit Sand, mit Asche und geklebtem Papier, setzt sich fort bei gewissen Surrealisten, bei Masson, bei Max Ernst, von anderen Techniken bei diesen gar nicht zu reden. Aber schon ein Schwitters hat die Gründe nicht mehr verstanden, die diese Techniken rechtfertigten ... Das Argument der Anzahl wendet sich sogar gegen die, die es anwenden. Die das wahrhaft Gute schaffen, sind stets nur wenige ... Es werden wieder Maler kommen, ganz wenige, die unsere Zeit ausdrücken werden. Wie, das weiß ich nicht. Aber sie werden Maler sein, keine Kunstgewerbler!“⁶ Diese scharfen Angriffe gegen die abstrakte Malerei durch einen Exponenten des Kubismus fassen die Einwände vieler gegen diese Malweise zusammen. Sie werden jedoch noch ergänzt und übertroffen von den Äußerungen einiger Maler selbst. Zwei von ihnen, die durch ihr großes Werk eine besondere Autorität beanspruchen, Oskar Kokoschka und Pablo Picasso, mögen hier noch zu Wort kommen.

Kokoschka zeigt die soziologischen und geistesgeschichtlichen Hintergründe der gegenstandslosen Malerei auf und führt damit tiefer in ihre Problematik ein. Die Frage nach der abstrakten Kunst ist nämlich kein künst-

⁶ Kommentare zur Kunst der Gegenwart Nr. 1: Baden-Badener Kunstgespräch 1959. Wird die moderne Kunst „gemanagt“? 17 ff.

lerisches Problem allein, sondern sie beleuchtet die gesamte geistige Situation der Gegenwart. Drei Tatsachen macht Kokoschka in besonderer Weise für die Entstehung der gegenstandslosen Malerei verantwortlich: die mathematisch-technische Weltauffassung, den formalistischen Kunstunterricht und eine besondere Art der Psychologie.

Zunächst ein Wort des Malers über den mathematisch-technischen Geist: „Die Ersetzung des humanistischen Weltbildes durch den Glauben an die Alleingültigkeit des physikalischen Naturgesetzes ist Voraussetzung für den Erfolg einer rein technischen Zivilisation.“⁷ „Wäre der Mensch nichts mehr als nur eine bloße Ziffer, Koeffizient im Kalkül des physikalischen Weltgeschehens, dann brauchte es gar nicht eines Bildes mehr. Die mathematische Symbolik ist unmenschlich, gegenstandslos, einspurig.“⁸ Ebenso scharf wie gegen das Überhandnehmen des Technischen wendet sich Kokoschka gegen den Kunstbetrieb: „Heute ist es, dank dem hysterischen Kunstbetrieb und nicht weniger infolge des formalistischen Kunstunterrichts, besonders in den Vereinigten Staaten, so weit gekommen, daß kaum auf einer einzigen Ausstellung das Wunder der sichtbaren Welt von einem Paar offener Augen gesehen, länger gezeigt wird. Auch ist die Gesellschaft nicht erstaunt, wenn die Kunstrpropaganda den Menschen und alle Gegenstände als Bildinhalt verpönt.“⁹

Schließlich beschreibt Kokoschka noch die besonderen psychischen Voraussetzungen der abstrakten Malerei: „Der abstrakt schaffende moderne Meister von heute begibt sich, im Gegensatz zu den Künstlern der Vergangenheit, mit leerem Kopf ans Werk, erwartet die Inspiration weder vom Bewußtwerden der Gesichte noch von der Sinnenwahrnehmung dinglicher Wirklichkeit um ihn herum, sondern bereits jenseits der Vernunft von einem Tun, das ihn selber zu wundern beginnt als eine Manifestation seines Unterbewußtseins; was hier selbsttätig wird wie beim Tischrücken.“¹⁰ Sicher sind diese Elemente, die Kokoschka charakterisiert, für die Beurteilung der abstrakten Malerei bedeutend. Aber die Meinung des Malers beruht auf eigenen Voraussetzungen und hat ebenso ihre Grenzen, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann. Vielmehr mag noch die Ansicht Picassos zitiert werden. Für den Laien, der die Worte abstrakt und modern gelegentlich miteinander mischt, und für den Picasso als der Prototyp aller modernen Kunst erscheint, mag das verwunderlich sein. Die Tatsache zeigt nur von neuem, wie vielschichtig und verwickelt der Sachverhalt ist.

Picasso sagt: „Es gibt keine abstrakte Kunst. — Man muß immer mit etwas anfangen. — Man kann sich nicht gegen die Natur stemmen. Sie ist stärker als der stärkste Mann.“¹¹

Die angeführten Zitate gegen die Abstraktion sind sehr scharf; aber man kann nicht sagen, sie wären unbegründet. Man sollte ihre Argumente nicht

⁷ Hans Maria Wingler, Oskar Kokoschka. Das Werk des Malers. Salzburg 1956, 69.

⁸ ebd. 89.

⁹ ebd. 75.

¹⁰ ebd. 79.

¹¹ Wilhelm Boeck, Picasso, Stuttgart 1955, 504.

übergehen. Im Gegensatz zu diesem begründeten Widerspruch gegen die gegenstandslose Kunst gibt es eine Reihe von Meinungen fragwürdiger Art. Die Äußerungen von Alois Melichar, die sich temperamentvoll gegen den Modernismus wenden und sicher manches für sich buchen können, sind durchsetzt von Erregung und Rhetorik. Schließlich verfällt der Verfasser in so üble Beschimpfungen, daß er ausscheidet. Eine Diskussion in dieser Tonart trägt nicht zur Lösung von Fragen der Kunst und Wissenschaft bei, sondern propagiert eine der übelsten Errungenschaften des Modernismus, nämlich den pamphletischen Journalismus¹².

Auf ein höheres Niveau kommen wir mit den Aussagen von Wilhelm Hausenstein. Der bedeutende Kunstschriftsteller, der von sich bekennen muß, er habe 1914 einen Aufsatz mit dem Titel „Die Unterjochung des Gegenstandes“ geschrieben, erklärt auf derselben Seite seiner Schrift: „Ich wage zu behaupten, die abstrakte Kunst sei der Ausdruck einer Welt, in welcher der Untergang der Dinge bereits Wirklichkeit zu werden begann. Furchtbar genug: aber es ist in der Tat nicht einmal mehr nötig, zu sagen, die abstrakte Kunst bezeuge den Untergang der gegenständlichen Welt in vorwegnehmender Weise.“¹³ Die eschatologische Sicht Hausensteins mag durch die Katastrophen verständlich sein, die wir erlebt haben. Wie will man aber eine solche These, die nahezu theologische Qualität besitzt, begründen: „... die abstrakte Kunst bezeuge den Untergang der gegenständlichen Welt in vorwegnehmender Weise.“ Leider beobachtet man den Versuch öfter, künstlerische Experimente unmittelbar und pauschal mit theologischen Qualifikationen wie „Häresie“, „apokalyptisch“, „Sünde wider den Heiligen Geist“ und ähnlichen zu erledigen. Meistens handelt es sich nur um Affektäußerungen, die sich weder auf die Schrift noch auf das Lehramt der Kirche stützen können. Man kann sich dabei eines unangenehmen Gefühls nicht erwehren. Solche Äußerungen wirken peinlich, namentlich, wenn sie von Autoritäten vorgetragen werden.

Den Äußerungen gegen die abstrakte Malerei stehen ebenso zahlreiche Kundgebungen für diese Kunst gegenüber. Wenn hier vergleichsweise wenige Vertreter dieser Art erwähnt werden, dann geschieht es deshalb, weil bedeutende abstrakte Maler selbst diskutiert werden sollen. Immerhin mögen einige charakteristische Stimmen hier zu Wort kommen.

Michael Seuphor — der schon erwähnte Verfasser des Lexikons für abstrakte Malerei — schreibt: „Die abstrakte Kunst bestimmt das Gesicht unseres Jahrhunderts.“¹⁴ Diese Meinung hat Haftmann anlässlich der *Documenta II* bestätigt: „Eines ist sogleich festzustellen, daß die ganze große Domäne der Auseinandersetzung mit den optischen Erscheinungsbildern der

¹² Alois Melichar, *Überwindung des Modernismus*, Frankfurt 1954.

¹³ Wilhelm Hausenstein, *Was bedeutet die moderne Kunst*, Leutstetten bei München 1949, 36.

¹⁴ A.a.O. 91.

Gegenwart nur noch schwache Impulse herzugeben vermag. Die Kunst ist abstrakt geworden.“¹⁵ Bedeutsamer ist, daß Seuphor in der Betonung des Abstrakten eine Wende zum religiösen Schaffen sieht: „Nach einer langen Zeit der Ablehnung der eigentlichen religiösen Kunst hat die abstrakte Kunst in unserer Zeit den wahren metaphysischen Charakter jeder Kunst neu entdeckt.“¹⁶ G. Malin — und auch dieser Satz kennzeichnet die Situation — will in der gegenstandslosen Malweise die Wiederkehr des Künstlerischen überhaupt finden: „Die moderne abstrakte Malerei ist also vorerst Zurückführung der Malerei zur Kunst.“¹⁷

Weiterhin soll eine Äußerung von Conrad Westphal gebracht werden, weil in ihr die Begeisterung für die abstrakte Kunst ins Dichterische umschlägt. Dazu besitzt der Aufsatz Westphals eine Besonderheit: Ein Jahr vor Erscheinen von Sedlmayrs aufsehenerregendem Buch „Der Verlust der Mitte“ bedient sich Westphal des gleichen Bildes der Mitte, um damit die abstrakte Malerei zu beschreiben und zu rechtfertigen. Die Unabhängigkeit der Wortwahl steht wohl außer Frage. Wenn nicht der Erfolg des Werkes von Sedlmayr genügend deutlich spräche, würde der Beitrag Westphals bestätigen, wie tief die Frage die Geister bewegt. Westphal schreibt: „Wird aber das Ganze erreicht, so erscheint der Anlaß, von dem aus das Bild begonnen wurde, der Boden, von dem aus es aufstieg, Oben und Unten erscheinen aufgehoben: ‚Dein Lied ist drehend wie das Sternengewölbe‘. (Die schrägen Häuser Cézannes, der Wechsel der Perspektiven in seinen Stilleben.) Ein solches Bild kann man von allen Seiten betrachten, es wird — auf den Kopf gestellt — in seiner erreichten Endgültigkeit unverhüllter sichtbar.“

Wie Raum überall ist, grenzenloser Raum, wie wir Mitte sind, überall Mitte dieses Raumes, so spricht ein solches Bild aus seiner drehenden Mitte die unsere an. So nahm die Glasfenster-Rose der Kathedrale den Beter in ihre drehende Mitte und setzte ihn in das Innerste ein.

Ubt ein Bild nicht diese Gnade an uns, so ist es nur Anfang, Versuch eines Bildes, Bild schlechthin ist es nicht ... Es ist also das Abstrakte nichts jenseits der Sinne, es ist keine Konstruktion, es ist die Fülle der Sinne, das Wirkende schlechthin ... Was bedeutet das Ganze, das abstrakte Gebilde? Dies ist die Grundfrage nach dem Sinn unseres Schicksals, es ist wie im Tode die Frage nach dem, was sich in unserem Dasein als Summe vollzieht ... so ist das abstrakte Bild die Glyphe, in der die Gegenwartsstunde unseres Lebens am sichtbarsten brennt.“¹⁸

Man mag über die poetische Sprache Westphals denken wie immer, der Vergleich des abstrakten Bildes mit dem Rosenfenster der Kathedrale ist bemerkenswert. Ohne Zweifel sucht Westphal in diesem Bild neue Grundlagen

¹⁵ II documenta (Katalog) Bd. I Malerei, Köln 1959, 17.

¹⁶ A.a.O. 92.

¹⁷ In: *Der große Entschluß*, Monatsschrift für aktives Christentum. 15. Jg., Wien 1960, 170.

¹⁸ In: *Aussaat*, Zeitschrift für Kunst und Wissenschaft. 11. Jg., Stuttgart 1947, Heft 3/4, 118/119.

für die Malerei überhaupt aufzuzeigen. Das Bezugssystem des abstrakten Malers wird nicht durch eine objektive kosmische Welt gewährleistet, sondern durch das menschliche Subjekt. Der Raum ist grenzenlos, und wir sind die Mitte. Die Person wird damit als letzte Kategorie beschworen. Und diese Kategorie ist auch für die abstrakte Malerei grundlegend. Das erkennt Westphal zu Recht. Aber das subjektive Bezugssystem der Abstrakten ist nicht zu verwechseln mit der Welt der Kathedrale.

Nüchterner formuliert P. Régamey: „Ich kann nur rasch mit einer Zusammenfassung über die nichtfigurative Kunst in der Kirche abschließen. Ihre Ausschließung, als wenn sie von Natur ‚prometheisch‘ wäre — oder gar ‚satanisch‘, unter dem Vorwand nämlich, daß sich ihre Hervorbringung von den in Gottes Schöpfung niedergelegten Gesetzen losgebunden hätte — ist einfach ein Scherz.“¹⁹

Obwohl man Régamey in vielen Dingen wird zustimmen müssen, hätte man doch gewünscht, daß er sich im Verlauf seiner von tiefer Überzeugung getragenen Untersuchungen mancher polemischer Äußerungen enthalten hätte.

Die Schilderung des Streites der Meinungen, die mit dem letzten Zitat ihr Ende finden mag, bringt eine Reihe wichtiger Ergebnisse: Zunächst kann man aus der Frage nach der abstrakten Malerei kein konfessionelles Problem machen. Es gibt sehr gute Christen, die gegen diese Malweise sind, und es gibt andere, die dafür sprechen. Die Kirche selbst, deren Lehramt aufmerksam die geistigen Bewegungen in der Welt verfolgt, hat abstrakte Bilder nicht verurteilt. In zahlreichen Sakralarchitekturen können wir derartige Werke sehen.

Man kann nicht einmal eine grundsätzliche Frage der Kunst aus diesem Problem machen. Das will sagen, man kann nicht behaupten, wer abstrakt malt, ist kein Künstler oder umgekehrt, wer gegenständlich arbeitet, schafft unkünstlerisch. Es gibt hüben wie drüben Vertreter künstlerischer Begabung.

Und an diesem Dilemma wird noch einmal die Hintergründigkeit der Problematik deutlich. Der Widerspruch der Autoritäten und Gedanken legt ernstlich nahe, die Fragestellung zu überprüfen. Tatsächlich ist der Nenner, der mit dem Wort abstrakt geschaffen ist, unzureichend. Er verwirrt das, was er zu klären vorgibt, indem er einen rein formalistischen und oberflächlichen Begriff zugrunde legt. Die eigentlichen Schwierigkeiten liegen in den geistigen Haltungen, die hinter Form und Farbe sichtbar werden. Nicht abstrakt oder gegenständlich Malen bringt die wesentlichen Unterscheidungen, sondern es ist entscheidend, wie man abstrakt und wie man gegenständlich malt. Es gibt nämlich eine gegenständliche Malweise, die künstlerisch oder weltanschaulich sehr fragwürdig ist, und es gibt gegenstandslose Werke, die künstlerisch oder weltanschaulich minderwertig sind. Das betont auch Weidlé ausdrücklich²⁰. Doch vorher hat es schon der Expressionist E. L.

¹⁹ In: *Perspektiven* 52/52, Ein Jahrbuch. Wien 1953, 147.

²⁰ *Wladimir Weidlé, Die Sterblichkeit der Musen*, Stuttgart 1958, 211.

Kirchner festgestellt: „Realistisch und abstrakt sind Eigenschaften, nicht Qualitätsbegriffe.“²¹

Um die Entstehung und Verschiedenheit abstrakter Malerei zu erfassen, sollen im Folgenden das Werk und die Geistigkeit zweier Maler charakterisiert werden, die grundlegend sind, nämlich der Maler Wassily Kandinsky und Piet Mondrian. Beide Künstler gehen von verschiedenen Voraussetzungen aus und beide kommen zu gegensätzlichen Ergebnissen. Daß man die verschiedene Geistigkeit wenig beachtet und sich hüben wie drüben (d. h. bei den Kritikern der Abstrakten wie bei den Enthusiasten dieser Malweise) mit einem formalen Nenner — mit dem Wort abstrakt nämlich — begnügt, zeigt, daß man nur mehr ästhetisch wertet. Man glaubt, man könne die Modernität, den Hochstand des Geistes, die Moral, ja selbst die innersten Beziehungen zu Gott, Begnadung und Verdammnis, Himmel und Hölle aus einem recht äußerlichen ästhetischen Kriterium gewinnen, nämlich daraus, ob jemand abstrakt oder gegenständlich malt. Inzwischen sind die Gegenstände zwischen den abstrakten Malern so groß, daß einige der abstrakten Künstler geistig weiter voneinander entfernt sind, als eine andere Gruppe der Abstrakten von gewissen gegenständlich malenden Künstlern.

Die Gegenüberstellung von Kandinsky und Mondrian bemüht sich, diesen Sachverhalt näher zu erläutern.

KANDINSKY UND MONDRIAN — EIN VERGLEICH

Kandinsky gilt als der Erfinder der abstrakten Malerei und vertritt eine subjektive Kunst, eine expressive Abstraktion. Mondrian kultivierte eine objektive Kunst, „die Darstellung von Gleichgewichtsbeziehungen durch das Bewußtsein des Geistes“. Kandinsky wird besonders durch den Fauvismus angeregt, Mondrian verdankt seine Ideen den Kubisten. Beide wenden sich gegen den Materialismus und betonen das Geistige. Beide aber — und das scheint bedeutsam — bemühen sich ausdrücklich um eine religiöse Erneuerung der Kunst. Man wird ihre Religion sicher nicht uneingeschränkt bejahen; ihr religiöses Suchen aber läßt sich nicht bagatellisieren.

Wassily Kandinsky wurde am 5. Dezember 1866 in Moskau geboren. Er studierte ursprünglich Jura und Nationalökonomie, wandte sich aber als Dreißigjähriger der Malerei zu. Seit 1897 studierte er bei Azbé und Stuck in München. Hier traf er mit der Kunststudentin Gabriele Münter zusammen, mit der ihn eine langdauernde Freundschaft verband. 1911 veranstaltete Kandinsky mit Franz Marc, Gabriele Münter, Jawlensky, Klee, Kubin und anderen die Ausstellung des „Blauen Reiters“. Dieser Name — von Kandinsky und Marc gemeinsam geprägt — blieb Kennwort für die Bahnbrecher einer neuen Kunst. Im Weltkrieg finden wir Kandinsky wieder in Moskau. 1920 wird er Lehrer an der Moskauer Universität, begibt sich aber schon 1921

²¹ Zit. n. Leopold Zahn, Kleine Geschichte der modernen Kunst, Berlin 1956, 156.

nach Deutschland zurück, wo er am Bauhaus arbeitet. Bei der Schließung des Bauhauses im Jahr 1933 geht Kandinsky nach Paris. Dort stirbt er am 13. Dezember 1944.

Der frühe Kandinsky — den man besonders in der Lenbachgalerie in München studieren kann — zeigt deutlich die Quellen seiner Kunst: Auf einige Bilder kann man die Begriffe Naturalismus und Impressionismus anwenden. Andere Werke sind Ausdruck des Jugendstils. Eine weitere Gruppe von Werken stammt aus dem religiösen Bereich: die bayerische Hinterglasmalerei und die russische Ikone haben hier das Vorbild geliefert.

Zunächst ein Hinweis auf den Impressionismus.

Dem Namen nach versteht man unter Impressionismus eine Eindrucks-kunst. Die Impressionisten stellen einen äußersten Fall der Oberflächenmalerei dar. Sie fangen nicht so sehr das Spiel des Lichtes auf den Dingen ein, sondern berichten von den starken Reizen, die das Ding und das Licht in der Seele des Menschen damals hervorrief. Im Grund bedeutet also der Impressionismus eine neue und intensive Stufe der Reflexion. Die Bewegung tendiert in die Tiefen der menschlichen Seele. Sie nivelliert jedoch auch die Gegenstände.

In der Abfolge von Kandinskys Landschaftsbildern können wir — über den Impressionismus hinaus — einen weiteren Vorgang der Entgegenständlichung bemerken. Die Kompositionen des Malers gehen von der äußeren Erscheinung aus, geben dann aber nur noch Äquivalente oder Andeutungen der Dinge; was bleibt, ist ein Klang von Form und Farbe.

Einen ähnlichen Verfremdungsprozeß des Gegenstandes kann man an den Jugendstil- und Märchenbildern des Künstlers ablesen. Die feinen Tupfen des Pinsels erinnern uns dort an den Pointillismus. Die Märchenwelt vergeht jedoch oft in der Schilderung des Zustandes, ohne daß das Bild seinen märchenhaften Charakter verliert.

Bedeutsam wird dieser Vorgang im Bereich der religiösen Welt. „Kandinsky war sein ganzes Leben hindurch tätiges Mitglied der griechisch-orthodoxen Kirche, und einige Ikonen hingen ständig in seiner Wohnung...“²² Gerade in der Zeit der Entstehung der abstrakten Malerei hat der Künstler zahlreiche religiöse Themen gemalt: Hl. Georg, Allerheiligen, das Jüngste Gericht, Auferstehung und Apokalypse heißen einige dieser Motive.

Inhaltlich werden die Heiligenbilder zu einem Teil in psychoanalytische Zeichen umgedeutet. So sehen wir in Kandinskys „Apokalyptischem Reiter“ in den vier Bildecken Medaillons, die an Evangelistensymbole der Komposition einer frühmittelalterlichen Majestas erinnern. Tatsächlich aber finden wir auf Kandinskys Bild in diesen Medaillons Elefant, Fisch, Vogel und Giraffe dargestellt, die man wohl als Embleme eines autonomen Prophetentums oder als zeitkritische Äußerungen aufzufassen hat.

Asthetisch besitzen diese Werke noch immer die bunte Farbigkeit und

²² Will Grohmann, Wassily Kandinsky. Leben und Werk. Köln 1958, 112.

den Glanz der Ikonenreihen russischer Bauernhäuser. Man erkennt noch Reste von religiösen Motiven: Engelsflügel, Nimben, Heilige oder Drachen. Sie wirken wie eine Illustration zum Nietzscheswort: „Trümmer von Sternen. Aus diesen Trümmern will ich meine Welt aufbauen.“ Es lässt sich bei Kandinsky also auch im religiösen Bereich jenes Bemühen feststellen den Ursprung des Gegenstandes, hier gleichsam das Heilige an sich in den Griff zu bekommen. Es geht ihm nach dem Titel seines theoretischen Werkes um „das Geistige in der Kunst“.

In diesem Buch schildert Kandinsky — und das scheint für die Beurteilung der geistigen Situation der Zeit genauso wesentlich wie für das religiöse Bemühen des Malers — den positivistischen und atheistischen Hintergrund seiner Umwelt, die ihn in besonderer Weise zu der neuen Malweise veranlaßt hat. Seine maßlose Kritik an der traditionellen Religion ist sicher abzulehnen. Bezieht man sich aber nicht auf den religiösen Glauben selbst, sondern auf die Liberalisierung seiner Anhänger und den Schwund religiöser Substanz bei vielen, die noch äußerlich einer traditionellen Religion angehören, so wird hier ein Zustand geschildert, den schon viele, nicht zuletzt ernste Seelsorger beobachtet haben.

Kandinsky vergleicht das geistige Leben mit einem Dreieck, dessen Spitze immer nur von wenigen gebildet wird. Erst allmählich ergreift die Geistigkeit der Wenigen die Masse. „Heute“, so schreibt der Maler, „erreicht eine der untersten größten Abteilungen die ersten Schlagworte des materialistischen ‚Credo‘ — religiös führen ihre Einwohner verschiedene Titel. Sie heißen Juden, Katholiken, Protestanten usw. usw. In Wirklichkeit sind sie Atheisten, was einige der Kühnsten oder Beschränktesten auch offen bekennen. Der ‚Himmel‘ ist entleert, ‚Gott ist gestorben‘. Politisch sind diese Einwohner Volksvertretungsanhänger oder Republikaner. Die Angst, den Abscheu und Haß, welchen sie gestern gegen diese politischen Ansichten hegten, haben sie heute auf die Anarchie übertragen, die sie nicht kennen und von welcher ihnen nur der schreckeinflößende Name bekannt ist. Ökonomisch sind diese Menschen — Sozialisten. Sie schärfen das Schwert der Gerechtigkeit, um der kapitalistischen Hydra den tödlichen Hieb zu versetzen und das Haupt des Übels abzuhauen ... Die höheren Abteilungen sind religiös nicht nur blind atheistisch, sondern sie können ihre Gottlosigkeit durch fremde Worte begründen (z. B. Virchows eines Gelehrten nicht würdiger Satz: Ich habe viele Leichen seziert und dabei nie eine Seele entdeckt). Politisch sind sie noch öfter Republikaner, kennen verschiedene parlamentarische Bräuche, lesen in den Zeitungen die politischen Leitartikel. Ökonomisch sind sie Sozialisten verschiedener Nuancen und können ihre ‚Überzeugungen‘ durch viele Zitate unterstützen. (Von Schweitzers ‚Emma‘ durch das ‚Eherne Gesetz‘ von Lasalle, zum Marxschen ‚Kapital‘ und noch viel weiter.)

... Wissenschaftlich sind die Menschen Positivisten und anerkennen nur das, was gewogen, gemessen werden kann ... In der Kunst sind sie Naturalisten, wobei sie bis zu einer gewissen Grenze, die von anderen gezogen wurde

und an die sie deswegen unerschütterlich glauben, die Persönlichkeit, Individualität und Temperament des Künstlers anerkennen und auch schätzen...

In diesen höheren Abteilungen ist trotz der sichtbar großen Ordnung, Sicherheit und trotz den Prinzipien, die unfehlbar sind, jedoch eine versteckte Angst zu finden, eine Verwirrung, ein Wackeln und eine Unsicherheit, wie in den Köpfen der Passagiere eines großen, festen überseeischen Dampfers, wenn auf der hohen See bei in Nebeln verschwundenem festen Land sich schwarze Wolken sammeln und der düstere Wind das Wasser zu schwarzen Bergen auftürmt.“²³ „Die Literatur, Musik und Kunst sind die ersten empfindlichsten Gebiete, wo sich diese geistige Wendung bemerkbar macht ... Sie spiegeln die große Finsternis, die erst kaum angedeutet hervortritt. Andererseits wenden sie sich ab von dem seelenberaubten Inhalt des gegenwärtigen Lebens und wenden sich zu Stoffen und Umgebungen, die freie Hand lassen dem nichtmateriellen Streben und Suchen der dürstenden Seele.“²⁴

Dieses „nichtmaterielle Streben der Seele“ wird zum eigentlichen Inhalt der Malerei und zu ihrem innersten Prinzip. Es soll eine neue religiöse Kunst begründen. „Wenn im Bilde eine Linie von dem Ziel, ein Ding zu bezeichnen, befreit wird und selbst als ein Ding fungiert, wird ihr innerer Klang durch keine Nebenrolle abgeschwächt und bekommt seine volle innere Kraft.“²⁵ „Der reine Klang tritt in den Vordergrund. Die Seele kommt zu einer gegenstandslosen Vibration, die komplizierter, ‚übersinnlicher‘ ist.“ So kommt schließlich Kandinsky zu einem eigenen Schönheitsbegriff: „Das ist schön, was innerlich schön einer inneren seelischen Notwendigkeit entspringt. Das ist schön, was innerlich schön ist...“²⁶

Der späte Kandinsky bemüht sich ausschließlich um diese abstrakte Malerei. Man hat von einer Synthese gesprochen. Es handelt sich vor allem um große Tafeln, die unter dem Titel Komposition, dominierende Kurven, Beziehungen und ähnlich geometrische und vegetabile Formen mischen und die Farbe zu einem edelsteinartigen Reichtum steigern. Kandinsky selbst spricht von einer „konkreten Kunst“. Er will neben der Naturwelt eine Kunstwelt schildern, die in ihm selbst lebt und bestimmte Farben und Formen verlangt. Man wird nun sicher die zahlreichen Bilder des Malers nicht gleich bewerten können. So wirkt tatsächlich sein erstes abstraktes Aquarell aus dem Jahr 1910 eher wie ein psychischer Einbruch als wie ein wertvolles Kunstwerk. Auch Grohmann spricht im Zusammenhang mit diesem Aquarell vom „Kritzelnstil“ und „Farbigen Knäuel“²⁷.

In der späteren Zeit ist Kandinsky nicht frei von Bildern einer trockenen

²³ Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst insbesondere in der Malerei, München 1912, 16 ff.

²⁴ ebd. 24.

²⁵ Zit. in: Walter Hess, Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Hamburg 1956, 88.

²⁶ Kandinsky a.a.O. 100.

²⁷ Will Grohmann a.a.O. 126.

Linearität. Das Lineal und der Zirkel haben gelegentlich eine zu starke Rolle gespielt. Aber man kann das Werk Kandinskys nicht als Ganzes abwerten. Makro- und mikrokosmische Elemente, das Gedachte und Empfundene werden zu immer neuen Farb- und Formenkompositionen zusammengefügt, die Ordnungen besitzen und diese Ordnungen über das Auge des Betrachters wirken lassen. Dabei verbirgt sich die menschliche Aussage oft hinter Farben und Formen, die sprachlich nicht unmittelbar festgelegt sind. „Wechselseitiger Gleichklang“ — ein Bild des Jahres 1942 — bringt zunächst nur zwei Formen und Farbengruppen, die miteinander harmonisieren. Man kann die Darstellung aber auch als Bild menschlicher Beziehungen deuten. Die Erinnerung an mikrobenartige Wesen oder an kosmische Elemente bringt dabei gelegentlich Analogien zum Über- und Untermenschlichen ins Bild, die aus dem Unbewußten aufsteigen. Neben dem Kunsthistoriker wird deshalb bei der Deutung auch der Psychologe mitzureden haben.

Sicher ist, daß man schon jetzt den geistigen Raum Kandinskys gegen die Bezirke anderer Künstler abzugrenzen vermag. Schon das Frühwerk mit seinen zahlreichen Andeutungen von religiösen Motiven steht unter anderen Voraussetzungen als das Spätwerk. Auf keinen Fall aber kann man Kandinsky mit Hilfe des sogenannten Begriffes „abstrakt“ mit den Montagen aus Abfällen, die Schwitters hergestellt hat, oder mit dem Tachismus in Verbindung bringen. Auch die ungegenständlichen Dreifaltigkeitsfenster, die Albert Burkhardt für die St. Willibaldskirche in München-Laim geschaffen hat, lassen sich nicht mit dem Werk des Russen koordinieren.

Die Nebeneinanderstellung dieser Namen zeigt die Problematik eines summarischen Sprechens und Urteilens über abstrakte Malerei.

Während man im Subjektivismus Kandinskys unschwer die Herkunft von der Romantik erkennt, wird in der objektiven Malerei Mondrians der Realismus lebendig. Vereinfachend könnte man sagen, Kandinsky geht von der Person, Mondrian von der Sache aus. Dabei findet die Sache Mondrians ihr Symbol in der Maschine und ihre Methodik in der Geometrie.

Piet Mondrian wurde 1872 in Amersfoort (Holland) geboren und starb 1944 in New York. Als Zeichenlehrer und Akademiemaler war er mit der reichen Tradition niederländischer Malerei vertraut. Landschaft und Porträt, Akte und Blumenstücke werden zunächst von dieser Tradition, dann aber von den Bemühungen des Expressionismus und Jugendstils gekennzeichnet. Der Maler ist an der Gründung der niederländischen Gruppe „De Stijl“ beteiligt. In Deutschland veröffentlichte er Beiträge im Rahmen des Bauhauses. In Frankreich war er Mitglied der Gruppen „Cercle et Carré“ und „Abstraction-Création“.

Seine Hauptmotive Baum, Baugerüst und Kirchenmauer verwandeln sich im Laufe einer stürmischen Entwicklung zu abstrakten Schöpfungen, wobei die Kompositionen aus farbigen Quadraten den größeren Anteil seines Werkes bilden. Ein Bild besteht nach Mondrian vor allem aus Proportionen und

Gleichgewicht. Dadurch will der Künstler eine metaphysische, absolute Malerei erreichen, die vor allem das Architektonische betont. „Die alte Kunst ist eine unbewußte Darstellung von Harmonie mittels des Bewußtseins der materiellen Dinge, die neue Kunst ist im Gegenteil die Darstellung von Gleichgewichtsbeziehungen durchs Bewußtsein des Geistes.“ „Und es ist dann sehr richtig zu sagen, daß wir Heimweh nach dem Universalen haben! Dieses Heimweh muß eine völlig neue Kunst hervorbringen.“ (Beide Zitate stammen aus einem Aufsatz in Diologform von Mondrian aus den Jahren 1919/20, der den Titel „Natürliche und abstrakte Realität“ trägt²⁸.)

Religiös tief veranlagt, steht der Künstler der Theosophie nahe und möchte durch seine farbigen Quadrate mitbauen an einer Welt, die das Tragische überwindet. Persönlich schüchtern und empfindsam, fand er nie den Weg zur Frau und stellt als Symbol unerfüllter Sehnsucht eine künstliche Blume ins Atelier. Die Flucht vor der Frau war jedoch bei Mondrian nicht zufällig. Theorie und Werk zeigen bei ihm ähnliche Tendenzen wie sein persönliches Leben. Mondrian wollte letztlich die Kunst durch die Maschine entthronen: „Die Zeit wird kommen, da wir auf sämtliche Künste, wie wir sie heute kennen, werden verzichten können; denn dann wird die herangereifte Schönheit das greifbar Wirkliche sein. Die Menschheit wird dabei nichts verlieren.“²⁹ „Die Ausführung, wie sie die neue Plastik erheischt — das heißt: die Ausführung durch Spezialtechniker und Maschinen —, wird anders sein als die unmittelbare Ausführung durch den Künstler selbst, aber auch besser und der Absicht des Malers gemäßer. Gegenwärtig bleibt die Ausführung im allgemeinen hinter der Absicht des Malers zurück. Denn dem Künstler wird es allemal sehr schwer, sich zum reinen Werkzeug der Intuition — ich meine des Universalen, das in ihm ist — zu machen.“³⁰

Diese — auch vom rein künstlerischen Standpunkt — ungeheuerlichen Gedanken können nur durch sehr tiefe und erregende Motive veranlaßt sein. Tatsächlich wollte Mondrian mit seiner Malerei die Tragik des menschlichen Daseins überwinden. Es ist nicht die Frau allein, die das Leben nach Mondrian tragisch machen kann. Die Begrenzung und schließlich alles Individuelle versperren den Zugang zu einem Paradies: „Die Form hindert durch ihre Begrenzung die Ausdehnung: dies eben ist das Tragische. Gäbe es die Begrenzung nicht mehr, so würde mit ihr alles Tragische verschwinden, zugleich aber auch alles, was in unseren Augen überhaupt Erscheinung der Realität ist. Deshalb kann in der Plastik die Begrenzung nicht völlig beseitigt werden, wohl hingegen ist ihre vorherrschende Macht zu besiegen. Die Begrenzung muß verinnerlicht werden: die Form muß sich in der Fläche und im Gradlinigen vollenden.“³¹ „Auch in der Kunst suchte die alte Zeit das Tragische, den Lyrismus, die Rührseligkeit — da fühlte sie sich am ehesten wohl ... Die neue Zeit hat diese Dinge überwunden! Weil das Individuelle

²⁸ Michel, Seuphor, Piet Mondrian. Leben und Werk. Köln 1957, 301ff.

²⁹ ebd. 340.

³⁰ ebd. 341.

³¹ ebd. 345.

ausgereift und zum Universalen geworden ist: Der neue Mensch vermag nur in der Atmosphäre des Universalen zu leben.“³²

Der Durchbruch zur abstrakten Malerei, der von diesen beiden Vorkämpfern der neuen Malweise vollzogen wurde, lässt sich nur mit großer Erschütterung betrachten. Eine gewaltige psychische Erregung wird bei beiden Künstlern sichtbar. Soziale und weltanschauliche Probleme umfassender Art stehen hinter den künstlerischen Vorgängen. Ein äußerster Subjektivismus bei Kandinsky steht einem extremen Objektivismus bei Mondrian gegenüber. Die Gegensätze der geistigen Welten von Kandinsky und Mondrian täuschen uns jedoch nicht darüber hinweg, daß von beiden vergleichbare religiöse Fragen gestellt wurden.

WELTANSCHAULICHE PROBLEME ABSTRAKTER MALEI

Zwei Äußerungen von W. Kandinsky und P. Mondrian mögen die weltanschauliche Problematik der neuen Malweise noch einmal beleuchten. W. Kandinsky schreibt: „Unsere Seele, die nach der langen materialistischen Periode erst im Anfang des Erwachens ist, birgt in sich Keime der Verzweiflung des Nichtglaubens, des Ziel- und Zwecklosen. Der ganze Alldruck der materialistischen Anschauung, welche aus dem Leben des Weltalls ein böses zweckloses Spiel gemacht hat, ist noch nicht vorbei ... In unserer Seele ist ein Sprung und sie klingt, wenn man es erreicht, sie zu berühren, wie eine kostbare in den Tiefen der Erde wiedergefundene Vase, die einen Sprung hat. Deswegen kann der Zug ins Primitive, wie wir ihn momentan erleben, in der gegenwärtigen ziemlich entliehenen Form nur von kurzer Dauer sein.“³³ Es sollte also etwas Neues aus der Seele aufsteigen. Mondrian formuliert es: „Wenn man nicht die Dinge darstellt, bleibt Raum für das Göttliche.“³⁴

Nach der Meinung beider Künstler sind es also nicht zuletzt religiöse Gründe, die eine abstrakte Malerei verursacht haben. Von diesen beiden Vätern der abstrakten Malerei gehen nun sehr viele Anregungen aus, die durchaus nicht immer religiöse Welten erschlossen haben, die aber oft geistesgeschichtlich bedeutend sind. Es brechen in den nachkommenden Künstlergenerationen und ihren Werken die Welten jedoch noch mehr auseinander als bei Kandinsky und Mondrian. Unter den Nachfolgern spielt der sogenannte Tachismus (vom französischen „la tache“ = der Fleck) eine besondere Rolle. Seine Hauptrepräsentanten waren der Deutsch-Franzose Wols = Alfred Otto Wolfgang Schulze († 1951 in Paris) und der Amerikaner Jackson Pollock († 1956 in New York). Die Bilder von Wols sind oft aus einer Vielzahl von Strichen aufgebaut, die existentielle Strukturen sichtbar machen wollen. Gelegentlich erinnern diese Strukturen auch an Naturmotive. Pol-

³² ebd. 350.

³³ Kandinsky a.a.O. 5/6.

³⁴ Michel Seuphor, Piet Mondrian, 118.

lock arbeitete vor allem mit aufgespritzten oder getropf elten Aluminiumfarben, die wie vibrierende Kraftfelder wirken. Das Automatische und Unbewußte nimmt im Tachismus einen breiten Raum ein. Beide Maler schaffen wohl ohne religiöse Motive. Dafür nimmt sie das Psychische, näherhin das Unbewußte ganz gefangen: „Die Quelle meiner Malerei ist das Unbewußte. Ich gehe auf die gleiche Weise ans Malen heran, wie ich zeichne, das heißt unmittelbar, ohne vorbereitende Studien ... Wenn ich male, merke ich kaum, was vor sich geht; erst hinterher sehe ich, was ich getan habe“, sagt Pollock³⁵. Es ist jedoch die reine Rhythmisik der Tafeln eines Pollock letztlich nur eine Hohlform für etwas anderes. Und man fragt sich, warum beispielsweise Wols oder Pollock ihre Kräfte nicht zu einer inhaltlichen Aussage benutzt haben. Haftmann machte in seiner Rede zur Eröffnung der documenta II in Kassel darauf aufmerksam, daß infolge der großen Katastrophen die alten Ideen wie „Christliches Abendland“ oder „Europäischer Humanismus“ dem Künstler verbraucht erscheinen. Diese Ideen sind nach Haftmann zu stark mit der Wirklichkeit in Konflikt geraten. Bei allem Vorbehalt gegen diese Äußerungen kann man doch hier ein Motiv der abstrakten Malerei erkennen. Die alten Aussagen scheinen dem Künstler falsch. Schließlich verzweifelte er — sicher zu unrecht — an jeder konkreten Ausformulierung. Es erfüllt sich damit gleichsam das Wort Hölderlins, der in seiner Hymne *Mnemosyne* geschrieben hatte:

„Ein Zeichen sind wir,
deutungslos
Schmerzlos sind wir und haben fast
Die Sprache in der Fremde verloren.“³⁶

Mit andern Worten: Die verworrene Situation der Gesellschaft macht jede Aussage schwierig, mißverständlich und fragwürdig. Der Künstler zieht sich deshalb hinter Rebus und Rätsel zurück. Manchmal versteckt er sich sogar hinter Ironie und Spott wie Paul Klee:

„Einst werde ich liegen im Nirgend
Bei einem Engel Irgend.“³⁷

Im Grund sind aber auch solche Verse mit blutendem Herzen geschrieben. Schon Worringer hat die geheime Angst aufgedeckt, die hinter den Abstraktionen steht: „Während der Einfühlungsdrang ein glückliches pantheistisches Vertraulichkeitsverhältnis zwischen dem Menschen und den Außenwelterscheinungen zur Bedingung hat, ist der Abstraktionsdrang die Folge einer großen inneren Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinungen der Außenwelt und korrespondiert in religiöser Beziehung mit einer stark transzendentalen Färbung aller Vorstellungen. Diesen Zustand möchten wir eine ungeheure Raumschau nennen. Wenn Tibull sagt: *primum in mundo*

³⁵ Neue Kunst nach 1945, Köln 1958, 293.

³⁶ Hölderlin, Große Stuttgarter Ausgabe 2, 1, 195.

³⁷ Werner Haftmann, Paul Klee. Wege bildnerischen Denkens. München 1950, 172.

fecit deus timor, so läßt sich dieses selbe Angstgefühl auch als Wurzel des künstlerischen Schaffens annehmen.“³⁸

In dem Augenblick, in dem das religiöse Kunstwerk und selbst das Gottesbild im Verlauf des 19. und 20. Jahrhunderts in zahllosen Devotionalien umgemünzt und oft bis zum Kitsch entwertet wird, befällt den Künstler die Furcht. Er erlebt das Absolute als Gestaltloses, das fremd und namenlos alles übersteigt, was die Welt an Gegenständen bietet. Ein solches Erlebnis steht natürlich dem Triebhaften, Unmenschlichen und selbst dem Dämonischen offen. Dazu besitzt diese unbewußte Malweise die Tendenz, den Menschen aufzuarbeiten. Es muß also eine letzte Steuerung durch die verantwortliche Person auch das Schaffen des Künstlers bestimmen. Man wird aber die Kräfte des Unbewußten und Assoziativen nicht grundsätzlich ausschließen können. Viele Anzeichen sprechen dafür, daß im Unbewußten, Assoziativen und selbst im Anonymen nicht nur Trieb und Dämon, sondern auch Geist und Engel wirken können.

Der Dadaist und spätere Konvertit Hugo Ball berichtet ein Erlebnis, das dafür Beispiel sein kann.

Er war als „Säule“ aufgetreten und stammelte auf der Bühne „Verse ohne Worte“: „Ich hatte“, so schreibt er selbst, „jetzt rechts am Notenständer ‚Labadas Gesang an die Wolken‘ und links die ‚Elefantenkarawane‘ absolviert und wandte mich wieder zur mittleren Staffelei, fleißig mit den Flügeln schlagend. Die schweren Vokalreihen und der schleppende Rhythmus der Elefanten hatten mir eben noch eine letzte Steigerung erlaubt. Wie sollte ich's aber zu Ende führen? Da bemerkte ich, daß meine Stimme, der kein anderer Weg mehr blieb, die uralte Kadenz der priesterlichen Lamentation annahm, jenen Stil des Meßgesangs, wie er durch die katholischen Kirchen des Morgen- und Abendlandes wehklagte.“

Ich weiß nicht, was mir diese Musik eingab. Aber ich begann meine Vokalreihen rezitativartig im Kirchenstil zu singen und versuchte es, nicht nur ernst zu bleiben, sondern mir auch den Ernst zu erzwingen. Einen Moment lang schien mir, als tauche in meiner kubistischen Maske ein bleiches, verstörtes Jungengesicht auf, jenes halb erschrockene, halb neugierige Gesicht eines zehnjährigen Knaben, der in den Totenmessen und Hochämtern seiner Heimatpfarrei zitternd und gierig am Munde der Priester hängt. Da erlosch, wie ich es bestellt hatte, das elektrische Licht, und ich wurde vom Podium herab schweißbedeckt als ein magischer Bischof in die Versenkung getragen.“³⁹

Ball wollte nur Künstler sein, das Absolute und das Geheimnis beschwören, und er fiel — unbewußt — in „die uralte Kadenz der priesterlichen Lamentation“. Dieses Erlebnis hat den Dadaisten nachdenklich gemacht, und es sollte auch uns nachdenklich stimmen, denn das religiöse oder pseudo-

³⁸ Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, München 1959, 49.

³⁹ Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, München und Leipzig 1927, 106/107.

religiöse Pathos lässt sich auch in der modernen Kunst nicht übersehen. Hier liegen — wie oft — Wahrheit und Irrtum dicht nebeneinander.

Inzwischen hat sich auch in der christlichen Kirche die abstrakte Malerei eingebürgert. Viele Werke dieser Malweise zeigen hier nicht nur eine soziologische Anonymität — sie sind konventionell, sondern sie verraten selbst eine moralische Anonymität —, sie sind unverbindlich. Manches ist zwar abstrakt, bringt aber eine festumrissene Thematik. So hat Manessier im Kunsthause in Zürich ein großes Gemälde, das er „Die sechste Stunde“ nennt und das das Karfreitagsgeschehen vergegenwärtigen will. Es ergibt sich nun die Frage, ob ein Künstler, der von einem bestimmten Thema der christlichen Offenbarung und gelegentlich sogar von einem festumrissenen Auftrag („Wirken der Heiligen Dreifaltigkeit“, „Die sechste Stunde“, und ähnlichem) ausgeht, nicht auf anderen Voraussetzungen aufruht, als ein unbewußt arbeitender Tachist. Der Tachist steht mit seiner Methode dem Surrealismus (der sich jedoch vorwiegend gegenständlich ausdrückt) nahe. Der thematisch arbeitende Künstler gehört jedoch eher zum Expressionismus oder Fauvismus.

Man kann weiterhin meinen, das Christentum beruhe als geschichtliche Religion nicht allein auf philosophischen Erkenntnissen. Das Leben Christi, sein Tod und seine Auferstehung bewirken unsere Erlösung. Deshalb wird man in der Kirche nie ganz auf die konkrete Formulierung historischer Tatsachen — und damit einer Darstellung von Symbolen und Gegenständen — verzichten. Das trifft durchaus zu. Damit kann jedoch nicht die Möglichkeit einer abstrakten Kunst geleugnet werden. Wenn man aber einen christlichen Tachismus will, sollte die Versenkung so tief sein, daß, wie unbewußt, aus dem Grund der Seele jene abstrakten Formen und Farbkompositionen aufbrechen — in der Art des dadaistischen Erlebnisses von H. Ball —, die den christlichen Wirklichkeiten als Bild zugeordnet werden können. Eine solche prophetische Begabung werden jedoch nur wenige besitzen.

Grundsätzlich hat Paulus im ersten Brief an die Korinther die Möglichkeit solcher Vorgänge bejaht, wo von der Glossolalie — dem Zungenreden und der Sprachengabe — berichtet wird. Er hat sie aber auch zugleich scharf kritisiert: „Nun, meine lieben Brüder, was würde es euch nützen, wenn ich zu euch käme und in Sprachen reden wollte, wofern ich nicht zugleich zu euch auch reden würde in Offenbarung oder Erkenntnis, in Prophezeiung oder Lehre? Wenn unbeseelte Instrumente, wie Flöte oder Laute, nur klingen, aber keine Töne unterscheiden ließen, wie soll man da erkennen, was auf der Flöte oder auf der Laute gespielt wird? Wenn die Trompete nur undeutlich klingt, wer wird sich zum Kampfe rüsten? So ist's auch mit der Sprachengabe: Ist eure Rede, die ihr vorbringt, nicht verständlich, wie soll man dann verstehen, was gesprochen wird? Ihr würdet ja in den Wind reden! Es gibt, wer weiß, wie viele Sprachen in der Welt; nichts ist ja ohne Sprache; doch kenne ich den Sinn der Sprache nicht, so bleibe ich für den

ein Fremdling, welcher redet, und mir erscheint der Sprechende gleichfalls als Fremdling. So sollt auch ihr, die ihr so sehr euch Gnadengaben wünscht, doch danach trachten, in reicher Fülle solche zu besitzen, die zur Erbauung der Gemeinde dienen! So möge denn, wer in der Sprache redet, auch um das Auslegen der Sprache bitten! ... Wenn die Gemeinde sich versammelt und alle in Sprachen reden, und es kommen dann Ungläubige oder unkundige herein, werden diese dann nicht sagen: „Ihr seid verrückt!“ ... So trachtet denn, meine Brüder, nach der Prophetengabe; doch hindert nicht das Sprachenreden! Jedoch mit Anstand und in Ordnung möge all dies geschehen!“⁴⁰

Eine einseitige Glossolalie, eine Vorherrschaft gegenstandsloser Malerei läßt das Anonyme und Unbekannte übermächtig werden. Dem Verlöschen der Bilder entspricht das Aufhören der Mitteilung: „Wenn unsere abstrakten Bilder in einer Kirche hingen: man brauchte sie am Karfreitag nicht zu verhängen. Die Verlassenheit selber ist Bild geworden. Kein Gott, keine Menschen mehr sind zu sehen. Und wir können noch lachen statt vor Bestürzung in den Boden zu versinken? Was bedeutet das alles? Vielleicht nur das eine, daß die Welt im Zeichen der Generalpause steht und am Nullpunkt angelangt ist. Daß ein universaler Karfreitag angebrochen ist, der außerhalb der Kirche in diesem besonderen Fall stärker empfunden wird als in ihr selbst; daß der Kirchenkalender durchbrochen und Gott auch zu Ostern am Kreuze gestorben bleibt. Das bekannte Philosophenwort ‚Gott ist tot‘ beginnt ringsum Gestalt anzunehmen. Wo aber Gott tot ist, dort wird der Dämon allmächtig sein. Es wäre denkbar, daß es, so wie ein Kirchenjahr, auch ein Kirchenjahrhundert gibt und daß auf das unsere der Karfreitag und genauer die Todesstunde am Kreuze fällt.“⁴¹

Hier liegt die eigentliche Schwierigkeit einer religiösen abstrakten Malerei: Etwas wie eine gewaltige, gesichtslose Kraft macht sich bemerkbar, die eine Unterscheidung der Geister erschwert. Wir besitzen aber nur wenige Bilder, in denen diese Kraft am Werk ist. Der Großteil der modernen christlichen Abstraktionen reicht nicht in diese Tiefenschichten. Er ist genauso konventionell wie viele der Archaismen oder Deformationen in der modernen Kirchenkunst. Maler Maier und Müller malen bereits abstrakt für die Kirche der Großstadt, weil es modern ist. Pfarrer Schmitz, der als fortschrittlich gelten will, bezahlt den Auftrag. Das Konventionelle in den Werken ist nicht zu übersehen. Es gibt also grundsätzlich die Möglichkeit einer abstrakten Malerei für unsere Kirchen. Aber nur sehr wenige Künstler erreichen hier Qualität. Die geschmackvollen und sentimentalnen Arrangements sind in der Überzahl.

Es war nicht Aufgabe der wenigen Hinweise, die Bedeutung der abstrakten Malerei in Abrede zu stellen. Es gibt eine Reihe von Künstlern und Werken, die Aufmerksamkeit verdienen. Die suggestiv-journalistischen Erklärungen von der abstrakten Malerei als einziger Möglichkeit der Gegenwart

⁴⁰ 1 Kor 14, 6—13 und 23.

⁴¹ Ball a.a.O. 171.

erweisen sich jedoch schon vom Begriff her als Rhetorik. Bei den echten Abstrakten wird der Einbruch anonymer Kräfte zur Gefahr. Ihr Überhandnehmen scheint ein Zeichen dafür, daß die Sprache bedroht ist. Zugleich aber müssen wir in diesen Künstlern die Schöpfer der Elemente einer neuen Sprache anerkennen. Neben ihnen läßt sich eine konventionelle abstrakte Malerei nicht übersehen, die gelegentlich bis ins Kitschige reicht. Geschmackvolle Oberflächlichkeit und eine Inflation an Tiefsinn gehen hier oft miteinander. Die Religion ist stärker durch die Vertreter der zuletzt genannten Gruppe bedroht.

Moraltheologie gestern und heute

BERNHARD HÄRING CSSR

Auch die Theologie, nicht zuletzt die Moraltheologie, hat ihr „Generationenproblem“. Je klarer sie sich dessen bewußt ist, um so weniger wird es ihr gefährlich werden. Versteht jemand die Theologie als eine bloß statische Weitergabe der unveränderlichen Wahrheit, so wird er — abgesehen von vielen anderen Mißverständnissen — versucht sein, die Theologen von gestern und heute gegeneinander auszuspielen. Was der heilsgeschichtliche Dienst der Theologie von heute ist, wird er als Angriff auf die Theologie von gestern auffassen. Was an der Ausdrucksweise und Problemstellung der Theologie von gestern soziologisch und kulturell bedingt war, wird er vielleicht als das bleibende Erbe hartnäckig verteidigen.

Es ist ganz natürlich, daß die Moraltheologie in einer Zeit tiefgreifenden gesellschaftlichen und kulturellen Umbruchs die Auseinandersetzung mit dem Zeitgeist mit größerer Bewußtheit führt und die veränderten gesellschaftlichen Verhältnisse zum Anlaß nimmt, viele Probleme neu zu durchdenken. Anders kann sie ihren Dienst am Heil nicht treu erfüllen. Dabei darf sie jedoch die Kontinuität der theologischen Arbeit und damit die Reinheit der Tradition nicht gefährden. Eine verstärkte Auseinandersetzung mit dem Zeitgeist verlangt eine vertiefte Kenntnis der Quellen und eine fraglose Treue gegenüber der Tradition. Das wiederum erfordert eine systematischere Aufmerksamkeit gegenüber der in der heilsgeschichtlichen Funktion der Theologie begründeten „Zeitmarke“ früherer theologischer Arbeit. Nur wenn wir die geistige und soziale Physiognomie der Zeit kennen, in der die früheren Theologen ihren Dienst erfüllt haben, werden wir ihnen gerecht, verstehen ihr Anliegen und ihre Sprache und lernen von ihnen, unsere heutige Aufgabe in vollkommener Treue gegen die Tradition zu erfüllen.