

Herbert Schade SJ

Realisiere die Dinge

Das Werk Richard Seewalds

Die Kunst des 20. Jahrhunderts, die Richard Seewald mit repräsentiert, entsteht zwischen dem autonom gewordenen Objekt und dem absolut gewordenen Gefühl des Künstlers. Wilhelm Worringer hat diese Antinomie mit den Begriffen „Abstraktion und Einfühlung“ markiert¹. Wassily Kandinsky sprach von dem „Großen Realen“ und dem „Großen Abstrakten“. In unserer Zeit verfremdet sich diese uralte Dialektik von außen und innen zu dem zersetzenden Widerspruch zwischen Sache und Sentiment, in den ein technologisches Zeitalter seine Kunst einzwängt. Dieses Leben zwischen den Konfektionsdingen und einer vorfabrizierten Nostalgie hat Richard Seewald schon früh als Abfall in das Gestaltlose und als offenkundige Barbarei demaskiert. Der Widerstand gegen diese um sich greifende Gestaltlosigkeit bestimmte die Wortkunst seiner 34 Bücher und prägte die Welt seiner Bilder.

Als im Jahr 1913 Julius Meier-Graefe seine Reden gegen den Materialismus des Jahrhunderts hielt, lautete seine Forderung: „Weg von dem Ding, von der Materie, hin zum Geist.“² Vor ihm hatte Kandinsky sein Werk „Über das Geistige in der Kunst“ herausgegeben³. Damit standen die „Fenster nach innen“ zu einem Subjektiven und einem Seelischen hin offen, das der zeitgenössischen Meditation und ihrer an Asien orientierten Versenkung verwandt war. Im Namen des Ausdrucks begann damals jene Privatmythologie, die wir in der letzten „documenta“ von Kassel – nunmehr auf Packpapier – bewundern konnten. Die Ausstellung des Sentimentalen gehörte zum Programm dieser „documenta“.

Im Anblick dieser Vorgänge erklärte Seewald im »Mann von gegenüber« mit Goethe: „Meine ganze Zeit wich von mir ab, denn sie war ganz in subjektiver Richtung begriffen, während ich in meinem objektiven Bestreben im Nachteil war und völlig allein stand.“

¹ Dieser Beitrag wurde als Vortrag zur Eröffnung der Ausstellung „Richard Seewald – Kunst für die Kirche“ am 22. November 1974 in der Katholischen Akademie in Bayern gehalten. Eine Reihe von Büchern und Schriften des Künstlers werden hier mit folgenden Abkürzungen zitiert: Richard Seewald, Neumond über meinem Garten (Freiburg, Basel, Wien 1970) (N); Der Mann von gegenüber. Spiegelbild eines Lebens (München 1963) (M); Moderne religiöse Kunst im kultischen und privaten Raum. Drei Vorträge (Salzburg 1953) (Sb); Zu den Grenzen des Abendlandes (München 1936) (Gr). – W. Worringer, Abstraktion und Einführung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie (München 1908).

² J. Maier-Graef, Wohin treiben wir? Zwei Reden über Kultur und Kunst (Berlin 1913) 15.

³ W. Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei (München 1912).

Fast zur gleichen Zeit – kurz nach dem Ersten Weltkrieg also – begann auch der Aufstand der Dinge gegen das Sentiment. Die Kubisten leiteten die Prägung des Menschenbilds durch die Sachen und die Strukturen ein. Die Dadaisten machten im Zeichen des „Ready-made“ (des „Konfektionsdings“) die ästhetische Inflation sichtbar. Der Sieb- und Rasterdruck technisierte eine „ars multiplicata“ und ihre seriellen Wiederholungen: „Vor unseren Augen vollzieht sich“, wie Erhart Kästner schrieb, „der Vorgang, daß der Mensch, dieses massenhaft sich vermehrende Wesen, nunmehr selbst vom Gedanken der Serie geprägt wird: dasselbe Funkprogramm für Millionen, dieselbe Bildzeitung . . . Die Sehnsucht des einzelnen geht dahin, Serienstück und Massenartikel . . . markentreu, leicht auswechselbar und lenkbar zu werden. Welches Glück, Ballast abzuwerfen, der das Leben durch so viel tausend Jahre so schwer gemacht hat: eigene Person, eigenes Gewissen, eigene Bestimmung, eigene Meinung, eigenes Leben und Glück. Wie wohlige, Teil einer Masse und bloß multipel zu sein. Bloß Stanzstück.“⁴

Das Überhandnehmen der Abfallkunst, die Etablierung des Ephemeren und die Nobilitierung der Bierbüchsen und Coca-Cola-Flaschen brachten schließlich die Pop-Artisten und ihre Theoretiker auf eine elementare Frage, die unsere Welt scheidet: Ist das Konfektionsding nur ein Gebrauchsgegenstand oder ist es eine Mitteilung? Ist die Welt nur auszunutzen oder hat sie uns auch etwas zu sagen? Jasper Johns und Robert Rauschenberg, Alloway und Immendorf sprachen von einer Identitätskrise der Sachen. Damit war das Wesen der Dinge und der Welt wieder zur Diskussion gestellt.

Richard Seewald hatte diese Identitätskrise der Dinge schon 1915 in seinem Bild „Die Tabakpäckchen“ sichtbar gemacht. Er weigerte sich, das Ding nur als Nutzobjekt zu sehen oder es lediglich als Transportmittel seiner Sentimente zu missbrauchen, sondern beließ ihm Ordnung und Deutungswert. Hauserstein erklärte: „Die Energie des Künstlers Richard Seewald versammelt sich darauf, das Objekt zu realisieren.“ Seewald selbst berichtet von derartigen Erfahrungen: „Wenn die Dinge in meinem Haus zu reden beginnen, die Wände würden widerhallen von ihren Geschichten, ihren Seufzern und ihrem Geflüster“ (N 38). Denn – so vergewissert sich der Künstler bei dem Theologen Thomas von Aquin – die Dinge sind wahr, „soweit sie Gleichnisse der Wesensbilder sind, die dem Geiste Gottes innwohnen“ (Sb 25). Und Richard Seewald bekennt: „Es scheint, daß ich das Gesetz, nach dem ich angetreten, niemals verletzt habe. Und es hieß ganz simpel: ,Realisiere die Dinge‘“ (N 172).

⁴ E. Kästner, x mal Buch, in: *ars multiplicata – vervielfältigte Kunst seit 1945; Katalog des Wallraf-Richartz-Museum (Köln 1968)* 18.

Die Revolution und das Café Stefanie

Richard Seewald wurde am 4. Mai 1889 in Arnswalde (Neumark) geboren. Nach seinem Abitur in Stralsund 1909 ging er nach München, um dort Architektur zu studieren. In dem Café „Stefanie“ oder, wie man es auch nannte, Café „Größenwahn“ traf er sich mit der Bohème der Vorkriegszeit. Bei Beginn des Kriegs erschien deshalb auch bei ihm die bayerische Kriminalpolizei, um nach Schriften von Siegfried Flesch zu suchen; denn man hatte eben bei der Freundin von Frau Seewald, der Puppenbildnerin Lotte Pritzel (dem „Puma“) Kisten mit Flugblättern von Flesch gefunden, auf denen zu lesen war: „Völker Österreichs erhebet euch . . .“ Ein Münchener Staatsanwalt wußte dazu, daß der Mord von Sarajewo von den Schlawinern im Café „Stefanie“ ausgeheckt worden sei. Seitdem gehört Seewald zu den Revolutionären.

Aufschlußreicher als das Mißverständnis des Staatsanwalts bleibt der markante Holzschnitt „Revolution“ von 1913, der die Fahne mit der Aufschrift „Freiheit“ und die Hauswand mit der Reklame für „Amol“ und „Odol“ einander gegenüberstellt. Wirbelnde Massen brechen aus einem gefängnisartigen Stadthof hervor und treffen – ähnlich wie bei Goya – auf die mechanisch formierten Pelotons der feuernden Soldaten. Dieses Werk wird noch heute in der DDR als Beleg für die Revolutionsbereitschaft des Volks dargeboten.

Der Trommelschlag der Revolution begleitete auch die übrige Grafik Seewalds. Die Flugzeugangriffe und die Städtebombardierungen seines kleinen Bilderbuchs vom Krieg, die Seiltänzer und Jahrmarkte, die Barszenen und selbst die frühen Bilder zur Bibel wirken wie Parolen.

Wer das revolutionäre Profil Seewalds heute weniger klar sieht, mag sein „Pamphlet gegen die deutschen Katholiken“ und seine Kulturkritiken zur Kenntnis nehmen. Wir möchten hier nicht von dem Sektierertum der liturgischen Bewegung und den bei der Messe Knäckebrot verteilenden Geistlichen sprechen, die Seewald dort attackiert. Auch soll der Minderwertigkeitskomplex der katholischen Intellektuellen und ihr geistiger Nachholbedarf, über den der Kritiker spricht, nicht erläutert werden. Die „Avantgarden mit Pensionsberechtigung“ und ein Christentum nach dem Lied „Menschen, Menschen san mir alle“ wären bemerkenswert. „Ja, kirchliche Kunst ist ein einträgliches Geschäft geworden . . . Keine Hierarchie verweigert mehr ihr Imprimatur . . . Und so sind sie – einst die Hüter des süßen Kitsches unter dem Zeichen ‚Tradition‘ – die unbedenklichen Förderer des sauren Kitsches geworden unter dem Zeichen des ‚Fortschritts‘“ (M 247). Mit seiner Kritik an der Begeisterung progressiver Christen für die afrikanischen Diakone, die bei der Messe Stammesmasken tragen, sind wir dann auch wieder bei der Kunst: Die Kunst dieser Jahre nannte man Expressionismus.

„Die Rückkehr zum Tier durch die Kunst ist unsere
Entscheidung zum Expressionismus“

Mit diesem Satz hat Theodor Däubler schlagartig eine Quelle der Tierdarstellungen in der modernen Malerei aufgezeigt. Die Tiere der Expressionisten entstammten jener erregenden Wildnis des Inneren, von der wir eingangs gesprochen haben. Diese expressiven Tiere sind auch Gegenkräfte, die einer gewalttätig gewordenen Industriekultur Widerstand leisten. Die Bestie in uns erhebt sich wie in einem apokalyptischen Zweikampf gegen die Maschine.

Richard Seewald gehört zu den bedeutendsten Tiermalern des Expressionismus. Else Lasker-Schüler, die Freundin von Franz Marc, erklärte, nur Seewald erlaube sie, neben Marc, Tiere zu malen.

Diese Tiere Seewalds sind zunächst bewegter und erregter als die kubistisch strukturierten Pferde des „Blauen Reiters“. Sie winden sich mit offenem Rachen aus einem entsetzlichen Dschungel. In der Mitteltafel des Triptychons „An die Tiere“ (1917/18) erhebt sich die sitzende Kuh wie eine ägyptische Sphinx zur Sonne. Im Bild „Das Seufzen der Kreatur“ (1918/19) stöhnen Kuh und Pferd zwischen Schlange und verwitternden Knochen aufwärts, während aus der Aura des Bildgrunds ein seltsamer Hirte mit Lamm auf die gequälten Kreaturen zukommt und ihren „Schrei zu den Gestirnen“ („ad sidera tollit“) wahrnimmt. Zahllose Katzen und Papageien, Affen und Böcke, Elefanten und Reptilien bevölkern die Wildnis des Malers. Die Tiere sind auch bei Seewald die legitimen Bewohner des Dschungels und des Eshaften, die Statisten der verschwiegenen Zone des innerseelischen Unterholzes. Tiere realisieren heißt, sie in sich selbst entdecken: „Das bist du!“ Schon der Knabe Richard ging in den Ornamenten der Tapete seines Krankenzimmers spazieren, um nie ganz aus diesem Dschungel heimzukehren. Im Triptychon „Derträumende Knabe“ (1923) liegt er wie der schlafende Adam der Genesis zwischen Tiger und Schlange und dem sehnsuchtvoll über das Meer schauenden Robinson Crusoe und imaginert die Abenteuer eines unbegreiflichen Lebens. Seewald realisiert unsere Existenz zwischen Chaos und Hoffnung.

Die frühen Tiere des Malers sind bei aller Beziehung zur Natur von der Bewegung, vom Ornamentalen und von der Wildnis geprägt. Von hier aus brauchte es nur noch wenige Schritte, um zu den Bestien des Surrealen zu gelangen. So ist der Wolfshund aus dem „Hasenroman“ mit seinem furchtbaren Rachen dem Höllenhund eines seltsamen Traums verwandt, der den Dichter Seewald in das Inferno der Schwabinger Gesellschaft geführt hat. Dieser archetypische Traum legitimiert manche Bildvorstellungen seiner Illustrationen. Seewald hat sich jedoch nie den unheimlichen Kräften des Eshaften und Surrealen überlassen.

Wie die Augen des Tigers von William Blake aus nächtlichen Wäldern brennend flackern und das Tier von einer unvergänglichen Hand und einem unsterblichen Auge zur furchtbaren Symmetrie erbaut wird, so wirken die späten Tiere Seewalds wie von einer Lichtarchitektur gegliedert. Seine homerischen Ziegen kennen zwar Pan und wis-



Abb. 1: Richard Seewald, Jahwe, aus „Symbole“ (1946/1954).

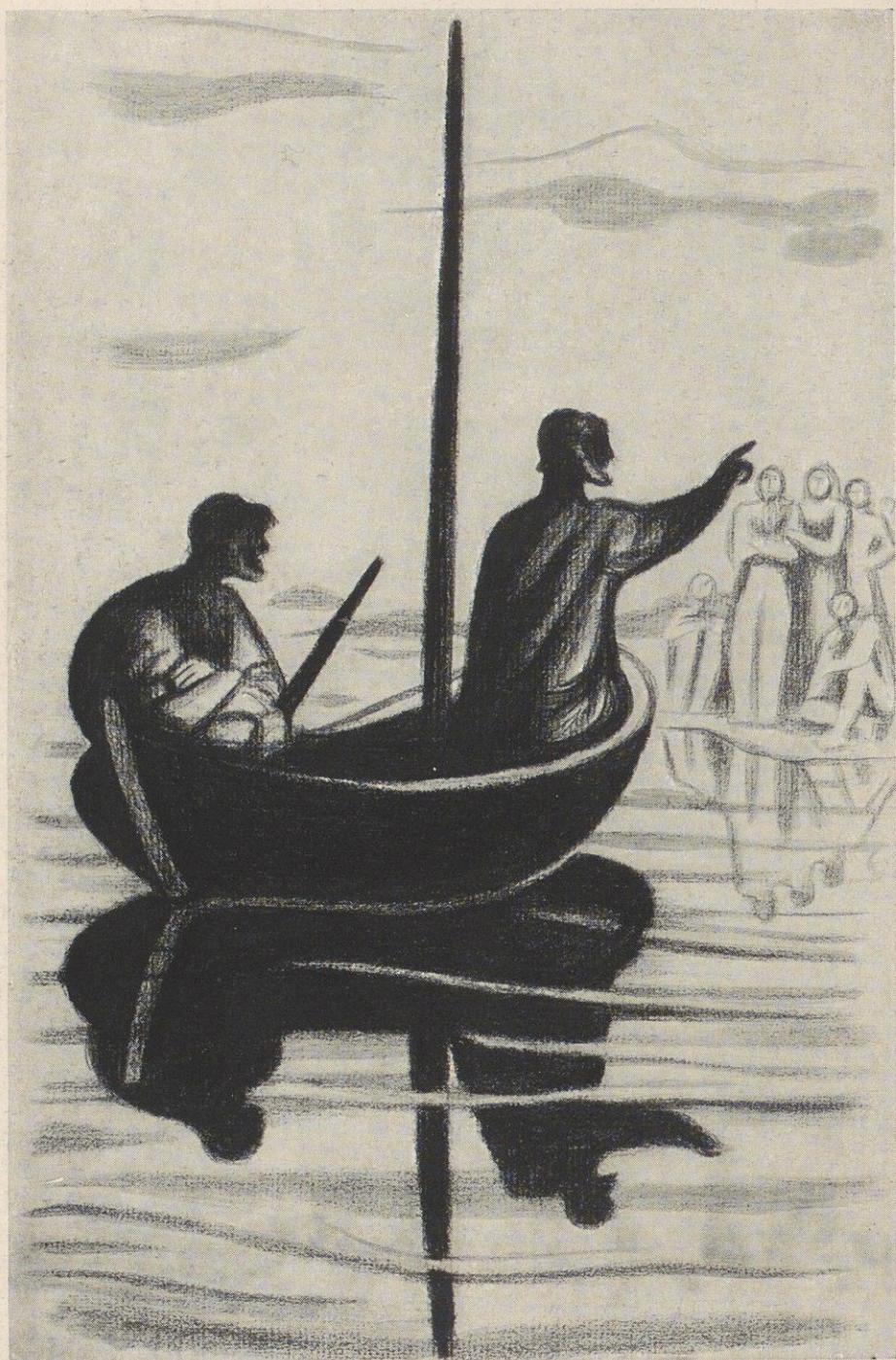


Abb. 2: Christus predigt aus der Barke des Petrus, Bibelillustration (1938–1967).



Abb. 3: Jakobs Traum, Bibelillustration (1938–1967).



Abb. 4: Der Maler, aus „Orbis Pictus“ (1974).

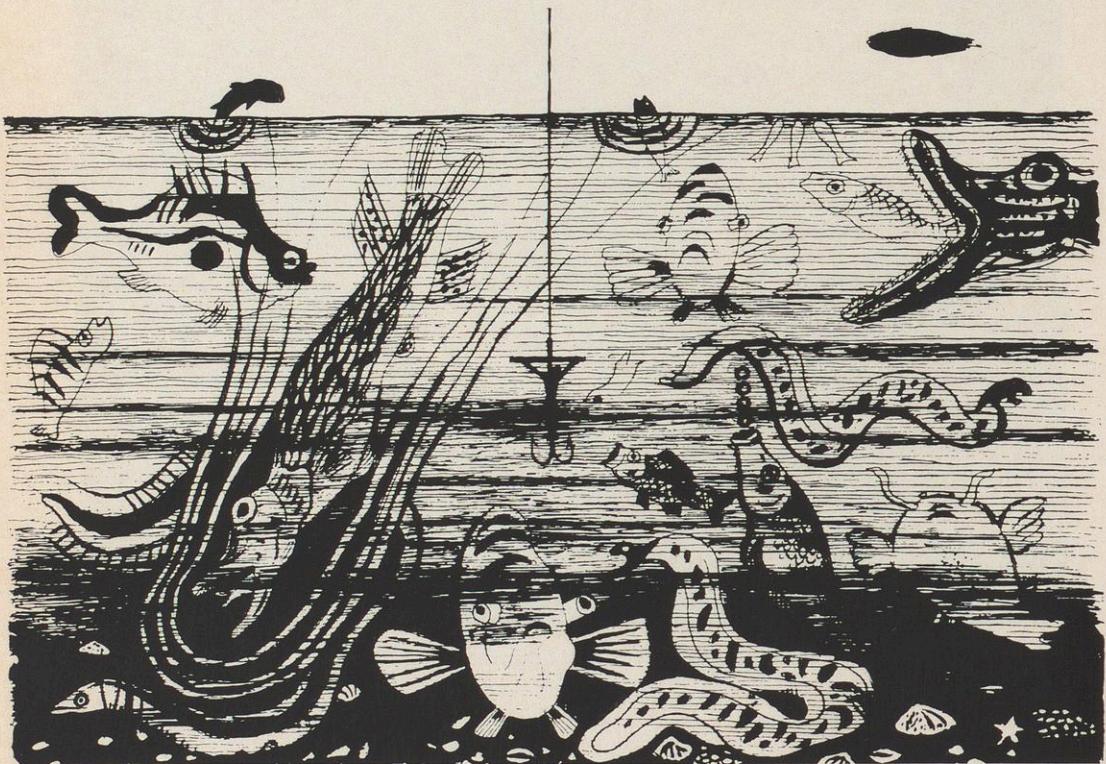


Abb. 5: Die Fische, aus „Orbis Pictus“ (1974).

sen noch um ihren dionysischen Ursprung, aber eine apollinische Klarheit hat sie in Bedeutungsträger verwandelt. Sie sind in ein unvergängliches Gleichnis umgeformt. In den Evangelistensymbolen von St. Adolpus in Düsseldorf werden schließlich die Tiere wie einst die Flügeltiere von Assur und die Portallöwen romanischer Münster wieder als Sockel aufgefaßt. So werden sie zum Inbegriff der Fundamente des menschlichen Daseins.

„Die Dinge wieder in ihre Rechte einsetzen“

Wilhelm Hauenstein hat in den „Tabakpaketten“ von 1915 die besondere Affinität zum Ding in der Malerei Seewalds aufgezeigt. 1915, das ist das Jahr, in dem Giorgio de Chirico und Carlo Carrà unter dem Eindruck der Architekturen von Ferrara die „metaphysische Malerei“ – den italienischen Surrealismus – begannen. Seewald entdeckt die „Valori plastici“ und den metaphysischen Aspekt des Raums in einem Stillleben. Die plastischen Packen der Tabakpakte in Blau, Grün und Rot werden in diesem Bild zum Bauwerk. Ein Ei im Becher und eine große Artischocke davor symbolisieren das Leben. Das Schachbrett, das diese Dinge in den Raum hebt, bietet den Grund und die Ordnung des Ganzen. Ähnliches gilt vom „Stillleben mit Globus“, von seinen Tonkrügen und Uhren, den Peperoni und den Agaven, den Schiffen und den Architekturen. Drei Formelemente charakterisieren diese Dinge: zunächst der Kontur, dann die Plastizität und schließlich ihr Raum.

Am Beginn des Bilds steht bei dem Maler der Kontur; denn Konturen bringen die Definitionen, das heißt die Grenzen und den Begriff. Konturen sondern die Form aus dem Chaos und werden so zum Inbegriff der Schöpfung. Der Zeichner geht mit seinen erbarmungslosen Trennungslinien dem Kritiker voraus. Konturen scheiden das Licht von der Finsternis. Seewald verehrt den Gott mit dem Zirkel. Er ist ein Maler der Schlagschatten. Licht und Finsternis werden zum Inbegriff von Gut und Böse. Walter Strich sagte einst unvermutet zu Seewald: „Für dich existiert Gut und Böse.“ „Im Wissenswollen liegt vielleicht die Wurzel meiner Kunst: Ich zeichne, um das Ding zu erkennen. Das heißt aber, es mir anzueignen; allerdings nur jene, die mich anspringen, reizen, mitten ins Herz treffen und so das Motiv, das Bewegende, werden für das Erinnern der Urbilder, die in mir selber schlummern“ (M 281). Damit wird, wie bei Leonardo, Malerei zur Wissenschaft.

Dem Kontur folgt die Plastik. Die Dinge Seewalds sind zu greifen und zu begreifen. Sein Bild spricht vor allem den Tastsinn an, denn „im Tastsinn ist prinzipaliter die ganze Wesenheit enthalten“, wie der Maler mit Thomas von Aquin weiß (G 151).

Der Raum aber faßt die Dinge zusammen und umgreift sie. Raum ist dreidimensional und damit Maßstab. Den Dingen gibt er die Grenze und den Menschen das Maß. Seine Porträts „Max Schelen“ (1926) und „Theodor Haeger“ (1923) zeigen Menschen, die dem Raum verpflichtet und von ihm bedrückt sind. Ähnlich wie Bildnisse von Otto Dix und Max Beckmann repräsentieren sie die „neue Sachlichkeit“ der zwanziger

Jahre. Aber die Porträts Seewalds sind nicht dem Sentiment angenähert wie die Figuren von Dix und sie besitzen nicht das Gewaltig-Gewalttätige wie die Gestalten Beckmanns. Sie wissen jedoch um den Raum, den Beckmann „Palast der Götter“ nennt.

Die Dinge Seewalds sind alle angelehnt. Sie stehen nicht „für sich“. Sie ruhen auf einem Grund auf, sind von Wänden umgeben und bilden die Bauglieder einer Architektur. Sie sind keine isolierten Stücke eines magischen Daseins, sondern Teile eines Universums. „Man kann die Dinge nicht ‚an sich‘ anschauen“, sagt der Kunsthistoriker Seewald. „Falls sie nicht eine Idee, eine Religion zusammenhält, so fallen sie auseinander zu einem Haufen von ‚Sachen‘. Sie werden sofort unheimlich, dämonisch“ (M 276). Damit wird das Wesen des Surrealen aufgedeckt.

Die Malerei Seewalds besitzt eine besondere Nähe zu der „Pittura metafisica“. In seinen Salzburger Akademiereden ging er soweit, zu sagen: Die Kunst der Kirche „muß immer eine Art Surrealismus sein“ (Sb 9). Seine Träume von der Unterweltswanderung und von den Tänzen zeugen vom Surrealen. Und der Schriftsteller fragt in „Neumond über meinem Garten“: „...wohnt nicht im Unbewußten der Eros, ohne den die Liebe nicht wäre und nicht die Kunst?“ (N 149). Seewald kennt die „Galerie der Zufälle“ (N 151) und den unheimlichen Tanz schwereloser Marionetten. Er selbst hat drei Marionettenspiele geschrieben und ausgestattet. Marionettenbilder begleiten sein Werk. Im „Stupor mundi“ bemerken wir die „Schwermut der Monstren“ (N 43) und in den Illustrationen seines „Isaias“ beobachten wir in den Trümmern von Babel den unheimlichen Emu, die todverkündenden Eulen und die Tänze der Böcke. Aber Seewald lehnt die Surrealisten selbst ab, denn sie sind für ihn die „Taschenspieler der Ordnung“ (N 173). „Nicht die Ekstase wird uns retten, sondern die Ordnung“, schreibt er. Diese Ordnung sei klassisch.

Es geht nicht darum, Polyklet und Phidias nachzuahmen. Auch Raffael, der von den Nazarenern so hoch veranschlagt wurde, gibt für diese Bemühungen um das Klassische nicht das Leitbild ab. Vielmehr steht Seewald unter dem Eindruck Giottos, also des Malers, der sich als erster von der östlichen Flächenkunst weg der Raumkunst zuwandte. Dann aber versteht der Künstler unter dem Begriff des Klassischen Marée und Cézanne als Vorbild. Gegen den maßstablosen Klassizismus der Diktatoren suchte Seewald in seiner Reise und seinem Buch „Zu den Grenzen des Abendlandes“ das Wesen des Klassischen als Synthese aus Seele und Sinnen. „So fanden wir des Abendlandes Grenzen am Morgen, als das Frühlicht leuchtete auf den Tempeln der Akropolis, und am Abend, als die Sterne zu leuchten begannen über dem See von Tiberias“ (Gr 189). Seewald entdeckte das Klassische im Gegensatz zum Pseudoklassizismus der Diktaturen. Seine Devise lautete: „bescheiden sein“ (Sb 38).

Das artikulierte sich zunächst in der Zeichnung. Die Illustrationen bieten eine Art „Spurensicherung“ und eine Aufzeichnung zu einer großen Form, die der Erinnerung geweiht ist. In den Bibelillustrationen (Abb. 1–3) wird dann auch der „Kuros“ zum Inbegriff Adams. Diese Bibelbilder haben die Kirche bewegt und ihren Traditionalismus erschüttert. Die Verdikte und Verbote von Seiten der Bischöfe wollen wir ver-

schweigen. Das Verbot durch den Nationalsozialismus versteht sich von selbst. Eine neue Art der Bibelillustration setzte ein, die an der antiken Kunst orientiert war. In dem Freiburger Christus scheint der Apoll von Belvedere mit der Christusstatuette aus dem Thermenmuseum zu einem Herold der Frohbotschaft vereint. „Mir war nämlich gleichsam unter den Händen eine Art griechischer Kopf entstanden, auf der Suche nach einem, in dem sich Hoheit, Ernst und Strenge ausprägen sollten und vor allem die Würde des Menschen“ (M 236). Deshalb mühete sich Seewald auch in seinen Wandmalereien um das Maß und „die nicht mißzuverstehende Aussage“ (Sb 36).

Die „Bilderbogen des lieben Gottes“ und die monumentalen „Dinge der Kirche“

Schon früh hat Seewald Glasfenster und Wandbilder geschaffen. Der eigentliche Beginn einer Kunst für die Kirche lässt sich mit dem Wunsch Dominikus Böhms im Jahr 1931 ansetzen, die Kirche in der Kinderkolonie von Norderney auszumalen. Im Verlauf dieser Arbeiten entwickelte Seewald eine monumentale Bilderschrift, die in der Kirche St. Adolfus in Düsseldorf und in der Herz-Jesu-Kirche in München ihre letzte Form erhielt. Wesentlich für diese Schrift bleibt die deutliche Ablesbarkeit der Inhalte. Halb im Scherz spricht der Künstler selbst von „Bilderbogen des lieben Gottes“. In einer Zeit des Abstrakten und der gesichtslosen Figuren fragt Seewald mit dem Konstrukteur Nervi manchen modernen Künstler: „Hatten sie eine Privatoffenbarung von Jesus Christus, der ihnen erlaubte, das Menschenbild so zu entstellen?“ „Die Wandmalerei ist eine große und strenge Erzieherin“ (M 342). „Jedes Wandbild erhebt durch sich selbst den Anspruch, verstanden zu werden von anderen, denn sein legitimer Platz ist die Öffentlichkeit“ (Sb 20). Die Monumentalmalerei ist eine Repräsentation und die öffentliche Angelegenheit einer Gesellschaft. Für eine christliche Gesellschaft aber bleibt das Gesetz des Gestaltens der Ordo, der Analogiecharakter der Dinge, der diese Welt als von Gott geprägt offenbar macht.

Seewalds Malerei ist die Summe des Personalen und Eshaften. Ihre Vereinfachungen sind im Durchgang durch den Expressionismus und Surrealismus entstanden und schaffen eine neue archetypische Form, die Erinnerung der biblischen Botschaft bietet. Auch am Beginn seiner „biblia pauperum“ steht der gespannte Kontur, der von Leben vibriert. Ein großer Rhythmus ist vor und in der Gestalt. Die Ornamentalität des Faltenwurfs des Freiburger Christus lebt kontrapostisch zum Organismus. Figuren und Dinge bauen sich unter dem Gesetz einer Architektur auf, das zum Begriff der Weltordnung wird. Seewald erzählt, und das Narrative wird zeitlos. Was „in illo tempore“, „in jener Zeit“ war, ist heute und immer. Die plastische Rundung der Körper kommuniziert mit der Fläche. Raum wird zum Grund. Die Dinge beginnen zu reden. Die Himmel erzählen wie in der Bibel die Ehre Gottes. An Stelle absurder Spiele des Surrealen tritt die Schau der Geheimnisse und des Heils. Wie für C. G. Jung im archetypischen Charakter der Welt das Dogma der Kirche lebt, so sind für Seewald die

Glaubenswahrheiten die „Dinge der Kirche“; denn man kann Christus und sein Universum nur über die Dinge dieser Welt begreifen, „indem man in ihnen Zeichen der christlichen Ordnung sieht, Analogien zur christlichen Wahrheit, so wie die Gleichnisse aus des Herren Mund diese Wahrheiten und diese Ordnung durchscheinen lassen“ (Sb 15). Mit diesen Thesen und Bildern setzt Seewald die Dinge dieser Welt wieder in ihre ureigensten Rechte ein. Sie sind nicht nur Gebrauchsartikel, sondern Mitteilung, Offenbarung des Lebenssinns.

Wir gingen aus von einer Existenz zwischen Sentimenten und Sachen, Konfektionsdingen und einer vorfabrizierten Nostalgie. Aus dieser Welt brach der Revolutionär Richard Seewald auf und wanderte durch den Dschungel expressionistischer Tiere und sich isolierender Objekte. In den Ruinen einer Abfallgesellschaft fand er die Sprache der Dinge wieder. Vielleicht scheint er für manchen von uns nur „Bilderbogen des lieben Gottes“ zu verkaufen wie der alternde Don Rodrigo in Claudels „Seidenem Schuh“. Aber wir selbstbewußtesten Vertreter einer in Konkurs geratenen Bewußtseins-industrie sollten das Wort des alten Aristokraten Rodrigo nicht vergessen: „Eure ganze Beschäftigung bestand darin, eure Kerkerwände hübsch zu schmücken. Ich aber habe mit meinen Bildern etwas geschaffen, das durch alle Kerker hindurchgeht. Ich habe den Umriß von etwas entworfen, das sich der Bewegung eures Herzens anpaßt wie das Mühlenrad demandrängenden Wasser. Wer einmal durch die Augen tief im Herzen diese Art unerschöpflichen Triebwerks auffing, das lauter Bewegung und Sehnsucht ist, der hat sich eine Kraft einverleibt, die hinfest keine Mauer mehr kennt.“ Und mit dem Japaner Daibutsu auf dem Schiff des spanischen Aristokraten antworten wir: „Señor Rodrigo . . . die Sache gehört euch nicht mehr.“⁵

⁵ P. Claudel, Gesammelte Werke, Bd. 3 (Heidelberg 1958) 570. – Zu den wesentlichen Neuerscheinungen der Seewald-Literatur gehört der Band von Ralph Jentsch: Das graphische Werk von Richard Seewald. Mit einem Vorwort von Friedhelm Röttger (Esslingen 1973).