

Die Chance der Umkehr

Zum Schluß stellt sich die Frage: Hat der Gedanke der Umkehr denn überhaupt eine Chance? Die Antwort darauf ist nicht leicht zu geben. Wenn man sie anhand des Neuen Testaments geben will, hätte man allem voran sicherlich dieses zu sagen: Es wird unter anderem sehr darauf ankommen, daß es Christenmenschen gibt, die mit der Glaubensumkehr beherzt den Anfang machen. Denn nicht nur ein einziges Mal hat Paulus den Christen, für die er sich verantwortlich wußte, den lapidaren Hinweis gegeben: „Ahmt mich nach!“⁴⁰.

So bedingungslos gilt die Umkehrforderung des Evangeliums, daß sie jeden, der glaubt, vor die Aufgabe stellen kann, den anderen voranzugehen.

Karl Caspar: Die Realisierung der biblischen Botschaft

Herbert Schade SJ, München

Zu dem ägyptischen König Thamus von Theben – so berichtet Platon in seinem Dialog Phaidros – sei einmal Thoth gekommen – der „Vater der Buchstaben“ und der Gott der Zeit –, er habe den Herrscher über die Kunst des Schreibens belehrt. O kunstreicher Thoth, habe darauf der Pharao geantwortet, ... diese Erfindung wird den Lernenden eher Vergessenheit als Erinnerung einflößen. Im Vertrauen auf die Schrift werden sie nämlich nur von außen, das heißt, mit Hilfe der fremden Zeichen ihr Gedächtnis belasten, nicht aber von innen her durch die Wirklichkeit selbst geprägt werden. Nicht also für die Erinnerung, sondern für das Merken hast du ein Mittel erfunden, und von der Weisheit bringst du deinen Lehrlingen nur den Schein bei, nicht die Sache selbst. Denn wenn sie – ohne Unterweisung – viel gelesen haben, werden sie sich vielwissend dünken, obwohl sie zum

⁴⁰ So 1 Kor 4, 16 und 11, 1; dazu W. Schrage, *Die konkreten Einzelgebote in der paulinischen Paränese. Ein Beitrag zur neutestamentlichen Ethik*. Gütersloh 1961, 106–107 und 132.

größten Teil unwissend sind. Und sie werden schwer zu behandeln sein, denn sie sind arrogant geworden und nicht weise.

Diese mythische Erzählung Platons charakterisiert nicht nur die Problematik einer Schriftkultur. Vielmehr wird vom Philosophen die Schwierigkeit einer geistigen Integration, die gerade dem modernen Menschen aufgegeben ist, erfaßt. Der Zwiespalt zwischen Tradition und Fortschritt, Natur und Idee, Sinneseindruck und Gedanke, der uns alle prägt, wird in dem Bericht des platonischen Dialogs vorweggenommen. Es nutzt tatsächlich wenig, ein Buch zu lesen oder eine Bildfolge anzuschauen, ohne sich die Realität, um die es geht, zu eignen zu machen. Das gilt besonders von den Büchern und Bildvorstellungen der Bibel, weil sie uns als Menschen selbst betreffen. Die Bibelillustrationen aber machen den Vorgang der Aneignung für uns alle sichtbar.

Der Maler Karl Caspar hat diesen Integrationsprozeß der widerstreitenden Elemente im 20. Jahrhundert in besonderer Weise kultiviert. Die Intensität der Farben, die uns von den Tafeln entgegenleuchten, und die spannungsreichen Kompositionen der Formen, in denen sich die uralten Vorgänge der Bibel mit dem Geist unserer Zeit verbinden, bezeugen eine vibrierende Lebendigkeit. Karl Caspar hat die Bibel nicht nur gelesen, sie war ihm keine bloße Literatur. Dem Maler gelang es, in seinen Tafeln die Botschaft der Bibel zu realisieren. Die Geburt des Kindes in Bethlehem, die Erweckung des Lazarus aus dem Monument und die dunklen Vorgänge der Passion sind von unserer Zeit. „Die Natur wird im Angesicht der Geschichte lebendig und die Geschichte ... wirft wieder Anker in der Natur“ (K. Weiß).

Wer war dieser Maler?

Zur Bedeutung der Malerei von Karl Caspar

Unter denen, die das Werk gekannt und gewürdigt haben, besteht kein Zweifel, daß Karl Caspar zu den großen Malern des Religiösen in unserem säkularisierten Jahrhundert gehört. Wilhelm Hausenstein, Franz Roh, Julius Baum und Konrad Weiß haben die religiöse Qualität seiner Bilder hervorgehoben. Der norwegische Maler Edvard Munch hat die Bilder von Karl Caspar hoch bewertet. Oskar Kokoschka sagte von ihm, er sei „der letzte Maler“.

Dieser Maler – so stellte Wilhelm Hausenstein schon 1919 fest – ist nicht „eine frei hervorgesprungene Kraft, sondern mit aller persönlichen Exekutivgewalt, die ihn in die Reihe der ungewöhnlichen Talente erhebt, eine Konzentration von Tradition“. Ähnlich formulierte G. F. Hartlaub: „Caspar lithographiert und malt die Passion weit herkömmlicher als ein

Kokoschka oder Dülberg, dafür in einem gewissen Sinne gültiger und gesetzmäßiger“. Kritiker wie Hans Eckstein und Fritz Nemitz haben das Werk des Malers interpretiert. Einen besonderen Rang unter den Kommentatoren besitzt das Urteil des Altmeisters der deutschen Frühmittelalterforschung Julius Baum: „Sein eigentlicher Lehrmeister ist die tiefe Religiosität, aus der, um mit Dürer zu sprechen, ‚der versamlet heimlich schatz des Herzens offenbar‘ wird, ‚durch das Werk‘ ... Caspars Wirken brach den Bann, der länger als ein Jahrhundert kirchliche und weltliche Kunst trennte“.

Dieses Religiöse ist für den Künstler keine engagierte Gedankenmalerei im Auftrag einer Gruppe – mag man sie „Partei“ oder „Kirche“ nennen. Vielmehr ist das Christentum Karl Caspars tief im Anthropologischen verankert, so tief, daß er den christlichen Formentwurf auch dann noch durchzuhalten in der Lage war, als die Kirche durch einige ihrer zuständigen Vertreter den Maler fallen ließ und ihm kirchliche Aufträge verweigerte.

Begonnen hat Caspar mit dem Thema der Frau und Mutter. Zunächst erhielten die Mütter und Frauen seiner Familie ihr Bild. „Flora mit dem Regenbogen“ (1903) und „Abundantia“ (1904) entstanden. Schon früh finden wir das Bild der „Madonna mit Kind“ unter seinen Werken. Schließlich bemerken wir die „Pietà“ – die Mutter mit dem toten Sohn in ihrem Schoß – im Werkverzeichnis des Künstlers. In seinen weiblichen Aktbildern und seinen Badenden suchte er das Motiv der „Quelle“ zu erfassen. So begriff Karl Caspar von Anfang seines Schaffens an Kunst als ein Ringen um die „Arche“, das heißt um den Urgrund. Sein künstlerisches Mühen um Vollendung des Bildentwurfs hat hier seine Ursache; denn in der Vollendung zeigt sich der Ursprung.

Dieses Wissen um den Urgrund, um das Leben in einer Krypta und einem geschlossenen Raum macht Caspar sensibel für das „Offene“, für die Korrespondenz der Räume und die Konflikte an den Grenzen der Bezirke des Menschlichen. In den Bildern des Malers tun sich Fenster auf und öffnen sich Mauern. Dickichte und Gräber bilden dunkle Höhlen. Seine Figuren wissen um den offenen Raum. Inbegriff dieses Aufbruchs ins Offene sind seine Bilder des Auferstehenden oder des tanzenden David. Aus dem Gefängnis des Grabes oder Raumes steigt der Mensch und wird frei.

Herkunft und Leben

Karl Caspar wurde am 13. März 1879 als Sohn eines Oberzollinspektors in der Stadt Friedrichshafen am Bodensee geboren. Seine Mutter Bertha,



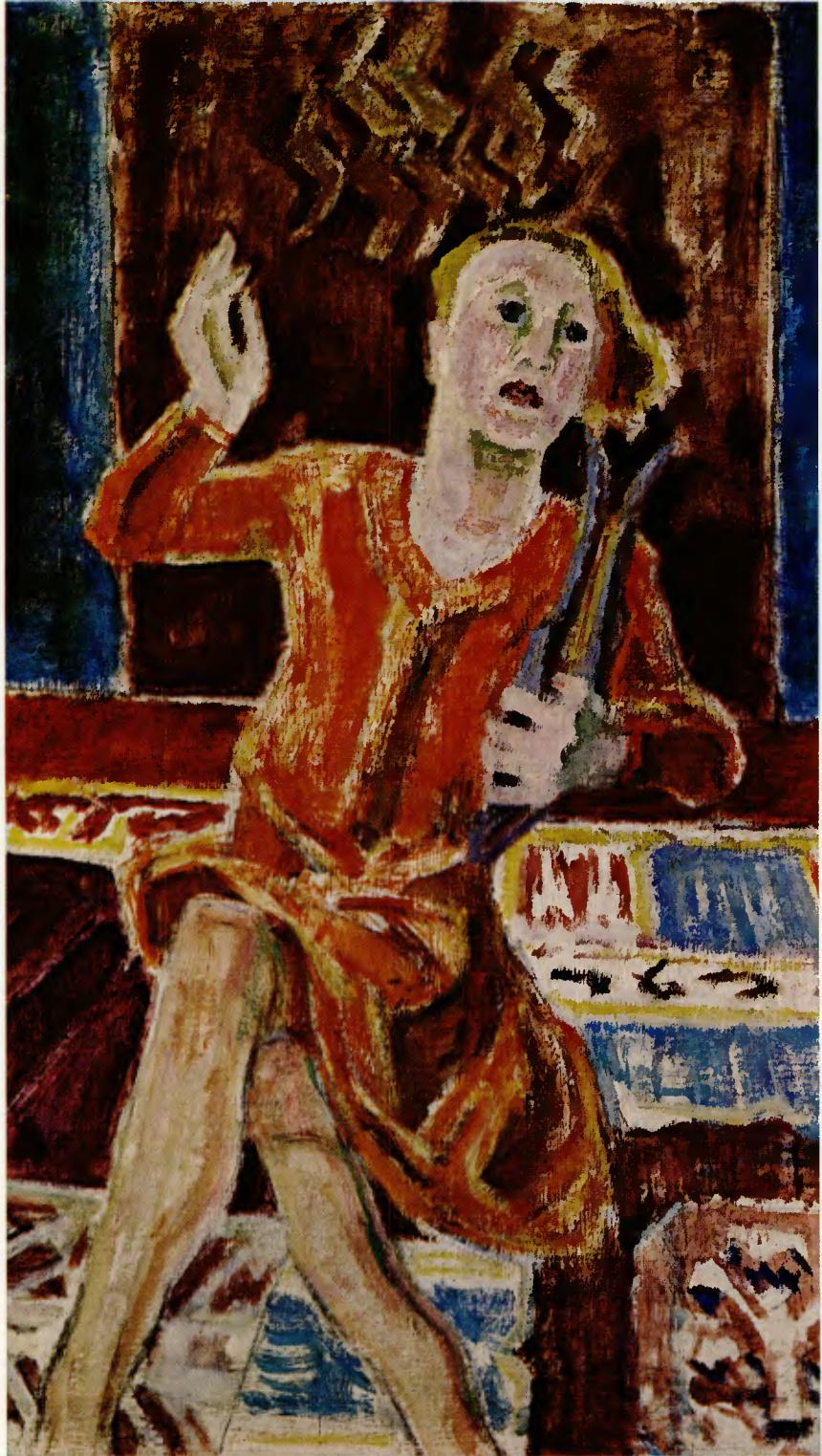
„Auferweckung des Lazarus“, monogr. KC rechts unten.
Öl auf Leinwand 1930, 130 x 103 (Werkkatalog 3001).



„Noli me tangere I“, monogr. KC rechts unten.
Öl auf Leinwand 1939, 100 x 125 (Werkkatalog 3902).



„Der Gang nach Emmaus“, monogr. KC rechts unten.
Öl auf Leinwand 1938, 66 x 96 (Werkkatalog 3802).



„Der tanzende David“, Ausschnitt aus dem Bild
„David singt und tanzt vor Saul“ monogr. KC links unten.
Öl auf Leinwand 1946, 100 x 116 (Werkkatalog 4601).

geborene Held, stammte aus Wimpfen in Württemberg. Karl war das älteste von acht Kindern. Nach seinem Abitur am Gymnasium von Heidenheim an der Brenz im Jahre 1897 studierte der junge Mann an der Akademie in Stuttgart bei den Professoren Ludwig von Herterich und Robert von Haugg. 1907 heiratete er seine Jugendfreundin Maria Filser, ebenfalls eine große Malerin. Diese Hochzeit stellte die Arbeit beider Künstler auf ein festes menschliches Fundament.

In ständigen Auseinandersetzungen mit den Ideen von P. Desiderius Lenz OSB brachte Karl Caspar eine von der Beuroner Kunst unabhängige religiöse Malerei hervor. Dabei half ihm sein Dichterfreund Konrad Weiß († 1940), der wie Caspar zum Kreis von Karl Muth und der Zeitschrift „Hochland“ gehörte.

Schon 1917 erhielt der Künstler eine Professur an der Münchener Akademie und schuf im Lauf einer fruchtbaren Lehrtätigkeit eine eigene Malerschule in Süddeutschland. Sein Werk umfaßt gegen 500 Ölbilder, zahlreiche Aquarelle und Lithographien. Dazu kommen ungefähr 2000 Zeichnungen.

In der Zeit des Nationalsozialismus wurde Caspar sehr stark angegriffen. Im Jahre 1937 hängte man Werke von ihm in die Ausstellung „Entartete Kunst“. Zugleich verlor er seine Professur. Auch der für die kirchliche Kunst der Erzdiözese München zuständige Prälat hat sich geweigert, „das Geschmierre“ von Caspar in den Kirchenraum aufzunehmen. Nach dem Krieg wurde der Künstler zwar hoch geehrt (Mitglied der bayerischen Akademie der schönen Künste, Ehrenmitglied der Akademie der bildenden Künste, oberschwäbischer Kunstpreis, Großes Verdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland), aber der Trend zur abstrakten und kubistischen Kunst, den auch die Kirche mitmachte, ließ das Werk des Künstlers weiter in den Hintergrund treten. So kommt es, daß wir außer den schwer zu verstehenden Schriften von Konrad Weiß kein Buch über diese bedeutende Bildwelt besitzen. Der Stadtpfarrer der Herz-Jesu-Kirche in München, Fritz Betzwieser, der durch seine Bemühungen für eine religiöse Kunst weithin Beachtung findet, hat zwar dem „Passionsaltar“ und einer Reihe von weiteren Werken in seiner Kirche Asyl gewährt, trotzdem sind die Bilder von Karl Caspar noch kaum bekannt. Die Bildfeindlichkeit vieler Theologen und das Überhandnehmen von Säkularisierung und Liberalisierung haben die Malerei weiterhin verdrängt.

Eine große Ausstellung, die der Direktor der Katholischen Akademie in Bayern, Dr. Franz Henrich, in München veranstaltete, hat die Aufmerksamkeit wieder auf das Werk von Karl Caspar gelenkt. Diese Ausstellung ging dann an das städtische Bodenseemuseum in Friedrichshafen und an die Akademie in Stuttgart-Hohenheim (Direktor Hans Starz). Sie wurde

neuerdings in einer Gemeinschaftsausstellung des Städtischen Museums Simeonsstift (Direktor Dr. D. Ahrens) und der Katholischen Akademie in Trier (Direktor Dr. J. Wichmann) weitergeführt und ergänzt.

Die Ausstellungen haben gezeigt, daß das Werk von Karl Caspar, der am 21. September 1956 in Brannenburg-Degerndorf am Inn gestorben ist, noch eine Fülle von kaum gehobenen künstlerischen Schätzen birgt und einen beachtlichen Reichtum an meditativen Einsichten und religiösen Bildvorstellungen besitzt.

Ehe wir die Art und Weise zu sehen und sich die biblische Vorstellung anzueignen, also den Realisierungsprozeß bei Karl Caspar einer näheren Untersuchung unterziehen, soll die künstlerische Methodik von Paul Cézanne Beachtung finden. Der große Bahnbrecher der modernen Malerei hat nämlich den Begriff geprägt und den Vorgang der Realisation als wesentlich für die moderne Malerei und für das moderne Geistesleben überhaupt erkannt.

Ihm gilt deshalb zunächst unsere Aufmerksamkeit.

Zum Realisationsprozeß von Paul Cézanne

Die Malerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts fand sich in einem aussichtslosen Dilemma: Ein Teil der Künstler suchte die unmittelbar greifbare und anschauliche Wirklichkeit festzuhalten. Wir nennen sie Realisten und Impressionisten. Die andere Gruppe der Maler bemühte sich um Tradition und Ursprung. Wir charakterisieren sie als Romantiker. Die Realisten malen konstaternd und dokumentarisch. Deshalb gelten sie als objektiv. Die Romantiker arbeiten historisierend und gelegentlich phantastisch. Deshalb bezeichnen wir sie als subjektiv.

Diese Gegensätze in der Malerei machen ansichtig, daß das künstlerische und das religiöse Kollektivbewußtsein auseinandergebrochen war. Es gab keine gemeinsame Weise mehr zu bilden und zu beten. Die Gesellschaft war zur Ansammlung isolierter Einzelner, zur Masse geworden. In dieser schizoiden Situation entwickelte Paul Cézanne eine neue Malerei nach einer Methodik, die er mit der Philosophie Kants vergleicht. Er reflektiert auf das Erkennen selbst und sucht, Vernunft und Sinnlichkeit miteinander zu integrieren.

Cézanne hatte in seiner Frühzeit eine romantisierende und barocke Kunst geschaffen. Die Emotion und die Sensation herrschte in diesen Bildern vor. Dann aber begann er seine Bildwelt zu bauen. Die rein perspektivische Sicht der Welt tritt zurück. Neue objektive Gesetze prägen die Bildwelt. Kugel, Kegel und Konus – ein großer Rhythmus – bestimmt jedes Motiv. Die Gestalten und Dinge erscheinen strukturiert und wie durchsich-

tig. Eine Schraffur oder ein Faserstil wird zum Ausdruck einer inneren Dynamik, die der Komposition durch die Bewegung des Pinselstrichs Dichte und Einheit verleiht. Das Licht durchwirkt die Erscheinungen wie einen lebendigen Teppich.

Cézanne sagt dazu: „Nach der Natur malen bedeutet nicht, das Objekt kopieren, sondern seine Eindrücke realisieren“. „Beim Maler gibt es zwei Dinge, das Auge und das Gehirn. Beide müssen sich gegenseitig unterstützen. Man muß an ihrer wechselseitigen Ausbildung arbeiten: am Auge mittels Studium vor der Natur, am Gehirn mittels Ordnung und logischer Entwicklung der Eindrücke, Erlebnisse. Sie schaffen die Ausdrucksmittel“. „Ich lenke, verstehen Sie, den Realisationsprozeß auf meine Leinwand in allen Teilen gleichzeitig ... Alles, was wir sehen, nicht wahr, verstreut sich, entschwindet. Die Natur ist immer die selbe, aber von ihrer sichtbaren Erscheinung bleibt nichts bestehen. Unsere Kunst muß ihr das Erhabene der Dauer geben, mit den Elementen und der Erscheinung all ihrer Veränderungen. Die Kunst muß ihr in unserer Vorstellung Ewigkeit verleihen. Was ist hinter der Natur? Nichts vielleicht. Vielleicht alles. Alles, verstehen Sie...“

Diese Äußerungen von Paul Cézanne und seine Malerei selbst lassen Kurt Badt zu einer bemerkenswerten Überzeugung gelangen: „In einem großen Teil des Realisationsprozesses geht es bei Cézanne darum, ihre (d. h. der Wahrheit) Erkennbarkeit zu retten, während ihre Dinglichmachung der Darstellung der wahren Natur dient: das ist dem, das hinter Werden, Vergehen und Wiederentstehen bleibt, dem Sein, von dem Goethe sagt, es ist ewig“.

Vielleicht dürfen wir den abstrakten Begriff des Seins, den der philosophierende Kunsthistoriker Badt gebraucht, durch einen konkreten Ausdruck ersetzen und von dem „Sich-Offenbarenden“ sprechen. Dieses „Sich-Offenbarende“ hat in den Bildern Cézannes Dauer und erscheint ewig. Bei allen personalen Ansätzen, die wir in seiner Malerei finden, stößt also die Kunst Cézannes ins Bleibende vor, in eine „Harmonie parallel zur Natur“.

Diese wenigen Hinweise auf den Realisationsprozeß von Paul Cézanne öffnen uns einen Weg zum Werk von Karl Caspar.

Allgemeine Beschreibung des Realisationsprozesses bei Karl Caspar

Die Seh- und Malweise von Karl Caspar ist noch nicht erfaßt. Die einen – wie der Amerikaner Bernhard Myers – meinen, Karl Caspar habe in der Weise der „Nachimpressionisten“ gemalt. Andere glauben, den Maler zu den Expressionisten rechnen zu müssen. Man ist sich also unschlüssig, ob

man den Ansatz seines Malens im Äußeren, im Objekt und Sinneseindruck, oder im Inneren, im Subjekt oder Ausdruck suchen soll. Caspar selbst hat sich gegen diese kunstwissenschaftlichen Nomenklaturen, die ja weithin zufälligen Charakter besitzen, gewehrt.

Sicher geht der Maler immer wieder vom Sinneseindruck und der Erfahrung aus. Aber wie von selbst stellt sich dann in den Tafeln Caspares dieses „Geschwistersein des Gedankens mit der Anschauung“ ein, von dem Konrad Weiß spricht. Der Dichter schreibt: Eine „aktivierte Schauhaftigkeit tritt als zeitgewordenes Gesicht durch das Geschaffene“. Vereinfachend könnten wir sagen: Caspar malt Hirten im oberbayerischen Alpenvorland. Aber in seinen Bildern verwandeln sich diese Männer durch Farbe und Licht in die geheimnisvollen Gestalten, die in der Bibel die Geburt Christi bezeugen. In einer frühen Kreuzigungszeichnung erkennt man fast porträthähnliche Gestalten aus der Familie wieder. Aber diese Gestalten werden zu Maria und Johannes unter dem Kreuz. In der Kreuzigung des Passionsaltars kehren die gleichen Figuren wieder. Aber sie – die Verwandten – sind nun noch intensiver in den heiligen Vorgang integriert.

Die beiden Weihnachtsaltäre entstehen erst, als dem Künstler selbst ein Kind geboren war. Die Erfahrung der eigenen Frau als Mutter hat seinen Blick aufgetan, das Weihnachtsgeheimnis zu begreifen und zu malen. Er selbst tritt in diesen Kompositionen als Nährvater Josef auf. Und – wie eine Repoussoirfigur des Meditativen – symbolisiert dieser Josef das Schauen und aktiviert die Betrachtung.

Arnold Balwé, ein Schüler Caspares und selbst ein bedeutender Maler, erzählt aus dem Studium, daß die Klasse von Professor Caspar mit 200 Schülern überfüllt war. Kurz entschlossen schickte Karl Caspar seine Studenten fort: Gehen Sie hinaus ins Leben! Versuchen Sie Ihren Erlebnissen Gestalt zu geben! Ich will sehen, was Sie im Leben erschüttert und was aus Ihnen heraus will. – Wenn Sie nichts erleben, kommen Sie nicht wieder zurück.

Tatsächlich kehrte nur mehr die Hälfte der Klasse wieder. Die Erfahrung bildet also das Fundament des künstlerischen Schaffens bei Carl Caspar. Im Nachtgespräch ist der Maler der Nikodemus, der nicht genug hören und fragen kann, als wäre nicht Christus, sondern ein Freund in dem dunklen Raum. Und – wenn nicht alles täuscht – nimmt er selbst an der Passion teil. So wächst die Beziehung zwischen Maler und Thema, und es kommt zu dem „Plus an zeitlicher Realisierung der realen Kontemplation“, von dem Konrad Weiß berichtet.

Diesen allgemeinen Voraussetzungen des Realisationsprozesses bei Caspar entspricht auch eine Theorie und ein inneres Gesetz, dessen Darstellung wir zu einem Teil seinem Dichterfreund verdanken.

Der Realisationsprozeß bei Karl Caspar als „erinnerte Geschaffenheit“ (K. Weiß)

Karl Caspar ist also weder reiner Impressionist noch eigentlicher Expressionist. Nicht das Außen allein und der bloße Sinneseindruck noch seine von innen aufsteigende Emotion, nicht der Traditionalismus zeitgenössischer Kirchenkunst noch die Subjektivität moderner Kunst, sondern die Integration der widerstreitenden Elemente prägt seine Bildwelt.

Die Vereinheitlichung derartiger Gegensätze braucht eine gemeinsame Grundlage, ein Prinzip, das dem Integrationsprozeß Halt und Bedeutung verleiht. Dieses Prinzip nennt Konrad Weiß – der philosophierende Interpret des Malers – die „Kreatürlichkeit“. Das heißt: Karl Caspar sieht die Welt nicht bloß als Natur wie die Realisten und Impressionisten oder als das „Vorhandene“ wie die heutigen Fotorealisten, sondern er schaut die Beziehungen des Wirklichen zum Grund des Daseins. Er erkennt also gleichsam das Geschaffensein von Dingen und Menschen, ihre Abhängigkeit von einem Geheimnis. Martin Buber würde sagen, Karl Caspar besitzt die „figurierende Treue zum Sein“. Konrad Weiß schreibt: „... eine Geschaffenheit wird angeschaut“ oder „... der fließende Kern des Natürlichen liegt bei Karl Caspar wieder ... über seinem Kreaturgrund“. Indem also der Maler den Mitteilungscharakter von Welt und Umwelt begreift und den Deutungswert des „Vorhandenen“ erkennt, „öffnet sich sein innerliches ... Geschehen für die wirkliche Mythologie der Anschauung“.

Mit dieser Formulierung einer „wirklichen Mythologie der Anschauung“ hat Weiß einen neuralgischen Begriff unserer Zeit angesprochen. Mythos und Entmythologisierung beschäftigen die Geistesgeschichtler der Moderne bis auf den heutigen Tag. Diese „wirkliche Mythologie der Anschauung“ erhält dadurch Gestalt, daß der Maler seinen Hubertus, Johannes oder seine Sibyllen zunächst mit zum Teil noch erkennbaren Persönlichkeiten seiner Umgebung identifiziert. So werden Verwandte und Bekannte zu Statisten eines heiligen Berichtes, der sich „in illo tempore“, „in jener Zeit“ ereignet. Damit wird der Welt, die in unserem technologischen Zeitalter mehr und mehr zu einem Energiereservoir entfremdet wurde, ihre biblische Dimension zurückgegeben: Welt wird zur Schöpfung und Natur zur Offenbarung oder Botschaft.

Es ist also nicht das geschlossene System überlieferter Christlichkeit, das mit den ästhetischen Mitteln einer gotischen Formapparatur oder eines routinierten Akademismus neu tradiert wird, sondern eine „innerlich greifende Aktivität“, eine „Ruhelosigkeit“, die aus einer jeweiligen „Betroffenheit“ die Vision entwickelt.

Aus dieser Integration des Geschichtlichen mit dem Natürlichen, aus einem „bleibenden Werden“ ergibt sich auch – wie Konrad Weiß zurecht erkennt – die „Skizzenhaftigkeit“ seiner Kunst. Der Kontakt, die „innere Berührung“ mit dem Motiv, mit Gestalt und Geschehen, bringt fernerhin das Schmuckhafte, den ornamentalen Charakter der Bildwelt Caspars hervor. Die Tafeln des Malers sind lebendig und schön.

Die Notwendigkeit dieser inneren Verortung mit der Natur macht die Realisation der Bildvorstellungen Caspars zu einer „erinnerten Geschaffenheit“. Das heißt: In den Kompositionen, in Farben und Formen seiner Kunst realisieren sich die Gesetze der Genesis, das Werden und der Aufbau der Schöpfung selbst.

Ein erstes Element dieser Gesetze der Genesis erscheint in der Tektonik der Kompositionen.

Die dialogische Struktur und die Realisierung der Form

Schon in seinen frühen Bildern baut Karl Caspar seine Kompositionen aus Gegensätzen auf. Das Stehen und das Knen werden in dem „Nolime-tangere-Bild“ gegenüber gestellt. Das Schauen und das Angeschaut- werden kontrastiert in seinem Moses mit der Theophanie des brennenden Dornbusches. Profil und En-face prägt die Köpfe des Nachtgesprächs und der Emmausjünger. Es ist eine dialogische und eine visionäre Struktur, die auf diese Weise die Komposition trägt.

Der Aufbau aus Gegensätzen lässt sich durch das gesamte Werk verfolgen: Raum und Fläche, Block und Teppichstruktur, Ruhe und Bewegung, Gebärde und Introversion charakterisieren seine Tafeln. Wie Remigius Netzer berichtet, konnte Caspar auf einer Streichholzschatzette diese antithetischen Grundstrukturen seiner Kompositionen skizzieren. Einen Höhepunkt dieses bildimmanenten Dialogs erreicht Caspar durch den Gebrauch von kalten und warmen Farben und die Verfügung der Komplementärfarben, die in ihrem diaphanen Charakter bis zur Lichthieroglyphe hin konzentriert werden. Auch das Triptychon als uralte Pathosformel kennzeichnet diese Art des Schaffens.

Diese Formel, die in der Philosophie durch die Begriffe These – Antithese – Synthese erläutert wird, gibt nichts anderes wieder als die trinitarische Struktur des Seins selbst. Es sind die Gegensätze, die wir schon in dem ersten Kapitel der Genesis zur Kenntnis nehmen, in denen es heißt: Im Anfang schuf Gott Himmel und Erde ... Er schied Licht und Finsternis ... Den Menschen aber schuf er als sein Bild. Als Gottes Bild schuf er ihn. Er schuf ihn als Mann und als Frau.

Die dazugehörige Erfahrung des Aktiven und Passiven, des Erkennens und des Wollens, strukturieren eine „personale Monumentalität“. Konrad Weiß prägte die Worte von einem „seelischen Handeln, das verewigt wird“. Das bedeutet, daß die Psyche der Dargestellten von innen her durchlichtet wird. Dann aber werden Vorgänge und Figuren zu Ausdrucksträgern einer bleibenden Erfahrung des Künstlers selbst. Dazu wird die Welt, das heißt die Landschaft, von der Figur und ihren seelischen Konflikten her entworfen. So steht der barmherzige Samaritan mit dem Verwundeten im Vordergrund des Bildes, während der vorübergehende Priester, fahl und bedeutungslos, im Hintergrund verschwindet. Die Landschaft zwischen diesen Menschen wirkt attributiv zu ihrem Verhalten. Ein kontrapostischer oder kontrapunktartiger Aufbau wird in vielen Tafeln Caspars sichtbar: Der Mensch tritt dem Tier gegenüber. Der rhythmischen Bewegung entspricht der Block, dem Rot das Blau und dem Violett das Grün. Das Staunen des Hubertus korrespondiert mit dem Numinosen des Tieres vor ihm. Der Hingabe der Maria Magdalena steht die majestätische Zurückhaltung Christi gegenüber. Der vortretende, schreiende Hahn motiviert das schweigende Sichwegwenden des erschütterten Petrus.

Franz Marc sprach im Katalog des „Blauen Reiters“ von einer „mystisch innerlichen Konstruktion“, die der Maler des 20. Jahrhunderts anstrebt. Bei Karl Caspar wird diese „mystisch innerliche Konstruktion“ sichtbar. Kirchner suchte die „Hieroglyphe“ und Gauguin das „Ägyptische“. Allen gemeinsam war die Inspiration durch Greco oder das Uralte. Das Archetypische im Fragment personaler Existenz, die Skizze als Rune oder „gefurchtes Symbol der religiösen Erfahrung“ (K. Weiß), finden wir auch im Werke Karl Caspars. Er realisierte durch den dialogischen Aufbau der Form die Berichte der Bibel und brachte sie mit seiner Erfahrung in Einklang.

Ein weiteres Element seines Realisierungsprozesses erkennen wir in den Strukturen von Raum und Zeit.

Raum und Zeit oder das Problem der Freiheit

Die Kunst von Karl Caspar entsteht aus einer zweifachen Spannung: Auf der einen Seite findet sich der Maler zwischen den Klassizisten mit ihren klar gebauten Räumen und der Flächenkunst des Jugendstils und der Expressionisten. Auf der anderen Seite wird er an einem kirchlich approbier-ten Historismus und der geschichtslosen Dogmatik Beuroner Kunst gemessen. Diese Polarisierung zwischen einem klassischen Raum und einer absoluten Fläche einerseits und einer Geschichtsverfallenheit und einem zeit-losen Formprogramm anderseits ließ kaum einen anderen Ausweg als die

Arbeitsweise des in Spanien groß gewordenen Malers El Greco übrig. Konrad Weiß sagte von ihm: „Grecos Linien, die leuchtenden Muskeln, die leitenden Bewegungen, die Gewandfalten liegen alle nach der Fläche zu, sind Impressionen, die die Vorgänge aus einem geheimnisvollen Hintergrund hervorstrahlen, Leitlinien der Form und des Ausdrucks. Greco will den Raum nicht klären, sondern verdrängen, überwinden. Eine raumlose Kunst, eine zeitlose Impression.“

Damit ist das Programm von Karl Caspar umschrieben. Seine Tafeln sind geprägt von der Spannung zwischen Raum und Fläche und dem Gegensatz von Geschichtlichkeit und Dauer.

Der offene Stall, das offene Grab, der Schoß der Mutter, die Höhle der Magdalena – immer wieder beobachten wir in der Malerei Karl Caspars Räume, die Gestalten aufnehmen oder entlassen und die zugleich in einer durchgetragenen Spannungseinheit zur Fläche stehen. Als sein Schüler Remigius Netzer nach Italien reisen wollte, empfahl ihm der Lehrer, sich im Kloster San Marco in Florenz den „Hortus conclusus“ (der „Verschlossene Garten“) von Fra Angelico anzusehen. Dieses Leitbild der Korrespondenz von geschlossenem und offenem Raum ist auch der biblische Archetypus der Jungfräulichkeit und Mutterschaft Mariens.

In seiner „Flora mit Regenbogen“ und seiner „Pietà“, in seinen „Badenden an der Quelle“ und seinen „Noli me tangere“-Bildern wird diese Deutung der Frau sinnfällig. „... die Mütterlichkeit wurde das christliche Grundgefühl, das dem menschlichen Erlösungsbedürfnis am nächsten steht“, erklärt uns Konrad Weiß. Diese Korrespondenz der offenen und geschlossenen Räume gab nicht nur die Hintergrundsstruktur von Geburt und Tod, sondern sie ermöglichte es auch, Auferstehung und Freiheit anschichtig zu machen. Der Aufbruch aus dem geschlossenen Grab in die Fläche, den wir bei Christus oder Lazarus schauen, lässt uns das Geheimnis der Auferstehung ahnen. Auch das vergitterte Fenster des Boethius oder der Sprung des tanzenden David in ein perspektivloses Dasein werden zum Inbegriff menschlicher Freiheit. Weiß schreibt: „Die Kunst (Caspar) vollzieht, indem sie den Menschen seine Freiheit inne werden lässt, an ihm das Drama des Erlösungscharakters“.

Ähnliches gilt vom Erzählstil Caspars. Die Berichte des Malers erschöpfen sich nicht im Nacheinander einer zeitlichen Abfolge, wie wir sie bei den Historienmalern Piloty oder Fugel beobachten, sondern sie konvergieren die Ereignisse auf ein Bleibendes.

In seinem Weihnachtstriptychon berichtet Caspar von den Hirten und Königen an der Krippe, also von den jüdischen und heidnischen Zeugen des Mysteriums der heiligen Nacht. Die einen erscheinen verortet und seßhaft wie bayerische Bergbauern. Die anderen wirken unruhig und getrie-

ben wie Nomaden. Beide Gruppen flankieren das Hervortreten des Kindes aus dem Stall, einem Raum, aus dem sich die Mutter in seltsamer Haltung nach vorn in die Fläche schiebt. So ist nicht nur der Ausgangspunkt seiner Malerei zeitgenössisch, eine Beobachtung aus seiner Umwelt, die mit geradezu realistischen Mitteln angegangen wird, sondern auch das Ergebnis. Die Geschichte konvergiert, gebaut und in vielfacher Entsprechung, in eine reine Gegenwart. So erfüllt der Künstler das Axiom des Dichters Angelus Silesius: Und wäre Christus nur in Bethlehem geboren und nicht in dir, du wärest tausendmal verloren. Konrad Weiß sagt es philosophierend: Das Schicksal des Menschen dieser Kunst „bleibt im Raum der Zeit, für deren Maß unsere Seele bewußt und verantwortlich wird“. „So entsteht der Raum der Zeit in der Seele. Darin geht der einzelne Mensch hin, und indem er an jeglichem Orte das Maß seiner eigenen Entfernung erfahren muß, kommt er zum tiefen Grund seiner Innervation“. Durch diese Konzentration von Raum und Zeit im Seelengrund realisiert Karl Caspar Er-Innerung der biblischen Botschaft im Sinne Platons.

Den Höhepunkt dieser Er-Innerung aber bildet die Farbgebung und die Lichtführung seiner Werke.

Die Taten und Leiden des Lichtes

Die Farbgebung von Karl Caspar ist – wie auch die Kritik immer erkannt hat – von besonderer Bedeutung. Seine Bildvorstellung besitzt eine eigene farbige Aura.

Am Beginn dieser Malerei stehen die reinen Farben. Der Maler mischt die Farben nicht auf der Palette, sondern überträgt sie rein auf die Leinwand und lässt sie sich im Auge des Betrachters mischen. Das verleiht den Bildern zunächst ihre Leuchtkraft. Karl Caspar sprach von der lebendigen Farbe. Der Maler bediente sich also nicht der Tonmalerei wie die Alten, die ihre Farben anlegten, um sie nachher zu vertiefen oder zu erhöhen, um zum Schluß die Lichter aufzusetzen. Caspar malt aus dem Hellen ins Dunkle. Er beginnt mit den kalten Farbtönen und kontrastiert dazu die warmen Farben. Das Licht selbst hört auf, die Figuren zu modellieren. Es ist nicht mehr Beleuchtungslicht. Der Maler distanziert sich nicht und baut keine Guckkastenperspektive auf. Konrad Weiß schreibt: „... der Schatten wird nicht mehr zur Raumwirkung ausgeschieden, sondern die Farbe trägt gegen Licht und Schatten in ihrer unmittelbaren Gebrochenheit die bildliche Struktur aus“.

Das besagt ein Doppeltes: Die Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt, die der Künstler seit der Renaissance kultiviert hat, hört auf. Das Licht kommt nicht mehr von der Seite oder aus einer irgendwie gearteten

Lichtquelle, sondern bricht aus dem Bildgrund hervor. Damit kommen wir zur zweiten Beobachtung: Der Künstler identifiziert sich durch seine Art des Malens mit dem Bild selbst. Er distanziert sich also nicht mehr, um eine Welt außer sich zu definieren, sondern er selbst tritt ins Bild. So bemerken wir im Weihnachtstriptychon, daß nicht die Gestirne die erste Lichtquelle abgeben, die eine Landschaft beleuchten, sondern das Licht strahlt aus der Mitte des Grundes hervor, die mit Christus und Maria gleichgesetzt wird. So wird also das Licht mit Christus vergleichbar und das kosmische Licht der Bildwelt wird zum Inbegriff des inneren Lichtes im Seelengrund.

Die Farben selbst komponiert Caspar als Komplementär- und Kontrastfarben, um so eine höchste Leuchtkraft zu erreichen. Der Maler legt also der Farbgebung dasselbe Gesetz von These, Antithese und Synthese zugrunde, das wir in seinen Formkompositionen beobachtet haben.

Beim Einzug Christi in Jerusalem reitet Christus aus einem Tor auf uns zu. Rechts und links beobachten wir, wie zwei gleichartige Männergestalten als Rückenfiguren ihre Mäntel vor dem Reittier ausbreiten. Diese drei Figuren werden durch die Primärfarben Rot, Gelb und Blau gebildet, aus denen sich alle Farben ableiten. So wird der Einzug Christi zum Inbegriff des Eintritts des trinitarischen Lichtgottes in diese Welt.

Bei Pablo Picasso unterscheidet man eine blaue und eine rosa Epoche, und man spricht von dem Cézanneschen Grau-grün-braun-Klang, der seine kubistischen Bilder prägt. Wenn man bei Caspar fragen wollte, was seine farbige Aura bezeichnet, muß man sagen, Karl Caspar ist ein Maler des Purpur und Violett.

Diese Farbe gibt schon der Grablegung von Binsdorf ihren starken Klang. Sie kennzeichnet die Christusgestalten auf dem Passionsaltar und bei der Auferweckung des Lazarus. Sie ist die Farbe der Trauer und des Festes. Sie bricht aus dem Crucifix über dem Kopf des Hirsches in einem Hubertusbild hervor und leuchtet im Felsen auf, der sich vor dem Johannes auf Patmos erhebt. Immer wieder bemerken wir im Oeuvre von Karl Caspar dieses Purpur, Fahlviolett oder Lila.

Purpur, das war die alte Kaiserfarbe Paonacius, die Farbe, die die Ewigkeit symbolisierte wie der Pfau. „Die Wirkung dieser Farbe ist so einzig“, schreibt Goethe in seiner Farblehre, „wie ihre Natur. Sie gibt einen Eindruck sowohl von Ernst und Würde, als von Huld und Anmut“.

Caspar gebraucht diese Farbe zunächst nicht literarisch, sondern arbeitet mit der Natur der Lichtbrechungen selbst, so daß man auch hier dem Dichter folgen kann, der sagt: „Wer die prismatische Entstehung des Purpurs kennt, der wird nicht paradox finden, wenn wir behaupten, daß diese Farbe teils actu, teils potentia alle anderen Farben enthält“. Durch die Vereini-

gung der gesteigerten Pole Rot und Blau, die wir bei Caspar immer wieder beobachten, bringt diese Farbe, wie Goethe schreibt, die „ideale Befriedigung“. So wird auch in der Farbgebung bei Karl Caspar das Gesetz der Genesis und des Gegensatzes sichtbar. Schließlich verfärbt sich der Himmel im Bild der Emmausjünger purpurn und fahlviolett, so daß wir ein letztes Mal Goethe in Anspruch nehmen dürfen, der sagte: Purpur, „so müßte der Farbton über Erd und Himmel am Tag des Gerichtes ausgebreitet sein“.

Durch diesen Gebrauch werden in der Malerei von Karl Caspar die Farben zu Taten und Leiden des menschgewordenen Lichtes. Und die Botschaft Gottes, von dem die alten Theologen wußten, daß er die Form sei, gewinnt bei dem Maler Gestalt.

Zusammenfassung

Auch wir befinden uns, wie Thoth vor dem Pharao in Platons Dialog, in der Situation einer artifiziellen oder mediengerechten Übermittlung von Nachrichten. Es könnte sein, daß selbst die Theologie, die sich ihres kritischen Charakters rühmt und die vorwiegend hinterfragt und analysiert, die Botschaft der Bibel kaum noch versteht. Sie droht zur „Literatur“ oder zur „Buchstabenwissenschaft“ zu werden, weil sie jene innerpsychischen Strukturen und persönlichen Erfahrungen, die das Gesetz der Genesis bilden, nicht mit dem Wort der Bibel integriert. Sie er-Innert sich nicht mehr, weil sie die Botschaft der Bibel nicht mehr realisiert. So erscheint ihr der alte Text mythisch und fremd – aufklärungsbedürftig.

In dieser Situation hat die Bildwelt des Künstlers den Theologen und uns allen sehr viel zu sagen. Karl Caspar zitiert nicht nur die Texte der Bibel. Für ihn ist das Evangelium kein Objekt einer wissenschaftlichen oder ästhetischen Analyse. Er verortet das Wort in einer personalen Erfahrung nach den Grundgesetzen der Genesis: nach dem dialogischen Aufbau von Figur und Komposition, von Raum und Fläche, Zeit und unvergänglichem Sein, Farbe und Licht. So er-innert er den uralten Bericht und inkarniert seine Worte. Oder – um einen Ausspruch Cézannes zu variieren – Kaspar realisiert die Botschaft und wird durch den Sinneseindruck wieder biblisch.