

IM SPIEGEL DER ZEIT

Die Wirklichkeit Gottes in der Welt des Expressionismus

Herbert Vorgrimler zum 65. Geburtstag (4. 1. 1994)

Gibt es eine christliche Kunst? Diese Frage ist nach wie vor umstritten. Die Antworten reichen von einer strikten Negierung bis zur einseitigen Forderung nach biblischen Darstellungen. Herbert Vorgrimler hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, daß der Mensch seit der Aufklärung begann, „sich selbst in der Kunst auszusagen, und zwar hinsichtlich aller seiner Dimensionen, hinsichtlich der Erfahrung seiner selbst und hinsichtlich der Erfahrung der Welt.“¹ Damit liegt die Schlußfolgerung nahe, daß die Frage nach einer „religiösen bzw. christlichen Kunst“ nicht allein eine Frage des Motivs, sondern vor allem eine Frage der Erfahrung von Wirklichkeit ist.² Es gilt also nicht allein, die Rezeption der Kunst durch den Betrachter zu berücksichtigen, sondern vor allem die Welterfahrung des Künstlers zu untersuchen, wenn die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Religion geklärt werden und dabei eine Vereinnahmung der Kunst durch die Kirchen bzw. durch die Theologie vermieden werden soll.

Im folgenden soll am Beispiel von Wassily Kandinsky und Franz Marc gezeigt werden, daß der Schritt zur Abstraktion innerhalb des Expressionismus im Kern religiös motiviert war. Auf die theosophischen Wurzeln dieser beiden Künstler ist schon mehrfach hingewiesen worden³, eine Untersuchung des christlichen Kontextes steht jedoch nach wie vor aus. So schreibt etwa P. Overy: „Man hat oft auf Kandinskys Interesse an der Theosophie während seiner Münchener Jahre hingewiesen, doch seltener die wichtigere Tatsache seines Christenglaubens berücksichtigt.“⁴

¹ H. Vorgrimler, *Heutige Theologie und heutige Kunst*, in: ders. u. a. (Hg.): *Gott in Welt*. Festgabe für Karl Rahner, Bd. II. Freiburg u. a. 1964, 681–689, hier 684.

² Vgl. dazu auch: O. Mauer, *Kunst und Realität* (1967), in: G. Rombold (Hg.): *Otto Mauer. Über Kunst und Künstler*. Wien 1993, 76–91.

³ S. Ringbom, *Art in the „Epoch of the Great Spiritual“*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXIX, 1966, 386–418, ders. *Die Steiner Annotationen Kandinskys*, in: A. Zweite (Hg.), *Kandinsky und München*, Begegnungen und Wandlungen, München 1982, 102–105, ders., *Kandinsky und das Okkulte*, in: A. Zweite (Hg.), *Kandinsky und München*, 85–101, ders., *Mystik und gegenstandslose Malerei*, in: S. Hartmann (Hg.), *Mysticism* (Scriptura Instituti Donneriani Aboensis Bd. 5). Uppsala 1970, 168–188, ders., *The sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*. Abo 1970.

⁴ P. Overy, *Kandinsky. Die Sprache des Auges*. Köln 1970, 29. Fehlende Untersuchungen über den Bezug Kandinskys zur Ikonenmalerei beklagt auch H. Belting, *Bild und Kunst. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990, 32.

Diese Aussage muß umso mehr erstaunen, als sowohl Wassily Kandinsky wie auch Franz Marc in ihren Schriften auf ihre christlichen Wurzeln deutlich hinweisen. Als Franz Marc sein Theologie-Studium abbricht, um sich der Kunst zuzuwenden, sieht er darin keinen Gegensatz: „Wir bewundern die Jünger des ersten Christentums, daß sie die Kraft zur inneren Stille fanden im tosenden Lärm jener Zeit. Um diese Stille flehen wir stündlich und streben nach ihr.“⁵

Auch Wassily Kandinsky betont in einem Gespräch: „Erschrecken Sie nicht, wenn ich Ihnen jetzt sage, daß ich meine eigenen Bilder, besonders seit ich ungenständlich male und je älter ich werde, als christliche Bilder erkenne. Das ist mir vor zehn Jahren unabweisbar deutlich geworden. [...] Ich schätze keine Malelei so hoch wie unsere Ikonen. Das Beste, was ich gelernt habe, habe ich an unseren Ikonen gelernt, nicht nur das Künstlerische, sondern auch das Religiöse.“⁶

Es liegt daher nahe, die kunsttheoretischen Positionen der Initiatoren des „Blauen Reiters“ auf ihren religiösen Kern hin zu befragen. Die mystische Dimension der abstrakten Kunst, die sich dabei zeigen wird, soll anschließend in Beziehung gesetzt werden zu Teilhard de Chardin, der über seine Schriften zur Evolution hinaus einer der großen Mystiker des beginnenden 20. Jahrhunderts war.⁷

Die Welt des Expressionismus

Bereits mit der ersten persönlichen Begegnung zwischen Franz Marc und Wassily Kandinsky am Silvesterabend 1910 entsteht eine wechselseitige Sympathie, die in den folgenden sechs Jahren zu einer äußerst fruchtbaren Zusammenarbeit führt.⁸

Zu diesem Zeitpunkt sucht Kandinsky für seine Abhandlung „Über das Gei-

⁵ F. Marc: *Vorwort zur zweiten Auflage*, in W. Kandinsky/F. Marc (Hg.), *Der Blaue Reiter* (Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit). München, 8. überarbeitete Auflage 1990, 326. An anderer Stelle greift Franz Marc das Bild der frühen Christen wieder auf, wenn er in seinen Aphorismen schreibt: „Der uralte Glaube an die Farbe wird durch die Entinnlichung und Überwindung des Stoffes an ekstatischer Glut und Innigkeit zunehmen wie einst der Gottesglaube durch die Verneinung der Götzenbilder.“ (F. Marc, *Das Zweite Gesicht. Aphorismen* (1915), in: G. Meißner (Hg.): *Franz Marc, Briefe, Schriften, Aufzeichnungen*. Leipzig u. a., 2., erw. Auflage 1989, 276–302, hier 291.

⁶ Kandinsky nach L. Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*. München 1956, 230ff. Nach Aussagen seiner Witwe war Kandinsky sein Leben lang orthodoxer Christ. Vgl. N. Kandinsky, *Kandinsky und Ich*. München 1987, 235.

⁷ Deshalb spricht Werner Bröcker auch von dem ‚anderen‘ Teilhard de Chardin. Vgl. W. Bröcker, *Der „andere“ Teilhard de Chardin*, in: *Paderborner Studien*, H. 4/5, 1975, 33–39, vgl. auch H. de Lubac, *Teilhard de Chardins religiöse Welt*. Freiburg u. a. 1969, bes. 9–34 und 110–130.

⁸ Mit dem Tode Marcs am 4.3.1916 in der Schlacht von Verdun geht die schöpferische Ära des Blauen Reiters zu Ende. Bis zu diesem Zeitpunkt werden zwei umfangreiche Ausstellungen durchgeführt und eine dritte ist in Planung. (Siehe: A. Zweite, *Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896–1914*. München 1982) Außerdem geben Kandinsky und Marc 1912 den Almanach „Der Blaue Reiter“ heraus, der als „die bedeutendste Programmschrift des 20. Jahrhunderts“ gilt (R. Gollek, *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München*. München, 4. ergänzte Auflage 1988, 11) und der „in jüngster Zeit (...) eine unerwartete Aktualität gewonnen (hat)“. (K. Lankheit in seinem Vorwort zur 7. Auflage 1989, zitiert nach der 8. Auflage der Neuausgabe [1965] 1990, 11.)

stige in der Kunst“ bereits im dritten Jahr einen Verleger. Franz Marc erkennt die Bedeutsamkeit der avantgardistischen Kunsttheorie, die Kandinsky darin entfaltet, und stellt den Kontakt zu Reinhard Piper her.⁹

Kandinsky selbst versteht seine Schrift, die Ende 1911 erscheint und in einem Jahr drei Auflagen erlebt¹⁰, als Darstellung dessen, was Kunst leisten kann und muß. Zentrale Begriffe für den Auftrag der modernen Kunst sind dabei für ihn die „Vibration der Seele“ und „das Prinzip der inneren Notwendigkeit“.¹¹ In bewußtem Gegensatz zum Materialismus erklärt Kandinsky das „Geistige“ zur zentralen Dimension der Wirklichkeit. Er postuliert, daß die Dinge einen ‚inneren Klang‘ unterhalb der sichtbaren Oberfläche besitzen. Aufgabe des Künstlers im schöpferischen Prozeß soll Kandinsky zufolge sein, diesen ‚inneren Klang‘ zu erspüren und sichtbar zu machen. Damit treten die künstlerischen Motive, ganz gleich ob realistisch oder verfremdet, zunächst in den Hintergrund. Die Kunst soll nicht länger abbilden, sondern den Betrachter anrühren.

Anschaulich wird diese Forderung durch einen Vergleich. Die menschliche Seele ähnelt Kandinsky zufolge einem Klavier. Analog zum Pianisten, der die Tasten anschlägt, um die Saiten des Instruments erklingen zu lassen, bedient sich der bildende Künstler der Mittel seines Fachs, wie Farben, Formen und Motive, um die Seele des Betrachters in Schwingung zu versetzen.¹² Farbe und Form müssen damit in der Kunst der Avantgarde nicht länger naturalistisch verwendet werden. Sie werden vielmehr instrumentalisiert, um Wirkungen, d.h., um „Vibrationen der Seele“, zu erzielen ...

Damit begründet Kandinsky in der Kunsttheorie den Schritt zur Abstraktion, den er selbst in seinen Werken drei Jahre nach der Vollendung seiner programatischen Schrift, im Herbst 1910, erstmals vollzieht: „Man prüft [die Bildkomposition] mit dem Gefühl und stellt sich die Frage: sind die menschlichen Figuren für die Komposition unbedingt notwendig oder dürfte man sie durch andere organische Formen ersetzen, und zwar so, daß der innere Grundklang der Komposition dadurch nicht leidet?“¹³

Wichtig ist in diesem Zusammenhang, daß die Bildkomposition und die Wahl von Farben und Formen durch den Künstler keinesfalls beliebig ist, sondern

⁹ Dieser mutige, junge Verleger leistete auf dem Gebiet der bildenden Kunst wahre Pionierarbeit und ermöglichte es Kandinsky, auf eigenes Risiko seine Schrift bei ihm zu publizieren.

¹⁰ Grohmann bewertet diesen Erfolg im Kontext der Zeit: „Die Tatsache, daß ‚Das Geistige‘ in einem Jahr drei Auflagen erlebte, von Weihnachten 1911 bis Herbst 1912, läßt [...] darauf schließen, daß Kandinskys Gedankengänge an Vorstellungen rührten, die in der Kunst und auch auf anderen Gebieten nicht als absurd erschienen. Es war seit der Jahrhundertwende in den Wissenschaften und Künsten eine Wandlung eingetreten, die zwar noch nicht in den Einzelheiten und Auswirkungen begriffen wurde, aber die geistige Atmosphäre veränderte.“ Aus: W. Grohmann, *Kandinsky*. Köln 1958, 83.

¹¹ W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*. Bern ⁵1952, 64 u.ö.

¹² ebd. 59–110. In diesem Zusammenhang stellt Kandinsky die Verwandtschaft der Künste fest, da das Anrühren der Seele nicht nur der Malerei gelingt, sondern auch den anderen Künsten, wie z. B. Musik, Literatur und Tanz.

¹³ ebd. 74.

durch ein „Prinzip der inneren Notwendigkeit“ geleitet wird, das stets danach strebt, der geistigen Dimension der sichtbaren Welt adäquaten Ausdruck zu verleihen.

Diese Hinwendung zur Abstraktion ist letztlich religiös motiviert, da der Künstler zum Mittler zwischen der geistigen Dimension der Welt und dem Betrachter wird, und Farbe und Form zu Elementen einer Metasprache werden: „Die organische Form dient hier nicht mehr als direktes Objekt, sondern ist nur ein Element der göttlichen Sprache, die Menschliches braucht, da sie durch Menschen an Menschen gerichtet ist.“¹⁴ Deswegen fordert Kandinsky, daß „die wirklich reine Kunst [sich] in den Dienst des Göttlichen stellt“.¹⁵

Solche Aussagen mußten bei Franz Marc auf fruchtbaren Boden fallen, der in einem Brief an Reinhard Piper schreibt: „Meine Ziele liegen nicht in der Linie besonderer Tiermalerei. Ich suche einen guten, reichen und lichten Stil, in dem wenigstens ein Teil dessen, was wir moderne Maler zu sagen haben werden, restlos aufgehen kann. Und das wäre vielleicht ein Empfinden für den organischen *Rhythmus* aller Dinge, ein pantheistisches Sichhineinfühlen in das Zittern und Rinnen des Blutes in der Natur, in den Bäumen, in den Tieren, in der Luft.“¹⁶

So wie sich die christlichen Wurzeln bei Kandinsky in der östlichen Tradition der Ikonenmalerei finden, knüpft der Pantheismus Franz Marcs an die Weltanschauung der Gotik an: „Die erste Stufe der europäischen Erkenntnis war der Glaube des Gotikers, der den Himmel sah, den Legendenhimmel der Heiligen, und der die Wundenmale seines Heilands an seinem Körper brennen fühlte und die Riesendome nach dem Bilde seiner Himmelsvorstellungen baute. Unser Glaube ist das zweite Gesicht, die zweite Stufe der Erkenntnis, die exakte Wissenschaft. Jeder Glaube gebiert Form. Unser Glaube des Wissens wird seine große Form im 20. Jahrhundert haben.“¹⁷

Die Hinwendung zur Gotik ist bei Franz Marc motiviert durch ein Ungenügen an der eignen Zeit, wie es sich auch bei Kandinsky findet. Beide Künstler reiben sich an Materialismus und Positivismus, die seit dem 19. Jahrhundert erstarken.¹⁸

¹⁴ ebd. 71. Die Seele des Menschen wird also nach Kandinsky durch eine „göttliche Sprache“ angerührt, die durch die Kunst ausgesprochen wird. Als gelungenes Beispiel nennt Kandinsky die badenden Frauen von Cézanne. ebd. 73.

¹⁵ ebd. 79.

¹⁶ F. Marc, *Brief an Reinhard Piper vom 20. 4. 1910*, in: F. Marc, *Briefe, Schriften, Aufzeichnungen*, 30.

¹⁷ ebd. 288.

¹⁸ Über seine erste Zeit in München 1910/11 schreibt Kandinsky: „Damals dachte ich manchmal: wie wird es wohl in 20 Jahren aussehen? Werden wir nicht alle Professoren, d.h. geistig begrabene Menschen sein, die gegen alles Neue kämpfen und die Jugend hasen? (...) Angst hatte ich nur vor einer Reaktion, die die Kunst wieder zurückschrauben wird und der armen Menschheit ›Ruhe‹ geben wird. Ich wußte auch, daß es noch einen bösen Kampf mit dem oberflächlichen Materialismus geben wird, daß dieser Kampf unvermeidlich ist und nicht bald zum Sieg führen wird. Die Spannung war aber groß und ich hatte Vertrauen zu ihren Kräften. Auch heute bin ich nicht weniger sicher, daß der Kampf einmal zum definitiven Sieg führen wird, wenn es auch noch Jahrhunderte (oder -tausende) dauert.“ Aus einem Brief an W. Grohmann, April 1928. Veröffentlicht in: K. Gutbrod (Hg.), *Lieber Freund. Künstler schreiben an Will Grohmann*. Köln 1968, 53.

Demgegenüber erscheint die Gotik als eine Epoche des Subjektivismus und der Mystik.

Nach Franz Marc ist „*der Glaube*“ des Gotikers die Grundlage seiner Erkenntnis. Die Kunst der Gotik veranschaulicht diesen Glauben auf eine Art, die den Betrachter stark emotional anspricht, wobei Freude, Glorie und Schmerz grundlegende Bildthemen sind. Vor allem der Schmerz zeigt sich im 13. Jahrhundert in neuen Bildformen wie der Pietà oder dem Pestkreuz.¹⁹ In diesen Darstellungen manifestiert sich, wie Marc beschreibt, daß der Mensch der Gotik „*die Wundenmale seines Heilands an seinem Körper brennen fühlte*“.²⁰

Noch deutlicher wird diese Form der Frömmigkeit, die das Mitleiden des Gläubigen betont²¹, anhand einer Meditation von Bernhard von Clairvaux (1090–1153): „Nicht wie er *ist*, sondern wie er *für uns geworden ist*, wird uns Christus, unser Haupt, vorgestellt. ... Wie schön bist du für mich, o Herr, auch da, wo du die himmlische Schönheit abgelegt hast, auch da, wo du dich erniedrigt hast. Willst du den Erhabenen sehen, so mühe dich zuvor, den demütigen Jesus zu sehen. Das sei unsere Betrachtung, Brüder, Christus und dieser als Gekreuzigter.“²²

Der Subjektivismus des mitfühlenden Individuums geht hier einher mit einer neuen Form von Spiritualität: „Die Mystik erwacht in den Seelen und mit ihr uralte Elemente der Kunst.“²³ Die Mystik geht davon aus, „daß der Mensch ein Gott in allen Dingen suchender und ein Gott zu aller Zeit und in allen Stätten und bei allen Leuten und in allen Weisen findender Mensch werden müßte“.²⁴

Von der Gotik schlägt Franz Marc den Bogen zum 20. Jahrhundert, indem er die Mystik in Verbindung setzt zu den Erkenntnissen der neuzeitlichen Naturwis-

¹⁹ vgl. hierzu J. Bialostoki, *Die Andachtsbilder*, in ders., *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit* (Propyläen Kunstgeschichte). Berlin o.J., 35–39.

²⁰ Bildandacht und die Eigenproduktion innerer Bilder stellen die ersten Stufen jener Mystik dar, deren „letzte Stufe in der Ausschaltung der Sinnenwelt und der bildlosen Gotteschau der Seele“ liegt. (vgl. H. Belting, *Bild und Kult*, 457–509, hier 459.)

²¹ Während die Romanik in der Tradition des Platonismus vor allem das Schöne und Erhabene selbst am Gekreuzigten darzustellen suchte.

²² Zit. ohne Angabe der Quelle nach: A. Legner, *Das Christus-Bild im Mittelalter*, in: *Das Münster*, 2, 1988, 108–118, hier 113. (Hervorhebungen vom Verfasser).

²³ So Franz Marc im ‚Blauen Reiter‘. (F. Marc, *Die ‚Wilden‘ Deutschlands*, in: ders., W. Kandinsky, *Der blaue Reiter*, [7]. Die in eckigen Klammern gesetzten Seitenzahlen [] beziehen sich auf die Seitennummerierung der Originalausgabe.) Zu nennen sind hier mittelalterliche Mystiker wie Meister Eckhart (1260 – um 1328), Heinrich Seuse (um 1295–1366) oder Johannes Tauler (1300–1361). Auf Seuse, Tauler und Bernhard von Clairvaux geht auch kurz ein: S. Ringbom, *Mystik und gegenstandslose Malerei*, 173 f. Zur Rezeption der Marcschen Auffassung bei Guardini („Die Kirche erwacht in den Seelen“) vergleiche auch M. Lutz-Bachmann, *Der Begriff der Kirche bei Romano Guardini und in der zeitgenössischen Ekklesiologie*, in: ders. u. a. (Hg.): *Auslegungen des Glaubens. Zur Hermeneutik christlicher Existenz*. Berlin u. a. 1987, 64–84 bes. 63–66.

²⁴ Meister Eckhart, *Reden der Unterweisung*, 22 (93,31–34). Zit. nach: J. Sudbrack, W. Ligges, *Das wahre Wort der Ewigkeit wird in der Einsamkeit gesprochen*. Meister Eckharts Seinsmystik und die Erfahrung der Wüste. Würzburg 1989, 74. Das Axiom ‚Gott zu finden in allen Dingen‘ findet sich nicht nur bei Ignatius von Loyola (vgl. seine Geistlichen Briefe), sondern durchzieht in unterschiedlichen Formen die gesamte christliche Spiritualität.

senschaften²⁵: „*Unser Glaube ist das zweite Gesicht, die zweite Stufe der Erkenntnis, die exakte Wissenschaft.*“

Die Weltsicht Marcs und Kandinskys wird in den Münchener Jahren durch die Auseinandersetzung mit den Erkenntnissen der modernen Physik zu Beginn dieses Jahrhunderts grundlegend erschüttert. Die Entdeckung der Radioaktivität durch den französischen Physiker Antoine Henri Becquerel und die Relativitätstheorie Albert Einsteins stellen die Substantialität der Materie radikal in Frage. „Das Zerfallen des Atoms war in meiner Seele dem Zerfall der ganzen Welt gleich. Plötzlich fielen die dicksten Mauern. Alles wurde unsicher, wackelig und weich. Ich hätte mich nicht gewundert, wenn ein Stein vor mir in der Luft geschmolzen und unsichtbar geworden wäre. Die Wissenschaft schien mir vernichtet: ihre wichtigste Basis war nur ein Wahn, ein Fehler der Gelehrten, die nicht im verklärten Licht mit ruhiger Hand ein göttliches Gebäude Stein für Stein bauten, sondern in Dunkelheit aufs Geratewohl nach Wahrheiten tasteten ...“²⁶ Will Grohmann führt dazu aus: „Das Erlebnis erschüttert ihn und erleichtert ihm zugleich den Weg zu den vorausgeahnten neuen Konzeptionen der Kunst. Das Bild der materiellen Wirklichkeit schwindet in den Jahren nach 1900 auch in den exakten Disziplinen, und Kandinsky wird, wenn auch nicht eingestandenermaßen, seine Schlüsse gezogen haben. Nicht in der Form der gedanklichen Auseinandersetzung, sondern der gefühlsmäßigen Analogie, wobei Wirklichkeit und Geist in einer allumfassenden Ganzheit auftauchen.“²⁷

Wenn es also Kandinsky um das ‚Geistige in der Kunst‘ geht, ist das die Konsequenz eines Weltbildes, in dem Materie nicht länger ein objektives, festes Gegenüber sein kann. „Bewußt oder unbewußt sucht der Mensch [...] dem in geistiger Form in ihm lebenden neuen Wert eine materielle Form zu finden. Das ist das Suchen des geistigen Wertes nach Materialisation. Die Materie ist hier eine Vorratskammer, aus welcher der Geist das ihm in diesem Fall Nötige wählt, wie es der Koch tut. Das ist das Positive, das Schaffende. Das ist das Gute. Der weiße befruchtende Strahl. Dieser weiße Strahl führt zur Evolution, zur Erhöhung. So ist hinter der Materie der schaffende Geist verborgen.“²⁸ Die Kunst wird zur

²⁵ Wenngleich auch das moderne Wissenschaftsverständnis seine Wurzeln in der Gotik hat: Albertus Magnus legte z. B. mit seiner Botanik (*De vegetabilibus*) Mitte des 13. Jahrhunderts eine erste Systematik der Pflanzen vor. (vgl. A. C. Crombie, *Von Augustinus bis Galilei*. Die Emanzipation der Naturwissenschaft. München 1977, bes. 144ff., P. Simon, *Albert der Große* [Art.] in: *TRE II*. Berlin – New York 1978, 177–184, E. Mayr, *Die Entwicklung der biologischen Gedankenwelt*. Berlin u. a. 1984, 76ff. H. Balss, *Albertus Magnus als Biologe*, in: H. W. Frickhinger, [Hg.]: *Große Naturforscher* Bd. I. Stuttgart 1947, 1–306.). Der geschärfte Blick für die Natur äußert sich in der Kunst durch einen zunehmend präzisen Naturalismus, wie schon die Miniaturen in den ‚*Carmina burana*‘ im frühen 13. Jahrhundert zeigen. (*Carmina Burana*. Hrsg. von A. Hilka und O. Schumann. Heidelberg 1930 u. 1941.)

²⁶ W. Kandinsky zitiert nach: N. Kandinsky, *Kandinsky und Ich*, 32.

²⁷ W. Grohmann, *Kandinsky*, 85.

²⁸ W. Kandinsky, *Über die Formfrage*, in: ders., F. Marc, *Der blaue Reiter*, [74].

Suche nach dem Ausdruck des Geistigen und bekommt gleichzeitig eine neue, religiöse Dimension.²⁹

Im Gegensatz zur Gotik, wo die religiöse Dimension in einen naturalen Rahmen gestellt wurde, wird in der abstrakten Kunst die naturale Dimension in einen religiösen Rahmen projiziert. Sowohl die Gotik als auch der Expressionismus zielen auf spezifische Wirkungen beim Betrachter ab. So wie der mittelalterliche Mensch sich im Kunstwerk mit dem Leiden oder der Glorie identifizierte, erkennt der moderne Mensch in der abstrakten Kunst neue, mystische Dimensionen von Wirklichkeit.³⁰ Bilderverehrung heißt nun nicht mehr Anschauung Gottes via biblischer Motive, sondern Gottesschau in der Materie, deren geistige Transzendenz die Malerei vermittelt.

Freilich beklagt Kandinsky: „Das Verhüllen des Geistes in der Materie ist oft so dicht, daß es im allgemeinen wenig Menschen gibt, die den Geist hindurchsehen können. Es gibt sogar viele Menschen, die in einer geistigen Form den Geist nicht sehen können. So sehen gerade heute viele den Geist in der Religion, in der Kunst nicht.“³¹

Noch deutlicher wird die Beziehung von moderner Kunst und Christenglauben, wenn man die kunsttheoretischen Überlegungen und die Werke von Marc und Kandinsky mit den Erfahrungen des Jesuiten Pierre Teilhard de Chardin vergleicht.

Die Wirklichkeit Gottes

„Auf den Ruinen des Materialismus stehen wir derzeit mit dem ganzen angewachsenen Elan unserer Bedürfnisse und unserer Hoffnungen ohne festen Halt.

²⁹ In ähnlichem Sinne scheint Peter Handke auch Cézanne zu interpretieren, der für Kandinsky und Marc Vorbild war: „Und so sehe ich jetzt auch Cézannes ‚Verwirklichungen‘ ..., Verwandlung und Bergung der Dinge in Gefahr – nicht in einer religiösen Zeremonie, sondern in der Glaubensform, die des Malers Geheimnis war.“ (P. Handke, *Die Lehre der Saint-Victoire*. Frankfurt a. M. 1984, 66.) Kandinsky selbst formuliert als Aufgabe der Kunst: „Ahnungen der Freude. Das Rufen. Das Sprechen vom Geheimen durch Geheimnis. Ist das nicht Inhalt? Ist das nicht der bewußte oder unbewußte ZWECK des zwingenden Schaffendranges? Schade um den, welcher die Macht hat, in den Mund der Kunst die nötigen Worte zu legen, und es nicht tut. Schade um den, welcher sein Seelenohr vom Munde der Kunst abwendet.“ (W. Kandinsky, *Vorwort zum Katalog der 2. Ausstellung der N.K.V.M.* August 1910, zitiert nach: W. Grohmann, *Kandinsky*, 64.)

³⁰ Hierin liegt möglicherweise auch Kandinskys Nähe zur Ikonenmalerei: „Als ich endlich ins Zimmer trat, fühlte ich mich von allen Seiten umgeben von der Malerei, in die ich hinein gegangen war. Dasselbe Gefühl schlummerte bis dahin ganz unbewußt in mir, wenn ich in den Moskowitischen Kirchen war und besonders im Hauptdom des Kreml. Bei dem nächsten Besuch dieser Kirchen nach meiner Rückkehr von dieser Reise wurde dasselbe Gefühl in mir vollkommen klar lebendig. Später hatte ich oft dasselbe Erlebnis in den Bayrischen und Tiroler Kapellen. Natürlich war jedesmal der Eindruck ganz anders gefärbt, da ganz andere Bestandteile diesen Eindruck bildeten: Kirche! Russische Kirche! Kapelle! Katholische Kapelle!“ (W. Kandinsky, *Rückblicke*. 1913, in: H. K. Roethel, J. Hahl-Koch, *Kandinsky*. Die gesammelten Schriften Bd. 1. Bern 1980, 37f.)

³¹ W. Kandinsky, *Über die Formfrage*, [74].

(...) Die Religion der Wissenschaft ist tot. *Es muß eine neue Mystik* geben, um sie abzulösen.³² Die Materialismus-Kritik Kandinskys und Marcs findet sich ebenso bei Teilhard de Chardin. Der Jesuitenpater wendet sich nach frühen mystischen Erfahrungen neben seinem Theologie-Studium vor allem der Paläontologie und der Physik zu und gelangt im Laufe seines Lebens zu einer Synthese von Naturwissenschaft und Mystik.³³ Seine besondere Leistung besteht darin, daß er religiöse Fragestellungen in das wissenschaftliche Denken integriert, wie auch Kandinsky versucht, „nicht von der Malerei allein oder von der Kunst allein zu reden, sondern die tiefgehenden Verbindungen zur Natur, zur Wissenschaft und natürlich zu anderen Kunstgebieten verständlich, greifbar zu machen.“³⁴

Damit wenden sich Teilhard und Kandinsky nicht vom wissenschaftlichen Denken ab, sondern nur von der Haltung eines bornierten Positivismus, und kommen zu dem Postulat der Einheit von Materie und Geist: „Materie und Geist: [sind] gar nicht zwei Dinge, – sondern zwei Zustände, zwei Gesichter ein und desselben kosmischen Stoffes, je nachdem man ihn betrachtet oder in der Richtung verlängert, in der (wie Bergson sagen würde) er sich bildet – oder im Gegenteil in der Richtung in der er sich auflöst.“³⁵ „Können die Unterschiede, die wir zwischen Geist und Materie legen, nicht nur Abstufungen der Materie sein oder nur des Geistes?“³⁶

Die Vorstellung der göttlichen Dimension der Materie wird in der Literatur zu Kandinsky immer wieder in den ausschließlichen Zusammenhang der Theosophie oder Anthroposophie gestellt. Sie war jedoch auch im Christentum verbreit-

³² P. Teilhard de Chardin, *Die Mystik der Wissenschaft* (1939) in: ders., *Die menschliche Energie*. Freiburg u. a. 1966, 220–244, hier 238 f.

³³ Diese Synthese entfaltet er besonders in seiner Evolutionstheorie, vgl. P. Teilhard de Chardin, *Der Mensch im Kosmos* (1940/47). München, 85. – 92. Tsd. 1981.

³⁴ W. Kandinsky in einem Brief an Mies van der Rohe, in: N. Kandinsky, *Kandinsky und Ich*, 152.

³⁵ P. Teilhard de Chardin in seiner Erinnerung: *Das Herz der Materie* (1950). Olten u. a. 1990, 43. Ebenso wie Teilhard hier (und an anderen zahlreichen Stellen), hat sich vermutlich auch Kandinsky in seinen Gedanken auf Henri Bergson bezogen, insofern scheinen die aufgezeigten Parallelen nicht zufällig zu sein. Auch hier fehlt eine eingehende Analyse; am ausführlichsten berichtet über die Verbindung W. Grohmann, Kandinsky, 145–151. O. Stelzer erklärt hierzu: „Umgekehrt mußte die Bergsonsche Vorstellung von der Intuition als einer überwissenschaftlichen Erkenntnis-methode, sowie der Einbeziehung der Mystik in den allgemeinen Erkenntnisprozeß auf Künstler wie Delaunay, Kandinsky, Marc, Klee mächtig wirken, zumal sich bei Bergson Beziehungen zu diesen Malern vertrauten romantischen Gedankengängen finden.“ (O. Stelzer, *Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst*. München 1964, 223, siehe ferner: A. Zweite, *Die Linie zum inneren Klang befreien*, 11.) Zur Verbindung Teilhard und Bergson: M. Barthélemy-Madaule, *Bergson und Teilhard de Chardin*. Die Anfänge einer neuen Welterkenntnis (frz. 1963). Olten u. a. 1970 und T. Bekker, *Geist und Materie in den ersten Schriften Pierre Teilhard de Chardins*. Freiburg u. a. 1987, bes. 36–47. Über das Verhältnis von Materie und Bild, das ihn zur These vom Innen und Außen der Materie führt, siehe auch: H. Bergson, *Materie und Gedächtnis*. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist (1896). Jena 1919, bes. 6ff. und 22ff. (ferner: G. Flug, *Henri Bergson*. Quellen und Konsequenzen einer induktiven Metaphysik. Berlin 1959, bes. 137–198.)

³⁶ Kandinsky nach P. Overy, *Kandinsky, Die Sprache des Auges*, 50.

tet, wie das Beispiel Teilhard de Chardins zeigt: „Purpurnes Leuchten der Materie, unmerklich übergehend in das Gold des Geistes, um sich schließlich in die Glut eines Universal-Personalen zu verwandeln; – all dies durchwirkt, beseelt, erfüllt von einem Atem der Einigung [...]. Das habe ich im Kontakt mit der Erde erfahren: das Durchscheinen des Göttlichen im Herzen eines brennenden Universums. – Das Göttliche, strahlend aus den Tiefen einer feurigen Materie.“³⁷

Das Anliegen der Kunst des Expressionismus und vor allem der Entwicklung abstrakter Formen ist es, diese geistige Dimension der Materie zu verdeutlichen und dadurch dem Betrachter zur tieferen Erkenntnis seiner selbst und der Welt zu verhelfen: „Dieses letzte Ziel (Erkenntnis) wird in der menschlichen Seele erreicht durch feinere Vibrationen derselben. Diese feineren Vibrationen, die im letzten Ziele identisch sind, haben aber an und für sich verschiedene innere Bewegungen und unterscheiden sich dadurch voneinander. Der undefinierbare und doch bestimmte Seelenvorgang (Vibration) ist das Ziel der einzelnen Kunstmittel. Ein bestimmter Komplex der Vibrationen – das Ziel eines Werkes. Die durch das Summieren bestimmter Komplexe vor sich gehende Verfeinerung der Seele – das Ziel der Kunst.“³⁸

Geradezu wie eine Antwort auf diese Ziele der Kunst wirkt Teilhards Rezeption eines Christus-Bildes: „Jedenfalls steht fest, daß ich, als ich meinen Blick über die Konturen des Bildes laufen ließ, plötzlich bemerkte, daß sie *zerschmolzen*: sie zerschmolzen, aber in einer besonderen Art und Weise, die schwierig auszusagen ist. Wenn ich versuchte, den Umriss der Person Christi zu sehen, erschien Er mir deutlich umgrenzt. Und dann, wenn ich mein Bemühen zu sehen sich entspannen ließ, ging der Lichtschein Christi, die Falte seines Gewandes, das Strahlen seiner Haare, die Blume Seines Fleisches sozusagen (wenn auch ohne zu verschwinden) in alles übrige ein ... Man hätte sagen mögen, die trennende Oberfläche zwischen Christus und der umgebenden Welt verwandele sich in eine vibrierende Schicht, in der alle Grenzen verschmolzen. [...] Zunächst bemerkte ich, daß die vibrierende Atmosphäre, die Christus wie einen Lichtschein umgab, nicht auf eine kleine Schicht um ihn herum begrenzt war, sondern bis ins Unendliche ausstrahlte. Von Zeit zu Zeit zog etwas wie phosphoreszierende Streifen dahin, die ein fortwährendes Aussprühen bis in die äußersten Sphären der Materie verrieten – sie zeichneten eine Art von Adergeflecht oder Nervensystem, das sich durch alles Leben durchzog. Der ganze Kosmos vibrierte.“³⁹

Lösen sich in der mystischen Betrachtung bereits die Konturen eines traditionellen Bildes auf⁴⁰, wie müssen dann erst die Bilder von Marc und Kandinsky auf den Zuschauer wirken, die sich von der Gegenständlichkeit lösen?

Ein Bild wie ‚Tirol‘ (1913/14) von Franz Marc deutet Landschaftsformen wie

³⁷ P. Teilhard de Chardin, *Das Herz der Materie*. 28. Die auffallenden Parallelen zwischen den Aussagen dieses christlichen Mystikers und denen Kandinskys weisen auf den religiösen Kern des Expressionismus hin, der m. M. über die Theosophie allein hinausgeht.

³⁸ W. Kandinsky, *Über Bühnenkomposition*, in: W. Kandinsky, F. Marc, *Der blaue Reiter*, [104].

³⁹ P. Teilhard de Chardin, *Das Herz der Materie*, 92.

⁴⁰ Es ist nicht näher bekannt, welches Christus-Bild Teilhard de Chardin beschreibt.

Weg, Bauernhäuser, Tannen und Felsen nur noch an. Wichtiger als die Landschaft selbst wird das Landschaftserlebnis: in irrealer Farbigkeit eröffnet das Gemälde eine kosmische Vision. Die Formen sind nicht mehr naturalistisch konturiert, sondern durch diagonale, sich zerbrechende Strahlenbündel kubistisch zergliedert. Dadurch wird der Blick des Betrachters sensibilisiert für die Wirklichkeit Gottes in der Welt.

Diese Wirklichkeit hat Marc symbolisch dargestellt, indem er eine Madonna mit Kind in die flimmernde Spannung der zerklüfteten Landschaft in der Bildmitte integriert hat, die erst bei genauem Hinsehen erkennbar wird.

Und wieder fühlt sich der Betrachter an Teilhard de Chardin und seine Vorstellung von der Christifikation des Kosmos⁴¹ erinnert: „Je mehr ich [...] zu beten versuchte, um so mehr ‚materialisierte‘ sich für mich Gott tief in einer zugleich geistigen und greifbaren Realität, in der, ohne daß ich es schon geahnt hätte, sich die große Synthese herauszubilden begann, in welcher sich die Anstrengung meiner ganzen Existenz zusammenfassen sollte: die Synthese des Über-uns und des Vor-uns. Eintauchen des Göttlichen in das Fleischliche [...] durch eine unvermeidliche Reaktion, Transfiguration (oder Transformation) des Fleischlichen in eine unglaubliche Energie der Strahlung ...“⁴²

Die neuen künstlerischen Ausdrucksformen dienen einer Bilderfahrung, die die Trennung von Bild und Betrachter überspringt. Im Idealfall vermittelt das Bild die mystischen Visionen des Künstlers. Was Kandinsky das ‚Vibrieren der Seele‘ nennt, wird durch das Kunstwerk vom Maler auf den Betrachter übertragen: „[Der] Mensch spricht zum Menschen vom Übermenschlichen – die SPRACHE der Kunst.“⁴³

In der Tradition gotischer Andachtsbilder wird die Distanz von Bild und Betrachter aufgehoben: „Das Andachtsbild [...] ruht auf den Beziehungen der Ähnlichkeit und des Überganges. Es schlägt Brücken. In ihm kommt das Göttliche herab, und das Menschliche steigt hinauf. Vor ihm ist Vertrautheit möglich, Dabeisein. Es ruft zum Hinein- und Hinüberleben. Die Innerlichkeit des Menschen setzt sich in das Bild hinein fort, und das Bild kann von der Innerlichkeit aufgenommen, eingeegnet, zu einem Stück des Daseins gemacht werden.“⁴⁴

⁴¹ ebd. 60–90, vgl. auch ders., *Das göttliche Milieu* (1926). Olten u. a., 1990, bes. 129–198; ders., *Wissenschaft und Christus*. Olten u. a. 1970. Ferner die entsprechenden Artikel in: A. Haas, *Teilhard de Chardin-Lexikon* (2 Bde.). Freiburg 1971.

⁴² P. Teilhard de Chardin, *Das Herz der Materie*, 66.

⁴³ W. Kandinsky, *Vorwort zum Katalog der 2. Ausstellung der N.K.V.M.* August 1910, zitiert nach: W. Grohmann, *Kandinsky*, 64.

⁴⁴ R. Guardini, *Kultbild und Andachtsbild*. Würzburg o. J. [um 1950], 15. Ein kurzer Vergleich zeigt auch erneut die Nähe Guardinis zum Blauen Reiter und seine Zeit. So schreibt August Macke im Almanach: „Die Form ist uns Geheimnis, weil sie der Ausdruck von geheimnisvollen Kräften ist. Nur durch sie ahnen wir die geheimen Kräfte, den ‚unsichtbaren Gott‘. Die Sinne sind uns die Brücke vom Unfaßbaren zum Faßbaren.“ A. Macke, *Die Masken*, in: W. Kandinsky/F. Marc, *Der blaue Reiter*, [21]. Auch von Max Beckmann, der sich über die ‚mysteriösen‘ Tendenzen der damaligen Kunst lustig machte („Gewiß, auch ich kann bei dem Anblick einer schönen Tapete angenehme, wenn ich will und gerade in der Stimmung bin, auch mysteriöse Gefühle haben.“ Aus: M. Beckmann, *Gedanken über*

Der Künstler erhält kultische Funktionen, er wird „der Diener höherer Zwecke, dessen Pflichten präzise, groß und heilig sind“⁴⁵ und „Priester des Schönen“⁴⁶ mit dem Ziel, „daß dieser Geist der Malerei im organischen direkten Zusammenhang mit dem schon begonnenen Neubau des neuen geistigen Reiches steht, da dieser Geist die Seele ist der Epoche des großen Geistigen.“⁴⁷ Gleichzeitig bekommt er den Status eines Auserwählten: „Christus sagte: Lasset die Kindlein zu mir kommen, denn ihrer ist das Himmelreich. Der Künstler, der sein ganzes Leben in vielem dem Kinde gleicht, kann oft leichter als ein anderer zu dem inneren Klang der Dinge gelangen.“⁴⁸

Ähnlich schreibt Franz Marc, „daß es keine große und reine Kunst ohne Religion gibt; daß die Kunst desto künstlerischer war, je religiöser sie gewesen; und um so künstlerischer, je unreligiöser die Zeit war [...] die Begriffe Gott, Kunst und Religion werden wiederkommen; neue Symbole und Legenden werden in unsre erschütterten Herzen einziehen.“⁴⁹

Diesen kultischen Status schreibt auch Teilhard de Chardin den Künstlern zu: „Ich glaube, man darf sagen, es gibt keine tiefe Poesie, keine wahre Lyrik, keine Größe in der Literatur, Kunst oder Musik außerhalb der Beschwörung, der Vorahnung des Ganzen oder der Sehnsucht nach ihm. – Es hat aber immer Dichter gegeben. Also hat es immer von Natur aus pantheistische Seelen gegeben. [...] Dichter, Philosoph, Mystiker, man kann kaum das eine ohne das andere sein.“⁵⁰

In diesem Kontext stehen auch die Bibelillustrationen des Blauen Reiters, die durch den Tod von Franz Marc niemals zu ihrem Abschluß gelangen. Sie werden in den Darstellungen zu Marc und Kandinsky in der Regel lediglich beiläufig erwähnt. Dabei müssen auch sie als Manifestation des Willens gesehen werden, sich in die Tradition der christlichen Spiritualität zu integrieren, dabei aber gleichzeitig eine neue, zeitgemäßere Ikonographie zu finden. Schon die Auswahl der Genesis durch Marc und der Apokalypse durch Kandinsky zeigen, daß die Bibelillustrationen nicht losgelöst vom jeweiligen Gesamtwerk zu interpretieren sind, sondern als dessen konstitutiver Bestandteil betrachtet werden müssen, indem sie die enge Verbindung von Gott und Kosmos darstellen.

Die Kunst von Franz Marc und Wassily Kandinsky setzt somit das Axiom der Mystik, ‚Gott zu schauen in allen Dingen‘, bildnerisch in konkreten und abstrakten Werken um.⁵¹ Der Expressionismus versucht, die Wirklichkeit Gottes als eine

zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst, in: R. Pillep, M. Beckmann. Die Realität der Träume in den Bildern. Leipzig 1984, 40), auch von ihm wird berichtet: „Ich suche nach der Brücke, die vom Sichtbaren ins Unsichtbare führt.“ (zitiert nach O. Stelzer, *Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst*, 127.)

⁴⁵ W. Kandinsky, *Das Geistige in der Kunst*, 135.

⁴⁶ ebd. 136.

⁴⁷ ebd. 143.

⁴⁸ W. Kandinsky, *Über die Formfrage*, [94].

⁴⁹ F. Marc, *Religiöses* (1912/1913), in: ders., *Briefe, Schriften, Aufzeichnungen*, 250. Diese Symbole werden „auf die Altäre der kommenden geistigen Religion gehören“. (F. Marc, *Die ‚Wilden‘ Deutschlands*, [7])

⁵⁰ P. Teilhard de Chardin, *Mein Glaube* (1934). Olten u. a. 1972, 74f.

⁵¹ Auch die Kunst der Gegenwart greift die ignatianische Spiritualität wieder auf. Vgl. F.

Teildimension der Welt zu vermitteln. Da sie eine religiöse Erfahrung dokumentieren, lassen sie sich als christliche Bilder verstehen. Für den Betrachter dieser Bilder freilich gilt: „eine Melodie, ein Bild (...) stellen nicht *das* Objekt religiöser Erfahrung schlechthin dar (...) sie werden ständig transzendiert (...) Sie vermitteln auf ein Unbedingtes hin, daß in ihnen zum Vorschein kommt (...).“⁵²

(Für wichtige, kritische Anmerkungen dankt der Autor Thomas Lentes, Prof. Dr. J. Meyer zu Schlochtern und besonders Birgitta Robert).

Caspar Söling, Münster

Mennekes, *Joseph Beuys. Manresa*. Eine Aktion als geistliche Übung zu Ignatius von Loyola. Frankfurt a. M., Leipzig 1992.

⁵² H. Vorgrimler, *Was ist religiöse Erfahrung?* Zur Eingrenzung eines vieldeutigen Begriffs, in: *Evangelische Kommentare*, 12. Jg., H.11, 1979, 629–632, hier 631 f.

BUCHBESPRECHUNGEN

Seelsorge und Theologie

Gerl, Hanna-Barbara: Nach dem Jahrhundert der Wölfe. Werte im Aufbruch. Zürich: Benziger 1992. 196 S., kart., DM 29,80.

„Die Sinnlehre findet ihre Antworten... kaum aus dem vorangegangenen Versagen. Zertrümmerung und Zerfall der Werte, Trauer über das Zerstörte setzen nicht automatisch das jetzt Tragsame frei“, so heißt es im Vorwort. Darum will die Verfasserin, seit kurzem Inhaberin des Lehrstuhls für Religionsphilosophie in Dresden, zu einer „Suchbewegung nach neuen Inhalten“, nach vergessenen und auch neuen Werten, einladen, will auch die Auseinandersetzung mit Zeitströmungen und scheut dabei keineswegs, „heiße Eisen“ anzufassen. So macht sie aufmerksam auf Konturen-Unschärfe, Mißverständnisse und auch auf Einseitigkeiten in der eigenen Kirche.

In den drei ersten der insgesamt neun Kapitel geht es wesentlich um „offene Aufgabenfelder für das (schon in Aussicht genommene) 21. Jahrhundert“. Es geht insbesondere um ein Deutlichmachen der Tatsache, daß Glaube und Christentum, gerade in bezug auf eine immer wichtiger werdende In-

kulturation, keineswegs deckungsgleich sein können und dürfen mit „westlicher“, sprich: europäischer Kultur. Inkulturation, daran läßt die Verfasserin keinen Zweifel, meint freilich etwas anderes als Relativierung der Glaubenswirklichkeit auf vielerlei gegenläufige Meinungen hin.

In den fünf folgenden Kapiteln untersucht Frau Gerl überkommene Frauen- und Männerbilder in unserer Gesellschaft, sie untersucht aber auch überkommene und übernommene Traditionen in der Kirche. Dabei werden Vorschläge gemacht im „Horizont des Kommenden“ (94–99), die vor allem darauf verweisen, daß, vor allen Unterschieden, „wissentlich und willentlich das Zugehören zum einen Gemeinsamen tiefer betont werden müsse“ (95), daß die Stände, „Laien oder Klerus, Berufungsunterschiede sind, nicht Gnadenunterschiede“ (ebd.). – In einem letzten Kapitel geht es um die tradierten Gottesbilder. Wir können nirgendwo und niemals, auch nicht in der Kirche, ohne Bilder leben und sprechen. Das Unfaßliche des bildlosen Geheimnisses läßt sich nur im Faßlichen des Bildes wiedergeben. Aber Gott ist mehr als alle bildhafte Rede von ihm und über ihn, er ist wie ausge-