Im Weltinnenraum des Kapitals

Peter Sloterdijk: **Im Weltinnenraum des Kapitals.** Für eine philosophische Theorie der Globalisierung. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2005. 415 Seiten, 24,80 EUR.

Der Titel des neusten Buchs von Peter Sloterdijk erweist sich – in loser Anlehnung an Rilkes »Durch alle Wesen reicht der eine Raum:/ Weltinnenraum« – als philosophisch-poetisches Programm. Es ist der Versuch einer philosophischen Theorie der Globalisierung, der bisher, so Sloterdijk, nicht in Angriff genommen wurde. Globalisierung, genauer terrestrische Globalisierung, meint dabei nicht nur das Zusammenwachsen und Schrumpfen der Welt im Zeitalter von Luftfahrt und weltweiter Kommunikation und Information. Sloterdijk sieht vielmehr einen weit gespannten »Dreiphasenprozess«, dessen »fünfhundertjähriges Mittelstück« von 1492 bis 1945, von Kolumbus bis Hitler, reicht und die eigentliche »terrestrische Globalisierung« markiert, der die »kosmisch-uranische Globalisierung« der Antike und des Mittelalters voranging und auf die die »elektronische Globalisierung« unserer Tage folgte. Was Sloterdijk erstaunt und motiviert ist die Tatsache, dass die »effektivste Totalisierung, die Zusammenfassung der Erde durch das Geld in allen seinen Verwandlungen, als Ware, als Text, als Zahl, als Bild und als Prominenz« sich vollzieht, »ohne dass die Mitglieder der Fakultät für Weltweisheit fürs Erste dazu mehr zu sagen wüssten als beliebige Zeitungsleser in einem Land mit halbwegs freier Presse.«

Sloterdijk schreibt also auch für ein Erwachen der Philosophie. Philosophie hätte – schon von Hegel eingefordert – die Aufgabe, Welt und Weltgeschehen, mithin Politik, Verkehr und Wirtschaft, konkret zu denken. Die Weltentdeckung und –erschließung der Renaissance nimmt somit in dem vorliegenden Buch einen breiten Raum ein. Interessant ist dabei die Unterscheidung von einem terranen (alten) Denken und einem maritimen neuzeitlichen Denken. »Konnten die neuen Wissenszentren auch nicht unmittelbar auf den Schiffen situiert sein, so mussten sie doch in Zukunft Hafenstadtqualitäten aufweisen. Erfahrung kommt nur durch Import an die Hand; ihre Weiterverarbeitung im Begriff wird Philosophensache sein: Aufklärung beginnt auf den Docks. Der wirkliche Boden der neuzeitlichen Erfahrung ist der Schiffsboden – und nicht mehr jene ›Erde‹, welcher noch im 20. Jahrhundert der ältere Edmund Husserl sich in einer verzweifelt konservativen Wendung als ›Urarché‹ oder ›Urheimat‹ hatte vergewissern wollen …«.

Die »See-Vernunft« wurde allerdings in erster Linie von Seefahrern, Abenteurern, Kaufleuten, Politikern und Naturforschern ausgebildet – die Philosophen, insbesondere die an deutsche Kleinstaaterei gebundenen, hinkten hinterher.

Sloterdijks Denken ist beweglich, überraschend und provozierend, atmosphärisch und zuweilen sprunghaft assoziativ; es bewegt sich auf dem schmalen Grat zwischen Theorie und Erzählung, Philosophie und Poesie. Der Text verdichtet sich immer wieder zu aphoristischen Aussagen, die erhellen, Perspektiven eröffnen, Anschauungen verdichten. So zum Beispiel auf Seite 79: »Die Haupttatsache der Neuzeit ist nicht, dass die Erde um die Sonne, sondern dass das Geld um die Erde läuft.«

Von solchen Höhen der begrifflichen Verdichtung fällt der Text aber auch immer wieder ab in die Tiefen geschichtlichen Referats. Dieses Risiko argumentativen Wellengangs scheint Sloterdijk bewusst eingegangen zu sein. Ein Stück weit liegt es in der Sache selbst begründet, dass eine Theorie der Globalisierung sich zwischen Fakt und Überlegung, zwischen Geld und Begriff, zwischen Verkehr und Wort hin und her bewegt.

Problematisch scheint mir jedoch die Erörterung des Verhältnisses von wissenschaftlichem Bewusstsein der Neuzeit und globalem Handeln, von Denken und Wirtschaften, von Philosoph und global player zu sein. Ein Motiv Sloterdijks ist, sicherlich nicht zu Unrecht, das Hinterherhinken der Philosophie, das Überrolltwerden von den Ereignissen der Globalisierung. Sein Buch sucht die Ursachen und Gründe der Globalisierung mit immer neuen Formulierungen in den Erfolgen des Außen. Doch, so möchte man ganz elementar fragen, entsteht

nicht zuerst eine neue Bewusstseinsverfassung, aus der heraus dann ein Magellan den Mut zur Weltumsegelung schöpfte? Ist es nicht der zentralperspektivische Blick des Renaissance-Menschen, das neue örtliche Denken, das zu See-Erkundung, Besitzergreifung des Westens und wirtschaftlicher Enthemmung führt? (Siehe das Kapitel »Abkehr vom Osten«).

Diese Fragen werden so nicht gestellt, und bezeichnender Weise fehlt in der Sloterdijkschen Darstellung ein Fillipo Bruneleschi und die Erfindung der Zentralperspektive vor Kolumbus gänzlich. Kurz: Der Bewusstseinsinnenraum wird nicht erforscht. Doch, bei allen äußeren technischen Erfolgen – die Erfindungen und Innovationen entstammen nun mal dem menschlichen Geist. Und der wäre doch wohl zumindest auch im Bewusstseinsinnenraum zu suchen.

Es ist sicherlich im Prozess der Globalisierung eine ständige Korrelation von Außen und Innen, von Inbesitznahme des Westens und Erschließung einer neuen Bewusstseinsverfassung wirksam gewesen. Dass Sloterdijk wortmächtig aber einseitig das Außen und dessen Innenraum akzentuiert, überzeugt auf die Dauer nicht, wirft es doch mehr Fragen auf als es beantwortet. Dieser Vereinseitigung einer Philosophie der Globalisierung korrespondieren Formulierungen, die ohne weitere Begründung vor den Leser hingepfählt werden, obwohl sie offenkundig nicht haltbar sind. So heißt es zum Beispiel zu dem Problem des Wohlstandsgefälles: »Die semantische und kostenlose Konstruktion der Menschheit als Kollektiv der Träger von Menschenrechten ist aus unübersteigbaren strukturellen Gründen nicht überführbar in die operative und teure Konstruktion der Menschheit als Kollektiv der Inhaber von Kaufkraft und Komfortchancen. Hierin gründet die Malaise der globalisierten ›Kritik‹, die zwar die Maßstäbe zur Beurteilung von Elend in aller Welt, nicht aber die Mittel zu seiner Überwindung exportiert.« Wenn wirkliche Alternativen zu dem »Elend in aller Welt« ausgeblendet werden, ist es billig, um nicht zu sagen zynisch primitiv, solche Alternativen als nicht »exportiert« zu bezeichnen.

Zu den stärksten Passagen des Buchs gehört vielleicht die imaginäre Begegnung zweier fiktiver Schriftstücke von Adam Smith und Rainer Maria Rilke. Die Smithsche Nadel-Rede, die Sloterdijk präsentiert, veranschaulicht das Wesen von Arbeitsteilung, Industrialisierung und Globalisierung mit einer genialen Einfachheit. Warum in Konfrontation mit diesem »Dokument« eine angebliche elfte Duineser Elegie Rilkes zu einem Abgesang auf die Seele gerät, wird nicht ganz deutlich, zumal sich Sloterdijk ja alias Rilke geschickt aus der Affäre zieht: »Jetzt aber hat ein Schicksal uns aus dem Beseelten vertrieben./Alles Erworbene, rief ich, bedroht die Maschine./In einer Maschine leben wir,/und Inneres ist dem Außen gleich geworden,/als ob die Seele nur ein Abgas wäre, das lästig einem lauten Motor entströmt.«

Alles in allem ließe sich sagen: Ein anregendes Buch, das nicht die schlechteste Wirkung hat, indem es provoziert und verärgert. Ein interessantes Buch der Globalisierung, das aber mit gewissen Längen und Redundanzen langweilt. Ein anstrengendes Buch, das den Leser zu der Frage führen kann, wie er selbst als Subjekt der Sloterdijkschen Posthistorie eigentlich existieren will. *Steffen Hartmann*

Aus dem Umkreis

Henrieke Stahl/ Harald Schwaetzer (Hg.): **Umgang mit Leid.** Cusanische Perspektiven. S. Roderer Verlag, Regensburg 2004. 127 Seiten, 24 EUR.

Die Frage nach dem Umgang mit Leid lag einem Symposion zugrunde, das 2002 in Trier stattfand. Die Beiträge haben Henrieke Stahl und Harald Schwaetzer zu einem bunten Strauß gebunden, der nun als Sammelband vorliegt. Interdisziplinär wurde verhandelt über Zeitgeschichte, Theologie, Philosophie, Literatur und Musik. Das Gemeinsame in der Vielgestalt – nicht leicht zu erkennen – wird von den Herausgebern resumiert in dem Hinweis, »dass Leid eine existentielle Frage nach sinnhafter Entwicklung im geschichtlichen Raum des Einzelnen wie der menschlichen Gemeinschaft ist« und kommt auch im glücklich gewählten

Untertitel zum Ausdruck: »Cusanische Perspektiven«. Cusanus kommt zwar nur selten zu Wort, aber sein Denkblick ist doch immer wieder spürbar.
Hervorgehoben sei der Beitrag über den »Umgang mit Leid in der japanischen Tradition« (Kazuhiko Yamaki), von dem ich in meiner deutschen Denk-Art – aus dem Mittelpunkt, den ich als Ich erlebe – am meisten gelernt habe; denn Japaner denken aus dem Umkreis. Das erläutert ein Zitat aus der »Theologie des Schmerzes« von Kazo Kitamori: »Die Ethik des Schmerzes kann nur durch den Schmerz Gottes verwirklicht werden. Wenn wir uns mit dem Nächsten zusammen in den Schmerz Gottes hineinversetzen, dann können wir mit unserer Wahrhaftigkeit des Schmerzes gleichermaßen den Nächsten in seinem Schmerz lieben.«
Ulrich Hoyer hat es gewagt, in dieser Runde von Wissenschaftlern aus seinem »Thüringischen Tagebuch« vorzutragen, also ganz »unwissenschaftlich« zu sprechen (wenn auch eingeleitet mit Karl Popper). Sehr zart und zugleich gefühlsstark, anspruchslos und gedankenvoll, beobachtet er und schreibt auf: unscheinbare Einzelheiten der Sinneswelt, verwoben mit Gedanken aus Schillers Antrittsvorlesung in Jena und Goethes Gedicht »Über allen Gipfeln ist Ruh«, das an Ort und Stelle in einem guten Dutzend fremder Sprachen gelesen werden kann. Dieser Stil hat mich an Hanns Cibulka erinnert, seinen Landsmann: für mich der bewegendste Beitrag. *Manfred Krüger*

Die längste Jugend aller Zeiten

Claudius Seidl: **Schöne junge Welt.** Warum wir nicht mehr älter werden. Goldmann Verlag, München 2005. 191 Seiten, 18 EUR.

Als ich in der Bahnhofsbuchhandlung den Untertitel »Warum wir nicht mehr älter werden« las, musste ich an Rudolf Steiners Feststellung von der Siebenundzwanzigjährigkeit unserer Entwicklung in der gegenwärtigen Kulturepoche denken. Die natürliche Entwicklung geht nach Steiner heute nur bis ins Alter von etwa siebenundzwanzig Jahren, also bis in die Zeit, in der die Empfindungsseele des Menschen voll entwickelt ist, aber die Verstandesseele noch nicht geboren ist. Im Zeitalter der Bewusstseinsseele kommen wir also von selbst nicht über die Urteils- und Verhaltenskompetenz der Empfindung – vor allem von angenehm und unangenehm – hinaus. Das eigentliche Erwachsenwerden, die Souveränität der Urteilskraft, die nicht einfach aus dem Bauch heraus entscheidet, die haben wir nicht, jedenfalls nicht von selbst. Sollte nun jemand, der mit Anthroposophie bestimmt nichts zu tun hat, der Feuilletonchef der »Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung«, Claudius Seidl, zu dem selben Ergebnis gekommen sein?
Was Seidl beobachtet ist ein relativ neues Phänomen und nicht von so grundsätzlicher Bedeutung wie die Siebenundzwanzigjährigkeit bei Steiner, gleichwohl aber von symptomatischer Relevanz: Dass das Erwachsenwerden nicht mehr schicksalhaft über jeden kommt, dass auch die über Vierzigjährigen sich benehmen, als wären sie Mitte zwanzig, Nächte durchmachen, sich kleiden, wie sich ihre Eltern in ihrem Alter nie gekleidet hätten und Entscheidungen, die zu bindenden Verantwortungen führen, lieber nicht treffen, das sind soziologische Beobachtungen, die kaum mehr als die letzten zehn, zwanzig Jahre betreffen. Was Seidl beschreibt, ist das Feeling einer Generation, die vor allem nicht älter werden will, weil das Jung-Sein eben so schön ist und wir weiter »durchs Meer der Möglichkeiten« schwimmen wollen, das ja später im Alter zur Pfütze eintrocknen wird. Die Grenze der Jugend hat sich um mindestens zehn Jahre nach hinten verschoben. Und tatsächlich spielen heute Schauspielerinnen von Anfang vierzig Rollen, die vor dreißig Jahren eine Mitte Zwanzigjährige gespielt hat. Seidls Augenmerk, das Augenmerk eines Filmkritikers und Partygängers, geht hier freilich auf ein bestimmtes Milieu, von dem es sich fragt, wie repräsentativ es ist. Gleichwohl hat es für viele Vorbildcharakter.
Wenn Seidl nun feststellt: »Auch das Erwachsensein muss man lernen, und wer es mit Ende dreißig nicht gelernt hat, der ist eindeutig zu alt

dafür«, so hat er recht damit, aber im Grunde will er es gar nicht lernen. Dass wir nicht mehr älter werden, ist eine Fiktion, an die er allzu gerne glauben möchte. Und wenn er zwischendrin doch einmal stutzt und nach dem Preis, den wir für unsere Jugendlichkeit zu zahlen haben, fragt, so gibt er sich mit der Antwort keine Mühe, weil er keinen Preis zahlen will und nicht sieht, welchen er unbemerkt doch zahlt. Bei der anerkennenden Bewunderung für all die, die trotz ihres Alters immer noch schön, fit und potent sind, fällt gar nicht auf, was sie eben noch nicht sind und vielleicht deshalb nie werden, weil sie ihre Priorität auf die Erhaltung einer ansehnlichen Jugendlichkeit gesetzt haben, ohne das Bewusstsein für die innere Dialektik von Jugend und Alter zu entwickeln. Denn jugendlich in einem höheren Sinne ist das »Wolle die Wandlung«, das Sich-verändern-Können, und dazu gehört eben auch das Reifen. Es bleibt der Eindruck, dass Seidl das gar nicht will, weil er im Grunde ganz in der Empfindungsseele wurzelt. Er ist selbst ein gutes Beispiel für die Stagnation der seelischen Entwicklung, weil sie bei allem Aktivismus doch in ihrer vermeintlichen Jugendlichkeit sklerotisiert. Letztlich aber scheint mir sowohl Seidls wie auch das Buch seines Kollegen Frank Schirrmacher (»Das Methusalem-Komplott«), in dem es vor allem um die mit der Welle der geburtenstarken Jahrgänge heranrollende Altersflut und eine Revolution des Bildes vom Altern geht, aus einer Angst heraus geschrieben zu sein. Dass man auf diese Altersangst nicht mit einem »Älter werde ich später« (Iris Berben, Schauspielerin) antworten kann, leuchtet Schirrmacher wohl eher ein als Seidl. Vielleicht muss in dieser Angst das pubertäre Potential noch entdeckt werden und damit die Chance für eine Verwandlung, denn nicht nur zwischen Kindheit und jugendlichem Erwachsensein gibt es eine Metamorphose, sondern eben auch zwischen dem Erwachsensein und der Altersreife, in der sich der Kern zu Künftigem ausgestaltet. Im Alter nicht nur den Verlust, sondern auch die Vorbereitung auf etwas Neues zu sehen, bedarf einer Weiterentwicklung des Denkens, das einfach bei der Empfindungsseele nicht stehen bleiben darf. *Ruth Ewertowski*

Jawlensky in neuem Lichte

Bernd Fäthke: **Jawlensky und seine Weggefährten in neuem Licht.** Hirmer Verlag, München 2004. 255 Seiten, 69 EUR.

Alexej Jawlenskys Leben und Werk ist ein Faszinosum – spätestens seit Erscheinen des Bandes »Köpfe – Gesichte – Meditationen« 1970, in dem Clemens Weiler auf die Entwicklung der Darstellung des menschlichen Antlitzes im Werk von Jawlensky aufmerksam macht und der die ab 1936 seiner Freundin Lisa Kümmel diktierten Lebenserinnerungen von Jawlensky erstmals veröffentlicht. Es gibt kaum einen anderen Künstler, bei dem die Entwicklung vom akademischen Stil über eine impressionistische Malweise zur kraftvollen Expressivität und schließlich in die »Abstraktion« (im Sinne einer konsequenten Verinnerlichung und Vertiefung) derart als Entwicklung der Seele nachvollziehbar wird.

Jawlenskys künstlerische und seelische Entwicklung spielt sich in einem umfangreichen Beziehungsgeflecht ab, das neben dem nahen, (quasi-)familiären Umkreis Lehrer und Gönner, befreundete Kollegen und Sammler (und deren Ehefrauen), bewunderte Künstler und Kunstwerke ebenso umfasst wie Verehrerinnen und Verehrte sowie Menschen, die sich oft unter Aufgabe ihrer eigenen Ambitionen ganz seinem Werk widmen. In diesem Geflecht und an der Entstehung seines Selbstbildes hat Jawlensky (geb. 1864 oder 65) auf seine phlegmatisch-melancholische, aber zugleich auch naiv-leichtfertige Weise kräftig mitgemischt. Vielleicht hängt es auch hiermit zusammen, dass um sein Leben und Werk immer wieder Unklarheiten auftreten, sich mehr oder weniger absichtsvolle Verschleierungen ranken, bis hin zu handfesten Fälschungen, dass Familienmitglieder, Betroffene und vermeintliche Nachfolger auch noch nach seinem Tod 1941 an »ihrem« Jawlensky-Bild weiterwirken (vgl. Martina Siebeck: *Jawlensky. Der Eklat. Gefälschte Aquarelle*, in: die drei 4/1998, S. 74ff).

Hier liegt ein Ansatzpunkt von Bernd Fäthkes umfangreichen Untersuchungen, die er unter

dem Titel »Jawlensky und seine Weggefährten in neuem Licht« nun vorgelegt hat. Die Problematik kommt schon in der Tatsache zum Ausdruck, dass der im Prinzip reich bebilderte, im renommierten Hirmer-Verlag erschienene Band abgesehen von winzigen Bildzitaten keinerlei Abbildungen von Jawlenskys eigenen Werken enthält. Noch bis ins Jahr 2011 greifen die urheberrechtlichen Einschränkungsmöglichkeiten der Familie Jawlensky.

Fäthke knüpft an den bis heute wichtigsten Jawlensky-Biographen Clemens Weiler (1909-1982) an, der ihn auch auf die Fährte gesetzt hat, orientiert die Struktur seines Buches an den Lebenserinnerungen und ist in der glücklichen Lage (was bei Jawlensky eigentlich unumgänglich ist), stets auch die Perspektive von Marianne von Werefkin (1860-1938) mit einzubeziehen, über deren Leben und Werk er bereits 1988 eine Monografie vorgelegt hat. Insbesondere spürt er der Entwicklung von Jawlenskys Frühwerk nach, in dem dieser – angeregt und manchmal vielleicht auch bedrängt durch die kunsttheoretischen Ausführungen der Werefkin – den durch van Gogh, Gauguin und andere Franzosen bereits vollzogenen Schritt in die Moderne macht und diesbezüglich für Kandinsky und andere aus dem Umkreis der Neuen Künstlervereinigung München und des Blauen Reiters zum Lehrer wird. Eine wichtige Rolle für diesen ab 1908 vollzogenen Schritt, mit dem die Reihe der ausdrucksstarken Köpfe beginnt, spielt auch Jawlenskys Beschäftigung mit der japanischen Holzschnittkunst. Es sind vor allem die dunklen Konturen, die die kräftiger und flächiger werdenden Farben in die Expressivität führen. Doch die eigentliche Wandlung passiert von innen her: »Ja, ich hab einmal gemalt, Kopf einer Frau. Ich hab geschaut in die Seele, und ich musste malen rot.«

Ein weiterer entscheidender Schritt der Verinnerlichung wurde durch äußere Umstände veranlasst, durch die Ausweisung aus Deutschland zu Beginn des ersten Weltkrieges und dem Verlust seiner und vor allem der Werefkinschen zaristischen Pensionen: In St. Prex in der Schweiz hatte er kein eigenes Atelier mehr zur Verfügung, sondern nur ein Fenster, aus dem er in den Garten blicken konnte. Dieser Blick nach draußen wird immer mehr zu einem Blick in die eigene Seele, und so entstehen die zahllosen »Variationen« dieses einen Themas. Mit dieser seriellen Arbeit, die sich in den Heilandsgesichten und abstrakten Köpfen fortsetzt und ihn ganz in die innere Unabhängigkeit führt, beginnt sein eigentliches Spätwerk. Er trennt sich schließlich von Marianne von Werefkin und zieht mit Helene, der Mutter seines Sohnes, die inzwischen seine Frau geworden ist, 1921 nach Wiesbaden. Anfang der 30er Jahre setzt sein rheumatisches Leiden ein. Die zunehmende Lähmung zwingt ihn zur äußersten Konzentration im kleinen Format. Er kann den Pinsel schließlich nur noch mit beiden Händen durch Bewegungen aus der Schulter heraus führen, was ihn weitgehend auf waagerechte und senkrechte Strukturen einschränkt. Das Malen wird so für ihn zu einem Meditieren in Farbe. Und doch sieht er – früher stets auch auf äußere Anerkennung bedacht und nun als »entartet« verfemt – in diesen Meditationen den Gipfel seines Werkes: »Ich habe gebaut Kathedrale, und nun habe ich gebaut Spitze auf Kathedrale.« Diese Worte hat der junge Maler Alo Altripp (1906-1991) überliefert, der ihm seit 1934 regelmäßig behilflich ist, neben Lisa Kümmel, die vor allem seine Korrespondenz führt. Fäthke hat Altripps Erinnerungen in Form von Tonbandprotokollen ausgewertet. Aus diesen geht auch hervor, dass Altripp bezüglich der Meditationen Jawlensky für den Ikonenmaler des 20. Jahrhunderts hält (Jawlensky: »Ja, das kann vielleicht sein.«) und ihn anregt, auch auf Goldgrund zu malen. Auch macht er ihn auf eine von ihm selbst verwendete Kratztechnik aufmerksam, die Jawlensky ebenfalls ausprobiert. »Durch Altripp erfährt man nicht nur, dass Jawlensky sich noch in hohem Alter für technische Neuerungen aufgeschlossen zeigte, sondern auch manches Interessante über seine Arbeitsweise.«

Bernd Fäthkes Buch, dass sich auf zahlreiche neu erschlossene Quellen stützt (2156 Anmerkungen, 491 verschiedene Literatur- und Quellenangaben) zeichnet auf akribische Weise mit manchmal geradezu kriminalistischen Methoden ein sehr differenziertes Bild von Jawlens-

kys künstlerischer Entwicklung und der seiner Weggefährten, mit dem er vieles präzisieren und richtig stellen kann. Je mehr Jawlensky seinen eigenen Weg findet, desto knapper kann er in der stets flüssig zu lesenden Darstellung werden. Am Schluss vermisst man etwas ein die vielen von ihm verfolgten Fäden zusammenfassendes abschließendes Bild. Doch vielleicht vermeidet Fäthke ein solches auch bewusst, um nicht in die Versuchung zu kommen, selbst an der Legendenbildung um Jawlensky mitzustricken. Letztendlich ist sein Anliegen ein aufklärerisches, dass die Fakten sprechen lassen will. Doch gleichzeitig sind seine Darstellungen immer auch von liebevoller Hingabe an das Objekt seiner Forschungen getragen.

Stephan Stockmar

Sammler und Freund

Stiftung Im Obersteg (Hrsg.): **Die Sammlung Im Obersteg im Kunstmuseum Basel**. Schwabe-Verlag, Basel 2004. 288 Seiten, 40,50 EUR.

Den Baseler Transportunternehmer und Kunstsammler Karl Im Obersteg (1883-1969) lernte Jawlensky 1919 in Ascona kennen. Er trug nicht nur eine an Umfang und Qualität bedeutsame Jawlensky-Sammlung zusammen, die die Entwicklung des Künstlers mit einer dichten Reihe von prägnanten Bildern aus allen Schaffensphasen nachzeichnet, sich dabei vorzugsweise auf dessen Hauptthema konzentrierend, das menschliche Gesicht. Er war ihm auch dank seiner zahlreichen Kontakte immer wieder in geschäftlichen Angelegenheiten behilflich, beispielsweise durch die Vermittlung von Bildverkäufen und Ausstellungsmöglichkeiten in der Schweiz, durch die Beschaffung von Visa oder die Verauslagung von Zoll- und Transportgebühren. Und auch privat hat Karl Im Obersteg Jawlensky einen wichtigen Freundesdienst geleistet, indem er 1936 im Namen des bereits kranken Künstlers, der voller Schuldgefühle unter seiner Trennung von Marianne von Werefkin litt, diese um Verzeihung bat. Im Obersteg konnte folgende Botschaft an Jawlensky übermitteln:»Ich denke ohne Bitterkeit an Jawlensky. Ich habe überwunden und möchte nichts wieder aufleben lassen. Jawlensky ist für mich ein Fremder geworden. Ich weiß aber, dass er ein kranker und unglücklicher Mensch ist, deshalb bete ich für ihn.«
Jawlensky seinerseits revanchierte sich durch Überlassung des einen oder anderen Bildes. Auch mit der Frau von Karl Im Obersteg, Marianne, verband ihn eine innige Freundschaft. Mit regelmäßigen, sehr gefühlsvollen Briefen versuchte er die schwer kranke, junge Frau am Leben zu erhalten, die 1935 an den Folgen einer Operation starb.
Die Sammlung Im Obersteg, die von Sohn Jürg (1914-1983) weitergeführt wurde, umfasst heute 30 Werke von Jawlensky, von denen die weitaus meisten zu Lebzeiten des Künstlers erworben wurden. Sie bilden einen Höhepunkt der überaus reichen, vor allem von der Ausdruckskraft der Farbe geleiteten Sammlung, die seit 2004 im Kunstmuseum Basel zu sehen und in einem umfangreichen Katalog dokumentiert ist. In ihr befinden sich viele weitere prominente Werke der beginnenden und klassischen Moderne, u.a. von Hodler, Cezanne, Kandinsky, Klee und Amiet. Neben Jawlensky sind in dem hervorragend bebilderten Katalog Chaïm Soutine, Pablo Picasso (u.a. die Absinth-Trinkerin, ein Hauptwerk der blauen Periode), Marc Chagall (siehe insbesondere die drei eindrucksvollen Juden-Bildnisse und ein Selbstbildnis von 1914) und Bernard Bufett besondere Kapitel gewidmet. Dazu kommen ausgewählte Bildmonografien und Texte zur Sammlungsgeschichte und den Freundschaftbeziehungen der Sammler zu verschiedenen Künstlern. – Ein lohnender und schöner Band!

Stephan Stockmar

Rätselhaftes Leiden

Claudia Törpel: **Biografische Aspekte zur Krankheitsentwicklung bei Alexej von Jawlensky**, in: »Der Merkurstab«, 57. Jg. Heft 6, Filderstadt 2004 (Gesellschaft Anthroposophischer Ärzte), S. 437-449. Einzelheft 12 EUR.

Claudia Törpel trägt anhand biografischer und autobiografischer Angaben verschiedenste Aspekte zusammen, die an der Entstehung der chronischen Polyarthritis, an der Jawlensky im Alter litt, eine Rolle gespielt haben könnten, und nimmt dabei auch auf die Charakterisierungen des Krankheitsbildes durch die anthroposophische Medizin Bezug. Dadurch erscheint die künstlerische Entwicklung Jawlenskys noch einmal in einem neuen Licht: Man könnte die künstlerische Impulse wie eine Folge der Erkrankung bzw. der Disposition für diese ansehen, im Sinne eines durch das Schicksal angeregten therapeutischen Prozesses. Jawlensky selbst bringt in seinen Lebenserinnerungen die Krankheit mit einem frühen Kindheitserlebnis in Verbindung, und auch mit manchem Leid, das er durchlitten, und mancher Schuld, die er auf sich geladen hat (»Die Ursache meiner Krankheit hat niemand verstanden. Ich spreche mit Gott und bete und bitte ihn, mir zu verzeihen.« – 1935 an Galka Scheyer). Es liegt in der Natur eines solchen Versuches, dass er einerseits Perspektiven des Verstehens öffnet, zum anderen aber auch Gefahr läuft, den Blick zu kanalisieren und dadurch einzuschränken. Die Autorin entwirft ein Lebensbild des Künstlers, das sich trotz aller Vorsicht zwangsläufig immer wieder am Rande der Spekulation und vielleicht auch der Indiskretion bewegt: »Der Zucker stellt einen Ersatz dar, da er schnell ins Blut übergeht und zur Durchwärmung des Organismus beiträgt. Sollte das beschriebene (Kindheits-)Erlebnis mit der Pfütze bei Jawlensky zu einer dauerhaften Störung seines Wärmeorganismus geführt haben, so wäre dies eine Erklärung für seine starken Gelüste nach Süßem.« Solche Bilder müssen vom Leser immer wieder aufgelöst werden. Und es ist selbstverständlich, dass Jawlenskys Kunst auf diesem Wege nicht erklärt werden kann. Sie bedarf auch keiner Erklärung, sondern spricht ganz aus sich heraus. – Bei dieser Arbeit handelt es sich um einen (gekürzten) Teil eines geplanten Buches der Verfasserin, für das sie noch eine Finanzierung sucht. *Stephan Stockmar*

Schwierige Liebesbeziehung

Annegret Hoberg: **Franz und Maria Marc.** Prestel Verlag, München – Berlin 2004, 96 Seiten mit 100 Abb., davon 70 in Farbe. 29,95 EUR.

In der Regel werden die Lebensgefährten großer Künstler unter »ferner liefen« behandelt, oder ihre Bedeutung wird künstlich herausgestellt. Annegret Hoberg gelingt es dagegen in ihrem Buch, aus der Schilderung der nicht einfachen, die ersten Jahre sogar quälenden Beziehung zwischen Franz und Maria Marc einen Blick auf letztere zu eröffnen, der ihr wirklich gerecht zu werden scheint. Dabei ergeben sich auch neue Aspekte im Hinblick auf den Menschen Franz Marc und seine künstlerische Entwicklung. Beide scheitern zunächst an ihrem jeweiligen Rollencharakter, den sie sehr klassisch einnehmen: Franz scheint anfangs mit der Beziehung zu spielen, immer auch mit dem Gestus, Maria zur Selbständigkeit erziehen zu wollen. Dabei ist er während dieser Jahre – sie lernen sich 1905 kennen – selbst zutiefst verunsichert, schwankt zwischen verschiedenen Beziehungen hin und her, heiratet eine Kollegin, damit diese ihr uneheliches Kind aus einem anderen Verhältnis zu sich nehmen kann, fährt am Tag der Hochzeit allein nach Paris … Währenddessen hält er Maria, die er durchaus liebt, immer hin. Auch künstlerisch ist er zwar voller Intentionen, ihm gelingt aber noch kaum etwas, was Bestand hat. – Maria will sich ganz an den großen und starken Mann anlehnen, nicht zuletzt auch, um sich – sie ist bereits 29 Jahre alt – von ihrem strengen Elternhaus unabhängig zu machen. Sie lässt sich durch sein Hinhalten immer wieder lähmen, wird sogar krank darüber. Sie bringt ihm trotz der Verletzungen größtes Verständnis entgegen und findet so nicht wirklich ihren Weg. Erst ab 1908 entspannt und stabilisiert sich die Beziehung; Franz – inzwischen geschieden – bekennt sich nun eindeutig zu Maria (heiraten können sie aus juristischen Gründen erst 1913) und findet zugleich auch künstlerisch immer mehr seinen Weg, der ihn 1910/11 zum Durchbruch führen wird. Auch sie kann sich nun in ihrer kunsthandwerklich-

künstlerischen Arbeit freier entwickeln, ohne dass diese jedoch einen ganz eigenständigen Stellenwert in ihrem Leben einnimmt (wie z.B. bei Gabriele Münter, der Gefährtin von Kandinsky). Ihr sehnlichster Wunsch – ein eigenes Kind – wird ihr nicht erfüllt. Die dem Paar verbleibende Zeit ist kurz bemessen: Bereits am 1. August 1914 wird Franz zum Krieg eingezogen und fällt im März 1916 bei Verdun. – Aufgrund der zahlreichen Kriegsbriefe von Maria Marc drängt sich auch für den Außenstehenden, so Annegret Hoberg, die Frage auf, »wie sich ihr Leben weiter gestalten würde … ohne etwa gänzlich in Lethargie und Depression zu versinken«. Tatsache jedoch ist, dass sie durch den Tod ihres Mannes über sich hinauswächst und sich bis zu ihrem eigenen Tod 1955 tatkräftig für sein Werk einsetzt. Sie trägt wesentlich dazu bei, dass bereits im September 1916, mitten im Krieg, in München eine Gedächtnisausstellung stattfindet, die »zu seinen größten und schönsten Werkschauen zählt«.

Das schön bebilderte Buch zeigt auch Arbeiten von Maria Marc, originelle Darstellungen von Kindern und Kinderspielzeug, zu denen sie Franz Marc immer wieder ermutigt hat. – Unverständlich ist, warum ein solches Buch einen unangenehm anzufassenden Kunststoffeinband haben muss, flexibel und abwaschbar.

Stephan Stockmar

Kunst und Offenbarung

Hella Krause-Zimmer: **Imagination und Offenbarung.** Gesammelte Betrachtungen zur Malerei Teil II. Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart 2004. 422 Seiten, 49 EUR.

»Imagination und Offenbarung«, der zweite Band der Aufsatzsammlung »Betrachtungen zur Malerei« von Hella Krause-Zimmer, sammelt in Zeitschriften erschienene Beiträge der Autorin aus dem Zeitraum von 1959 bis 1997. In loser thematischer Ordnung mit den Kapitelüberschriften »Imagination und Offenbarung«, »Die Polarität Nord – Süd«, »Individualität und Menschheit« finden sich Aufsätze über Bilder und Künstler vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert. Die Werke bekannter Künstler der jeweiligen Epoche, aber auch die unbekannter Künstler werden von der Autorin ins Auge gefasst und unter bestimmten Aspekten wie z.B. das Sichtbar-Werden christlich-esoterischen Wissens in einem Kreuzigungsbild von Masaccio, der Hase als Sinnbild für Wachsamkeit und Opferbereitschaft, Wahrhaftigkeit in der Seele des Künstlers und seinen Bildern etc. angeschaut.

Krause-Zimmers Bemühungen gelten dem Menschen in seiner geistigen Entwicklung auf der Erde. Sie sammelt nicht systematisch kunsthistorische Daten, sondern sucht immer wieder mit liebevollem und hellsichtig anmutendem Blick das Wesentliche eines Bildes, seinen geistigen Inhalt als Spiegel von Menschheits- und Weltentwicklung: Wie zeigt sich diese in Motiv, Komposition, Farben, Formen, Symbolen und Details der Bilder? Welche Bereicherung können die Betrachter der Bilder für ihre eigene Entwicklung erfahren, wie lässt sich Weltentwicklung aus ihnen herauslesen? Immer führen die Aufsätze dazu, sich des eigenen Standorts bewusst zu werden.

Hella Krause-Zimmer führt die Leser hinein in die jeweilige Welt des Bildes, in dem sie vorausgeht: Ihre Aufsätze sind nicht Information, sondern regen zur eigenen Tätigkeit an und ermöglichen so anhand der Abbildungen im Buch, in ein Erleben des Bildes zu kommen. Sie lässt teilhaben an der Art, wie sie an ein Bild herantritt. Ihre Beschreibungen führen dazu, dass die Leser sich immer wieder mit dem gerade Gelesenen dem Bild zuwenden und es am Bild prüfend Schritt für Schritt nacherleben können. Sie lässt teilhaben an ihren Empfindungen, Gedanken, ihrem Wissen und auch ihren Fragen zu einem Bild. Sie berührt immer wieder wesentliche Aspekte, macht auf Besonderheiten aufmerksam und öffnet so die Tür zu einer anregenden Auseinandersetzung mit dem Bild.

Getragen sind die Darstellungen von einem großen durchgearbeiteten Wissen aus der Geisteswissenschaft Rudolf Steiners, bereichert durch viele biographische und zeitgeschichtliche Aspekte zu den Künstlern und dem Umfeld

eines Bildes und seiner Entstehungsgeschichte: So wird anhand der Malerei des ausgehenden Mittelalters z.B. aufgezeigt, wie das Andachtsbild sich zum Erzählbild wandelt und sich der menschheitsgeschichtliche Bewusstseinswandel im der Gestaltung von Bildern widerspiegelt. In einem Aufsatz zu einem Kinderbild beschäftigt sich Hella Krause-Zimmer mit der Frage, wie sich an der Art, wie die Kinder gemalt wurden, im Nachhinein durch die Betrachtung von deren Biografie prophetische Wahrnehmungskräfte des Malers vermuten lassen.
Hella Krause-Zimmers Aufsätze sind jeder für sich eine kleine Schatztruhe, in der es sich lohnt auf Entdeckungsreise zu gehen. Sie lassen sich gut unabhängig voneinander lesen, beleuchten sich aber auch gegenseitig.
Mit der Herausgabe ihrer Aufsätze in zwei Bänden hat der Verlag Freies Geistesleben einen wichtigen Teil von Hella Krause-Zimmers Werk zugänglich und damit den interessierten Lesern ein großes Geschenk gemacht. *Kerstin Latz*

Metaphysik der Artisten

Wieland Schmied: **Leidenschaft und kühler Blick. Vergleichende Betrachtungen über die Moderne in der Kunst.** Du Mont Verlag, Köln 2004. 399 Seiten, 50 EUR.

An wissenschaftlichen Untersuchungen über die Moderne in der Kunst herrscht kein Mangel. Bahnbrechende Werke wie *Beat Wyss'* Studie zur ästhetischen Mentalität der Moderne oder *Hans Beltings* Untersuchung zu den modernen Mythen in der Kunst[1] bleiben aufgrund des hohen Abstraktionsgrads und der fachwissenschaftlichen Terminologie nur einem Fachpublikum vorbehalten. Auch kranken sie an einem Mangel der bildlichen Veranschaulichung des theoretisch Befundenen, so dass Text und Bildmaterial unverbunden nebeneinander herlaufen können. Diese beiden Mängel behoben zu haben, ohne einer Banalisierung des Kunstdiskurses zu verfallen, ist das Verdienst von Wieland Schmieds Buch »Leidenschaft und kühler Blick«, einer Zusammenstellung von Texten, die aus verschiedenen früheren Publikationen zusammengetragen wurden. Wieland Schmied war von 1986 bis 1994 Professor für Kunstgeschichte in München und ist seit 1995 Präsident der Bayrischen Akademie der Schönen Künste. Im vorliegenden Werk unterzieht der Autor in Dante und Giotto, in F. Nietzsche und den Bildenden Künstlern, in den Romantikern Friedrich, Delacroix und Turner, in M. Beckmann und G. de Chirico Künstler, Dichter und Philosophen einer vergleichenden Gegenüberstellung. Dabei bedient er sich eines umfangreichen exemplarischen Bildmaterials, an dem die Vergleiche anschaulich nachvollziehbar werden, und einer Sprache, die auch einem breiten Publikum zugänglich ist. Sämtliche Behauptungen und zusammenfassenden Urteile werden schrittweise am Bild gewonnen und aus dem Anschaulichen heraus entwickelt. Darin besteht die didaktische Stärke des Buches, das nie monologisierend oder ermüdend wird.
Im Zentrum stehen die zwei Kapitel über Nietzsches Einfluss auf die Bildende Kunst der Klassischen Moderne und die Gegenüberstellung der Malerei des Expressionismus mit der der Neuen Sachlichkeit. Zu diesem Zentrum führen einzelne Kapitel, beginnend mit einem Vergleich von Dantes und Giottos Weltbild. Während Dante als unerbittlicher Kritiker des damaligen Papsttums ausgewiesen wird, für den das franziskanische Ideal der Armut die erstrebenswerteste Tugend im Kampf gegen die kirchliche Korruption gewesen sei, habe sich Giotto mit der Kirche als seinem Auftraggeber arrangiert. Auch im Künstlerischen, so Wieland Schmied, gingen beide einen umgekehrten Weg: Während Dante in seiner »Göttlichen Komödie« das Jenseits mit seinen drei Bereichen Hölle, Läuterungsberg und himmlisches Paradies mit Personen des antiken Mythos, des Alten und Neuen Testaments und mit Personen seiner Zeit bevölkerte, also Diesseitiges ins Jenseitige transferierte, zeigte Giotto in seinen Fresken ein vom Jenseits durchdrungenes Diesseits: Dafür steht schon das Himmelsblau als Zeichen der transzendenten Welt in der Arena-Kapelle, das die irdischen Szenen durchdringt. Der Autor referiert im Folgenden die Charakterisierung des

Jenseits durch Dante, bevor er den Einbruch des Nominalismus in das mittelalterliche Weltbild beschreibt, der diesem Weltbild ein Ende bereitete.

Das zweite Kapitel zeichnet die verschiedenen Gesichter der Romantik, indem es die wesentlichen Züge der Malerei eines C. D. Friedrich, E. Delacroix und W. Turner einander gegenüberstellt. Dabei bildet die Weltauffassung und Malerei von C. D. Friedrich den denkbar größten Gegensatz zu der Delacroix's. Im dritten Kapitel entwickelt der Autor eine Übersicht über die Darstellung des Traumes in der Malerei der Klassischen Moderne, ausgehend von Goya über A. Kubin, O. Redon, H. Rousseau, M. Chagall bis hin zu den Surrealisten. Durch die Überfülle der vorgestellten Maler und der Bildbeispiele bleiben die gewonnenen Einsichten hier gelegentlich recht oberflächlich.

Für die Herausbildung und Selbstbegründung der Klassischen Moderne war der Einfluss Nietzsches ein maßgeblicher, schon in dem herausragenden Stellenwert, den dieser der Kunst verlieh. Die beginnende Moderne steht ganz im Banne von Nietzsches Denken, vermerkt der Autor, und fährt fort: »Allenfalls sind ihm Sigmund Freud, dessen ›Traumdeutung‹ das Datum 1900, also das von Nietzsches Todesjahr trägt, und die Kompilatoren einer neuen, die Grenzen der Konfessionen überschreitenden spekulativen Religiosität, die Protagonisten von Theosophie und Anthroposophie wie Helena Blavatsky und Rudolf Steiner an die Seite zu stellen …«. Nietzsches Einfluss wirkte sich mehr in Lebenshaltung und Selbstverständnis als Künstler als in einer Übernahme in sich geschlossener theoretischer Einsichten aus: Die Präferenz des Instinkts vor dem Intellekt, die Verachtung des Staates und die Apologie der Einsamkeit des um der Erkenntnis willen gefährlich lebenden schöpferischen Menschen, die Attacken auf das Christentum und das gesamte dionysische Pathos beflügelten die bildenden Künstler in ihrer Aufbruchstimmung nach neuen Ufern der Versöhnung von Kunst und Leben und statteten sie mit einem ungebrochenen Selbstbewusstsein bezüglich ihrer geglaubten Mission aus. In Nietzsches Erstlingswerk »Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« findet sich eine »Artistenmetaphysik«, die das Selbstverständnis der Klassischen Moderne vorwegzunehmen scheint: Das Sein wird gänzlich in den Kategorien der Ästhetik gedacht und in seinem Urgrund als tragisch erkannt. Von dieser Überzeugung waren auch die beiden Maler und denkenden Künstler M. Beckmann und G. de Chirico durchdrungen, deren Werke der Autor vergleichend untersucht. Für Beckmann und de Chirico ist bei aller Unterschiedlichkeit ihrer künstlerischen Intentionen und Malweise der Geheimnischarakter einer zu entschlüsselnden Welt eine ihnen gemeinsame Grundüberzeugung und gleichsam Ausgangspunkt ihrer malerischen Deutungsversuche von Mensch, Ding und Welt. Während Beckmanns Weltbild nach dem Abstreifen von Nietzsches Einfluss primär von der Gnosis und der Kabbala geprägt und von der Vorstellung von aus dem Jenseits wirkenden Mächten kosmischer Hierarchien erfüllt war, beginnt de Chiricos Künstlertum ganz im Zeichen Nietzsches, fällt und steht mit ihm. Während Beckmanns künstlerischer Weg ihn in eine hermetische, aber an Symbolen, Metaphern und Mythen überreiche Welt führte, widmete sich de Chirico dem Geheimnis einer Architektur- und Dingwelt, die von einer vergangenen Metaphysik und damit Nietzsches heimlicher Sehnsucht kündet. Beide Maler kreierten aus unterschiedlichen Gestaltungsgründen heraus einen die Bilder durchgängig durchziehenden Bühnencharakter: Bei de Chirico endlos-melancholisch leer, bei Beckmann verstellt, gedrängt und übervoll, auf dem das Leben »als ewig wechselndes Welttheater« vorgeführt wird. Bei beiden bleiben die wahren Lebensregisseure letztlich verborgen und hinter der Bühne unerkannt. Deren Geheimnis hätten die Kunstbetrachter zu lüften, sollte Kunst ihre Funktion in der Moderne erfüllen. – Ein homogenes, identitätsstiftendes Menschenbild kann von der Moderne nicht mehr angeboten werden. Dies zeigt der Autor auch im letzten Kapitel »Eine kurze Geschichte des Menschen im 20. Jahrhundert« seines lesenswerten Buches, in dem die Skulptur der Moderne mit zahlreichen Beispielen zu Worte kommt.

Gerd Weidenhausen