

## „Innenansichten der Moderne“

Otmar Alt und Ernst Ludwig Kirchner

---

### Voraussetzungen

Die Begegnung mit den Werken von Otmar Alt – er arbeitet als Maler und Zeichner, Skulpteur, Collagist und Aquarellist, Glaskünstler, Radierer, Holzschneider und Lithograph, er gestaltet Bücher und Bühnenbilder – führt in vorher nicht gesehene Bereiche des Lebens und der Wirklichkeit. Wo immer seine Hand tätig wird, entsteht erkennbar eigenes. Die Formen, die Farben, die graphischen Zeichen Otmar Alts gehören seit langem zum festen Bestand der nationalen und internationalen Kunstszene. Sein schöpferisches Vermögen schuf ein neues Ausdrucksvokabular, knüpfte, verband und entdeckte unvermutete Zusammenhänge – nicht zuletzt auch zu Ernst Ludwig Kirchner. Mit ihm teilt Otmar Alt die Fähigkeit, sich in vielen Medien auszudrücken. Kirchner leistete Bedeutendes in der Malerei; er war, darauf hat Werner Haftmann verwiesen, einer der größten Zeichner seiner Generation, hinterließ ein in Umfang und Qualität beeindruckendes druckgraphisches Werk, schuf mehr als einhundert skulpturale Werke und war neugierig genug, sogar die aufkommende Photographie experimentell zu nutzen. Otmar Alt wird oft mit dem Vorwurf konfrontiert, er mache zu viel, bedecke alles, was kommt, mit seiner Handschrift. Was ist daran erstaunlich, dass große Künstler große Werke schaffen – qualitativ, quantitativ in einer Fülle von verschiedenen Materialien ? Was ist gegen eine schöpferische Begabung zu sagen, die mutig und selbstbewusst Welt verändert ? Ist Johann Sebastian Bach ein Vielschreiber, weil er viel geschrieben hat ? Das Bach-Werke-Verzeichnis umfasst fünfundachtzig Bände.

Aus der Kenntnis des Werkes von Otmar Alt möchte ich Elemente des angesprochenen Bildprozesses, dieses Kataloges graphischer Verdichtungen, dieses eigenen Alphabets herausarbeiten. Es geht um ein System von Zeichen, das vom Künstler auf der Fläche in ein beziehungsreiches Miteinander gebracht wird. Die Anzahl dieser Zeichen ist begrenzt. Otmar Alt verfügt über einen umrissenen Kanon. Die Möglichkeiten, diese Zeichen zu kombinieren und dadurch den schöpferischen Gestaltungsvorgang in immer neue Variationen zu führen, sind unbegrenzt. In der umfangreichen Otmar Alt-Literatur erscheint diese Fülle unter dem Begriff der „Phantasie“.

Um den Rahmen anzudeuten von dem, was hier geschieht, verweise ich auf die Versuche von Paul Klee im „Pädagogischen Skizzenbuch“, 1925, und auf Wassily Kandinsky in seiner Abhandlung „Punkt und Linie zu Fläche“, 1926. In der „Fakturenfibel“, 1946, von Karl Otto Götz wird das Vorgehen sehr deutlich: „Der Musiker komponiert ein Quartett, ein Konzert, eine Sinfonie. Des Musikers Werkzeug besteht aus Tönen und Rhythmen. Mein Werkzeug besteht aus Flächen, Linien und Punkten (Kandinsky).“ Ludwig Meidner hatte 1914 ausgerufen: „Wir Heutigen .. empfinden die Schönheit der geraden Linien, der geometrischen Formen .. Was für Dreiecke, Vierecke, Vielecke und Kreise.“

Es geht um Komposition. Man kann sie „vorfinden“ und übernehmen. Platon verstand die Malerei als „Kunst der Nachahmung.“ In der Erfindung der Photographie hätte der griechische Philosoph vermutlich die Erfüllung seiner Vorstellung vom Wesen und Inhalt der Kunst gefunden. Was bei einem solchen Verständnis geschieht, hat Edvard Munch in einem Skizzenbuchttext beschrieben – und abgelehnt: „Mit einem Stuhl .. ist Form und Farbe mitgegeben. Man kann ihn nur auf eine einzige Weise malen. Diese handwerksmäßige Auffassung von Kunst ist eine Parodie: Man kann einen Stuhl auf tausend Arten malen.“ Der

große Norweger zog die Konsequenz: „Ich male nicht, was ich sehe.“ Sein Verständnis von der Aufgabe des schöpferischen Menschen ist anti-, jedenfalls nach-platonisch: Der Künstler hält sich nicht an das, was er vor-findet. Der Künstler er-findet. Kirchner hat diesen Gedanken 1927 im Davoser Tagebuch präzise ausgedrückt: „Wichtig ist, dass man begreift, dass die Kunst gestaltet, nicht darstellt.“ So gesehen, bildet der Horizont des bis heute weithin genehmigten Bewusstseins, vor dem sich auch zahlreiche Kunstsammler, Kunstliebhaber und Kunsthistoriker bewegen, immer noch platonische Schattenspiele ab: Wirklichkeitsgetreu, detailreich, perfekt, eine Welt der Wiederholungen. Nicht wenige, die mit Interesse Galerien und Museen besuchen, denken und urteilen in diesen Vorgaben, ohne sich darüber klar zu sein, dass sie damit am Ende des 19. Jahrhunderts stehengeblieben sind. Dass sie sich den Zugang zur Kunst von Otmar Alt nahezu verstellt haben, wenn sie allenfalls die Großzügigkeit der Formen bemerken, ist dann der Preis der Selbstbeschränkung.

Was den Bildaufbau und damit die Konzentration der Wirklichkeit auf ein System von Zeichen betrifft, gilt ebenso von der Farbe. Auch sie repetiert, imitiert nicht. Sie übernimmt bildimmanente, vom Bild selbst bestimmte Aufgaben. Ein Gemälde wie „Der Schrei“ von Edvard Munch steht am Anfang einer solchen Entwicklung, in der ein anderer Umgang mit der Farbe die Elemente der Malerei verwandelte. Farbe übernahm neue Aufgaben innerhalb des Bildgeschehens, forcierte Spannung und Harmonie, repräsentierte schließlich psychische Phänomene. Zu schade für Lokalkolorit; zu schade, um auf dem Altar des Wiedererkennungseffektes geopfert zu werden. Wenn Paul Gauguin einen Hund rot malt, Franz Marc ein Pferd blau, dann geschieht etwas: „Die Farbe als solche ist rätselhaft. So muß man sie auch auf rätselhafte Weise gebrauchen .. um der musikalischen Wirkungen willen, die von ihr ausgehen, von ihrer eigenen Natur von ihrer inneren, mysteriösen, rätselhaften Kraft.“ So Gauguin in einem Brief.

Nachdem künstlerisches Arbeiten durch Jahrhunderte und Jahrtausende europäischer Malerei vom Ideal der identischen, deckungsgleichen Wiedergabe des Augeneindrucks geprägt waren, befreiten sich zunächst einige wenige Maler unter Spott und Vorwürfen von dieser Aufgabe. Am Ende des 19. Jahrhunderts lösten sich Vincent van Gogh, Paul Cezanne, Paul Gauguin und Edvard Munch von der sklavischen Pflicht, abbilden, mimetisch reduplizieren, richtig, detailgenau wiedergeben zu müssen. Sie setzten die Bausteine des Bildes – Karl Otto Götz nennt sie „Fakturen“ – in Form und Farbe anders zusammen, als es durch Jahrhunderte festgelegt worden war. Sie machten einer neuen Generation von „Schaffenden“ den Rücken frei. In Deutschland spiegelt sich dieser Impuls im „Programm der Brücke“ von 1906 wieder. „Mit dem Glauben an Entwicklung an eine Generation der Schaffenden wie der Genießenden, rufen wir alle Jugend zusammen, und als Jugend, die die Zukunft trägt, wollen wir uns Arm- und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber den wohlangesessenen älteren Kräften. Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt.“ Was Ernst Ludwig Kirchner hier auch im Namen von Fritz Bleyl, Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff formuliert, fordert eine neue, glückliche Freiheit ein im Umgang mit der Farbe und der Form. Am Beginn eines neuen Jahrhunderts stand die Gewissheit, unbelastet von Geschichte und immer schon ausgeformten, letztlich fertigen Bildern „sich Arm- und Lebensfreiheit verschaffen“ zu können.

Gleich auf den ersten Seite des „Davoser Tagebuches“, das Kirchner zwischen 1919 und 1928 führte, kommt er unter der Überschrift: „Das ekstatische Zeichnen die Grundlage der neueren Kunst“ auf die erwähnte glückliche Freiheit zu sprechen. „Der Maler von heute zeichnet mit derselben Leichtigkeit wie ein anderer Mensch schreibt .. Er wird immer neue Formen sehen, die seine Hand in ehernen Zügen in seiner Ekstase festhält ..“ Als er 1930 „Über Leben und Arbeit“ nachdenkt und dabei mehr als fünfundzwanzig ereignisreiche Jahre überschaut, fasst er zusammen: „Ich komme zu ganz anderen Formen, als wie sie die imitative .. Malerei

erstrebt und zeigt. Es ist .. nicht richtig, meine Bilder mit dem Maßstab der naturgetreuen Richtigkeit zu beurteilen, denn sie sind keine Abbildungen bestimmter Dinge oder Wesen, sondern selbständige Organismen aus Linien, Flächen und Farben ..“

Für dieses selbständige, nicht imitative Miteinander der Bildelemente auf der Fläche benutzt Kirchner den Ausdruck „Hieroglyphe“. Im Vorwort des Kataloges zur „Ausstellung der Graphik von E. L. Kirchner“ in der Galerie Aktuarius, Zürich 1927, erläutert er diesen seinen terminologischen Hauptbegriff: „.. Zeichnungen sind der Schlüssel zu Kirchners Kunst überhaupt. In den Zeichnungen tritt die Erfindung neuer Zeichen (Hieroglyphen) für die Naturformen klar hervor .. Nicht Primitivität oder gar Nichtkönnen, wie der Laie oft meint, erzeugen diese Umformungen, sondern der von der glatten Naturnachahmung durch die Photographie befreite moderne Künstler erfindet neue Mittel ..“

Wenn, wie hier von Kirchner unmissverständlich niedergeschrieben, künstlerisches Schaffen so frei sich entfalten kann, dann sollten, dann müssen diese ja nicht leicht und schon gar nicht leichtfertig errungenen Möglichkeiten bildnerischen Gestaltens konsequent genutzt werden, vielleicht auch mit einer gewissen Dankbarkeit. Sie haben das Bildgeschehen völlig verändert. Sie haben „Das Geistige in der Kunst“ (Kandinsky), „Das Unbekannte in der Kunst“ (Baumeister) vor Augen. Diese Veränderungen betreffen die vier Axiome des klassischen Bildaufbaus: Linie, Fläche, Farbe, Perspektive.

### **Linie als verdichtete Energie**

### **Fläche als gestaltete Zeit**

### **Farbe als Ereignis**

1909 schuf Ernst Ludwig Kirchner das Gemälde „Russisches Tanzpaar“ (Gordon 79; Motiv auf einer Postkarte vom 10. September 1909; Farblithographie Sch 89, Dube 130). Otmar Alt trat 2003 mit dem Werk in einen Dialog. Er hat es mit seinen Mitteln konfrontiert. (**Abb.**) Und er hat sich – wie Sören Kierkegaard sagen würde – „in ein Verhältnis gesetzt.“ Kirchner suchte 1909, fasziniert von der Bewegung, jenen Augenblick, in dem die Tänzerin den Höhepunkt ihrer Körperspannung „auf die Spitze“ treibt. Die Handbewegung des Tänzers unterstreicht ihre Streckung. Eine rote Zickzacklinie im Vorhang rechts vor Blau und Grün nimmt sie auf, ein Vorhang hinter der Tänzerin führt sie fort. Diese Linien bilden nicht ab. Sie sind geladen mit Energie. Sie reißen das Bühnengeschehen in eine nach oben gerichtete Aufwärts-Bewegung.

Die Linie, wie Kirchner sie versteht, kann, sobald sie die Aufgabe, tote oder lebendige Gegenstände, Personen, Landschaften zu benennen, hinter sich gelassen hat, neue, andere und wohl auch wichtigere Aufgaben übernehmen. Will Grohmann sprach schon 1925 von der „.. Linie, die nach einem besonderen Gesetz geordnet erscheint, man könnte es das Gesetz der Spannung nennen .. Die Welt, das Leben sind erfüllt von solchen Spannungsenergien; ..“ (Grohmann, Will, Handzeichnungen von Ernst Ludwig Kirchner, Dresden 1925, S.35f.) Kirchners Linie bündelt Energie. Im Davoser Tagebuch findet Kirchner den ebenfalls aus der Physik stammenden Ausdruck „Kraftleistung“. (Davoser Tagebuch: „Vom Wesen und Art der Kunst“, November 1926). Man kann solche zunächst vielleicht fremd erscheinenden Äußerungen Kirchners nicht unbeachtet lassen. Sie sind konstitutiv für ein Verständnis seiner Arbeit, und es ist ein Glücksfall, dass er die Fähigkeit besitzt, sich auch in Sprache außergewöhnlich präzise, intelligent und verständlich ausdrücken zu können. Was leistet bei ihm die Linie ? Sie verdichtet Energie. Der Tanz vollzieht sich in einer Fülle von Bewegungen. Das Gemälde verdichtet diese Bewegungen. Dabei entsteht etwas „Neues anderes selbständig neben der sichtbaren Natur.“ Die Linie vibriert. Sie schwingt. Sie dynamisiert des Bildgeschehen. Das Gemälde bildet nicht Bewegung ab; es ist Bewegung.

Die Adaption von Otmar Alt bemerkt und beachtet diese Energie. Der Maler bestimmt das Verhältnis als dialogisches Geschehen; er tritt ein in die „Innenansichten der Moderne.“ Seine Mittel sind Flächen, Linien, Punkte. Damit steht er in der terminologischen Kontinuität zu der grundlegenden Veröffentlichung von Wassily Kandinsky, 1925. Alts Repertoire graphischer Zeichen „übersetzt“ das Werk Kirchners. Otmar Alt beruhigt die Bühnenszene. Das geschieht im Bereich der Dekoration hinter und links neben der Tänzerin, wo eine blaue und eine hellgelbe Fläche entsteht. Er stabilisiert die Komposition mit umgrenzten Feldern. Sie nehmen die aus seinem Formenarsenal bekannten Punkte und Raster auf. Damit betont er die Binnenstruktur. Zugleich bleiben dynamische Elemente erhalten und werden mit eigenen „Detail-Hieroglyphen“ gestaltet. Das geschieht in den schwarz/weißen Zeichen des Rocksäumes und den schwarz/blauen Lineamenten des Kopfbereiches. Wie sehr es dem Künstler um eine Verfestigung der Komposition in der Fläche geht, machen das geometrische Raster rechts oben und die gleichmäßige Anordnung der grünen Punkte auf gelbem Grund rechts unten deutlich. Fazit: Konzentriert gebaut die Aufteilung der Flächen in ihrem kompositorischen Duktus.

Diese Konzentration setzt sich fort in der farbigen Gestaltung. Das leuchtende Gelb der Jacke des Tanzpartners und des linken Armes der Tänzerin betonen eine horizontale Achse. Die Großflächigkeit der weißen Farbe im Tanzkleid und in den Handschuhen der Tanzpartner tritt ein in ein verändertes Netz von farblichen Korrespondenzen. Die für Otmar Alts Werk typische, gepunktete Vielfarbigkeit löst sich von den Flächen Kirchners und gestaltet innerhalb des Dialoges eine eigene Faktur.

Was vorliegt ist, wie Kirchner schrieb, ein „selbständiger Organismus aus Linien, Flächen und Farben.“

### **Verlust der Perspektive**

In der klassischen Malkunst kommt der Perspektive eine besondere Bedeutung zu. Sie wird geradezu als Ausweis für das Können eines Künstlers herangezogen. Das „richtige“ Zulaufen aller Linien auf einen Fluchtpunkt, die damit verbundenen Größenverhältnisse – nicht selten verdeutlicht durch ein Repoussoir – galten als handwerkliche und gestalterische Grundlage. Daran hat sich viel geändert. Paul Signac sprach 1899 von der „Überwindung der Perspektive durch die Aufgabe eines einheitlichen Fluchtpunktes.“ Erfüllt hat sich diese Vorstellung im Werk von Paul Cezanne, der die Perspektive von der Linie löste und sie neu gewann durch Staffelung der Farbe, durch eine Abstufung der Lichtwerte. Edvard Munch veränderte sie radikal – Bernard S. Myers sprach 1957 von „übertriebener Perspektive“ – und gab ihr eine beängstigende, saugende Wirkung, bei der alles aus dem Vordergrund in den Hintergrund stürzt.

Ähnlich frei geht Kirchner mit der Perspektive um. In dem Gemälde „Gut Staberhof, Fehmarn I“, (G 322, 1913, Hamburger Kunsthalle) bestimmt die malerische, kompositorische Gestaltung das bildnerische Geschehen. Wie bei den Städtebildern von Berlin 1912 (G 291, G 292) stürzen die Linien aufeinander zu und übernehmen andere Aufgaben als die der Schaffung einer Zentralperspektive. Donald E. Gordon spricht von „perspektivischen Beziehungen .. [die] transponiert werden.“ Dadurch komme es zu „Raumverformungen“, zu Veränderungen von „Gestalt“ und „Größenverhältnissen“. Es fällt auf, dass der amerikanische Kunsthistoriker (Gordon S.89) in diesem Zusammenhang auf Paul Cezanne verweist, der „eine .. ungewöhnliche Wirkung auf Kirchners Behandlung von Masse oder Raum“ gehabt habe. „In .. Werken von 1913 werden Formen, Farben und Raum mit äußerst extremer Verzerrung behandelt, wie man sie in dieser Zusammenstellung in der abendländischen Malerei niemals zuvor antraf. Gleichzeitig schafft die glückliche Abgewogenheit zwischen eckig diagonalen und rhythmisch linear geschwungenen Bögen ein mit unbestreitbar großer

zentrifugaler Energie, aber ebenso auch harmonischer Statik geladenes Gleichgewicht“ (Gordon S.94).

Mit einem Werk dieser Bedeutung in einen Dialog einzutreten, erfordert Mut. Otmar Alt hat ihn. Er ist sich seiner Mittel sicher. Kirchners Werk bleibt Anlass. Dann aber führt Otmar Alt entschlossen und konsequent Regie: Das Bildgeschehen entwickelt sich nach seinen Kriterien. Die Farben intensivieren sich: Das Gelb der Häuserfronten, das Grün der Bäume, das Blau des Himmels und des Vordergrundes, das Schwarz des linken Stalldaches. Schraffuren und in Punkten gestaltete Flächen übernehmen die Binnenstruktur. Wie schon im „Russischen Tanzpaar“ legt der Künstler seine straffe Ordnung des Bildgeschehens in einer fliesenartigen Farbfolge fest: Links oben erscheint wiederum ein geometrisches Muster, das die Horizontalkomposition des Gemäldes anzeigt. Otmar Alt forciert die Abänderung der Linearperspektive, baut ein Gemälde aus einzelnen Teilen, die sich jeder perspektivischen Bildgestaltung entziehen. So verwirklicht er seinen Katalog graphischer Zeichen, sein Flächen-Alphabet. Der Dialog erweist sich als schöpferisch. Zeiten kommunizieren.

Gerd Presler