

RUDOLF SCHOTT

DER MALER BÔ YIN RÂ

ZÜRICH

KOBER'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

INHALT

Verzeichnis der Abbildungen
Vorbemerkung zur neuen Ausgabe

Voraussetzung
Künder und Künstler
Lebenswanderung

Erstes Buch:

Säkulare Bilder
Vorstufe und Vorbetrachtungen
Küstenbilder
Aus griechischen Bergen
Weihestätten

Zweites Buch:

Bilder des Ewigen
Das Bildnis Jesu
Grundzüge des Weltallgefüges
Über die Bilder des «Welten»-Kreises
Bilder der Meisterschaft:
1. Evolution und Involution
2. Ziel
3. Schallweltvision
4. Werk und Feier
5. Tempel der Ewigkeit
6. Von den geistlichen Bildern der Spätzeit

Gesamtverzeichnis der Schriften von Bô Yin Râ

ABBILDUNGEN

Zum biographischen Teil:

Bô Yin Râ, um 1920
Die Hände des Künstlers
Bô Yin Râ, 1926
Bô Yin Râ, 1940

Gemälde:

Klippenkirche
Klippen von Kullen
Largo
Im Riesengebirge
Bergfrühling in den bayrischen Voralpen
Waldtal im Spessart
Felsgestade auf der Insel Syra
Hochsommersturm
Felsen an der griechischen Küste
Bei Kap Koliass
Zypressengarten auf Euböa
Wintertag in Attika
Im Pentelikon
Olymp
Türkisches Heiligengrab in Thessalien
Das griechische Frauenkloster Hagia Moné
Klostertreppe auf Thera
Das Glöcklein
Löwentor zu Mykenä
Heiligtum von Sunion
Asklepieion zu Athen
Ruinen des Zeustempels von Nemea
Akropolis

Säulen des Parthenon
Das Bildnis Jesu
Studie zum Bildnis Jesu
Erfüllung
Lux in tenebris
Geburt des Kosmos
Sodom
Raum und Zeit
Lebenskeime
Loslösung
Weltwanderung
Stern der Weisen
Om mani padme hum
Schöpfungsklänge
Festliche Einung
Das klingende Licht
Urgestaltung
Weltenfrühe
Tempel der Ewigkeit
Seraphim
Das heilige Zeichen
Aufstieg ins Licht
Logos
Wächter
Heilige Heimkehr
Sonnensymphonie
Erweckung
Verklärung
Erlösung
Begegnung im Licht

VORBEMERKUNG ZUR NEUEN AUSGABE

Wenn der Verfasser es auf sich nahm, sein nun immerhin bereits vor 33 Jahren im Verlag Franz Hanfstaengl zu München erschienenenes und längst vergriffenes Buch über den Maler Bô Yin Râ in erheblich veränderter und erweiterter Form dem Publikum abermals vorzulegen, so beruft er sich auf mehrere Umstände, die ihn trotz einigem Bedenken dazu bestimmt haben, die alte Arbeit gründlich zu revidieren und zu erneuern. Und zwar liegt der brieflich und sehr nachdrücklich dem Verfasser gegenüber geäußerte Wunsch des Künstlers (in dessen letzten Lebensjahren) nach einer sorgsam durchgesehenen und ergänzten Neuauflage des 1927 erschienenen Versuchs vor. Die Durcharbeitung gemeinsam zu vollziehen, war wegen der politischen Gesamtlage und der Kriegszeiten nicht möglich. Der Künstler starb 1943. Und so wurde das ganze Vorhaben lange Zeit verschoben. Als es in Europa wieder friedlicher aussah, häuften sich die Zuschriften an den Verfasser, die immer wieder auf eine Neuauflage des allgemein vermissten Buches drängten. Schließlich kam der Vorschlag des Verlags der Schriften Bô Yin Râs zu einer Neubearbeitung und Ergänzung der Monographie hinzu.

Dass die nun endlich dargebotene und sogar wiederholt revidierte Arbeit keine Stereotypausgabe sein konnte und durfte, ergibt sich ohne weiteres aus dem alten Hexameter: tempora mutantur, nos et mutamur in illis. Der Verfasser hat sich mitsamt seiner Ausdrucksweise naturgemäß verändert und entwickelt. Dazu kommt, dass Bô Yin Râ selber in seinen späteren Jahren sehr wichtige und bedeutende Bilder gemalt hat, die ebenfalls von einer Entwicklung und Entfaltung Zeugnis ablegen. Die sehr ansehnliche, 1957 in Darmstadt vom dortigen Kunstverein gezeigte Ausstellung vieler Bilder aus sämtlichen Schaffensperioden Bô Yin Râs bewies das mit aller wünschenswerten Deutlichkeit. Besucher aus aller Welt fühlten sich in ihrem Inneren angesprochen und bewegt.

In dem ganz neuen Schlussabschnitt unseres Buches wurde der Versuch gewagt, den Betrachtern der Spätbilder einige Gesichtspunkte vorzutragen, die vielleicht geeignet sind, die ästhetische und zumal spirituelle Einfühlung zu stärken und so das Verständnis zu erleichtern, da ja die Bilder auf optische Weise mitteilen, vielmehr ergänzen - sogar wohl unmittelbarer, was in Bô Yin Râs Büchern mit Worten zu sagen versucht worden ist. Das Kapitel bedeutet aber keine Änderung, sondern nur eine logische und stoffliche Ergänzung des ursprünglichen Buchplanes.

Mit Ausnahme einer nicht weiter besprochenen, gleichwohl abgebildeten Ornamentzeichnung des Künstlers wurde keine Arbeit Bô Yin Râs erörtert, die nicht zugleich abgebildet worden ist - und diesmal zumeist farbig, da hier die Farbe ihrem symbolischen und geistigen Gehalt nach besondere Aufschlüsse gibt. Bei der Auswahl der Wiedergaben samt Erörterungen war ein ganz bestimmter Kompositionsplan maßgebend, dessen Kern auf die Gespräche mit Bô Yin Râ und dessen grundsätzliche Zustimmung zurückgeht. Mithin konnte es nicht die Aufgabe dieses Buches sein, einen regelrechten Oeuvre-Katalog zu bieten, für den die Zeit noch nicht gekommen ist. Aber es würde der Vorbereitung einer solchen Arbeit dienlich

sein, wenn alle Besitzer von Gemälden und Zeichnungen Photographien und zuverlässige Informationen über Bildtitel, Entstehungszeit und dergleichen an den Verlag senden möchten, wofür ihnen im voraus gedankt sei.

Dieses Buch konnte jetzt in angereicherter Form und mit viel mehr farbigen Abbildungen als einst herauskommen. Die neue Ausgabe hätte ohne die tatkräftige und höchst dankenswerte Mithilfe der Familie des Künstlers sowie von Freunden nicht an die Öffentlichkeit gelangen können. Die sorgfältigen Bemühungen des Verlags und der Druckerei taten ein übriges.

Rom, am 3. Februar 1960

VORAUSSETZUNG

KÜNDER UND KÜNSTLER

Als Helfer und Geleiter auf dem Wege zu Gott und göttlichen Dingen spricht Bô Yin Râ durch die eindringlichen Bände seines Lehrwerks bereits zu vielen Menschen auf dieser unserer Erde. Aber als Maler groß gesehener Landschaften, insbesondere als Maler von solchen Bildern, die vermöge ihrer den Überwelten entnommenen Formen die nämliche segensreiche Wirkung üben können, wurde er bisher nur einem eher eng umschriebenen Kreise bekannt und mehr oder minder offenbar. Mochte immerhin sein Buch «Welten» worin er, außer einem in leuchtendes Land führenden Text, eine Reihe von «Kosmischen Gesichtern» in farbigen Bildern darbietet, seine nur ihm eigentümliche Malerei zu nicht wenigen Seelen getragen haben, so diente sie den von seinen Worten wachgerüttelten Menschen mehr als ein Hilfsmittel zur inwendigen Versenkung denn als Gegenstand formempfindlicher Betrachtung, mithin schaffenden Nacherlebens künstlerischer Leistungen. Wenn es auch zur Würde künstlerischer Werke gehört, als Instrumente zur Innewerdung des Geistigen zu dienen, so kommen doch, hat es damit allein sein Bewenden, Kunst und Künstler zu kurz. Vielmehr ist das ästhetische Erlebnis bei der Anschauung einer künstlerischen Arbeit die allein führende Hauptmelodie, der sich dann die eine oder die andere harmonisch fortschreitende Begleitstimme sinnreich anschließen darf. Wer die Form erfasst, hat auch den Inhalt.

Man sollte sich also durch den ungewöhnlichen Reiz derartiger Bilder, die zum erstenmal in der Geschichte geistiges Geschehen so unmittelbar wie möglich und deswegen durchaus unmythisch hinschreiben, nicht dazu bestimmen lassen, in diese merkwürdige Welt, wofern man sie nicht einfach abgelehnt hat, haltlos und sozusagen verträumt hineinzutaumeln. Vielmehr schuldet man es dem Maler Bô Yin Râ wie jedem anderen Künstler, der diese Bezeichnung verdient, seine Kunst als Kunst zu nehmen und zu erfassen, um dann auf dem solcherart gesicherten Pfade jener inneren Verkündigung entgegenzuschreiten, die aus seinen Bildern hervortönt. So lernt man vielleicht manches «Wort» erlauschen, das mit erdenmenschlichen Zungen wohl überhaupt nicht gesprochen, aber durch das Mittel der farbigen Form doch noch erahnt und empfunden werden kann. Daher verkündet Bô Yin Râ durch sein Malwerkzeug etwas, das mit Wort und Schreiftafel nicht hätte verkündet werden können. Andernfalls wären seine Bilder neben seinen Schriften überflüssig oder bloße Illustrationen.

Vielleicht dürfen auf solche Weise eine unbestechliche Bildkritik und ein sorgfältiges Formenstudium an dieser dem Gegenstand nach ganz neuen Kunst ein doppeltes Ereignis zeitigen: vortastendes Eindringen in die geistigen Urgründe der Dinge, welche hier dargestellt sein wollen, und Errichtung der wichtigen und gesunden Schranke vor unklarem Umherschwärmen des Betrachters in den lautereren Gefilden der Kunst. Zudem wird sich dann erweisen, dass Bô Yin Râ, wenn er sich mittels der Farbe ausdrückt, an der Verwirklichung seiner großen Aufgabe nicht minder schafft als durch das mahnende und lichtgebende Wort seiner Schriften. Die Gefahr des Dilettantismus, dass der Künder dem Künstler ins Gehege kommt, bleibt vermieden. Beide durchdringen und ergänzen einander vielmehr: der Maler wiederholt nicht, was der Lehrer schon deutlich gesagt hat, sondern sagt, was dem sprachli-

chen Ausdruck nicht zugänglich gewesen ist. Er tritt auf den Plan, wenn das Wort, das Zungenwort, in die Ohnmacht des Schweigens versinken muss.

Dies zu erörtern und zu erhellen ist unsere Aufgabe. In ihrer Lösung liegt die Rechtfertigung dieses Buches über den Maler Bô Yin Râ.

LEBENSWANDERUNG

Fast unvermeidlich wirken Biographien gerade durch eine allzu beflissene Naturtreue, unzartes Betasten des Privatlebens und eifriges Zusammentragen von Alltagsdingen erst recht im Sinne einer Froschperspektive verfälscht. Sie verdeutlichen infolge solchen Verfahrens einer vergeblichen Liebesmüh' keineswegs jenen Menschen, den wir inniger kennenlernen wollen, damit unsere Liebe zu ihm weiter wachse; sie verwirren vielmehr unser Auge, dem der lästige Schwall von Einzelheiten und Nebensächlichkeiten erst recht neue Rätsel aufgeben und eine unbeschränkte Zahl von Deutungen anheimstellen. Weiterhin zerrinnen dann alle die vielen, so geschickt hingewischten Schlaglichter, die fleißig herausgearbeiteten angeblichen Wesenszüge zwischen den weitergebenden Händen der Zeitgenossen und Nachgeborenen; alles wird zerfasert und zerschwätzt. Freudlos liegen als ungenießbare, sozusagen mathematische Gegebenheiten vermeintlich gesicherte Daten in dem ganzen Wirrwarr umher und sind als Aussagen für das lebendige Bild so unwesentlich wie abgestreifte Häute und Schalen.

Was uns allein wirklich anspricht, ist immer nur das aufblitzende ewigkeitliche Leben, die äonische Biographie, für die alles verweslich Vorüberhuschende, alles Mühselige und Beladene, alles Lächerliche, alle Tücke des Objekts bloß als «Repoussoir», als in die Tiefe treibende Rahmensymbole zu dienen befugt sein dürfen. Und oft sagt eine legendär wirkende, nicht einmal gesicherte Anekdote über einen Menschen mehr als ein ganzes Archiv voller Daten und Dokumente. Miterlebend blicken wir auf das Wachstum des Ewigkeitsmenschen aus seinem inwendigen Seinskern und finden es am deutlichsten in seinem Werk versinnbildlicht. Dies vollends bei einem Manne, der recht eigentlich die Ewigkeit in der Gussform der Zeitlichkeit auffing, bei einem Manne, dessen lautere Geistesflamme nach allen Seiten hin verschwenderisch sprühte, unerschöpflich strahlte und im Geben ständig wuchs.

So wäre ein kaum begonnenes Kapitel füglich bereits zu schließen, wenn nicht einige Anmerkungen, damit der kommende Text davor behütet bleibe, hier zur Verdeutlichung vorausgeschickt werden müssten: Anmerkungen also dennoch zu einem Lebenslauf, der einen kurzen Schattenriss des Ewigkeitsmenschen an der Wand unserer Welthöhle entwarf, kleine derbe Grenzsetzungen mithin, um die geistige Biographie eines Menschen wie Bô Yin Râ, jene Biographie, deren unendliche Melodie aus seinen Schriften und Bildern unablässig hervortönt, unserem Blick einstweilen fassbarer zu machen; biographische Skizze aus wenigen zufällig aussehenden Strichen und Flecken wie jene Tuschbilder der asiatischen Zen-Malerei oder Zenga, wie die Japaner sagen.

Da ist der Name, über dessen uneuropäische Klangform so viele Menschen zunächst befremdet sind. Er stand ihm vor aller Weit und behördlich zu, in gleicher Geltung neben dem bürgerlichen Familiennamen Joseph Anton Schneiderfranken. Freilich war die Bürde seines geistigen Namens Bô Yin Râ in der Außenwelt für ihn eher ein Hindernis als eine Bürgschaft für Erfolg und Ansehen. Aber wie eine Blüte aus den drei firnweißen Kronblättern der Silben und den sieben goldenen Staubfäden der Buchstaben strahlt dieser Name sein Wesen, seine

Entelechie, lautmagisch gefasst, in Raum und Zeit hinaus. Solches unmittelbar zu wissen, ist uns anderen Menschen wohl kaum gegeben. Es bleibt uns nichts anderes übrig, als durch Bô Yin Râ selber zu vernehmen, dass diese Silben und Buchstaben lautgesetzlich und rhythmisch den Sinn und die Fülle seines Daseins enthalten. Hohe Pflicht verbindet den Menschen mit diesem Namen, in welchem ein gleichsam akustisches Diagramm seines Wesens festgelegt ist und in welchem er das Heiligtum der in den Geist Heimkehrenden über die kommenden Geschlechter hin gebaut und gewölbt hat.

Den Nachrichten über seinen geistigen Werdegang, die er uns in seinen Büchern gegeben hat, ist hier kaum etwas hinzuzufügen, es sei denn solches, das den Künstler und Maler betrifft, wiewohl er auch hier das Notwendigste in der 1932 erschienenen Schrift «Aus meiner Malerwerkstatt» selber vorgebracht hat.

Seine Kunst ist in erster Linie auf Landschaftsformung gegründet. Mag sein, dass diese innige Vermählung mit den Ausdruckskräften der Erde vom alten Bauernblut eingegeben ist, aus dem er stammt. Zur vollen Klarheit seiner künstlerischen Handschrift fand er jedoch erst später auf griechischem Boden, womit ein überblutliches Erbe dargetan, die Einung mit dem Geiste der das Schöne und das Gute

verschmelzenden inwendigen Antike vollzogen ist, wenn immer die kurmainzische Abstammung aus dem Spessart und die damit gegebene Einsenkung in die rheinische Weltweite und in die von fränkischen und gallischen Kräften gespeiste Kultur eine edle Grundlage hier gespendet haben. Die Überlieferung in der mütterlichen Linie der Sippe spricht von Einwanderung aus Welschland nach Augsburg, wo dann die Väter der sich Albert nennenden Familie als Goldschmiede lebten. Es ist möglich, dass hier die Ursprünge bis zu den Mauren zurückzuführen sind. Genug, der heiße Glanz mittägiger Lande und dessen substantielles Gegenbild in Gold und Juwelen gehören untrennbar zum Seelenorganismus des Künstlers und Sehers Bô Yin Râ.

Er wurde am 25. November 1867, morgens 2 Uhr, in Aschaffenburg geboren, lebte aber von frühester Kindheit an bis in die Mannesjahre in Frankfurt am Main und ist durch diese in jeder Hinsicht ausgezeichnete Stadt zu dem echten Frankfurter geworden, der er liebevoll zeit lebens blieb. Sein strenger Vater mit den feurig bannenden Augen stammte aus Bürgstadt bei Miltenberg und die milde, sehr fromme Mutter aus Hösbach bei Aschaffenburg; beide waren streng katholisch. Gleichwohl durchkreuzte der Vater eine zeitweise genährte Neigung des Sohnes zum Eintritt in einen religiösen Orden. Die vielfachen Anlagen des jungen Menschen kamen, meist durch Eigenkraft, in harter Zucht, unter großen Widerständen, bei bitteren Entbehrungen von außen, aber unter sicherster Führung von innen, zur Ausbildung und Reife. Eine besonders starke und tiefe, die musikalische, musste leider ohne Pflege bleiben und entwickelte sich das ganze Leben hindurch rein rezeptiv und durch den Umgang mit bedeutenden Musikern, vor allem aber durch unermüdliches Anhören edelster, insbesondere sakraler Musik. Die Neigung zu Polyhymnia ließ ihn einst in der Jugend ein richtiges Harmonium unterm Beistand eines Sargtischlers zusammenbosseln; es gelangte irgendwo nach Afrika zu einer christlichen Negergemeinde. Musik durchtönt alle seine Schriften, Musik er-

füllt und verklärt vor allem seine Bilder derart bis in jede Formkomponente, dass man schier verwundert ist, wenn sie hier nur dem geistigen und nicht auch dem leiblichen Ohr vernehmbar wird.

Solches Gesamtüstzeug einer sehr schöpferisch angelegten Natur trieb ihn unwiderstehlich in einen Künstlerberuf. Sein ausgeprägter, nach unbedingter Deutlichkeit strebender Sinn für Klarheit, attische Klarheit, um es sogleich zu sagen, verwies ihn aufs optische Gestalten. Der junge Mensch wurde Maler, noch ehe die in ihn gelegte und sachte ausreifende Berufung zum Lehrer und Weisen endgültig bis zur Auserwähltheit gediehen war, die ihm erst die Weihe in Hellas beglaubigte.

Die alten Meister in der Sammlung des Frankfurter Städelschen Kunstinstitutes erregten ihn tief. Zunächst taten dies in mehr stofflicher Hinsicht gewisse niederländische Landschaftler, zumal Meister von Seestücken, bis, in mehr geistiger Hinsicht, der entscheidende Eindruck von Moretto her kam. Alessandro Bonvicino, genannt Moretto da Brescia (1498-1554), dem man sonst im Norden kaum begegnet, überrascht durch seine zwei großen Madonnenbilder in Frankfurt, deren eines einst als Altarbild in der römischen Kirche San Carlo al Corso gedient hatte, als ein fast Großer, so dass man sich fragt, weshalb dieser Oberitaliener stets ein wenig in die Reihe der zweitrangigen Meister gedrängt wird. Er gehört zu denen, die man kennt und doch nicht kennt. Andernfalls müsste die ungewöhnliche Harmonie, in der sich hier eine große Fähigkeit zur Farbe und die in gewisser Beziehung dazu entgegengesetzte Begabung für linearen Ausdruck zusammenfinden, ihn längst den führenden Gestalten der Renaissance zugesellt haben. Jakob Burckhardt hat dies auch erkannt und stellte Moretto über alle Venezianer, Tizian ausgenommen. Moretto ist sozusagen in gleichem Maße Venezianer wie Römer und zeigt sich gerühmteren Meistern, die ähnliche Großheit anstrebten, etwa Andrea del Sarto, dem Florentiner, oder Sebastiano del Piombo, dem Venezianer, an Macht der oben hervorgehobenen Einung, die erst den vollkommenen Maler ausmacht, durchaus ebenbürtig. Genug, dieser klare, durch seinen Silberton sich auszeichnende Gestalter bestimmte den Maler in Bô Yin Râ, also den optischen Ausdruckswillen in ihm, wenn immer dieses Kind des neunzehnten Jahrhunderts sich mehr zur Gestaltung von Landschaften hingezogen fühlte. Die Beziehung zu jenem alten Italiener hatte ein geheimnisvolles und ergreifendes Vorspiel: Als ihn die Mutter unterm Herzen trug, stand sie einmal vor einer jener thronenden Madonnen des Moretto in Frankfurt, innig von dem Wunsche durchseelt, das erwartete Kind möchte dereinst solch herrliche Muttergottesbilder schaffen. Die Beziehung zu Moretto hatte sich längst herausgebildet, als ihm die Mutter nach vielen Jahren diese Geschichte erzählte. Ihr Wunsch ging zwar nicht ganz der Form nach, aber seinem innersten Sinne nach in Erfüllung: nicht die göttliche Jungfrau nach der schönen traditionellen Art, aber das Reich der Mütter, wie es ein anderer Sohn Frankfurts wunderbar erahnt hat, fand seinen dazu bereiteten und mit dem echten Schlüssel versehenen Gestalter.

Der junge Künstler, dem nur zeitweise, wofern es sein Stolz zuließ, wirtschaftlich ausgeholfen wurde, ging auch handwerklich seine eigenen Wege. In längerem Einzelunterricht förderte ihn der damals in Frankfurt wirkende Hans Thoma, dessen verborgene inwendige Mathematik auf den Schüler überging. Sonst beeindruckten die Lehrer, die er während seiner

Wanderjahre in Wien, München und Paris gefunden hatte, sein Eigenes nicht allzusehr. Auf der Académie Julian gab es unter Tony Robert Fleury und besonders dem feinen und geschickten Klassizisten Jules Lefèvre allerlei Zeichnerisches zu lernen. Vielleicht aber waren die Eindrücke, die von der stillen Größe des Puvis-de-Chavannesschen Werkes ausgingen, das damals seinem Wesen Gemäße, was ihm Paris zu spenden hatte.

Im Deutschen Reich interessierten sich Klinger, Boehle und, wie schon gesagt, der edle Thoma für ihn. Dieser innerlich so fromme Künstler förderte ihn zeichnerisch und suchte ihm einen linearen Duktus einzugeben, der voll empfindsamen Lebens und verwickelter Craqueluren steckte. Diese Art musste Bô Yin Râ, der in Linien und großen Flächen baute und seine Formen im Bauhüttengeist wahrhaft «rechtwinklig an Leib und Seele» zu finden wusste, später beträchtlich für sich umgestalten, wiewohl gerade von Thomas klarsten und beseeltesten Landschaften willkommene und wichtige Anregungen zu ihm kamen. Thoma hat sich dann als alter Mann auf seine Art die Lehre seines einstigen Schülers einbezogen und auch darüber geschrieben. Klinger hingegen begnügte sich damit, den bei ihm Anpoachenden in seinem Eigensten zu bestärken. Vielleicht hat er als Graphiker auf gewisse frühe, philosophisch und romantisch gestimmte Schwarzweißzyklen einigen Einfluss ausgeübt.

Die nützlichsten und handwerklichen Winke verdankte Bô Yin Râ wohl einem verhältnismäßig wenig bekannten Künstler, der sich später nach Triest zurückgezogen hat: *Gino Parin*. Dieser recht erfahrene und geschickte Mann war in München sein Ateliernachbar und malte ihm, obwohl selbst gar nicht Landschaftler, als er den jungen Menschen mit verwickelten Methoden sich um gerade ganz schlichte und hauchartige Wirkungen abmühen sah, ein Stück Landschaft auf Pappe herunter, dass es eine Art hatte. Er lehrte ihn auch in der Malerei den Weg des geringsten Widerstandes gehen, der im Geistigen der allein gesetzmäßige und gangbare ist.

Bô Yin Râ malte damals gerne Schneelandschaften, auf denen, wie man spottete, «nichts drauf» war. (Übrigens führte eine Reise den etwa Dreißigjährigen nach Schweden.) Unwillkürlich suchte er sich die Tiefe und Kraft knapper, scheinbarer Improvisation anzueignen, welche das sichere und große, aus taoistischer und buddhistischer Erkenntnis gespeiste und den spekulativen Geist des Abendlandes tief unter sich lassende Können der alten chinesischen und japanischen Tuschmaler, insbesondere das jener sich oft als Dilettanten verhüllenden Meister der Zen-Religion, auszeichnet und zu sakralen Gebilden ermächtigt.

Nach jeweils vierjährigem Aufenthalt in Berlin und München, auch einigen Italienfahrten, ging er 1912 nach Griechenland, wo für den Menschen und Künstler Reife, Erfüllung und Weihe bevorstanden.

Der Kreis der griechischen Landschaften und der Kreis der geistlichen Bilder, beide innig ineinander verwoben, werden uns als Zeugnisse erreichter Meisterschaft festhalten, wobei die glücklichen Visionen des Südgefühls, die überklaren hellenischen Spenden uns die unerlässliche Vorbereitung auf die gemalten kosmischen Schauungen erteilen, deren künstlerische

sche Struktur wir aufspüren müssen, ohne dass deren Gehalt je auszuschöpfen wäre, wiewohl wir herausholen dürfen, was immer sich unserem Fassungsvermögen darbieten mag.

Als der Völkerkrieg von 1914 begann und auch diesen Mann in ihm sehr ungemäße Bezirke hineinnötigte, ohne dass er jedoch eine Waffe berühren musste, gab es nichts mehr, was seine Seele noch erschüttern durfte: weder in jenem Krieg und den darauffolgenden wirtschaftlichen und sozialen Wirren, noch in dem noch ungeheuerlicheren zweiten Krieg und all den schreckenden Begleiterscheinungen eines sich häutenden Zeitalters. Die Unerschütterlichkeit des äonischen Lebens war sein Teil geworden. Die Krämpfe der persönlichen oder allgemeinen Erdbedingtheit konnten ihm innerlich nichts mehr anhaben.

Der Dienst hatte ihn damals nach Görlitz verschlagen, wo er dann bald segensreiche Friedensarbeit in künstlerischer, auch kunstfördernder und geistiger Hinsicht zu leisten fand. Den dort beheimateten, ihm wesensnahen «Philosophus Teutonicus» Jakob Böhme hat er in jener Zeit studiert und lieben gelernt. 1923 übersiedelte er in die Schweiz, wo er zunächst in Horgen am Zürichsee wohnte und dann 1925 den «ennetbirgigen» Kanton Tessin zu seiner Wahlheimat machte. Dort lebte er in Massagno bei Lugano, der glückseligen Landschaft um den Ceresio herum innig zugetan, wurde 1938 Schweizer Bürger und ging am 14. Februar 1943 in die andere Welt hinüber, in welcher sein Bewusstsein schon längst heimisch war¹.

¹ Wer noch Näheres über das Leben und Wirken von Bô Yin Râ als Lebenslehrer zu erfahren wünscht, sei auf des Verfassers 1954 in der Kober'schen Verlagsbuchhandlung erschienenen Buch «Bô Yin Râ - Leben und Werk» verwiesen.

ERSTES BUCH
SÄKULARE BILDER

VORSTUFE UND VORBETRACHTUNGEN

Der erste Eindruck angesichts der Bilder des Meisters ist Reinheit und Helligkeit. Er ist dem Erlebnis verwandt, das man hat, wenn man zum erstenmal ein Stück Mittelmeer von einer hochgebauten Küste aus gewahrt. Man fühlt sich gleichsam gebessert durch die Nachbarschaft dieser sauberen Kunst und durch die sich alsbald einstellende Vermutung ihrer lichten Herkunft. Schon das Handwerkliche in ihr, von dem noch zu sprechen sein wird, ist immer klar und durchsichtig, ganz unproblematisch, allem Geheimnisvolltuenden abhold. Farbton sitzt sicher, sorgfältig und ohne Ängstlichkeit neben Farbton. Keine der Moderichtungen, die einander in den letzten Jahrzehnten die Türklinke überlassen haben, kann diesen Maler für sich beanspruchen. Sein stets festgehaltener Leitgedanke lautete: völlige Klärung des Bildmotivs; damit befand er sich bereits in einem gewissen Gegensatz zu den Zeitströmungen, die der Verwirrung und dem Chaos nur zu sehr hörig waren. Vom ersten Strich des Pinsels oder Zeichenstifts an offenbarte er sich als «das Land der Griechen mit der Seele suchend», hierin ein Mitwanderer Goethes. So hellensisierte er gewissermaßen von Anfang an seine Kunst; nicht aus eklektischer Formblasiertheit, sondern infolge einer natürlichen Verwurzelung in hellenischem Erdreich, zu welchem edler Zwang ihn endlich auch im Körper hintrug. Zu späteren Zeiten, als er in der italienischen Schweiz wohnte, hat ihm der schöne Tessiner Boden, so oft es wieder einmal ans Landschaftern ging, «griechische» Landschaften zugetragen.

Sein Ziel, das da Ordnung, Einfachheit und Einung im Bildmotiv genannt werden darf, hat er sehr zeitig erfasst, wie schon aus seinen gedanklich merkwürdigen Schwarzweiß-Mappen, beispielsweise dem 1906 herausgegebenen Zyklus «Aus dem Traumland», oder den zarten Pflanzenstudien seiner Skizzenbücher hervorgeht. Die technische Verfestigung seines Talentes musste er naturgemäß wie jeder andere Sterbliche allmählich und mühsam durchführen, Können und Wollen zur Deckung bringen, das bekannte Wort Liebermanns bewahrheitend: «Zeichnen ist die Kunst, wegzulassen». Für die Malerei gilt diese treffende These nicht minder. Sie gilt überhaupt für das gesamte Schaffen im Universum, ist sie doch eine besondere Anwendung jenes Grundgesetzes, das, wie schon bemerkt, Jede Kraft im geistigen und natürlichen Haushalt den Weg des geringsten Widerstandes gehen heißt. Der schöpferische Mensch muss mit dem geringstmöglichen Aufwand an Kraft und Mitteln die größtmögliche geistgemäße Wirkung erzielen. *Lex parsimoniae* nannte man das Gesetz wohl zu Zeiten. Den inneren Treueid zu dieser heiligen Satzung hat jeder Meister einer Kunst in aller Stille abgelegt. An einem Kunstwerk verdienen nur solche Teile, wofern man von Teilen im Kunstwerk überhaupt sprechen darf, erfüllt und gewürdigt zu werden, die nach der *Lex parsimoniae* gewachsen sind. Der ganze Rest ist schlecht gemacht, Flickwerk, vielmehr gar nichts. «Und wär' er von Asbest: Er ist nicht reinlich. »

Hierin denn also beruht das Geheimnis dessen, was man Bauen im Kunstwerk füglich nennen darf, echtes Bauen, welches dem starren Nichts immer ein Stück gestalterfüllten Raumes, ein Stück Wirklichkeit, ein Stück lebensjauchzender Kraft und Spannung zwischen grenzesetzenden Formpfeilern und -säulen abgerungen hat. Angesichts eines Bildes, das

ganz in der Freiheit dieses Gesetzes aufgegangen ist, kann man sich eins mit dem Pulsschlag der göttlich individuierten Welt erleben. Es ist ein beseligender Abglanz des Urorganismus in seiner strahlenden Spannkraft, Gesundheit und Bewusstheit.

Wir werden Bô Yin Râ am Werk sehen, diesem Gesetz in seinen Landschaften wieder und wieder Ausdruck zu verleihen, bis er gar dazu übergeht, es nicht bloß anzuwenden, sondern es geradezu und ohne Umschweife, ohne das störrische oder ablenkende Mittel physischer Formkomponenten, noch unmittelbarer darzustellen in jenen von ihm als geistlich bezeichneten Bildern, die dann von unüberlegten Betrachtern mitunter als Futurismus oder auch Kubismus kläglich missverstanden worden sind. Es leuchtet ein, dass zu solchem Beginnen nur die höchste und vollbewusste Erlebnisfähigkeit und Einfühlung in die göttliche Willenssphäre ermächtigen. Erschleichung, Missbrauch oder verständnisloses Nachahmen solch geistlicher Formgesichte sind gleichbedeutend mit schwerer Versündigung.

Wenden wir uns jedoch zu den Landschaften zurück und sehen wir zu, wie er baute, wie er schon in seinen frühesten Gebilden gebaut hat.

Die Malerei lebt nicht von Farbe allein. Die Stellen, wo die Farbflächen zusammenstoßen, einander überbranden oder verschmelzen, wenn sie nicht, wie vorzugsweise in dekorativ genannter Kunst zu geschehen pflegt, säuberlich aneinandergrenzen, sind nicht minder wichtig. Diese Stellen, diese mehr oder minder klar gezogenen Grenzen nennen wir kurz Linien, auch wenn sie vom Begriff der mathematischen Linie abweichen. Die Farbfläche löst auf und befreit; die Linie bindet und fesselt. Beider Widerspiel bedeutet die Malerei, die denn auch zwischen den beiden Polen schwingt.

Bô Yin Râ ist von den Extremen der einseitig malerischen, die Linie zersetzenden Malerei, wie die Barockzeit sie liebte, und der vorzüglich linearen, die Farbe stark drosselnden Malerei, wie sie etwa der florentinischen Renaissance gemäß gewesen ist, gleich weit entfernt. Unerschütterlich hält er die Mitte zwischen den beiden Polen, nämlich dort, wo die paradiesische, die recht eigentlich äquatoriale Freiheit herrscht. Man vermöchte es kaum zu entscheiden, ob diese Bilder mehr gezeichnet oder mehr gemalt, also farbig durchlichtet sind. Sie enthalten beides in glücklichem Maß: Zeichnung, also Linie, und Licht, also Farbe. Der Kenner graphischer Werke und ebenso der Genießer koloristischer Valeurs fühlt sich in der Betrachtung dieser Landschaften zufrieden gestellt.

So kommt stets die Vorstellung lebenspiegelnder Körperlichkeit, mithin das Bild eines Organismus zustande. Es ist recht bemerkenswert, wie sehr diese organisierende Kraft in aller von Bô Yin Râ angestrebten Gestaltung von Anfang an lebendig enthalten ist. Vielleicht setzen wir diesen Anfang etwas spät. Aber ist es nicht gemäß, dem Menschen seinen wirklichen Anfang erst dann zuzubilligen, wenn Natur und Studium den Jüngling vollkommen zum Mann haben heranreifen lassen? Das pflegt so um das dreißigste Jahr hin zu geschehen, jenes Jahr, in welchem gemeinhin die Zeit des Empfangens durch die Zeit des Gebens abgelöst wird.

In solchem Sinne also steht die Zeichnung *«Klippenkirche»* (Abb. S. 29) am Anfang und in der Frühe seines Schaffens. In diesem auf der schwedischen Reise festgehaltenen Motiv scheint das Zeichnerisch-Lineare ganz aufgelöst. Die Linie, der Kreidestrich, sie werden durch die Art ihrer Aufdröselung und Ineinanderquirlung ganz zu «Farbe» und schwingender Fläche. Gleichwohl ist das Ganze zu einem festen und wuchtigen, gleichsam aus gespaltenem Licht gebauten Körper geworden. Ohne dass die Kräfte beider Pole aufhörten, einander im Gleichgewicht zu halten, sind sie nur ungestüm und in jugendlicher Leidenschaft verknäuel. Noch ringen Chaos und Kosmos miteinander. Eine ossianische Stimmung, entnebelt der unheimlich gespenstischen Zeichnung, deren Formen aus der nordischen Mythologie zu kommen scheinen. Man entsinnt sich unwillkürlich der Frostthursen oder des Fenriswolfes, irgendwelcher Ungeheuer, die an der Schwelle zwischen Welt und Überwelt lauern.

Ähnlich verhält es sich mit seiner damaligen Malerei. Wie in jener Kreidestudie geheimnisvolles Licht und funkensprühende Farbe die dunklen und dumpfen Umrisse zu durchschäumen scheinen, so durchhädern hinwiederum ganze Linienmassen in den Gemälden der nämlichen Zeit die Farbflächen so reichlich, dass der Eindruck entsteht, ein Ölbild wie die *«Klippen von Kullen»* (Abb. S. 32) ebenfalls ein schwedischer Vorwurf, sei eine Pastellstudie oder gar eine Buntstiftzeichnung. Auf der einen Seite haben wir mithin zeichnerische Gemälde, auf der anderen malerische Zeichnungen. Noch bilden beide organisierende Grundkräfte der in der Fläche darstellenden Kunst einen fast unauflöselichen Knäuel. jugendlich füllenhafter Temperamentsüberschuss äußert sich hier in der noch nicht durchsichtigen, noch nicht sicher beherrschten, weil eben noch nicht gefundenen und errungenen Technik. Daher bleibt es um so bemerkenswerter, dass die aus so labyrinthischen Umwegen gewonnenen Gefüge dennoch Ruhe und Harmonie atmen und so ganz klar und einfach wirken wie das innere Gemüt des Weltalls, das sich in jenen Klippen- und Küstengebilden dartut. Es sind also in den *«Klippen von Kullen»* bereits die lichten homerischen Buchten vorausgefühlt, an denen sich der Künstler später ganz finden und denen er ein so überzeugender malender Ausdeuter sein wird, wie er sonst nicht gefunden werden kann, zumindest nicht seit den Tagen eines Rottmann.

Es ist eine Entwicklung zur Flächenhaftigkeit mit sehr klar gegliederten und ausdrucksvoll silhouettierten Farbmassen, die nun einsetzt und binnen verhältnismäßig kurzer Zeit zu einem recht merkwürdigen Phänomen führt. Die Bilder verlieren ihre Zeitbedingtheit und münden in einen sozusagen absoluten Stil ein, der es Bô Yin Râ erlaubt, in späteren Jahren immer wieder zu frühen Entwürfen zurückzugreifen und sie fast unverändert, nur in gleichsam mächtigerer Instrumentierung und in gesteigerten Formaten auf tönen zu lassen. Es liegt uns fern, diesen Künstler gegen andere Künstler auszuspielen oder ihn mit ihnen zu vergleichen, schon aus dem einfachen Grunde, weil er, wie auch in seinen Schriften, eine künstlerische Persönlichkeit *sui generis* ist. Man kann ihn weder für die Romantik noch die Klassik, weder für den Impressionismus noch den Expressionismus beanspruchen. Er geht ganz allein seinen eigenen sicheren Weg, den Weg der Zeitlosigkeit, hierin allenfalls mit den althellenischen oder den byzantinischen und romanischen, am meisten aber den altchinesischen Meistern vergleichbar, wenn man nicht etwa an Poussin denkt. Er drückt etwas aus, das über den

im engeren Sinn artistischen Bereich hinauswächst und mit den Mitteln der gelehrten oder schöngeistigen Ästhetik nicht völlig zu erfassen ist, mithin Gefahr läuft, in deren Bereich auf Widerspruch, Feindseligkeit, Achselzucken, Gleichgültigkeit, Verachtung und alles mögliche sonst zu stoßen, nur gerade nicht auf ein wirkliches Begreifen. Denn dieses Begreifen ist hier zugleich schöpferischer, nämlich ein selbstschöpferischer Prozess: In dem Maße, wie man diesen Bildern gerecht wird, wird man sich selbst gerecht und fördert sich selbst, wird geistig wacher. Und das ist schließlich ein Gewinn, dessen Wert nicht abzuschätzen ist. Die Frage, welchen Rang Bô Yin Râ innerhalb der Künstlerschaft der Gegenwart oder der Vergangenheit zu beanspruchen hat, kann nicht beantwortet werden, weil sie falsch gestellt ist. Denn er steht für sich, weil er zu jenen wenigen Menschen gehört, die der übrigen Menschheit als Brückenbauer, als Mittler zur Rückfindung in die verlassene und verratene geistige Heimat dienen. Man kann diese wenigen Mittler nicht in einem Atem mit anderen Menschen nennen, weil sie eben *sui generis* sind und bleiben. Sie bieten mit ihren Ausdrucksmitteln etwas, was alle anderen Menschen, seien sie auch so groß wie Cäsar oder Michelangelo oder Goethe, nicht zu bieten haben. Es hat ja schließlich auch keinen Sinn, die überlieferten Worte Jesu literarhistorisch und ästhetisch zu auskultieren. Man kann sie ästhetisch beanstanden oder untadelig finden. Eine Erkenntnis von irgendwelchem Wert ist damit nicht gewonnen. Das gleiche gilt von den Schriften und Bildern des Künstlers, der in diesem Buche betrachtet wird. Je mehr er in seinem künstlerischen Werdegang zu seiner eigentlichen Ausdrucksform gelangt, die seine geistige Erkenntnis und vor allem seine geistige Helferschaft sinnlich fassbar machen kann, desto mehr entzieht sich das Gebilde der üblichen ästhetischen Wertung, wenn man auch unbedenklich sagen darf, dass es notwendigerweise eine formal gelungene Lösung darstellt. In dem Maße, wie dieses Ziel noch nicht ganz erreicht ist, also etwa in den vorgriechischen Studienjahren, können der ästhetischen Schulbetrachtung mehr Rechte zubilligt werden.

Wir haben mit diesen Überlegungen der zeitlichen Ordnung ein wenig vorgegriffen. Es bleibt uns noch übrig, aus der Menge des Erhaltenen vier Beispiele von Bildgedanken aus der vorgriechischen Stufe hier einzuschalten, die, wie es uns scheint, besonders deutlich zeigen, welchen Weg der Künstler gegangen ist. Wir sagten ausdrücklich: Bildgedanken. Denn die in den Abbildungen vorliegenden Ausformungen gehören, wenn wir uns nicht irren, einer späteren Zeit an, die ihrer Ausdrucksmittel schon sicher geworden ist. Ganz gleichgültig, ob die erste Fassung dieser Bildung noch irgendwo vorhanden ist oder nicht, kann man sie doch deutlich durchschimmern sehen.

Diesen vier nun zu betrachtenden Bildern ist die Baumwelt gemeinsam, zu absoluter Größe und Zeitlosigkeit gesteigert, von einem Frieden und einer Feierlichkeit durchgeistigt, wie sie die äußere Welt nicht geben kann. Sie zeigen deutlich, dass der Geist die Materie denkt und bildet, dass auch die irdische Natur seine Schaubühne ist. Die stellen, aber nicht starren, von edlen Lebenswogen still durchfluteten Symmetrien des Bildgedankens «*Largo*» (Abb. S. 35) stimmen im Wechselspiel mit den Horizontalen der lichten Wolke, des Horizontes und des spiegelnden, umbuschten Weihers in der Tat das *Largo* einer gedämpft pastoralen Musik an. Musik ist ja immer in den Bildern unseres Meisters, das muss unermüdlich wiederholt werden. Noch ist ein Unterton von Romantik in dieser Komposition, unmittelbarer zusam-

mengefasst in der verschleierte sinnenden Frau zur Rechten. Es ist ein ganz ungewöhnlicher Fall, dass auf den Landschaften dieses Künstlers eine menschliche Staffage in Erscheinung tritt und das Walten des Allgeistes gleichsam in einem Individualgeist sammelt. Es ist aber vielleicht nicht ganz richtig, hier von Staffage zu sprechen, etwa in dem Sinne, wie alles Figürliche bei Claude Lorrain so ungewichtige und nebensächliche Zutat ist, dass er sie meistens von anderen Malern in seine Bilder eintragen ließ. Vielmehr hat die Frau, die Dame, so europäisch sie anmutet, hier eine Bildfunktion, etwa wie jene Weisen, die auf chinesischen Landschaften in die Betrachtung von Wasserfällen versunken sind und keinerlei eigenwilligen Gegensatz zur Umwelt bilden wie zumeist auf den Gestaltungen des Westens, wo der Mensch vor allem zu dominieren scheint. Es ist etwas von stiller Erwartung in diesem Bilde, als ob die wie zu einem Baldachin zusammengeschlossenen Bäume - sind es Pappeln? - bereit stehen, damit die Frauengestalt darunter trete und das göttliche Ewigweibliche im Strahlenkranz der Baldachinlichtung offenbare. Aber es ist schwierig, den Gehalt solcher Bilder mit Worten auszuschöpfen. Es soll ja nur dazu angeregt werden, dass man sich gemächlich und meditativ darein versenke. Sie sind zu gehaltvoll, als dass es zulässig sein möchte, sie mit einem Blick abzutun. Dieses Werk zeigt, wie die im gleichen Zusammenhang noch zu betrachtenden Bilder, zwar bereits die gelassene Meisterschaft der breiten und sicheren Pinselführung, aber der Gegenstand trägt die Farbe der Sehnsucht und nicht der ganzen Erfüllung, die etwa die im geistigen Sinn ganz nüchternen geistlichen Bilder und auch fast die griechischen Landschaften auszeichnet, wofern das, was wir unter Erfüllung und unter Nüchternheit verstehen müssen, bei Vorwürfen mit irdischen Bildkomponenten überhaupt realisierbar ist.

In Bildern nach Art des soeben geprüften «Largo» oder der Komposition «*Im Riesengebirge*» (Abb. S. 37), die uns nunmehr beschäftigen soll, ist das zugrunde liegende Motiv weder vor der Natur studiert - Bô Yin Râ war kein Maler, der seine Bilder vor dem Modell gemalt hat - noch auch frei erfunden; denn es fehlt einerseits das bloß zufällige, andererseits das bloß dekorative Element. Vielmehr haben solche Bilder einen so hohen Grad von Notwendigkeit und Wirklichkeit in sich, dass man sagen möchte, sie müssten, auch wenn sie als Naturgegebenheit nicht vorexistiert haben, nunmehr durch die Einbildungskraft des Künstlers irgendwo als schönes Raumgebilde Existenz besitzen. Der einsame Bach inmitten der wie in stiller Gebetsfeier emporragenden Baumsäulen, die Lichtung, weiterhin die dunkle Wipfelwand und der Silberrücken der Hochgipfel, alles das mutet an wie eine Paraphrase auf «Wanderers Nachtlied», jenes herrliche Geschöpf unter Goethes Dichtungen. Ohne im mindesten erstarrt zu wirken, ist doch die ganze Komposition durchgeometrisiert in mächtiger Durchdringung von Vertikalen und Horizontalen, die als Themata gleichsam durch die Grenzlinien des Rahmens gegeben sind und nun, von außen nach innen gleitend, eine zweistimmige Bildfuge voll geheimer Symmetrien aufbauen und entwickeln. Obwohl hier gegen die sonstige Gewohnheit des Künstlers das vielgegiterte Gefüge keinerlei größere und gestillte Flächen aufweist, webt doch eine fast nicht begreifliche Ruhe und Gelassenheit darin, eine so klare Zuversicht und selige Entrücktheit, dass dadurch wieder ein bedeutsamer Unterschied zu dem leisen Todesschauer der Goethe-Verse offenkundig wird, die wir deshalb zur meditativen Vergleichung hierher setzen:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Stimmungsmäßig und thematisch sehr verwandt mit dem Tannenbild, wiewohl sich wiederum davon unterscheidend wie Morgengefühl von Abendgefühl, überdies nunmehr die großen, breit hingestrichenen Flächen, wie sie der Meister so sehr liebte, reichlich aufweisend, bietet sich die weit überwiegend in hellen Tönen gehaltene Malerei von «*Bergfrühling in den bayrischen Voralpen*» (Abb. S. 39) dar. Vielleicht führt die Abbildung unsere Vorstellung hinsichtlich der darin enthaltenen farbigen Werte etwas irre: Vordergrund und Mittelgrund wirken verschneit. Sie sind es auch, aber nicht mit Eisflocken, sondern mit hellen Blüten auf ganz lichtem Gras. Die horizontalen Bildteile: Wolkenschwaden, Schneegebirg, Wiesenpläne und vier ferner gelegene Tannenhaine, die auch hervorragende Waldgipfel bedeuten können, sind beinahe streng symmetrisch nach dem hohen Berghorn in der Mitte hingeeordnet. Um so günstiger wirkt die Auflockerung durch die fünf, die gesamte Bildfläche durchschneidenden Tannen, von denen zwei nahe am rechten Rand, drei aber so weit von links nach innen gerückt sind, dass sie einen gewichtigen Akzent bilden, weil sie das Ganze im Goldenen Schnitt aufteilen. Dieser zweifache Rhythmus durch das Widerspiel von Goldener Proportion und Mitbetontheit macht, wenn wir uns nicht täuschen, den Hauptreiz dieses Bildes aus. Wenn man in «Im Riesengebirge» leise Vorahnungen jener Steilformen und «Basalte» auf den geistlichen Bildern (man denke etwa an «Lux in tenebris» (Abb. S. 132 in diesem Bande) aus der Gruppe der Weltenbilder) bemerkt, so wird hier solches noch offenkundiger in der Bergmasse und dem Gewölk, in denen sich schon jene artikulierten Gipfelformen und Seelenschwaden ankündigen, wie wir ihnen auf den überweltlichen Bildkompositionen, beispielsweise «Weltwanderung» (Abb. S. 151 in diesem Bande), immer wieder begegnen.

Es ist anzunehmen, dass gewisse Anwendungen stimmungsmäßiger Romantik, überdies alles Wirbeln und Schäumen jugendlicher Krafftlaunen bewusst vom Künstler zu allmählichem Abklingen gebracht werden mussten. Das «Waldtal im Spessart» (Abb. S. 41) eine versonnene deutsche Nachtlandschaft, die Goethes Lied an den Mond in dessen beiden Fassungen in Erinnerung bringt, ist mit äußerster Sparsamkeit der Mittel geformt. Ebenso kontinuierliche Linienzüge wie kohärente Farbmassen, beides einander fast streng in Schach haltend, so dass eine Spannung entsteht, die freilich auf unserer Abbildung (und auch auf dem bekannten, kühler gehaltenen Holzschnitt des Japaners Urushibara nach diesem Bilde) dumpfer wirkt als auf dem so überraschend schönen und reifen, in warmen braungrauen Farbklängen schwingenden Original in Zürcher Privatbesitz. So formt sich das verhaltene Pathos dieser schon durch die rosigen Töne im Gewölk durchlichteten Nachtstimmung, welche an die sehnsüchtige und wehmütige Phantasie eines Caspar David Friedrich und die ganze unerlöste Tiefe deutscher Romantik zwar anzuklingen scheint, aber sie gleichzeitig überwindet, vor allem deswegen, weil diese Landschaft ganz und gar zu malerischer Bildform von wundersam

geistiger Einfachheit geworden ist und, trotz der an Goethe gemahnenden Gestimmtheit des literarischen Beigeschmacks enträt, der die Reinheit vieler Kunstwerke deutscher Romantiker und Nazarener wie auch englischer Präraphaeliten beeinträchtigt. Das Bild stellt jene entscheidende Spätstunde dar, wenn der verklingende Tag wie ein Gebet die Nacht durchtönt. In seinen breit horizontalen Lamellenformen mutet es als den geistlichen Kompositionen des Meisters sehr verwandt an.

Das bloß Stimmungsmäßige ist eben etwas, das in der hohen Kunst doch wohl schließlich auch noch überwunden werden will. Mag die sentimentalische Note überaus zart und keusch anklingen, so verrät sie gleichwohl einen Rest jenes Ringens um die Form, dem im gelungenen Werk keine Stätte gebührt. Unsere Zeit ist als Selbstdarstellung ohne Selbstkritik, vielmehr der ganz hemmungslosen und exhibitionistischen Selbstentblößung von unbegriffenen Hemmungen ihrer Künstler, Musiker und Dichter nur zu hold und wird es immer noch mehr. Hier liegt das im wahrsten Sinne des Wortes epochale Missverständnis des künstlerischen Urphänomens, welches erst dann zu vollem Glanz erblühen kann, wenn jeder Krampf gelöst ist. «Apollon ist eben doch der Höhere neben Dionysos» - äußerte Bô Yin Râ einmal zum Verfasser und sprach damit etwas Entscheidendes aus, das ja auch der Mythos andeutet, indem er dem trunken machenden Gott eine sterbliche Mutter gibt, die beim wahren Anblick ihres olympischen Geliebten zu Asche wird. Die seelische Tiefe liegt nicht in der Wollust des Leidens und im Auskosten des Abgrunds, sondern in der Selbstheilung und im Überbrücken oder Schließen der gähnenden Klüfte. Solches wussten die Hellenen, indem sie die Lichtgestalten ihrer Götter auf reinen und klaren Bergeshöhen heimisch machten: Olymp, Parnass, Ida. Und gerne stehen die Heiligtümer in Akropolen und auf erhabenen Punkten: Athenische Akropolis, Sunion, Delphoi, Bassai, Akragas. Dem Hades wurde kein Tempel gebaut.

Es ist ein in den Tiefen der Seele verwurzelttes Gefühl, das die Völker des Nordens, insonderheit deren geistige Menschen, immer wieder in den Süden gezogen hat, in das italische Großgriechenland oder in den lichtschemmernden Bereich des Archipelagos selbst. Irdisches Gegenbild zeigt dort in sonnigem Gleichnis, was ihnen Ziel ist und Lebenselixier: Klarheit und Reinheit. Die alten Griechen haben das Kalokagathia genannt, Hochherzigkeit, Schönheit und Güte in einem. Wir haben kein Wort dafür, aber wir haben ein Distichon von Goethe, das er einst in das Album der Fürstin Amalie Gallitzin eingetragen hat und welches den Sinn des griechischen Begriffes sehr anmutend zum Vorschein bringt:

«Unterschieden ist nicht das Schöne vom Guten; das Schöne
Ist nur das Gute, das sich lieblich verschleiert uns zeigt.»

Vortrefflich ist in diesen paar Silben ein scheinbarer Gegensatz geschlichtet und die peinliche Isolation der Ästhetik im neunzehnten Jahrhundert schon im voraus ad absurdum geführt. Die Kalokagathia lebt tief in unserem Herzen und dürstet nach Fleischwerdung. Im griechisch überprägten Süden sind sogar die lauen Schatten noch trunken und golden von Licht. So finden sich denn Licht und Schatten schon hienieden in höherem Licht geeint, trotz

der trägen Materie, die sich ja doch immer wieder als nichts denn eine Manifestation des Geistes bekundet, als dessen Geheimniszustand, wie Novalis begriffen hat.

Der Künstler Bô Yin Râ, dessen ganzes Wesen Klarheit und Offenbarung will und einbe-greift, dieser Geistesmensch konnte nicht anders, als die Durchlichtung des Südgefühls in sein Herz hineinnehmen, jene Übereinstimmung mit den Ordnungen der Lichtwelt, so dass es ihn unwiderstehlich nach dem ägäischen Inselmeer zog, wo die Formen der Landschaft den Winkeln und Flächen des inwendigen Seelenkristalls so weitgehend entsprechen, wie es im Verhältnis von Äußerem zu Innerem hienieden irgend möglich ist. Er machte sich nach Griechenland auf, und es ergab sich, dass diese vom Opferduft uralter heiliger Weihen noch umwehten Stätten den ihnen gemäßen künstlerischen Verkündet fanden.

Es gibt von jener langen Reise noch ein halbes Hundert oder mehr mit Ölfarbe rasch hin-geworfener Skizzen nach Landschaften. Sehr zart und anmutig, erfassen sie weiter nichts als das Unerlässliche in einer der impressionistischen Überlieferung angeschlossenen Technik. Ein artistisch bedingter Betrachter möchte darüber hinaus nichts zu wünschen finden¹, solan-ge er die sozusagen symphonischen und orchestralen Weiterentwicklungen dieser Liedent-würfe nicht kennt. Wohl bemerkt, bedeuten die später und mitunter auch noch in den letzten Lebensjahren entstehenden großen griechischen Landschaftsbilder keine Verbreiterung und bloße Auswalzung des skizzierten Vorwurfs (der ja zunächst nur eine Gedächtnishilfe sein will), sondern eine Steigerung und Verklärung des Motivs in mannigfacher Beziehung. Hebt doch in diesen Bildern die eigentliche Bauarbeit, das Auswölben zu einer Ganzheit, erst an. Ein französischer Ästhet hat den Vorwurf erhoben, alles das sei zu sehr «arrivé». Nun, man weiß es:

Geschlossene, aber vollständig individualisierte, nirgends automatenhafte Ganzheit er-drückt unsere Heutigen. Sie sind wie eh und je zufrieden und beglückt mit den bloßen Klei-dern Euphorions, mit den zweideutigen Gaben von Phorkyas-Mephistopheles. Die vollent-wickelte Schönheit des Lebens erregt ihnen Ärgernis, wie ihnen schon längst die griechische Klassik und italienische Hochrenaissance, besonders in den Werken Raffaels, geradezu un-verständlich und lästig geworden sind. Das Ausgeglichene beunruhigt ein schläfrig gewor-denes Gewissen.

Bô Yin Râ hat in seinen griechischen Landschaften bereits vor- und ausgebildet, was man dann unter dem Kennwort «Neue Sachlichkeit» geraume Zeit lang anstrebte. Aber er ging darüber hinaus und hat auch den «Surrealismus» vorweggenommen, wofern man diesen als den Entschluss auffasst, zu einer unverschobenen und nicht geschmäckerischen Transposi-tion der Wirklichkeit in überwirkliche Zeitlosigkeit zu gelangen. Im Umkreis der hellen Einweihungsstätten Delos, Delphoi und Eleusis fand er mit der sicheren Einfühlung des

¹ Wir haben aus diesen Skizzen eine Auswahl in farbigen Nachbildungen zusammengestellt, um sie in Form eines in der Kober'schen Verlagsbuchhandlung erscheinenden Büchleins einem künstlerisch empfindenden Betrachterkreis zugänglich zu machen.

Künstlers die reine und nackte, «sich nicht zierende» Landschaft, den klaren Garten Gottes, wo die Formen nicht durch sich vordrängende Regiekünste von Atmosphäre und Vegetation verwischt sind.

Zwar ist sie schon jeweils in den Skizzen enthalten, wird aber in den Durchführungen auf die eigentlichen Stammformen des Erdleibes hin erschaut. Honiggelbe Marmortrümmer, kahle Berge, blaue Buchten offenbaren ihre Quintessenz. Erst im innerlichen Erfassen dieser mächtig wirkenden Stammformen, wie wir sie unverhüllt auf den geistlichen Bildern später gewahren werden, wird jede mögliche Erscheinungswelt genießbar und entzückend, nämlich enthusiastierend, weil der Gott zu spüren ist. Diese Bilder helfen uns zu der Entdeckung, dass nicht nur inwendige Antike, sondern das körperliche Hellas noch heute dem, der Ohren hat zu hören, magische Worte zuflüstert.

Bô Yin Râ musste nach Hellas gehen, weil in diesem Sonnenlande die Möglichkeit einer Vorwegnahme - im Sinne der Goetheschen Antizipation - des völligen Daheimseins gerade für ihn bestand. jenseits der griechischen Landschaft gab es für ihn dann nur noch die Landschaften der Weltseele zu gestalten: das schier vermessen erscheinende Unterfangen, etwas, das kaum Analogie auf unserem Plan hat, in den irdischen Ring zu reißen! Sogar die hellenischen Motive waren also diesem von ihnen wahrlich ergriffenen und entzückten Geist mitunter noch zu mittelbar. Erst in den geistlichen Bildern erwirkte er sich die ganze Befreiung und Befriedigung in unmittelbarer Gestaltung.

Wir aber wollen bei der Betrachtung der hellenischen Gaben einstweilen noch zu erlauschen suchen, was uns diese Bilder zuraunen.

KÜSTENBILDER

Da man sich schon allzusehr daran gewöhnt hat, Griechenland aus der Ferne mit den Augen der philhellenischen Romantik oder bestenfalls denen eines Rottmann anzusehen und die hellenischen Küsten und Vorgebirge mit dem bunten Smaltfluss levantinischen Geschmacks einzufärben, wo dann manchmal noch ein Theaterblitz hineinfunkt, so fühlt man sich jetzt beinahe ernüchtert, wenn nicht gar erschreckt, wenn Bô Yin Râ lehrt, die griechischen Landschaften auf seine Art anzuschauen.

Da gibt es Steine, nichts als Steine, stahlblaues Wasser und einen brennenden Himmel darüber, selten nur den lieblichen Reiz aromatischer Vegetation, mit dem uns das Sehnsuchtsbild eines Mittelmeergeländes sonst verlockt. Und in der Tat ist das der Hauptaspekt jenes Landes, wie der Verfasser, der inzwischen dort gewesen ist, es bezeugen darf. Wenn wir uns aber der großartigen Nüchternheit dieser Steinprofile hingeben, strafft ein Gefühl von Klarheit das Gemüt und zerstreut die wollüstigen Wunschbilder von Sirenenküsten. Ein erhabenes Schauspiel vom Widerstreit elementarer Kräfte, frei von Verführung zu Empfindsamkeit, stärkt uns mit Ewigkeitsbesinnung. Wasser, Erde, Luft und Feuer - Salzflut, Felsgestade, Windsbraut und Himmelslicht, sie stehen im ständig labilen Gleichgewicht streitbarer

Wechselwirkung. Das tritt uns gegenüber wie heraklitisch erblickte Räume und Bühnenbilder zu Tragödien der Erde. Tatsächlich ist das Gesehene stets einem mächtigen Szenarium gleich und demgemäß geordnet. Landzungen schieben sich als Kulissen in die Meeresfläche hinein, Felsblöcke liegen als titanische Versatzstücke inmitten eines imaginativen Theaters, dessen Drama in die Weite und Tiefe des Schauplatzes für das Wechselspiel kosmischer Chöre und Tragöden brandet. Nicht umsonst ist wenig Vordergrund zu sehen. Was sollte wohl da der deklamierende Mensch im Erdenkleid, es sei denn, klägliche Staffage zu bilden? Da aber stockt die Betrachtung vor sich selbst: es regen sich die Schatten der tragischen Geschlechter von Theben und Troja und Mykene, die prometheischen und tantalidischen Sippen, die kühnen Trotzdemsager, die Gegenbeispiele der menschlichen Feigheit, und schreiten still durch die heroischen Räume, die nun wie mächtige Akkorde der Ananke hallen, angestimmt in unerschütterlichem Rhythmus auf der Urweltharfe als Begleitmusik zum pathetischen Melos der Heldengestalten. Immer wieder steht denn auch hier der Mensch als Sinn der Erde mitten im tellurischen Geschehen, obwohl er nirgends in leiblicher Gestalt auftritt.

Wir müssen uns nun zu vergegenwärtigen suchen, wie der Maler seine Sache anpackt, wie die Natur ihm zur Skizze als erste entscheidende Seelenreaktion und wie diese seelische Vorform zum vollendeten Geistbild wird.

Die vergleichende Betrachtung etwa der Skizze, die ein *Felsgestade auf der Insel Syra* (Abb. S. 48) wiedergibt, und des auf dieser Grundlage gebauten Bildes *«Hochsommersturm»* (Abb. S. 49) wird uns vielleicht in den Besitz einer Sehweise setzen, dank der wir dann andere Arbeiten des Meisters so ansehen lernen können, wie sie gesehen werden wollen. Denn es ist ein Irrtum, zu meinen, man brauche nur die Pupillen auf ein Kunstwerk zu richten, um es sogleich in seiner Ganzheit eines künstlerisch-optischen Tatbestandes richtig sehen und erfassen zu können.

Der Kompositionsbeginn eines Bildes liegt in der Auswahl des Motivs. Mit dem suchenden Auge sibt der Künstler die Natur, bis Spreu und Flugsand verschwunden sind und die gedrängte Fülle ihres Wesens sich ihm hingibt. Hier wird das Paradox mitunter wahr, dass der Teil mehr sein kann als das Ganze. Die Stellen, wo der Maler Grenzen und Rahmen setzt, sind überaus wichtig; nicht minder wichtig ist, was er weglässt oder heftiger herausholt innerhalb des gewählten Rahmens.

Die von Bô Yin Râ getroffene Auswahl, die Weise seiner Vereinfachungen, die stolze Gedrungenheit und die fast naive Größe in seiner Wiedergabe der Natur, alles das kennzeichnet ihn geistig als gleichsam dorischen Menschen. Das geheiligte dorische Bausystem steckt als unsichtbarer Kern in den griechischen Landschaften, es waltet bereits in den skizzierten Naturstudien, deren frische Unmittelbarkeit vom heimlichen Säulenbau bestimmt erscheint. Nicht grundlos zieht ihn immer wieder das durchsonnte Steingefüge im landschaftlichen Motivvorrat an und lagern sich die stillen Horizontalen mächtig wie Tempelgebälk durch seine Landschaften hin, in denen das Vertikale, sofern es in Erscheinung tritt, gebändigt und gebündelt bleibt und stets der Macht der Waagrechten sich willig fügt. Die große und untadelige Einfachheit der Komposition ist vom gleichen hieratischen Adel.

Es kann nämlich nicht genug betont werden, dass in der Malerei unseres Meisters stets die Horizontale der inwendigen Antike, die Waagerechte des Südgefühls durchschlägt und dominiert. Schon in den ersten Bildern, beispielsweise dem früher besprochenen von der schwedischen Bucht, wo man zunächst meint, es liege technisch eine Art Pointillismus vor, stellt sich dann heraus, dass die vermeintlichen Tupfen winzige - übrigens von der rötlichen Farbe der Liebe durchwirkte - Horizontalen sind. Es muss einleuchten, dass dies, sowohl in form- als auch in tiefenpsychologischer Hinsicht, keineswegs nebensächlich ist: Noch schillernd und unentschieden kündigt sich damals die weibliche Komponente an, ohne die kein schöpferisches Wirken möglich ist. Später tritt sie dann auf den Bildern der Reife in gottmütterlicher Größe auf, Ursache jener breit gelagerten, hellen, in warmes Grau oder strahlendes Blau spielenden Flächen der Landschaften, denen so viel weiße Lichtfarbe zugemischt ist und die, wohlbemerkt, aus einer vollständig anders gearteten Farbskala entwickelt sind als die geistlichen Bilder. Diese kontinuierlichen Flächen von sehr einheitlicher Farbgebung, so dass man schier von Lokalfarbe im Sinne von dekorativer Malerei in alten Zeiten reden könnte, stellen jedoch keinen dekorativen Effekt dar, sondern zielen auf eine räumliche Tiefe ab, die nicht so sehr stofflicher, als vielmehr geistiger Prägung ist. Um ein Gleichnis zu gebrauchen: Die lamellenartigen Flächen sind wie jene mit Seidenpapier bespannten Schiebewände in japanischen Häusern, dank denen man Form und Volumen des Raumes beliebig ändern kann. Die Räume dieser Bilder scheinen zu atmen, sich zu öffnen und zu schließen, majestätisch zu wogen. Fast möchte man zudem sagen, dass solche Bilder hallen, wie alte, hellhörig gewordene Musiksäle, in denen ein unsichtbares Geisterorchester mitspielt und dem Ton Allbezogenheit und Tiefe gibt. Es muss auch jetzt schon ein für allemal betont werden, dass die Bilder von Bô Yin Râ als Hervorbringungen sui generis keine Artistenangelegenheit sind. Mit den landläufigen Mitteln der Kunstpsychologie kann man ihnen nicht vollständig beikommen. Sie sind - und das gilt keineswegs nur für die geistlichen Bilder - Mantra, optisch ausgedrückte Emanationen des Wortes. Wer sich diesen Dingen nicht offen machen und offen halten will, wird wenig damit anfangen können. Er wird sie, je nachdem, flau oder hart finden.

Wir durften uns den Umweg dieses kleinen Exkurses nicht ersparen. Alles, was gesagt worden ist, wurde schon im Hinblick auf die Skizze «Felsgestade auf der Insel Syra» (Abb. S. 48) gesagt, die mit dem daraus entwickelten Bild «Hochsommersturm» (Abb. S. 49) in Vergleich gesetzt werden soll. Der Rücken eines brennend lehmfarbenen Landvorsprungs teilt die Bildfläche diagonal von links oben nach rechts unten. Dahinter wiederholt eine zweite Landzunge das ungefähr einem rechtwinkligen Dreieck sich angleichende Motiv. In die durch beide gebildete Bucht dringt das Meer in düsterer Bläue mit weißen Gischtkämmen ein, eine abermals an die Dreieckform anklingende Klippe umschäumend, die wie ein sich zur Wehr setzender Krieger anmutet. Fern unterm heißblauen, von ein paar Wolkenfetzen überhasteten Himmel ziehen sich die heliotropfarbenen Höhenzüge der Insel Tenos hin.

Heroische Landschaft mithin, wie alle diese Studien und Bilder aus Griechenland. Sie haben mitunter das Gepräge des Erhabenen und Erschütternden, da sie die gefährlichen Dialoge der Elemente schildern. Nie aber gleiten die Formen ins Abstoßende hinüber. Dieser Künst-

ler ist niemals dem schrecklichen Zug der Zeit gefolgt, deren Kunst das Neue oft dadurch sucht, dass sie Abscheu erregt. Henry Beyle-Stendhal, Frankreichs größter Prosaiker, der seine erstaunlichen Erkenntnisse oft so ganz nebenbei vorbringt, äußert einmal in seinem berühmten Buch über die Liebe, dass die Künstler sich vor einer Klippe zu hüten hätten, nämlich vor Dingen, die Abscheu erregen. Gleichwohl hat es die moderne Kunst über sich gebracht, das Abscheuliche in allem zu entdecken, sei es Landschaft, Mensch, Tier, Stilleben oder dekorative Abstraktion. Sie hat also etwas getan, vor dem sich sogar Karikatur und Satire zu hüten haben. Und so ist es denn dazu gekommen, dass die Künstler, welche doch allezeit die Mitmenschen, ob sie es wollen oder nicht, dazu zwingen, die Welt so anzusehen und zu empfinden, wie es die Kunst tut, dem Abscheulichen eine furchtbare Anziehungskraft und eine ungebührliche Vordringlichkeit in allen Erscheinungen des Daseins gegeben haben.

Auch diese Bemerkung musste gemacht werden, um die formalen und geistigen Wirkungen der in diesem Buche betrachteten Kunst so deutlich wie möglich zu umreißen.

In dem von uns angeschauten, aus dem Zufallsgewirk des schenkenden Tages entstandenen Gebilde ist doch allenthalben der Stil eines geometrisierenden und bauenden Willens spürbar. Welch eine Konzentration gegenüber diesem Wettkampf zwischen dem trägen und fast fleischigen Gelb der Erde und den heftigen Blaus in Luft und Wasser bedeutet aber dann das tosende Presto, welches über einem majestätisch unerschütterlichen Orgelpunkt dahinrast, jenes Bild «Hochsommersturm» also! (Abb. S. 49)

Aus der Landschaft ist ein Naturdom geworden. Die bröckelnde Erde erstarrte zu Felsstein, das nach Umgestaltung in ewige Kristallformen drängt. Aus gleitenden oder verschwimmenden Linien entstanden hochgemute und sichere Konturen, seien sie elastisch gekrümmt oder auf geometrische Gerade und Winkel gebracht. Das dunkle, da und dort wie zischendes Metall aufblitzende Meer lagert sich gefährlich an die hartnäckigen Landmassen hin, deren Wucht fast zurückzuweichen scheint. Überall siedet ein geheimer Aufruhr, über welchem abgründiger und unbeteiligter Himmel steht. Schon die blendenden dahinjagenden Wolken gehören nicht mehr zu ihm; sie dampften wohl aus der kochenden See empor. Man hört den Sturm heulen und die Brandung klatschen, aber man hört noch vernehmlicher den Siegeston des durchblauten Tages, dessen Ewigkeitsblick kein Orkan trüben kann.

Die Klippe im Wasser vergrößerte sich und ward zum Angelpunkt des Bildes. Ihre Form ist jetzt überall in Vergrößerung, Engführung und Umkehrung wiederkommendes und fugiertes Hauptthema. Der in der Skizze noch etwas leere Vordergrund bekommt Plastik. Aus rissigen und schütterten Stellen gestaltet sich links ein kräftiger, ebenfalls nach der Hauptkontur gebildeter Block. Die Brandung sprüht um deutlich gegliedertes Steingetrümmer. Nichts Unbestimmtes wird mehr geduldet. Verschwommene und gedehnte Stimmungslarven sind in allen diesen Bildern nicht möglich. Nie segelt der Künstler auf unsicheren Meeren der Träume. In seinem gesamten Werk ist lichter Weltentag, der das Zweideutige und Verführerische fortsengt.

Die bedenklichen Gaben einer wilden Ehe zwischen Werkstattkönnen und Künstlerlaune werden gegenwärtig nur zu gern als Quintessenz des Künstlerischen herumgeboten und hingenommen; ebensogern alle unfruchtbare Bekenntniskunst, wo ein Talent sich in unsympathischer Selbstsondierung zerfasert und vergeudet. Solche Danaergeschenke dürfen wir von Bô Yin Râ nicht erwarten. Wie sein Schriftwerk ist auch seine Malerei stets an den Himmel angeschlossen. Allen, die Ohren dafür haben, vernehmlich, tönen die Harmonien der ewigen Schöpfung heraus, auch dann, wenn der Stoff der Natur entlehnt und mit den gediegenen Mitteln hart errungenen Handwerks behandelt ist.

Homerische Sachlichkeit haben bis jetzt selbst die angesehensten Maler südlicher Landschaft kaum bewiesen, weil sie vielleicht zu sehr geträumt haben. Man muss sehr wach sein, um den Süden zu malen. In einer wachen und glücklichen Stunde ist das Hans von Marées einmal gelungen, als er die Bibliothek der Neapler Zoologischen Station ausmalte und jenes edle Fresko mit den Ruderern und der wahrhaft homerischen Küstenlandschaft schuf, wo aus dem Alltag des Golfes der Glanz ewigen Seins taufrisch erblüht. Aber das war ein einmaliger Erkenntnisakt, der später in der beharrlichen Selbstquälerei des Künstlers wieder verloren ging, mit dem Ergebnis freilich, dass die sogenannten Kenner gerade nach dem Zerwirkten und Missratenen dieses Meisters mit Leidenschaft griffen.

Bô Yin Râ war der homerische Landschaftler unserer Zeit. Als solcher steht er einsam in seinem Jahrhundert, wie einst Poussin in dem seinigen, vielmehr noch einsamer, da homerisches Wesen in seiner Einfachheit und Größe, seinem Ernst und seiner Freude, seiner Natürlichkeit und Lichtübergossenheit immer mehr in Missverständnis und Vergessenheit gerät. Die griechischen Bilder des Meisters sind ein Abglanz der sie unsichtbar durchschreitenden Götter und Heroen. Selbst wenn der empfindende Mensch die hier erlebte und bildlich zutage tretende Wirklichkeit geistiger Strahlung noch nicht unmittelbar ins eigene Bewusstsein zu heben verstand, kann er gleichwohl in diesen Gestaltungen etwas erahnen, das über sonstige okzidentale Landschafterei hinauswächst, Poussin und Claude Lorrain sowie die aus den erhaltenen Fragmenten zu erschließende antike Landschaftsmalerei ausgenommen, es sei denn, man ziehe die alte chinesische und japanische Malerei zum Vergleich heran, in welcher wahrlich etwas von dem lebt, was hier gemeint ist und nun kurz erörtert werden soll. Um jedoch nicht missverstanden zu werden, ist zu betonen, dass uns nichts ferner liegt, als die europäische Landschaftskunst zu entwerten. Aber sie setzt sich andere Ziele, entspricht anderen Arten und Stufen, und in jeder Art, auf jeder Stufe gibt es Vollendung, die als etwas Absolutes anzusprechen ist. Die altniederländische und die neuere französische Landschaftskunst, beide sind Gipfelwelten. Wenn wir nicht gelernt hätten, die Dinge mit den Augen der Ruysdael oder van Goyen, Corot oder Cézanne, von vielen anderen Meistern zu schweigen, entzückt zu gewahren, dann würde die Welt beträchtlich ärmer für uns sein. Was aber einen Bô Yin Râ art- und stufenmäßig von all diesen bewundernswerten Künstlern unterscheidet, ist der Umstand, dass er zu den wenigen Menschen gehört, die auf zwei Plänen zugleich in vollem Bewusstsein lebten und wirkten, nämlich im Exil der Erde und in der Heimat des Geistes. jenes ist allen auf der Erde lebenden Menschen gemeinsam, dieses aber nicht. Man verwechsle damit doch ja nicht die gewisse edle Daseinsart aller, als geistig bezeichneten

Menschen, denen hie und da etwas zufließt, etwas «einfällt», das ihre Seele mit Geistesblitzen durchzuckte. Aber sie würden ein ständiges Durchblitzsein nicht ertragen. Mancher dieser Blitze spiegelt sich in ihren Werken, die uns dann als Gruß aus ewiger Heimat selig erschauern machen. Ganz selten aber erhebt sich ein Auserwählter über die vielen Berufenen, von denen leider manche ein Phaëton-Schicksal durchmachen, und zieht seine Sonnenbahn, sicher die Zügel der schimmernden Rosse in Händen haltend wie Helios-Apollon. Inneres Leben und Werk eines solchen Menschen sind gleichmäßig und kontinuierlich ins Geistige verwoben, so dass der Glanz seiner Art nie erborgt oder bloße gelegentliche Influenz von oben her sein kann, sondern gesichertes Gut ist.

Dieser Glanz nun liegt nicht nur auf den geistlichen Bildern, sondern auch auf allen griechischen Landschaften, die Bô Yin Râ gemalt hat. Von der unerlösten Wehmut, wie sie fast jedes irdische Gelände tragisch umwittert, geschweige denn von der überall anzutreffenden Hässlichkeit und Läppischkeit, ist nichts in die nüchterne Größe seiner Bilder eingedrungen. Die makabren Stimmungen der jugendlichen Schwarzweiß-Arbeiten sind restlos verschwunden. Die irdischen Formen sind ihm zu Gleichnissen geistigen Wirkens geworden. Dass überdies von seinen Erlandschaften zu seinen Geistlandschaften nur ein Schritt ist, dessen werden wir bald inne werden. jedenfalls sind Willens- und Gesetzesgewalten im harmonischen Dienst des Universalgefüges auch hier in Klippen und Gewässern des ägäischen Inselmeeres für ein sehendes Auge am Werk, so dass den schwankenden Gefühlen hypnotisch verträumter Romantik kein Raum bleibt.

Vielleicht haben die gepflogenen Erörterungen ein wenig dazu gedient, das Auge williger und offener zu machen für Bilder, die zu betrachten wir uns jetzt anschicken. Das großgesehene und auch äußerlich großformatige Gemälde «*Felsen an der griechischen Küste*» (Abb. S. 55) gehört zu den bedeutendsten Konzeptionen des griechischen Aufenthaltes. Unbekümmert zieht hier der Meister alle Register der blauen Farbe, vor der doch die raffinierteren Techniker der Palette eine große Angst haben, so dass sie sich in Brechungen nicht genügen können, um dem Grelle, Harten und Kalten den Zutritt zu verwehren. Bô Yin Râ hat den Mut zur ungebrochenen Darstellung des homerischen weinfarbenen Meeres und des ungeheuren Himmelsblaus, strahlender und schimmernder Marmoreilande und eines trotzig gewürfelten, düsteren Felsblocks, den ein wütender Zyklus in die See geschleudert zu haben scheint. Die schneeig umbrandeten Felsbuchten zur Linken haben Mühe, ein Gegengewicht zu dieser braunvioletten Masse zu bilden. Obwohl nicht eine Spur von vegetativem, tierischem oder menschlichem Leben zu bemerken ist, lebt doch etwas geheimnisvoll Hochzeitliches in diesem Bilde: es ist, als seien diese Flut, diese Steine, diese Himmelslüfte, dieses Licht im Begriff, Götter zu gebären, jene okeanischen, chthonischen und olympischen Gestalten, jene Mutter- und Vatergottheiten, welchen die Imagination der hellenischen Seele zur mythischen Wirklichkeit verholfen hat. Dieses Bild ist gleichsam ein werdendes Mythologem.

Mythische Strenge und chthonische Herbheit haben in dem kleinen Bildgefüge «*Bei Kap Kolia*» (Abb. S. 56) einen kaum noch zu übertreffenden Grad erreicht. Der schmale und stille, kaum artikulierte Meeresstreifen im Vordergrund bildet fast brandungslos eine Art Brüs-

tung für die flachen und besonnten Klippen, die den nackten Geschieben der Berge unterm wolkenlosen Himmel vorgelagert sind. In dieser Komposition ist alles mächtige Kontur und Bühne für das Wirken einer erdgebietenden Muttergottheit, deren Land gewaltig zu atmen und zu wogen scheint, durchpulst von geheimen trinitären Symmetrien. Eine Urlandschaft im Osten des alten Hafens Phaleron, wo es einst viele Heiligtümer des Poseidon, auch der Athena und des Apollon gab, errichtet von Seeleuten, deren Frömmigkeit die elementarischen und jenseitigen Gewalten ihrem gefahrvollen Beginnen günstig stimmen wollten. An diesem Bilde ist besonders bemerkenswert, wie weit der künstlerische Sinn von allem Zufälligen und Nebensächlichen abstrahieren und doch naturnah bleiben kann. Man wird so leicht kein besseres Schulbeispiel finden, um zu demonstrieren, wie Impression zu Expression zu werden vermag, ohne dass es im geringsten mühseliger Umwege und Künsteleien dazu bedarf.

Einen überraschenden Gegensatz zur grandiosen Ode dieser Landschaft bildet der schöne *«Zypressengarten auf Euböa»* (Abb. S. 57), dem wir die einst in einer frohen Aufwallung von uns gegebene Bezeichnung als *«Gestade der Weisheit»* weiterhin belassen möchten. Obwohl aus irdischem Stoff, nämlich Buchten, Bäumen, Mauern, Steinen und Bergen gebaut, scheint uns doch das Geisterland eines Wachtraumes zu winken, in welchem jede Form tief durchseelt ist. In seltenen Nächten zieht uns anderen Menschen derlei wohl einmal durchs sehend gewordene Gemüt als bange Hoffnung auf Rückkehr zum heiligen Dienst am Ursein. Ruhe und Feier umstehen diesen Garten der Erfüllung; sie besänftigen auch den schmalen Meeresarm, so dass im Anschürfen des Wassers ans Land nur ein leises Schaumzischeln entsteht. Drei Horizontalen lagern sich übereinander: ein Erdstreifen im Vordergrund, dann eine in Klippen zerbrechende Landzunge im Mittelgrund, bis das Land des Hintergrundes in einer fast das ganze Bild durchziehenden majestätischen Waagrechten als priesterliche Segensgebärde über dem Wasser schwebt. Sie vervielfacht sich jedoch, als Klippenzug zunächst, darüber als durchbrochene Mauer, dann als Silhouette der Parkbäume, die ein heiliger Wald von Zypressen überschneidet oder überhöht, ein reiches Bündel dunkler Vertikalen als bereichernder Gegensatz zu den Stufen der Waagrechten. Von links und rechts her sinken sanfte violenfarbene Bergkonturen unter wolkenlosem gelblichem Himmel in die Bäume.

Auch dieses Bild hat der früher genannte Japaner durch ein vielfarbiges Holzstichwerk ansprechend nachzugestalten versucht.

Selten sonst sieht man Zypressen so wesenhaft erfasst; pflegt man doch gemeinhin in ihnen Friedhofsbäume zu sehen. Sehr in die Irre geht mit dieser Auffassung ein Zeitalter, dessen Todesfurcht als Angst vor gänzlicher Vernichtung grenzenlos ist. Von den Moslems wird die Zypresse hingegen als Wahrzeichen des großen Übergangs von Unten nach Oben, vom Schein in das Sein empfunden, als tröstlich also, und daher an heiligen Bezirken gepflanzt. In alten Gärten und Hainen des Südens steht sie groß, deutlich und ernst. Wenn das Licht auf sie fällt, scheiden sich an ihrem betenden und flammenhaft wachsenden Körper scharf Licht und Schatten, fließen nicht ineinander und sind doch innig verbunden. Man darf in diesem herrlichsten der Bäume ein Gleichnis jenes Eros-Thanatos erkennen, ein Symbol der Liebe, welches aufblüht, wenn man auferstanden ist von den *«Toten»*, unter denen man als ein *«Toter»* gelebt hat. Vielleicht haben die Toten, die hier gemeint sind, Angst vor dem hehren

Baum, weil er ein Sinnbild der feierlichen Entscheidung ist, die den Menschen dann je nach dem gewählten Weg in der Zypresse den düsteren Totenbaum oder den in die Höhe strebenden Lebensbaum empfinden lässt.

Auch in diesem Bilde scheinen mythoschaffende Kräfte am Werk. Es ist, als würde man - wie einst der chinesische Maler Wu Tao tse vor den Augen des Kaisers in sein eigenes Bild hineinschritt und auf ewig darin entschwand - in diesen Wiesenplan hineingezogen, um dann im Wald der feierlichen Zypressenfialen das Glück der Herzenserkenntnis zu erfahren. Ein physisches Gelände zwar, mutet es doch an wie der von Dante erschaute elysische Limbus, jene stille Stätte am Rande des Inferno, wo die hohen Geister der Alten sich zusammenfinden, die, wie der hierin zeitgebundene Dichter wähnt, als Helden nicht erlöst werden konnten. Gesetzt, der Limbus wäre so, wie das betrachtete Bild ihn uns vorstellt, so bestünde für seine Bewohner wohl die Möglichkeit, zur Anschauung Gottes zu gelangen.

AUS GRIECHISCHEN BERGEN

Es hat seine Bedeutung, dass der letzte Verkünder ewiger Erkenntnis, einer der Lichtboten, die so selten geboren werden, Augenmensch und bildender Künstler gewesen ist. Vielleicht wollte der Geist durch das Wirken einer dazu geeigneten menschlichen Entelechie den Abgrund schließen, der im gegenwärtigen Abendland zwischen Innen und Außen klagt, und ließ sie das inwendig Gesehene, welches sonst einen Erlebenden der Körperwelt zu sehr entrücken und entfremden könnte, mit Farbe und Form dem Auge, diesem Inbegriff der Sinne, fasslich machen.

Daher wird hier der Teil aus des Meisters Arbeiten, welcher sich mit unserer Umwelt befasst, sorgsam erläutert. Bildet er doch die Voraussetzung zu den geistlichen Bildern, die ja alles andere sind als Ausdruck einer Marotte und Sonderrichtung. Wenn man die Erdlandschaften mit nachschaffendem Auge als Gestaltungen begriffen hat, dann ist man auch zum Erfassen der Geistlandschaften gerüstet; denn diese werden sich nur solchen Betrachtern erschließen können, welche die ästhetischen und künstlerisch durchaus unproblematischen Gebilde auf künstlerische Weise ansehen. Das künstlerische Begreifen führt vor allem dazu, dass die geistige Heilkraft, die jedem guten Kunstwerk innewohnt, zur Auswirkung kommen kann. Darf doch getrost gesagt werden, dass besser wird, wer ein Kunstwerk richtig und in seelischer Sammlung ansieht. Mit der formalen und inhaltlichen Analyse ist noch wenig getan, obwohl sie Wegweiserdienste leisten kann.

Es wurde schon mehrmals auf das Gebiet in dieser Kunst hingewiesen. Wie Jede gute Kunst, sind die Bilder selbstverständlich nach einer einheitlichen Bauidee komponiert und geformt. Aber es ist bereits auch der Gegenstand, der Inhalt, der Vorwurf zu den Gestaltungen gebaut. Das gewählte Naturmotiv ist gleichsam durch die Gemütskräfte des Künstlers verwandelt, noch bevor die Gesetze der Bildgestaltung zur Anwendung gelangen. Es liegt

hier recht eigentlich das Geheimnis der «Wandlung», der Transsubstantiation, offen am Tage. Der Leib der Natur ist durch diese Kunst in Tempelwerdung begriffen.

Im Laufe der Untersuchung wird sich noch zeigen, wie Gebirge zu Heiligtümern werden können, einfach dank der menschlichen Gestaltung im Kunstwerk. Monsalvat! Berg und Burg sind ja sprachlich benachbart. Eine ganze Reihe der geistlichen Bilder erzählt von der Tempelwerdung. Aber im Grunde vollzieht sich die Tempelwerdung, die zugleich eine «Entwerdung» ist, bereits in den griechischen Berglandschaften, von denen wir jetzt einige Hauptstücke betrachten müssen.

Das Geheimnis der Landschaftsmalerei ist, dass ein zur Darstellung gebrachtes Stück Natur zu einem geeinten Ganzen wird. Sonst bleibt ein Blick in die Ferne oder in die Nähe stets mit dem Vorher oder Nachher verknüpft und einer Sehnsucht nach Gewesenem oder Künftigem zugemischt. Der durch den Blick von ungefähr eingefangene Ausschnitt ist ein Äußeres und Unfertiges, das seine Vollendung immer wieder in anderen, sich den Augen des Wanders darbietenden Ausschnitten zu finden wähnt. Erst wenn der Schauende beschaulich in sein Inneres versunken ist und wenn sein inwendiger und äußerer Sinn ineinander verschmelzen, naht die Erfüllung. Die Chinesen haben solche Beschaulichkeit oft und gern auf ihren Bildrollen dargestellt, indem dort ein Weiser in seliger Ruhe ein Stück Natur, einen Wasserfall oder ein umnebeltes Gebirge betrachtet. Die Aufgabe des Künstlers besteht darin, die Frucht der Beschaulichkeit in Reinheit und Frische darzubieten und ein vollendetes Gleichnis der ihm gewordenen Meditationsfülle zu gestalten. Große Kunst ergreift, weil sie das Tiefste aus unserem eigenen Seelenrunde hervorzuholen versteht. Landschaftskunst scheint uns dann naturnah und ähnlich, wenn sie unsere heiligsten Stunden vor der Natur wieder herzustellen oder gar noch zu steigern vermag. Darum lebt die Kunst auf einer anderen Ebene als die Natur. Natur ist Dinglichkeit, Kunst aber sagt Wirklichkeit aus.

Auf dem Bilde «*Wintertag in Attika*» (Abb. S. 63) wurde attischer Boden als Gleichniswert, als Wirkung, als Sache gewissermaßen in die Ursache zurückgehoben, wurde eine irdische Landschaft in einen geistigen Plan zurückverwandelt, ohne dass dem Stoff Gewalt angetan worden wäre. Er bleibt durchaus weiterbestehen, aber auf sein Wesentliches hin gesteigert, so dass alle Schwingungen der Einzelmotive ihre Spannkraft voll entwickeln können. Das ist Wirkung dessen, was man Komposition nennt.

So entsteht Raum, so entsteht eine Leere, die zugleich Fülle ist. Was nicht ist, was im Leeren zwischen den Geländeformen und Kahlheiten der Felsmassen und Erdwülste schwingt, verschmilzt mit dem harten Sein dieser Gebilde zu einem höheren Sinn, in welchem das Bipolare in Einheit aufgegangen ist.

Technisch genommen, kommt das durch die flächige Behandlung zustande. Mit großen breiten Pinseln wurden kräftige und reine Töne, die alles Bauende und Geometrisierende begünstigen, nebeneinander hingesezt. Man könnte sagen, dass diese Landschaften aus behauenen „Steinen aufgetürmt sind und aus Bergwillkür ein nach ewigen Gesetzen gefügter Dom erschaffen wurde. Das Chaos klärt sich zum Kosmos.

Der Betrachtung enthüllt sich das schlichte Bild als Wortwerdung und Symbolgefüge unserer Weltwanderung. Im schmalen Vordergrund des Bodens gibt es nichts als blinde Körperlichkeit. Dann setzt im mannigfaltigen Mittelgrunde, der die Hauptfläche des Ganzen behauptet, eine vielfach gewellte Welt seelischer Bereitschaften¹ und Sehnsüchte ein, gegen rechts und links hin polar zerschieden. Aus diesem Formgewoge arbeiten sich felsige Kräfte wie Urerreger der Gestaltungswelt heraus. Ganz abseits liegt auch ein wenig Traumgebiet aus Zypressen mit Haingebüsch und lädt zu wohliger Ruhe ein. Hinten weitet sich wie ferner Geist der Himmel, von Nachtwolken schwangerer Wetter und Tagwolken durchwirkt. Mitten durchs Bild müht sich ein Pfad von vorn und unten nach hinten und oben, vom Körper zum Geist. Er fügt sich geschmeidig der Übermacht der Geschiebe, bleibt doch in sich unbeirrbar und verbildlicht die ewige Bahn (Tao), die ins lichte und selige Übersein führt. Dieser Weg ist das Wesen des sehr wirksamen Bildes. In ihm sind die Gegensätze der Klippengebirge zu beiden Seiten ausgeglichen, auch die Gegensätze der Ungewitter in den Höhen, welche ausgetobt haben und sich verziehen.

Das aus der Anschauung dieser zunächst düster und kalt anmutenden Komposition sich ergebende Gefühl gleicht der Empfindung, die uns in einem weiten und dunklen Dom überkommt, worin noch der Schall von mächtigen Chören nachbebt. Das erschütternde Dies irae, dies illa, der furchtbare Choral vom Zorn der Gottheit, ist schon verklungen, macht einen aber noch im Nachgefühl beben. Es löst sich also soeben der Krampf. Aber noch hallt es grollend in den verhaltenen grau- und braungrünen Farben nach. Linien und Konturen von fast abweisender Gebärde greifen herein und ordnen die Teile durch ernste und scharfe Zeichnung. Man könnte sich den unsteten Orest auf diesem Wege dahinirrend vorstellen, von den Eumeniden gejagt. Aber der Pfad führt aufwärts zur Erlösung durch die in dem Muttermörder erwachenden apollinischen Lichtkräfte.

Selten ist tragische Kahlheit der Bergöde so eindringlich und unerbittlich geschildert worden, wie auf dem Bilde «*Im Pentelikon*» (Abb. S. 65). Diese großen, völlig nackten Steinformen bieten dem betrachtenden Geist, der aus der Kollektivhypnose zu erwachen strebt, das Beispiel einheitlicher und straffer Gestaltung. Es ist gleichsam klassische Erdarchitektur. Ein Saumtierpfad kämpft sich durch die erstarrten Steinwogen des Vordergrundes. In der dreieeinten Bergkontur der Ferne aber wirken Stille und edle Macht segnender Kräfte. Dort herrscht beinahe Symmetrie wie an einem Kathedralenbau. Der Mittelgipfel bildet die überragende Kuppel, an die sich die beiden flankierenden Bergkuppen als dienende Seitenkalotten hinschmiegen. Wieder nun also wurde Landschaft zum Dom. Die Linien und Rhythmen schreiten, bald ungestümer, bald feierlicher, aber stets deutlich und ungeziert einher wie große Musik von Händel. Beethoven hat von diesem majestätischen Meister der Mu-

¹ Es muß befremden, wenn hier von seelischen Bereitschaften gesprochen wird. Aber es hilft nichts: zunehmende Bewußtheit zeigt uns, daß Raum und Zeit mit allem Inhalt nicht außerhalb, sondern innerhalb unserer vom Geiste durchlichteten Seele als dessen Projektion existieren. Dies zu erörtern würde zu weit führen; aber es geht aus allen erleuchteten Lehren hervor, besonders auch aus der von Bô Yin Râ gegebenen Seelenlehre.

sik einmal gesagt: «Händel ist der unerreichte Meister aller Meister! Geht hin und lernt mit wenigen Mitteln so große Wirkungen hervorbringen.»

Die an dieser Stelle herangezogenen Worte sollen als Kronzeugen dafür dienen, was die Kunst, von der wir sprechen, mit dem Komponisten des Messias gemeinsam hat: Sie bringt mit wenig Mitteln große Wirkungen hervor. Daraus folgt dann alles, zumal der ständig gewahrte Heiligtumscharakter, das immer Erhabene solcher Gestaltung, auch wenn sie ihre Stoffe aus dem an sich Profanen wählt. Der edle Sinn Beethovens verbietet, das Wort «große Wirkungen» misszuverstehen. Wir wissen sofort, was er damit meint. Diese großen Wirkungen kennzeichnen auch die Landschaftskunst von Bô Yin Râ als im Dienste des Höchsten stehend und machen sie demgemäß als Tempelschmuck sehr wohl denkbar, auch wenn nicht unmittelbar heilig-mythische Ereignisse geschildert sind, noch liturgische Vorgänge paraphrasiert werden. Es wird durch sie ohne jeden Zweifel inwendige Antike manifest. Man spürt in ihr den Geist von Eleusis und Delphi. Die Namen in Griechenland verpflichten. Unbereite Seelen sollten sich gar nicht an diesen Stätten und diesen Inhalten versuchen.

Eines der großartigsten Landschaftsbilder ist des Meisters «*Olymp*» (Abb. S. 67) und vielleicht das erste getreue «Portrait» des Götterbergs, den ja fast immer Wolken einhüllen und, wenigstens früher, Unwegsamkeit und Räuber fast unzugänglich gemacht haben. Bô Yin Râ ist seinerzeit der ungewöhnliche Eindruck von dem wolkenlos hervortretenden, tief verschneiten Bergzug nur eine knappe Viertelstunde¹ lang gewährt worden, die mit Not ausreichte, um in der Gegend von Larissa eine Ölskizze des Götterbergs zu machen. Betrachtet man nun die aus dieser Unterlage entwickelte Arbeit, dann fühlt man sich alsbald ehrfürchtig in der geistigen Gegenwart des Vaters der Olympier, im Bannkreis des wolkensammelnden Zeus. Vier immer mächtiger werdende Stufen formen das homerisch einfache Gemälde: unten die zart vom Winde gekräuselte Steppe Thessaliens, befruchtet vom (hier nicht sichtbaren) Peneios; darüber das dunkle Vorgebirge, dessen Fuß Eichenwälder bebuschen; dann der große Atem des breit hingelagerten Gebirgsstocks, schneeig und lichtstrahlend, in dieser jäh sich erhebenden Pracht wohl selbst den Alpen gewachsen; schließlich das selige Himmelsgewölbe, nur da und dort durch vorsichtige Wolkengewebe verschleiert. Das keusche Leuchten des entrückten Bergzugs bildet den Cantus firmus dieser Komposition. Die vielen Gipfel stehen in harmonischem Chor zusammen, der zu mächtigem Gloria anschwillt und sachte wieder abklingt. Die Wellenkurven der schneeigen Gebirgskämme einen sich zu flach gespannten Bogen über die ganze Bildweite hin. Man erinnere sich an den Bogen des Odysseus, der nur Einem gehorcht, nur seines Meisters Kraft sich biegt! Darum ist es auch, als ob nun dieser schimmernde olympische Bogen den Pfeil der zuversichtlichen Seele zum Himmel aller Himmel ins Licht aller Lichter emporschnelle.

In solchen Bildern wird uns auf eine neue Art wiedergewonnen, was wir seit dem Absterben der religiösen Gestaltungskraft, die in den Untiefen der neueren kirchlichen und gemeindlichen, von allen guten Geistern verlassenen Pseudokunst schließlich verschlammten

¹ Vgl. den Schluß des Kapitels «Hellas» in des Verfassers Buch «Bô Yin Râ - Leben und Werk», Kober'sche Verlagsbuchhandlung, Zürich 1954.

musste, schmerzlich vermissen. Schon die Chinesen haben bewiesen, dass man heilige Kunst ohne Heiligenmalerei sehr wohl schaffen kann, dies dank ihrer geradezu als hieratisch anzusprechenden Landschaftskunst, die stets aus den Tiefen der Meditation geholt ist. In unseren Zeiten und Breiten wurde diese Möglichkeit gewiss auch mitunter erahnt, durch die von uns betrachtete Landschaftskunst aber erfüllt als große Natur, gesehen und gestaltet durch eine große Natur. Es hieße diese Kunst völlig missverstehen, wenn man sie als Zeugenschaft für Pantheismus auslegen wollte. Denn sie vergöttert nicht die Natur durch ihre Gestaltung, sondern gibt sie der Gottheit zurück, aus deren Imagination sie gezeugt ist. Damit hat die unterschiedene und ständig wachsende Neigung der Kunst und der Kunstliebhaber seit den Tagen der Renaissance zum geistigen Erlebnis der Landschaft ihren Sinn gefunden, von dem aus bewusster als bislang weiter gebaut werden könnte. Es ist ein wundervolles menschliches Band, welches derart unseren Künstler mit den ersten Gipfelwanderern Europas zurückverbindet: mit dem Dichter Petrarca und mit Pius II., dem großen Piccolomini; besonders aber mit einem Einzelgänger an der Schwelle unserer Zeit, dem edlen Geist des Malers Giovanni Segantini.

WEIHESTÄTTEN

Einen Schritt weiter in dieser als durchaus religiös anzusehenden Kunst bedeuten jene Landschaften, die zu ihrem Sinnesausdruck durch wissende Menschenhand fanden. Es sind Landschaften, aus denen echte Weihestätten emporwuchsen, Landschaften also, wo es gilt, grobe Schuhe abzustreifen, damit man sie mit zart hintastender, ehrfürchtiger Sohle betrete. Bô Yin Râ gab solchen Bildern einen ganz besonderen Glanz, weil er ihn diesen Weihestätten innewohnen fühlte. Die dort anzutreffenden Bauten konnten nicht bloß neue Linien und Farbwerte innerhalb der Natur bedeuten, sie brachten, wie man getrost sagen darf, auch jungfräuliche Stilwerte. Das ist so gemeint:

In allem richtigen Bauen ist die Absicht enthalten, dem Geist Wohnungen zu bauen, und zwar nach dem Modell der vielen Wohnungen in des Vaters Hause, von denen der Lieblingsschüler Johannes seinen Meister sprechen lässt. Ist doch das Bauen überhaupt die Urhandlung des sich offenbarenden Geistes. Das Leben des Weltalls ist eben unerschöpfliches Bauen. Darum steht im Anfang allen wirklichen Menschseins das Bauen. Der von der griechischen Sprache abstammende Begriff Architektur birgt das alles in sich und heißt geradezu Ur- oder Erzgefüge. Welche Fülle von Sinn wächst da zu Blüte und Frucht empor!

Nun gibt es ein Bauglied, in welchem sich das Konstruktive wie in seinem Inbegriff sammelt, straft und emporreckt. Es ist die Säule, deren sinngemäße Form der griechische Geist aus den ägyptischen und vorderasiatischen Vorstufen herausläuterte. In der dorischen Säule verkörpert sich der Grund- und Lichtgedanke aller Baukunst. So kommt es denn, dass die Säule, vielmehr ihr griechischer Name Stylos, zu einem Begriff verholfen hat, der seine Anwendung findet, wo immer der Menscheng Geist sich formend der Natur bemächtigt. Man spricht dann von Stil, spürt also mehr oder minder bewusst Säulenwirksamkeit und empfindet die Säule als Rückgrat eines jeglichen Stilwillens. Und so wird, wenn der Tempel sich

aus der Natur über sie erhebt, nicht nur eine Steigerung, sondern zugleich eine Wandlung der Landschaft fühlbar. Es tritt «Besäulung» der Natur ein, welches ebenso ihre Beseelung ist, bewirkt durch die Berührung der höheren Physis mit der menschlichen Entelechie. Jedes echte Heiligtum ist ein wenn auch noch so ferner Abglanz des von Bô Yin Râ der menschlichen Fassungskraft enthüllten und nahegebrachten Tempels der Ewigkeit, an dessen Werk die höchsten Individualkräfte des Weltalls ständig in heiliger Eintracht schaffen.

Der griechische Boden hat es in sich, dass er die lautersten Möglichkeiten im Menschen aufweckte und ihn zu seinen edelsten Bildungen anregte, deren bloße Trümmer noch immer den, der Augen hat zu sehen, bis ins Innerste ergreifen. Aber die Wirkungen dieses Bodens waren keineswegs mit dem Wunder des dorischen Tempels und seinem edlen Nachhall in ionischer und korinthischer Abwandlung erschöpft. Das orientalische Christentum und der Islam ließen abermals höchst eindruckliche Bildungen erstehen, die zwar nicht die heitere Harmonie und völlige Klangreinheit der antiken Säulenherrlichkeit in sich haben, aber stets eine Ahnung von orientalischer Allverbundenheit und Versenkung einflößen. Denn Griechenland gehört seit alters zum Osten. Gefühlsmäßig rechnet heute kein Grieche sein Land zu Europa. Im Altertum freilich empfand sich dieses Volk als etwas durchaus Einzigartiges, zum Norden, Westen oder Süden sicherlich nicht, aber auch nicht einmal zum Osten gehörig, und es hatte ein gewisses Recht dazu. Damals konnten für den Hellenen alle, die nicht Hellenen waren, sogar die Perser und vielleicht selbst die Ägypter, nichts anderes sein als Barbaren, will heißen: Stammler. Aber seine Mythologie, Symbolik und Ornamentik sind wesentlich Kinder des Ostens.

Bô Yin Râ hat Antike und hat östliches Mittelalter in Griechenland gemalt. Ordnen wir seine Bilder, die er aus der künstlerischen Betrachtung von Weihestätten gewann, für unsere Anschauung, so ergibt sich ganz zwanglos ein Hinabdringen von der Gegenwart in die Vergangenheit und, möchte man schier sagen, ein Vordringen vom Vorhof in den Tempel. Wenn schließlich der Marmorschaft der ewigen Säule und das noch in der Zerbrochenheit reine Gebälk aufschimmern, dann beseligt uns die Gegenwart der Gottheit in der ihr gemäßen und attributären Raumform.

Die kleine Farbskizze nach einem *türkischen Heiligengrab in Thessalien* (Abb. S. 70) darf als Vorspiel dienen. Der einsame rote Würfel mit grauweißer Halbkuppel darüber liegt auf öder Anhöhe. Irgendwo draußen mag sich die Weit befinden, zu der vielleicht die gelben Bogenpfeiler eine Brücke hinüberschlagen. Der Dreiklang aus Lichtgrau, Pfirsichrot und flaumigem Ocker steht auf einem fast kahlen, mit grünem Kraut sparsam bewachsenen, ansteigenden Boden und trägt einen müden, blass graublauen Himmel. Über die verwitterten Züge des feierlich anmutenden Gedächtnisbaues für einen Gottsucher gleitet ein fahler Sonnenstrahl.

Wenn man die noch erhaltenen farbigen Landschaftsstudien des Meisters aus Griechenland durchsieht, macht man eine wichtige Beobachtung: Alle Motive, die ihn interessierten, zeichnen sich durch Einfachheit aus, die sich zugleich als Größe enthüllt. Man könnte ja sagen, die griechische Landschaft, überhaupt die Mittelmeerlandschaft, habe das in sich. Das

mag wohl zutreffen, ohne dass freilich die Arbeiten der Landschaftsmaler, die sich von jener durch Mythos, Legende und Geschichte so ungemein ausgezeichneten Natur anregen ließen, dafür sprächen. Die Motive der deutschen, italienischen, französischen und englischen Romantiker, welche ja so gern im Süden gewirkt haben, sind gewiss reizvoll, aber gar nicht einfach. Nicht einmal die Leistungen der größten unter diesen Landschaftsmalern, um ganz abzusehen von den sehr schätzenswerten holländischen Romanisten, sind einfacher und schlichter Struktur, so harmonisch und einheitlich sie sind; wir denken hier an die Franzosen Nicolas Poussin und Claude Lorrain sowie an den Engländer William Turner. Die im Süden empfangenen künstlerischen Gesichte unseres Meisters sind durchwegs einfacher, klarer, fasslicher, gewissermaßen geometrisierter aufgebaut und dadurch unmittelbarer mit einem Blick zu begreifen und zu empfinden. Im allgemeinen ist es ja ein Zeichen reifsten Alters, wenn die Arbeiten «einfach» werden und damit geistnäher, weil ja der Geist einfach ist. Das kann man bei Künstlern wie Tizian und Rembrandt besonders stark bemerken. Es ist das Zeichen der Meisterschaft. Als Bô Yin Râ in Griechenland weilte und wirkte, war er physisch nicht alt, sondern zählte noch nicht vierzig Jahre. Aber er hatte dort jene entscheidenden Erlebnisse, die ihn nicht bloß künstlerisch, sondern vor allem in geistiger Hinsicht zum Meister gemacht haben. Hellas war der Kulminationspunkt seiner geistigen Biographie. Von damals an bekommen seine Schöpfungen jene Einfachheit der Struktur, zu welcher andere, sogar sehr geniale Menschen, wenn überhaupt, erst in späteren Lebensjahren gelangen. Diese durchsichtige Einfachheit unterscheidet also unseres Erachtens seine griechischen Studien und Bilder von allen übrigen, zu denen Hellas und überhaupt die Mittelmeerländer sonst Künstlerhände angeregt haben.

Diese Überlegung ist für die weitere Betrachtung sehr dienlich und bestätigt sich ganz besonders an jener Ölstudie, von der sie ihren Ausgang nahm. Das Motiv könnte kaum einfacher sein, wirkt aber merkwürdig groß und eindrucklich, zumal deswegen, weil dieses schlichte Grabmal die Grundzüge geistiger Architektur in schmuckloser Großartigkeit aufweist: den Raumwürfel unten für die Welt des Grabes und als Höhle der Vergänglichkeit; die Halbkugel der Dachkuppel oben für die himmlische Welt; inmitten das überleitende achtkantige Stück, gewonnen aus zwei überkreuzten Quadratplatten (unter Wegschneidung der vorkragenden Dreieckspitzen) für den Mittler zwischen Unten und Oben, den Menschen. Somit wird die geometrisierte Höhle des Grabes gleichzeitig zur Höhle der Erlösung. Es zeigt sich hier übrigens, wie innig der Südländer und Orientale noch vor nicht allzu langer Zeit im geistgemäßen Bauenkönnen geborgen zu sein vermochten. Dieses schlichte Gebäude besitzt mehr innere Wirklichkeit und Wahrhaftigkeit als viele Städte europäisch-amerikanischen Gepräges.

Das alles würde nun für ein Bild noch wenig oder gar nichts bedeuten, wenn dieses nicht eben aus eigener Kraft der hier gemeinten Wirklichkeit zum Ausdruck verhelfen könnte, wie tatsächlich durch die paar Pinselstriche einer kleinen Skizze geschehen ist. Obwohl es sich um eine Naturstudie handelt, hat die liebevoll schaffende Hand bereits die empfangene Gabe verwandelt und wertvoll gemacht, so dass ein von rasch fliehenden Stimmungen umgaukeltes Ungefähr dieser Erde in sich gebunden, geklärt und geeint, also recht eigentlich «erlöst»

werden durfte. Alle diese Studien haben trotz sehr kleinem Format das Zeug zu monumentalen Wandbildern, auch zu enkaustischer Malerei und Fresken. Sie sind groß an sich.

Darin zeigt sich der schöpferische Mensch, dass er Zusammengehörigkeit durchsetzt, die nicht mehr auseinander gedacht werden kann. Im natürlichen Leben spielt immer das Chaos als ungebetener Gast mit und erregt einen allgemeinen Wirbel, so dass es im jeweilig Einzelnen keinerlei Bestand gibt. Solchem Einzelnen, mag es noch so springlebendig anmuten, wächst Kraft auf die Dauer nicht zu, auch nicht einmal dem, was wir als geschlossenen und geglückten Organismus empfinden zu dürfen glauben. Ist die Zeit gekommen, zersetzt und verflüchtigt sich wiederum alles. Anders der Mensch, diese kentaurische Mischgestalt, die in zweierlei Weltschichten hineinragt. Auf der natürlichen Ebene fristet er die nämliche Scheinexistenz wie alle hiesigen Gebilde. Auf der geistigen Ebene ist ihm allein gegeben, Bestand zu schaffen, wenn er willens ist. Dort bleibt ihm die Fähigkeit verliehen, schweifende und herrenlose Kräfte zu binden, wie und wo er will, zu unlöslicher Einheit und Harmonie. Und wohl nur das menschliche Gemüt vermag die erschütternde Tragik irdischer Unbeständigkeit zu erleben, den morschen Untergrund noch so selig übergoldeter Augenblicksstimmung zu verspüren. Keine paradiesisch verlockende Landschaft bleibt in sich geeint, das reizendste Tierleben offenbart Schwermut im unerlösten Blick. Erst der Mensch kann alledem Bestand geben, versteht sich: geistigen, nicht natürlichen Bestand. Demnach ist in gewissem Sinne jeder Mensch als Künstler geboren, mit der wahrhaft göttlichen Fähigkeit, die Kräfte des Chaos zu überwinden und der Schaffung eines Kosmos dienstbar zu machen. Deswegen behauptete der erleuchtete Rabbi Israel ben Elieser, genannt Baal-schem und Begründer der chassidischen Lehre, alle wie immer gearteten Menschen seien doch Edelsteine.

Es kommt einzig auf den Schliff an, den die lebendigen Edelsteine an sich selber vollziehen müssen. Dieses Schleifen ist freilich etwas Furchtbares, es zerwetzt in langer, lebenslanger Operation die vergängliche, aber ach! so leidempfindliche Existenz. Hugo von Hofmannsthal, ein letzter Meister der deutschen Sprache, hat die Aufgabe in einem Spruche ausgedrückt, der einen Unentschlossenen wie das Gorgonenhaupt anblickt:

«Entzieh dich nicht dem einzigen Geschäfte
Vor dem dich schaudert, dieses ist das deine
Nicht anders sagt das Leben was es meine
Und schnell zerwirft das Chaos deine Kräfte.»¹

Es ist nun dem Maler, der uns beschäftigt, besonders eigentümlich, alles von ihm künstlerisch Angeblickte in einer artlich höheren Einung zu gestalten (und damit zu erlösen), als vom bildenden Menschen, zumal heute, gemeinhin angestrebt wird. Nicht alles und jedes kann wohl gut geeint werden. Von dem wahllos und in dumpfem Bewusstsein Aufgegriffenen, besonders von dem in irgendwelchen Oberflächenschichten der tierseelischen Person Zusammengestocherten lässt sich nur wenig binden; das meiste zerrinnt in den schaffenden

¹ Zitiert nach einem handschriftlichen, in Besitz des Autors befindlichen Blatte des großen Dichters, dessen Interpunktionsart beibehalten worden ist. In den gedruckten Ausgaben steht in der vierten Zeile «verwirft» anstatt «zerwirft», wodurch das ganze Gedicht an Substanz einbüßt.

Händen und harrt derer, die es in einen überzeugenderen und schlechthin zwingenden Zusammenhang werden bringen können. Darf man an jene künstlerischen Bestrebungen erinnern, die man unter dem Namen Impressionismus einbegreift? Die bloßen Mitläufer bemühten sich wegen gewisser Eindrucksreize um ein Tupfenmosaik fliehender Valeurs (das gilt auch von einer bestimmten Musik und Literatur!) und gewannen der Erscheinung ihren äußersten und dünnsten Puder ab: schwächteste, wenn immer prickelnde Harmonien. So verflüchtigte sich die Fülle der Erscheinung unter genüsslichem und morbiden Herumschmecken. Die wirklichen Meister dieser Stilphase bedienten sich des impressionistischen Vorwandes selbstverständlich nur, um dennoch in die Tiefe einzudringen. Unwillkürlich wurde ihnen der gewählte Stoff wiederum zum Geist, der ja jeden Stoff imaginiert. Mögen Manet oder Baudelaire oder Debussy als Impressionisten gelten, so muss man sich doch darüber klar sein, dass diese Bezeichnung für solche Meister zu mager ist. Es gibt, was man auch sage, eine feste Ordnung im Welthaushalt. je höher die Artung des Ergriffenen und je höher vor allem die Eignung des Ergreifenden ist, desto mächtiger wird das Gebilde. Auf jeder Stufe ist eine eigene und damit absolute Vollkommenheit möglich. Das ändert aber nichts an der Hierarchie der Werte. Im hierarchischen Sinn steht selbstverständlich die vollkommene, in der Sixtinischen Madonna gezeitigte Leistung Raffaels in ganz anderen Höhen als das ebenso vollkommen und sicherlich noch raffinierter gemalte Spargelbündel von Manet.

Wir wollen durch alle diese Erörterungen hervorgehoben wissen, dass es die künstlerisch-geistige Sonderstellung dem von uns betrachteten Meister auferlegt hat, nicht allein in den Erkenntnissen und Belehrungen seiner Bücher, sondern ebenso in der Auswahl und höchst bewussten Gestaltung seiner optischen Motive sich in die obersten Ordnungen kosmischer Planung einzufügen. Man könnte sagen, er diene vollbewusst der Geometrie des Weltenbaumeisters und den darin sich offenbarenden Kristallgesetzen. Davon erzählt jede Linie, jede Masse und jede Proportion in seinen Arbeiten, die so etwas wie höhere Architektur sind. Diese aber wird, wohlbemerkt, nicht errechnet oder erklügelt, sondern ist Lebensfunktion eines an den göttlichen Willen hingeebenen Individualwillens.

Es würde also nichts helfen, wenn sich jemand solch einen islamitischen Kultbau als Bildvorwurf wählen möchte, ohne zugleich selbst gewissermaßen als ein abermaliger Baumeister die sinnvolle Form ganz zu durchdringen, wenn nicht gar im Feuer des eigenen Kristalls noch weiter zu läutern und zur schlichten Größe ihres inwendigen Sinnes zu erheben. Denn das macht die eigentliche und endgültige Größe aus, welche unabhängig ist von äußeren Formaten. Wie bereits bemerkt, bleibt es bezeichnend für die Studien, welche Bô Yin Râ in Griechenland malte, dass sie später in beliebig großem Format weiterentwickelt werden konnten. Alle diese Skizzen samt den damit zusammenhängenden Bildern muten in Abbildungen als etwas Großangelegtes an, dessen eigentliches Format schwer zu erraten ist. Wenn wir also mitteilen, dass die Ölskizzen nicht einmal eine Spanne breit oder hoch sind, so wundert man sich fast ebenso wie vor gewissen Madonnen eines Jan van Eyck, die man sich sehr groß vorgestellt hat und die sich dann als miniaturartig herausstellen. Es kommt also nur auf die inwendige Größe der Form an. Die so geprägte Form entwickelt sich in der mitschwingenden Seele des Betrachters weiter. Man nennt dann diese ihrem fördernden Wert nach

nicht hoch genug einzuschätzende Wirkung bildender Kunst aber recht kühl und vorsichtig Anregung.

Ein ansprechendes Stück südlicher Landschaft zeigt die auch sehr klar und rasch hingesezte Studie *«Das griechische Frauenkloster Hagia Moné»* (Abb. S. 77). Einfache und traulich aufschimmernde Häuser mit flach abfallenden lachsrosa Dächern, von den schlanken Minaretts dunkler Zypressen behütet. Davor ein Orangengarten und saftiges Wiesenland, an dessen Bildeinwärts gleitendem Rande Ölbäume stehen. Den vordersten Plan bildet eine vom beinahe unmerklichen Blau des blühenden Thymians durchduftete Halde, die sich an einem Felsenstumpf zur Rechten hinanwirft. Hier überragt eine Zypresse den Block und folgt dem Bildrand. Den Hintergrund der Landschaft bildet das zimtfarbene, vom zarten Dunst des schönen Wetters eingeschleierte Gebirge der Argolis. Nur in der rechten oberen Bildecke wird ein dreieckiges Stück warm durchleuchteten Himmels sichtbar. Es handelt sich also um ein an Linie und Form eher reiches Landschaftsgebilde, reich auch in der Palette, besonders an fein abgestuftem Grün. Das Klostergehäuse beherrscht diese Natur wie ein verstehender und mitfühlender Patriarch seine Familie und sein Gesinde.

Man gewahrt es immer wieder mit Staunen, wie der südliche Mensch das Haus sinnvoll in die Landschaft einfügt, obwohl seine Gebäude - von Architektur höheren Ranges ist hier zunächst nicht die Rede - fast eintönig und unoriginell sind. Aber sie halten bis zur Strenge an der formalen Grundbeziehung fest, nämlich Gehäuse im Gehäuse der physischen Welt, also Würfel zu sein; denn der Würfel ist das erschöpfende Sinnbild dieser ja auch wie eben alles vorn Geiste her projizierten Welt. Das dreieckige Dach als ein Symbol der oberen Welt kommt gewissermaßen als ein unmittelbarer Geistiges hinzu. Gleichsam schwebend, soll es behüten, nicht erdrücken. Wenn das Dach den ganzen Bau verschlingt, wie mitunter im Norden und Osten zu geschehen pflegt, ist es manchmal ein beengender, ja unheimlicher Anblick wie von etwas Verhextem. Besser dann schon überhaupt kein architektonisch ausgedrücktes Dach. Ist doch der Würfel die Figur des Geistigen im Physischen. Der Würfel enthält bereits alles, was das Haus als Zweck und Form sein will: Hohlraum zwischen vier Wänden samt Fußboden und Decke. Klar und sinngemäß muten die weißen Häuserkuben der durchglühten Mittelmeerhäfen an. Die Kubusidee in ihren bedachtsamen Abwandlungen bleibt die Stärke südlichen Hausbaues, vorausgesetzt, dass dieser nicht, wie heute geschieht, in durch nichts gerechtfertigten Hochhäusern entartet. Wie das Haus dann in die Landschaft gestellt ist, als deren Kristallisation gleichsam, darin zeigt sich das menschliche Können, und das A und O aller Kultur überhaupt, weit mehr, als in aller Ornamentierung und Eigenbrötlei. Das südliche Haus macht die Natur schon durch sich selbst zum Garten oder Park vermöge seiner Akzente in der Landschaft und dank seinem Standbildcharakter; denn solche Häuser sind geradezu Statuen nach dem Denkbilde der Welt.

Diese bedeutsame Wirkung des südlichen Hauses kommt durch Bô Yin Râ, auf dessen Bildern sich nördliche Architektur überhaupt nicht findet, zu aller wünschenswerten Präzision und Gedrängtheit bildhafter Darstellung. Möchte man doch fast sagen, dass bei ihm sich aus jeder Naturform das Haus gebären will.

Als ganz anschaulich gewordene und verkörperte Geometrie kam solchem Drang nach kubischer Gestaltung besonders entgegen ein Motiv auf der Insel Thera, die auch Santorin genannt wird: Es ist die Hoftreppe im dortigen Kloster Hagios Elias (Abb. S. 79), die ein entzückend kindlicher Spieltrieb, wie er in der Bauweise auf den ägäischen Inseln ohnehin gerne waltet, emporgeschachtelt hat. Das Bild, fast nur aus den Abschattungen vom Weiß der getünchten Mauern und Stufen - es ist das von Bô Yin Râ so sehr bevorzugte und gerne angewendete Weiß! - gewonnen und aufgebaut, zeigt eine Vielfältigkeit geradezu mathematischer Geraden und Achsen, aber in den beiden fast nicht ausgesprochenen, sondern verborgen herrschenden Diagonalen straff geeint, auf welche sich, wenn nicht auf die Vertikalen und Horizontalen der Bildränder, die Linienschienen beziehen. Wie ein großes Andreaskreuz durchsetzen diese Diagonalen die Komposition: unsichtbar ist der Mensch hier eingespannt!

Ein ziemlich verbreitetes, durch Hofmannsthal eingeleitetes Lichtbildwerk von Hanns Holdt enthält eine hübsche Photographie nach dem nämlichen Vorwurf. Der Vergleich beider Gebilde ist aufschlussreich. Abgesehen davon, dass die dumpfe Härte des natürlichen Gegenstandes geradezu in luzide Geistmaterie übergegangen ist, drängt es den Künstler, zu verdeutlichen und zu verankern. Das tut sich besonders an zwei Stellen dar: an den Gewölbemauern oben links, deren Winkelungen den Beschauer tektonisch nicht befriedigen, und am Mauervorsprung rechts, dessen Sinn im Bildausschnitt nicht deutlich wird. Der Maler hingegen entwickelt auf der linken Seite das Motiv der Stufungen weiter und macht so die Treppe gleichsam zu einer Jakobsleiter, welche durch die ganze Bildfläche emporklimmt und darüber hinaus schwingt. Er klärt die Wölbungen und gibt noch ein Stückchen Himmel drein, damit ersichtlich werde, wo so viel Helligkeit herkommt. Der Vorsprung zur Rechten aber verschwindet. Statt seiner erscheint das dunkle Viereck eines Gitterfensterchens, dessen Energiestrahlung dem ganzen Bild den Halt gibt wie auch das Gleichgewicht und die Entsprechung den anderen Dunkelheiten gegenüber herstellt. Überdies war der Schatten ganz vorne auf den untersten Treppenstufen als kompositioneller Ausgleich zu den oberen Schattenstellen notwendig.

Gerade dieses anmutende und wohlausgewogene Bild ist ganz mit südlichem und antikischem Empfinden gesättigt. Sein Gefüge verrät wirklich so etwas wie das Entzücken und Behagen eines spielenden Kindes, das mit seinen Bauklötzchen geheimnisvoll verwinkelte Märchenpaläste zusammenräumt. Übrigens besteht zwischen den großen und urwüchsigen Formen dieser gekalkten Flächen und gewissen im zweiten Teile dieses Buches erörterten «Stammformen», die fast auf jedem der geistlichen Bilder bestimmte Aufgaben zu erfüllen haben, eine bemerkenswerte Verwandtschaft.

An dieser Stelle sei noch ein Blick auf ein sehr reizvolles Bild geworfen, das erst 1929 wohl rasch aus vorstellender Erinnerung hingemalt worden ist. Der Meister nannte es «*Das Glöcklein*» (Abb. S. 82). Wir sind nicht in der Lage, das Motiv genau zu lokalisieren, das vielleicht in Euböa, sicherlich aber in griechischem Bereich auffindbar ist. Es atmet den Frieden johanneisch-orientalischer Klöster und Kapellen, entstanden aus dem anachoretischen Geiste eines Basilius des Großen oder des Syrsers Ephraim oder eines Nilus vom Sinai,

die den Gottsucher nachdrücklich auf die geistige Führung verwiesen und das ganze Leben in ein einziges Gebet umzuwandeln wünschten: Kyrie eleison!

Die dem verlorenen Profil eines Gotteshauses vorgelagerte Terrasse bezeugt durch die Fluchtlinien ihrer in den Bildraum vorstoßenden Brüstung sinnfällig das Eingehen in die feierliche Stille des dunklen Zypressengartens. Wenn sich der primitive Glockenstuhl an den Stamm der hohen Zypresse zur Rechten hinschmiegt, so wird das Schweigen noch tiefer gerade durch das regungslose Glöcklein in der Höhe, das auf etwas zu warten scheint, sei es auf den Glöckner, sei es auf jene vollendete Bereitschaft der menschlichen Seele, mit der Umkehr und der Rückwanderung zu Gott und göttlichen Dingen Ernst zu machen. Zwar ist, wie auf allen diesen Bildern, kein Mensch zu gewahren, aber sein Inbegriff als erwachtes und durchleuchtetes Wesen ist überall geistig gegenwärtig und macht die holde Alleinsamkeit dieser Stätte zu einer Sphäre des Glücks. Noch verdichteter bekundet sich das Menschliche als Gehör in der Glocke und als Gesicht in dem Säulenkapitell zur Linken, die beide einander als keineswegs zufällige Kraft- und Sammelpunkte kompositionell entsprechen. Es ist eigentümlich, wie die hellen und dunklen Massen die goldene Proportion bilden und wie alle Linienzüge und Schnittpunkte aufeinander bezogen sind. Nirgends gibt es bedeutungslose Zutat oder Verlegenheitsprodukte in Form unnötiger Bildattrappen.

Dass dieses Bild, welches dadurch das gesamte Landschaftswerk repräsentieren darf, so fest und klar gegründet, nämlich notwendig bis in die letzten Modulationen ist und nirgendwo Kompromisse mit überflüssigem Beiwerk eingeht, leuchtet wohl ein. Aber man kann und darf, man muss vielmehr alle diese Punkte, als da sind Notwendigkeit, Einfachheit, Proportioniertheit, Liniengewalt, Gleichgewicht, Stille, Maß, Südgefühl, inwendige Größe, hervorheben und rühmen, um diesen Meister in seinen künstlerischen Umrissen deutlicher zu machen. Seine Kunst ist nie problematisch, auch nicht sucherisch, neutönerisch oder unverständlich. Sie ist vielleicht nicht einmal originell im landläufigen Sinne, sondern musste unweigerlich etwas Überindividuelles und Typisches mitbekommen, da ja ihr Schöpfer in seiner geistigen Sonderstellung Stimmführer aller geistigen Brückenbauer war und ist. Das übliche kritische Handwerkszeug dürfte sicherlich auch dieser Erscheinung gegenüber dienlich sein, vermag sie aber keineswegs ausreichend zu erfassen und in positivem oder negativem Sinn zu einem Urteil zu verhelfen. Ohne einige Erahnung ihrer geistigen Urgründe, ohne einigiges Vertrauen in diese nicht ohne weiteres zu betastende und zu schmeckende Wirklichkeit, kann man der stillen Größe und der jeglicher persönlicher Ambition oder Bekennerlust fernbleibenden Bedeutung solcher Werke niemals gerecht werden. Diese Bilder wollen mehr als betrachtet, sie wollen meditiert sein. Sonst erschließt sich ihr Wesentliches nicht, und der Betrachter, der achselzuckend oder mit «ästhetischer» Präpotenz davongeht, hat den Schaden davon, nicht der Künstler, der zudem nicht mehr ans irdische Gewand gebunden ist.

Durch diese und andere Überlegungen vorbereitet, haben wir uns schon inwendig zum zeitlosen hellenischen Tempelbezirk, der den in dieser Schrift behandelten Werken ihr Gesicht gibt, in Beziehung gesetzt. Das Bild des berühmten *Löwentors zu Mykenä* (Abb. S. 83) diene uns augensinnlich als letzte Pforte, die wir noch durchschreiten müssen. Vielleicht spricht eine solche Malerei noch unmittelbarer denjenigen an, der einmal selber von Kharvati

herauf zur Burg der Tantaliden und Atriden gekommen ist und die zyklopische Landschaft der drei mächtigen, aus der argolischen Ebene aufsteigenden und den Hintergrund der heroischen Akropole bildenden Kegelberge in sein Inneres aufgenommen hat. Er versteht dann auch das durchwegs Bühnenmäßige in den Bildern unseres Künstlers. Das ist nicht im Sinne unserer Guckkastentheater verstanden, sondern in einer entschiedenen Beziehung zum griechischen Theater, dessen Darbietungen in all ihrer Poesie auch Liturgie und Gottesdienst waren. Mit dieser Erwägung ist der Maler Bô Yin Râ zugleich an die Malerei der Antike angeschlossen, die, wie aus ihren spärlichen und späten Resten ohne weiteres geschlossen werden kann, von der Tragödie und Komödie ihren Ausgang nimmt. Das gilt sogar von der Vasenmalerei des rotfigurigen und sogar des im Abklingen befindlichen archaisch schwarzfigurigen Stils. Ob wir eine frühe attische Schale oder eine späte pompejanische Zimmerdekoration betrachten, es ist im Grunde stets ein szenisches Gefüge, was uns da begegnet, gesehen mit den Augen eines Menschen, der in einem wirklichen oder imaginierten Theater sitzt. Wenn nun hier, ganz allgemein, vom Bühnenmäßigen geredet wird, so sollte der Ausdruck nicht gepresst werden, weder im Sinne des modernen noch des antiken Theaters. Wohl aber im Sinne des mythischen Theaters, eines Theaters der Heroen und Götter.

Bô Yin Râ hat jenes seltsame, wie von Titanensöhnen gefügte Baudenkmal so auf die Leinwandfläche gezeichnet, dass es ganz allein in seiner zugleich flächigen und blockhaften Unmittelbarkeit wirke. Mithin verzichtete er auf die als Repoussoir helfen könnende Tiefenführung der seitlichen, zum Tor hinleitenden Quadermauern und also auf eine beträchtliche raumbildende Kraft. Dargestellt ist die gewaltige Wand mit dem quadratischen Durchblick. Überdies geben herabgestürzte Steinblöcke noch ein Stück durchwölkten Himmels oben rechts frei. Vorne liegen einige Mauertrümmer umher, vom Künstler, wie er immer in seinen Ruinenbildern tut, wohl mit Absicht behauener gelassen, als eine ihr Eigentum zurückfordernde Natur zugeben mag. Überhaupt blieb den Quadern durch diese gestaltende Hand allenthalben ihr Sinn, der ihnen im Chaos der Zerbrochenheit, im gähnenden Zustand der Formlosigkeit, beinahe verlorenging. Das Bild quillt über von Symbolgehalt, beileibe nicht durch kunstfremde Anspielungen literarischer Art, sondern durch Einordnung. Es ist etwas ungemein Lastendes, schier Dräuendes darin enthalten. Das drückende Türjoch übt eine unbestrittene Macht aus, als ob es ein unsäglich schwieriges Beginnen sei, unter ihm hindurchzuschreiten ins Licht. Mit künstlerischen Mitteln und durch die Art, wie dieser gigantische Block, dessen Breite viereinhalb, Tiefe zwei und Höhe einen Meter beträgt, im Bilde zu liegen kommt, hat Bô Yin Râ anschaulich gemacht, was die Baumeister und Steinmetzen mit ihren Mitteln offenbar gesagt wissen wollten. Die Aufgabe ist, ihrer inneren Bedeutung nach, in dem Dreieck der von den Herzkraften der Löwen behüteten Säule, über dem Türsturz ausgedrückt und steckt in dem Geheimnis der Säule, das, wie sogar die Archäologen richtig herausbekommen haben, die Gottheit einbegreift. Wer diese Gottheit nicht erlebt, den zermalmt die Last, ehe denn er ins «Freie» tritt. Noch ist die Säule jenes Zeitalters düster und verschlossen, unten verjüngt und oben geweitet, gleichsam gestürzt. Es bedurfte jahrhundertelanger Klärung, bis die Atridensippe aus dem Samen des Frevlers Tantalos zu Entsühnung und Helle durchdrang, bis sie hellenisch, bis die Säule frei wurde.

Das Tor ist durchschritten und der Blick frei für den griechischen Tempel. In den Gesichtern von diesen Tempeln hat Bô Yin Râ Höhepunkte seiner Landschaftskunst erreicht. Schon in den beiden Studien, die wir zunächst betrachten, kündigt sich das an.

Von Sonnenglast nahezu aufgesogen, wie ein fernes Traumbild von großer Erfüllung, steht das *Heiligtum von Sunion* (Abb. S. 86) vor dem Auge, dem inneren Auge, ist man geneigt zu sagen. Traut man doch dem leiblichen Auge nicht zu, einen Tempel, ganz aus Licht geformt, anblicken zu können. Das Gebilde ist ganz seelenhaft und gleichsam entstofflicht, es ist inwendige Lichtfigur geworden. Die steinernen Säulen stehen da als ein Orden gleichgestimmter Lichtgestalten, durch die Kette des Architravs geeint in heiligem Tun, das Schöpfung und Anbetung zugleich ist. Derart entsinnlicht, bleiben die zart heliotropfarbenen und durchscheinenden Schäfte doch voller Kraft und Spannung, Zeugen der all-liebenden Gewalt in Wesen und Erscheinung, Filter des himmlischen Lichtes, das sie in verhaltenstem Blau umflimmert. Grünlich und golden schimmert der Boden; es ist, als ob ein sanfter Goldglanz alle Farben durchseele. Der Meister deutet hier das strahlende Südmeer, welches tief unten am Fuße des Kap Sunion rauscht, nicht einmal an. Nichts vom Blau der Fluten Poseidons, die zum Tempel ihres Herrn heraufgrüßen. Und doch atmet die See des Archipelagos durch diese mit hellenischer Wirklichkeit getränkte Lichtstrophe.

Demgegenüber bedeutet beinahe eine abermalige Steigerung im Grade der Entdinglichung und unkörperlichen Durchstrahlung die Skizze nach dem *Asklepieion zu Athen* (Abb. S. 88). Es überrascht an dieser Arbeit, dass einer zu kümmerlichen Trümmern gänzlich zerfallenen Herrlichkeit Glanz und Würde ihrer großen Vergangenheit immer noch zu entblühen scheint, obgleich den naturgegebenen Formen nirgends Gewalt angetan ist. Und nicht nur das. Auch die ihrer vergänglichen Erscheinung zugrunde liegende Idee lebt in den keuschen Farben. Darum wirkt diese Studie wie ein Blick ins Geisterland. Man hat eher den Eindruck von wachsenden als von doch im Dahinschwinden begriffenen Gebilden. Überdies sind hier selbst die Schatten vollgesogen mit Licht, wie man es nur von einer erhabeneren Lebenssphäre erwarten möchte, wenn nicht eben der Sonne des Mittelländischen Meeres Leuchtkräfte zukämen, von denen man sich im Norden kaum etwas träumen lässt.

In einem Felde gestürzter Quadern stehen zwei Säulenstümpfe, zwischen denen man in einiger Entfernung den mit römischen Ruinen bedeckten Gipfel des sanft abfallenden Philoppos-Hügels bemerkt. Darüber spannt sich das helle Blau lichtflüssigen Himmels. Die Marmor- und Porosblöcke, besonders aber die Säulenstücke, haben sich durch ihre Tönungen zwischen honiggolden und silberkühl ganz zu Lichtkörpern umgewandelt.

Bei diesem Bilde, wie auch bei vielen anderen Arbeiten des Künstlers, ist nicht zu entscheiden, ob es da Ausschlag nach einem bestimmten Stimmungspol hin gibt, ob sie etwa ernst oder heiter, traurig oder lustig, kühl oder warm, gelassen oder erregt anmuten. Das Bipolare scheint in seiner physischen Spannungsqual ausgelöscht. Es herrscht etwas, das beide Pole umspannt und zusammenstimmt, etwas, das sozusagen absolute Stimmung ist. Was wir hier meinen, wird noch deutlicher, wenn wir uns, nach Analogie der Planetengänge, Ge-

fühlsbahnen elliptisch vorstellen. Die Gefühle umschweben und umschwingen zwei Brennpunkte, ihren Tagpunkt und ihren Nachtpunkt. Und es ist nun, als ob der eiförmige Lauf zum harmonischen Kreislauf würde. Tag- und Nachtpunkt schmelzen ineinander zum Kreismittelpunkt, wie männliche und weibliche Seinskräfte zur Einheit innigster Ehe (Hieròs Gámos), zu jenem geistigen Zustand also, wie ihn gewisse indo-tibetanische Götterbilder versinnbildlichen. Diese sehr zwingenden Idole stellen die männliche Gottheit in Einung mit ihrer Shakti dar, mit ihrem weiblichen Gegenpol, alles eingeschlossen und behütet vom vielarmigen Strahlenkranz der Attribute dieses himmlischen Buddhapaars.

Die Gefühlsfarbe der von Bô Yin Râ geschaffenen Werke, um auf sie zurückzukommen, ist also mit unseren stets auf Gegensätze sich stützenden Wortmitteln nicht recht erschöpfend auszudrücken. Dennoch haben wir Erdgebundenen eine Ahnung von der höheren Gefühlseignung, die über Lust und Schmerz hinausgeht und schon angedeutet ist in den Ekstasen der Geschlechtsliebe, deren Empfindung im Grunde weder als Schmerz noch als Lust bezeichnet werden kann. Ebenso ist sie uns zugänglich in jedem schöpferischen Wirken, überhaupt in jeder hingebenden Erfüllung einer gesetzten Aufgabe, ferner in meditativer Übung. Es ist das Erlebnis der Erfüllung überhaupt in seiner ganzen erektiven Gewalt, das Mittelpunktserlebnis des äonischen Seins, also genau dessen, was wir durch das leider oft von Missbrauch beleidigte, aber nie zu entehrende Wort Liebe (Minne, caritas, amor, eros, agape, alle trotz vermeintlicher Verschiedenheit identische Wortbegriffe) ausdrücken wollen. Diese Liebe als Kraft und Seinsgehalt, als Entzückung und Einung, sie lebt in den Bildern von Bô Yin Râ, welche eben darum über Sondergepräge, Gefühllichkeit, Eigenbrötelei und derlei hinausgelangen und ebenso Erdfarbenheit wie himmlische Geburt aufzuweisen wissen.

*

Mit diesen Erwägungen ist jetzt die Stelle erreicht, von der aus wir die Säulenbilder des Meisters ihrem innerlichen Gehalt nach aufzunehmen vermögen, wobei wir uns zweier starker Beispiele bedienen dürfen.

Betrachtet man die drei Säulen auf dem Bilde mit den *Ruinen des Zeustempels von Nemea* (Abb. S. 92) so hat man den Eindruck, als habe sich die Malerei auf den großartigen Gegenstand der dorischen Säule hier zum ersten Male besonnen. Die Studienblätter von Architekten, gelegentliche Malversuche oder der graphische Übereifer der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts, dem naturgemäß auch dieser Motivschatz nicht entgangen ist, kommen daneben nicht gar sehr in Betracht. Es geht eben besonders bei diesen geheiligten Säulenschäften mit ihrem hellenischen Erstgeburtsrecht nicht an, sie als eine beliebige, durch Licht- und Farbenspiele bemerkenswert gewordene Sache zu behandeln, die man auch einmal malen kann. Übrigens ist die Säule an sich ein so plastisches Motiv, dass die tonige und impressionistische Malerei eher aus dem Wege gehen wird, wenn sie sie nicht etwa durch Ruinen- und Stimmungsromantik umwandelt, wie beispielsweise auf den radierten oder gemalten Veduten des achtzehnten Jahrhunderts oft geschehen ist. In jedem Fall räumt ihr die Malerei nur eine dekorative Aufgabe ein, besonders die immer stark linear arbeitende italienische Historienmalerei des Rinascimento und Barock. Erst eine abstrakt und surrealistisch sich gebende Rich-

tung der neueren Malerei liebte es, die Säule und überhaupt antikische Fragmente in ihre Bilder hineinzunehmen, aber auf eine gesucht anmutende Weise, als seien sie irgendwo in einem öden Raum vergessene Konstruktionsmodelle oder Lehrmittel. Ganz anders Bô Yin Râ, der auf den von uns zu erörternden Säulenbildern sie geradezu als Protagonisten und Hierarchen einer geistigen Tempelfeier zur Erscheinung bringt und dem Adel dieser Bauglieder mit den - darf man es sagen? ihnen zukommenden Zeremonien huldigt. In ganzer Kraft ihrer Geistgestalt (deren Fund wirklich eine Glorie des Menschen ist) und ihres allgütigen Wesens, das wie kaum ein anderes Symbol dem menschlichen Wesen entspricht, steht die dorische Säule auf diesen Schöpfungen da.

Der Zeustempel von Nemea ist an sich ein bereits spätes und vielleicht ein wenig müdes Beispiel klassischer Dorik, dergestalt, dass der Künstler unwillkürlich Ausgleichungen vollzieht, die sowohl den ursprünglichen Verfall wie den gegenwärtigen Zerfall betreffen. Muss doch beherzigt werden, dass auch nicht jeder Tempel der Griechen so substantiell ist wie etwa der Poseidontempel in Paestum oder der Parthenon in Athen. Die drei fast die ganze Bildhöhe einnehmenden Säulen sind bei Bô Yin Râ gedrungener ausgefallen, als sie doch in der übertriebenen, ionisch gefärbten Schlankheit des Vorbilds geraten waren. Alles, auch die Kapitellbildung, ist mächtiger und würdiger geworden, anders als jene sicherlich immer noch berückende Zartheit einer mürb und überfeinert sich gebenden Rasse. Ferner sind bedacht-same, auch dem Kenner nicht sogleich bemerkbare, aber sehr wichtige Veränderungen vorgenommen worden. Beispielsweise wurde ein in der natürlichen Ruine verrutschtes, das statische Gefühl verletzendes Säulenkapitell im Bilde wieder ins Lot gerückt. Der niedrig angenommene Augenpunkt stärkt die Höhenstreckung der Schäfte, welche die Gegenwirkung des entfernter gelegenen, ersten Höhenzugs zu überwinden hatte. Das Gemälde ist geradezu die Veranschaulichung eines erhabenen Dreiklangs, freilich Dreiklangs aus einer jenseitigen Musik, die wohl weder nach Dur noch nach Moll hin sich zu entscheiden hat, weil sie nicht auf die Bipolarität unseres Tonsystems (das gewisse Neuerer vergeblich zu stürzen versuchen) verpflichtet ist. Dieser Akkord steigt aus Klängen empor, welche die Einung vorbereiten, aus echten Werkstücken geistiger Maurerkunst nämlich: jenen streng und rechtwinklig behauenen Steinblöcken zu Füßen der Säulen.

In einem schönen, um 1930 erschienenen Bildwerk über die athenische Akropolis klagt der herausgebende Archäologe: «Es hat noch keinen Maler gegeben, der das Erlebnis der Akropolis gestaltet hat.» Diese Behauptung kann zumindest durch ein Bild widerlegt werden, dessen Betrachtung wir uns für den Abschluss dieses Buchteiles aufgehoben haben.

Es gibt mehrere Zeichnungen, die Bô Yin Râ im Bannkreis der Akropolis gemacht hat, und man möchte eigentlich bedauern, dass er keines unter diesen Blättern benutzt hat, um ein größeres farbiges Bild daraus zu entwickeln. Was für ein großartiges Werk hätte seine Zeichnung nach der östlichen Burgseite (Abb. S. 94) zeitigen können! In der Masse neuer und alter Photographien, der Stiche, Zeichnungen und Bilder der Akropolis, die uns bekannt geworden ist, befindet sich nichts, das den Inbegriff des einzigartigen Tempelberges so zu sammeln verstand wie diese kleine Kreidezeichnung, deren Blickpunkt (wohl vom Stadion oder vom Helikon aus) so glücklich gewählt ist, dass alles Verwirrende und Zusätzliche

vermieden werden konnte. Entscheidend ist dabei natürlich die große Gabe des Künstlers, zu vereinfachen und allein das Wesentliche zu gewahren: Felsen, Mauergürtel und Tempel jener jungfräulichen, aus dem Haupte des himmlischen Zeus geborenen Göttin. Die Gebäude des Erechtheions zur Rechten des Parthenons sind fast nicht mehr angedeutet. Die Bäume des Vordergrundes samt dem Stück Stadt des Mittelgrundes scheinen beinahe nur Dämmerungstraumschichten und Frühnebel, welche dann die besonnte Tageswirklichkeit im Südlicht um so leuchtender hervortreten lassen. Die Gesamtsilhouette gleicht dem Umriss einer Flachkuppel, die sozusagen mit der sie anstrahlenden aufgehenden Sonne korrespondiert. Wer diese Stätte kennt und weiß, wie arg die Wirkungen einer missratenen Neustadt den gebliebenen Adel des Altertums von jeder, am meisten von der östlichen Seite her zu beeinträchtigen und zu verwirren drohen, der kann noch entschiedener aus dieser schönen Zeichnung den Keim zu einem leider nie ausgeführten Meisterwerk herausfühlen.

Nun vermag eine Zeichnung allein die Behauptung jenes Gelehrten nicht zu widerlegen; vielleicht aber ist das einem Bilde möglich, welches zwar nicht die Akropolis als Ganzes gegenwärtigt, jedoch eine Quintessenz ihres göttlichen Seins, nämlich die *Säulen des Parthenon* (Abb. S. 97). Auch dieses Werk hat der schon wiederholt erwähnte Japaner Urushibara durch einen farbigen Holzstich wiederzugeben versucht.

Es sind die drei Säulen der Nordostecke, neben denen das Mörsergeschoss des in venezianischen Diensten unter Morosini stehenden Lüneburgischen Leutnants am 26. September 1687 abends 7 Uhr ein furchtbares Loch gerissen hat, weil die an diesem Kulturverbrechen auch nicht gerade schuldlosen Türken den Tempel, obwohl sie ihn als Moschee eingerichtet hatten, als Pulvermagazin missbrauchten. Die Griechen haben inzwischen die herumliegenden Säulentrommeln und Trümmer einzusammeln und bei ihrer Wiederaufstellung der nördlichen Säulenwand zu verwerten versucht - wenn auch leider nicht immer ganz richtig. Dies geschah ungefähr ein Jahrzehnt nach dem Aufenthalt unseres Künstlers in Griechenland. Ein heutiger Besucher Athens wird also den im Bilde wiedergegebenen Zustand nicht antreffen können.

Wiederum erblicken wir, wie auf dem Nemea-Bild, drei geeinte, diesmal aber völlig durch das Gebälk gesammelte und dicht beieinander stehende Säulen, welche die ganze rechte Bildhälfte besetzen. Auf der anderen Seite entsprechen ihnen attische violenfarbene Erde und attischer abgründig blauer Himmel über den rein umrissenen Bergformen. Sehr gesättigt an Gehalt und Bedeutung sind solche Ordnung und Gegenüberstellung. Wenn sich auf der einen Seite Himmel und Erde in ewiger Entfernung sehnsüchtig anblicken, so zeigt sich auf der anderen die Einung von beiden formal und symbolisch vollzogen, insbesondere durch die Mittlerfiguren der Säulen. Ganz links ist ein vom Bildrand stark überschrittener Säulenschaft zu stehen gekommen, der die Lösung des Gegensatzes auch an diesen Rahmenteil hinträgt, hierdurch gleichzeitig die Komposition auf unerlässliche Weise schließend. Der aufsteigende Umriss der hellstrahlenden Marmorblöcke links im Vordergrund entspricht den Fluchtlinien des Architravs oben rechts, wodurch - abgesehen von manchen anderen, nicht unbedeutenden Korrespondenzen - das wohlthuende Gleichgewicht der ganzen Komposition bedingt ist.

Aber es widerstrebt uns, dieses Werk seinen weiteren Komponenten und Entsprechungen nach zu zergliedern. Überdies liegen sie klar am Tage. Wer über die Anfangsgründe künstlerischen Sehens hinausgewachsen ist, wird sie wahrnehmen und in der eigenen Seele nachschaffen können. Überhaupt wird er sich in diese heroische und kaum zeitbedingte Landschaftskunst infolge unseres Betrachtungsganges jetzt so hineingesehen haben, dass ihm die künstlerische und weiterhin sich innerlich steigernde Erfassung der von Bô Yin Râ aus rein geistigem Formenmaterial aufgebauten Arbeiten kein unlösbares Rätsel mehr bleiben dürfte, wie wir uns denn auch im Bereich des hellenischen Tempels eigentlich bereits mitten in geistigen Bezirken wissen dürfen. Wir müssen uns daran gewöhnen, den strahlenden Blick der eulenäugigen Athena Parthénos oder Athena Polias, der dieser Tempel geweiht worden ist, auszuhalten und noch mehr als das: Wir werden unser Inneres im Feuerbade des göttlichen Blitzes reinglühen und Kristall werden lassen, wenn wir den Willen dazu aufbringen. Es ist das einzige, um das es sich wirklich lohnt, zu leben. Es hilft dazu, über die Schwelle zu kommen, die noch von der unaussprechlichen Freude der geistigen Anschauung trennt.

ZWEITES BUCH
BILDER DES EWIGEN

DAS BILDNIS JESU

Dieses Haupt ist etwas Vereinzelt im Schaffen des Meisters und kann uns als Mittler zwischen der landschaftlichen und geistlichen Gestaltung dienen, ganz ebenso wie auch Jesus eine Brücke war und ist von der dumpfen Erde zur Lichtwelt.

Bô Yin Râ hat in seinem Leben sehr selten porträtiert: es gibt außer diesem Haupte nur noch die Bildnisskizze eines Initiierten sowie einige erfundene Köpfe zu Gestalten aus der Dichtung. Er hat zwei Bildnisse von Jesus gemalt. Die erste Fassung, die als Studie entstand, enthält, scharf konturiert, alles Wesentliche des natürlichen Antlitzes; es bedurfte jedoch einer abermaligen Vornahme der Aufgabe, um die zuerst so hieratisch und flächig gesehene Gestalt im erdenmenschlichen Sinn eindrücklicher zu machen¹. Kurz, er hat das Bildnis wiederum gemalt, weil er noch etwas anderes zu sagen fand.

Wir haben es immer als eine Lücke empfunden, dass die künstlerisch gestaltende Christenheit in bald zweitausend Jahren fast nie ein Bildnis ihres Meisters aus Nazareth geschaffen hat, das durch Ähnlichkeit und geistige Entsprechung überzeugt. In die Nähe solcher Leistung kamen lediglich einige uralte grandiose Musivbilder, etwa in griechischen Klöstern, auch die Apsidengestalt in der Kathedrale von Monreale, oder vielleicht gewisse ostkirchliche Ikonen. Gerade die größten Künstler des Abendlandes scheiterten seltsamerweise an dieser Menschengestalt, selbst ein Michelangelo nicht ausgenommen. Sie gerieten bald in ölige Sanftheit, bald in irgendwelche Abgeschmacktheit, bald ins Romantische, bald ins Grausige, manchmal auch ins Novellistische oder Genrehafte. Sogar eine singuläre Tat der Kunst wie das Abendmahl Leonardos zeigt, soweit gerade von Jesus noch etwas zu sehen ist, eine milde und überzarte Gestalt, die wohl nicht so zwingend ist wie die übrigen Köpfe oder gar der erhabene Gesamtorganismus des Bildes. Raffael, Tizian, Grünewald, Dürer, Rembrandt, wer hat Jesus wirklich gesehen? Wer unter den Neueren und Neuesten? Sie haben immer nur etwas in ihrer Phantasie Emporsteigendes gesehen, das dann meistens auf eine Art idealen Selbstbildnisses hinauslief. Gab es auch nur eine Arbeit von allen diesen Künstlern, die uns sagt: So in der Tat könnte Jesus ausgesehen haben, dieses Antlitz trägt wirklich die Handschrift eines Schicksals, eines Selbsten und eines Werkes ohnegleichen? Die Frage bezieht sich also, wohlbemerkt, nicht so sehr auf einen künstlerischen und ästhetischen Tatbestand - wäre es doch Vermessenheit, jenen Künstlern wegen dieses von ihnen nicht gelösten Bildnisproblems die Gestaltungskraft aberkennen zu wollen - sondern sozusagen auf ein psychologisches Faktum und die Unerreichbarkeit eines Modells. Mit anderen Worten: Der psychologische Gehalt aller dieser in Rede stehenden Jesusbildnisse stimmt immer nur teilweise oder überhaupt nicht mit der Fülle unserer Vorstellung überein, und diese Vorstellung dürfte ein Hinweis sein, dass das Modell dennoch nicht so unerreichbar ist, da es ja in unserer Vorstellung sehr lebendig lebt und nie so recht mit den von den Künstlern gelieferten Vorbildern übereinstimmen mag. Den Grund zu alledem suchten wir früher in der verhältnismäßigen Ju-

¹ Vgl. hierzu Bô Yin Râ: Aus meiner Malerwerkstatt, S. 86-89.

gend der christlichen Religion, die wir als längst noch nicht ausgereift empfanden. Selbst, wo sie bereits überaltert oder absterbend scheinen mag, ist das, genau besehen, nur ein Zeichen dafür, dass sie noch nicht ganz zu sich selber gekommen ist. Wie kann das anders sein bei diesen Abendländern, deren Hauptmasse knapp seit tausend Jahren, wenn überhaupt, aus dem Stadium des Wilden einigermaßen herausgetreten ist?

Zieht man hier die Schriften zu Rate, die uns Menschen der Gegenwart alle triftigen Fragen, alle Fragen, die richtig gestellt sind, beantworten, nämlich die Schriften, die Bô Yin Râ zu verdanken sind und störrigster abendländischer Hyperkritik standhalten können (sonst aber sollen sie mit gutem Grund bei der Untersuchung seines künstlerischen Schaffens, weil dies für sich selbst sprechen muss, unbefragt bleiben), so wird man die Antwort finden können.

Jesus als wirkender Mensch auf Erden und geistiger Meister wurde von den Anhängern der christlichen Religion mit dem Christos, dem kosmischen Gesalbten und Erlöser, mit der Selbstaussprache des ewigen Geistes, mit dem Logos, mit dem Wort Gottes schlechthin verschmolzen, um hier nicht die behauptete trinitäre Identität mit dem Vater und dem Geiste noch zu erwähnen. Damit war der Kunst eine im Grunde nicht lösbare Aufgabe zugefallen, die Aufgabe, einen Menschen als die Gottheit darzustellen. Sie konnte nur auf rein symbolische und ornamental-dekorative Weise gelöst werden, wie am besten vielleicht von gewissen russischen Ikonenmalern geschehen ist, etwa dem von der Ostkirche beatifizierten Andrej Rubljoff. Der große Gottsucher Tertullian hat das alles sehr genau gespürt und sich deshalb kopfüber in ein Paradox gestürzt, indem er erklärte: Credo quia absurdum. Man mache sich diese Sache nur genügend klar, um zu erfassen, welche Verwirrung ein solches Beginnen in Wissenschaft und Künsten angerichtet hat. Gewiss wurden immer Götterbilder geschaffen, und von welcher Herrlichkeit zuweilen! Aber die sogenannten Heiden, die solche Idole gestalteten, vermaßen sich wohl kaum, die Fülle und Tiefe der Gottheit ausschöpfen zu wollen. Deswegen bildeten sie Götter, nicht Gott, geschweige denn die Gottheit; bildeten also gewissermaßen Klangfarben, man könnte auch sagen: Attribute oder Masken der Gottheit. Isis, Shiva, Pallas, Pan, Eros, auch die Madonna, das sind Masken, wunderbar erfüllte Masken der Gottheit. Aber schon die leiseste Ahnung und der sachtteste Begriff vom Logos, vom Wort Gottes, sagt jedem mit etwas Empfindung und Verstand ausgestatteten Menschen, dass der Logos überhaupt, vollends in Zusammensicht mit einer historischen Menschengestalt, undarstellbar sei; es sei denn durch innerlich erschaute Geistformen und Symbole.

Viele Künstler haben das gespürt und versuchten demgemäß, den Galiläer, wie er leibte und lebte, ohne Gottheitsspekulation, sich zu vergegenwärtigen. Sie schöpften aus den Quellen der Phantasie, dieser holden Gauklerin in den Gefilden narzissistischer Selbstbespiegelung. Ein wirkliches Bildnis aber bedarf der Begegnung von Angesicht zu Angesicht. Die Behauptung muss gewagt werden, dass das Bildnis Jesu, von dem wir nun sprechen wollen, nach dem Leben entstanden sein muss; denn es gibt keine andere Erklärung für die Überzeugungskraft und Naturnähe dieses Kopfes, die uns ganz andere Erwägungen aufnötigt als die speziellen über künstlerische Formprobleme. Also ein Modell, das ungefähr so aussah, wie Jesus ausgesehen haben mochte? Aber ein solches Modell würde nicht zu finden sein. Es

kann einer Friedrich dem Großen oder Rilke ähnlich sehen, aber jenem Sohne der Maria kann doch wohl niemand ähnlich sehen. Wenn sich die mit den Ideen von Leben und Werk dieses sonst außer jedem Vergleich stehenden Menschen zwar gespeiste, dann aber völlig verschobene und in falschem Sinn übersteigerte Vorstellung nicht dagegen auf lehnte, so würde der Blick auf das Bildnis ohne weiteres lehren, dass es sich nur um den Galiläer selbst, nicht um ein vorgeblich ähnliches Modell handeln kann. Beweisen lässt sich das freilich nicht. Vieles ist nicht beweisbar, was doch wahr ist. Also müssen wir Kinder einer schrecklich aufgeklärten Zeit uns damit abfinden, dass diese Arbeit einem echten optischen Erlebnis, einer gewissermaßen natürlichen Offenbarung, ihren Ursprung notwendig zu verdanken hat.

Eine solche Erwägung dürfte immerhin einleuchtender sein, als wenn man sich einreden wollte, dieser Jesuskopf sei erfunden. Es gibt Grenzen der Erfindung, die jeder sehr gut kennt, der zu gestalten hat. Wir haben keinen Anlass, diese Grenzen über diejenigen hinauszuschieben, die wir bei den größten Künstlern aller Zeiten sehr wohl bemerken können. Es wären diese Grenzen nämlich, wollte man eine das Wesentliche vermittelnde «Natur»-Unterlage hinwegdekretieren, auf ganz unwahrscheinliche Weise bei dem Bildnis Jesu sowohl wie dann besonders auch bei den geistlichen Bildern von Bô Yin Râ gesprengt worden. Dieses Wunder anzunehmen ist nicht möglich, schon aus Ehrfurcht vor den Großmeistern der Kunst nicht, die damit in einer Hinsicht plötzlich gewissermaßen als Stümper entlarvt wären.

Wir bekennen uns also zu dem anderen, durchaus «natürlich» anmutenden Wunder, dass Jesu hier einfach gesehen worden ist, ohne dass wir damit irgend jemandem das Recht einräumen, solchen Sehvorgang spiritistisch-animistischem Unfug gleichzusetzen. Diese Behauptung rufen wir für Naturnähe und Eindrucksstärke der Bildnisse als Kronzeugin auf, damit sie mit aller Entschiedenheit gegen eine derartige Unterschiebung aussage. Wenn schon die Materialisationsphänomene der so nachteiligen und verwegenen mediumistischen Experimente bewiesen haben, dass eine vorübergehende Reintegration gewesener physischer Formen unter Umständen möglich ist, so sollte die Vermutung, dass geistige Meister, Bodhisattvas, Zadikkim oder wie man sie nennen mag, sich einander willkürlich auf sinnfällige Weise sichtbar machen können, auch wenn das physische Erdenkleid längst abgelegt worden ist, selbst von einem okzidentalischen Menschen nicht a priori abgewiesen werden. Dass übrigens alles, was einmal zur Erscheinung gehört hat, auf eine uns nicht ohne weiteres fassliche Weise eingefaltet und aufbewahrt bleibt, um gegebenenfalls für bestimmte Zwecke dem kosmischen Archiv entliehen und aufgefaltet werden zu können, ist schon oft und zu allen Zeiten vermutet worden. Die Erörterungen über die lamellenartige Vorstruktur und Bedingnis aller Gestaltung im folgenden Kapitel könnte auch dieser Annahme vielleicht eine Stütze bieten.

Es ist nun aber Zeit, in die eigentliche Betrachtung der Bildnisse (Abb. S. 102 und 105) einzutreten. Die erste Fassung gibt Grundgefüge und Vorlage zur zweiten, welche hier näher erörtert wird.

Im Vergleich zur späteren Maltechnik des Künstlers, die sich breit hingetzter Farbflecke bedient, ist die Arbeit eher zeichnerisch und strichelnd behandelt, indem Bô Yin Râ beinahe zu den tastenden Ausdrucksmitteln seiner vorgriechischen Periode zurückgreift. So wird jedes Bildteilchen mit Lebensenergien gefüllt und zucken fluidische Kräfte hin und her. Dessen wird man erst nach genauerem Betrachten inne, nachdem einen dieses Porträt zunächst etwas primitiv angemutet haben mochte. Die seltsame und schlagende Simplizität des Werkes stellt sich dann doch als scheinbar heraus, und seine ungesuchte Feinheit gibt dem ästhetischen Geschmack zarte Übergänge und Valeurs, zumal in den um Augen und Nase gelagerten Partien, zu kosten. Das ernste Schwarz des Kopfes auf der feurig gelben Folie zerlodert in reicher Farbenskala. Soviel über den malerischen, man könnte auch sagen, den harmonischen Gehalt, wobei ausdrücklich bemerkt sei, dass unsere Beobachtungen sich hier ganz besonders auf einen Einzelfall in der Kunst beziehen und keineswegs die Absicht haben, irgendwelche Vergleiche mit Werken von anderen Händen in künstlerischer Hinsicht zu ziehen.

Der linear-zeichnerische, gewissermaßen melodische Gehalt beruht auf einer fast starren Symmetrie, die sich aber, genauso wie die Farbe, im einzelnen und überall auflockert, so dass kein Teil sich ganz mit seiner Spiegelentsprechung auf der anderen Seite deckt. Die feierliche, symmetrisch aufgebaute Melodie dieser Bildniskomposition ist durch zarte Veränderungen (Variationen) und Verzierungen (Fiorituren) bereichert und befreit: Gesetz, das zugleich Freiheit bedeutet.

Indem nun Zeichnung und Farbe einander in die Hände spielen und indem das Ganze gleichsam vibriert, als ob das Bild elektrische Kräfte aussprühe, bekundet sich hier ein rhythmisches Leben, dessen Schwingungen vielleicht gar nicht jedermann erträglich sein mögen. Es ist eben wohl etwas von der sittlichen, erkennerischen und vor allem liebestrahlenden Kraft des großen Rabbi Jehoschua in das Werk übergegangen, jener Persönlichkeit, an der so viel Ärgernis genommen worden ist, weil ja so blutwenige Erdenmenschen die Spannung dieser Kräfte aushalten konnten, wofern sie überhaupt etwas davon begriffen haben. Wer Bosheit, Verstocktheit und Verstellung in sich eingekalkt hat, kann schwerlich in diese Augen schauen, deren Blick aus lichterem Welten, als jenem zugänglich und fasslich sind, hervorstrahlt und alles Versteckte durchdringt und feige Hüllen verzehrt. Diese Augen sind das Unirdischste in dem edlen Antlitz und überraschend groß, wie wir uns etwa die Augen einer Pallas oder einer Here vorstellen. Wer hält solchen Blick aus? Kein Wunder, wenn das Bildnis mitunter Ärgernis erregt, das als artistisch-ästhetische Entrüstung getarnt wird. Und der Blick in der Vorstudie zum Bildnis wirkt besonders mächtig. Welch übergroße Augenlichter!

Zwar muten Haar, Inkarnat und Gewand sehr real an, aber das Stoffliche tut sich uns dar als ein höher Beschwingtes und Unbedingtes. Die Eigenschaften der Materie scheinen aus ihrer Dumpfheit und Dichtigkeit gelöst. Anstelle des Opaken trüber Gastschaft auf dieser dunklen Erde scheint uns hier substantielles Vibrieren und Leben zu begegnen, eine Gestalt nämlich aus dem Reich der Wirklichkeit, die sich nur in physischem Formkleid offenbart, damit sie uns fasslich und vertraut werde.

Aber ganz Mensch, nicht Gott (denn, ach, viele Volksreligionen wissen nicht, was der Mensch ist, oder wollen es nicht wissen!). Mensch, der in unsere düstersten Abgründe geblickt hat, Mensch, dessen Fleisch alle Süße und noch mehr alle Marter der Erde erfahren musste, Mensch als Gotteskindschaft freilich auch immer.

Das Antlitz stellt uns manche physiognomische Rätsel, weil es viel Gegensätzliches enthält, ohne dass die Züge davon zerrissen wären. Im Gegenteil, die Hoheit in den feinen Zügen dieses Antlitzes blüht aus der unwiderstehlichen Willenswürde, durch die hier Strenge und Milde, Kraft und Zartheit, Ernst und Gelassenheit gepaart und gebunden wurden. Das ist allerdings etwas ganz anderes als jene Gestalten ohne Farbe und Mark der Erde, die uns ihren ad usum delphini verfärbten Galiläer einreden wollen, nicht zur Kenntnis nehmend, dass der wirkliche Galiläer die Wechsler zum Tempel hinausgepeitscht, dem allmächtigen Gezucht der Schriftgelehrten die Stirne geboten, Sentimentalitäten verabscheut, mit Verfehmten Gemeinschaft gepflogen und seinen Jüngern mitunter Entsetzen eingejagt hat, er, der dann in grausigem und langsamem Verenden am Kreuz noch die cherubinische Kraft zu mitleidiger Liebe und Vergebung fand für die Unwissenden, welche ihn zu Tode marterten und wie einen ehrlosen und gefährlichen Verbrecher behandelten.

Eine feine Haut, volle blühende Lippen, reiches welliges Haar, alles das ist umspielt von einem schier freudigen Daseinsglanz. Vornehmes und empfindliches Geblüt und eine diskret in Erscheinung tretende Gepflegtheit des Äußeren, sie deuten nicht so sehr auf eine asketische und fanatische Natur, als vielmehr auf eine großzügige und königliche Art, der übrigens auch Sarkasmus und Humor nicht fremd sein konnten. Die Materie scheint ihre feinsten Tinkturen hergegeben zu haben, um einen solchen Menschen zu formen.

Das Haupt zeigt die geistige Schmalheit und Höhe, die sensiblen und klugen Züge des echten südländischen Semiten, der die Erbsubstanz uralter Zivilisiertheit mitbekommen hat. Wir finden verwandte Bildungen in ägyptischen Königsstatuen, aber auch in den vornehmen Bildnissen der spanischen Malerei, deren Noblesse einen unheimlichen Ausklang fand in den hybriden Formschauern des Greco.

Die lichte, hohe, aber auch breite Stirn ist ein reines Gefäß der geistigen Bewusstheit, die zugleich unerschütterlicher Wille ist. In der schmalen, langen, scharfen, wohl ein wenig gebogenen Nase, in den mächtigen, von hochgeschwungenen, fast nervösen Brauen überwölbten Augen, in den dünnen, leise geröteten Wangen spricht sich eine Fülle seelischer Eigenschaften aus, die aber gebündelt und geeint ist wie die Kannelüren einer edlen Säule. Das Untergesicht ist vom Bart verhüllt. Aber der reiche Haarwuchs wie auch der schöne plastische, jugendlich rote Mund geben Form und Zeichen genug, um auf Harmonie eines unverschnittenen Sinnenlebens schließen zu lassen. Es würde schließlich schon aus dem Adel und der Seltenheit dieser physischen Körperlichkeit begreiflich sein, dass man Sehnsucht empfand, einen solchen Menschen zu vergotten.

Wir aber dürfen ein stolzes Genügen darin finden, hier die höchsten Möglichkeiten menschlichen Seins angedeutet zu sehen, die das Ziel, ganz Mensch, nämlich gottgezeugt, zu sein, als unser erlauchtestes, im Geistigen geborgenes und gesichertes, dem guten Willen erreichbares Ziel kennzeichnen. Dieser Mensch hat im Erdenkleid gelebt und gewirkt. In alle Zeiten hinein wirkt er weiter am Teppich unserer Vollendung.

Jesu Bildnis hat uns Bô Yin Râ als Künstler aufbewahrt zu heilsamer Kräftigung und feuriger Anspornung, auch als einen gleichsam illustrativen Beleg dessen, was er in seinen Schriften über den Meister von Galiläa an Wesentlichem und übrigens sehr Überraschendem und Ungewohntem zu sagen fand. Zugleich schuf er, der Bruder, dem Bruder im Geiste ein überdauerndes Denkmal, inniger und zäher denn Erz. Dieses Antlitz ist weder hässlich noch schön, sondern anders und darüber und ein Schimmer aus der Geisteswelt.

GRUNDZÜGE DES WELTALLGEFÜGES

Jesu Bildnis erleichterte uns den Übergang von den Landschaften zu den geistlichen Bildern. Von einer Welt der Dinglichkeit (Realität) schreiten wir über seelisches Brückengebilde zur Welt der Wirklichkeit; man könnte auch sagen, wir wendeten uns von den Wirkungen ab und zurück zu den Ursachen.

Hier nun heißt es sofort einem Irrtum vorbeugen, der uns in die Vorstellung vernesteln könnte, als gelte es den verwegenen, neuerdings von ganzen Maler- und Bildhauerscharen gewagten Sprung aus dem Konkreten ins Abstrakte zu tun. Nichts Erträumtes oder Erklügeltes begegnet uns in diesen Bildern, auch nicht ein System, sondern am ehesten das, was man einen Organismus nennen könnte. Freilich ist dieser Organismus, genauer gesagt: der Einblick in ein gewaltiges, beinahe nicht mehr übersehbares Lebensgefüge, nach Maßgabe der Persönlichkeit des Künstlers und ihrer durch Zeit- und Stimmungsverhältnisse gestellten Bedingungen, in jedem einzelnen Falle gebaut, geordnet und komponiert. Es kommt noch hinzu, dass das im Geistigen Gesehene und Erlebte nicht ohne weiteres den Sehgewohnheiten unserer dreidimensionalen Welt antwortet und daher in die Sprache unserer physischen Augen übersetzt werden muss. Solches ist schon deswegen nötig, weil die Gebilde jener Überwelt, wie wir sie einstweilen nennen wollen, vieldimensional sind und sich in «Gebärden» dartun, die im Irdischen nicht leicht ausdrückbar sind. Es muss also bald zusammengezogen, bald aufgeblättert werden, was einem dort begegnet.

Zudem ist das geistige Gesicht ganz anders als ein zum Bildvorwurf dienender Natureindruck. Während hier Sehender und Gesehenes einander gegenüberstehen und eine Art Pakt im Werk eingegangen sind, bei dem bald die eine, bald die andere Partei sich stärker behauptet, so dass sich alle Möglichkeiten zwischen derbem Naturalismus und verstiegenem Symbolismus durchsetzen können, sind dort Sehender und Gesehenes durchaus geeint und können gar nicht auseinander gedacht und gefühlt werden. Es entspricht dem Wesen jener Überwelt, dass Subjekt und Objekt, Ich und Nicht-Ich in Durchdringung sich befinden, ja dass

diese Welt in dem Maße erlebt wird und Wirklichkeit ist, als man sich selbst erlebt und wirklich ist. Übrigens verhält es sich hienieden ja im Grunde auch nicht anders. Es wird nur gar so undeutlich empfunden, weil alles gleichsam aus zweiter Hand, weil alles Kopie ist, weil unsere Welt, so könnte man fast sagen, eine Abstraktion der anderen ist. Und insofern denn kann sich Bô Yin Râ der Nötigung nicht entziehen, die erschauten quellenden Urgrundformen der wirkenden Welt in die abstrakteren, begrifflich eingebannten Bildungen unserer gewirkten Welt umzukneten¹.

Wie aber ereignet sich jene Überwelt, wie baut sie sich auf? Es sei versucht weiterzugeben, was in unvergesslichen Gesprächen mit Bô Yin Râ dem Fragesteller eingesenkt, was in reichen Stunden der Anschauung in ihn hineingespiegelt worden ist. Man möge freilich bedenken, dass alles hier Mitgeteilte nur stammelnde Aussagen über eine geistige Erscheinungswelt ist, die unsere Anschauungsformen weit tiefer unter sich lässt, als der Adler den Maulwurf. Hat es sich doch herausgestellt, dass schon das bloße Ausfindigmachen von Bezeichnungen im Einzelnen oder im Ganzen für jene Bilder, denen das Eigenschaftswort «geistlich» vielleicht mehr als das seinerzeit angewendete «mystisch», aber auch längst nicht vollkommen gerecht wird, fast eine Vergewaltigung bedeutete. Was konnte das dumpfe Wort in seiner trockenen Willkür gegenüber dem holden Zwang einer von dorthier eingeflößten Findung besagen? Es gilt also Hieroglyphen in des Wortes wahrstem Sinn zu deuten. Da gibt es nur ein Vorgehen, welches Erfolg verspricht, nämlich das vom inneren Einzelerlebnis aus, von der Tiefe der eigenen Individuation aus, die zwar von allen zahllosen Individuationen unterschieden, aber mit dem Göttlichen durch den «silbernen Faden», wie man schön gesagt hat, verbunden ist. Mannigfaltig ja ist das Göttliche, mehr als alle Blätter sämtlicher Bäume in der Welt zusammen; es ist weich und geschmeidig; es gibt sich in dem Maße, wie man sich ihm ergibt; es schenkt sich nur dem Erlebnis, nie dem harten und spröden System, dessen Artung dem Satanischen und Urnichtigen entspricht.

Es ist unsere einzige und wirkliche Heimat, der wir einmal, süchtig nach Ungemäßen und furchtsam vor der eigenen Kraftfülle, entglitten ins bittere Exil des Tierseinwollens und Tierseinmüssens. Auf unsere Heimat, die strahlende Überwelt, wenden wir jetzt den Blick hin. Alsbald fühlen wir uns im Inneren der unermesslichsten Kugel. Das heilige Urlicht ist ihr Sinn und ihre Mittelpunktswirkung in Sonnengestalt, außen wiederum Kugel, innen unergründlich und Wonne ungeoffenbarter Geistigkeit. Unserem Wort und Bild eben noch entfernt fassbar ist nur die geistige Erscheinungswelt, die in Herrlichkeit von der Ursonne herstrahlt, hertönt und herpulst zu unendlichfältiger, nach außen hin immer dichter werdender Offenbarung. Da gibt es denn in unfassbarer Entfernung von der Mitte für jeden Kraftstrahl einen Punkt, wo die Ausgießung des Geistwortes in letzter Verneinung verstummt und sich staut. Die zahllosen «Endpunkte» - dies anschaulich, nicht mathematisch gemeint! - backen sich gewissermaßen zu einer starren Hohlkugelwand zusammen, deren unausdenkbare Dich-

¹ Unverkennbare Spuren dieser von Bô Yin Râ unverhüllt gezeigten Urgrundformen sind in zahlreiche Werke der abstraktistischen und sonst ähnlichen modernen Schulen übergegangen, obwohl von den betreffenden Künstlern meist spielerisch und ahnungslos behandelt.

tigkeit und völlige Undurchdringlichkeit alles Lebens Vernichtung bedeutet. So verdankt auch das schroffe Nichts nur dem allgöttlichen Willen eine Art unerwarteter Bejahung und Verwirklichung, in grausiger Starre den ewigen Schluss bekundend: «Bis hierher und nicht weiter!»¹

Zwischen den beiden Urgegensätzen, dem unbedingten Ja des Urlichts und seinem unumstößlich verstummen machenden Nein an der Wand des Erznichts, fluten die Lebensströme des Alls. Um sich zu formen und sich zu vereinzeln, lodern die Reize und Eingebungen aus dem heilig Unoffenbaren hinaus ins schimmernde Allkraftfeld, schweben, allmählich gedrängener werdend, in immer dichtere Bereiche, unendlich weit sich entfernend und doch noch in Freiheit gehalten und gesegnet durch die magnetische Liebesbejahung der Ursonne. Weit «außen», an die «Positive» Zone angrenzend, liegt aber nun doch - als sehr dicke, aber noch vollkommen durchdringliche Kugelschale ungefähr vorzustellen - eine Art Indifferenzzone, wo der Gegensatz, den sich der göttliche Geist auf der äußersten aller Kugelschalen setzt, hereinzuwirken beginnt, eine Zone höchster Gefahr gewissermaßen für alle Emanationen, wo sie, aus der Huld sich entlassen fühlend, dem Wirkungsfeld der «Wand» sich nähern. Dort - wir können leider immer wieder nur in schattenhaften Vergleichen sprechen - ändern sich die Vorzeichen, dort wird Plus zu Minus, dort saugt schließlich der düstere Abgrund mit der Unwiderstehlichkeit der Zentrifugalkraft hinab. Das schwebende Dahingleiten durch das wonnige Meer des Alls wird schließlich in der «negativen» Zone zum Sturz und entsetzlichen Zwang, an der «Wand» zu zerschellen und in Atome zu zersplittern, wie die Schiffe im orientalischen Märchen, die in den Bann des Magnetberges geraten. Man denke auch an die abwärts reißenden Gewässer der Styx und der sonstigen Unterweltsströme, von denen die griechische Sage berichtet. Freilich gibt es in dieser Nachtregion des Zwanges Weiten über Welten - wir könnten sie nach kabbalistischer Weise auch Schalen nennen - wo sich die stürzenden Lebenskeime fangen und zum Innehalten über den letzten Abgründen gebracht werden, um sich dann in äonenlanger Bereitung den Rückweg zu erkämpfen. Solch eine Welt, solch eine Schale ist auch unsere astrische Welt mit allen ihren galaktischen Systemen, Sonnen, Irrsternen, Monden usw., noch bei weitem nicht die dichteste, dunkelste und peinvollste Welt! Aber diese Weltsysteme, diese äußersten Kugelschalen sind allesamt im Bann des «Gegenseins» und dem «göttlichen Leben entrückt»².

Jene «Wand» des Nichts hat, an sich zwar unschöpferisch, in ihrer verneinenden Bedeutung mittels ihres Widerstandes die bis hierhin gelangten Atomfunken göttlicher Ausstrahlung in starre Form zusammenzupressen. Gleichgerichtete und gleichgeartete Ur-Teilchen schießen zu Energiegebilden von ungeheuren Kräften zusammen, die lamellenartig die Hohlkugel übersäen und gleichsam die Gewalt des Nichts aushalten und verstemmen. Man fühlt sich an eine ungeheure Kristalldruse erinnert. Die Formen sind jedoch nicht kristallisch

¹ Hier sei an das überlieferte 17. Fragment des hellenistischen Philosophen Poseidonios erinnert. Es lautet: «Die Welt ist eine Einheit, und zwar eine begrenzte von kugelförmiger Gestalt; denn diese ist für die Bewegung am geeignetsten.» Einstein kam zu ähnlichen, aber minder präzise ausgedrückten Vermutungen.

² Vgl. Bô Yin Râ, Welten, Basel 1922; 2. Auflage, Zürich 1956.

zu denken, sondern wie hautdünne Platten von außerordentlicher Geschmeidigkeit, fähig, sich walzenförmig zu rollen, sich kugelig zu machen oder in vieldimensionale Stammformen einzugehen. Wir müssen uns aber davor hüten, den Inbegriff dieser «Kruste», wie sie Bô Yin Râ in Gesprächen oft anschaulich genannt hat und wie wir sie nach ihm kurz nennen wollen, allzusehr mit den Vorstellungen unserer Stoffwelt in Vergleich zu setzen. Vor allem ist zu bedenken, dass jene gesamten Kräfteformen fähig sind, einander völlig zu durchdringen, und sich der geistigen Wahrnehmung auf vielfache Art und in jedem Sinn (aber zugleich und einheitlich) dartun; das will heißen, dass sie ebenso zu Gesicht wie zu Gehör, Geruch, Geschmack usw. sprechen. Vielleicht darf hier an gewisse Götter, Gewalten und Ungeheuer okeanischer, chthonischer und unterweltlicher Abstammung in hellenischen Mythologemen erinnert werden, an jene mit ungeheuren Kräften begabten Mächte, wie Phorkyaden, Graien, Gorgonen, Sphingen, Greife, Hunderthänder, Meergreise, Telchinen, Skylla, Python, Echidna, Hekate, Orion, um nur einige zu nennen. Es ist bezeichnend, dass nicht wenige dieser Gestalten als gleichzeitig schön und grauenerregend geschildert werden und oft in Kämpfen den olympischen Lichtmächten entscheidende Hilfe leisten. Viele dieser Geister hat Goethe in der klassischen Walpurgisnacht des Faust mit erschütternder geistiger Schönheit verlebendigt¹.

In jenem Schalenreich also ist die sozusagen «objektive» Grundbedingung zu aller nur möglichen Realität und Wirkung gegeben, zu jeder Kernhülle weiterhin, von den starrsten Verstreungen dumpfer Stoffwelten bis zu den leuchtenden Sphären und Sternen hehrster Entelechien. Die Reichweite der Kruste ist ungeheuer, wobei sich ihre Gebilde als unerschöpflicher Vorrat von Seelenkräften, Artungen, Naturen kundtun, als das Meer der Möglichkeiten schlechthin, deren Sehnsucht es ist, Wirklichkeiten zu werden.

Wie aber das?

Es ist schon gesagt worden, dass von der Ursonne unablässig Reize und Eingebungen hinausgestrahlt werden ins Kraftfeld des sich offenbarenden geistigen Kosmos. Wie unabsehbare Nebelschwaden umwölken diese Reize zart das göttliche Feuer, ein Schwarm von Ich-Keimen und Sternwerdungen, nach Gestaltung drängend. Zunächst sind sie noch in strengen Gruppen gradlinig und geometrisch zusammengenommen. (Wir werden derartige Gebilde etwa auf den Kompositionen «Weltwanderung» und «Stern der Weisen» bemerken.) Dann lockern sie sich auf zu wallenden Wolken und lichtem Rauch (wie auf den Bildern «Tempel der Ewigkeit» und «Sonnensymphonie» zu sehen ist), befinden sich aber in welliger Bindung wie bewegte Bänder und Schnüre. Sind sie doch auch geradezu «Nabelschnüre». Ihre Wirksamkeit ist lebenleitende Verknüpfung zwischen Gebärendem und Geborenem. Endlich aber lösen sie sich ganz auf, um als gestaltwollende Einzelwesen nach den Außenbereichen zu dringen. Wenn diese sich in ewigkeitlicher Entfaltung sonnenhaft verklärt haben, dann mag es sich ergeben, dass die Sonnen sich wieder zu seligem Reigen verketten (ein Beispiel davon enthält das Bild «Erlösung»).

¹ Vgl. hierzu die Erläuterungen von Karl Kerényi in «Das Ägäische Fest», dritte erweiterte Ausgabe, Wiesbaden 1950.

Die Einzelwesen können ihrer Formung und Organisierung noch innerhalb der «Indifferenzzone» völlig teilhaftig werden, selig geborgen in leidlos elysischen Bezirken, wo die Kraft und Huld göttlichen Seins zwar verhaltener werden, aber immer noch in ihren Würden stehen. Beträchtliche Gruppen aber geraten, durch die ihnen zuteil gewordene Bewusstseinsentfaltung bestürzt und süchtig gemacht, bis in das «Gegensein»: sie «fallen», fallen bis ins Tiersein, wie bei uns, oder noch tiefer.

Aber es ist doch so, dass auch die gefallenen Engel einen Punkt der Umkehr erreichen, wie denn also sämtliche göttlichen Keime in der Gestaltung den Rückweg finden, die einen noch im Umkreis beseligenden Lichtes, die anderen in der Feuerpein äußerer Gottverlassenheit und Leidenschule reingegliht (aufwühlend versinnbildlichen das die Klage- und Feuerflüsse Acheron, Kokytos und Periphlegethon des Hades!). Unablässiger Aufschwung, ewige Loslösung, zu denen die Kruste Lenkung, Gestaltung und Seelenstoff hingibt. Denn der Geist wird immer nur mittelbar gefasst; auch die Geistfunken, welche aus dem Urlichtmeer spritzten und strahlten. Die an den Funken ankristallisierenden Seelenkräfte gehören von nun an dem Geiste an, und sie werden ihm in der Einung zum Sinnbild. In unendlichem Aufstieg schwingt sich das durch alle Hierarchien empor und nach innen, sein Ziel nie erreichend, ihm dennoch immer näherkommend und sich angleichend. Die dort zu findende Identität und Verbundenheit mit dem innersten Ich ergibt, weil sie unendlichfältig ist, Identität mit dem kosmisch-metakosmisch Ganzen. Wer dort innen ist, der ist auch überall außen zugleich.

Nur in der Indifferenzzone ist die Freiheit der Entscheidung nach unten und außen oder oben und innen gegeben. In der positiven Zone hingegen überwiegt die Zentripetalkraft der Ursonne und besteht unwiderstehlich die Strebung gegen den Mittelpunkt hin, wobei übrigens von hier oder von der Indifferenzzone her Wirkungsmöglichkeit in der Richtung nach außen bis an die unausdenkbar harte und urböse Nichts-Wand hin durchaus besteht. Der «Fall» ist also nicht eigentlich gottgewollt und notwendig. Das Einwirken auf die negative Zone ist nicht unbedingt mit einem Hineinstürzen in dieselbe verkettet. Wenn zwar der «Fall» auch zur Gottheit gehört, so doch nicht in ihrem ersten Willen, sondern gewissermaßen induktiv in ihrem zweiten, von der Indifferenzzone aus nach der anderen Richtung umschlagenden Willen. Wie alles, ist auch der Fall in ewigem Ereignen und immerwährendem Vollzug. Das allzuweite Vordringen der stürzenden Entelechien, hervorgerufen durch Gefühle von Angst, Schwindel und zugleich Lüsterheit nach dem unkeuschen Abgrund, reißt sie aus dem lebendig pulsenden Willen der hegenden Geistigkeit; denn er reicht nur bis zu dem höchsten sublimierten Bezirk der Kruste hin.

Auch der tiefste Fall bleibt ja noch im niedrigsten Guten irgendwo verborgen, im Bannkreis der einfachsten Gestaltungskräfte, welche ungeheuren Druck zugleich ausüben und aushalten. Denn in der düsteren Nähe der Wand, die das unschöpferische Urböse ist, findet der gewaltigste Zusammenstoß zwischen dem Urbösen und dem niedersten Guten statt. Wenn selbst das niederste Gute noch tief unter den verbrecherischen Möglichkeiten der Menschen auf unserem Planeten zu denken ist, dann besteht dennoch zwischen ihm und dem völligen urbösen Nichts noch ein ewiger und unumstößlicher Gegensatz. Nur aus diesem

Gegensatz heraus ist dem Nichts eine für uns nicht ergründbare Bejahung erübrigt; denn es ist durch die Gottheit erst «verwirklicht», und zwar als deren eigene Willensgrenze. Den Griechen stand Ananke, die Notwendigkeit, über Gott und Nichts. Indem sie aber beides ist, Gott und Nichts, birgt sie sich in den Faltentiefen des ewig verhüllten göttlichen Geistes. jene Griechen wendeten ihr Leben nur dem Gotte der Erscheinungswelten und Offenbarungsschalen zu, der da die Brücke ist und bildet zwischen Urlicht und Nichts.

Die Gottheit, welche Ananke begreift, ist alles in allem, Urlicht und Urnichts und was dazwischen nach Gestaltung drängt.

Aus alledem ergibt sich, dass die in den Fall geratenden und durch Äonen voller Leid sich zurückschwingenden Engel - Engel oder Angeloi, das sind Boten Gottes - dereinst in gewisser Beziehung noch erfüllter sind als die nur himmlisch, nämlich in der positiven oder in der Indifferenzzone verbliebenen Heerscharen, vermöge der furchtbaren Erlebnisse in den Abgründen und Schalen des Grauens. Im Lichtgebiet ist ja, was wir Fall nennen, noch nicht oder nicht mehr möglich, und so auch nicht das an das Nichts hinstreifende Erlebnis. (Bei dieser Gelegenheit sei an die geheimnisvolle Lehre der Kabbala von der Schechina, der Einwohnung Gottes im irrenden Menschen, erinnert.)

Mit Worten lässt sich aber an alle diese Dinge kaum herantasten. So sei diese Darstellung mit der Erinnerung an ein tiefes Wort des Juden Bescht, den sie den Baal-Schem genannt haben, einstweilen beschlossen: «Das Böse ist der Stuhl des Guten.»

*

Um nun dem Eindringen in jene als geistlich bezeichneten Bilder noch mehr den Weg zu bahnen, wollen wir gewisse Gebilde, die uns dort immer wieder begegnen, vorweg einer zusammenhängenden Betrachtung unterziehen. jedoch ist stets zu beachten, dass diese Formen, die nicht bloß gebildet, sondern vor allem auch bildend und gestaltend sind, sehr häufig in den Bildern offen gemacht, gestaffelt, zerlegt, geschichtet oder auch vereinfacht werden mussten, obwohl sie natürlich alle zugleich in sich geschlossene und ineinandergewachsene, sich gegenseitig durchdringende, organisierende Kräfte und Organismen überhaupt von oft unbegrenzter Dimensionalität sind; es sollte eben im Bilde die Sicht von innen her für uns in zweidimensionaler Darstellung deutlich aufgeblättert liegen.

Da ist denn zunächst zu sagen, dass alle Form von einer als unendlich dünn zu denkenden lamellenartigen Struktur ihren Ausgang nimmt, ehe sie sich dimensioniert. Man kann da geradezu an die Vorstellung von Gallertblättern anknüpfen, muss sich aber hüten, im Allzu-dinglichen der Physis befangen zu bleiben; denn es handelt sich hier allemal um Hilfsgleichnisse. Die lamellige Geistmaterie dieser Art ist zugleich voll wirkenden Lebens; sie ist gestalthabende Kraft von höchster Wucht. Für uns Erdgeborene haben Kräfte - Schwerkraft, Strahlungskraft, elektrische Kraft, Hebelkraft, Atomkraft und wie immer wir sie benennen - nur indirekte Gestalt in der Dinglichkeit, welche durch ihre Umformung die an sich unsichtbare Macht jener Kräfte manifestiert (ein Wink bezüglich der Herkunft aller solcher Kräfte!).

Im Wirkungsfeld der Kruste, von dem hier gesprochen wird, sind Kraft und Gestalt ein und dieselbe Sache, die den ihr innewohnenden Impuls restlos dartut und aufzut, welches nicht hindert, dass sie sich als völlig durchdringlich erweist. Was die, wie gesagt, lamellige Urstruktur aller Gestaltungskräfte, die selber immer Gestalt haben, angeht, so ist beachtenswert, dass die sogenannten Materialisationsphänomene (bekannt seit den Untersuchungen von Schrenck-Notzing) sich in Lamellenform darbieten, insgleichen die Funkenüberschläge bei elektrischen Strömen von großer Spannung, und es darf auch daran erinnert werden, dass Goethe im Blatt das Grundthema aller Pflanzenform erkannt hat. jenen Vorformen, welche in der Kruste haften und sich unendlich mannigfaltig stufen, schichten und abwandeln, obliegt es nun, die vom Lichtinneren der Hohlkugel emanieren Funkenkeime zu umbilden und zu gliedern, sie zu organisieren, man könnte wohl auch sagen: sie zu beseelen, sie reich und voll bewusst zu machen. Das Haftende und das Schwebende, eines drängt zum anderen in die Einung. Heilige Ströme fluten von Pol zu Pol. «Das Leben im Urlicht ist kein starres Sein, und es muss in sich selber Satz und Gegensatz setzen.» So sagte Bô Yin Râ einmal zu dem Verfasser.

Wie gewinnt so ein Keim und Funke Gestalt? Es schmiegen sich die Lamellenformkräfte dem Funken in der seiner Individualität gemäßen Fülle an. In sachtem Aufstieg erweitert und dimensioniert sich die Hülle zur Linse zuerst und dann zum Ei. Der Keimkern gleitet zurück und umgreift und trägt dann das immer mehr Kugelgestalt annehmende Gebilde von unten her wie eine Schale, die im Durchschnitt gesehen einer Sichel entspricht: Symbole, die bekanntlich in vielen Mythologemen von Mutter- und Liebesgöttinnen eine bedeutende Rolle spielen. Auch wird die Betrachtung, die meditative Betrachtung von Bildern wie «Festliche Einung», «Lebenskeime» und «Om mani padme hum» manchen Menschen viel weiter bringen können, als es diese andeutenden Worte vermochten, denen wir hier nur noch hinzufügen müssen, dass die «Sichel» sich im Inneren wieder als Kern sammelt, sobald die völlige Kugelgestalt schließlich erreicht ist.

Strukturteile, die sich nicht harmonisch zu einen vermögen und durch den Drang des Kerns nicht ankristallisiert - auch dieses Wort ist wie alles hier nur ein Hilfsbegriff und hinkendes Gleichnis! - werden können, gleiten wieder ab und versuchen, im Anschluss an eine andere Entelechie ihre Impulse auszuwerten. An sich sind sie alle ausnahmslos positiv, also gut und segenbringend. Erst die detonierende und disharmonische Mischung ergibt oft die Farbe des Bösen. Seelenatome, aus denen ein Verbrecher gemischt ist, sind an sich nicht minderwertig. Es kam nur, um einen chemischen Vergleich zu gebrauchen, zu einer Emulsion, aber nicht zu einer Verbindung. Nichts hindert, dass die in eine missglückte Kombination geratenen Seelenatome, in anderer Gruppierung und einem anderen Kern verbunden, an edelster Erfüllung und Vollendung der Entelechie mitarbeiten. Das durch Aristoteles geprägte und von Goethe gern gebrauchte Wort wird hier immer wieder angewendet, weil es noch deutlicher und tiefer als etwa die Leibnizsche Monade, zum Ausdruck bringt, was vorgestellt ist: das, was seine Vollendung in sich hat.

Es verschlägt also nichts, dass aus solchen Gestaltungskräften auch Welten und lemurische Bereiche, die vom Bösen noch weit mehr angekränkelt sind als unsere Welt, immer

wieder entstehen und vergehen. Sie besagen mitnichten etwas über den Wert dieser Bausteine, der positiv und beliebig steigerungsfähig ist, nur bei der Einbeziehung in Kombinationen des «Bösen» gewissermaßen im Zustande der Virtualität eingekapselt bleibt. Es sind mithin im ungeheuren Haushalt des Kosmos sogar faulig, zersetzen und verwesen machende Kräfte anzutreffen, ohne dass es angängig wäre, sie an sich negativ zu bewerten. Erst die Art ihres Zusammenstimmens mit anderen Kräften bringt eine sozusagen moralische Farbe hervor. Auf manchen der von uns noch zu betrachtenden Bilder begegnen wir etwa fangarmartigen, qualligen und fingernden Formen, die unheimlich anmuten und gleichsam Krankheit und Verwesung bergen. Aber auch deren schließliche Auswirkung muss positiv gewertet werden. Wer denkt da nicht an das Frage- und Antwortspiel zwischen Faust und Mephistopheles?

Faust fragt den Schalk:

Nun gut, wer bist du denn?

Jener antwortet knurrend, verschmitzt, sarkastisch:

Ein Teil von jener Kraft,

Die stets das Böse will und stets das Gute schafft.

Wir glauben aber, beobachtet zu haben, dass jene unheildrohenden Formen von einer bestimmten Zeit ab, die wohl mit dem griechischen Aufenthalt anhebt, auf den geistlichen Bildkompositionen des Meisters nicht mehr figurieren. Mit anderen Worten: Wir begegnen ihnen nur auf den noch der Görlitzer Schaffenszeit angehörenden Bildern des sogenannten «Welten»-Kreises.

Nun ist all dieses Ineinanderspielen der Kräfte nicht so sehr ein Sichstoßen und Anprallen nach Analogie des Irdisch-Physischen, als vielmehr Ausstrahlung und Influenz; denn ihr Kraftfeld überragt bei weitem ihre offenbare geistige Form.

Einer ersten und Hauptstammform, einer rechteckig gleichsam getreppten Lamellenbildung häufig begegnend, wird es uns helfen, eben der Treppe eingedenk zu sein, um dem Wesentlichen dieser Gestaltung etwas abzugewinnen: die Treppe trägt allmählich durch die Zusammenwirkung der einzelnen Stufen empor, aber nur den, der selber willens ist, zu steigen: er könnte ja nicht ohne Treppe steigen. Übrigens kann die Treppe auch abwärts tragen. jedenfalls ist das Stufensymbol grundlegend für eine adäquate Vorstellung vom hierarchischen Aufbau des Weltalls, wie sie besonders in jüdischen eschatologischen Schriften, Visionen und Mythologemen immer wieder entwickelt wird, von der Jakobsleiter und den Prophetengesichten der Daniel und Ezechiel an bis zu den zehn Sephiroth der Kabbalisten.

Wir müssen stets eingedenk bleiben, dass jedes Leben in der allgewaltigen Hohlkugel innerliches Willenswirken ist und bleibt. Alle physischen Welten sind immer nur ein Abglanz davon, wie ja auch allenthalben in der Natur Anklänge an die Ur- und Stammformen zu finden sind. Solches lehrt ganz besonders der Blick ins Mikroskop. Es ist zudem recht bemerkenswert, dass unsere Maschinenbauer immer wieder ihre Kolben und Gestänge, Zylinder und Kugeln, Platten und Wellen diesen Formen angleichen müssen. Das macht übrigens auch die Schönheit der Maschine aus oder, wie man sonst nennen mag, was allenfalls an der

Maschine Wohlgefallen erregen und - etwa als planimetrische, trigonometrische, sphärische Gebilde, Kurven und Stromlinien - in Übereinstimmung mit den Ursprüngen empfunden werden kann.

Und weil alles innerliches Willenswirken ist, findet jedes Selbst in seiner Tiefe diese ganze Welt, wie in einer Linse Brennpunkt gesammelt oder wie in einen Kristall hineingesehen.

Als eine Weiter- und Umbildung der Fangarmformen muten die pflanzlich blättrig aussehenden Gestaltungen an: nackte Zweige, Dornäste, schwingende gefiederte Gerten beispielsweise. Sie sind aber, weil auch höchst beweglich, noch mehr dem Tierischen entsprechende Kräfte und Strebungen, die versuchen, prüfen, drosseln und leiden machen können. Denn jenen Dornästen sieht man es an, dass sie ihre Dornen und Stacheln einziehen und ausstrecken können. Tiefseegebilde tauchen da in der Erinnerung auf, angewachsene pflanzliche Mollusken zumal, in welchen man längst Tiere erkennen gelernt hat.

Sehr auffällig und auf kaum einem Bilde fehlend, sind gewisse Kolben- und Widerhakengebilde, wohl immer schwarz und meist waagrecht. Sie stehen offenkundig quer zu den anderen auf- und abwärts wirkenden Strebungen und haben ordnende und lenkende Aufgaben. Schon ihre Schwärze als Negation jeder Farbe kennzeichnen sie als unerbittliche und unbezwingbare Instanzen mit einer Art Veto- und Zensurfunktion. Ihrem Halte- und Richtungsgebot müssen sich die mächtigsten Gewalten bequemen. Sie wirken wie Abgesandte und Herolde jener Schicksalsmächte, welche die Hellenen als Moiren, Keren, Erinyen, Nemesis, Tyche, Ate, Dike, Themis usw. imaginiert haben. Besagte Formen, die logischerweise jeweils in der Gesamtkomposition nie ganz aufgehen dürfen, weil sie gewissermaßen «exterritorial» bleiben, sind recht eigentlich von grundsätzlicher Bedeutung für das Zustandekommen von Gestaltbildung überhaupt. Man kann sie als die Weberschiffchen auffassen, die den Einschlag im Weltengewebe besorgen. Musikalisch gesprochen, wäre ihre Wirkung für alle Dynamik, auch Synkopierung und Pausenzeichen verantwortlich. Sie sind geradezu Sachwalter des Gesetzes, sie ordnen das universale Kräftespiel und machen es geschmeidig, willkommen dem Einsichtigen, bedrohlich dem Störrigen unter den Spielern. Wenn wir nach Analogien in unserer Daseinsform Ausschau halten, geraten wir unwillkürlich auf die Funktion der Verkehrspolizei, aber auch auf die edle Leistung der Chor- und Orchesterleiter. Der Vergleich stimmt freilich nicht recht, weil es sich dort sozusagen nur um den Dirigentenstab selber handelt, der freilich ganz allein von sich aus sinnvoll fungiert.

Alles das nun steht im Dienst und in der Förderung der gottgezeugten Entelechien, der Kugel- und Sterngestalt anstrebenden engelischen Wesen, welche reinem Urmenschentum Vollendung erbilden, nachdem sie, aus den Nebelflecken der Myriaden von Funkenschwärmen entlassen, den unendlichen Kreislauf zum unendlichen Ziel der Einung in der Gottheit angetreten haben. Platons ernst gemeinte, dem Zeitwissen angepasste Ironie von der Kugelgestalt des Urmenschen zeigt verhülltes Wissen um diese Dinge. Die zunehmende Lauterkeit und Entwerdung der Entelechien gegen das Urfeuer hin drückt sich in immer goldener aufstrahlenden Sonnen aus, bei weitem überglänzend die Lichtfunken unserer nächtlichen Stern-

Sternhaufen und unserer Sonnenwelt, die doch alle noch tief eingekapselt sind im Duster der Gestaltungskruste, als ein winziger Teil des tönenden und blitzenden Alls.

Nachbemerkung des Verfassers. Es ist ausdrücklich daran zu erinnern, dass die vorstehenden und in weiteren Kapiteln noch folgenden Ausführungen mit physikalisch-astronomischen Weltbildern, seien sie auch von so hervorragenden Menschen wie Anaxagoras und Ptolemaios, Kopernik und Galileo, Kepler und Tycho, Newton und Einstein ersonnen, nichts zu tun haben. Unsere Darlegungen beziehen sich lediglich auf geistige Gegebenheiten und können nur in dieser Hinsicht zustimmend oder ablehnend beurteilt werden. Sie enthalten also keinerlei Kritik oder Bekenntnis hinsichtlich der wissenschaftlichen und philosophischen Raumvorstellungen und Weltanschauungen. In diesem Zusammenhang sei auf die Broschüre des Verfassers hingewiesen: «Symbolform und Wirklichkeit in den Bildern des Malers Bô Yin Râ» (Kober'sche Verlagsbuchhandlung, Zürich 1958, 2. Aufl.); sie enthält den Abdruck des am 6. Juli 1957 in Darmstadt (anlässlich der Eröffnung der vom dortigen Kunstverein veranstalteten Ausstellung von Bildern des Malers Bô Yin Râ) gehaltenen Vortrags.

ÜBER DIE BILDER DES «WELTEN»-KREISES

Es ist nicht unsere Absicht, diese Bildgruppe, zu der Bô Yin Râ selber in seinem Buche «Welten»¹ das Wort ergriffen hat, ausführlich zu kommentieren. Weil zudem im nämlichen Werke die farbigen Wiedergaben sämtlicher «Welten»-Bilder geboten sind, werden in diesem Kapitel nur wenige Stichproben zur Stützung des Textes abgebildet.

Bô Yin Râ hat jene Kompositionen in Görlitz (ungefähr 1920 bis 1922) für sich und nahe Verstehende gemalt. in der Öffentlichkeit würde man damals, besonders in der Provinz, solche Bilder vermutlich als die Phantasien dilettantischer Laune und Willkür des Wahnsinns angesehen haben. Der Vorwurf des Dilettantismus ist der ärgste, den das Zeitalter des Spezialisismus zu erheben hat, und kommt schon beinahe einer Ächtung gleich. Einst war es anders: Der Hellene verachtete vielmehr den Spezialisten als Banausen. Das Wort Banausos bedeutet nicht nur Handwerker, sondern vor allem Spießbürger. Inzwischen hat sich jenes Grundverhalten auf der einen Seite noch verschärft, aber auf der anderen Seite gerade dem Wahnsinn gegenüber, wofern er nur Methode bewies, eher konzilient gezeigt. In der Tat mischen sich nur zu oft - außer den Klügeleien von Schwindlern - Phantasien von wirklich Wahnsinnigen unter die Darbietungen der Künstler, ohne als solche erkannt zu werden. Viele Betrachter auch, die wissen, woran sie sind, trauen sich nicht, etwas zu sagen und sich gegen die Meinungsknebelung durch ästhetisierende Cliques aufzulehnen. Heute würde der allgemeine

¹ Op. cit. Auch der verstorbene Musiker Felix von Weingartner hat in seiner Monographie über Bô Yin Râ eine Paraphrasierung der Weltenbilder, auf romantisch-subjektive Art, versucht.

Konformismus nicht mehr wagen, sich gegen irgend etwas, das sich avantgardistisch gebärdet, aufzulehnen, und «der Verlust der Mitte» (vorzügliches Wort des österreichischen Kunstgelehrten Hans Sedlmayr) gilt beinahe als ästhetische Tugend.

Das einst erzwungene Alleinstehen mit seinen geistlichen Arbeiten brachte Bô Yin Râ einmal in die schwere Stunde, da er etwa ein halbes Hundert solcher Kompositionen dem Feuer übergab. Eine dicke Schicht von Bleiweiß bedeckte den Grund des Ofens. Aber das Ideenmaterial, welches durch jenes Brandopfer ja nicht zerstört werden konnte, fand neue Gestaltung in dem Zyklus «Welten», als die Sturmflut des Expressionismus auch solche Werke mit emporheben konnte, deren formale Klarheit und Wesensfülle mit dem vielfach unentschiedenen Herumtasten der unter dem Schlagwort Expressionismus sich sammelnden Richtungen trotz einem gewissen Anschein weiter nichts zu tun hatte. Überdies handelte und handelt es sich hier um etwas anderes als nur die Gehversuche neuer technischer oder psychologischer Ausdrucksweisen. So befremdlich diese Bilder zunächst anmuten könnten, ist doch ihr Handwerkliches ganz unproblematisch und weiter nichts als unbeirrbar und folgerichtige Weiterentwicklung malerischer Überlieferung. Andererseits lässt sich nicht bestreiten, dass da und dort im Expressionismus Ahnungen aus der Erscheinungswelt geistiger Stammformen aufflackern. Der Formenvorrat im Werke eines Kandinsky beispielsweise ist in der gemeinten Hinsicht sehr bemerkenswert; auch Paul Klee ist hier zu nennen.

Die Erörterungen über das geistige Weltallgefüge im vorigen Kapitel bieten für sämtliche in dieser Schrift noch angestellten Betrachtungen die Voraussetzung. Alle Bildvorwürfe entblühten der schauenden Erkenntnis im hohlkugeligen Inneren der Weltwerkstätte und gründen sich dort auf eine unbedingte Raumempfindung, deren Innenstärke unser recht unbestimmtes und schwankendes Gefühl von Raum weit überbietet. Befindet sich doch auf unserem Plan ein nicht weiter gebildeter Bauer und ein mit Lichtjahren operierender Gelehrter unterm rein räumlichen Erlebnis des gestirnten Himmels im gleichen, ziemlich hoffnungslosen Fall. Sie können sich geängstigt, erhoben oder unbeteiligt fühlen: das Raumgefühl sagt ihnen eigentlich gar nichts. Die irdische Unbestimmtheit des Empfindungslebens, im Vergleich zu dem der Verstand sich in Klarheit geborgen wähnt, wird erst im äonischen Sein durch zunehmende Bündigkeit und Durchlichtung abgelöst; denn dort ist jede Wahrnehmung geinnert. Der subjektive Mittelpunkt der Entelechie bedingt allseitigen Empfang und allseitige Ausstrahlung. jedes Erlebnis bietet sich restlos in seiner ganzen Fülle dar, weil im geistigen Kosmos jedes die Fähigkeit hat, jedes andere zu durchdringen wie auch sich abzusperren. So kommt es, dass eine jede Formbewegung völlige Klarheit ergibt, jene Klarheit freilich, deren Seinsgewalt haarscharf der inneren Weite der erlebenden Entelechie entspricht, weil der Vorgang ja jeweilige Angleichung ist. «Du gleichst dem Geist, den du begreifst.» Antipathie führt zur Meldung, Sympathie zur Gleichung. Antipathie und Sympathie werden den hierarchischen Grad fixieren. In gewissem Sinne gibt es also gar kein Gegenübertreten (Objekt), sondern nur Eintreten (Subjekt).

Bei Bô Yin Râ wird die Kunst zum Spiegel der Urgründe des Daseins. Sie gibt sich weder mythisch noch naturalistisch, weder dekorativ noch illustrativ, weder symbolisch noch illusionistisch, sie lässt ihre Quellen fast ohne Zwischenleitung hervorsprudeln, beinahe unmittel-

bar, wenn hienieden Unmittelbarkeit überhaupt möglich wäre. Sie personifiziert nicht mehr die schöpfenden Mächte und Triebkräfte, sie kleidet sie nicht mehr poetisch ein, sie gibt sie gewandlos wieder.

In dem Maße, wie wir die Ergebnisse dieses Schaffens begreifen, erkennen wir, dass wir hier und dort sind und dass unser Dortsein zunehmend in unsere Bewusstheit einfallen wird, erkennen wir auch, dass wir bereitet sind, das Göttliche als Göttliches wirklich zu erblicken. Semele würde nicht mehr durch die Lichtoffenbarung des sie liebenden Gottes verzehrt werden. Man ist also in der Tat, wie schon früher gesagt, dazu berechtigt, hier mehr als irgendwo sonst in der damals zeitgenössischen Kunst von der neuen Sachlichkeit zu sprechen, was zugleich auf eine wahrhaft magische Kraft hinausläuft.

Man könnte allenfalls sagen, dass Bô Yin Râ in seiner Kunst einen geistigen Realismus pflegte, der eine strenge Innehaltung gesetzter Ordnungen bedingt. Wohl hatte er schon daran gedacht, frei und willkürlich mit den sich ihm anbietenden Formen umzugehen und mit diesen Themen zu komponieren. Aber das hätte sich nicht mit dem Gnadenzwang eines Schaffens vertragen, welches höher ist als ein abstraktes, an Gesetz und Notwendigkeit sich nicht binden wollendes und daher nicht in geistigem Vollbewusstsein geschehendes Schaffen. (Zu jener Selbstherrlichkeit im Umgang mit - scheinbar - unsinnlichen Formen ist die Künstlerschaft, schwerlich zu ihrem Heil, inzwischen gelangt.)

Er versuchte auch, seine kosmischen Gesichte physisch fassbarer zu machen im Sinne unseres dreidimensionalen Sehens, mitsamt den demselben anhaftenden Stimmungswerten an Helldunkel und Farbobertönen. Aber das Ergebnis musste ein Abirren vom stets mehrdimensionalen Tatbestand im Geistigen sein. Die Versuche wurden also verworfen. Gleichwohl sind in den Weltenbildern Anklänge an Derartiges zu spüren, etwa auf «Astrallicht», wo es aber durch den darin zur Darstellung gebrachten grauenvollen Weltbezirk, der ganz aus Trug besteht, ohnehin begründet ist. Handelt es sich hier doch um eine menschgeschaffene Scheinwirklichkeit aus mürben Türmungen und qualliger Gespenstigkeit, deren Hereinwirkung in unsere Welt uns nur zu sehr bekannt geworden ist und Hekatomben von wehrlosen Opfern in progressiver Reihe fordert.

Zu allen diesen kosmischen Bildern wurden nie Skizzen angefertigt, weil es gar kein Suchen und keine Wahl gegeben hat, sondern nur Notwendigkeit und treue Sachlichkeit aus Ehrfurcht vor der Eingebung und vor der Fülle der Gesichte; denn hier kommt die Inspiration von geistgewaltiger Stelle her und erheischt unbedingte Hingabe.

Mitunter freilich entsprechen gewisse Bildkerne so hohen Lichtergüssen, dass der Versuch, Unfassbares für uns fasslich darzustellen, sich des Symbols anstatt der durch unsere Formung nicht ausdrückbaren geistigen Figur bedienen muss. Dies gilt besonders da, wo leuchtende Kristalle die Stelle der aus sich selbst strahlenden Gluten vertreten, heiliger Gluten, die gewiss im Bereich ihrer erhabenen Ordnung auch in einer Art Kristall sich dartun, aber unseren Vorstellungen in jeder Hinsicht entrückt bleiben. Solche symbolisch auftretende Kristalle finden sich beispielsweise auf den Bildschöpfungen «Offenbarung» und «Erfül-

lung» (Abb. S. 130). Auf der starkfarbigen Komposition «Te Deum laudamus» vollends ist solch ein Kristall gleichnishaft von außen anstatt von innen zu sehen. Sein Wesen wird uns vielleicht durch erhabene musikalische Erschütterung ahnbar, wie ja das ganze Bild von inwendiger Musik klingt. Musik und Sphärenklang verlassen uns überhaupt nie, solange wir uns innig mit diesen Bildern verknüpft fühlen, auf denen sich allenthalben tonliche Figuren und klangliche Farben in Bildhaftes hinüberkristallisiert haben.

Anders hinwiederum ist es auf «*Lux in tenebris*» (Abb. S. 132) bestellt, indem hier die den ganzen Bildraum durchsättigende Kristallstrahlung eben noch ihr gemäß dargestellt werden konnte. Es ist ein machtvoll seliges Kristallgebären aus freiem Mittelpunkt heraus, welches die in den Menschen hineinwachsenden Kräfte aus dem Chaos und der Finsternis des Abgrundes emporsaugt. Die dunklen Kraftsäulen stehen um einen goldenen Altar, in welchem das Licht aufglüht. Dieser Altar ist der heilige Eckstein, von dem in der Schrift geschrieben steht, er ist auch der in geistiger Flamme geläuterte Stein der Weisen. Man spürt eine zunehmende Emporgliederung in diesem Gemälde von den dumpfsten Gewalten unten bis empor zu dem in unerschöpflicher Kraft sich ergießenden Stern. Leise naht sich die Erinnerung an den Stern über der Krippe, welche alles umsteht, vom träumenden Tier - Öchslein und Eselein - über die Hirten empor bis zu den gabenspendenden Weisen aus dem Osten.

Solch kristallische Lichtausschüttung geht überschwänglich in «Urzeugung» vor sich, indem die väterliche Besamung das düstere mütterliche Urwasser erregt, durchdringt und befruchtet.

Es kommt aber auch vor, dass Licht und Sterne, ihr ruhig kraftvolles Strahlen preisgebend, alles Wesen verschleudern und vergeuden in höllischer Verblendung: also die taumelnden, Mitleid erregenden Sterne des «Inferno».

Sonst gehört jede Kristallfigur der äonischen Welt zu den höchsten geistigen Erscheinungssphären. Ihre Form ist wie zarter seliger Hauch, aus lichtgesponnenen Linien gefügt, nahe schon dem Letzten und Höchsten, nahe der Leere, die alle Bedingtheit und alle Fülle will und ermöglicht; nahe also jener hehren Seinsstufe, von welcher uns ein chinesischer Lichtträger als dem Tao gesprochen hat.

*

Es ist allen geistlichen Bildern gemeinsam, dass die Kruste auf ihnen als Rahmen zu dienen hat, durch den man in Himmelstiefen hineinblickt. Freilich befinden wir uns nicht mehr in den lichterem Bereichen dieser Kruste und der positiven Zone so benachbart, dass die höchsten Welten hereinstrahlen können. Oft sind die Lamellenkräfte der Kruste und ihre Fortentwicklungen notwendigerweise in einer Art Parallelperspektive und gleichsam als Bühnenrahmen angeordnet. Man muss aber dessen eingedenk bleiben, dass sich alles durchdringt und steigert; das Gesicht tut sich mitten in den ungeheuren Lebensregungen erwartungsvoller Seelenkräfte auf «*Die Geburt des Kosmos*» (Abb. S. 133) etwa, welche sich gewiss schon in unteren, sehr dichten Geweben der Kruste vollzieht, zeigt eine Menge Gestal-

tungen, die an Basaltsäulen gemahnen. Diese Säulen ragen von oben und unten ins Bild herein und sind natürlich der inneren Mitte entgegengereckt vorzustellen. Unsere Zentralperspektive hier anzuwenden verbot sich von selbst, denn unsere materiellen Höhlenvorstellungen durften das innere Erleben nicht durchkreuzen. Das allseitige Geschehen kann durch Beziehung zu unserem in der Hauptsache doch mechanischen Weltbild nicht vollhaltig erfasst werden. Allenfalls vermöchte das Kräftespiel elektrischer, zumal kernphysikalischer und radioaktiver Vorgänge ein lebendigeres Gleichnis des ständigen Ereignens in der Kruste zu vermitteln. Gerade auf dem zuletzt genannten Bilde befinden sich jene rechtwinklig gebrochenen grünen Schienen in der linken oberen Ecke, die wie schwebende Antennen anmuten und es wohl auch geradezu sind, Auffänger von Lebensströmen, die alle diese Räume durchpulsen.

*

Die Farbe auf den Bildern ist von großer Wichtigkeit, weil sie inwendiger Ausdruck ist und nicht nur dem ästhetischen Zusammenhang dient, sondern ganz in den lebendigen Strom eingetaucht ist, dessen Dynamik sie stets und sofort genau entspricht. Daher hat jede Aufhellung oder Verdunkelung, jede Lockerung oder Verdichtung der Farbe geradezu magische Bedeutung. Es ist nie leeres Gerede gewesen, wenn man der hohen Kunst eine heilende und erlösende Kraft - auch sehr verhängnisvolle Wirkungen können durch eine abwegige Kunst zustande kommen! - zugebilligt und also den wirklichen Künstler als Seelenarzt anzusprechen die Neigung gehabt hat. Wenn irgendwo in der Kunst, so sind solche Einflüsse in dieser Kunst, die man ohne Selbsttäuschung als Medizin und Nahrung der Seele empfinden darf. Wie könnte es auch anders sein? Nur die gehirnliche Verkrampfung dieser Zeit mag sich gegen die Idee des Bildzaubers verschanzen, obwohl gerade sie sich wie weiches Wachs durch die Mittel des Bildzaubers kneten lässt, der sich unverfänglicher Reklame und Propaganda nennt. Wenn wir mit Recht im hier betrachteten künstlerischen Werk eine Schatzkammer der Schöpfungsstammformen erblicken dürfen, wie könnte es anders sein, als dass die Allgewalt jener schaffenden und gestaltenden Kräfte auch im Bilde schon lebenssteigernde und krampflösende Influenz übe? Es ist nun eine rühmensewerte Eigentümlichkeit dieser Kunst, dass ihr Bildzauber da, wo die Wirkung des Abgrunds, wo das Satanische und Verneinende zur Darstellung kommt, abwendend wirkt, bannend wie jenes von den Griechen «Apotropai-on» genannte Auge, das gegen schlimme Einflüsse, bösen Blick und ähnliches auf Vasen und allen möglichen Gegenständen angebracht wurde und noch heute, etwa dem Bug von Mittelmeerbarken, aufgemalt wird.

Die unheimliche und aufrüttelnde Komposition «*Sodom*» (Abb. S. 135) zeuge dafür. Schon die sengenden und brennenden Farben machen zurückschrecken. Das grauenvolle Antlitz der Sünde, des sich Absondernden, starrt aus der Härte dieses am undurchdringlichen Nichts der Welthohlkugelwand hinklirrenden und knirschenden Bereiches. Störrig droht das öde und rechtwinklige Gebilde wie eine kalte, stahlblau angelaufene, ausgestanzte Eisenplatte in den schwefligen Raum. Ebenso reckt sich, gleichsam totemistisch, die glasige, grünliche und gezähnte Sägeform empor, bei deren Anblick man sich unwillkürlich auch der zur Salzsäule erstarrten Frau des Loth entsinnt. Unten krümmen sich dämonische Gestalten in

laszivem Tanz eines erotischen Götzenkultes. Zur Rechten ragt ein üppiges fernöstliches Kulturbruchstück herein, ihm zumindest ähnlich sehend. Es mag sein, dass solche Fragmente unserer Welt hinüber ins jenseits züngeln, um Schaffenskräfte heranzusaugen. Dicht neben diesem bösen Ornament sticht ein scharfer und schrecklicher Todesstrahl in den ganzen blutenden Untergang. Es ist uns nicht vorstellbar, dass solch unerbittliche Vision des Übels noch anlocken könnte. Ihre Wirkung steigert sich zu vollem Entsetzen und treibt die Mahnung in alle Gefäße der Seele: «Wende dich ab! Heraus aus deiner schuldvollen Vertierung!»

Visionen wie diese, wie «Astrallicht» und «Inferno» mit ihrer grässlichen Zerrüttung und Selbstvergeudung, sind urmächtige Rufe aus der Wüste: «Metanoeite - ändert euer dumpfes verstocktes Sinnen!» Sehnsüchtig hält man alsbald Ausschau nach dem großen stillen Leuchten der Weltensonne, von dem der Meister in seinen späteren Schöpfungen ahnen macht, nachdem er sich von den Darstellungen der Astralwelt, seien sie auch als Warnungen gedacht und angelegt, endgültig abgewendet hat.

Wenn auch da und dort die Kompositionen in fleischigen, fangarmartigen, bedrohlich wirkenden Figuren, die wie umherschweifende Pflanzenkörper anmuten, tierischen Strebungen Ausdruck gaben, so kommt das Tier als geschlossenes Ganzes in geistiger Gestaltung ja nicht vor, es sei denn in unendlich erhabener Quintessenz, in cherubinischer Ahnenschaft, von der die Vision des Propheten Ezechiel und das ägyptische Sphinxsymbol Zeugnis ablegen. Sonst ist es eine Sondererscheinung unserer Mentalprojektion, also der physischen Ordnungen, man könnte sagen, ein derber Offenbarungsversuch der Cherubimstufe des göttlichen Willens, dem aber - mit Ausnahme des Menschentieres - der «Funke» nicht zugesellt werden sollte (wie schmerzlich und *contre coeur* das auch jedem Tierliebhaber klingen mag). Man darf im Tier geradezu einen Akt kosmischen Humors erblicken, der vom Tiger bis zur Wanze, vom Elefanten bis zur Biene, vom Albatros bis zur Qualle schier schalkhafte Hohlspiegelbilder unendlichfältiger Einzelmöglichkeiten an Strebung und Fixation entworfen hat. Es steckt sicherlich etwas wie Lachen, das von Harmlosigkeit bis zur unheimlichen Dämonie reichen kann, in den Formen der problematisch intentionierten Tierwelt, und es zeigt denn auch alle Stufungen und Schwingungen des Lachens, vom Lächeln unter Tränen bis zum großartigen Gelächter der Götter, vom herben Spott bis zum Jubel erlösender Freude, immer aber als Gesamtform, nicht als vorübergehende Laune und Grimasse, ledig aller moralischen Nebenbedeutung. Daher ist die von Menschen erfundene und geschätzte Tierfabel so fingiert wie nur möglich, doppelte Karikatur unter Betonung des Anscheins und absichtlicher Verkennung des Wesens; ist doch das Tier dem Menschlichen so entgegengesetzt wie möglich.

So ist die in der Tierwelt ihr Wesen treibende, freilich oft bis zur Dämonie gesteigerte Schalkhaftigkeit ein gewaltiges Gegenbild zum Gestalt gewordenen Liebesentzücken in den Wundern der Pflanzenwelt. Darf hier gesagt werden, dass der König des Märchens eine geliebte Frau und einen Narren in seinem engsten Umkreis hat?

Aber es sind ja alle uns umgebenden Formen und Triebkräfte Wirkung der (in unserem Wesenskern gesammelten) Allwelt samt deren Hierarchien und monarchischen, ewig verhüllten Gipfel; Wirkung der zahllosen (n) Dimensionen, von denen uns Bô Yin Râ in einem

unserem Sehen entsprechenden Schema, Grundriss und Aufriss Zeugnis abgelegt hat. Es wird jegliche Form die sinngemäße Antwort auf den Anruf irgendeiner oder mehrerer kosmischer Dimensionen bedeuten müssen. Das Vollgefühl von einer Form ist dann wohl erst erreicht durch die Erhebung in die erregende und anrufende Dimension. Wie sollte denn die letzte Vereinigung anders möglich sein? Wie anders, sie sei denn Vereinigung mit der (platonischen) Idee? Alles Geschehen ist ja im Urwort enthalten und darin potentiell gegeben, um dann mehr oder minder virtuell zu werden; denn alles Offenbare ist mannigfaltig virtuell, nie wesenhaft. Die Stufungen der geistigen Erscheinung zwischen der Gottheit und deren selbstgewolltem Gegensatz in der Grenzzeichnung des Nichts sind virtuelle Stadien des Wortwerdens.

Um dessen inne zu werden, kann die Betrachtung des Bildes *«Raum und Zeit»* (Abb. S. 139) dienlich sein. Sofort fällt ins Auge, dass alle «haftenden» Formen hier sich rechtwinklig geben. Unschwer sind da solche Dimensionen zu spüren, welche die physische Grundgestaltung, deren Sinnbild der Würfel ist, aus sich entwickeln. Es bietet sich also unserem Erfassen der Schaffensherd für die drei Koordinaten unseres Raumgefühls dar. Die vierte, der Zeit entsprechende Koordinate, ist ausgedrückt in den Bewegungsbildern der wie Reaktionsprojekte dahinsausenden Kugeln, die über die Fläche von rechts her hinwegzugleiten scheinen, tatsächlich aber, was nicht ohne beeinträchtigende Maßnahmen mit unseren Mitteln zu gestalten war, nach innen, den Raum durchdringend, schießen.

Das Bild enthält noch zwei Figuren, deren merkwürdige Artung der hier sonst Form gewordenen Bipolarität von Zeit und Raum das höhere und urtümliche Gegenbild erstellen. Es ist der fünfzackige, rotgoldene strahlende Stern im linken durchblauten, fast quadratischen Rechteck, und es ist die hinter der großen lichtgelben Lamellenwand hervortretende, ganz kaltweiße Kugel mit der blutfarbenen Aura, deren in sich ausdrucksloses Wesen, welches dumpf gebärend und demiurgisch bleibt, in deutlichem Gegensatz zu dem goldenen Licht des Sterns sich verhält. Hier stehen offenbar Paternität und Maternität in zeugerischem Widerspiel einander gegenüber.

Wenn in den häufig auf den Bildern vorkommenden Kugelgestalten sicherlich solche Wesen zu erblicken sind, auf die das Höchste potentiell einwirkt, so sind sie doch alle ungemein verschieden. Viele sind noch nicht «entzündet», um in Jakob Böhmes Sprache zu reden. Da wird denn immer die farbige Erscheinung vieles über die Individualität des Wesens auszusagen haben. Auch haben nicht wenige dieser Kugeln bedeutsame Funktion nach außen hin als ordnende, schirmende und grenzesetzende Gewalten, wie unsere Vorstellung sie den Schutzengeln und Todesengeln gibt. Noch mancherlei Derartiges wird uns auf den späteren Bildern begegnen. Hier aber sei nur auf jene kleine grüne Kugel in der Komposition *«Drang zur Gestaltung»* hingewiesen. Auch dem Widerstrebenden und sich Abschließenden dürfte ja diese Darstellung begreiflich werden. Die grüne Kugel nun in der rechten oberen Ecke ist wie eine innere Zusammenballung der Sehnsüchte, die das Ganze verborgen durchrauschen. Überall schimmert es grünlich auf. So wird diese kleine Kugel zur segnenden und wachenden Kraft der Hoffnung. Die spitzwinkeligen Wegweiser aber sind erbarmungslosere ausführende Organe, denen das Gesetz nur zu spornen und anzustacheln gebietet.

Es bleibt noch ein Wort über die malerische Technik zu sagen übrig. Der Farbauftrag ist energisch und sicher, dabei locker. Die zumeist kurzen und breiten Pinselstriche quadratischer Grundform auf den Landschaften machen feineren Tupfen Platz, welche mit schmalen und langhaarigen Landseerpinseln gemalt sind. Alle Farbe ist verhältnismäßig dünn, aber nie zimperlich hingesezt: reine und leuchtende Töne von großer Mannigfaltigkeit, alle auf den ersten Wurf gewonnen und nie vertrieben. Schmelz und Pracht der Farben gehen bis zur Verwegenheit, beinahe Buntheit; aber gerade dadurch ergibt sich eine anspornende und beschwingende Wirkung auf den Betrachter. Die Unbekümmertheit dieser Palettenbehandlung hat manchen Artisten irritiert. Es ist eine Lichtmalerei im eigentlichsten Sinne, deren Töne ganz klar nebeneinander aufklingen. Wenn man etwa Lust verspürte, diese Arbeiten in musische kostbare Materialien zu übersetzen und zu vergrößern, so wäre das eine Art Orchesterverstärkung, die am Wesen nichts ändern könnte, wohl gar manches vergrößern möchte, andererseits jedoch auch gewisse Wirkungen, die sehr wichtig sind, steigern würde. Es käme auf den Versuch an.

Wie bewusst und seiner Sache sicher der Künstler in seinem Handwerk vorging, zeigte sich auch dadurch, dass er, kam die Nötigung malerischen Schaffens über ihn, bis in die späte Nacht zu arbeiten liebte, ohne Rücksicht auf Mahlzeiten und Dämmerung. Er kannte genau die durch künstliches Licht und Zwielight bedingte Änderung der Farben. So sollte denn erst das Wesentliche eines Entwurfes gesichert sein, bevor die Norm der täglichen Lebensordnung wieder Geltung haben durfte und das ruhige Moderato der Durchfeilung einsetzte.

Selbst die frühesten Bilder des Weltenkreises zeigen Zielbewusstheit, Reife, Beherrschung der Mittel und eine ungehemmte Jugendfrische. Es unterliegt aber keinem Zweifel, dass der Meister an Klarheit und Durchseelung der geistlichen Bilder dann doch noch weit über seine bisherige künstlerische Stufe hinausgewachsen ist. Es ist ein Wachstum, das nicht so sehr aus der Erfahrung und dem sich anreichernden Können als vielmehr aus der prokreativen Kraft der Liebe zu erklären ist. Auch in der Kunst bedeutet die Liebe alles. Talent, Geschmack, Einfälle, Reiz usw. sind freilich unerlässliche Zutaten, wie die Gewürze und die Vitamine in der Nahrung.

Es sei der Hinweis nicht versäumt, dass die meisten Bilder des «Welten»-Kreises, gleich den Landschaften, Querformat haben, während die späteren Kompositionen aus der geistigen Überwelt schier ausnahmslos Hochformat zeigen. Darf daran erinnert werden, dass die Frührenaissance, deren Jugendlichkeit schon immer von liebevollen Betrachtern empfunden worden, das Horizontalbild häufiger pflegte als das Vertikalbild? Selbst die Altarbilder jener Zeit zeigen diese Neigung, und da dem Altar naturgemäß und schon von der Gotik her das Hochbild anstand, bekamen die Altarbilder der Frührenaissance ein dem Quadrat angenähertes Kompromissformat. In der Hochrenaissance und besonders im Barock obsiegte dann vollständig das Hochformat. Der Barock hat ohnehin etwas Gealtertes an sich. In seiner Endphase, dem Rokoko, trugen die Menschen Perücken aus weißem Haar! Man darf ja im allgemeinen feststellen, dass der jugendliche Mensch in die Breite und Weite, der ältere Mensch in die Höhe lebt. Alles Innere findet stets seinen sinnfälligen Ausdruck. Man muss nur die Au-

gen offen halten, um es zu sehen und dadurch seiner inne zu werden. Als echter reifer Mensch entfaltet Bô Yin Râ sein Individuelles vielfach zum stilvoll Typischen.

BILDER DER MEISTERSCHAFT

1. EVOLUTION UND INVOLUTION

Hymnen und Herzgedanken des Lebens sind uns in allen diesen Bildern gegeben, die, mögen sie zuerst auch eine sehr fremde Sprache sprechen, allmählich doch vertrauter klingen. Ahnungen von der Fülle des Seins, die ja nicht einfach durch die Vorstellung von ermüdendem Alleluja-Singen erschöpft werden kann, sondern ein mächtiges Wirken und Entzücken an geistigem Überfluss sein muss, schweben immer dichter herbei und tun sich zugleich als Urerinnerungsgut kund, dessen traute Bilder ständig an Deutlichkeit gewinnen und zauberisch aufleuchten. jene malerischen Werke also machen das nämliche bildhaft, was Bô Yin Râ in seinem Schrifttum durch das Wort gesagt hat. Es haben aber besagte Bilder und Schriften nichts mit Stiftung von Religion und Sekte zu tun. jedoch erreichen sie denjenigen Grad von Enthüllung der Seinsgründe, welcher in der Gegenwart überhaupt möglich ist. Daher darf die Befassung mit diesen Dingen als noch wichtiger angesehen werden denn alle Überlieferung auch hohen Ranges. Würde und Größe der Alten seien damit keineswegs beeinträchtigt. Weil die Zeit uns weiter und gründlicher durchgeknetet hat, ist eben an uns mehr innere Figur zur Erscheinung vorbereitet. Es muss also gesagt werden: Die Schriften und Bilder des von uns betrachteten Meisters sind das Aktuellste, was es heute gibt und geben kann, und werden ständig aktueller. Beide sind sie Herzgedanken des Lebens. Leben aber ist ewige Entfaltung und Wandlung, deren Polarität ewige Aussendung und Heimkehr ist: Evolution und Involution.

Wenn nun die beiden Bilder «Lebenskeime» und «Loslösung» mit diesen Begriffen in Verbindung gebracht werden, so wissen wir sehr wohl, dass wir damit eine Art Programm an Kunstwerke herantragen. Geschweige denn, dass ein Programm sich mit den Kunstwerken deckte, kann man überhaupt nicht sagen: Dieses Werk bedeutet - sondern nur: Dieses Werk ist. Aber im Augenblick, da gesagt wird: Dieses Werk ist - sollte uns schon das Wort im Munde stocken und sich weigern, Dinge undeutlich oder unvollständig auszusprechen, die sich der Sprache des Kunstwerkes bedienen mussten, um erschöpfend zur Aussprache zu kommen. Der Widerspruch ist nur dadurch aufzulösen, dass man sich folgendes klarmacht:

Die Taten der Kunst spielen sich auf Ebenen ab, die nicht ohne weiteres zugänglich sind. Eine Hilfe, die Zugänge eröffnet, wird die Vernunft nicht verschmähen. Will man auf einen hohen, Aussicht versprechenden Berg hinauf, so ist es ratsam, sich einen gangbaren Weg zeigen zu lassen, um hinaufzukommen. Sonst könnte man unterwegs steckenbleiben oder gar abstürzen. Wer aber die Aussicht und lautere Höheneinsamkeit genießen möchte, ohne sich auf den Weg zu machen, den würde man mit Recht als Toren belächeln.

In der Betrachtung der Kunst aber gibt es leider sehr viele solcher Toren, welche die Aussicht betrachten wollen, ohne sich auf den Weg zu machen. Sie starren die Werke an, ohne zu bemerken oder zu bedenken, in welchen Höhen sich die Werke wirklich befinden. Dann schwatzen sie von der Aussicht oder schelten darüber, ohne auch nur eine Spur davon erblickt zu haben. Solche Toren gibt es, um es ausdrücklich zu bemerken, nicht nur unter den sogenannten Laien, sondern ganz besonders unter den Menschen vom Fach, den Kritikern also und sogar den Künstlern selbst oder denen, die sogenannten zu werden wünschen. Mit bloßen Farbgesichtspunkten lässt sich ein gutes Bild noch längst nicht ausschöpfen; oft wird damit nicht einmal der Anfang des Erfassens gemacht. Kommen doch die nur technischen, die Ateliererwägungen, an den eigentlichen Gehalt noch nicht heran. In solcher Auskenner-schaft können Ehrfurcht und Sinn für ewige Werte und Hierarchien völlig fehlen.

Gleichwohl ist die handwerkliche Betrachtung als Grundlage von großer Wichtigkeit. Und da wird es denn besonders erquicklich und dem prüfenden Auge angenehm, wenn dieses in den Bildern von Bô Yin Râ gediegenem Handwerk begegnet, wie immer wieder betont werden darf. Gerade das Werk *«Lebenskeime»* (Abb. S. 145) enthält, aus der Basis rein malerischer Arbeit, wirkliche Feinheiten, besonders in dem perlmuttrigen Farbschmelz der gleichsam protoplasmatischen Massen der linken oberen Ecke. Es ist diesem Künstler eigentümlich, dass über die Arbeiten seiner Reife ein unaufhörliches Flimmern und Schwingen, ein warmer, bebender Laut des Lebens zu gleiten scheint. Damit verrät sich nicht nur eine könnende, sondern auch eine liebende Hand. Das Bild lebt vom Gegensatz gleichsam trächtiger, eikurviger Organformen und harter, unbeugsamer Stoßkräfte. Aus keimenden, wolkeigen Massen, bald graugelb, bald fleischig schimmernd und schäumend, bilden sich kraterhaft kleine schwarze Kerne. Den größten Teil der Bildfläche aber durchbrauen grollende und ringende Willensmächte, walddüster und unheimlich. Man glaubt, Wirkungen der Erdnacht zu verspüren, Niflheimstimmung. Das ist der schweigend erbitterte Ringkampf Thors mit der Schicksalsriesin. Ganz unstreitig geht der heimliche Atem der dunklen Erde durch diese Gestaltungen: wogendes Gebären, auch Angst.

Zwischen den sich verstemmenden Gewalten wird ein schmaler Streifen des Himmelsinneren sichtbar, im frischen kühlen Blau des Aprils gehalten und wie durchfasert von Fetzen der Wolken, die sich gründlich ausgeschüttet haben. Die schwirrenden Spermakugeln stürzen sich, kaum gesäet, von innen nach außen in die starren Bezirke, wo die bittere Gestaltungsarbeit in der Werkstatt der Körperwelt anhebt und die strenge Schule des Werde-der-du-bist durchgemacht wird. Es geht ein mächtiges Stoßen und Zucken über das Bild hin, gilt es doch das Höchste, nämlich Menschen zu formen nach dem Bilde Gottes. Schon diese beflügelten Lebenskeime geben sich als Abbilder der äonischen Weltenkugel: innen der Funke vom strahlenden Ursonnenlicht inmitten hellblauer Himmelbettung. Darüber eine Sphäre der Liebe in Gestaltung, tiefrot glühend, schließlich gelb und rötlich die Welt formender Seelenkräfte, der Kruste entsprechend. So sausen sie dahin, Gleichnisse des Alls, Augen, die zum Sehen erwachen wollen. Man möchte vermuten, dass Mikroskopie und Kernphysik von Dingen und Ereignissen, Formen und Gebilden berichten, deren Wesen sich hier ausbreitet.

Es gibt einen Wandlungsabschnitt des Urwortes, eine gleichsam saturnische Staffel, da es ungestalt und grollend ist. Das Reich des Zornes und den «Grimmenquall» hat Jakob Böhme das genannt. In den geklüfteten Hintergründen des Bildes lässt sich dieses Reich erahnen, wohl auch in den spitzigen Sägeformen unten, den hängenden «Basalten» oben. Ihre Wirkung ist nicht materiell vorzustellen, wo ja hart auf hart wirkt, damit mechanische Änderung eintrete, sondern sie ist immer Influenz, dem Wirken von Zauberformel und Zauberstab vergleichbar. Es ist aller geistigen Figur eigentümlich, dass sie stark wie Stahl und empfindlich wie Mimosenblättchen ist, vielmehr unendlich stärker und empfindlicher.

In den dunklen Gründen unten links lauern trübrote kugelige Gebilde mit schwarzen toten Kernen, böse kümmerliche Nachahmungen der geistgezeugten Keime, ebenfalls etwas sein wollend, aber wesenlos und vergänglich bleibende Träume des Abgrunds.

Die Glut liebender Gestaltung und der kalte Abgrund im lebendigen und unlöslichen Ineinander - das erst macht die Fülle der Gottheit aus. Das urböse Gegensein wird es im Grunde erst durch die «Abbrechung» (Böhme) des individuellen Willens vom göttlichen Willen. Das selbstgewollte Verharren im Gegensein erst gibt den entsetzlichen Zustand der Splitterung und zermürbenden Abschnürung vom Ganzen, zu dem an sich das Gegensein so innig und ungetrennt hinzugehört, wie das Weibliche zum Männlichen im Geist.

Dort, wo es sich um gründliche Durchknetung und Formgebung der Entelechie handeln muss, mag wohl in gewissem Sinn die starre Wirkung des Gegenseins überwiegen. Aber es wirkt auch in diesen «Evolutionen» immer das Ganze im Ganzen. Wie sonst könnte harmonische Seelengestalt entstehen? Da kommt denn einmal der Augenblick der Loslassung und seligen Umkehr, da die auswärts gerichtete Entwicklung nach innen umschlägt und die «haftenden» Gewalten allmählich ihren Pflögel entlassen. Die bisherigen Erzieher werden zum Diener des hohen Gastes. Kristallwerdung setzt ein, Involution, Loslösung und Aufstieg strahlender Sternengeburt entgegen. Diesen heiligen Akt einsetzender «Involution» schildert die feierliche Komposition «*Loslösung*» (Abb. S. 147).

Aus der sich lösenden und weichenden Enge, die nun selbst im Sichöffnen licht und verklärt wird, schweben vier Kugeln empor und hinaus. Es ist ganz deutlich zu bemerken, wie die sonnenhaft werdenden Genien von den Bildemächten Kraftströme und Gestaltreize zugesendet erhalten in weihevollen Dienen und Opfern. Denn die haftenden Lamellen blässen ab, büßen an farbiger Wucht ein und schwinden auch an Substanz nach oben zu, wo die Kugeln an Macht und Gestalt, an Farbe und Feuer zunehmen. Ihre Umrisse buchten sich ein, wie in einem kosmischen andächtigen Zurückweichen. Die weiter zurückliegenden Lamellen hinwiederum befinden sich in ruhigem Ausgleich, einigen sich zu Steilparallelen. Auch eine Wellenform ragt empor, welche Hinaufbewegung bahnt und eingibt. Selbstverständlich handelt es sich bei der für unsere Sinne nach oben gerichteten Bewegung immer um die Richtung nach innen. Wir können überhaupt die Beobachtung an den ablassenden Lamellen verallgemeinern und bestimmte Folgerungen daraus ziehen, deren Bestätigung aus anderen geistlichen Bildern alsbald herauszulesen ist:

Wenn von oben her, also von innen her, empfangen wird und ein potentiell Wesen in Vorbereitung, «Entzündung» und Gestaltung eintritt, dann erweisen sich die kraftbildnerischen Teile, mithin der ganze, die Wand überkrustende Lamellenwald, strotzend von Farbe und substantieller Energie, wie schon der Umriss verrät, kurzum, überträchtig an Bereitschaft, abzugeben und mitzuteilen. Das Bild «Lebenskeime» sei ein Beispiel. Wenn jedoch, wie in «Loslösung», erste entschiedene Erfüllung und Befreiung der Entelechie (der freilich noch ein unendlicher Höhen- und Innenweg bevorsteht) eintritt, so bleichen diese Vorräte an kosmischem Beharrungsvermögen ab, schleiern sich ein und werden unscheinbarer: sie haben gegeben!

Auf der Komposition «Loslösung» sind außer den substanzbildenden Gewalten noch rechtwinklig geschnittene Energieformen, die sichtlich emporzwingende Kraft ausstoßen. Man könnte sie fast als kosmische Katapulte und Wurfgeschütze empfinden. Andererseits muss dem mächtigen Drängen mitunter Bedachtsamkeit auferlegt werden, auf dass alles innewohnende Gesetz in geistiger Erscheinung sich erfülle. So treten, wie auch eben hier, schwarze, strenge Kolbengebilde hervor, querstehend und Schranken bildend zu denken. Oft befinden sie sich in Fühlung mit kleinen Kugeln, die den heilsamen Gegeneinfluss noch beweglicher machen. Hier schwebt eine solche dunkle Kugel über dem Schrankenansager, so dass die Querstellung an der allgemeinen Bewegung nach oben, vielmehr nach innen, auf ihre, wenn immer zügelnde Weise teilnimmt.

Ganz unten befindet sich eine Wirbelform, deren Abwandlungen wir recht häufig im kosmischen Bilderkreis begegnen. Sie ist kugelig gebläht, moosgrün mit schwarzem Inneren. Man darf sie als eine Art Schallbecken auffassen, eine von sich aus klingende Form, die den mächtigen Vorgängen als einheitlicher tragender Basso continuo die brausende Stütze und einen Orgelpunkt gibt.

Voll Staunen und Entzücken blicken wir ins herrliche Lodern des Weltenherdes. Aber der Flammentanz ist nicht wirr und verzehrend wie auf unserem Plan. Er verwirklicht in schönem Zusammenspiel das strahlende und tönende Gottesgesetz. Wenn uns zunächst die grandios geometrische Grundhaltung ängstigen macht, so werden wir doch schließlich dessen inne, dass hier unserer geheimsten Sehnsucht Erfüllung winkt, der Sehnsucht nach Klarheit und Ordnung, nach Ebenmaß und Harmonie.

Wie sehr überkommt uns diese selige Sehnsucht in der Natur, wo das alles in Frische angedeutet ist und doch, ach, so sehr vom Wirrwarr chaotischer Gegenstrebungen überkreuzt bleibt! Was wollen denn unsere höchsten Kunstbemühungen um Einheit in allem und jedem anderes, als einen unerschütterlichen Wall wider entmenschetes Chaos türmen? Was treibt den künstlerisch dürstenden und erschütterten Menschen südwärts und in Bereiche, wo hellenische Bindekräfte sich aufgeprägt haben, wenn nicht dies: dort eine fast zu Urformen abgeklärte Landschaft, mit Insiegeln der Gottheit geadelte Tempel und deren lautere Nachwirkung in Kunst und Menschentum zu finden?

2. ZIEL

Der Versuch, durch Überlegungen und Verstandesschlüsse in den wesentlichen Gehalt der Bilder einzudringen, muss misslingen, weil Erkenntniserweiterung bei verharrender Bewusstseinsenge ganz unmöglich ist. Es gehört also, außer einem scharf hinblickenden Auge, einige Hingabefreudigkeit und Herzensgröße dazu, um diese Dinge dem sich nur so erhöhenden Bewusstsein einzubeziehen. Mit vorgefassten Meinungen kommt man nicht einmal in die Nähe des Erfassens, äußerten sie sich auch in Form von schwärmerischer Voreingenommenheit für Werk und Wesen des Mannes, der solche Dinge hervorgebracht hat. Man wird einfach, um es kurz zu sagen, den Schaffensprozess wiederholen, nämlich ihn wieder aus den ihm gemäßen Bewusstseinstiefen hervorholen müssen; denn gesteigertes Bewusstsein kommt aus der Tiefe, nicht aus der Breite. Dass dann freilich das Gehirn die Erlebnismasse in die Breite ordnen kann und soll, ist mehr als selbstverständlich. Ständige Vertiefung und Erweiterung des Bewusstseins im Bereiche des Gefühls: Sie sind Weg und Ziel und Sinn menschlichen Seins und Lebens. Wie wenig das Ziel in dürrer, moralisch aufgeputzter Begrifflichkeit gelegen ist, zeigen die geistlichen Bilder selbst, indem sie ja Ziel und Weg zu ihm als eine an farbigem und ausdrucksvollem Weltgewebe überquellende Wirklichkeit enthüllen. Drei solcher Bilder zeigen es in besonderer Art, nämlich als Sehnsucht, als Wegweisung und als Erfüllung.

Das erste unter ihnen, das wir als Ausdruck der Sehnsucht nach dem in der Ferne gesehnen und erkannten Ziel empfinden, nennt sich «*Weltwanderung*» (Abb. S. 151). Der Blick schwingt sich alsbald in die Bildtiefe hinein, und es ist fesselnd, nachzuspüren, mit welchen Mitteln das erreicht wird. Da sind zunächst einmal die Seitenlamellen, bei welchen man den Eindruck gewinnt, als glitten sie auseinander, während sie unten noch eng benachbart sind. Wäre es umgekehrt, so würde man das Gefühl haben, als wollten sie wie ein Vorhang zusammenschlagen. Ferner wölben sich oben lenkende Influenzlamellen, deren farbige Stufung - violenblau, saftig grün, hyazinthen, flüssig blaugrün - in ständig an Starre abnehmenden, zarter und lichter werdenden Tönen der Ferne zutreibt; und zwar nicht nur den Blick, sondern auch im Bilde selbst die gleichsam taubeglänzten Kugeln, welche vielfarbig schillern, äußerer Harmonie teilhaftig, innerlich aber noch zu Unschlüssigkeit und Unstäte neigend, weit vom Ziel, durch den Weltenraum zurückwandernde, voreinst gesunkene Engel; Wesen, die noch in der Chrysalide stecken.

Empfanden wir die Komposition «*Lebenskeime*» als dem Irdischen nah und gewissermaßen erdnächtig, so fühlen wir hier so etwas wie Erdentag, einen verhaltenen dumpfigen Tag, dessen Durchsichtigkeit gleichsam neue Wasserstürze verspricht, wie wenn es regnen möchte und nicht könnte. Diese jenseitige «*Landschaft*» ist mit Feuchtigkeit übersättigt, welche die Ferne kristallisch heller und erlösender Gottesgebirge im rosig geflockten Himmel noch unendlicher macht. Die Stimmung der durchlichteten Farben erinnert an gewisse quattrocentistische Bildhintergründe. In den Himmelstiefen schweben wolkenartige Funkenschwaden in spitzwinkliger, trapezförmiger Gestaltung. Es sind noch nicht «*entzündete*» Schwärme von emanieren Feuertröpfen, die einstweilen jenseits der Indifferenzzone in kosmischem

Schlummer dahingeweht werden. Weiter vorn wogt es gelb empor wie gewaltig reife Kornsaat oder geradezu wie sich werfende und kreißende Erde, aufgestülpt vom dröhnenden Orgelpunkt eines tiefen, grünblauen Klangwirbels mit dunkel unergründlichem Kern. Seien wir doch stets eingedenk und bereit, den Urwelklängen der Sphärenmusik zu lauschen, welche hier durch farbige Transsubstantiation ausgedrückt ist.

Im Rahmen der Krustenkräfte ragt eine eisblaue Influenz empor, die wir als kaltes, stahliges Intelligenzgewebe empfinden dürfen, im Unterschied zu den leuchtend roten Herzkraften an anderen Stellen dieses Rahmens. Solche wundersam in sich geschlossene magische Seelenlandschaft vereint zwei Gegensätze in sich: den Krampf der Wehmut und die Süße der Hoffnung, in welcher sich jener löst. Unendlichkeit erfüllt sie, ohne doch grenzenlos zu sein. Die ewige Bahn zum Urlicht führt durch Auen seliger Schaffenswirkung, die an Schönheit und Anmut ständig zunehmen.

Die Stimmung dieses Werkes rührt ganz und gar wie Musik an, etwa die Adagiomusik aus den letzten Klaviersonaten und Quartetten Beethovens. Gerade die schwermütige Gelassenheit in dem Variantenstrom der Arietta von Opus 111 hat das feierliche Entschweben nach heiligen Fernen in sich; auch das durchsichtige, von Regenschwere verhaltene Leuchten, das große Paradox, dass ein an sich strahlendes C-Dur doch von Leidensfarben der Erde durchwirkt ist. Überall aber schimmern die reinen Gebirge geahnter Freiheit durch. Das Stück singt freilich so sehr das Lied der Unendlichkeit, dass man den schließlichen Endakkord nur als fragenden Ausgleich mit der Zeit empfindet, die an uns Erdgeborene noch anderes Ansinnen stellt, als einfach den Tönen zu lauschen. Solch musikalische Analogie scheint noch vollständiger, wenn man innerlich das Aufrollen des ersten Sonatensatzes mit hinein- und nachwirken lässt. Dies alles enthält das Bild, aber räumlich und plastisch geartet, weil Bô Yin Râ seine von Musik ganz erfüllte Seele nicht in Tönen, sondern in Farben darzubringen hatte, wofern es nicht durch das Wort geschah. Wenn wir aber den Bildinhalt auf Sehnsucht hin deuteten, so ist doch heimlich die Erfüllung miteinzubegreifen, welche ja dieser Meister in seinen Werken allenthalben auszudrücken fand, also etwas, das jenen kolossalischen und titanischen Gefühlsgründen Beethovens bereits in freiere, erlöstere, von Grund aus geistige Bezirke entronnen war. Und so kommen wir zum Ergebnis, dass die ganze geistige, völlig unromantische Sphäre eines Johann Sebastian Bach dieser Bilderwelt vielleicht noch wahlverwandter bleibt.

Das Bild, aus dem wir ganz deutlich die Wegweisung zum Ziel herauslesen dürfen, heißt «*Stern der Weisen*» (Abb. S. 155). Man kann ja nicht irre gehen, wenn man es mit dem hohen Galiläer in Verbindung bringt und gleichsam als die Eröffnung eines Schreines erlebt, dessen Außenseite das früher besprochene Bildnis Jesu zeigt. Der zehnzackige Stern des Großen Liebenden bescheint in heiliger Weltennacht die märchenschönen Gestaltungen besonders regen erdseelenhaften Geschehens. Man kennt ja die liebevollen Raumgebilde der tiroler und zumal der neapolitanischen und sizilianischen Krippenschnitzer. Der Weihnachtstraum schlichter Volkskünstler leuchtet in diesem Farbenspiel auf, zu einem Bereich geistigerer Formung emporgehoben. Als ein seliger Gemütsschauer breitet sich die Freude am bethlehemitischen Geschehen im Gefäß der kindhaft und rein gewordenen Seele aus. Der

große, vielleicht größte Augenblick der erdmenschlichen Geschichte ist in farbige Schwingungen übersetzt. Eine aus der Verkündigung froher Botschaft geschöpfte Zuversicht und Bereitschaft zur «Anzündung» und zum Höhenweg wurden bildhaft ausgedrückt. Über den nächtlichen, tief violenblauen Weltenhimmel lagern sich Funkenwolken in kristallischer Spannung, großer Gestaltung gewärtig. Und ebenso strahlen die kraftbildnerischen Influenzen der am Geistkörper schmachtender Erdenmenschheit schaffenden Lamellen in warmer Farbenpracht auf. Man sieht, wie eine mächtige Entelechie alle hohen Möglichkeiten auf den Plan ruft. Ein Feuerwirbel aus einer Dimension mit zahllosen Koordinaten sprüht in allen Brechungen gelber Farbe von kühlem, saurem Grüngelb über rotgoldene Töne hinweg bis in heißes Braun. In den weichen, gleichsam mutterhaften Flächen der rechten Bildseite knospen grüne Klangaugen mit roter Pupille. Aber auch in den strengen Rechtwinkelformen links ersteht unten ein tiefer Orgelton aus blaugrünem, innen dunklem Schallbecken: Cantus firmus des Basses mit zahllosen Fugenchören darüber. Die Musik des Bildes erinnert an Händel, der die Oper heilig gemacht hat und dessen große heroische Weise der feierlichen Bühne dieser Verkündigung und Wegweisung entspricht: heldenhaftes Barock der Himmelsgewalten. Aber sie gemahnt nicht minder wiederum an des deutsch-englischen Meisters Generationsgenossen Bach, der das Weihnachtsoratorium und insbesondere jene ganz transzendente und bald zwei Jahrhunderte lang vergessene Kunst der Fuge geschrieben hat.

Das krönende Mittelstück der hier im Zusammenhang eines Triptychons betrachteten Bilder verkündet die Erfüllung und Befreiung im «inneren Osten» und nennt sich nach der geheiligten Gebetsformel «*Om mani padme hum*» (Abb. S. 156). Durch landschaftliche wie wohl als solche verhaltene Anklänge wird ein Inbegriff des Orients gegeben: drei zartgrüne, innen leuchtende Märchenberge im Hintergrund; davor ein rötlicher Hügelzug, der einen blauen See einzuschließen scheint; diesseits eine Kuppel, die vielleicht zugleich Klangbecken und mystisches Gong ist, mit zwei graugrünen Zypressen dahinter; ganz vorne dunkelgoldene Hausgebilde. Alles das ist freilich nur in übertragenem Ausdruck gesagt. Handelt es sich doch gewissermaßen um die den irdischen Gleichnisformen («Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis ...») zum Grunde liegenden Sinnformen, um «Mütter» der indischen Landschaften. Die diese Erkenntnis und Gestalt des inneren Ostens leistenden Rahmeninfluenzen beugen sich leise und gleichsam in Ehrfurcht vor ihren inniger durchgeisteten Geschwisterlamellen, die Farben etwas verschleiern und verbergend in gedämpften, gebrochenen Tönen. Die Hauptkraft schwingt ganz oben, stoßend und rollend, in donnerndem Verhall. Goldglühende Stabformen blitzen dort herein. Vor ihrer gebietenden Gebärde und vor der gewinkelten blauen Influenz rollt sich eine Lamelle schneckenhaft ein.

Im rosig überhauchten, wie von Blütendüften durchkosten Himmel strahlt eine goldkuppelige Lichtform, die inwendig ein eiförmig smaragdenes Kleinod hütet. Erschauernd dürfen wir hier göttliche Gestalt und das Selbst aller Selbste ahnen: den Menschen der Ewigkeit, den himmlischen Buddha der Ostvölker. Das Kleinod, auf welches sich ja der liturgische, die ganze Himalaja-Welt unaufhaltsam durchwehende Spruch jenes *Om mani padme hum* bezieht, ist die gemäßige Stätte des Geistes, von dem der erleuchtete Dschuang Dsi gesagt hat:

«Höchster Geist fährt auf dem Licht,
Leibesschranke vergeht und zerbricht,
Weithin strahlend spendet er Licht,
Erfüllend Schicksal und Natur.
Weltalls Freuden und Mühen kennt er nicht.
Jedes Wesen folgt seiner Natur:
Er gleicht dem Geheimnis ohne Spur.»¹

Ganz substantiell ist also der hohe Geist Indiens und der Menschheitswiege in einem recht eigentlich als magisch anzusprechenden Bilde mit der Farbenskala östlichen Märchenglanzes gesammelt und dargestellt worden. Ob eine Musik, dem mit Himmelsruhe und buddhahafem Lächeln in diesem Werke nachgeschaffenen Erlebnisgrad und Gestaltungsmoment des Urworts entspricht, steht dahin.

3. SCHALLWELTVISION

Abermals bietet sich Gelegenheit, drei geistliche Bilder zu einem Triptychon zu vereinigen. Wenn inwendiges Musik-Erlauschen schon bisher in zwingender Weise den Gegenpol des optischen Erfassens darbot, so finden wir die in diesem Abschnitt zu erörternden Kompositionen ganz und gar von Musik des Weltgefüges durchzogen. Die Substanzformen der äonischen Welt heischen, künstlerisch angewendet, äußerste Aufmerksamkeit und Sammlung im Aufbau; denn diese Welt ist selbst ein in Arbeit befindliches Kunstwerk. Die sonst materieller Stoffformen sich bedienende Malerei hat selten keine Fremdkörper in sich, etwa unter der Form sklavischer Treue gegen die Natur, was im Grunde Untreue gegen das Werk ist, oder irgendwelcher unkünstlerischer Gefühllichkeit, auch literarischer und wissenschaftlicher Rücksichten, und dergleichen mehr. Daher enthält die Malerei, außer in ganz echten Leistungen, so oft gar keine Musik, also beinahe kein Gesetz. Gesetz im All ist ebensowohl tönend wie leuchtend. Empfindet man im optisch dargestellten Gesetz nicht zugleich stumm eingefaltet die Welt des Schalls, dann fehlt einem etwas. Es ist der Tonkunst eigen, dass sie ihr Leben mit Strenge gegen sich identifizieren muss. In ihren reinsten Werken kann es nicht Phrase noch Füllwerk, keinen einzigen Ton zuviel oder zuwenig geben. Irrtum und Lässigkeit sind unmittelbarer spürbar als in Werken der bildenden Kunst, wo die Naturähnlichkeit auch dem geübtesten Auge Fallen stellen kann. Es macht wohl die Größe der Kunst bei Raffael, Lionardo, Michelangelo, Giorgione und Poussin aus, dass sie so ganz musikerfüllt ist. Anscheinend bedarf es nur eines magischen Schlüsselwortes, um sie mit einem Schlag in Lieder und Arien, Hymnen und Pastoralen, Sonaten und Symphonien umzuwandeln. Es gibt und gab freilich viele als groß geltende Maler, deren Werke diesen Tonpol des Gesetzes, welcher dem Farbepol entspricht, nicht in sich haben. Sie sind nicht universell, sie sind nur Spezialisten.

¹ Vgl. Dschuang Dsi, Das wahre Buch vom südlichen Blütenland, herausgegeben von R. Wilhelm, Jena 1940, S. 92.

Mit dem Gesagten sollte der Hinweis auf die Komposition in den geistlichen Bildern unterstützt werden. Komposition ist ein musikalischer Fachausdruck. Sie liest sich bei Bô Yin Râ wie klar geschriebene Seiten einer Partitur. Ein Fehler in Stimmführung und Kontrapunkt wäre gleichbedeutend mit einem Konstruktions- oder Proportionsfehler in der Architektur: der Bau selber oder dessen Einheit wären durch solche Fehler gefährdet. In den geistlichen Bildern gibt es wirklich nirgends ein Zuviel oder Zuwenig. Gleichgewicht und Harmonie machen jedes dieser Werke zu einer lebendigen Individualität, einer Bildform, der im Reich der Mütter eine fortwirkende, in sich geschlossene Wesenheit entspricht. Man versuche, einen kleinsten Teil aus der Einheit herauszunehmen oder zu verschieben, zu verändern oder umzufärben, zu verkleinern oder zu vergrößern, um alsbald alles zu seelenloser Maske entstellt, zudem schütter und schwankend werden zu sehen. Es wird - wie man in China von einem Menschen sagt, der sich einen Makel zugezogen hat - das Gesicht verlieren. Gerade jenen oft ganz schwarzen, eigentlich also unfarbigen Haken und Kolben, die auf kaum einem Bilde fehlen und zunächst als Härte im weichen Fluss von Farbe und Linie überraschen könnten, sind unentbehrlich, sitzen genau an der richtigen Stelle und wirken wie Vorhalte und Leittöne in der harmonischen Entwicklung des «musikalischen Satzes», also des Gesäzes oder Gesetzes dieser Bilder. Aber es ist weder möglich noch ersprießlich, der Bedeutung jeder Komponente und Einzelform nachzuspüren, so wenig man etwa in der Natur den glücklichen Umriss eines Berges oder die Lichtgebärde eines verdämmernden Tages erklären und analysieren kann. Es kommt nur darauf an, den Einheitssinn in solchen Kompositionen nachzuerleben. Darauf kommt es auch im Leben an, damit es überhaupt als Leben menschlich erlebt werde. Schaffen ist das A und O des Kosmos.

Das Bild «*Schöpfungsklänge*» (Abb. S. 160) ist eine jubelnde und polyphone Hymne beseligter Klangkörper. Die Lamellenkräfte des Rahmens sind straff in sich zusammengenommen und hart an den Rand gestellt. Sie stemmen sich steil nach unten und sind farbig ganz verhalten oder in äscherne Töne abgeklungen, weil sie sich stark an das Ereignis ausgegeben haben und es als kosmische Wächter behüten, während es zu goldenen Wunderblumen emporblüht und der Untergrund sich in Irisüberschwang kreißend aufbäumt, aber nicht in der Qual einer Gebärenden, sondern im Glücksgefühl der künstlerisch schaffenden und waltenden Weltseele. Es glüht in seligen und satten Farben auf, deren unbekümmert prächtige Lichttinkturen das nebelgewohnte Auge schier erschrecken: kornblumenblau, pflirsichrot, apfelgrün und orange. In der unerschöpflichen Goldferne empyreischen Himmels steht das eisblaue Gebirge der Erfüllung, der äonische Himavat. Zwei Klangtromben öffnen sich wie strahlende Calla-Blütenkelche entzückt dem ewig Fruchtbaren, aus altargleichen Kraftbereichen emporlodernd; vorne die größere, tiefer erglühende Blume auf rosiger, dahinter die zartere eben erschlossene auf weißer, noch etwas mehr verhaltener Stufung. Die vordere Blüte ist eine sehr erhabene Lichterscheinung, deren aufgeschlitzte Kelchform sich schließen wird zu unfasslichem Kristall. Eben jene hohe Vision des Kristalls, von dem gesagt worden ist, dass er eigentlich nur als Symbol in dieser Erscheinungswelt dargestellt werden könne, weil seine sublimen Erscheinung in Bildform sonst nicht mehr fasslich zu machen ist, wurde hier auf eine andere Weise zu blumenhafter Enthüllungsform. Das unvergleichliche Geschehen ist durch zwei starke Zeichen besiegelt: geäugte Dreiecke spannen sich als kosmische Fiat-

Rufe ein: es geschehe, es werde! Das schwarze, ganz nahe Dreieck mit dem blauen Auge ist die bindende Kraft, während das rosige, unendlich ferne und hohe Dreieck mit dem lichtweißen Auge die lösende Kraft ist. Diese Komposition steht mit der hellen, reinen und sonnengeborenen Musik Mozarts in geistiger Übereinstimmung.

Das zweite Bild der Gruppe gehört womöglich noch stärker in die musikalische Sphäre Mozarts. Es enthält geradezu Zauberflötenklänge und heißt «*Festliche Einung*» (Abb. S. 163).

Auf gelbgrün geflocktem Himmel kreisen bunte Sternkugeln «in Brudersphären Wettgesang». Eine große, seraphisch rosige Sonne gebt auf über einer goldenen Wand. Davor wogen im Farbenjubiläum grüne, rote und blaue Mutterformen, deren mächtiges Schaffen und Gebären seinen Sinn und seine Freude gespendet erhält aus Jener mystischen Zeugung, die so herrlich und keusch, so blumenhaft Höhe und Tiefe in einen seligen Kuss verbindet, davon alles aufschauert. «Das Ewigweibliche zieht uns hinan». Man fühlt sich wie in blütenüberschütteten Gärten. Zur Linken aber wachen gewaltiger Ernst und Wille lamelliger Gestaltbildner, das Liebesfest zugleich ursachend und in seinem Glück steigernd. Die Farbe dieser Seelenkraftformen ist infolge der ausgegebenen Wirkungen fast düster und erschöpft, während die rechteckigen Stützgebilde unten ganz gelb aufstrahlen, als würden sie nun ihre Schnellkräfte aufspringen lassen in der himmlischen Hochzeit, zu der sich alles so schön und prächtig geschmückt hat. Die Säule der festlichen Einung hat die altgeheilte Gestalt, welche die Meister des Ostens und Westens ehemals in flüssiger Glut um verklärte Menschlichkeit in Erz gossen, meißelten, schnitzten oder malten. Mandel, mandorla nannten das die Italiener.

Diese Mandel leuchtet grün, innen kamelienrot und kyanenblau. Im hellen Kern funkelt das Neue blitzfarben auf, wirft sich zugleich empor und bringt sich oben entschwindend dem Unsichtbaren dar. Es ist sehr lenzlich in diesem Bild: ein Weltenmai.

Stoßende Energien treiben Dreiecke, ein rotes und ein grünes, in die fruchtbaren Bereiche, damit die verschlossenen, so selbstgenügsamen Triangelkräfte zur Wirkung genötigt werden. Dadurch bildet sich in ihnen dann der leuchtende Kern, welcher sie zu kosmischen Herolden erwachen lässt, wie wir sie bereits auf der Komposition «Schöpfungsklänge» kennengelernt haben.

*

Großmächtige lichtgelbe Ursonne durchstrahlt auf dem Bilde «*Das klingende Licht*» (Abb. S. 164) einen malvenzarten, von fluidischen Kräften bebenden Himmel und ergießt sich in ein goldenes Liebesfeuermeer, in des Lebenswassers durchseelte Flut. Fünf tiefblaue Säulen, farbig nach oben sich verdichtend und verlebendigend, steigen voll Sehnsucht nach Kelchform in feierlichem Gebet empor, ehrfürchtig und unerschütterlich. Nur aus Ehrfurcht und Unerschütterlichkeit kann Gottgleichnis geboren werden. Ein Klang von Weltharfen schwingt sich durch den Mittag dieser Urweltvision. Die rahmenden Gebilde leuchten in

Freude, dienend und groß zugleich, die Orgel der Sphärenmusik schlagend, mit Geistergriffen, so dass unverbrauchte Stimmenfülle aufbraust, erhebend und sich ewig erneuernd. Auch hier muss, damit sich nicht alles in Überschwang vergeude und verliere, Gegenkraft gesetzt sein: in der Tiefe hemmt und reißt Notwendigkeit zurück in dumpfer blauer, von schwarzem Kolben durchstoßener Kugelform: es ist eine strenge zusammenziehende Wesenheit. Gerade aus ihr wird die klare Form der gesäulten Strebungen gespeist.

*

Offenbar konnten alle diese so klaren und gestaltsicheren Bilder erst richtig auf dem Boden des Südgefühls wachsen, auf der Grundlage jener formbildenden Kraft, die Bô Yin Râ in Hellas zugewachsen ist. Die südliche Lebensfreude in ihrer edelsten Art lehrt uns echte und gemäßige Daseinsbestätigung. Man lebt dann weder, um zu arbeiten, noch arbeitet man, um zu leben. Arbeit soll nicht bloß dumpfe Nötigung des Daseins, sondern Schaffen und erfrischender Sinn des Lebens sein. Noch immer begegnet man trotz aller Drangsal und Verwirrung unserer Zeitläufte im Süden frohen Gesichtern in allen Schichten, besonders in denen, wo es sonst kaum zum notwendigsten Fristen der Lebensnotdurft hinreicht. Gesetzt, der südliche Mensch, wegen seines Andersseins im Norden so oft missverstanden und getadelt, habe vor dem Menschen kühlerer Breiten nichts voraus als eben einen gewissen Lebensoptimismus, eine stete Bereitschaft zur Freude, so dürfte immerhin in Erwägung gezogen werden, ob dieser heitere Sinn gar nicht so sehr nur ein freundlicher Schein der Oberfläche sei als vielmehr eine Wirkung beruhigter Tiefe. Das glatte, sonnenbeglänzte Südmeer in blauer Tiefenklarheit mutet stets unmittelbarer geistig, sogar menschlich an, als die brüllende chaotische See.

Nach diesem Südmeer hat sich Bô Yin Râ in seinen späteren Jahren, da ihm das Reisen fast ganz versagt war, immer gesehnt; denn seine gemalten und auch seine geschriebenen Werke sind den Meeren Italiens und des Archipelagos innig verwandt. Die göttlichen Mutterkräfte des Wassers leben in ihnen.

4. WERK UND FEIER

Das Leben in der Welt der Ursachen ist niemals von Übermüdung und Langerweile bedroht, weil sich dort jedes individuelle Sein nicht in äußerlichem Genuss von Kräften, sondern in Wesensgleichheit mit denselben befindet. Man erlebt dort, von uns aus gesehen, nicht Schein, sondern Sein, und es drängt alles zu urmächtigem Bestand. Daher ist es sehr hoher geistiger Bewusstheit möglich, aus dem Reich der Ursächlichkeit das Gewesene mit allen seinen Komponenten bis aufs letzte, gleichsam wie einem kosmischen Archiv, zu entnehmen, aufzufalten und wiederherzustellen. Und wenn jene Welt insgleichen als Erscheinung anzusprechen ist, so darf sie doch nicht in dem Maße wie unser irdischer Bereich als Scheinwelt aufgefasst werden, weil sie sich nicht als ein bloßer Traum abgeschnürter, vorüberwechselnder, vergänglicher und über kurz oder lang in den Abgrund des Nichtmehrseins versinkender Larven dartut, sondern als eine Ver-Ichung jeder sich in ihr erlebenden Indivi-

dualität und Entelechie. Mag das freilich von den uns nicht mehr fassbaren Höhen des Seins aus ebenfalls als bloßer Schein erkannt werden - wie jener indische Königssohn Gautama zu predigen nicht müde ward -, so ist es doch für die Anschauungsmöglichkeiten des gefallenen und in einen Tierkörper gebannten Menschen eine so große und freie Daseinsart, dass es sich erübrigt, in der Weltschicht, die wir nun einmal fürs erste bewohnen, solche Gegebenheiten zu zerdenken, da sie schon in der bloßen Geahntheit dem fühlenden Herzen so etwas wie Seligkeit bereitet.

Ohnehin gibt uns das Leben bereits hienieden alle Analogien des ewigen Lebens, des Himmelreichs, das ja, wie Jesus gesagt hat, inwendig in uns ist. Es wäre überaus abwegig, sich dieses inwendige und überweltliche äonische Leben als eine verblasen unsichtige Träumerei, beziehungslos und gestaltlos, abstrakt und entsinnlicht vorzustellen. Im Gegenteil münden gerade die Unsicherheit und Unklarheit unserer Beziehungen zu einer nur auf der wackeligen Brücke vom Subjekt zum Objekt zugänglichen und auch dann nur dumpf und meistens schmerzlich erfassten Umwelt dort oben und innen in völlige Klarheit und Zuverlässigkeit der Verhältnisse ein. Es wurde ja bereits gesagt, dass der Kosmos zwar unendlich, aber nicht grenzenlos ist. Auf deutlichste Grenzsetzung läuft alles hinaus, auf Formbildung mithin, kurzum auf das, was wir Schaffen nennen. So gilt dort ebenso der Wellenschlag unseres Alltags, wie er sich als Bewegung und Rast, als Tag und Nacht, als Wachen und Schlummer, als Wirkung und Sammlung, als Schaffen und Ruhe äußert. Kurzum, solches Schaffen ist Übereinstimmung mit dem lebendigen Rhythmus der Allnatur.

Berg und Tal dieser Welle finden wir eindrücklich veranschaulicht in den Bildern «Urgestaltung» und «Weltenfrühe». Das lebendige Weltgewebe, in dessen unerschöpfliches Musterbuch Bô Yin Râ durch seine kosmischen Bilder Einblicke gewährt, lebt von der ständigen Überkreuzung der Wellentäler und Wellenberge. Aber in diesen beiden Kompositionen sind Berg und Tal gewissermaßen gesondert, indem also «Urgestaltung» dem Werk und «Weltenfrühe» der Feier Ausdruck gibt.

Das Bild «Urgestaltung» (Abb. S. 169) reißt sogleich in den Bannkreis der äonischen Lebenswerkstatt. Die Formen der Kruste regen sich, von den gelben Feuern des Himmels aufgestört, in tosender Wirkung. Alle weltenbildenden Urkräfte, vom starr Saturnischen bis zur mondhaften zarten Erfüllung, das Reich des Grimmens und das Reich der Herrlichkeit, sie sind hier in Durchdringung begriffen. Durch den flammenden Himmel schwebt eine in großartiger Sonnenwerdung begriffene Entelechie empor. Noch flimmert sie in unentschiedener Farbe, innerlich ungeformt; noch muss sie der künftige Kern, karminrosa wie die Blüten der Judaslinde, tragen und schalenhaft von außen bedingen, so dass sie hier nicht umsonst wie Neumond, wie ein zunehmendes Gestirn aussieht. Unterhalb ziehen sich spärliche Funkenschwaden hin, als hätten sie sich fast ganz ins Gestaltende ausgeschüttet. In düsteren blauen Schatten trotzen links aus dem Abgrund starre Keile herauf, Wirkungen des äußersten und dräuendsten Weltenbezirks, dicht der Wand des Nichts anhaftend, härteste, schwerste Widerstände. Von der rechten Seite her rücken teilweise kubisch gebaute Influenzen vor, wie sie den Plan des Physischen ursachen. Beide Kraftgruppen wirken einander entgegen, aber ihr Handgemenge will nicht mörderische Vernichtung, sondern Sieg der Gestalt. In der rötlichen Lamelle, die wir als sich manifestierende und gestaltbildende

Lamelle, die wir als sich manifestierende und gestaltbildende Gemütskraft ansehen dürfen, formt sich ein Sternwesen als lichtblaue Kugel mit gelbem, rot und grün umhülltem Keimkern, der Loslassung in zartere Bereiche gewärtig. In ihrem Umkreis schwindet die Farben- glut der Lamelle, weil sie sich in die Entelechie hinein- und umgestaltet.

In der großen und kaltblauen Lamelle vollzieht sich ein merkwürdiger Vorgang; denn es befindet sich hier etwas in Zersetzung. Das Blau mischt sich mit geheucheltem fauligem Licht zu einer wie oxydierenden Verwesungsfarbe und tropft formlos ab. Aber ein gestrenger Helfer zwingt auch dieses Geschehen in eine klare Form zurück: am Rande erstet sie wieder in straffer Vertikale, deren Licht sich vielleicht auch läutern wird, wiewohl davon noch nichts bemerkbar ist. Der Helfer ist in Gestalt einer schwarzen, hart in sich zusammenge- nommenen, im innersten Kern dunkelrot glühenden Kugel wirksam. Man möchte diese Ges- talt einen Todesengel nennen. Ihre lichte Aura umlodert sie wie Protuberanzen die verfinster- te Sonne. Der Sinn dieses ganzen Vorgangs steht geschrieben im Worte der Schlange, wel- ches auch Mephistopheles, in Faustens Talar sich verhehlend, boshaft ins Stammbuch des Scholaren einträgt: «Eritis sicut deus scientes bonum et malum!»

Gerade diese verfängliche Bildstelle voll aufrührerischer, sich abschnürender Intelligenz befindet sich dicht bei den Kubusformen der physischen Welt. Hier stechen von unten ge- waltige Intelligenzformen als düsterrotes Flammenbündel empor. Ihre Art ist des Erdgeistes, wirkend am sausenden Webstuhl der Zeit. Wie groß auch ihre Macht und Bedeutung sein mögen, werden sie doch vergehen, wenn ihr Werk getan und ihre Zeit um ist.

In gewisser Beziehung überwiegt auf dieser von Urschöpfungsdrang durchbrausten Kom- position das Selbsterlebnis der Gottheit in ihrem Grimm, also das, was wir das Saturnische genannt haben. Ihr musikalischer Ausdruck wäre vielleicht in den ungeheuren Posaunenstö- ßen zu finden, mit denen Gustav Mahler, der große Musiker, aber in seinen Widersprüchen und in seinem Hin- und Hergerissenwerden zwischen Freude und Melancholie, zwischen Tiefe und Flachheit, ein echtes Kind unserer schillernden Zeitläufte, den letzten Satz seiner als Totenfeier für Hans von Bülow gedachten Auferstehungs-Symphonie von 1894 anfacht. Man bat diesen Satz auch als eine Vision des jüngsten Gerichtes ausgelegt, im Gefühl der Urweltschauer, die ihn durchtoben. Diese Deutung legt ihn wohl gar zu sinnfällig fest, um so mehr als er schließlich in einer nichts von Verdammnis wissenden Lichtgebärde gipfelt: «Tod! du Allbezwinger, nun bist du bezwungen! Mit Flügeln, die ich mir errungen, in hei- ßem Liebesstreben werd ich entschweben zum Licht, zu dem kein Aug gedrungen!» In die- sem von Mahler selbst gedichteten und komponierten Worten ist erahnt und erfüllt, um was es geht, und die kosmische Grundweise angestimmt, das heilige Thema der Engelswerdung, dem auch das Bild «Urgestaltung» im heißen Bemühen weltenbildnerischer Kräfte Form an- weist.

*

Ganz auf der lichten Seite jener Welt der wirkenden Ursächlichkeit ist in seliger Feier- stunde das Gebilde aus Himmelshöhen erlebt, welches den Namen «Weltenfrühe» (Abb. S.

172) trägt. Seine ganz abgeklärte Bildform ist darnach angetan, ein Schulkanon der zukünftigen Farbenkompositionsweise zu werden. Alle Möglichkeiten werden in Funktion gesetzt, um das Mehrdimensionale in unsere Anschauungsform zu übertragen. Man fühlt sich gleichsam im Binnenraum einer unendlichen, aber nicht grenzenlosen Domkuppel, deren kraftgeschwellte Rippen in fedrigen Biegungen alle Ausdehnung nach oben saugen und Gegensätze zu deren Einung in die Höhe tragen. Es geht ein köstlicher, tagversprechender Schauer der Frühe durch das Bild. In einer dunkelpurpurnen Exedra stehen, innerlich aufleuchtend und brüderlich geeint, seelische Kräfte menschlichen Gebetes in tiefblauer, innerlich erglühender Andacht. Die Wurfbahnen der Lamellenkräfte sind voll geschmeidig stählerner Spannung, mächtig mit Farbensaft durchblutet und in heftigster Vibration. Ein zunehmender Glanz durchlichtet ihre Bogungen. Er kommt aus dem lichtgrauen Frühlhimmel, in welchem Funkenchwadenwolken schwimmen und das stille und gestaltlose, letztwesentliche und formentrückte Leuchten der allgewaltigsten innersten Sonne selig emporsteigt. Es wird gesagt, dass die Ursonne dem geistig Schauenden den halben Himmel ausfülle. Noch ist fast alles still und verhalten, nur von Erwartung und Vertrauen inwendig beglückt, um dann in Gewissheit bevorstehender unsäglicher Durchtönung und Durchstrahlung emporzusteigen. Dass etwas Großes im Beginn steht, dafür sprechen die links unten und rechts oben schräg aufwärts gerichteten Tuben und Prismen voll kaum widerstehlicher Dynamik, wiewohl man spürt, dass auch hier wieder die zur Linken hereinragenden Kolben mitsamt dem Widerhaken und der Kugel, alles in strengem Schwarz, widerspruchslos ihre Lenkerfunktion ausüben können. Hoch oben rollt eine dunkle, wenn auch keineswegs ganz lichtlose Kugel über eine aufdonnernde Wogenbrückenbahn, deren Inneres zur Linken schwarzviolett zum Vorschein kommt. Ist der wie aus kosmischen Klavieren und Orgeln hervorspringende Bass der Kugel das Zeichen, dass nun das cherubinische Hochamt anhebe, die magische Musik des göttlichen Wortes, angestimmt von Engelshierarchien, welche himmlisches Tonwerkzeug und rollende Sphären begleiten? Ein Jubilate der Unendlichkeit? Die Zeit scheint überbrückt. Auf einmal bricht aus der stillen Feier dieses Bildes in majestätischen Klängen Allharmonie mit der Spannkraft eines schöpferischen Weltenfrühlings.

Auch ein solches Werk darf nicht weiter aufgefaltet werden. Es ist besser, wenn seine urgotischen Schwünge Lichtbrücken zum entzückten Herzkristall herüberbiegen, wenn seine Klangschaue ihn balsamisch erfrischen und wenn sich das Auge am Frieden der Seele freut, der dem Betrachter durch göttliche Magie bereitet wird.

5. TEMPEL DER EWIGKEIT

Das edelste und höchste Beginnen des Menschen ist das Bauen, obgleich leider nur ein winziger Teil dessen, was man so gemeinhin Haus und Architektur nennt, solchen Namen verdient. Dieser Teil aber ist ganz allein von sehr hoher Abkunft, wiewohl selbst die edelsten Baugefüge auf dieser Erde lediglich Kopien nach einem mehr oder minder deutlich erahnten Vorbild sind, welches fester, sicherer und herrlicher himmelan in der äonischen Weit ragt als irgendein Tempeldom in unserem physischen Bereich, weil dem unbedingt so zu nennenden

Hauptwerk des Menschentumes ewiger Bestand, vielmehr ewiges Wachstum zukommt. Diesem Vorbild strömen die höchsten und reinsten Kräfte geistig menschlicher Meisterschaft zu, auf dass es Rechenschaft und Objektivierung inwendiger Menschheit sei, also ein Tempel der Ewigkeit, vom Lichte der äonischen Welt beglänzt. Seine Architektur ist stets fertig und wächst dennoch unaufhörlich in getreuem Gleichnis aller erreichten inneren Weltweite des Menschheitsganzen. Sicherlich hat mancher Baumeister, mancher Weise, mancher Dichter darum gewusst oder dumpf die notwendige Existenz dieser Tempelburg gespürt. Von Geistern, denen wir uns noch nahe fühlen, wären da Wolfram von Eschenbach und Dante Alighieri zu nennen. Die von dem Florentiner Seher erblickte weiße Rose im Lichtsee des Paradieses entspricht einer heiligen und herrlichen Wirklichkeit und ist von den Baumeistern des Mittelalters in den strahlenden und flammenden Rosen aus Stein und Glas zwischen den gen Osten stehenden Glockentürmen über dem Einlasstor zur Kathedrale immer wieder nachgebildet worden. Ebenso beweist der Ritter Wolfram ein wunderbares Wissen in seiner Kunde von der Gralsburg, wie auch dann der Sänger des Titurelgedichtes. Immer wieder auch blitzt solches Erkennen aus Goethes Dichtungen.

Gute oder minder gute Abbilder, Schattenbilder, so müsste man schon beinahe sagen, dieses Gralstempels sind die sakralen oder sonstwie auf geistige Ziele gerichteten Bauten der Erdenmenschheit. Als der göttliche Funke sich in den tierischen Leib einsenkte und das bislang dahinvegetierende Wesen stutzig oder zur Umwandlung bereit machte, da entstand der unwiderstehliche Drang des Erdenmenschen zum Bauen, nämlich zu jenem absichtlichen und bewussten, aus Erkenntnis und Intuition abgeleiteten Bauen, das etwas generell anderes ist als alle die zweckdienlichen und oft bewundernswerten, nicht eigentlich jedoch bewussten Maßnahmen des Vogels, Bibers und Fuchses, der Ameise, Termite und Biene oder - des Menschen selber. jenes ist Bauen um seiner selbst willen, Dombau, Gefüge zu Ehren des höchsten Selbstes, aus welchem alle Entelechien gezeugt sind, Versuch zur Übereinstimmung mit der im Tempel der Ewigkeit konkretisierten Gestaltungharmonie der Lichtwelt. Es ist aber doch dass sogar in den menschlichen Zweckbau ein Schimmer von jenem Bauen um seiner selbst willen hineinfällt, um so mehr als die zusammensiedelnde Gemeinschaft in ihrer Begeisterung für ihren Tempelbau oft bis an den Rand ihrer Opferkraft ging, damit ihre Architektur ad maiorem dei gloriam so schön und kühn wie möglich ausfiele.

Dieses beste und selbstloseste Werk der Gemeinschaft musste mehr oder minder auf das übrige Wirken und Bauen zurückwirken und ihm Spuren des Tempelhaften mitteilen. Deswegen gerade, und nicht so sehr wegen der Gefahr kriegerischer Einbrüche, haben so viele Weiler, Dörfer und Städtchen («paese») in Italien etwas geschlossen Burgartiges, das mit-samt der Kirche, die oft in einem ganz kleinen paese stolz als Kathedrale oder Dom bezeichnet wird, ein schier sakral anmutendes Ganzes ausmacht. Und vielleicht ist es mehr die Sehnsucht nach der reineren Höhe als die Furcht vor dem Feinde, welche diese Siedelungen auf die Kuppen der Hügel und Berge verpflanzt hat, so «unpraktisch» wie möglich, aber dazu noch in köstlicher Übereinstimmung mit der Landschaft und in echter Freude am Fabulieren in Stein und Winkelmaßen Wenigstens stand es noch bis vor kurzem so, bis vor einem oder zwei Menschenaltern etwa, und jede Hütte wurde solcherart zum Haus. Haus heißt lateinisch domus, welches das Stammwort für Dom darstellt! Im Norden stand es damit allzuoft umge-

kehrt. Da ward das Haus zur Hütte, zum Hausmutterbau, zum Sorgenbau, zum Angstbau, es sei denn - und das ist eine Glorie des Nordens -, dass es Ausdruck ward für das Höhlenmysterium der muttergöttlichen Einweihung.

Wer sich die Mühe nimmt, gründlicher hinzublicken, der kann in der Geschichte des menschlichen Geschlechtes auf Erden das plötzliche Hereinwirken des Geistes erfahren und feststellen, dass der Neanderthaler und Troglodyt, der Cro Magnon-Mann und der Homo heidelbergensis in ihrer Äffschkeit keineswegs unsere geistigen Ahnen sind, weil sie jenseits des entscheidenden Faktums stehen, dessen Auftreten erst den wirklichen Menschen ausmacht. Der Unterschied zwischen dem Troglodyten und dem mit dem göttlichen Funken begabten Menschentier ist größer als der zwischen Gans und Schwan, Esel und Pferd, Gras und Weizen, er ist potentiell fast so groß wie zwischen Urlicht und Nichts. Man kann also den Zeitpunkt des Funkeneinschlags ziemlich genau ermitteln. Die Steinzeitfunde weisen zuerst zugegebenermaßen recht scharf beobachtete naturalistische Zeichnungen auf, denen aber von Grund aus fehlt, was man Komposition nennt. Plötzlich ändert sich das: es ist mit einem Male Komposition da, während die Vorstellung vom Naturgegebenen sich in ein Schema oder eine Formel füt, die mit dem materiellen Vorbild nur noch wenig zu schaffen haben und deswegen für den Menschen unserer sehr stoffverkrampften Zeitläufte eher primitiver wirken als die vorherigen so «impressionistisch» anmutenden Skizzen. Es wird also jetzt, dank dem erfolgten Funkeneinschlag, Ordnung wesentlich: Waagrechte und Senkrechte (Wasserwaage und Senkblei, die elementarsten Instrumente des Baumeisters!) bekommen entscheidende Funktion. Damit nimmt der Tempelbau seinen Anfang, nämlich die Umformung des Chaos in den Kubus. Zuvor führte die Naturseele die Hand, wie es sich eben traf, und es ergab sich eine unerlöste Melodie der Unendlichkeit, wie sie auch aus Nachtigallenkehlen und Quellenrauschen rinnt. Symbole des Unbewussten kamen zum Vorschein, und die Vergänglichkeit versuchte sich solcherart unvergänglich zu machen, wie die kleine Seejungfer in Andersens so tief ergreifendem Märchen.

Was aber ist Unvergänglichkeit ohne jene Bewusstseinsseinung, die zugleich Bewusstseins-erhaltung ist? Nichts.

*

Das unvergängliche Gebilde des äonischen Menschheitsdomes ist wohl bei weitem zu erhaben, als dass sein Gefüge durch unseren Formenvorrat begreiflich gemacht werden könnte. Bô Yin Râ zeigt uns den «*Tempel der Ewigkeit*» (Abb. S. 177) von ferne und beinahe in Gestalt eines sehr steilen Bergmassivs, ähnlich, aber weit gewaltiger, als man sie in den Dolomiten gewahren kann, etwa am Abend, nach einem Gewitterregen. Europäische Maler haben kaum so etwas mit Glück darzustellen gewusst, nur die alten Chinesen und Japaner auf ihren schönen, steilen, wunderbar zart gemalten Kakemonos. Der Meister also zeigt uns, dass diese Kathedrale der «Klaraugen» unter den Geistmenschen der Kruste unendlich entrückt, dass sie tief in der positiven Zone, dicht beim Schoße der Gottheit geborgen ist und eng mit der Ursonne zusammengehört. Die mäandrischen Bänder der noch nicht entzündeten Funken- schwärme schweben schon weit draußen von ihr. Fernher leuchtet der trinitäre Umriss des

heiligen Baues, nahe bestrahlt und umkreist vom ewigen Glutquell der Ursonne. Wir erhalten eine packende Vorstellung vom kosmischen Schaffen, dessen Inbegriff diesem Werke zufließt. Das Werk selber sehen wir nur aus der Ferne winken als das Ziel seligster Sehnsucht. Dennoch werden wir in die Wirksamkeit der äonischen Dombauhütte fast bestürzend unmittelbar hineingerissen. Ein mächtiger Orgelklang durchbraust dieses ungemein lebendige Bild. Aber seine emporreißende Wirkung ist mit festem Griff gezügelt. Der tausendstimmige Formakkord schafft den Tempel im rosigen Himmelsfluidum. Man darf sich wundern, wie hier eine verwirren könnende Fülle zusammen erlebt und gestrafft, von einem schöpferischen Willen gebändigt wird, welcher ein kosmisches Orchester zu schlagend genauen und glockenreinen Intonationen zwingt. Goldene Tuben überstrahlen spitze Feuerbrände und dornige Vorhalte, die grün ins Licht hineinstecken. Unten sind Schallbecken, die dumpf dröhnen oder auch wie an die Ewigkeit anbrandende Zeit aufrauschen. Alles erdenkliche Schlagzeug wird gerührt: Pauken, Trommeln, Tamtam, Becken, Donnerbässe der geistigen Schallwelt. Es sind Jupiterkräfte, Wirkungen des fünften unter den sieben Weltbildnern (es sei hier abermals an Jakob Böhme erinnert). Eine erhöhte Regsamkeit der dunklen Haken, deren Gesetzeserschlag die Figuren durchwirkt und die Form des Weltgewebes schließt, macht sich stark bemerkbar. Man spürt, dass sie da sind, um zu hemmen, wie gespannte Seile die Rennpferde halten und dann im richtigen Augenblick weggleiten, so dass jubelndes Losbrausen frei wird.

Die entscheidende Wirkung aber gehört der großen inwendigen Stille, dem fernen seligen Leuchten, der reinen Entzückung im Herzen des Bildes, wo der dreigeunte Dom von den zarten Milchstraßen der zahllosen Funkensterne umtanzt wird.

Noch schwieriger als irgendwo würde bei diesem Bilde eine Ausdeutung im einzelnen, die auf eine Zerpflückung hinausläufe, zu bewerkstelligen sein. Ohnehin darf die Gesamterörterung unseres Buches, das weiter nichts als einen vom Künstler gewünschten und gebilligten Versuch darstellt, als Sockel dazu dienen. Wir wünschten nun sehr, Sinn und Auge des Betrachters der bisher gezeigten Bilder so bereitet zu haben, dass ihm die Anschauung zu voller Lebendigkeit erweckt und die ästhetische Einfühlung zu ihrer eigentlichen Würde erhoben worden ist, so dass sie einem Messenkönnen mit dem Maßstab der Ewigkeit gleichkommt. Solche Betrachtung könnte die Richtung des Weges angeben, von dem Dschuang Dsi gesagt hat:

«Es gibt keinen besseren Weg als die Erleuchtung!»

Damit wäre denn auch die Grundlage geschaffen, auf der alle übrigen von dem Meister in die Formen- und Farbensprache der Leinwand übertragenen kosmischen Visionen vom Beschauer begriffen und nacherlebt werden können. Das gilt insbesondere von den hier nicht abgebildeten Werken, ferner von allen den Bildern, die Bô Yin Râ nach dem Erscheinen der ersten Ausgabe unseres Buches, also in den letzten fünfzehn Jahren seines Erdenlebens gemalt hat. Deswegen darf sich die Erörterung einer Auswahl aus diesen Werken in dem noch folgenden Abschnitt auf eine möglichst zurückhaltende Wegweisung beschränken, auf eine ungezwungene Unterhaltung etwa mit dem Leser, dessen Gefühlen und Gedanken, dessen

Meditation von uns aus fernerhin weiter nichts als ein paar Exkurse und das eine oder andere Stichwort zugemutet werden sollen.

6. VON DEN GEISTLICHEN BILDERN DER SPÄTZEIT

Es ist nicht möglich und auch nicht nötig, im Zusammenhang dieses Buches alle Bilder unseres Künstlers zu ermitteln, abzubilden und zu erörtern. Auch liegt uns an zweierlei: Erstens soll nur solches erörtert werden, das abgebildet werden konnte, und zweitens soll nur solches zur Sprache kommen, das uns jeweilig ergänzende Gesichtspunkte zu allem bisher Gesagten bietet. Man wird also auf den meisten der noch zu betrachtenden Spätbilder Motive oder Formen entdecken, die uns vorher nicht begegnet sind. Das gilt ganz besonders von dem Werke «*Seraphim*» (Abb. S. 182) über das wir am Anfang dieses letzten Abschnittes unseres Gesamtversuches einige Überlegungen anstellen möchten.

Während die Einzelkomponenten des Rahmens uns in den anderen geistlichen Bildern bereits einigermaßen geläufig geworden sind, überraschen uns als etwas Neues die schwebenden Ringe in der Himmelstiefe, in welchen wir, wie ja die Bezeichnung des Bildes sagt, Seraphim, also geistige, engelhafte Wesen von unfassbarer Erhabenheit, erblicken dürfen. Vielleicht ist es erlaubt, hier eine Betrachtung zu versuchen, die zwar aus dem ästhetischen Bereich im engeren Sinne hinausführt, aber doch eine manchem Leser zweckdienliche Anregung geben kann, obwohl sie keineswegs imstande ist, den Bildinhalt wesentlich zu erläutern oder gar auszuschöpfen.

Von den Engeln und den Seraphim künden uns die heiligen Schriften der Juden und Christen, insbesondere auch der Kabbalisten. Der uns Heutigen vielleicht sichtbarste Ausgangspunkt für alle spätere darauf bezügliche Literatur, insbesondere die Schriften des Pseudo-Dionysius Areopagita (den Hugo Ball in seinem wunderschönen Buch über Byzantinische Heilige in aller Einfachheit kanonisiert hat), sowie die gewaltigen beiden kabbalistischen Bücher Sopher Jezira und Zohar, bleibt die (von Raffael in einem berühmten kleinen Bilde der Galerie Pitti in Florenz malerisch ausgedeutete) Vision des Propheten Ezechiel. Dort ist unter anderem von türkisfarbenen Rädern die Rede, die sich nach allen Seiten und, wohin der Geist sie treibt, bewegen können und deren Felgen voller Augen sind. Sie bilden samt den sphinxartigen Cherubim den lebendigen und feurigen Wagen (Mercaba), der den Kristallhimmel und den saphirenen Thron mit der Herrlichkeit des Herrn trägt. Der Herr aber war nach des Sehers Aussage wie ein Mensch gestaltet, von dessen Lenden ober- und unterhalb es ringsum wie Feuer glänzte. Demgemäß werden Cherubim und Seraphim seit alters als die höchsten der Engel angesehen, und der Streit ist nie geschlichtet, welche von beiden die ersten sind. Die Kabbalisten gesellen die «gestirnten Räder», die sie auch mitunter als Ophanim bezeichnen, im allgemeinen der obersten und ersten Zahl oder Sephira zu, die sie Kether oder Krone nennen und als Geist des lebendigen Gottes ansehen, welcher alles im Gleichgewicht hält. Andere Ausleger der Kabbala, wie Heinrich Khunrath im siebzehnten Jahrhundert, ordnen die Seraphim als «die von Eifer brennenden Engel» der fünften Sephira, mit

Namen Geburah oder Gerechtigkeit, zu. Vielleicht sind diese Unschlüssigkeiten in bezug auf die hierarchische Rangliste nicht gar so wichtig, da schließlich alle Glieder des Adam Kadmon, des himmlischen Menschen, gleich vollendet und bedeutsam sind und überdies jede der zehn Sephiroth die andern neun bedingt und sie alle untereinander durch die sogenannten Kanäle verbunden sind (es sind zweiundzwanzig wie die Buchstaben des hebräischen Alphabets).

Nun hatte Bô Yin Râ, als er sein Bild malte, es wahrlich nicht nötig, in den Schriften der Propheten, Theologen und Kabbalisten nachzulesen, was da über die Seraphim etwa vorgebracht war, obgleich er es am besten wusste, was es an wertvoller und echter Erkenntnis in dieser Literatur gab. Ebenso wenig hatte er das Bedürfnis, nachzusehen, wie etwa die alten Meister der christlichen Kunst die Seraphim darstellten, obwohl er zweifellos sich erinnerte, dass sie sie einst als geflügelte Kreise, später als geflügelte Engelsköpfchen bildeten. Er bildet seine Seraphim in ganz anderer Weise, in der ihm zugänglichen und ganz unmittelbaren Weise nämlich, wobei sich dann herausstellt, dass alle jene Alten gewissermaßen mehr mit ihm übereinstimmen als er mit ihnen. Muss noch erklärt werden, wie das gemeint ist? Er kommt dem Original mit seinen Mitteln eben notwendig am nächsten, nämlich näher als alle die anderen Seher und Künstler. Selbst er, gerade er, war eine Anima naturaliter christiana, erfüllt mit der christlichen Substanz zweier Jahrtausende, die auch aus unserer in den Grundfesten bebenden Zeit nicht einfach wegzuwischen sind. Aber solche Seelenartung entsprach doch einem völlig uneingeengten und universalen Wesen.

Der symbolischen Umwege und der Gleichnisse bedarf es nicht, er stammelt nicht in ratloser Rückkehr von der entzückten Anschauung in die verhältnismäßige Verblendung und Blindheit unserer erdenmenschlichen Bedingtheit, sondern gestaltet, in ständigem ungeschmälerten Besitze jener Anschauung, dieselbe so direkt wie möglich. Deshalb gibt er nicht feurige Räder mit Felgen voller Augen wieder, sondern die seraphinischen Engel selber, wie sie sich in seligem Reigen durch die Himmelstiefen schwingen. Wahrscheinlich würde der Prophet des Altertumes darin sein Gesicht unmittelbarer wiedererkannt haben als in seiner einstigen Niederschrift. Nicht umsonst wohl ist die Ringform dieser Wesenheiten ungleichgewichtig - ähnlich wie die Schwungräder unserer Mechanik, welche ihren Schwerpunkt von der Mitte an einen Punkt der Peripherie verlegen -, weil es offenbar zu ihrem Wesen als Gottesboten gehört, gewaltig und mit unausdenkbarer Schnelligkeit nach Belieben durch den Geistraum zu kreisen, wobei ihnen der Schwerpunkt das Kreiseln und Schwingen bedingt und durch sausende Verlagerung das unerschütterlichste Gleichgewicht gewährleistet. In ihren Ringen sind sie ganz Auge und hellfarbiges, kaum gebrochenes Licht, recht eigentlich entzückte Geistverkörperung der Anschauung Gottes. Ihr Inwendiges ist durchsichtige Leere, Tao, Nirvana, oder wie man das nennen will, und einbegreift gerade solcherart alle Fülle des Seins und Alls. Ihre Gestalt offenbart überwältigend einfach göttliche Wesensnähe, All und Nichts umfassend. Vielleicht kommt das auf dem Bilde indirekt auch dadurch zum Ausdruck, dass die Rahmenkräfte sich gewissermaßen in äußerste Diskretion und Konzentration an den Rand zurückziehen. In diesem Sinne wirken auch die beiden Widerhaken zur Rechten ein, welche die Gewalten in Devotion und Schranken halten.

Auch auf dem zweiten Bilde, welches der Betrachtung vorgelegt wird, begegnet man einer ebenso überraschenden wie überzeugenden Sonderform, auf die wiederum der Bildtitel selber hinweist: «*Das heilige Zeichen*» (Abb. S. 184). In einer mit unseren malerischen Mitteln fast nicht mehr ausdrückbaren Helligkeit steht das strahlende Doppelkreuz in seiner leuchtenden Sphäre, deren Sinn und Wesen es offenbart. Nun ist dieses Doppelkreuz nicht so gestaltet, wie wir das etwa an alten, auch byzantinischen Umhängekreuzen oder am sogenannten Lothringer Kreuz gewahren, wo jeweilig ein Steilbalken von zwei Querbalken geschnitten wird und die Symbolik wohl auf geistige Überwindung und Zügelung des physischen und des seelischen Bereichs hindeutet, sondern es stehen zwei Lotrechte nebeneinander, durchkreuzt von einer Waagrechten. Es handelt sich also offenkundig um etwas ganz anderes, nämlich - so wagen wir zu sagen - um die hochheilige Bipolarität der göttlichen Einheit. Der sie offenbarende und damit auch gestaltende und individuierende Geisthauch verwirklicht derart sofort das Grundgesetz der Weltallstruktur als Walten der Gegensätzlichkeit in der Einheit, mithin als zeugende Väterlichkeit und empfangende Mütterlichkeit zugleich und zunächst und im Ursprung. Viele Religionen und alle echten Mysterien sind von dieser Urwahrheit durchdrungen. Auch im Dogma der römischen Kirche kommt das immer mehr zum Vorschein.

In dem uns beschäftigenden Bilde überwältigt die erhabene Erscheinung des göttlichen Doppelkreuzes, des eingeborenen Zustandes des hieros gamos, der heiligen Hochzeit, die Rahmenkräfte, so dass sie sich in Demut neigen. Auch diese Formentwicklung im Lamellenbereich ist uns früher nicht begegnet, obzwar man sich ähnlich geneigter «Rücken» erinnern mag, wie sie auf dem Bilde «*Sodom*» vorkamen, dort aber wahrlich in abgründigem Gegensatz zu hier oder, wenn man will, in infernalischer Kopie davon. Der Hinweis genügt, dass im götzendienerischen Tanz der sodomitischen Wesen deren Licht erloschen oder, richtiger gesagt, verleugnet oder verkapselt ist. Die «Häupter» der entsprechenden Formen wirken dort tot und gespenstig, während sie auf dem Bilde «*Das heilige Zeichen*» von innerem Lichte aufglimmen oder sonst an Helle zunehmen.

Wenn das Werk «*Aufstieg ins Licht*» (Abb. S. 186) auch nicht geradezu neue Formkomponenten aufweist, außer etwa der kometenartigen Gestalt der beiden Entelechien zur Rechten, so tritt dennoch in der Gruppierung der die Bildmitte einnehmenden «Basalte» etwas sehr Auffälliges in Erscheinung. Abgesehen davon, dass die Mitte der geistlichen Bilder sonst immer zugleich auch Ferne und Tiefe ist, es sei denn, dass zurückkehrende Entelechien vorüberschweben, nehmen diese turmhaften Basalte das Zentrum ein und erhalten einen symmetrischen Zusammenschluss zu einem Gebilde, welches einem gewaltigen, von lebendigen Wesenheiten sozusagen choreographisch gestalteten und eingenommenen Throne gleichsieht. Über dem leuchtenden Sitz erscheint, wie ein Presbyter, das stärkste Selbstlicht, während die mächtige Rücklehne in der Hauptsache durch drei schlanke, fast die ganze Bildhöhe erreichende Wesenheiten ausgedrückt ist, deren leuchtende Häupter symmetrisch trinitär angeordnet sind. Die Fünffzahl der Lichter kann dem betrachtenden Blick unmöglich entgehen, und so ist es vielleicht erlaubt, an die fünfte Zahl und Gewalt am Offenbarungsbaum der Sephirot zu denken, die Geburah, Din oder Pechad genannt wird, weil sie Gerechtigkeit und Strenge verwaltet und übt. Mitunter heißt man sie auch das Tribunal. Wirkt die Gesamt-

form hier nicht wie ein kosmisches Tribunal, von welchem der erleuchtete Erkenntnisanspruch ausgeht? Das Buch Sepher Jezira nennt die fünfte Gewalt auch das Siegel der Höhe. Es ist aber ganz unverkennbar, dass das leuchtende Tribunal in seiner herrlichen Verstrebung die Höhe besiegelt und beglaubigt, um so mehr als es oben zu dem ungeheuren Glutball heranragt, in welchem wir wohl die Ursonne des En-sof erblicken dürfen¹. Das allgemeine Empor wird noch besonders gefördert durch die steilgetrepten Rahmenkräfte links und die hellen majestätischen Stufen im unteren Mittelgrund. Zweifellos steht das zarte sphärische Schweben des Entelechienpaars in enger Beziehung zu den von der Tribunalgewalt ausgestrahlten Erkenntnisströmen. Es ist, wie wenn gekurvte Funkenüberschläge von dort zu den lieblichen Sphären stattfänden und sie mit Licht umhüllten und verstärkten zu ihrer weiteren Weltwanderung, die sie dereinst zu völliger Einheit verschmelzen lassen mag.

Aber alles, was hier gesagt wird, ist nur als Anregung zu ruhigem Meditieren über das merkwürdige Bild gemeint. Der den Bildraum fast sprengende Gehalt lässt sich mit Worten nicht einfangen. Die Hinweise wollen nur zu gründlicherem Verweilen bei diesen Bildern einladen, damit die in ihnen sprudelnden geistigen Glücksquellen den Betrachter nachhaltig und für sein ganzes Leben erquicken können.

*

Die Komposition «*Logos*» (Abb. S. 190) veranschaulicht vielerlei merkwürdige Dinge, ganz besonders aber, wie uns bedünkt, die Lösung für das geheimnisvolle Problem von der Quadratur des Kreises, dessen abstrakt mathematische, sozusagen unorganische Auffassung zu nichts führen kann. Auf diesem Bild fällt es vor allem auf, dass die in konzentrischen Irisfarbenkreisen herrlich strahlende Sphäre von links oben her als göttlicher Urgedanke dem ganzen Universum die innere Durchgestaltung einflößt. Das bekundet sich sogleich in der Silhouette jener riesigen Lamelle zur Linken, welche dort die gesamte Bildhöhe und oben fast die ganze Bildbreite beansprucht, zugleich vor der Sphäre einen mächtigen, sich selber abermals kleiner wiederholenden rechten Winkel bildet. Wenn hier von «vorne» und «oben» aushilfsweise die Rede ist, sei man stets dessen eingedenk, dass fast auf allen diesen Bildern die Rahmenbereiche das Untere und Äußere, die mittleren und hinteren Bereiche das Obere und Innere enthüllen, wiewohl es sich in beiden Bereichgruppen um Geistgestalt handelt. Die Rahmenlamellen dürfen nicht als etwas Materielles missverstanden werden, obwohl sie aus der Tiefe des Abgrundes wirken und auch für die Stoffwelt ursächlich sind, genau so wenig, wie das Licht und die Sphären und die Funkenschwaden im Innenteil der Bilder mit den Lichtern und Gestirnen des materiellen Kosmos gleichzusetzen sind, obwohl dieser eine ferne Spiegelung davon ist. Sehr bemerkenswerterweise hat die große Lamelle zuerst kurvige und wellige Form, bevor sie in die gerade und rechtwinkelige Form übergeht, gelenkt durch

¹ Einem Kenner der kabbalistischen Doktrin wird es kaum entgehen, daß die Anordnung der fünf Lichter dem sogenannten Mundus Archetypus entspricht, der die gottheitliche Idee der Welt vor deren Zeugung enthält. Er besteht aus der ersten, zweiten, dritten, sechsten und neunten Sefhira, nämlich: Krone (Kether), Weisheit (Chochmah), Intelligenz (Binah), Schönheit (Tiphereth) und Jesod (Fundament).

die dunklen Kolben unten und oben. Alle diese Schaffenden des Grundes sind zwar emanier- te, ausgestrahlte Geistfunktionen und als solche die Krustenwand des Nichts bildende und an derselben haftende Influenzen, die hinauf und zurück und weit aus dem Abgrund bis weit in die Indifferenzzone und in die Nachbarschaft der positiven und lichten Bezirke reichen mö- gen, befinden sich aber in einem gewissen Gegensatz oder Gegenspiel zu den beseelten Ente- lechien, die im göttlichen Lichte schweben oder, wenn sie in den «Fall» gerieten, zu schließ- licher Loslösung vom Abgrund bestimmt sind. Die Influenzen jedoch werden weder durch den Fall bedingt noch zur Sonnenhaftigkeit erlesen, sondern sind zum Dienst an der Selbst- gestaltung der Entelechien bestellt. Diese Selbstgestaltung ist so etwas wie Quadratur des Zirkels, nämlich weiterhin Kristallwerdung des Kerns, die da Bedingung bleibt zur Gesamt- artikulation und Harmonie. Es ist der Weg zur Namenfindung und Namenerkenntnis. Viel- leicht wird aus solchen Erwägungen die Gesamtform der gewaltigen Lamelle nun ganz klar. Ist sie doch zunächst wellenartig, dann geradlinig und rechtwinklig. Die Welle entspricht den kurvigen Wolkengestalten der auf den Bildern so häufig bemerkbaren Emanationsschwaden; es ist das wohl zugleich die Erinnerung an die Urkreislinie. Die Gerade und der rechte Win- kel sind Vorstufen der Kristallgitterung. Zugleich aber ist die Gerade auch Fragment der Ur- kreislinie, da jede Gerade in der heiligen Unendlichkeit mit deren sphärischer Krümmung i- dentisch und ein Bruchstück derselben ist.

Die Rahmenkräfte zur Rechten gleichen vielfach ungestümen Wogen und werden durch den mächtigen Haken an weiterem Heranbranden gehindert. Es sind diesen Influenzen ihre ungeheuren Spannungen anzusehen. Ganz unten bemerken wir gertenartige Lamellen, deren Ausdruckswert insbesondere auf Elastizität und Schnellkraft deutet. Es ist nun besonders schön in diesem Bilde, wie in der Mittelzone das Wellige und Sphärische einerseits und das gradlinig Rechtwinklige und Kubische andererseits lichtere Gebilde hervorbringen, die uns fast wie eine Landschaft anmuten, eine Landschaft mit Burgen und Bergen nämlich, also Menschliches und Natürliches im Verein wie Macht und Gnade. Selbstverständlich handelt es sich nicht um Landschaft in irdischem Sinne, aber man geht kaum irre, wenn man ihre Formen mit den ähnlichen materiellen Formen in ein Symbolverhältnis setzt. Es ist in diesen Bildern oft ein Zusammenspiel und Kontrapunkt der Daseinsschichten zu spüren, wie das sonst nur in der Dichtung möglich schien, etwa in Goethes Faust oder in Claudels Soulier de Satin.

Im Hinblick darauf, dass wir das Grundthema des Bildes als das Widerspiel des vom Lo- gos ausstrahlenden Sphärischen und des aus der Tiefe sich emporgestaltenden Kubischen zu erfassen suchten, erlauben wir uns, daran zu erinnern, dass Goethe, der ein erleuchteter Mensch gewesen ist, im Garten seines Sommerhäuschens bei Weimar einen großen Würfel mit darauf gesetzter mächtiger Kugel, beide aus Stein, errichten ließ, die beide noch schön erhalten sind und den besinnlichen Besucher betroffen und nachdenklich machen. Auch wird man sich im Zusammenhang mit den hier gepflogenen Erörterungen an ein wunderbar er- kennendes Wort des armen Nietzsche erinnern, der so verhängnisvoll in die Irre gegangen ist und viel Unheil in den Köpfen der Menschen angerichtet hat, obwohl ihm oft genug die herr- lichsten Eingebungsblitze aus hohen geistigen Sphären zuteil geworden sind: Rechtwinklig sollt ihr sein an Leib und Seele!

*

Einer sonst auf den Bildern nicht zu gewahrenden Form begegnet man in dem an Flächeninhalt eher kleinen, aber an farbiger Dynamik und an Gehalt sehr bedeutsamen Werke *«Wächter»* (Abb. S. 194). Es sind die lotrechten Wächter- oder Hüterwesenheiten, die in der Form so sehr an die Vorformen der dorischen Säule erinnern, nämlich an die kretischen und mykenischen, von mächtigen Kapitellen gekrönten Rundpfeiler, deren Schäfte sich nach unten verjüngen. Wie gewaltige Nägel ragt das aus dem Grunde empor. Und da das ganze Bild ohnehin klingt und singt, kommt einem unwiderstehlich auch eine musikalische Erinnerung an die Zauberflöte, wir meinen die an das großartige Unisono der Weltenwächter beim Urwasser und Urfeuer, deren Probe Tamino und Pamina zu bestehen haben: Es ist ein erschütternder Choral über fugierter Instrumentalbegleitung.

So wirken denn auch die aufstrahlenden Säulenformen drommetenhaft, als kündeten sie mit machtvoller Stimme das ewige Wort.

Innerhalb des farbig sehr lebhaft gehaltenen Ganzen, von welchem entschieden jene kindliche Freude ausströmt, wie sie die Person dieses Meisters ausgezeichnet hat, sind die beiden Tromben zur Linken orangefarben durchgeführt, während diejenige zur Rechten in einem rosigen Blau wie ein titanischer Enziankelch erblüht, das sie fast durchscheinend macht. Es ist, als priesen sie die Glorie der auf rosa Grund selig strahlenden und schwebenden Sonne, deren Heiligkeit sie gleichzeitig vor dem Andrang der unten wühlenden und treibenden, offensichtlich von besonderer Erregung ergriffenen und vielfach in kräftigem Gelb und Orange gehaltenen Influenzen behüten. Rechts oben fliegen gelbe, blaue und orangene Würfelgebilde aus einer rechteckigen Grünform, und unten wogen kugelige Grünklänge. Die vorstoßenden dornigen und kolbigen Lamellen zur Rechten wirken ungemein aggressiv, während der Überschwang solcher Kräfte auf der linken Seite zurückgedrängt und eingebuchtet wird, besonders durch die Einwirkung der Haken, die hinter einem gelben Klangauge mit schwarzer Pupille oben links - diagonal gegenüber unten rechts entspricht ein ähnliches, aber kleineres Gebilde - in heftiger Kurvung hervorschießen. Diese Haken sind violett, haben also jene unheimliche Farbe, welche von den Malern schier zwei Jahrtausende lang fast ganz gemieden worden ist. Tatsächlich kommt diese Farbe nach den griechischen Vasen und vor dem achtzehnten Jahrhundert in der christlichen Kunst nicht vor, obwohl sie doch eine der liturgischen Paramentfarben im Ritus der römischen Kirche darstellt. Bekanntlich war einst der ihr nahestehende Purpur nur dem Herrscher oder wenigstens in andeutendem Saum den herrschergleichen Senatoren vorbehalten, während seine Benutzung durch andere Sterbliche diesen mitunter sogar den Tod eintrug. Das Violett ist eine sehr geheimnisvolle Farbe, die Farbe der einsamen Herbstzeitlose, die das Ende und den Tod des Sommerglanzes anzeigt, eine Farbe, die gleichsam nach innen schlägt und eine entscheidende Wende verkündet. Es ist ja auch in der Tat eine Wende, die besonders durch den größeren Haken bedingt und in der Kurve der gewaltigen linken Lamelle fortgesetzt wird, so dass eine mächtige S-Linie durch das ganze Bild zuckt, jene Linie also, die im chinesischen Yinyang-Zeichen das Helle vom Dunkeln scheidet und die auch von der das Chaos bändigenden Gottschöpfergestalt des Michelangelo an der Sixtinischen Decke

chelangelo an der Sixtinischen Decke beschrieben wird. Es ist die Wendekreislinie zwischen Sein und Schein, ist die Wende, von der jedes Wort in der durch Bô Yin Râ verkündeten Lehre Zeugnis ablegt, die Wende von außen nach innen.

Ist diese Wende im Inneren der Seele durch völlige Einsicht vollzogen, dann kann die kosmische Heimkehr angetreten werden. Von ihr spricht in geheimnisvoll anmutenden Formhieroglyphen das Bild «*Heilige Heimkehr*» (Abb. S. 196).

Wer den Entschluss des Verlorenen Sohnes zur Umkehr in sich selber vollzogen hat, dem öffnet sich das feierliche Geheimnis dieses Bildes ganz von selbst. Er wird sich auch sagen können, dass es für jene - nicht grundlos von links nach rechts - der Lichtwelt entgegen pilgernden Gestalten noch nicht an der Zeit ist, Gestalt und Strahlengewand der Sphäre anzunehmen. Noch sind sie sozusagen ganz «Kutte der Demut», unter der das inwendige Licht aufgebrochen ist und emporblickt zur über ihr harrenden Geistsonne. Vielleicht hat sich schon mancher Betrachter der geistlichen Bilder gefragt, warum gerade die sich loslösenden und aufleuchtenden Wesenheiten und Entelechien verhältnismäßig primitiv artikuliert sind, wo doch unsere gerade durch herrlich artikuliert menschliche Nacktheit in der hellenischen Kunst genährte Vorstellung von menschlicher Entelechie zunächst ganz anderes von Geistgestalt erwarten mag. Die Frage ist schwer und leicht zugleich zu beantworten: schwer, weil das allgemeine Vorurteil jede Höherentwicklung als weitere Komplizierung oder aber als Sublimierung zu abstrakter Gestaltlosigkeit auffasst; leicht, weil dem Einsichtigen nur gesagt zu werden braucht, dass die Rückkehr in des Vaters Haus gerade die Rückkehr aus der zerspalteten Vielfältigkeit des Abgrunds und der Scheinwelt der Zahlen zur Einheit (und Einfachheit) der in sich beruhenden Gottheit ist. Das Artikulierte zieht sich gewissermaßen in die Einheit der Sphäre, in das schweigende Reich der Mütter und Ideen zurück.

Da der Weg der kosmischen Heimkehrer beschwerlich und unendlich weit ist, muss sich das Ernste und Gewaltige dieses reinigenden Beginnens durch alle mitbestimmenden Formkomponenten, insbesondere auch durch die Rahmeninfluenzen entsprechend ausdrücken. Infolgedessen bekommen die Lamellen etwas Lastendes und Strenges, hier besonders nach gerader Vertikaler und Horizontaler Drängendes, das aber zugleich wie ein sich öffnender Würfel wirkt. Und der Würfel ist ja gerade die Basis der geistigen Erleuchtung, wie wir uns unlängst noch klar gemacht haben. Der Würfel ist ein Altar, in welchem sich die Erde zum Dienst am Geist verklärt.

Vielleicht dürfen wir uns sagen, dass die wie gotische Bögen gestalteten Wesenheiten auf dem Bilde «*Sonnensymphonie*» (Abb. S. 198) den eben betrachteten «Pilgern» verwandt, jedoch in einem anderen Entwicklungsstadium begriffen sind, zumindest in einem Stadium der Rast bei größerer Zielnähe. Ohnehin dürfte das durch die aufgehende Ursonne, neben deren Gewalt die mächtigen Sonnen weiter oben nur planetarische Rangstufe beanspruchen können (wofern dieser Ausdruck überhaupt zulässig ist, da im Geistigen berechtigter Anspruch sofort in der Erfüllung erlischt), und die Emanationsbänder dargetan sein.

Es ist, wie wenn wir in die gloriosen Funktionen eines kosmischen Orchesters hineinblicken und hinein hören. Nicht grundlos sprechen wir hier von Funktionen und hätten es schon längst tun sollen, sind doch alle diese geistgeborenen Formen, wenn überhaupt, nur als Funktionen darstellbar. Ein echter Mathematiker sowohl als auch ein echter Mystiker kann durch den Anblick eines Dreiecks oder eines der fünf platonischen Körper in ein dem gewöhnlichen Sterblichen unbegreifliches Entzücken geraten, weil ihm eben die Assoziationen seines gesamten Wissens und Erlebens zur Verfügung stehen und durch die Figur auf den Plan gerufen werden können. Ebenso steht es mit dem ein wenig erfahrenen Betrachter der geistlichen Bilder. Der Anblick ihrer Funktionen ruft seine geistigen Erfahrungen oder zumindest seine geistigen Ahnungen und Urerinnerungen auf den Plan, um so mehr als die Komposition aller dieser Funktionen nicht bloß schematische Konstruktion ist, sondern durch die Weihe künstlerischer Gestaltungskraft gewissermaßen zurückvergeistigt wurde. Durch die künstlerische Behandlung ist das an sich in unserer dunklen Sphäre Undarstellbare und durch das Mittel der symbolischen Funktion und mancherlei Abbrüviatur Angedeutete wieder ganz geistnahe geworden. Wenn wir daher die Formen im Gesamtaufbau betrachten, kann uns auf dem Wege über das unerlässliche künstlerische Erlebnis die geistige Mitschau zuteil werden. Klammern wir uns aber an die Form der einzelnen Funktion, so bleibt die Gefahr, dass uns irdische Assoziationen betäuben und irreführen. Alle Hinweise unseres Buches sind also in dem Sinne gemeint, dass nach Möglichkeit den verfehlten Assoziationen der Zugang verwehrt werden soll, indem vielmehr solche Assoziationen angeregt werden, die als Wegweiser zu den geistgemäßen Vorstellungen und zum künstlerischen Verständnis der Bildwerke dienen können.

Um nun auf die so bemerkenswert gotisch anmutenden beiden Wesensformen zurückzukommen, so ist nicht nur ihr an Pforte, Fenster, Wölbung und Turm mittelalterlicher Kathedralen gemahnender und damit recht eigentlich domhafter und auffällig trinitärer Umriss eindrücklich und durch die Linienzüge der Rahmenkräfte unterstrichen, sondern es ist noch mehr das Blickzeichen ihrer Augen - oder wie man das nennen mag -, was uns überrascht. Man glaubt in zwei abgründig tiefe Lichtbrunnen zu schauen. Waren im vorherigen Bilde die Umrisse der Wesenheiten durch die Wanderergebärde demütiger Hoffnung auf ein unendlich fernes Ziel gewissermaßen aus der Symmetrie gerückt, so rekt nun die erreichte Höhe die Gestalten zu hochgemuter Symmetrie auf, getragen durch das doppelstufige Fundament der darunter befindlichen Altarform. Dieses Paar von Wesenheiten ist innerlich schon sphärisch und wird in der Gestalt bald in die Sphäre übergehen. Sein Zwiegesang trägt ganz offenbar das Thema und Gegenthema der Sonnensymphonie wie ein Gloria in die unbeschreiblichen Himmel empor. Aber hier müssen die menschlichen Worte vor dem göttlichen Wort innehalten und schweigen.

Das Bild *«Erweckung»* (Abb. S. 202) spricht durch sich selbst und soll nicht näher erläutert werden, um so mehr als wir durch verwandte Gestaltungen, etwa die Komposition *«Loslösung»* (Abb. S. 147), vorbereitet sind. Es ist wie ein himmelwärts gerichteter Blick aus den Tiefen einer Alpenschlucht, einer tosenden Klamm. Die Felsengewalt der Krustenkräfte würde uns niederdrücken, wenn wir nicht Anteil hätten an der seligen Freude der zur Sonnenhaftigkeit erwachten und entschwebenden Entelechien, deren Lichtweg

nenhaftigkeit erwachten und entschwebenden Entelechien, deren Lichtweg gleichwohl in ganz eminentem Maß durch die tosenden Schaffenden des Grundes bedingt ist.

Vielleicht bleibt es der Erwähnung nicht unwert, dass abermals die Kabbala eine Erkenntnis dieser Krustenkräfte und überhaupt der in den geistlichen Bildern nach Menschenmöglichkeit offenbarten Weltallstruktur verrät. Wir kennen ja alle das Wort Tohuwabohu und haben uns gar zu sehr daran gewöhnt, es in abschätzigen und ironischen Bemerkungen anzuwenden. Es steht zu Anfang der mosaischen Genesis. Was bedeutet es? Die Kabbala gibt Antwort. Wenn wir mit Recht gewohnt sind, das hebräische Wortgebilde mit dem Begriff des Abgrunds und des Chaos zu verbinden, so gibt das bereits erwähnte Buch der Schöpfung (Sepher Jezira), welches die Überlieferung auf den Erzvater Abraham selber zurückzuführen pflegt, eine noch genauere Deutung. Tohu ist Lehm, Bohu Ton. Und nun wird gesagt, dass der Geist aus Tohu die Linie oder Grenze bildete, welche die Welt einschließt, während er aus Bohu die in den Abgrund versenkten und durchlöcherten Steine machte, aus denen die Gewässer hervorgehen. Es ist nicht übermäßig schwer, in diesen Symbolen die gewissermaßen hohlkugelige Grenz wand des Nichts und die dort anhaftenden Urgewalten der Kruste, welche durch Influenz an der Formung alles Seelischen beteiligt sind, wiederzuerkennen. Nicht umsonst erwecken die von Bô Yin Râ immer wieder dargestellten Rahmenkräfte oft die Vorstellung von Steinen, Felsen, Basalten und Schluchten, in deren Tiefe das lebendige Wasser rauscht, um wieder gen Himmel zu steigen, wie jenes tiefe Gedicht Goethes von der Seele des Menschen raunt. Noch viele solcher Analogien könnten angeführt werden, etwa die Lehre von den Schalen oder I läuten oder Rinden, die gewissermaßen als End- und Mangelpunkte der göttlichen Ausstrahlung, als Finsternis und Sünde empfunden werden, aber gleichwohl dem Geiste und dem Licht in ihrer Verzehrung und Läuterung durch Feuer zu dienen haben; sie sind gleichsam nur durch ihr Nichtsein. Nun kommt es uns keineswegs darauf an, dass Richtigkeit und Wert aller Darstellungen bei Bô Yin Râ durch die Kabbala oder sonstige alte Lehren und Systeme bewiesen werden sollen. Vielmehr nehmen wir auf solche Lehren Bezug, weil es für diese spricht, wenn sie mit den uns beschäftigenden Darstellungen übereinstimmen. Es ist trostreich, zu wissen, dass es solche Lehren immer gegeben hat und dass ihre innere Fülle weit größer ist, als gemeinhin geahnt wird. Das gilt eben ganz besonders von der Kabbala, die ja, wie ihre eigenen Lehrer, ganz besonders aber auch Bô Yin Râ, dargetan haben, nicht als ein nationalreligiöses Privatdominium der Juden aufgefasst werden darf, sondern aus uralten, auch indischen Offenbarungsquellen stammt. Aber man muss den Juden dankbar sein, dass sie das anderswo fast ganz verschüttete Gebäude hergestellt und für religiös und erkenntnismäßig tief bestrebte Geister wohnlich gemacht haben. Vielleicht bleibt es der Zukunft vorbehalten, sie aus den zu engen Klammern der hebräischen Buchstabenmystik herauszulösen. Unsere Anspielungen dienen ja auch dem Zweck, Weggenossenschaft und Übereinstimmung in der Tiefe da aufzuzeigen, wo sie bestehen. Solcherlei bedeutet Trost und Ermunterung auf unserer äonischen Weltwanderung und erleichtert auch den Zugang zu den wegweisenden Werken, mit denen sich unser Buch beschäftigt.

Ohne uferlos bunt zu sein, zeigt das Bild «*Verklärung*» (Abb. S. 204) doch beinahe so etwas wie einen Farbentumult, der vor allem durch die reichliche Anwendung von rotem Zinnober entstanden ist, einen freudigen, geradezu jubelnden Tumult, um es sogleich zu

nobler entstanden ist, einen freudigen, geradezu jubelnden Tumult, um es sogleich zu sagen. Und das bestimmt uns zu einer Überlegung ganz anderer Art als die bisherigen. Wer Bô Yin Râ gekannt hat, der wusste von seiner streng geübten Zurückhaltung und Diskretion, die bis zur Scheu vor allem Öffentlichen und Lärmenden ging. Es gab da nur eine Ausnahme: Er hatte eine regelrechte Passion für den Zirkus und für Zirkusleute. Diese Neigung teilte er mit vielen künstlerisch gearteten und schöpferischen Menschen unserer Zeitläufte. Was bedeutet das? Genau wie der Zirkus sich am Rande der Städte und Ortschaften aufzuhalten pflegt und so rasch verschwindet, wie er gekommen ist, so bewegt sich die ganze Zirkuswelt mit ihren ebenso kühnen wie braven fahrenden Gesellen, ihren geheimnisvoll vermenschlichten Tieren, ihrem bunten und irrational anmutenden Apparat am Rande der rationalisierten Bürgerwelt hin. Sie schwebt über dem Abgrund wie ihre Artisten und Akrobaten und spiegelt auf grenzenlos humorvolle, ehrliche, kindliche und wahrhaft aufopfernde Weise einen schwerelosen Bereich vor, in welchem Licht und Freude, Anmut und Geschicklichkeit, Freiheit und Spiel, Unbefangenheit und Kameradschaft herrschen. Es ist ein Bereich, der fast noch mehr als das intellektuell meist zu sehr verkünstelte Theater einen naiven Versuch des Erdenmenschen darstellt, die Urerinnerung seiner geistigen Abkunft in das mit allem Komfort der Neuzeit ausgestattete Straflager der materialistischen Menschheit hineinzuprojizieren.

In der ersten Hälfte unseres Buches haben wir den Landschaftler Bô Yin Râ betrachtet, dessen Bildkompositionen mit ungemeiner Zurückhaltung der Ausdrucksmittel durchgeführt sind. Vor allem ist durchwegs die Farbe sehr sparsam behandelt, oft ins zart Hellgraue gebrochen und auf wenige Töne beschränkt, vielleicht mit der einzigen Ausnahme, dass auf den griechischen Landschaften mitten durch die großflächigen gedämpften Farbmassen innerhalb ihres fast übereinfachen Umrissduktus sich das tiefste und mächtigste Blau halkyonischer Gewässer und Himmel hinzieht, sehr bemerklich als ein seliges Hineinspielen geistiger Unendlichkeit, Ewigkeit und Göttlichkeit.

Denkt man das soeben Gesagte ein wenig durch, so löst sich alsbald der scheinbare Widerspruch zwischen dem bürgerlichen Menschen Joseph Anton Schneiderfranken und dem Klarauge Bô Yin Râ, zwischen dem Maler farbig verhaltener Landschaften, die, wenn überhaupt an Werke von anderen, an diejenigen des edlen Puvis de Chavannes erinnern, und dem Maler kosmischer Gesichte, die auch noch den oberflächlichsten Betrachter zumindest wie verschwenderische Feuerspiele anmuten. Der Reichtum und die Kühnheit der Farben nimmt in den Werken seines Lebensabends eher noch zu. Und diese vitalen, kaum gebrochenen und gemischten Farben sind es, die von der lebendigen Herrlichkeit des geistigen Universums noch unmittelbarer Zeugnis ablegen als die bisher kaum gekannte Formenwelt dieser Bilder, da die geistige Form sich mehr oder minder auf eine symbolische Abkürzung und Funktion zurückziehen musste, um der materiellen Welt irgendwie begreiflich, eindrucklich und ausdrücklich zu werden.

Wenn wir also, von solchen Erwägungen ausgehend, die Komposition «Verklärung» betrachten, so wird uns diese ungemein farbige und ganz schattenlose Vision, deren Verwandtschaft mit dem Bilde «Tempel der Ewigkeit» uns kaum entgehen wird, um so einleuchtender. Wir begegnen da einer Buntheit, die dennoch nicht grau wirkt, wie alle uferlose Buntheit,

sondern gleichsam heraldisch und bannerhaft, wie wir sie im kleinen auf den schönen Miniaturen der Mogulzeit und im großen auf den unbeschreiblich herrlichen Fresken von Piero della Francesca in Arezzo beobachten können. Dass die Vielfarbigkeit dieses Bildes nicht weh tut und schreit, liegt wohl daran, dass eine Hauptfarbe, nämlich das Blau, nicht unmittelbar, sondern ins Violette verschoben auftritt. Es konnte ja nicht fehlen, dass das unsterblich Lebendige von starker Farbe strahlt; denn es ist der Tod, welcher die Farben verfärbt. Auf den geistlichen Bildern ist alles lebendig, und wir müssen uns daran gewöhnen, den Gedanken an diese Tatsache in seiner ganzen Tragweite zu apperzipieren. Ist uns doch eine aus sich selbst lebende und wirkende Form in unserer Stoffwelt nicht geläufig, wenn wir auch manchmal so reden, als sei es so, wobei der Wunsch der Vater des Gedankens ist. Gewiss lebt auch bei uns alles: ein Stein, ein Berg, eine Wolke, eine griechische Palmette. Aber es ist ein sehr apokryphes, ein in fast tödlichen Schlummer versenktes Leben. Wie aber eine Bergform im Geistigen leben kann, das zeigt uns Bô Yin Râ. Der in zartes Grün getauchte heilige Berg des Hintergrundes ist so geistlebendig, dass ihn eine Aura von edelster Sonnenhaftigkeit umlodert. Es ist, als ob die Ursonne selbst ihn in ihr Herz aufgenommen hätte und ihn nun in sich selber offenbarte, so wie die Pläne und Ideen der Schöpfung schon virtuell, aber uns unfasslich, im Schoße der Gottheit geborgen ruhen.

Wir wollen es uns versagen, den bedeutsamen Korrespondenzen der Farben von Rahmenlamellen und Lichtwelt des Hintergrundes im einzelnen nachzugehen oder die Beziehungen zwischen den jeweiligen Umrissen, beispielsweise denjenigen des Berges und der «Altarformen» des unteren Vordergrundes aufzudecken. Das alles soll und muss dem Auge und dem Gemüte des liebevollen Betrachters überlassen bleiben. Seinem Erleben allein auch kann der Stimmungs- und Strahlungswert der einzelnen Farbe entblühen, damit ihm rasch oder allmählich Wesen und Sinn des Ganzen aufgehe.

Ein dem soeben angeschauten Bilde vielfach verwandtes Werk dürfen wir in «*Erlösung*» (Abb. S. 209) erblicken, um so mehr als auch hier wieder der geheimnisvolle, tempelhafte, das Ziel der Weltwanderung ausdrückende Tempelberg, wenn auch unsagbar ferne, sichtbar wird.

Freilich ist es unverkennbar, dass die in die Erlösung entlassenen Entelechien unendlich Schweres, vielleicht Furchtbares an Qual und Versuchung haben durchmachen müssen. Das drückt sich in den bestürzend komplizierten Randformen aus, die diesmal alle Kategorien und Grade verführender und läuternder Inferno- und Purgatorio-Flammen zur Vorstellung zu bringen scheinen. Es ist, als seien der Komposition textlich die letzten Bitten des Vaterunsers zum Grunde gelegt: «Lass uns nach unsere Schuld, so wie auch wir nachlassen unseren Schuldner. Und führ' uns nicht in Versuchung, sondern befrei' uns vom Bösen!» Zorn, Strenge, Üppigkeit, Sorge, Mühe, Schmerz, alles dies und noch viel mehr scheint das plötzlich geöffnete Tor des Himmels zu umlagern, das die Hakenriegel zur Rechten, alle Plagegeister und Wärter der Gerechtigkeit zurückhaltend, freigegeben haben, auf dass die Geläuterten, reiner aufstrahlend denn je, geschart zu einer silbernen Traube der Anbetung und Verherrlichung, ungestört gottwärts entschweben können. Ganz und gar lichtgetränktes Auge geworden, haben sie das Ziel vor sich und in sich: den heiligen Zionsberg der Erfüllung.

Eine Analyse der mannigfaltigen Rahmenkräfte, etwa im Sinne astrologisch-planetarischer Wirkungen (Venus, Jupiter, Saturn und zumal der scharf metallische Mars sind kaum verkennbar), würde gewiss hier interessant ausfallen können. Aber es kommt nicht auf das Interessante, sondern aufs Wesentliche, nicht auf das Zerspaltene, sondern auf das Zusammengesehene und Ganze an. Und so wollen wir uns damit begnügen, noch eine optisch-ästhetische Anmerkung zu machen. Wenn es fast allen diesen kosmischen Gestaltungen gemeinsam ist, dass sich die Schau in ein Inneres und Lichtes eröffnet, so ist solches Auftun von Himmelstiefen in diesem Werke ganz besonders bemerkbar. Es scheint uns an eine Sondergattung von Malerei anzuknüpfen, wenn nicht überhaupt sie zum Abschluss zu bringen, die man das Deckenbild nennen könnte. Was ist gemeint? Wir denken an jene gewaltige Serie von Kuppel- und Gewölbemalereien, die sich, einst unter Zuhilfenahme von Steinen und Glaspasten, durch alle Phasen der christlichen Kunst hindurchzieht, um solcherart eine Ahnung und Symbolik der letzten Dinge visuell zum Ausdruck zu bringen. Erinnerung sei insbesondere an gewisse Gipfelleistungen der neueren Kunstgeschichte, wie Michelangelos Decke der Sixtinischen Kapelle und die Deckenbilder großer Venezianer, zumal von Veronese und Tintoretto, ganz besonders aber an jene perspektivischen Glanzleistungen der barocken jesuitischen Kunst, wie sie durch den Padre Pozzo an der Langhausdecke der Kirche Sant'Ignazio in Rom begründet und dann durch bayrische und österreichische Kirchenmaler des achtzehnten Jahrhunderts weiter entwickelt worden sind.

Das Grundthema besteht darin, dass sich der Blick zu den Herrlichkeiten der Himmel erhebt und durch meisterhaft verkürzte Säulenarchitekturen und Wolken, die allesamt meist von Gläubigen und Heiligen besetzt sind, in die Glorie göttlichen Lichtes emporgezogen wird. Freilich ist das alles im Grunde recht materiell und rationalistisch durchgeführt. Bô Yin Râ vermag das gleiche unmittelbar durch geistige Funktionen und daher das Menschenmögliche an Spiritualität zu bewirken. Wir könnten uns sehr wohl ein Bild nach Art von «Erlösung» in mächtigem Format an die Wölbung eines Tempels der Zukunft übertragen denken.

Dass wir in einer Zeitwende leben, wie sie die erdenmenschliche Geschichte wohl noch nie in gleicher Wucht aufzuweisen hatte, bekundet sich auf allen Gebieten des menschlichen Zusammenlebens und Schaffens. Allenthalben sind sozusagen die Sicherungen durchgebrannt. Selbst die Gesetze der Natur und der Logik sind oder scheinen in Frage gestellt, und es ist einleuchtend, dass sich dieser Um- und Aufbruch in ein neues Zeitalter - Okkultisten und Astrologen bringen das bekanntlich mit der Präzession des Frühlingspunktes aus dem Zeichen der Fische in dasjenige des Wassermanns, welches die Ausgießung des Geistes versinnbildlicht, in Zusammenhang - ganz vorzüglich in der Physiognomie der modernen Kunst bekunden muss. Hier sind denn auch zahllose ungewohnte, weil bei primitiven, kindlichen oder exotischen Ausdrucksmitteln anknüpfende, oder überhaupt ganz neue Formkomponenten auf den Plan getreten, deren anfängliche Unverständlichkeit die ohnehin bereits im neunzehnten Jahrhundert entstandene Kluft zwischen Künstlerschaft und Laienpublikum zu einem fast nicht mehr zu überbrückenden Abgrund erweitert hat. Gewiss ist das meiste von dem, was zunächst unverständlich schien, inzwischen verständlich geworden, wobei sich vie-

les als unsinnig oder niedrig entlarvte, manches aber doch als wertvolles Neugut herausstellte und insofern das Weltbild der anderen Menschen in positivem Sinne beeinflusste, veränderte, bereicherte und weiterentwickelte. Es steht zu vermuten, dass Künstler - wir fassen das Wort im weitesten Sinne - wie der Zöllner Rousseau und Picasso, Modigliani und Chagall, Strawinsky und Prokofieff, Joyce und Eliot, Gropius und Wright in der Geschichte des menschlichen Schaffens einigen Rang werden behaupten dürfen. Sie und andere haben die Dinge neu sehen, hören und fühlen gemacht und Formen entdeckt, die man zuvor noch gar nicht gesehen, gehört und gefühlt hatte. Nichts aber ist so völlig neu auf den Plan getreten wie jene geistige Formenregion, die uns auf den Bildern des in diesem Buche betrachteten Künstlers begegnet. Es ist klar, dass der Versuch einer Interpretation dieser Formregion ein beträchtliches Wagnis darstellt. Es kam uns aber vor allem darauf an, diese Dinge der Sphäre des Problematischen und Dilettantischen oder Kapriziösen, in die sie, weiß Gott, nicht gehören, aber doch von oberflächlichen Betrachtern verwiesen werden, zu entrücken und ihre fördernde Kraft und Verständlichkeit plausibel zu machen.

Alle unsere Interpretationen konnten, wie gesagt, nichts anderes als Versuch und weit weniger als Übersetzung in eine andere Sprache sein. Die Beglaubigung dazu konnte der Verfasser in erster Linie nur aus seinem eigenen Innern, in zweiter aus der einstigen und dann gegen Ende seines Erdenlebens vom Meister erneut ausgesprochenen Zustimmung schöpfen. Wenn nun zum Abschluss unserer Gesamtbetrachtung noch das letzte Bild, welches Bô Yin Râ gemalt hatte, erörtert wird, so muss dieses Beginnen vollends ein weniger als fragmentarischer Versuch bleiben, um so mehr als der Maler selber in Briefen dieses Werk als geheimnisreich, ja, mit Geheimnis überladen bezeichnet. Er hat es ungern aus der Hand gegeben, weil er ihm in der Tat besondere Werte zubilligte und daran immer auszufeilen fand. Er hatte dem Empfänger des Bildes sogar den Rat erteilt, es nicht eher auszupacken, als bis derselbe noch einmal sorgsamst das Studium der Schriften «Gespenst der Freiheit» und insbesondere «Aus meiner Malerwerkstatt» durchgeführt habe. Dies sei hier als Wink für die Betrachter des Bildes «*Begegnung im Licht*» (Abb. S. 213) mitgeteilt, ohne alledem, was in jenen Büchern über Freiheit und Ordnung gesagt worden ist, etwas hinzufügen zu wollen.

Zweierlei vor allem fällt auf diesem in seiner Art vielleicht mächtigsten aller geistlichen Bilder auf: eine den Beschauer geradezu heftig anspringende Farbgebung und gewisse, dein materiellen Stoffbereich sehr angeähnelte Kompositionsteile, die als Sonne, Gletscherhang und Opferflamme bezeichnet werden können. Freilich sind das Gegenstände, deren Symbolkraft gerade dem Alpha und Omega des von Bô Yin Râ dargebotenen Offenbarungsschriftums entsprechen und seinen Inbegriff ausmachen.

Dass zwischen der Flamme und der wie eine gewaltige Monstranz das gesamte Werk beherrschenden Sonne zur Rechten als Einung und Mittlerin die Diagonale des blaugrünweißlichen Gletscherhangs emporsteigt, bleibt der entscheidende Gedanke. Bô Yin Râ hat ja an vielen Stellen seiner Schriften dargetan, dass die trotz allen Gipfelbezwingungen der letzten Jahre praktisch kaum zugänglichen Eishöhen des Himavat und vielleicht in minderem Maße durch Ausstrahlung und Influenz von dorthier, auch sonst die hochalpinen Formationen und Einsamkeiten der Erde die erste und wohl einzige Voraussetzung zu Ein- und Austritt

geistig erlösender Strahlungen für die gefallene Erdenmenschheit bilden. Die Opferflamme der phönixhaften Selbstverbrennung, wodurch die Schlacke darunter zu Block und Altar wird, muss ihre Begegnung mit der lichtgelb und rosig leuchtenden, von einer Goldaura be-
diademen Sonne in eiseskeuschen, von abgründtiefer Himmelsbläue behüteten Höhen ver-
wirklichen. Der Rahmen wird hier zum imaginären Kathedralraum, nicht umsonst an goti-
sche Formelemente anklingend, in den beiden Stilphasen desselben, welche die Franzosen
«style radiant» und «style flamboyant», Strahlen- und Flammenstil, sehr glücklich genannt
haben. Es geschieht dies nun in solcher Weise, dass die strahlenden, hochaufschießenden
und recht eigentlich hochgotischen Rahmenformen sich als künstlerisches und geistiges Wi-
derlager der Flamme betätigen, während die eher flammigen, gleichsam opaliges Sperma
enthaltenden Widerstandsformen der rechten Rahmenkulisse die strahlende, übrigens im ei-
genen Körper einen vielzackigen Stern tragende Sonne eskortieren.

Das ganze Bild ist mit ungeheuren Energien geladen, die sich ja auch sinnfällig ausspre-
chen, nicht nur in der geradezu federnden Portalöffnung der raumschaffenden, -bedingenden
und -begrenzenden Rahmenelemente zur Rechten und Linken sowie in der Höhe, wo die Bo-
gungen zur Einung zusammenschlagen, sondern namentlich auch in den spitzigen, vom Feu-
er der Liebeskraft durchglühten und unwiderstehlichen Gestaltungen unten, neben denen von
innerer Hochspannung in die Länge gezogene grüne Klangformen mit komplementär rotem
Lichtkern aufdröhnen. In der Tat, das ganze Gebilde strahlt und tönt. Es mutet uns an wie ei-
ne höhere Oktave des um Jahrzehnte früher entstandenen Werkes «Weltenfrühe», und wir
dürfen es gewissermaßen als ein endgültiges geistig-künstlerisches Testament des Meisters
ansprechen, in welchem er, wie einst Bach in seiner «Kunst der Fuge», das Wirken des gött-
lichen Gesetzes in seinen lebensäenden Emanationen durch das Mittel der Kunst evident ge-
macht hat, dem Betrachter zu innerer Nachschaffung und förderlicher Meditation dargebo-
ten.

Wenn Bô Yin Râ einmal von seinem Lehrwerk gesagt hat, es sei Religion an sich, so dür-
fen wir anderen ohne weiteres als Schluss dieser gesamten Betrachtungen folgern, dass die
Bilder des Meisters anschaulich gemachte Religion an sich darstellen, die Kunst der opti-
schen Fuge also. Die Fuge, diese geistigste aller musikalischen Formen, spiegelt imitatorisch
und streng folgerichtig das Grundthema in sämtlichen Einzelstimmen durch die Entfaltung
eines trinitären Satzgefüges. Es wäre also doch wohl denkbar, dass dieses formale Prinzip
auch in der darstellenden Kunst zur Ausführung käme. Aber es ist freilich bisher, wenn ü-
berhaupt, nur im ornamentalen und dekorativen Gestalten zur Anwendung gekommen. In der
figurativen Malerei war es nicht recht möglich, weil die Themen - allerlei erdbedingte Figur -
nicht unmittelbar geistig genug gewesen sind, sondern sinnlich sehr eingeschleiert und bes-
tenfalls symbolisch. Bô Yin Râ aber hat die Kunst der Fuge in der Malerei stabilisiert, weil er
seine Themen unmittelbar der geistigen Emanation entnehmen durfte. Das ist etwas Großes.
Aber es wird seine Zeit brauchen, bis das allgemeiner erkannt und aus dem Flugsand ver-
gänglicher Meinungen und Kritiken, Spöttereien und Missverständnissen herausgehoben sein
wird.

Als Künstler, als ein Maler geistiger Daseinszustände, ist Bô Yin Râ eine in der Geschichte des menschlichen Schaffens besonders vereinzelt auftretende Individualkraft. Man darf ihn vielleicht als Landschaftsmaler die Kunstgeschichte einordnen und in die künstlerische Nachbarschaft eines Hans Thoma, eines Puvis de Chavannes oder eines Giovanni Segantini einfügen. Seine geistig-kosmischen Bilder jedoch lassen ihn schwerlich mit etwas Zeitgenössischem oder Vergangenen zusammensehen, wann immer seine Technik durch Tradition und durch die Palette des abklingenden Impressionismus zu belegen wäre. Dieses Unternehmen aber hat in seinem Sonderfall für den Kritiker und Deuter bloße Randbedeutung, konnte zudem in unserem Buche, das seine Welt für das Empfinden der Zeitgenossen aufzuschließen oder begreiflicher zu machen sich vorgesetzt, nur gestreift werden. Uns kam es in erster Linie darauf an, eine möglichst zuverlässige, wegweisende und auch in Zukunft gültige Interpretation der Bilder zu bieten, um solcherart den Betrachter anzuregen und zu fördern.

Bevor dieser ungewöhnliche Mensch als religiöser Verkünder auf den Plan trat und sein Erkennen nicht nur im Lehrwerk seiner Schriften, sondern auch durch den dank seinen Bildern gewährten künstlerischen Anschauungsunterricht den Menschen mitteilte, gab es unter den religiösen Gründern und Verkündern der Wahrheit schwerlich jemanden, der an den bildenden und schmückenden, träumenden und spielenden Künsten, an kulturellen Werten überhaupt, ein heftiges Interesse oder auch nur besonderen Geschmack bewiesen hätte. Zumindest ist nichts dergleichen überliefert. Man durfte bisher ohne weiteres sagen. Was zählen solche Dinge schließlich neben den rein geistigen Aufgaben, Schöpfungen und Opfern jener Menschen, die als Mittler und Retter alle sonstige Größe in Kunst und Wissenschaft, Philosophie und Politik, Wirtschaft und Sozialismus, Kampf und Entdeckung hinter sich zu lassen haben und eigentlich auch nicht unter den landläufigen Begriff des Genies gehören? Die Bezeichnung «religiöses Genie» erregt eher Unbehagen, weil beide Worte nicht der nämlichen Seinskategorie angehören. Der wahrhaft religiös schöpferische Geist hat die Grenzen, die den Künsten und Wissenschaften und überhaupt allem übrigen im formal Materiellen Verwurzelten gesetzt sind, längstens überflogen: er ist von einer Symbolwelt in die Wirklichkeitswelt übergetreten, wo die Gegensätze zu seliger Auflösung gelangen.

Kann man sich Laotse oder den Buddha Gautama oder auch nur Mohammed als Kunst-Enthusiasten vorstellen? Eher schon Kungfutse, und zwar deswegen, weil dieser nicht eigentlich ins Jenseits, sondern nur in eine abgeleitete moralische Welt blickt. War Jesus je in Bewunderung eines hellenistischen Kunstwerkes oder eines antiken Säulenbaues versunken? Es ist nicht sehr denkbar, und wir wissen jedenfalls nichts darüber.

Und nun ergibt es sich, dass ein geistiger Brückenbauer dieser unserer Zeit in seinem bürgerlichen Beruf Maler und Schriftsteller gewesen ist und die Ausübung seiner Schriftstellerei und Malerei ganz oder fast ganz in den Dienst seiner sozusagen überzeitlichen und recht eigentlich metaphysischen Sendung gestellt hat, einer Mission, die auch als eine philosophische nicht durchaus zu begreifen ist, um so mehr als die Philosophie in neueren Zeiten so etwas wie eine Wissenschaft geworden ist, die sie ihrem Wesen nach gar nicht sein kann und darf. Es leuchtet ein, dass ein Künstler, selbst wenn er über künstlerische Probleme geschrieben hat, von der artistischen (auch ästhetisch-wissenschaftlichen) Seite her nicht wirklich zu

erfassen und auszuschöpfen ist. Er entschwindet in eine andere Daseinsschicht, vergleicht man ihn versuchsweise mit ihm zeitgenössischen Künstlern von Rang, beispielsweise mit Cézanne oder Matisse, Klee oder Picasso, die, obwohl vom nämlichen Beruf und Handwerk, eine wesentlich andere Aufgabe erfüllt haben. Man darf da nicht einmal Qualitäten gegeneinander abwägen, genau so wenig wie man Kristalle und Blumen zu einem moralischen oder ästhetischen Wettbewerb antreten lassen könnte. Bô Yin Râs Bilder sind nicht so sehr künstlerisch-ästhetische, als vielmehr formal-geistige Phänomene.

Seine Kunst steht im Dienst der geistigen Wirklichkeit und Wahrheit. Sie ist nicht und kann nicht sein eine Kunst um der Kunst willen, sie ist Mittlerin geistiger Werte und Kräfte, wie er selber Mittler geistiger Tatsachen ist, um den Menschen die Augen zu öffnen und solcherart zu helfen. Deswegen gehört er, so erfreulich seine Bilder einem formempfindlichen Auge und Gemüt sein müssen, nicht eigentlich der Kunstgeschichte an, gerade weil sie geistig so interessant und aufschlussreich sind.

Hier sei ausdrücklich darauf hingewiesen, dass in den letzten Jahrzehnten von Bô Yin Râs künstlerischer Arbeit die Gestalt des Erdenmenschen überhaupt nicht vorkommt, wohl aber die Gestalt des Geistesmenschen in den meist sphärisch geformten Entelechien seiner geistlichen Bilder. Ebenso ist es merkwürdig, dass Bô Yin Râ das Tessin, in welchem er so lange gelebt und das er so sehr geliebt hat, so gut wie nie zum Gegenstand seiner Landschaftsmalerei gewählt hat. Es erging ihm wie Goethe, der die «Urpflanze» in Sizilien erkannt und erlebt hat. Bô Yin Râ sah die aus der ewigen Schönheit des Lichtwortes gezeugten Urbilder der Landschaft in Griechenland am deutlichsten widergespiegelt. Und so blieb er denn als Maler diesen Erscheinungsformen der griechischen Landschaft zeitlebens innig verbunden. Man könnte in seinen «irdischen» und «himmlischen» Landschaften recht wohl so etwas wie Abbilder kosmischer Archetypen erblicken, womit jedoch keineswegs auf die Archetypenlehre C. G. Jungs angespielt sei, die andere Wege geht und anderes hervorkehrt.

Die wahrhaft Religiösen, die Mittler, die Geleiter und Befreier der Seelen, sie können überhaupt nicht der säkularen, geschichtlichen und in Fortschrittillusion befindlichen Welt angehören. Was das Wesentliche angeht, mag auch eine sogenannte Religionsgeschichte an der Hauptsache, die ja nicht von dieser Welt ist, nur vorbeireden. Die Religiösen und Leuchtenden, die Boten aus dem Hause des Vaters, sie sind eben, selbst wenn ihnen künstlerische Mittel zu Gebote stehen, selbst wenn sie malen oder zeichnen, schreiben oder musizieren, in Wirklichkeit Blitze aus dem jenseits.

Wenn Dichter, Künstler und Philosophen bis zur Schau und versuchten (aber nie ganz vermochten) Gestaltung der letzten Dinge vorgedrungen sind, dann treten sie in eine andere Daseinsschicht ein: äußerlich sinken sie da ins Schweigen oder in die Gruft, entschwinden dem irdischen Blick und Begreifen. Shakespeare nach dem «Sturm», Goethe nach dem «Faust», Michelangelo nach der Peterskuppel, Mozart nach der «Zauberflöte»: Sie mussten verstummen.

Die höchste Kunst wird immer beim religiösen Symbol eintreffen, aber der vollkommen religiöse Zustand erhebt sich über die Kunst in eine Welt der lebendigen schöpferischen Liebe. Und darum gerade erhebt sich Bô Yin Râs Malerei aus der sonstigen Malerei heraus und empor zu den heiligen Falten der göttlichen Goldgewänder. Sie ist als Ausdruck von Geistigem und Metakosmischem nicht mehr ganz von dieser Welt, genau so wie die Musik, welcher der aus unserer Welt abscheidende Jakob Böhme glücklich gelauscht hat. Die Engel singen nicht nach Noten, seien diese auch von Bach oder Mozart, Beethoven oder Schubert geschrieben. Sie singen nicht einmal Ambrosianische Lobgesänge oder Gregorianischen Choral. Ihr Gesang ist nicht von dieser Welt.

Was geistige Brückenbauer, auch wenn und gerade wenn sie sich künstlerisch ausdrücken können und müssen, uns vermitteln, ist nicht von dieser Welt. Es gehört nicht der Kunstgeschichte und nicht der sogenannten Religionsgeschichte an, es stammt aus dem Stundenbuch der sich offenbarenden und menschwerdenden Gottheit.

Wenn Bô Yin Râ in seinen geistlichen Bildern dem Liebesgefüge der Lichtwelten einen unserem Ahnungsvermögen fassbaren Ausdruck erreicht hat, so tat er vergleichsweise das nämliche wie die alten Mosaikbildner und Freskenmaler der byzantinischen und romanischen Kirchen, deren strahlende Bilderwände, Apsiden und Wölbungen nicht einfach als ästhetisches Phänomen geplant waren, sondern vor allem als liturgische Leistung zum Ruhme der Gottheit und zur Erbauung der Menschen, denen eine Bildersprache die Geheimnisse des angebeteten Göttlichen deutlicher mitteilte, als es die intellektuellen Mittel von Schrift und Wort vermochten, um so mehr als damals die meisten Menschen nicht lesen und schreiben konnten. Das Haus Gottes war in jenen Zeiten voller Glaubensinbrunst; durch seine Bilder eine grandiose Biblia Pauperum, eine Bibel der Armen, besonders der Armen im christlichen Sinne, also derer, die nach dem Geiste, den sie entbehrten, dürsteten. Bô Yin Râs geistliche Bilder stellen seine Biblia Pauperum dar, ein Bilderbuch für die geistlich Armen unserer Tage, die im Inneren ihrer Seele nach der Labe des Geistes dürsten. Und siehe, hier geschieht das Wunder: Das lebendige Wasser sprudelt ihnen entgegen aus den heiligen Felsgrotten ewigen Seins.

Bô Yin Râ Ornament

Das geistige Lehrwerk von Bô Yin Râ besteht aus folgenden
32 Büchern:

DAS BUCH DER KÖNIGLICHEN KUNST
DAS BUCH VOM LEBENDIGEN GOTT
DAS BUCH VOM JENSEITS
DAS BUCH VOM MENSCHEN
DAS BUCH VOM GLÜCK
DER WEG ZU GOTT
DAS BUCH DER LIEBE
DAS BUCH DES TROSTES
DAS BUCH DER GESPRÄCHE
DAS GEHEIMNIS
DIE WEISHEIT DES JOHANNES
WEGWEISER
DAS GESPENST DER FREIHEIT
DER WEG MEINER SCHÜLER
DAS MYSTERIUM VON GOLGATHA
KULTMAGIE UND MYTHOS
DER SINN DES DASEINS
MEHR LICHT
DAS HOHE ZIEL
AUFERSTEHUNG
WELTEN
PSALMEN
DIE EHE
DAS GEBET / SO SOLLT IHR BETEN
GEIST UND FORM
FUNKEN / MANTRA PRAXIS
WORTE DES LEBENS
ÜBER DEM ALLTAG
EWIGE WIRKLICHKEIT
LEBEN IM LICHT
BRIEFE AN EINEN UND VIELE
HORTUS CONCLUSUS

Nicht zu dem geistigen Lehrwerk gehörig, wenn auch
aufs engste daran anschließend:

IN EIGENER SACHE
DAS REICH DER KUNST
OKKULTE RÄTSEL
AUS MEINER MALERWERKSTATT
KODIZILL ZU MEINEM GEISTIGEN LEHRWERK
MARGINALIEN
ÜBER DIE GOTTLOSIGKEIT
GEISTIGE RELATIONEN
MANCHERLEI

sowie die beiden Flugschriften:

ÜBER MEINE SCHRIFTEN
WARUM ICH MEINEN NAMEN FÜHRE

Postum herausgegeben:

NACHLESE

Gesammelte Prosa und Gedichte aus Zeitschriften

DIE KOBER'SCHE
VERLAGSBUCHHANDLUNG AG
ZÜRICH

ist Verlegerin und Besitzerin sämtlicher Schriften und Verlagsrechte des
Autors Bô Yin Râ. Seine Bücher sind durch jede gute Buchhandlung zu
beziehen. Wo die Bücher nicht auf Lager sind, werden durch den Verlag
bereitwilligst Buchhandlungen nachgewiesen, die in ihrem Sortiment diese
Bücher führen.

Französische Übersetzungen im Verlag
Ed. «La Balance», Paris

Holländische Übersetzungen im Verlag
Servire, Den Haag

Schwedische Übersetzungen im Verlag
Widings Förlags A. B., Stockholm

In der Kober'schen Verlagsbuchhandlung AG, Zürich
erschien 1954

BÔ YIN RÂ
LEBEN UND WERK
von Rudolf Schott

und 1960 erscheint

BÔ YIN RÂ
Brevier aus seinem Lehrwerk

Zusammenstellung und Einführung von Rudolf Schott. Vollständig überarbeitete
und erweiterte Ausgabe mit Nachweis der Textstellen.

Vom Verfasser ist erschienen:

LUDWIG RICHTER

O. C. Recht, München 1923 (vergriffen)

PERGOLESE (Schauspiel)

Hain-Verlag, München 1975 (vergriffen)

REISE IN ITALIEN

Sibyllen-Verlag, Dresden, 4. Aufl. 1925 (vergriffen)

DER MALER BÔ YIN RÂ

Franz Hanfstaengl, München 1927 (erste Ausgabe, vergriffen)

IL NUDO NEI, DISEGNO EUROPEO

Casa Editrice «La Tavolozza», Roma 1945 (vergriffen)

ORBIS PICTUS (Gedichte)

Sammlung Klosterberg, Schwabe, Basel 1946

DIE INSELN DES DOMES (Zukunftsroman)

Origo-Verlag, Zürich 1950

BÔ YIN RÂ / LEBEN UND WERK

Kober'sche Verlagsbuchhandlung, Zürich 1954

LEBENSBAUM (Gedichte)

Johannes Verlag, Einsiedeln 1958

MEISTERWERKE DER FLORENTINISCHEN MALEREI

Editions Aimery Somogy, Paris 1959

Übertragungen, Bearbeitungen u. a.

BREVIER DES WERKES VON BÔ YIN RÂ

Richard Hummel Verlag, Leipzig 1978 (erste Ausgabe, vergriffen)

PERCY BYSSHE SHELLEY / JOHN KEATS (Poems)

«La Tavolozza» publishers, Rome 1945 (vergriffen)

REGIMEN SANITATIS SALERNITANUM (a. d. Lateinischen verdeutscht)

Ente Provinciale per il Turismo, Salerno 1954

GIOVANNI VERGA (Meisternovellen, verdeutscht)

Manesse-Verlag, Zürich 1954

PIERRE D'ESPEZEL-FRANÇOIS FOSCA Die Geschichte der Abendländischen Malerei
(Deutsche Bearbeitung)

Bertelsmann Lesering, Bremen und Editions Aimery Somogy, Paris 1958

DIVO BARSOTTI Die regungslose Flucht, ein geistliches Tagebuch
(übersetzt von R. Schott und Cornelia Capol). Johannes Verlag, Einsiedeln 1960