

Stephan Stockmar

Substanzielle Malerei

Heinz Demisch als Maler

Heinz Demisch (1913-2000) ist als kunstwissenschaftlicher Schriftsteller bekannt, durchaus nicht nur in anthroposophischen Kreisen. Seine erste Schrift ›Franz Marc. Der Maler eines Neubeginns‹, 1948 erschienen, hat viele Menschen berührt, die nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges selbst nach einem geistigen Neubeginn suchten. Im Rahmen einer kleinen Korrespondenz zu Franz Marc schrieb mir Heinz Demisch 1991: »Es war meine erste Buchveröffentlichung, im Anschluss an meine Marc-Vorträge im zerbombten Berlin – nach einer Wüstenwanderung, die spätestens 1937 mit der Ausstellung ›Entartete Kunst‹ (die auch Marc diffamierte) einsetzte, und, persönlich gesehen, nach über sechs Jahren Kommiß-Dienst incl. russische Gefangenschaft. Die nach 1945 etablierte russische Einquartierung in der Wohnung erhob diese keineswegs zu einem Musentempel. Man konnte sich kaum vorstellen, dass es wieder einmal Museen und Bibliotheken geben könnte [...] Glücklicherweise hatte ich den ›Turm der blauen Pferde‹ usw. im Original gesehen, bevor ihn die Nazis aus dem Museum holten.« Diesen Umständen geschuldet hätte seine Schrift manche Schwächen ... Diese betreffen aber nicht den inneren Duktus von Demischs Buch, sein tiefes Verständnis für den Maler Franz Marc, in dem er so etwas wie einen Geistverwandten sah. Für Christa Lichtenstern, Autorin der hier zu besprechenden Monografie über Heinz Demisch*, ist es »vor allem die unbedingte

Geisteszuversicht« (S. 158), die beide verband. Maria Marc, die Witwe des Malers, schrieb an Demisch: »Die Rückkehr nach Deutschland [aus der Schweiz] wird mir schwer, – aber das Büchlein hat mir geholfen, hier wieder das Leben zu beginnen« (S. 159). – Auch Demischs letzte Arbeit ist diesem Künstler gewidmet: ›Franz Marcs ›Turm der blauen Pferde‹ und die Stoa‹, erschienen im ›Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst‹ (Bd. LI, 2000).¹

Vor diesem Hintergrund ist es ebenso überraschend wie erhellend, in der Monografie der Kunsthistorikerin Christa Lichtenstern auf den Maler Heinz Demisch zu stoßen. Sein malerisches (und zeichnerisches) Schaffen beginnt bereits 1927, als er an seinem 14. Geburtstag in eine private Malschule seiner Geburtsstadt Königsberg eintritt, und endet abrupt 1946, auf eigenen Entschluss. Sein erstes und einziges Akademiestudium absolviert er in Königsberg in der Landschaftsklasse von Alfred Partikel, der am Ende den 19jährigen einlädt, sein Meisterschüler zu werden. Gleichzeitig besucht er Vorlesungen von Wilhelm Worringer. Es folgen Studien in Weimar und schließlich 1933/34

* Christa Lichtenstern: ›Farbe und Imagination. Heinz Demisch – Maler und Schriftsteller‹, Verlag aga press, Baden-Baden 2016, 208 Seiten mit zahlreichen farbigen Abbildungen, 29,80 EUR (ISBN: 978-3-945364-05-5, Bestellung über: vertrieb@philofine-arts.de)

eine Reise per Fahrrad über die Alpen bis nach Palermo, »wo er das südliche Licht studiert und beginnt, sich vom Naturvorbild zu lösen. Palermo führt zu Demischs eigentlicher Selbstfindung als Maler« – so heißt es in Lichtensterns biografischer Übersicht (S. 202).

Nachdem zunächst der Einfluss der Neuen Sachlichkeit deutlich zu spüren ist, entstehen in Palermo expressive Landschaftsstudien, in denen sich bereits ein neuer Umgang mit der Farbe andeutet. Diesbezüglich erhält er auf der Rückfahrt von Italien entscheidende Anregungen am Goetheanum in Dornach, wo er unter anderem den anthroposophischen Maler Gérard Wagner aufsucht und einige weitere, für sein Leben entscheidende Kontakte knüpfen kann. Nun beschäftigt er sich intensiv mit Rudolf Steiners – auf Goethe aufbauender – Farbenlehre.

Objektiver Seinsgehalt

Die nun entstehenden Bilder – z. B. ›Die Felsenschlucht 2‹ aus dem Jahre 1934 (Abb. 1) – zeigen eine für einen noch 20-jährigen erstaunliche Reife und Eigenständigkeit. Mit seiner schichtenden Ölmalerei lotet er die einzelnen Farben bis in ihre Tiefen aus. Bei allem transparenten Weben gehen ihm nicht die Konturen verloren. So erhalten die Bilder formal mehr und mehr einen kristallinen Strenge, während die Lebendigkeit wie nach innen, in die Farbe selbst verlagert wird. In Christa Lichtensterns Worten: »Mit dieser ruhigen pastosen Setzung verzichtet Demisch auf jede handschriftliche Spontaneität. Offenbar sollte die gezielte Objektivierung der Pinselsprache das meditative Studium der Farbgesetzmäßigkeiten unterstützen. – Diese Art des in sich bündigen, beruhigten Farbauftrages begegnet verschiedentlich als ein besonderes Erkennungszeichen von Demischs Malerei« (S. 46). Im Gespräch mit Demisch hat Lichtenstern für solche Bilder den Begriff der »Transzendenz-Landschaften« geprägt. »Sie machen Ernst mit Steiners Plädoyer, dass der Maler den objektiven Seinsgehalt der Farbe studieren möge und es ihm von daher gelänge, zur spezifischen Wesensart der Farbe vorzudringen« (S. 38). Dabei kommt ihm offen-

sichtlich seine Schulung an der Neuen Sachlichkeit zugute.

Während sich in den Blau-Studien die Farbe nach unten und vorne stufenweise verdichtet, ist ›Die rote Höhle‹, ebenfalls 1934 entstanden, konzentrisch gestaltet. Man kann diese von hinten geheimnisvoll durchlichtete Höhlenöffnung auch wie eine sich öffnende Rosenknospe anschauen. Doch zunächst geht es dem Maler um die mineralische Welt, um »mit der Farbe nach rein farbigen Intentionen« (Demisch) verfahren zu können; die anderen Naturreiche bedürften gemäß Steiners Ansatz »einer besonderen malerischen Behandlung« (S. 51).

1937 entsteht das Bild ›Am Ufer‹, in dem verschiedene Farben – Braunrot, Blau, Gelb, z.T. in großer Zartheit – zusammentreten und sich so gegenseitig zur Geltung bringen. In diesem Bild ist die Transzendenz unmittelbar mit Augen zu greifen: Die sinnliche Gegenwärtigkeit des roten Felsvorsprungs vorne steht im starken Kontrast zu dem wie eine Vision aus



Abb1: Die Felsenschlucht 2, 1934,
Öl auf Holz, 50 x 39,4 cm, Privatbesitz

dem Lichtraum aufsteigenden zartblauen Felsgebilde im Hintergrund. Für Demisch ist dieses »eine Reminiszenz an die Erdvergangenheit«. »Meine Bilder schildern die mineralische Welt in ihrem ältesten Zustand, als Saturn die Erd-Entwicklung bestimmte. Sie sollten etwas von dieser Heiligkeit haben. Sie zelebrieren eine Landschaft« (S. 50).

Eine andere Qualität zeigen die in Grün gehaltenen Landschaften: Das Grün staffelt sich in sanft schwingenden Formationen unter einem durchlichteten Wolkenhimmel. – Anklänge in diesen und anderen Bildern an Landschaften von Caspar David Friedrich sind kein Zufall, wie Lichtenstern in einem eigenen Exkurs ausführt, sondern beruhen auf einer intensiven Auseinandersetzung mit diesem Künstler.

Am Jahresende 1936 entsteht aus dem gesamten Farbenkreis das Bild ›Weihnachten (Der Durchbruch)‹. Dieses Motiv wird im März 1937 zu einer Osterstimmung metamorphosiert: Der braunrote Vordergrund wölbt sich hier auf zum leeren Grab, während ein Schleiergebilde dem zu Weihnachten in den Erdbereich einbrechenden Lichtglanz hier eine Auftriebskraft von der Erde aus in deren Atmosphäre verleiht.

Geste der Andacht

1939-45 greift das Zeitgeschehen in das Leben und Schaffen des jungen Künstlers auf massive Weise ein: Demisch ist an wechselnden Fronten als Soldat eingesetzt, zuletzt in Russland, wo er 1943 nach einem Bauchdurchschuss in Gefangenschaft gerät, aus der er Ende Oktober 1945 völlig entkräftet und malariakrank entlassen wird. »In den russischen Gefangenenlagern war Demisch durch die Talsohle menschlicher Existenz hindurchgegangen« (S. 79), auch, wie er selbst beschreibt, durch das ganze Spektrum menschenmöglicher eigener Regungen, die er als eine »ständige Selbstblamage des mitteleuropäischen Menschen« erlebte. Doch offenbar gaben ihm innere geistige Erlebnisse in der Beschäftigung mit den ›Hymnen an die Nacht‹ von Novalis einen Halt, der ihn auch die letzten bittersten Monate durchgehen ließ. Rückblickend konnte er dann gegenüber dem

Schriftsteller Ernst von Germar (1892-1965), dem Freund und Mentor, mit dem er seit 1934 über seine eigene innere Entwicklung in engem Austausch stand, äußern: »In der Tat verdanke ich [den zwei Jahren Gefangenschaft] ja weit mehr, ich glaube fest: meine Zukunft« (Brief vom 1. Juli 1946; zitiert auf S. 79).

Seit einigen Monaten wieder in Berlin, zunächst längere Zeit im Krankenhaus, beginnt er bereits im Januar 1946 wieder zu malen. Es entstehen nun bis in den August diesen Jahres zwölf verschiedenformatige Bilder, in deren Zentrum jeweils ein markantes Baumgebilde steht und die sich für ihn rückblickend zu einem Zyklus zusammenschließen. Sie bilden wieder eine Metamorphosereihe, nun hinsichtlich des Zusammenspiels von Licht und Farbe, Baum, Berg, Sonne und Schleier, wobei das Bergmotiv noch nicht von Anfang an explizit in Erscheinung tritt.

Im ersten Bild des Zyklus' ist der braunrote Baumtorso an seiner Spitze aufgerissen und ausgehöhlt. Seitlich wachsen Doppeläste wie erhobene Arme heraus, links über eine zartgelbe Sonnenscheibe ragend, die auch wie ein etwas zur Seite verschobener Kopf gesehen werden kann. Der Bildgrund wird von einem österlichen rot-grünen Farbklang gebildet, der sich um die Sonnenscheibe ausbreitet. Von links oben nach rechts legt sich bogenförmig ein schleierartiges Weiß über das Bild, dem von unten her transparente Farbstrukturen entgegenlaufen. – Im Folgenden verwandelt sich nicht nur die Farb Stimmung, sondern auch die Stellung des Baumgebildes, das zunächst hinter einem sargartigen Felsen aufragt, dann mit sich kreuzenden Ästen sich auf einem grünen Hügel erhebt, um schließlich im vierten Bild eine vielfarbige felsige Berglandschaft zu beherrschen. Im fünften Bild (Abb. 2) ragt ein mächtiger violetter Felsen zwischen der ausladenden Astgabel auf, hinter dessen Spitze ein auratischer Lichtschein hervortritt: Während sich das Irdisch-Materielle absterbend öffnet, ›materialisiert‹ sich eine neue Art von Substanz in diese Öffnung hinein. Hier wird anschaulich, dass es Demisch in seinen Transzendenz-Landschaften nicht um Entrückung geht, sondern um die

Suche nach einer neuen Verbindung mit dem Leben vor dem Hintergrund der selbst erlebten Abgründnähe während des Krieges; die eigene Verwundung an Leib und Seele verwandelt sich in eine aufnehmende Geste der Andacht.

Im sechsten Bild ist die Spitze des nun massiger wirkenden Felsens nach rechts verschoben, während der mittig gründende Baum zunächst nach links weist, dessen sich auffächernder Astschopf dann aber wie durch einen Sturm nach rechts herübergedrückt wird. Von links her streift ein wolkenartiger Schleier über den Felsen. – Im siebten Bild wird hinter der wieder in die Bildmitte gerückten Felsspitze eine fahle Sonnenscheibe sichtbar. Der hier fehlende – man könnte auch sagen: zu dem Schleiergebilde ›verklärte² – Baum taucht im achten Bild wieder auf, nun dreiteilig am diesseitigen Ufer eines Flusses, der in der Ebene vor einem zweistufig aufragendem felsigen Bergmassiv ruhig dahinfließt. Die bisher armförmigen Äste sind hier abgebrochen, so dass nur noch splittrige Spitzen in den Himmel ragen, während nach rechts sich ein neuer Ast mit seinen Zweigen entfaltet. Wie bereits das vierte (und später das zwölfte) zeigt dieses achte Bild eine Landschaft von ausgeprägt räumlicher Tiefe. Wenige Tage vor seiner Entstehung Mitte Juli 1946 beschreibt Demisch in einem Brief an Ernst von Germar tatsächlich ein neues Raumerleben: Der Raum erscheine ihm in diesem Sommer als »eine Emanation des Göttlichen. Zu gehen, ganz einfach zu gehen durch den Raum« ist ihm nun »menschheitliches Erleben. Von irdischer Gesetzlichkeit umgeben zu sein, ein geheiligtes Geschehen« (S. 122).

Transzendenzerfahrungen

Im neunten Bild ragt steil ein kaum zu bezwinger rötlicher Fels ›Aus der Tiefe‹ vor eine gelblich-grüne Sonne. Davor ein nun grüner kreuzförmiger Baumtorso,³ der von einem rötlichen beblätterten Zweig umspielt wird – so wie der Felsen von einem Wolkenschleier. Im zehnten spielen nur rot beblätterte Zweige über das bläuliche, gegenläufig zu diesen gesetzte Felsmassiv.⁴ Im elften ist der Berg auf eine kleine

grüne Kuppe im Vordergrund reduziert, auf der das nun wieder dreigliedrige, ganz in verschiedenen Rotbrauntönen gehaltene Baumgebilde steht, während sich ein pfirsichblütenfarbener Schleier von links unten nach rechts oben in die zart lindgrüne Atmosphäre erhebt.⁵ Das den Zyklus abrundenden zwölfte Bild (Abb. 3) zeigt zum dritten Mal eine deutlich räumlich gegliederte Landschaft, in der der abgestorbene, wie ein Kreuz sich auf einem Hügel im Mittelgrund erhebende (nun anthrazitfarbene) Baumtorso und der sich im Vordergrund aus einer grabartigen Felsspalte neu entfaltende beblätterte Spross als jeweils ganz eigenständige Gebilde in Erscheinung treten. Der Hintergrund wird von einem blauen Felsgebirge gebildet, neben dem ein sogenannter Hostienmond steht, eine nach links oben offene gelbe Sichel, die als Teil einer fahlen Scheibe erscheint. Transparente Schleiergebilde verbinden die verschiedenen Sphären miteinander, so dass sich die Stimmung eines aus der Dämmerung aufsteigenden frühen (Oster-)Morgens ergibt.



Abb. 2: Baum-Zyklus Nr. 5 – Der Berg, Mai / Juni 1946, Öl auf Leinwand auf Holz aufgezogen, 60,5 x 50,5 cm, Privatbesitz

Schon durch die unterschiedlichen Formate und Ausrichtung der einzelnen Bilder sind diese zwar nicht im Sinne einer seriellen Malerei zu verstehen. Sie schließen sich aber organisch zu einem Ganzen zusammen, in dem es immer wieder von Neuem um das Motiv des österlichen Stirb und Werde und um die Verbindung zwischen den verschiedenen Seinsbereichen geht. Man wird im Betrachten auf einen inneren Weg mitgenommen, der zu wirklichen Transzendenzerfahrungen führt. Auch im Hinblick auf das Zusammenspiel von zum Symbol erhobener sinnlicher Wirklichkeit und der sich wie aus einer anderen Wirklichkeit zum Symbol verdichtenden Imaginationen können diese Bildmetamorphosen wie Höhepunkte einer transzendenten Landschaftsmalerei gelten. Es ist unmittelbar zu spüren, wie Demisch hier seine ganz persönlichen Kriegs- und Nachkriegserfahrungen verarbeitet und dabei so



Abb. 3: Baum-Zyklus Nr. 12 – In der Frühe,
25. August 1946, Öl auf Holz,
60,5 x 44,3 cm, Privatbesitz

verwandelt, dass sie nun als etwas ›Objektives‹ im Erden-Mensch-Sein in Erscheinung treten. Er selbst charakterisiert diesen Prozess als ein »Heraufheben von durch Empfindung gewonnenen Wahrnehmungen ins Bewusstsein« (S. 136). Nach Abschluss dieses Zyklus schreibt er an Ernst von Gernar über seine Hoffnung, »dass der heutige Maler an dem geschichtlichen Punkt steht, wo er die Imaginationen gewissermaßen ›direkt‹ zu schildern vermag. [...] In Zukunft werden die Maler noch viel freier verfahren können. Natürlich in der Richtung objektiver Gestaltung [...]. Könnte man vielleicht bei diesen Bildern von einer ›substanziellen Malerei‹ sprechen?« (S. 136).

»Im Zyklus gibt sich rund um das Symbolum des Baumes, der sich zur Sonne erhebt und durch sie zu seiner Lebenskraft zurückfindet, stellvertretend Demischs eigene ›Geschichte‹ als Stufenfolge innerer, zuletzt heilsamer Erfahrungen zu erkennen«, resümiert Christa Lichtenstern (S. 9), deren genaue Bildbeschreibungen einen an der modernen Skulptur wie an der Bewegungskunst der Eurythmie geschulten Blick zeigen. Ihre Darstellungen überzeugen auch im Hinblick auf die große Konsequenz, die in der Tatsache liegt, dass Demisch anschließend, obwohl erst 33-jährig, seine Pinsel und Farben nicht mehr angerührt und kein weiteres Bild mehr gemalt hat. Sein malerisches Streben von Jugend an, das ihn schnell zu einer erstaunlichen Reife geführt hat, hatte offensichtlich in dieser auch für ihn selbst heilsamen »substanziellen Malerei« seine Erfüllung gefunden.

Verständnis von innen heraus

In dem knappen zweiten Teil des Buches stellt Christa Lichtenstern den nun aktiv werdenden Schriftsteller Heinz Demisch mit seinen größeren kunstwissenschaftlichen Arbeiten vor. Dabei wird deutlich, dass dieses zweite Lebenswerk nicht unabhängig von seinem vorausgegangenen Malerdasein und seinen Bildmotiven zu sehen ist. Gerade auf diesem wohl einzigartigen Zusammenhang beruht die besondere Qualität seiner Schriften, denn Demisch kannte das künstlerische Arbeiten nicht nur von seiner

handwerklichen Seite gut, sondern auch vom inneren Vorgang her. Zugleich hat er sich als Künstler in dem oben skizzierten Sinne eine Objektivität errungen, die ihm einen freien Blick auf das von anderen Geschaffene ermöglichte. Auf die Geistverwandtschaft, die Heinz Demisch zu Franz Marc empfand, wurde eingangs bereits hingewiesen. Während der Arbeit an dem achten Bild seines Baumzyklus ›Am Ufer‹ (siehe hierzu oben) schrieb er im Sommer 1946 an seinen Freund von Gernar, dass Marc zutiefst die »chymische Hochzeit von physis und spiritus sanctus [...] als Zeitforderung dunkel erahnte. Und weil er mit einer solchen Hoffnung und Forderung an die Farbe herantrat, fühle ich mich irgendwie als sein Nachbar und Nachfolger in der Kette derer, die die ›goldenen Eimer weiterreichen sollen‹« (S. 160) – wohl auch aufgrund der Kriegserfahrungen, von denen beider Leben geprägt war. Ihm ist sein erstes Buch gewidmet, das 1948 erschien und mit dem er gleichzeitig mit Hermann Bünemann die Nachkriegsrezeption von Marc eröffnete: ›Franz Marc. Der Maler eines Neubeginns‹.

In ›Vision und Mythos in der modernen Kunst‹ (1959) greift Demisch seine Frage nach der Imagination in der zukünftigen Malerei auf, mit der er sich in seinen eigenen Bildern beschäftigt hat und die vom Betrachter auf neue Weise »ein Erleben und Nachvollziehen der im Bilde oder in der Plastik wirksamen Energien [fordert]. Vielleicht ist das sogar das bedeutsamste Verdienst der modernen Kunst, daß sie zum schöpferischen Mittun aufruft« (zitiert auf S. 166).

Mit der großen kunst- und kulturgeschichtlichen Monografie ›Erhobene Hände – Geschichte einer Gebärde in der bildenden Kunst‹, die 1984 erschien und an der er mehr als 20 Jahre gearbeitet hat, vertieft Demisch ein zentrales Motiv seines letzten Zyklus, in dem der Baum mehrmals Träger dieser Urgebärde des Menschen auf der Suche nach einer neuen Verbindung zur göttlichen Welt ist. Bereits in ›Vision und Mythos ...‹ hat er in diesem Zusammenhang den Blick auf die ägyptische KA-Gebärde gerichtet. Eine weitere Monografie, an der Demisch lange gearbeitet hat, untersucht ›Die Sphinx – Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen

bis zur Gegenwart‹ (1977). Auch hier zeigt sich sein starker Bezug zu Urbildern, die gerade in der ägyptischen Kultur von Bedeutung waren. Dort galt die Sphinx als Repräsentantin des Sonnengottes sowie als Wächterin an der Schwelle zum Jenseits. Beides, Sonne und Schwelle, sind zentrale Themen seiner eigenen Malerei. – An ›Ludwig Richter‹ (posthum 2003 erschienen) interessierte Demisch nach Lichtenstern vor dem Hintergrund »seiner eigenen malerischen Lichtbehandlung« dessen »Wahrnehmungen des Lichtes, insbesondere in seinen Weihnachts-Motiven« (S. 178).

Christa Lichtenstern eröffnet ihre eindrucksvolle und mit vorzüglichen Wiedergaben der Bilder ausgestattete Darstellung ›Farbe und Imagination. Heinz Demisch – Maler und Schriftsteller‹ mit einer biografischen Einleitung und beschließt sie mit einem Werkverzeichnis der Gemälde und einer ausführlichen Zeittafel zum ereignisreichen Leben von Heinz Demisch. Der Text zeugt bei aller kunstwissenschaftlichen Akribie – die Autorin war bis zu ihrer Emeritierung 2008 als Ordinaria am kunstgeschichtlichen Institut der Universität des Saarlandes in Saarbrücken tätig – von der großen geistigen wie persönlichen Nähe zu Heinz Demisch, der ihr Stiefvater war. Sie hatte ihn anlässlich seines 70. Geburtstag angeregt, eigene ›Notizen zur Biografie‹ aufzuschreiben und war über diese und seine Bilder mit ihm anhaltend im Gespräch, bis zu seinem Tod im November 2000.

1 Vgl. Stephan Stockmar: ›Auf dem Weg zum freien schöpferischen Menschen. Zum 100. Todestag von Franz Marc‹, in: DIE DREI 3/2016, S. 69-81.

2 In der Vorzeichnung, die in dem Band ebenfalls abgebildet ist, ist tatsächlich an Stelle des Schleiers ein Baum zu erkennen.

3 »Grün stellt dar das tote Bild des Lebens.« Rudolf Steiner in ›Das Wesen der Farbe‹ (GA 291), Dornach 1980, S. 30. – Dieses Bild scheint auch auf die Kreuzholzlegende Bezug zu nehmen.

4 In der Vorzeichnung ist noch ein gesplitteter grüner Baumstumpf zu erkennen.

5 Dieses Grün erscheint in meinen Augen hier nicht als Bildfarbe im Sinne von Steiners Farbenlehre, sondern weist auf eine neue Qualität des Lebendigen.