

Ansprache Prof. Dr. Hartmut Riemenschneider, Universität Dortmund:

Einleitung in die Ausstellung „In memoriam Lorenz Humburg“ im Rahmen der Vernissage am 19.11.2006 in Warburg (Museum Stern)

Meine Damen, meine Herren,

wenn die Ehrung zu einem hundertjährigen Geburtsjubiläum genau mit dem Tagesdatum zusammenfällt – und dies ist, wie Sie sicher gesehen haben, der Fall –, so soll das Anlass sein, hier einleitend kurz zu verweilen. Lorenz Humburg hat die großen, oft sehr schmerzhaften Ereignisse fast eines ganzen Jahrhunderts miterlebt: zwei Weltkriege, zwei Ideologien mit dem Anspruch auf Weltherrschaft und ihre Folgen, Teilung und Wiedervereinigung des eigenen Landes; freilich, verglichen mit Millionen anderer in diesem Jahrhundert, ohne Beschädigung an Leib und Leben, abgesehen von den seelischen Erschütterungen in Krieg und Gefangenschaft. Sprach man Humburg auf seine Lebensprägungen an, so nannte er nicht Hindenburg oder Hitler, sondern Heckel, Nolde, Schmidt-Rottluff, Braque und Picasso und natürlich seinen hochverehrten Lehrer Kay Nebel. Geht man dem weiter nach, so ist der kulturelle Diskurs der Zeit seiner geistigen und künstlerischen Reifung daneben geprägt von Rilke, George und Hofmannsthal, aber auch von Hauptmann, Benn und Brecht, sowie von allen denkbaren interkulturellen „Stil-ismen“, von Realismus, Naturalismus, Symbolismus, Impressionismus, Expressionismus und - wie sie sich in der Malerei fortschreiben - vom Futurismus, Kubismus und Konstruktivismus. All diese Innovationen, die das frühe 20. Jahrhundert prägen, sicher in produktivem Austausch untereinander, mussten zwangsläufig in Konflikt geraten mit einer Ideologie, die Kunst, alte wie neue, lediglich unter dem Aspekt der Instrumentalisierung für die eigenen Ziele erachtete. Lorenz Humburg erlebte, wie er selbst von der Berliner Hochschule als „Halbentarteter“ relegiert wurde, wie seine namhaften Lehrer aus der Öffentlichkeit physisch oder geistig verbannt wurden, was ihn – und das zeigt sein späteres kunstpädagogisches Wirken – zu einem Überbrücker jenes Kulturbruchs werden ließ. Humburgs Werk geht wenig mit den ästhetischen Strömungen seiner Zeit einher, sondern variiert immer wieder die ästhetischen Erfahrungen der frühen Moderne. In dieser Hinsicht scheint er vergleichbar mit dem früh verstorbenen Wolfgang Borchert, dessen Kurzgeschichten wie sein einziges Drama „Draußen vor der Tür“ meiner Generation als moderne deutsche Literatur verkauft wurden, er in Wirklichkeit aber einen Spätexpressionismus in die fünfziger Jahre transferierte.

Damit wäre ich beim Kunstpädagogen Humburg, der idealer Weise selbst Künstler war und die ästhetischen Sichten und Werte der frühen Moderne vermittelte und sich im eigenen Tun immer wieder bewusst machte.

Leider kann ich hier nicht mit launigen Anekdoten aufwarten wie mein Duisburger Kollege von der Theologie und ehemaliger Humburg-Schüler, Günther Lange, der anlässlich früherer Vernissagen ein sehr lebendiges Bild seines verehrten Lehrers entworfen hat. Ich

habe Lorenz Humburg als Freund seines jüngsten Sohnes Christoph, dessen Doktorvater ich später wurde, erst relativ spät, Anfang der achtziger Jahre, in zwei oder drei Begegnungen kennengelernt. Als lehrender Literatur- und studierter Kunst- und Musikwissenschaftler, dessen universitärer Lehr- und Forschungsgegenstand unter anderem die Synopse der Künste war, habe ich noch vor seiner schweren Erkrankung einige unvergessene Gespräche, beispielsweise zu Fragen der Licht-Schatten-Wirkung mittelalterlicher Skulpturen mit und ohne Farbfassung, gehabt (auch hier war er höchst kompetenter Gesprächspartner). Christoph wird sich erinnern, dass ich damals einen riesigen spätgotischen Korpus in Humburgs Wohnzimmer transportiert habe, um die daran gewonnenen Erkenntnisse an den Restaurator weiterzugeben. Zwei Dinge, das wusste ich, waren bei Humburg legendär – und das bestätigen alle, die ihn als Lehrer erleben durften – **sein Blick und sein Urteil**. Ich behaupte, dass die Tatsache, „sehen zu können“, und die durch Studium und den eigenen Schöpfungsakt gewonnene Fähigkeit, dieses weiterzugeben, die Primärtugenden des Kunstlehrers bzw. des Lehrers der Künste darstellen. Nur den wenigsten wird vergönnt sein, aus ihrem Unterricht angehende oder fertige Künstler, Dichter, Komponisten oder virtuose Interpreten zu entlassen; aber praktisch alle Berufe profitieren vom Sinn für Zusammenhänge von Farben, Formen und Klängen, profitieren von der Sensibilität für die Ebenen des Dazwischen und des Darunter, des Indirekten, des Symbolischen in den Bildpotentialen, mit denen wir im Laufe eines Lebens konfrontiert werden, von der Erkenntnis der Strukturen von Harmonie wie von spannungsvoller Opposition – in der Alltagskommunikation wie in Begründungszusammenhängen höherer Ordnung. Dass dies noch mehr für die menschliche Verwirklichung im Freizeitbereich gilt, bedarf kaum der Ausführung. Glücklicher, der den Weg in Museum und Konzertsaal findet. *Degustibus non est disputandum*, aber Geschmacklosigkeiten auf allen Ebenen sind – und da sind sich die Zeitgenossen einig - die größten Kommunikationskiller. Wahrnehmungsfähigkeit wird immer und überall als Reichtum angesehen. Letztlich ist es das, was bleibt aus dem Kunstunterricht, und ein Lehrer, der wie Lorenz Humburg das zu vermitteln verstand, war für den auf die Gymnasialzeit zurückblickenden Schüler, wie seiner Zeit Günter Lange bekannte, der unter den Erziehern Wichtigste. Wenn heute das Paradigma der Kunst- und Literaturdidaktik die Handlungs- und Produktionsorientierung ist, so mag man Humburgs Lehrtätigkeit eine Art Pilotstatus beimessen.

Die Zeitvorgaben zwingen mich zum Maler, zum Künstler zu kommen, wobei ich hier bewusst keine Hierarchien aufbauen möchte. Das **Werk** lebt durch seine physische wie kommunikationsstiftende Existenz, der **Lehrer** in den Persönlichkeitsmerkmalen seiner Schüler und deren erlernter Diskursfähigkeit.

Das Werk Humburgs ist thematisch außerordentlich vielgestaltig und doch einheitlich in der stilistischen Entwicklung und Positionierung, was bedeutet, dass er Malweisen, Themen, Genres zwar verändert, aber nie als überwunden abhakt und sich gänzlich Neuem

zuwendet. Im Gegenteil: ein zu beobachtender zunehmender Abstraktionsgrad der Gestaltung hindert ihn nicht, immer wieder zu konkreten Formen zurückzukehren oder mit den Materialien und Techniken bei gleicher Thematik zu experimentieren. So ist das Werk geschlossen. Und wenn wir es einer Epoche zuordnen wollen, so läge es zwischen Spätexpressionismus und neuer Sachlichkeit. Sein ästhetisches Gestaltungsinteresse ist und bleibt die Natur zwischen Mensch, Landschaft, allem Vegetabilen, sowie den vom Menschen geschaffenen bzw. ihm verfügbaren Dingen seiner Alltagswelt.

Wenn ich zuvor Borchert nannte, so wird dieser heute als ein solcher Spätexpressionist gesehen, der die Verbindung herstellte zu Formen und Sprache, die die NS-Kunstideologie gewaltsam an der Weiterentwicklung hinderte. Dem vergleichbar bleibt das Werk Lorenz Humburgs offensichtlich bewusst hinter z.B. einer Weiterentwicklung zur reinen Abstraktion zurück, die Kandinsky bereits 1910 in seiner epochalen Schrift über das Geistige in der Kunst (die breite Rezeption erfolgt dann nach der zweiten Auflage von 1912) als programmatisch und zukunftsweisend forderte und selbst später exerzierte. Humburg verlässt faktisch nie den Gegenstand, bei aller Stilisierung und Konzentration auf das Wesentliche. Besonders Lichteinfall und Perspektivenführung sind immer der Natur geschuldet. Dennoch sind die Kompositionen scharf gegliedert nach Farben und Formen, vergleichbar den Elementen der musikalischen Komposition: Melodien und Harmonien. Würde man aus manchen Bildern Ausschnitte eliminieren, die dann den konkreten Bildgegenstand hinter sich ließen, so hätte man die Kernformel aus Kandinskys oben genannter Schrift, die faktisch das Deutungskonzept für die Malerei des Expressionismus, sei sie nun konkret, abstrakt oder autonom, hergibt. Ich zitiere Kandinsky:

„[...] Der Komposition stehen zwei Mittel zur Verfügung: erstens die Farbe, zweitens die Form. Die Form allein, als Darstellung des Gegenstandes (realen oder nicht realen) oder als rein abstrakte Abgrenzung eines Raumes, einer Fläche, kann selbstständig existieren. Die Farbe nicht. Die Farbe lässt sich nicht grenzenlos ausdehnen.“

Farbe ist also bedingt durch ihre Flächigkeit immer gebunden an die Form. Farbe und Form bilden ein komplexes Gefüge, dessen Gesamtwirkung sich aus dem Zusammenspiel der Einzelwirkungen des dargestellten Gegenstandes ergibt. Des weiteren fasse ich paraphrasierend die folgenden Aspekte zusammen:

Dabei lässt sich leicht bemerken, dass manche Farbe durch manche Form in ihrem Wert unterstrichen wird und durch andere abgestumpft [...]. Formen und Farben funktionieren nicht als Repräsentanten natürlicher Gegenstände und Symbole mit festgelegten, koventionalisierten Bedeutungsinhalten. Vielmehr zeichnen sie sich durch eine semantische Offenheit aus, die erst durch ihre syntaktische Funktion im Gesamtzusammenhang des Bildes bestimmt werden kann [...]. Formen und Farben stellen als kontrastierende Elemente ein vielschichtiges Geflecht komplexer

Beziehungen untereinander her [...]. In der Vielschichtigkeit dieses Beziehungsgeflechtes gleicht das Bild einem lebendigen Organismus.

Übrigens sei am Rande bemerkt – ohne dies ausführen zu können - dass Kandinskys künstlerisches Strukturkonzept in engem Zusammenhang mit der Entwicklung der Dodekaphonie (Zwölftontechnik) Schönbergs einherging. Auf Anregung von Franz Marc hatte Kandinsky am 01. Januar 1911 das erste Münchener Konzert von Schönberg besucht, bei dem Klavierstücke aus Opus 11 und einige Lieder aufgeführt wurden. Der Eindruck war so intensiv, dass Kandinsky dem Komponisten, den er nicht persönlich kannte, am 18. Januar schrieb:

„Sie haben in ihren Werken das verwirklicht, wonach ich, in freilich unbestimmter Form, eine so große Sehnsucht hatte. Das selbstständige Gehen durch eigene Schicksale, das eigene Leben der einzelnen Stimmen in ihren Kompositionen ist gerade das, was auch ich in malerischer Form zu finden suche.“

Soweit ich sehe, scheint Humburgs Farb-Form-Korrelat in der Kandinskyschen Tradition zu liegen, nur eben gebunden an den Gegenstand, an das „Ding“.

Und damit bin ich bei der zweiten und leider schon letzten Überlegung zu Humburgs „Sehen“. Wie ich bei der Recherche zu diesem kleinen Vortrag erfahren habe, war Lorenz Humburg ein großer Verehrer Rilkes, eines Lyrikers, der zu der Zeit starb, als Humburg zwanzig Jahre alt war, und dessen Rezipienten ihn bis in die dreißiger Jahre als den Protagonisten der Moderne sahen. Nach dem Kriege nahm die Verehrung deutlich ab, bis hin zur Ablehnung als großbürgerlichem l'art-pour-l'art-Poeten mit dem „poetischen Jargon der Eigentlichkeit“. Seine Renaissance ist in vollem Gange, u.a. initiiert durch einen der bedeutendsten amerikanischen Maler der Gegenwart, Cy Twombly, der Rilke-Texte in Bildcollagen verarbeitet hat. Humburg hat eine besonders innige Beziehung zum Stilleben, zum Ding also, das er aus dem alltäglichen Funktionszusammenhang heraushebt, oft durch ungewöhnliche Zusammenstellungen mit anderen Dingen geradezu verfremdet. In der Literaturgeschichte wird hinsichtlich der Thematisierung der poetischen Sprachkrise um die Jahrhundertwende gern ein frühes Rilke-Gedicht aus den neunziger Jahren, dem sogenannten „Chandos-Brief“ Hofmannsthals von 1902 hinzugesellt. Tenor des Ganzen: die Sprachbilder reichen nicht mehr zur Vermittlung der seelischen Anrührung, die durch Anschauung des alltäglichen Gegenstandes, des Dings eben, geschieht. Der junge Rilke formuliert noch etwas „samtig“:

„Ich fürchte mich so vor Menschen Wort.

Sie sprechen alles so deutlich aus:

Und dieses heißt Hund und jenes heißt Haus,
und hier ist Beginn und das Ende ist dort.

Mich bangt auch ihr Sinn, ihr Spiel mit dem Spott,

sie wissen alles, was wird und war;
kein Berg ist ihnen mehr verwundbar;
ihr Garten und Gut grenzt grade an Gott.
Ich will immer warnen und wehren: Bleibt fern.
Die Dinge singen hör ich so gern.
Ihr rührt sie an: sie sind starr und stumm.
Ihr bringt alle die Dinge um.“

Hofmannsthal formuliert:

„Ich kann nicht erwarten, daß Sie mich ohne Beispiel verstehen, und ich muß Sie um Nachsicht für die Albernheit meiner Beispiele bitten. Eine Gießkanne, eine auf dem Feld verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein krüppel, ein kleines Bauernhaus, alles dies kann das Gefäß meiner Offenbarung werden. Jeder dieser Gegenstände und die tausend anderen ähnlichen, über die sonst ein Auge mit selbstverständlicher Gleichgültigkeit hinweggleitet, kann für mich plötzliche in irgendeinem Moment, den herbeizuführen auf keine Weise in meiner Gewalt steht, ein erhabenes und rührendes Gepräge annehmen, das auszudrücken mir alle Worte zu arm scheinen.“

Eine Gegenbewegung setzt in den zwanziger Jahren ein. Der Gegenstand, das Ding, wird nicht mehr metaphorisch umschrieben, um es in seiner Totalität zu erfassen, es wird **gesagt**, oder besser gesagt: **gesetzt**. Und was nicht gesagt werden kann, ist nicht. Stephan George im „Neuen Reich“: „Kein Ding sei, wo das Wort gebricht“. Ab da haben wir eine Sprachwirklichkeit *sui generis*. Die Worte in ihrer lexikalisch-semanticen Dimension werden zu Bausteinen einer autonomen Welt. Auf die Malerei übertragen, und dort auf das Stilleben: Das Ding bzw. die Sache hat einen Bedeutungswert, aber gleichzeitig auch einen ästhetischen, der sich dadurch potenziert, dass Dinge mit anderem verbunden werden, nicht semantisch, aber ästhetisch. Hier, meine ich, ist die non-abstrakte Kunst der frühen Moderne, wie Humburg sie noch bis in die achtziger Jahre repräsentiert, angesiedelt. Als Hintergrund dazu zwei Zitate aus dem bedeutendsten des Rilkeschen Spätwerkes, den „Duineser Elegien“, und zwar der neunten (bei der „geistigen Illustrierung“ dieser Passagen ist mir immer Humburgs Malerei vor das geistige Auge getreten). Dort heißt es:

„Bringt doch der Wanderer auch vom Hange des Bergrands
nicht eine Hand voll Erde ins Tal, die Allen unsägliche, sondern
ein erworbenes Wort, reines, den gelben und blaun
Enzian. Sind wir vielleicht *hier*, um zu sagen: Haus,
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster –
Höchstens: Säule, Turm... aber zu *sagen*, verstehs,
oh zu sagen so, wie selber die Dinge niemals
innig meinten zu sein.“

An anderer Stelle:

„Preide dem Engel die Welt, nicht die unsägliche, ihm
Kannst du nicht grosstun mit herrlich Erfühltem; im Weltall,
wo er fühlender fühlt, bist du ein Neuling. Drum zeig
ihm das Einfache, das, von Geschlecht zu Geschlechtern gestaltet,
als ein Unsriges lebt, neben der Hand und im Blick.
Sag ihm die Dinge. Er wird staunender stehn; wie du standest
bei dem Seiler in Rom, oder beim Töpfer am Nil.
Zeig ihm, wie glücklich ein Ding sein kann, wie schuldlos und unser,
wie selbst das klagende Leid rein zur Gestalt sich entschließt,
dient als ein Ding, oder stirbt in ein Ding -, und jenseits
selig der Geige entgeht. - Und diese, von Hingang
lebenden Dinge verstehn, daß du sie rühmst; vergänglich,
traun sie ein Rettendes uns, den Vergänglichen, zu.
Wollen, wir sollen sie ganz im unsichtbarn Herzen verwandeln
In – o unendlich – in uns! Wer wird am Ende auch sein.“

....und jenseits selig der Geige entgeht...

Die „Geige“ hat mich früher semantisch wie poetisch gestört. Vielleicht geht es Ihnen ähnlich. Aber sie muss hier folgerichtig als **Gegenstand**, als **Ding** zentral stehen, und nicht etwa Laut, Klang oder gar Melodie. Mit diesem Ding erst erzeugt man Töne, die wiederum etwas erzeugen.

Das, meine Damen und Herren, meine ich zum kulturgeschichtlichen Hintergrund der Humburg'schen Stilleben sagen zu müssen. Kunst, das wissen Sie, lässt sich nie total erklären; es muss immer ein Rest als Geheimnis oder als Ausdruck der Blindheit des Rezipienten bleiben. Total gedeutet, wäre das Kunstwerk bedeutungslos für die, die kommen werden. So etwa hat es der französische Strukturalist Roland Barthes in „Kritik und Wahrheit“ formuliert. Hintergründe als Zeitdiskurse bereitzustellen, das ist nach wie vor die Aufgabe des professionellen Betrachters, „Bedeutung zu zeugen“, ist die eines jeden von uns.

Damit viel Freude beim Rundgang!