

DR. A. A. MADÉ DJELANTIK

The magic realism of Walter Spies

Übersetzung: Cornelia Biegler-König

Walter Spies hatte schon als Kind gerne gezeichnet und gemalt, aber sein Talent fand seinen Durchbruch während seiner Internierung, wo er in der Schönheit der Wälder und dem einfachen Leben der russischen Bauern schwelgte. Seine frühere Affinität zu den Malstilen der Jahrhundertwende, wie Kubismus, Expressionismus und Futurismus, die er in Dresden kennengelernt hatte, verblasste und wurde durch den naiv-romantischen Naturalismus von Rousseau ersetzt. Wie Rousseau liebte Walter Spies die Natur nicht nur, sondern er studierte sie genau. Seine Bilder aus den Jahren am Ural spiegeln seine Sehnsucht nach einer friedlichen Atmosphäre in der Natur wider, die er in romantischen Kompositionen idealistisch stilisierte (siehe „Baschkirischer Hirte“). Später wurde seine Stilisierung zunehmend symbolisch für seine Sehnsüchte und führte zu gezielten Verzerrungen von Formen, Gestalten, Perspektive und Raum, wie in „Das Karussell“, „Die Amsel“ und „Der Abschied“. In letzterem wird seine Absicht deutlich, der erstickenden Atmosphäre Europas zu entkommen. In Java war er von der Schönheit der reichen Natur und der üppigen Vegetation begeistert, die er in vielen Landschaftsbildern darstellte. Aber erst auf Bali erreichte er die endgültige Verwirklichung seines ästhetischen Selbst. Die Bedingungen, die er dort vorfand, kamen seinem Ideal der Harmonie von Mensch und Natur sehr nahe, und nach seinen intensiven Studien des balinesischen Lebens, der Kunst und Kultur, hatte dieses Ideal eine transzendente Spiritualität gewonnen, die von seinen Gemälden als „magischer Realismus“ ausging. Es war die von Anfang an intuitiv empfundene Wesensgleichheit mit der balinesischen Umgebung, die ihn zu bemerkenswerter Kreativität in vielfältigen Projekten inspirierte und seinen Wunsch erfüllte, als der glücklichste Bohemien der Welt zu leben. Er



Das Karussell
(1922)

musste das Glück nicht suchen, er fand eine ästhetische Zufriedenheit in allem, was ihm begegnete und in jedem Unterfangen, das er begann. In seinem Brief an seinen Bruder Leo vom 17. September 1939 formulierte er diese Lebensfreude und seine tiefen Gefühle für Bali und die Balinesen wie folgt: „Das ganze Leben ist mir ein andauernder Geburtstag! Dies ist zweideutig! Erstens föhl ich mich jeden Tag immer wieder neu geboren, und zweitens ist mein Lebenstisch überladen von sich immer auswechselnden Geschenken, von denen die meisten ich mir selber gewünscht oder sogar selber geschenkt habe.“¹

„Denn ich glaube an das Leben und ich lebe im Glauben – und spiele im Leben und glaube an das Spiel. Ich glaube an Ernst im Spiel des Lebens. Und dieser Glaube ist mir lebendiger Ernst! ... Und dieser Glaube ist so stark und übertönt, verschluckt alles Leiden, alle Selbstgeföhle, alle zeitlichen, räumlichen und körperlichen Zustände, so daß nur die große Heiligkeit des Lebens strahlt. Es ist ein Leben leben, ein Leben lieben, ein Leben spielen, im Leben drin sein! Und doch ist da durch den Glauben ein Abstand vom Leben [...] Und ich glaube, daß Kunst wie ein Gebet sein muß; ein Preisen, ein Lobsingen muß es sein von der Heiligkeit des Lebens...“ und weiter: „Auch für einen Balinesen, und dies durch seine Primitivität, Unverdorbenheit und Naturnähe, ist das Leben die herrliche, heilige Tatsache; die Religion ist lebendig und ist da, um das Leben zu lieben und zu leben, und die Kunst ist lebendig und ist da, um die Heiligkeit des Lebens zu preisen. Kunst ist hier nicht außerhalb des Lebens oder des Glaubens! [...] Nein, das Leben ist's gerade, worauf man sich freut, was man nicht genug genießen kann, und versucht, durch das Gebet der Kunst die Herrlichkeit des Lebens zu betonen, sie räumlich oder zeitlich festzulegen, beinah zu beschwören. Darum ist auch die Musik nicht da, um sie anzuhören, sondern nur, um zu sein, um das Heilige, Lebendige auch durch Töne existieren zu lassen. Der Tanz ist nicht da, weil man ihn ansehen will, sondern weil Bewegung auch eine der Möglichkeiten ist, um das Heilige, Lebendige der Dynamik und Rhythmik zu beweisen.“ [...] „Darum kann beinah jeder Balinese malen, beinah jeder tanzen oder im Gamelan spielen, ebenso wie er im Reisfeld arbeitet oder die Schweine füttert. Und eine Frau macht mit derselben Selbstverständlichkeit die phantastischen Kunstwerke an Opfern für den Tempel oder webt die herrlichsten Goldbrokate, wie sie Kinder gebärt, kocht oder sich mit der Nachbarin zankt. Alles ist eins, und es ist Leben, und es ist heilig! Und bei alledem haben sie auch den wunderbaren Abstand vom Leben, sie stehen darüber, trotzdem sie so ganz drin sind. Und ihre Kunst ist auch nicht die nackte Wiedergabe, nicht realistisch, nicht sentimental. Alle Geföhle, wie Liebe, Haß, Seelenqual, Eifersucht und all diesen Rummel, haben sie und kennen sie genau wie wir, doch sobald es heißt, darüber sich künstlerisch zu äußern, wird es sublimiert, gefiltert, gesiebt und es wird keine sechste Sinfonie von Tschaikowsky daraus, sondern eine klare, heilige Tatsache, eine beinahe abstracte Formel, in der die Essenz der Liebe überhaupt, des Leidens an sich, der 'Dynamik' eines Erlebnisses, eingefangen sind.“ Und John Darling kommentiert: „Hier hat Spies am deutlichsten seine Liebe und sein Verständnis für Bali und die Balinesen in Worte gefasst, und am treffendsten beschrieben, dass es nicht das erschaffene Objekt ist, das heilig ist, sondern die Tätigkeit des Herstellens.“

¹ In seinem Buch WALTER SPIES AND BALINESE ART (S. 69-71) zitiert John Darling weitere Passagen desselben Briefes [deren Übersetzung ich ein wenig wie folgt abgewandelt habe²]: ¹ Die Übersetzung weicht hier vom Djelantik-Text ab und bleibt, auch in Orthographie und Zeichensetzung, bei Originalzitatzen der Briefe nach Rhodius S. 392 2 s.o. Rhodius S. 393 - 397 Dr. A. A. Madé Djelantik The magic realism of Walter Spies .

Das oben Zitierte kann als seine wesentliche Einstellung zum Leben, als sein Credo, gelten. Es gibt uns einen Einblick in das, was Bali und seine Menschen für Walter Spies bedeuteten. Es mag auch ein Licht auf seine späteren Bilder werfen. Seine Bilder nahmen zunehmend die gleiche Nähe an, die die Balinesen zwischen sich und der Natur empfinden, die nicht nur die wahrnehmbare Welt, die „Sekala“, umfasst, sondern den ganzen Kosmos, einschließlich der „Niskala“, der unsichtbaren Welt. Da für die Balinesen die Grenzen zwischen der sichtbaren und der unsichtbaren Welt unscharf sind, stellen beide Welten die alltägliche Wirklichkeit dar. Dies zeigt sich deutlich in seinen Gemälden, in denen sich neben idealistischer Romantik zunehmend Elemente von tiefer Mystik und magischem Surrealismus manifestieren. Die verschiedenen Schichten seiner multiplen Horizonte sind Träume in rhythmischer Reihenfolge, die die Sinne der Betrachter unmittelbar in die „andere“ Welt mitnehmen. Derselbe Effekt wird durch das Erscheinen der Kuh an überraschenden Stellen der Bildfläche hervorgerufen, die Schatten in ganz unerwartete Richtungen wirft. Vorläufige Ansätze zu einer Neuorientierung in Raum und Zeit sind bereits in seinen früheren Bildern während seiner europäischen Periode zu sehen („Die Amsel“ 1920, „Der Abschied“, 1921, „Das Karussell“, 1922, „Das Tataranfest“, 1923 und „Die Schlittschuhläufer“, 1923). In Bali (?) verweist sein 1927 entstandenes Gemälde „Traumlandschaft“ auf seinen (ersten?) Vorstoß über die Grenze der irdischen Wirklichkeit in eine andere Realität. Zeitlose Heiterkeit durchatmet geheimnisvoll „Wasserlandschaft“, 1933, und „Desadurchblick“, 1933, während das, was er später den „Ernst im Spiel des Lebens“ nannte, sich



Traumlandschaft (1927)



Rehjagd
(1932)

schon 1932 als erstaunlich dynamische Komposition von Licht und Schatten in seinem großartigen nahezu monochromen Gemälde „Rehjagd“ präsentiert. Sein berühmtestes Gemälde „Die Landschaft und ihre Kinder“, 1939, in dem die typische balinesische Landschaft dargestellt ist, ist auch das charakteristischste Bild seiner ästhetischen Persönlichkeit und seiner Lebensphilosophie.

Die sich in mehreren Schichten wiederholenden Horizonte und die sich rhythmisch zurückziehenden Bilder der „Kinder“ der Natur sind die Visualisierung von kosmischem Raum und ewiger Zeitlosigkeit in einer balinesischen Gamelan-Komposition. Vielleicht wäre der Ruhm von „Die Landschaft und ihre Kinder“ von seinem „Scherzo für Blechinstrumente“, 1939, überschattet worden, wenn nicht von letzterem Gemälde außer einer fotografischen Schwarz-Weiß-Reproduktion nichts erhalten wäre.

Die Landschaft und ihre Kinder
(1932)





Scherzo für Blechinstrumente
(1939)

Das Original konnte nirgends aufgespürt werden und gilt als für immer verloren. In einem Brief vom 19. Juli 1939 schrieb Walter Spies aus Surabaya – wo er auf Grund der verrückten moralistischen Kampagne der Regierung gegen Homosexuelle inhaftiert war – an seinen Freund Niehaus über sein starkes Gefühl, dass die Musik in seinen Bildern eine viel größere Rolle spielen sollte. Er war schließlich Musiker und fühlte jedes Mal, wenn er rhythmische Darstellungen von Formen, Schattierungen, Farben und Horizonten schuf, einen zwingenden Antrieb durch die Musik, die in ihm aufstieg. Dieses „Scherzo“ musste geschaffen werden als, wie er es nannte, „erster Schritt zur Klärung seines Geistes, als eine Art vorbereitende Reinigung“. Das Bild wurde zu einer bemerkenswert dynamischen Synthese seiner Doppelbegabung, der des Musikers und der des Malers. Es hat alle Elemente von Rhythmus, von Wiederholung des Grundthemas in verschiedenen Tonarten, in unterschiedlichen Stimmungen und Lautstärken, mal spielerisch, ein anderes Mal bedauernd innehaltend, traurig und staunend nach der Welt fragend, nach dem „Warum“ und dem „Was“ und „Wer“ schuld sei, um dann plötzlich in einen rasenden Tanz hineinzustürzen (oder in panischer Flucht vor etwas Gefährlichem?). Und dann ist da noch das Hauptthema der Kuh. In rhythmischer Wiederholung fragen uns überall Kühe mit Mona-Lisa-Gesicht und dem Ausdruck des Erstaunens, „Wer bin ich? Wer bist du? Warum bist du hier?“ Für mich als balinesischem Betrachter steht die Kuh, die regungslos auf ihren vier Beinen steht und „durch einen hindurch“ starrt, unweigerlich für den Sarg, der für unsere Einäscherungen verwendet wird. Es ist, als ob der Maler unbewusst auf „Niskala“, auf die andere Welt, auf das Leben nach dem Tod anspielte. Hatte er vielleicht schon das vorzeitige Ende seines Lebens vorausgesehen? Zugleich können wir aus seinem Brief an Niehaus nur erahnen, wie prächtig die Farben des Gemäldes gewesen sein müssen. Sie waren von einer metallisch-überirdischen, „irrealen“ Art, die uns sofort in die jenseitige Welt versetzte.