

Rolf Haaser

„Felix Klipstein und Friedrich Barth – Stationen einer Künstlerfreundschaft“¹

Felix Klipstein war, wie zahlreiche Reminiszenzen unterschiedlicher Freunde und Bekannter belegen, eine Persönlichkeit von Esprit, seine besondere Art machte gemeinsame Erlebnisse unvergesslich; ein wahrer Kranz von Anekdoten windet sich um seine Person. Eines seiner Charakteristika war, dass er sich in Gesprächsrunden mit ausführlichen Redebeiträgen merklich zurückzuhalten pflegte und es stattdessen liebte, sich in knappen Aperçus und treffenden aphorismusartigen Sätzen zu äußern. Die saßen dann aber auch, konnten in gleichem Maße polemische Härte aufweisen wie humorvoll und selbstironisch sein. Als sein erstes Enkelkind, Christiane Klipstein, geboren wurde, äußerte er seinem Berliner Freund, dem Schauspieler Wolfgang Kühne gegenüber, dass er nun, da er Grossvater geworden sei, wohl anfangen müsse, vernünftig zu werden. Jedoch korrigierte er sich im selben Satz, indem er meinte, dass er mit dieser höheren Stufe des Daseins doch lieber noch warten wolle, bis er Urgroßvater geworden sein werde. Dazu kam es, wie wir wissen, dann freilich nicht, denn wenige Monate nach dieser Bemerkung erlag er einem Darmkrebsleiden.

Ich möchte meinen auf die Dauer von etwa 30 Minuten projektierten Vortrag damit beginnen, zu der Betrachtung des hier im Eingangsbereich der Ausstellung gewissermaßen als Begrüßung aufgehängten Selbstporträts Felix Klipsteins anzuregen, indem ich die Person des Künstlers mit Hilfe einer anlässlich seines Todes im Jahre 1941 verfassten Beschreibung Dolf Sternbergers aufleben lasse.

„Immer wieder sehe ich ihn aus der Haustür treten ins Freie – wir Gäste sitzen außen um den Tisch bei Rotwein und in Gesprächen, – er trägt ein braunes Wams und ein rotes Halstuch, zögernd macht er ein paar Schritte, noch ist er nicht ganz zu uns gewendet, und emsig stopfen seine Finger die Pfeife, der Blick seiner großen Augen geht vorüber, er scheint in Gedanken noch weiter zu malen an dem Bilde, das drinnen auf der Staffelei steht, eine Falte hat er zwischen den Augen. Dann geht die Pfeife zum Munde, wird angezündet, und er setzt sich zu uns nieder, wird auch wohl bald etwas erzählen und mit uns trinken. Aber das ist es nicht, sondern nur jener Augenblick zwischen Tür und Tisch, zwischen Arbeit und

¹ Text des Vortrages, der anlässlich der Ausstellungseröffnung am 19. August 2005 im Museum Fridericianum, Laubach gehalten wurde.

Dr. Rolf Haaser ist Literaturwissenschaftler; neben eigenen literarischen Arbeiten ist er u.a. Autor von mehreren Büchern und zahlreichen Aufsätzen zur literarischen Kultur des mittelhessischen Raumes. Er ist Gründungsmitglied und zweiter Vorsitzender des Vereins zur Pflege des künstlerischen Nachlasses von Felix und Editha Klipstein e.V. mit Sitz in Laubach.

Gespräch, jener ferne Blick und jene Falte zwischen den Augen. Und die Hände, die die Pfeife stopfen.

Er sagte nicht, was ihn da noch beschäftigte, und ließ auch das angefangene Bild auf der Staffelei nicht sehen, es war umgedreht, doch war kein Anspruch in dieser Geste, - er tat ja zugleich etwas ganz Einfaches und Angenehmes: Pfeifenstopfen läßt keine Verlegenheit aufkommen -, nichts vom Künstler, der unter Laien tritt. Es war nur natürlich, daß er nicht sogleich sprach, denn er wußte ja noch nicht, wovon die Rede ging. Kein Anspruch an uns, wohl aber stand auf seiner Stirn der hohe Anspruch, den er an sich selber stellte.

So war er Gast am eigenen Tische.“²

Auf Felix Klipsteins eigenwillige künstlerische Kraft verweist Käthe Kollwitz, als sie zur selben Zeit und aus dem selben Anlass wie Dolf Sternberger einen Kondolenzbrief an Editha Klipstein schreibt: „Daß Felix Klipstein tot sein soll, das will und will mir garnicht in den Sinn. Dieser Mann, der erst vor Kurzem 60 Jahre alt wurde, der mir so ur-lebenskräftig schien und nun aus? Von seiner Werkstatt in Laubach schien mir so eine persönliche künstlerische Kraft auszugehen, so eine eigenwillige Kraft.“³

Eine umfassende Würdigung der künstlerischen Seite Felix Klipsteins steht bedauerlicherweise nach wie vor aus. Das beste, was dazu geschrieben wurde, findet man in einem Artikel von Lilo Zänkert im Gießener Anzeiger aus dem Jahr 1950.⁴

Einen gründlich misslungenen Versuch, ein sogenanntes „Kunstkonzept“ Felix Klipsteins zu definieren, findet sich in Nikola Herwegs Editha-Klipstein-Biografie von 2002. Von dort aus ist viel Unsinn in einen Wikipedia-Artikel auf dem Internet gewandert und dort massenweise auf immer weitere Web-Seiten abkopiert worden, insbesondere was Felix Klipsteins angebliche Abhängigkeit von dem Schweizer Maler Ferdinand Hodler betrifft. Weder trifft es zu, dass Klipstein in der Nachahmung Hodlers nach Spanien gereist sei, noch dass er in Madrid nach dem Vorbild Hodlers Velasquez kopiert habe, noch dass er Hodler gleich mehrmals kopiert habe.⁵ Die-

2 Dolf Sternberger: Erinnerung an Felix Klipstein. Frankfurter Zeitung, Juli 1941. - Kopie des Zeitungsausschnitts; Archiv des Vereins zur Pflege des künstlerischen Nachlasses von Felix und Editha Klipstein e.V., Laubach, Oberhessen.

3 Brief von Käthe Kollwitz an Editha Klipstein, Juli 1941. - Briefbestand Käthe Kollwitz an Editha Klipstein, Archiv des Vereins zur Pflege des künstlerischen Nachlasses von Felix und Editha Klipstein e.V., Laubach, Oberhessen.

4 Lilo Zänkert: Felix Klipstein - Mensch und Künstler. Heimat im Bild. Beilage zum Gießener Anzeiger, 26. Oktober 1950.

5 Bei dem einzigen vermeintlichen Beleg, den die Autorin für ihre tollkühne These ins Feld führen kann, handelt es sich um eine Broterwerbsarbeit Felix Klipsteins, eine Wandmalerei für das Treppenhaus des Gerichtsgebäudes von Laubach, wo sein Schwager die Stelle eines Oberamtsrichters bekleidete. Die Tatsache, dass auf einem in dieser Zeit entstandenen Foto die Vorlage, die Klipstein für diese Wandmalerei erstellte, an der Wand von Felix Klipsteins Atelierwohnung auf dem Ramsberg hing, ist der Autorin Garantie genug, die Behauptung in den Raum stellen zu können, Felix Klipstein habe „Hodler gleich mehrfach kopiert“. Von

sen ganzen völlig aus der Luft gegriffenen Unsinn sollten wir so schnell wie möglich vergessen.

Wenden wir uns dem Werdegang Felix Klipsteins zu.

Felix Klipsteins Geburtshaus stand in der Rue de la Corne in Gent. Die Silhouette der Kathedrale St. Bavo, das Glockenspiel des Turmes von St. Nicolà, die, wie es damals noch hieß, heiligmachenden Bilder des Genter Altares standen als markante Eindrücke am Anfang dieses Lebens. Seine Neigung zum Künstlerischen sah Felix selbst später als das Erbe der flämischen Mutter. Der Vater, ein aus Laubach nach Belgien ausgewandeter Kaufmann, hatte ein Vermögen erwirtschaftet, und nach einem Umzug nach Antwerpen noch erheblich vermehrt. Das ermöglichte es seinen beiden Söhnen Felix und August, in finanzieller Unabhängigkeit eine ausgedehnte Ausbildungs- und Studienzeit wahrzunehmen (Felix als praktischer Künstler, der jüngere Bruder August als Kunsthistoriker). Auch ihrer Neigung zur Kunst sowie ihrer Liebe zum Reisen ließ diese Wohlhabenheit weitgehend freien Lauf.

Von Laubach aus, wohin die Familie Ende des 19. Jahrhunderts übersiedelt war, begann Felix Klipsteins künstlerische Karriere mit einem Architekturstudium in Kassel. Das Absterben ursprünglicher Ordnungen, der Genter Stadtschaft und der Laubacher Grafschaft etwa, mag seinen Entschluss mitgetragen haben, sich gewissermaßen auch materialiter mit der Frage des Neuschaffens und Bewahrens von Bausubstanz zu befassen. Der eigentümliche Charakter von Gebäuden war auch noch später für den Zeichner und Graphiker ständiger Anlass zur künstlerischen Auseinandersetzung.

1901 trat er dann in die staatliche Kunstakademie in Karlsruhe ein, um sich der Malerei zu widmen. In der sogenannten Naturklasse, an der der 1899 aus München berufene Lenbach-Schüler Ludwig Schmid-Reutte unterrichtete, lernte er Friedrich Barth kennen. Schmid-Reutte vertrat in Karlsruhe eine Richtung, die die Monumentalisierung der menschlichen Gestalt betrieb, wobei es Schmid nicht um Details ging, sondern um die Beschränkung auf die wesentlichen Züge des menschlichen Urbildes. Vor allem seine Aktmalerei sollte das heroisch Monumentale des Menschen zum Ausdruck bringen.

Wechseln wir nun einmal die Perspektive, und schauen wir, wie Barth nach Karlsruhe kam.

Ich beziehe mich dabei auf den Vortrag, den die Pforzheimer Kunsthistorikerin Regina M. Fischer zur Eröffnung der Ausstellung in Wain am 15. Oktober vorigen Jahres gehalten hat.⁶

einem eigentlichen Kopieren im künstlerischen Sinne, etwa zum Zwecke der eigenen Stilfindung und oder zur Vervollkommnung der eigenen Maltechnik kann aber hier keinesfalls die Rede sein, und erst recht ist es abwegig, Hodler eine Vorbildfunktion für Felix Klipstein zuschreiben zu wollen. Vgl. die Druckfassung der Gießener Magisterarbeit von Nikola Herweg; Editha Klipstein. Ein Leben. Fernwald 2002.

⁶ Regina M. Fischer: Eröffnung der Ausstellung „Friedrich Barth und Felix Klipstein – eine Künstlerfreundschaft“ im Kulturstadel in Wain, Freitag, 15. Oktober 2004. – Kopie des

Friedrich Barth, drei Jahre älter als Felix Klipstein, verbrachte seine frühe Kindheit in seinem Geburtsort Pforzheim. In Stuttgart absolvierte er nach Abschluss der Schulzeit eine Lehre als Dekorationsmaler und besuchte die Zeichenklasse des Lithographen Robert von Haug an der Kunstakademie. Um das Jahr 1900 wechselte er auf die Großherzoglich Badische Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe, die nach den Berufungen einer Reihe von renommierten Professoren aus München, darunter, wie bereits erwähnt, Ludwig Schmid-Reutte, ihre Hochblüte erlebte und in dieser Zeit jedem Vergleich mit anderen Akademien in Deutschland standhielt. In Karlsruhe besuchte Barth die Radierklasse von Walter Conz und die bereits erwähnte Aktklasse von Schmid-Reutte.

Nachdem Barth und Klipstein nun 1901 einander begegnet waren und danach Freundschaft miteinander geschlossen hatten, wurde 1903 mit Wilhelm Trübner ein Künstler von Weltruf im Fach Malerei an die Karlsruher Akademie berufen und war bald die beherrschende Lehrerpersönlichkeit in Karlsruhe. Er war in seiner Ausbildung an der Münchener Akademie durch Karl Theodor von Piloty vom Historismus geprägt, hatte sich dem Realismus zugewandt und dem Kreis um Wilhelm Leibl angeschlossen. Für die Ausbildung von Klipstein und Barth aber war wichtig, dass Trübner sich um 1900 mehr und mehr impressionistischen Tendenzen geöffnet hatte.

Lange kann Felix im Gegensatz zu Barth den Unterricht Trübners allerdings nicht genossen haben, denn er unternahm mit seinem Freund Eugène Jakob aus Tournai, begleitet von einer Dogge, eine ausgedehnte, größtenteils zu Fuß zurückgelgte Reise durch Italien, Südfrankreich und nach Korsika. Wohl Ende 1904 war er bereits wieder in Laubach, wo er eine spätherbstliche oder winterliche Ansicht der Stadt zeichnete. Nach einem kurzen Abstecher nach Paris finden wir ihn dann 1905 in München, wo er einen einjährigen Militärdienst ableistete, was ihn allerdings nicht daran hinderte, sich gleichzeitig bei dem damals noch ganz im Banne von Leibl und Trübner stehenden Prof. Peter Halm in der Technik des Radierens unterrichten zu lassen.

In die Zeit zwischen 1906 und 1908 fallen Felix Klipsteins legendäre Wanderjahre in Spanien, die übrigens mindestens ebenso sehr der Erprobung männlicher Stärke dienten wie dem gezielten Studium der Kunstwerke des Landes. Einen Teil seiner Spanischen Erlebnisse sollte er übrigens nach 1930 in einer kleinen Serie von Erinnerungen in der renommierten Frankfurter Zeitung veröffentlichen. Hier begegnet man ihm mit einem Maulesel auf den Höhen der Sierra Nevada herumkraxelnd, sich von der Jagd ernährend, in Höhlen zusammen mit Zigeunern hausend etc.; - mit Sicherheit eine der seinen Charakter am stärksten prägenden Phasen seines Lebens.

Auch bei Abstechern von den Bergen in die Städte suchte er das Abenteuer, nicht zuletzt auch das erotische; er war das, was man heute einen Frauentyp nennen würde. Vertreterinnen des weiblichen Geschlechts wickelte er

Vortragsmanuskripts, Archiv des Vereins zur Pflege des künstlerischen Nachlasses von Felix und Editha Klipstein e.V., Laubach, Oberhessen.

offensichtlich problemlos um den Finger. Seine Ausstrahlung beruhte zu einem hohen Maße auf seinem Esprit und einer mitunter bis ins Provokative gehenden Unverblümtheit. Sicher verkörperte er die Wunschform einer künstlerischen, ungebundenen Existenz.

Als er 1908 einen ehemaligen Karlsruher Akademiekollegen besuchte, den aus Saarbrücken stammenden Maler Otto Weil nämlich, der in der spanischen Hauptstadt ein Atelier betrieb, war, ohne dass er es zu diesem Zeitpunkt bereits gewusst hätte, das Ende seiner Wanderjahre besiegelt. In der Pension Gomez, in der er untergekommen war, saß die gleichaltrige Malerin Editha Blass aus Halle an der Saale am selben Mittagstisch. Mit ihr begann er, nachdem er ihr eher zufällig beim Kopieren eines Velasquez im Prado wiederbegegnet war, gemeinsame Ausflüge in die nähere Umgebung Madrids zu unternehmen. Während einer Bahnfahrt nach Segovia, bei einem Aufenthalt in einem kleinen Gebirgsbahnhof, machte Felix Klipstein ihr dann auf dem Bahnsteig einen Heiratsantrag, den sie, nachdem sie zuvor bereits in Spanien zwei Anträge weiterer Bewerber ausgeschlagen hatte, annahm. Während Editha Blass nach Halle zurückkehrte, um die Hochzeitsvorkehrungen zu treffen, reiste Felix Klipstein mit zwei Berliner Freunden, dem Maler Leo von König und dem einflussreichen Kunstkritiker Julius Meier-Graefe auf den Spuren Grecos durch Kastilien. Meier-Graefe hatte die Vision, mit der Wiederentdeckung und Propagierung Grecos als Vorbild für die moderne Kunst des 20. Jahrhunderts die Kunstszene in Berlin und womöglich ganz Deutschlands umzukrempeln und auf ein neues Konzept zu verpflichten. Bis zu einem gewissen Grade ist ihm dies durchaus gelungen. Felix Klipstein hätte für sich reklamieren können, dass er an diesem Prozess teilhatte; er tat dies aber aus Gründen, auf die ich noch zu sprechen kommen werde, nicht.

Ich verzichte darauf, auf die Hochzeit und das anschließende halbe Jahr in Segovia näher einzugehen, da ich dies in früheren Vorträgen hinlänglich getan habe und die Erinnerungen Editha Klipsteins an diese wichtige Lebensphase ja inzwischen publiziert vorliegen. Die Schilderung der Rückkehr nach Laubach, wie sie in der bereits erwähnten Editha-Klipstein-Biographie steht, bedarf der dringenden Korrektur, der Aufenthalt von Le Corbusier in Laubach ist trotz neu aufgetauchten Materials weit davon entfernt, aufgeklärt zu sein. Und auch für die dreißiger und vierziger Jahre gibt es neues Material, das in den künstlerischen Werdegang und in die Biographie Felix Klipsteins einzuarbeiten wäre. Ich kann hier nicht näher darauf eingehen, zumal die Vernachlässigung Friedrich Barths in meinem Vortrag bereits die Grenze zum Unverzeihlichen zu überschreiten droht.

Zwischen 1909 und 1912 vollzog sich ein krisenhafter Bruch in der künstlerischen Entwicklung der beiden Künstler. Klipstein inszenierte im Herbst 1909 eine radikale Abkehr von seinen bis dahin gültigen Kunstvorstellungen, die äußerlich an seiner Rückkehr von Segovia nach Laubach ablesbar ist. Keine drei Jahre später verbrannte Barth nahezu sein gesamtes künstlerisches

Werk. (Mit Ausnahme des Marabus übrigens, der in verschiedenen Fassungen hier ausgestellt ist.) Was war geschehen?

Beide wagten unabhängig voneinander den Schritt vom Spätimpressionismus, in dem sie ausgebildet wurden und der sie bis dahin geprägt hatte, hin zum Postimpressionismus. Sie machten für sich selbst die Bahn frei für eine Neudefinition ihres Verhältnisses zur Kunst; ihr Selbstverständnis von Kunst unterzog sich einem radikalen Wandel, bei Barth später, dafür aber konsequenter und abrupter als bei Klipstein. Das Dogma des „alleinseligmachenden“ Impressionismus, das die voraufgegangenen letzten vierzig Jahre die Malerei an sich gerissen hatte, war umgestoßen. Eine Kunst, der Farbe und Licht die eigentliche Angelegenheit war, die den feinsten und letzten Schimmer der Oberfläche einfiel, wurde wie eine alte Haut abgestreift. Klipstein und Barth konnten sich nun wieder anderen Problemen widmen, neue Ziele konnten gesucht werden. Man wundert sich heute, wie abrupt sich dieser Prozess vollzog, der ja längst von den neueren Tendenzen des Expressionismus angestoßen war. Zwar standen Klipstein und Barth, nach allem was wir wissen, den expressionistischen Neuerungen fern, sie haben sie aber dennoch wahrgenommen und sich mit ihnen auseinandergesetzt.

Beleg hierfür ist u.a. eine Tagebucheintragung von Editha Klipstein, die sich auf einen Besuch Felix Klipsteins bei Barth in Karlsruhe im März 1919, bei der es u.a. um eine künstlerische Einordnung des ebenfalls als Künstler tätigen Bruder Barths geht, der dem Expressionismus nahegestanden hatte und der im Ersten Weltkrieg gefallen war.⁷

Der Karlsruher Kunstprofessor Ernst Würtenberger, der Barth und Klipstein kannte, ersteren persönlich, letzteren jedenfalls aus einigen seiner Graphiken, hat den sich vollziehenden Bruch auf folgende prägnante Formel gebracht.

„Die einseitige Problemstellung des Nur-farbigen [des Impressionismus] war für manche Gebiete der Malerei unzulänglich. Wenn sie schon für das Porträt ungenügend war, weil sie am eigentlichen Problem der Bildnisdarstellung vorbeiging, so war sie z.B. für die Komposition, die des Inhaltes nicht entbehren kann, katastrophal. Und es mußte diese Malerei zu einer Kunst für Raffinierte, Ueberfeinerte ausarten, weil ihr der Inhalt, das Wort vorenthalten wurde. Sie sank herab zum Spekulationsobjekt des Kunsthändlers, sie verlor jeden Zusammenhang mit dem Volkstümlichen, indem sie nur dem Reichen diene und fast ganz dem in Kunst- dingen gewissenlos spekulierenden Parvenü anheimfiel. Diese Kunst hatte keine Beziehung zum Volke und der Totengräber der Kunst, der Kunsthändler, mähtet sich an ihr.“⁸

7 „Felix zurück aus Frankfurt. In Karlsruhe bei Barth. Herrschaft des Expressionismus. [...] Der gefallene Bruder Barth: Weil er vorher ein tüchtiger Künstler war, der etwas gelernt hatte, - bekam auch der Expressionismus Art bei ihm. Er wurde wie ein alter Gothiker.“ Editha Klipstein. Tagebucheintrag vom 15. März 1919. - Typoskriptfassung des Tagebuchs 1918-1919, S.34. Archiv des Vereins zur Pflege des künstlerischen Nachlasses von Felix und Editha Klipstein e.V., Laubach, Oberhessen.

8 Ernst Würtenberger: Zeichnung, Holzschnitt und Illustration. Basel 1919, S. 158.

Diese Position, die im Kern das Programm einer Wende zu einem neuen Konservativismus enthält, kommt der postimpressionistischen Kunstauffassung Klipsteins und wahrscheinlich auch Barths nach 1909 respektive 1912 sehr nahe. Wohl gemerkt, hier geht es nicht um die reaktionären Bestrebungen einer Ausmerzungen moderner Kunst, wie die Nationalsozialisten sie 25 Jahre später vorhatten. Hier geht es um das Aufmachen einer neuen Kunst-richtung, die zwar konservativ ausgerichtet ist, die aber ihr Herkommen aus dem Impressionismus nicht leugnet und die sich zu der parallelen Entwicklung des Expressionismus in einem aufmerksamen und tw. sogar fruchtbaren Konkurrenzverhältnis bewegt.

Indem Klipstein und Barth den Schritt zu diesem neuen Konservativismus vollzogen, rückten sie freilich, ob sie wollten oder nicht, in die Nähe der Heimatkunst. Insbesondere von Editha Klipstein wissen wir, dass sie sich heftig ärgerte, wenn ihr Mann in Zeitungsartikeln als Repräsentant der Heimatkunstabewegung bezeichnet wurde, und sie wehrte sich vehement dagegen, dass er in diese Schublade gesteckt werden sollte. Bei der wohl wichtigsten Felix-Klipstein-Ausstellung 1937 in Berlin, zeitgleich zu der von Hitler eröffneten Ausstellung der sogenannten entarteten Kunst in München, setzte Editha Klipstein gegen den Willen ihres Mannes durch, dass auch Werke der spätimpressionistischen Phase Felix Klipsteins ausgestellt wurden, so etwa Bilder seiner „Leibl-Phase“ (wobei unklar bleibt, welche Bilder damit gemeint sind) und Werke aus der Zeit des Spanienaufenthaltes, in denen Klipstein noch ausgiebig mit Licht und Farbe spielte.

So lagen an einem nicht mehr genau feststellbaren Tag im Mai 1937 auf der Ladefläche des Ochsenkarrens eines befreundeten Laubacher Bauern, der die für die Ausstellung in Berlin verpackten Bilder Felix Klipsteins vom Ramsberg zum Bahnhof expedierte, nicht nur die Graphiken, wie wir sie auch hier in der Ausstellung sehen, sondern auch die farbigen Impressionen aus der Zeit vor 1909.

Es ist der „ganze Felix“, den Editha der Berliner Kunstwelt präsentieren wollte, nicht nur den auf die Heimatkunst reduzierten. 14 Tage lang kümmernte sie sich in Berlin um die Hängung der Bilder ihres Mannes, sorgte für Ankündigungen in der Presse, bewegte Berliner Freunde und Bekannte, die Ausstellung zu besuchen und Bilder zu erwerben. Als geeignete Persönlichkeit, die Ausstellung im richtigen Licht zu darzustellen, erscheint ihr Lothar Erdmann, ein alter Bekannter aus gemeinsamen Laubacher Tagen, der eine sehr einfühlsame und kenntnisreiche Besprechung schreibt;⁹ (er wurde später

9 Lothar Erdmann: Der Maler Felix Klipstein. In: Deutsche Zukunft, 30. Mai 1937, S. 8. – Lothar Erdmann hatte, nachdem sein Freund August Macke im Ersten Weltkrieg gefallen war, dessen Frau geheiratet. 1915, während eines Lazarettaufenthaltes im Schloss von Laubach, hatte er Felix Klipstein kennengelernt. In seinem Bericht über die Ausstellung von 1937 berührt er auch das Verhältnis der Malerfreunde Klipstein und Barth. Eine zweite Besprechung der Ausstellung, die Lothar Erdmann im Juni 1937 in der Zeitschrift ‚Die Neue Linie‘ Blatt publiziert haben soll, konnte bibliographisch noch nicht präzise ermittelt werden. Zu Lothar Erdmann generell und zu seiner Rolle bei der Berliner Felix-Klipstein-

im Konzentrationslager Oranienburg-Sachsenhausen auf brutale Weise ermordet). Auch Käthe Kollwitz, deren Werkkatalog von August Klipstein in Bern gerade zusammengestellt wurde, wurde mit der Absicht aufgesucht, sie zu einer Rezension der Ausstellung zu veranlassen; sie lehnte allerdings das Schreiben von Kritiken grundsätzlich ab, besuchte aber die Ausstellungseröffnung.

(Damit war der Anfang gelegt zu einer anderen Künstlerfreundschaft, Käthe Kollwitz - Felix Klipstein, die vielleicht auch einmal in einem der kommenden Jahre in diesen Räumen in ähnlicher Weise dokumentiert werden sollte.)

Der ganze Felix in Berlin? Ja, nur er selbst zeigte sich wieder einmal von seiner eigenwilligen Seite, ließ sich in Berlin nicht blicken, verließ das heimische Laubach nicht. Bodenständigkeit rangierte vor Selbstvermarktungsstrategie, da blieb Felix Klipstein seiner Linie treu.

Doch kehren wir zum Schluss meines Vortrages noch einmal zu den hier gezeigten Exponaten zurück. Obwohl auch einige farbige Bilder ausgestellt sind, dokumentiert unsere Ausstellung vor allem die Rückkehr der befreundeten Künstler zur Schwarzweißdarstellung und in Verbindung damit die Wiederentdeckung der Linie, bzw. des vor allem durch die Rhythmisierung der Linie erzeugten Tonwertes, der die Rolle der Farbe übernimmt und diese sogar unterdrückt. Die Favorisierung der Linie¹⁰ setzt den Bildeindruck der Graphik nicht nur vom Gemälde, sondern auch von der Schwarzweißfotografie ab, denn sie, die Linie, bildet die Natur nicht unmittelbar ab. Die Linie kommt in den mechanischen Reproduktionen von Natur nicht vor. Sie ist ein Mittel der Darstellung, das der Natur fremd ist. Dennoch übersetzt der Künstler in seinem Kopf die Natur (oder die erfundene Vorstellung), die er zur Darstellung bringen will, in lineare Zeichen.

Die Linie ist eines der wichtigsten Ausdrucksmittel des grafischen Künstlers. Ihre Erfindung ist so alt wie das Menschengeschlecht, schon die Höhlenbewohner kritzelten die Umrisse eines Rentieres, eines Auerochsen - und sie wird in jedem Kind neu geboren.

Und doch bleibt sie uns ein Geheimnis. „Wir werden nie ergründen,“ schreibt Würtenberger 1919, „warum eine Linie, ein Umriß uns die Vorstellung des Körperlichen, eines plastischen Körpers gibt. Wenn Ingres sagt:

Ausstellung im besonderen vgl. die umfangreiche, aus einer Fülle von neuen Quellen gearbeitete Studie von Ilse Fischer: *Versöhnung von Nation und Sozialismus? Lothar Erdmann (1888-1939): Ein „leidenschaftlicher Individualist“ in der Gewerkschaftsspitze. Biographie und Auszüge aus den Tagebüchern.* [= Archiv für Sozialgeschichte. Beiheft 23; - Heft 3 der Veröffentlichungen aus dem Archiv der sozialen Demokratie der Friedrich-Ebert-Stiftung]. Bonn 2004.

10 Die Darstellung dieses Zusammenhangs folgt den diesbezüglichen Ausführungen in dem o.g. Buch Würtenbergers.

Linien graben nicht ein, sie wölben sich, so konstatiert er nur diese Eigenschaft der Linie; er unterläßt wohlweislich die Erklärung.“¹¹

Alles, was die Linie darstellt, wird im selben Maße wirklich und unwirklich; die Linie gibt Wirklichkeit und Traum zugleich. Es entsteht eine ähnliche Wirkung, wie sie Schopenhauer der Musik zuschreibt:

„Das unaussprechlich Innige aller Musik, vermöge dessen sie als ein ganz vertrautes und doch ewig fernes Paradies an uns vorüberzieht, so ganz verständlich und doch so unerklärlich, beruht darauf, daß sie alle Regungen unseres innersten Wesens wiedergibt, aber ganz ohne Wirklichkeit und fern von ihrer Qual.“¹²

Dieselbe gewissermaßen musikalische Wirkung ging für Klipstein und Barth von der Linienkomposition aus, und so ist es kein Zufall, dass das Motiv des leisen, behutsamen Musizierens ihre Graphik, vor allem die Friedrich Barths, auffallend häufig durchzieht. Die in der bildlichen Darstellung eingefrorene Melodie des in seine Musik versunkenen Flötenspielers erschien den Künstlerfreunden, als das Bildmotiv, das am engsten mit dem unsagbaren Zauber übereinstimmt, mit dem der bildende Künstler die Natur mit Hilfe der Linie umschließt.

Haben diese Bilder, die nun zum Teil schon hundert Jahre alt sind, in ihrer unspektakulären Bescheidenheit uns heute noch etwas zu sagen?

Natürlich darf und wird das jeder selbst für sich entscheiden.

Ich fürchte aber, dass angesichts der immer stärker auf grelle bewegte Bildsequenzen abzielenden Medienwelt, die Unversehrtheit der eigenen, körpereigenen Wahrnehmungsfähigkeit in Zukunft immer erforderlicher werden wird. In einer Zeit, in der Bildblitze z.T. in Sekundenbruchteilfolge wie Perzeptionsgewitter über uns hereinbrechen, in der der Kult des Optisch-Schnelllebigen sogar schon die Bereiche, die der Kultur noch vorbehalten waren, regelrecht zu durchseuchen begonnen hat, sollte die Erholung von der Reizüberflutung vielleicht besser nicht auf die Chillout-Phasen zwischen zwei durchtanzten Techno-Wochenden beschränkt bleiben.

Die Rücknahme der plakativen Buntheit, der Selbstverzicht auf jegliches Sensationelle in Form und Inhalt, wie es Klipstein und Barth konsequent und programmatisch vertraten, mag da den heutigen Betrachter immerhin nachdenklich stimmen.

11 Württenberger 1919, S. 19.

12 nach Württenberger 1919, S. 20