

H. C.

H. C. Campbell

Das Pferd elastisch und stabil. Die schmale Strasse umklammert das Pferd, den Wagen. Der Wagen ^{verhält sich} ist zum Pferde ein Kinderspielzeug zu seinem natürlichen Modell. Benachbarte Valeurs, erst kaum sichtbar das graue Schild zum weissen Pferde. Die ~~schwarz~~ schwarzen Buchstaben wachsen ein Unterschied zu den schwarzen Flecken des Pferdes: das Visionäre vereinigt sich spiralförmig und die Klammern greifen fester. E5 BE155T. Die Buchstaben vergrössern sich, werden schmal und lang, oder ganz kurz und breit: mathematisch-sicherer Rythmus des Laufers. Der Gegensatz wächst oder verschwindet: das Groteske der kleinen Schildbuchstaben und ihr Versuch den mathematisch-zuhigen Rythmus des Pferdes zu bestimmen. Die grosse ^{Räder} ~~Witze~~ komplementar: ein Schlusszeichen.

Man sagt: ein Seherlebnis. Überhaupt ganz eigentlich etwas ~~dieser~~ jener wörtlichen Periphrase Entgegengesetztes: unmittelbar und simultan. Seherlebnis nicht als etwas Getrenntes, als eine gewollte Subtraktion. Konzentration des Subjekts in einer optischen Veräusserlichung. Nur optisch. Das Subjekt löst sich auf in dieser Vision eines gewöhnlichen Phänomens, welches dadurch seine begrenzte und isolierte, d. h. notwendige ^{Form} ~~und Bedingtes~~ bekommt. Nicht Subjekt oder Objekt als antithesen, sondern als Bedingung! Die Ursache der Vision liegt in der Begegnung des Innerlichen und Äusserlichen oder besser im sinnlichen Erfassen dass dieses nur als Ausdruck Getrenntes ist. Keine ^{vereinzelte} Flachaspekte, sondern stereoskopisch zusammengefasst.

Die Bilder Lampendons sind unmittelbar und so rein einseitig-sinnlich wie ~~dieses~~ ^{das} Erlebnis: das weisse Pferd in den Klammern der Strasse. Die Gegensätze isolieren ein bestimmtes Phänomen von seinem Milieu Durch Umwelt.

das unerwartete Hinzufügen eines Kontrastes verwandelt sich eine ^{alltägliche} ~~banale~~ Erscheinung in Vision. Die Gegensätze isolieren das Phänomen und einmal diese Isolation vollzogen, werden die Gegensätze positive Beziehungen innerhalb des ~~Isolierten~~. Durch die Trennung von der Exteriorität, d. h. durch die Konzentration von der Peripherie zum Kern, bestimmt der Gegensatz das Bild. Das Schild "es beisst" auf dem weissen Pferde trennt diesen Gegensatz, - das Pferd und sich selbst, - als Totalität von dem Benachbarten, bestimmt und begrenzt die Aseitigkeit dieser Vision. So ist dieses Schild nicht anderes als der notwendige Gegensatz zum Pferde; beide der differenzierte Ausdruck einer Synthese. Das Pferd braucht diesen Gegensatz sich selbst auszudrücken: eine durch ihre eigene Prägnanz isolierte und gesteigerte Wirklichkeit. Diathetischer Ausdruck des Einen. Die Gegensätze trennen unmittelbar und präzise & so dass keine Spur vom Prozess übrig bleibt. So sind die letzten Bilder Campendonks. Unmittelbare und präzise Trennung. Die Aseitigkeit ist zwingend und lässt ~~den~~ ^{den} Zuschauer gegenüber dem ~~g~~ geschichtslosen Bild. Der Mechanismus von Vision zu Ausdruck ist vollkommen ausgewischt. Nur bleibt das Resultat: das für-sich-seiende Bild. Das fertige Haus.

Das Kunstwerk ist ^{Ent} Desindividualisation und zu gleicher Zeit individuell. ^{Ent} Desindividualisiert vom Subjekt aus, nicht psychologisch und ~~rein für sich~~ folglich individuell an sich als Kunstwerk, als Mikrokosmos. In der Kritik ist es notwendig sich durch Gegensätze auszudrücken, die im Kunstwerk nur als Mechanismus des Ausdrucks anwendend sind. Die geschaffene Einheit ist wieder nur durch Differenzen auszudrücken, die welche dann nicht mehr diese Einheit, sondern subjektiv ihre Elemente oder Folge sind. Sein, Erscheinung; Einheit, Polex. Anadyomene. Als ~~in~~ Individualität ist das Kunstwerk ein ^{primäres} ~~primordiales~~ und undifferenziertes Ganzes. Im Mechanismus seines Ausdrucks muss diese Individualität sich durch Differenzen, Gegensätze, Pole manifestieren. Differenz als sinnliche ^{und die Folge} ~~Vraüsserlichung~~ des Indifferenten. Das mythische Quid, die Ursache ^{und die Folge} der Beziehungen zwischen den Gegensätzen ist

indifferent. Diese "schöpferische Indifferenz" manifestiert sich in den Arbeiten
Campendonks durch eine fantasmatisch-beruhigende Polarisation Polarisation.
Für Fantasmatisch weil die banalen Objekte in ihren abstraktesten Beziehungen
gegeben sind, sozusagen ohne ihren Platz in einer biologischen Umwelt zu haben.
Malerisch: ohne Atmosphäre, was aber nur ein ^{aber} Aspekt, die Einheit der Bilder
nicht erschöpfend ausdrückt. Man könnte sagen ohne subjektive Affektation.
Was falsch ist, insofern die subjektive Affektation gerade diese Pietät ist
die Dinge in ihren Beziehungen ~~zu~~, in ihrer Beziehungslosigkeit, ~~zu lassen~~
in ihrer Aseität und ihrem ~~Ohne~~-Umwelt-Sein zu lassen. Die subjektive
Affektation ist diese ^{ursprüngliche} ~~primordiale~~ Überraschung gegenüber einer unbekanntem
Wirklichkeit. Die Objekte auf den Bildern Campendonks sind zum erstenmal
erregend, ohne das man um ihre Bestimmung weiß. ~~In~~ Ihre Anwesen-
heit allein ist das Erlebnis. Vor allem ^{ist} ~~sind~~ es die Aseität, ~~und~~ das für-sich-
konzentriert-Sein der \circ Objekte, ohne Beziehung zu einander, welche die Bilder
Campendonks in ihre ideale Einheit setzen. Andererseits: beruhigend weil
diese Überraschung gegenüber dieser unbekanntem Realität durch ein ande-
res Element ausgeglichen wird. Platonisch: intuitive Erinnerung der
Idee und ihrer reinen Form. Die Objekte zeigen eine unbekanntem Realität
und zu gleicher Zeit diesem Unbekanntem gegenüber die Intuition als beru-
higendes Element. Durch die Überraschung des Unbekanntem, Aktivierung
der intuitiven Erinnerung. Nichts ist so überraschend als der wieder neu-erkannte

~~Diese Überraschung gegenüber der unbekanntem Gegenstand. Und wieder~~
(intuitiv) nichts so selbstverständlich als diese Überraschung.

Diese Überraschung gegenüber der unbekanntem Realität gewährt
den verschiedenen und zufälligen Aspekten dieser Realität keinen Platz.
Diese Überraschung muss sich durch das Elementare und Primitive
ausdrücken. Diese Eigenschaften im Expressiven sind der Überraschung
im Visionären parallel. In den neuesten Arbeiten Campendonks scheint der
Ausdruck mühelos gewonnen, weil der Ausdruck etwas in der Vision

fertig ist, ohne substrahierende Synthesis. D. h. dass, um zu dem spiritualistischen Inhalt zu gelangen, der Zuschauer nicht versucht wird, einen induktiven Weg zu folgen. Bei Campendonk scheint die ausschaltende und gruppierende Synthesis überflüssig, weil die Überraschung die empirischen Aspekte gar nicht kennt. Diese Aspekte sind nicht entfernt worden, sondern sie haben nie existiert. Ähnliches bei den bayrischen Bauernmalern, bei Rousseau. Keine empirisch-metaphysische Antithese und keine Subtraktion; ~~die so wie sie sind~~ die Erscheinungen so wie sind, sind das ganze Erlebnis. Aber die daraus ge-intuitiv-gewachsene Erfahrung kann auch nie * Veranlassung ^{zu} naturalistischer Darstellung sein. Und folglich kein Ausschneiden des Vielfältigen und Zufälligen. - Für die bayrischen Bauernmaler gibt es nichts was nicht mysteriös sei. Aber auch: nicht weniger ist alles real. * Surrealismus. A Mythos. Sie kennen keinen Zweifel. Alles was sich manifestiert kommt von Gott und ist real. Alles ist mysteriös und real, denn alles kommt von Gott her und Gott ist die unintelligible Realität. In ihrer Erfahrung hat das Zufällige keinen Platz. Ihre Erfahrung ist visionär. Und die ganz banale Erscheinung wird Vision. Ihre Vision ist immer synthetisch und stets umfasst sie den ganzen Ausdruck. Ihr Ausdruck ist keine Folge; sie übersetzen ihre Vision die ~~gleich~~ gleichzeitig Ausdruck ist. Aber sie werden nur die primitive Mechanik der Dinge sehen und kennen nur den schematischen Ausdruck. Nur die Oberfläche der Körper; die dritte Dimension belästigt sie wenig. Der Zuschauer sieht das Resultat der Konstruktion als Gesamtes. Diese bayrischen Bauernmaler scheinen mit der Schwierigkeit zu spielen. Alles erscheint mühelos erworben. - Sie sind die nächsten Verwandten Campendonks. Die einzige malerische Tradition in Deutschland. Sein Bild zeigt keine Schwierigkeiten in der Übersetzung der Vision. Mancher möchte es anders haben. "Wie ist um die Form gerungen." Und entdeckt man diesen Ringen nicht, so folgt keine Hochschätzung. Von Campendonk könnte man sagen dass sein Bild eine exakte Kopie der Vision scheint und ^{das} diese Vision sich in nichts von einer anderen Realität unterscheidet. Und in Bezug auf die substrahierende Ausschaltung des Zufälligen, wäre zu sagen: Campendonk kennt keine empirische Exteriorität; alle Dinge zeigen

sich ihm in ihren platonischen Beziehungen. Ohne um ^{das} Metaphysische zu
 wissen. Oder: gibt es etwas realitisch-konkretes als die mystische, ^{ba} nicht loka-
 lisierbaren Beziehungen zwischen den Objekten und den Flächen? Und
 etwas mysteriöseres als die Seins-Erscheinungsbeziehung der alltäglichen Objekte?
 Ein Tier, eine Pflanze, ein Mensch. Es wird ganz realitisch eine Einheit von solchen
 Faktoren, ^{welche} die wir nur spekulativ vereinigen, gegeben. Mit Goethe: "Man suche
 nur nicht hinter den Phänomenen: sie selbst sind die Lehre."

Bei dieser Charakteristik handelt es sich hauptsächlich um die neuen Bilder
 Campendonks. 1920 ~~bedeutet~~ bedeutet ^{ausserordentlich} einen ~~sehr~~ ^{sehr} bedeutungsvollen Schritt in der Ent-
 wicklung dieses Malers. Vielleicht meint man: eine gewagte Stellung. Die Sache
 ist so, dass man sich an drastische Gegensätze als ~~AA~~ Markierung einer
 Evolution gewöhnt hat. Das neue Resultat müsste etwas dem früheren Werk
 diametral Entgegen gesetzter sein. Besonders seitdem man die Begriffe abstrakte
 und ~~un~~ ungegenständliche Malerei koinzidierten liess, hat man eine Quelle
 fatalhafter Entwicklungstereotypen entdeckt. "Picasso kehrt zum Klassizismus
 zurück", ~~man~~ "neue neo-klassische Periode" sind einfache Rubrizierungen
 die welche sich schon als ~~sehr~~ zukunftsreich erwiesen haben. Ähnliche lassen sich
 die neuen Bilder Campendonks von den früheren nicht unterscheiden. Natürliche
 Dinge Objekte bleiben medium in demselben Masse wie sie das früher waren. Der
 Unterschied ~~nicht durch eine~~ ist nicht so drastisch-rubrizierend auszudrücken;
 denn, eigentlich Steigerung der früheren schon vorhandenen Qualitäten. Lückenlosere
 Identifizierung der malerischen Gestaltung und der Vision. Die Anatomie ~~steigt~~
 steigt sich ins Primitive und ins Schematische. Leiber einfach ~~zusammen~~ zu-
 sammen gesetzt aus Kegeln und Zylinder. Die früher noch verzwickte
 und lyrische Primitivität wird ersetzt durch eine rein ~~K~~ konstruktive;
 mehr malerisch-logisch und mehr notwendig. Zugleich überwindet
 Campendonk die starke Farbigkeit die, hauptsächlich Rot und Grün, seines
 Werke von 1917-1918 beherrschte. Vorerst kehrt er in Übergangsbildung wie "der

Kuhstall" zu einer seiner früh-kubistischen Periode (1912) ähnlichen Grisaille zurück. Auch dieses nur ein Übergang. Das Bild "der Wanderer" ist wieder farbiger; nur nicht lyrisch-verschwenderisch, sondern sparsam, mit mehr "empatement" und mehr modelliert, - selbständig modelé, nicht als ~~kolorein~~ koloristische Ersetzung des Drei-dimensionalen. Erlebnis der Fläche: man vergleiche nur in dieser Hinsicht das Übergangsbild "der Kuhstall" mit einem in dieser Beziehung entgültigen Bilde, z. B. "zwei Männer".

Die Konstruktion ist einfacher und wahrer geworden. Oft zeigen diese frühere Bilder noch, neben ~~dem~~ ^{dem} Resultat, das Zustandekommen des Bildes; die Mechanik, das Wie und das Weshalb der Konstruktion. Irgendwie noch eine Trennung zwischen Vision-Ursache und Bild-Folge. Sein neues Werk ist einfacher, weil, einmal gebaut, die Ursache und die Folge verschwinden und die Teile unmittelbar zum Ganzen ^{gehören} und nicht mittelbar durch ein zu deutliches konstruktives Deshalb. Die Konstruktion war ~~früher~~ früher zerstrühter und komplizierter; bisweilen war der Lyriismus der Vision nicht durch eine entsprechende malerische Konstruktion begrenzt; bisweilen war dieser entsprechende Aufbau eine zu wissenschaftlich-bewusste Interpretierung der Vision.

Das Übergangsbild "der Kuhstall" zeigt die zwei Formen des Ausdrucks neben einander: nämlich die prismatische Form welche den unteren Teil des Bildes beherrscht, zu intellektuell gebaut im Gegensatz zu der visionären Einfachheit und suggestiven Objektivität des Ganzen.

Sein neues Werk ist geschlossener. In "Kuhstall" wirkt das modelé noch als Mittel zum Ausdruck der Gegenstände; in "zwei Männer" und "Badendes Frauen" ist es wieder selbst-

7
ständige Farbigkeit. Modelé als Ziel, nicht als Mittel, die Konstruktion
= Die Lichtverteilung im Sinne der Fläche, ohne Quelle von Oben
und folglich auf der Fläche harmonischer verteilt, - "Zwei
Männer", "badende Frauen". Der schematische Ausdruck der
primitiven Vision beantwortet widertem malerischen Notwendigkeiten.
So der Parallelentwurf in den "Badenden Frauen", Zylinder und Kegel;
die Konstruktion im Gegensatzlichen von Waagrechte und Senk-
rechte in "Zwei Männer" und in dem "Wanderer", zugleich in dem
letzten Bild der Kontrast der organischen Bewegung. Die Mannig-
faltigkeit und die Kompliziertheit der Formen, somit die An-
häufung primitiver Details, die durch ihre Mannigfaltigkeit kompli-
ziert werden und dem organischen, ^{deutlichen} Aufbau im Wege stehen, werden nun
auf einigen Hauptformen reduziert; zurückgebracht auf die einfachste
Ausdrucksformel. Die Objekte sind mehr durch die Identität des ele-
mentaren Ausdrucks und der fantasmatischen Vision. Das Wichtigste
im Ausdruck ist die Begrenzung der Objekte und ihre Aseitigkeit. Die
elementare Anatomie reduziert stets mehr die Mannigfaltigkeit der
Formen im Sinne der Flächlichen, - "Zwei Männer". Die lyrische, nur indi-
viduell motivierten Formen weichen dem malerischen Aufbau gegenüber,
sowie die starke lyrische Farbigkeit vor Valeurs von Braun, Oker und
Grau verschwindet. Die Tendenz nach einer persönlichen Grisaille die
überwiegend ist in "Kuhstall", und "Langes Bild" ist schon über-
wunden in "Zwei Männer", "hohes Bild" und "der Wanderer".
Die in "Kuhstall" vernachlässigten Farben erscheinen jetzt wieder,
sparsamer und mit mehr "Empatement".

Kurz: die Behandlung der Objekte die Subjekt der Komposition werden
und somit die Folge der Einheit zwischen Vision und Ausdruck, die
suggestive Dinglichkeit und die Aseitigkeit des Exteriorisierten; das
gesteigerte sinnliche Wissen um die Flächlichkeit des Bildes und ihre

Bedingungen, die Verteilung des Lichtes nach der Notwendigkeit
dieses inhärenten Charakters; die Entwicklung zu einer Koloristik,
die nur mehr malerisch, vielleicht auch mehr traditionel zu nennen
ist, dies sind die Qualitäten die aus dem neuen Werk Campendonks
hervorgehen und die Wichtigkeit seiner Entwicklung kennzeichnen.
