

HANS GERHARD EVERS

SCHRIFTEN

PDF-Auszug des Aufsatzes

Carl Hentze

Erstveröffentlichung:

Das Werk des Gelehrten und Künstlers. Kunsthalle Darmstadt.

Katalog der Ausstellung 03.02. bis 10.03.1968.

Einführung.

<https://archiv.evers.frydrych.org>

Technische Hochschule Darmstadt 1975

Carl Hentze

Die Ausstellung Carl Hentze beleuchtet einen Zusammenhang zwischen Kunst und Wissenschaft, wie er in früherer Zeit nicht vorkommen konnte, im zwanzigsten Jahrhundert dagegen verständlich ist.

Im 19. Jahrhundert war die Kunst ein ideales Reich, dem Göttlichen ähnlich und vielfach auch als Religionsersatz angesehen. Der Künstler war derjenige, der von dieser Vollkommenheit kündete. Er wurde verehrt wie ein Prophet, dessen Prophetie sich bereits bewiesen hatte, weil das Reich der Kunst in ihrer vorgegebenen Heilheit insgesamt als bewiesen galt. Die Wissenschaft des 19. Jahrhunderts war dagegen das Bollwerk des realistischen Denkens, ein diesseitiges Forschen. Auch innerhalb der Kunstwissenschaft blieb man im Diesseitigen. Man hielt es für selbstverständlich, daß wahre Kunst nur in Hochkulturen vorkommen könne, und erklärte als Merkmal einer Hochkultur, daß sie eine eigene Schrift und Geschichtsschreibung entwickelt habe. Die wissenschaftliche Forderung war erfüllt, wenn es gelungen war, beides zur Deckung zu bringen, wenn zu einem erhaltenen Kunstwerk die zugehörige literarische Nachricht gefunden war.

In einem solchen Jahrhundert wäre der Übergang vom Malen zum Forschen nicht anders beurteilt worden als eine Kehrtwendung, als ein Verzicht auf das Prophetische, und dafür die Hinwendung zum diesseitig Beweisbaren. Man hätte eine solche Kehrtwendung wohl einmal erlaubt, jeder Mensch konnte sich geirrt haben, nicht aber eine neue Rückwendung, nicht eine dauernde Zwischenstellung zwischen beiden Bereichen.

Anders wurde es im 20. Jahrhundert. Die Künstler stellten nicht nur die historisch gewordenen Formen der bisherigen Kunst in Frage, sondern die Geltung der Kunst überhaupt. Sie wandten sich einer entschiedenen Gegenwart und Zukunft zu. Zur gleichen Zeit brachten die Gelehrten, von Grabungen und ethnologischen Reisen, ganz andere Nachrichten nach Hause, als sie im Abendland und in der Antike geläufig gewesen waren, nämlich Kultbräuche der Neger, verfallene Städte in Mexiko, Ahnenpfähle der Südsee. Die Künstler entdeckten, daß dort Gestaltungen vorlagen, die in erregender Weise zu ihnen sprachen, die formale Möglichkeiten enthielten, wie sie die Künstler gerade selber suchten. Die Gelehrten begriffen, daß sie auf Schichten gestoßen waren, zu denen Urkunden und Texte fehlten und immer fehlen würden, weil sie aus vor-literarischen, vorgeschichtlichen Zeiten und Kontinenten stammten, deren Zeichen mit der gewohnten Grammatik nicht entziffert werden konnten. Sie begriffen, daß sie gleichwohl eine Forschungsmethode schaffen mußten, die wissenschaftlich und zuverlässig war, auch wenn sie sich nicht durch alte Texte beweisen ließ. Sie erlebten die Tänze und Riten von Völkern, die sie bisher primitiv genannt hatten, sie durften Schamanen und Zauberer nicht mehr einfach Betrüger nennen, sie entdeckten in Märchen und Mythen mehr als bloße Poesie, nämlich Symbole.

In diese Verwandlung vom einen zum anderen Jahrhundert, in diese Annäherung von Kunst und Wissenschaft, gehört das Lebenswerk von Carl Hentze.

Geboren 1883 in Antwerpen als Belgier, aber als Sohn deutscher Eltern, sprach er im Elternhaus zwar immer deutsch, wurde aber erzogen in Antwerpen, also in flämischer und französischer Sprache, wozu, für einen Belgier selbstverständlich, auch englisch kam. Während der Schulzeit beschäftigte er sich überwiegend mit Biologie und Zoologie. Die Eltern waren überzeugt, er würde diese Laufbahn einschlagen. Noch heute ist er in allen Tiergärten Europas zu Hause und kennt unzählige Tiere, ihre Geschichte und ihre Lebensgewohnheiten, was eine verlässliche Grundlage ist, wenn sich ein Mann mit den Kulturen der Jägervölker, der frühesten Ackerbauer beschäftigt.

Aber nach dem Abitur, am königlichen Athenäum in Antwerpen, bezog der junge Hentze nicht die Universität, sondern wurde Maler. Man kann wohl Lehrer nennen, in den Akademien und in privaten Ateliers in Karlsruhe und Antwerpen, Friedrich Fehr, Ernst Schurth, Jacob Smits, Eugène Joors, Auguste Oleffe. Man kann auch auf seine Bekanntschaft mit dem immerhin viel älteren James Ensor hinweisen oder mit dem jüngeren Constant Permeke. Im wesentlichen war Hentze jedoch ein Einzelgänger und wurde als solcher zu den Ausstellungen eingeladen, zur jährlichen »Art contemporain« und anderen offiziellen Salons. Mit der belgischen Malerschule verband ihn eine solide, eigenständige Malkultur. Zum deutschen Expressionismus bestanden Verbindungen durch die Themen, weil auch Hentze sich der aufgewühlten menschlichen Erregung in den ersten beiden Jahrzehnten stellte: nahe gesehene Ängste, erschreckte Gesichter in engen Stuben, schwer verständliches, nicht mehr tragfähiges Christentum. Dagegen gab es keinen frühen Kontakt zur »Brücke« in Dresden oder zum »Blauen Reiter« in München. Erst während des Ersten Weltkrieges lernte er in Berlin Feininger und Heckel kennen.

Inzwischen aber hatte Hentze 1910 zum ersten Mal im Berliner Völkerkundemuseum chinesische und japanische Malereien und Plastiken gesehen. 1913 übersiedelte er für vier oder fünf Jahre ganz nach Berlin, und damit wurde die erste Berührung zu einer echten »Betroffenheit«.

Wenn wir an die Betroffenheit denken, die drei Jahre früher Picasso vor den Masken der Neger erlebt hatte, die so deutlich auf die Entstehung des Kubismus einwirkte, wenn aus diesen Betroffenheiten, die im ersten Augenblick ganz dicht beieinander zu liegen schienen, dann im Laufe der kommenden Jahre so verschiedene Lebensläufe wurden — soll doch am Anfang nicht das Abweichende, sondern das Gleichartige und Gleichbleibende eines Malers und eines Forschers besprochen werden:

Die Möglichkeit überhaupt, betroffen zu sein, war beiden gegeben. Die Intensität blieb die gleiche, die innere Fülle, die sich ins Tätigsein von morgens bis abends umsetzte, das Suchen nach dem »Unbekannten in der Kunst«, das Grübeln über »das bildnerische Denken«, wie Willi Baumeister und Paul Klee ihre

künstlerische Tätigkeit beschrieben haben. Man mache sich klar, wie unmöglich solche Formulierungen im 19. Jahrhundert gewesen wären, als man die Antike und Raffael verehrte, die man für bekannt hielt. Wie naturwissenschaftlich, wie auf das Forschen eingerichtet sind dagegen die Erprobungen von Farben, Linien, Materien, Collagen in der modernen Kunst, die seriellen Ansätze, die betonten Findungen — alles Fähigkeiten, die den Künstler des 20. Jahrhunderts von einem Lenbach und Leibl unterscheiden.

Die Verantwortung, die der schaffende Mensch in sich spürt, blieb die gleiche. Wem fühlt der Künstler sich verantwortlich? Nicht mehr einem Reich des Schönen, sondern einer Verpflichtung, die nur er im voraus ahnt, die es ihm verbietet, die stumpf gewordenen Formen weiter anzuwenden. Die ihn zögern läßt und wieder weiterzugehen zwingt, mit Unbeugsamkeit. Die Verbindung mit ganz wenigen Kameraden, der Versuch, sich in Ausstellungen zu zeigen, einen Kahnweiler zu finden, einen Vollard zu überzeugen. Erst allmählich wird daraus die neue Gruppe, zeigen sich die Verständnissvollen und Entzündeten, kommt schließlich der Erfolg.

Eine solche Verantwortung in sich selbst fühlt der Wissenschaftler auch und gehorcht ihr. Damit ist nicht bloß auf das übliche Berufsethos verwiesen, wo das Gremium der Kollegen durch ruhige, unerbittliche Kritik dafür sorgt, daß kein Dilettantismus sich ausbreitet, wo der Begriff der wissenschaftlichen Richtigkeit fast ebenso thronet wie der liebe Gott in der Theologie, wo eine Art von hippokratischem Eid von jedem Forscher in jeder Disziplin geleistet wird, nicht nur in der Medizin.

Die Verantwortung im eigenen Herzen ist noch etwas anderes. Man kann sie vergleichen mit dem Gewissen, und wenn man darauf verweist, daß auch die zehn Gebote des Alten Testaments nicht ausreichen, um das Gewissen zu erklären, dann rückt eben die Gewöhnung und das Zusammenleben von Menschen in eine solche Hintergründigkeit und Ursprünglichkeit zurück, daß es, während wir leben, nicht möglich ist, über diese Zusammengehörigkeit hinaus zu denken, und das Gewissen ganz zu verlieren. Das nach außen Entsprechende ist die Glaubwürdigkeit. Ich meine, daß man nicht immer nur von dem »Schöpferischen« sprechen sollte, wenn von ungewöhnlichen Künstlern und Menschen berichtet wird, sondern daß auch auf das ungewöhnliche Verantwortungsbewußtsein hingewiesen werden sollte, auf das in ihnen selbst entstehende, sich immer neu formende Gewissen.

Da ist es nun einfach einzusehen, wie nahe nebeneinander am Anfang dieses Verantwortungsbewußtsein lag, bei einem Künstler wie Picasso, und bei einem zukünftigen Wissenschaftler wie Hentze. Beiden begegnete, unerwartet und übermächtig, eine unbekannte Welt, die Neger oder die sogenannten Primitiven, die Chinesen oder die außereuropäischen und prähistorischen Kulturen. Beide reagierten mit ihrer Intensität und bildeten ihre Glaubwürdigkeit aus. Picasso, indem er die Negerwerke wieder auf sich beruhen ließ und sich davon entlastete,

dort genau wissen und forschen zu müssen, nachdem er den Anstoß gefühlt hatte. Er setzte seine Unbeugsamkeit ein in Richtung auf die mehrdimensionalen künstlerischen Formen, auf die neue künstlerische Sprache, die geschaffen und verständlich gemacht werden mußte, den Kubismus. Darin investierte er seine Arbeit und nahm die jahrelange Einsamkeit in Kauf.

Hentze dagegen, bei einer gleichartigen Begegnung, richtete seine Zähigkeit nicht auf eine neue künstlerische Sprache, sondern auf das unbedingte Forschen. Er wollte es nicht mehr dulden, daß man nur ungefähr »ahne«, was ein Symbol sei, was eine chinesische Kultbronze aussage. Er wollte es verantwortlich wissen, so exakt, daß seine Mitmenschen auf seine Forschungsergebnisse einschwenken konnten, daß er ihnen »die Augen öffnen« konnte. Jetzt war sein bisheriges Tun, die Biologie und Zoologie, dann das ganze künstlerische Können, nur Hilfsmittel, nicht mehr Selbstzweck.

Zum großen Teil werden die Mythen, mit denen sich Hentze beschäftigt hat, mit den von ihm gefundenen Bezeichnungen benannt. Die Tierverkleidungen, das Überstreifen einer neuen Haut. Die Augen der Vögel, die Gestirne bedeuten. Die trinkende Schlange, die Regenbogenschlange, die zerstückelte Schlange. Die Entsprechung einer nach oben und einer nach unten gerichteten Welt, Tag und Nacht. Die Wanderung der Tiere um die heiligen Berge, entsprechend der Umwanderung der Erde durch den Tierkreis der Milchstraße. Das Haus als Weltort der Seele. Tod—Auferstehung—Weltordnung. Es würde Bücher brauchen, um anzugeben, was mit diesen Worten lebendig wird, und wie alles zusammenhängt. So wurde er zum Entzifferer der chinesischen Graburnen aus dem zweiten vorchristlichen Jahrtausend. Sie waren nicht für ein Totenessen gedacht (das hatte man vor Hentze angenommen), sondern waren der Aufenthaltsort der Seele. In der Form von Häusern, das hatte man schon immer gesehen. Aber auch in der Form von Riesentieren, und das sah erst Hentze: daß der Verschlinger- und-Herauswürger gemeint war, die Gottheit für Tod und Geburt. Manche Urnen sind mit vielen Pflöcken besetzt, aber ihre Anordnung ist nicht willkürlich. Gezählt sind sie freilich nicht mit Zahlworten, auch nicht mit Zahlzeichen, aber sie sind selber achtundzwanzig oder dreißig, und damit sind sie der Mondumlauf, und verbinden das Mikrokosmische mit dem Makrokosmischen. Erforschen konnte solche Zusammenhänge nur, wer zunächst die Formen, Zeichen, Tiere, die scheinbaren Ornamente unbeirrbar sah. Der dann begriff, wie alles zusammenhing, und es nicht für Dekoration hielt. Das war die Ausflucht früherer Beschreibungen gewesen, in denen alles für bildende »Kunst« gehalten worden war, weil man nicht mehr (oder noch nicht wieder) wußte, welche Übermächtigkeit die »Bilder« in der Seele der Menschen haben, ohne deshalb gleich zu dem Sonderbereich einer »Kunst« zu gehören. Es brauchte eine seherische Fähigkeit im Forscher, in Hentze und der mit ihm zusammenarbeitenden Generation von Gelehrten, um die Bilder wieder zu entdecken.

Überzeugender Lehrer aber konnte derjenige werden, der imstande war, jedes

Zeichen zu zeichnen. Denn mit Fotografien war ihnen nicht beizukommen, weder den Piktografen in den Höhlen noch den Buckeln der Bronzen. Die Bücher von Hentze konnten nur gedruckt werden, indem er sie selber, wie ein chinesischer Schreibe-künstler, mit seinen eigenen Zeichnungen durchsetzte. So diente ihm jetzt seine selbstverständliche Fähigkeit, mit allen Materialien der Malerei umzugehen.

Inzwischen, etwa fünfzehn Jahre später als Picasso und Hentze, erschienen die Surrealisten und formierten sich zur Gruppe. Bei ihnen gehörte die Zusammensetzung von künstlerischer Produktion und symbolischem Denken nun schon zum Programm. Neuerdings sind die Zeitschriften gegründet, die sich die Erforschung der Mythen und Bilder zur Aufgabe setzen, das Jahrbuch »Symbolon« zum Beispiel, oder die Zeitschrift »Antaios«, herausgegeben von Ernst Jünger. Fast in jedem Jahrgang ist Hentze mit wichtigen Beiträgen vertreten, aber seine Forschungen sind viel früher als die Gründung der Zeitschriften. Man braucht nur irgendeine Theorie des Surrealismus aufzuschlagen, so findet man die Kombination von Aktion und Forschung, die Vertauschbarkeit von Ding und Bedeutung proklamiert. André Breton, der sich für den Gründer des Surrealismus hielt, schrieb 1939 über seinen Malerfreund André Masson: »Das Palais de la Découverte und das Musée de l'Homme (in denen in Paris die prähistorischen und die ethnologischen Funde gezeigt werden) sind für Masson nicht wie für gewöhnliche Sterbliche mehr oder weniger vertraute Orte der äußeren Welt. Für ihn sind sie Tag und Nacht geöffnet und spielen ständig in einer anderen Tonart der Verführung. . . . Er weist uns am zuverlässigsten und klarsten den Weg zum Aufgang der Sonne und zu den Ländern der Sage.«

Nein, das eben tut der Surrealist nicht, er ist weder zuverlässig noch klar. Gerade die Verantwortlichkeit, das unerbittlich Genaue, die Kontrolle durch den Intellekt, wird von den Theoretikern des Surrealismus abgelehnt und durch Automation, Assoziation und provozierten Traum ersetzt. Bei der Entschlüsselung der Mythen werden wir auf die Dauer nicht den Surrealisten folgen, sondern werden dankbar sein, daß es Männer gibt, bei denen wir statt Verführung vielmehr tragfähiges Wissen finden.

China allein war schon eines der größten Reiche der Erde. Bald griff die Forschung über China hinaus, in den zirkumpazifischen Raum. Man mag das, in seiner Weltweite, den äußeren Rahmen nennen. Denn es stellte sich heraus, daß gleichartige Bilder und Symbole überall vorhanden waren. Daher ist längst der Rahmen der Sinologie gesprengt. Heute ist Carl Hentze eine der autoritären Stimmen: daß die Kulturen der Erde um den ganzen Erdball zusammenhängen.

Aber die Verspannung um den pazifischen Ozean möchte ich nur den äußeren Zusammenhang nennen. Ebenso wichtig ist der innere Zusammenhang: daß jedem der draußen gefundenen Bilder eine Bildfähigkeit in unserer eigenen Seele entspricht. Niemand von uns könnte sie draußen sehen, wenn sie nicht als Erinnerung, als mögliches Wissen in uns selber wären. Daher das Drängen des For-

schers, des Künstlers, daß er entdeckt und festhält, was als sein »Unbekanntes« in ihm selber ist.

Wenn wir uns in unserer Forschung nicht mehr auf einen Weltgeist oder eine Weltgeschichte beziehen können, wie zu Hegels Zeiten, dann ist es unsere Aufgabe, die innermenschlichen Beziehungen so dicht zu machen, die Fäden so eng zu ziehen, daß wir in dieser selbstgeschaffenen Welt unser Dasein auszuhalten vermögen. Nicht daß irgendein chinesischer Herrscher der Anyang-Zeit historische Ereignisse erlebt habe, Einsetzung, Verwandtenmord, Empörung und Krieg, ist für uns wichtig, sondern daß seine Mythen mit unseren Mythen, seine Ordnung mit unserer Ordnung eine Entsprechung haben. Nicht der Ablauf der historischen Zeit, sondern das Kreisen der kosmischen Zeit verbindet uns mit ihm.

Mit seinem dreißigsten Lebensjahr begann die China-Forschung bei Carl Hentze. Nach zehn Jahren äußerster Anspannung war es so weit, daß plötzlich dem Außenseiter — denn er hatte ja nicht semestergerecht studiert, hatte vielmehr von den gelehrten Jesuiten seines Landes gelernt und von Museumsmännern wie Otto Kümmel; bei wem hätte er doktorieren sollen, bei wem sich habilitieren? — daß ihm vom Minister Huysmans angetragen wurde, eine seit fünfzehn Jahren unbesetzte Stelle der Sinologie an der Universität in Gent zu übernehmen. Die Universität stimmte zu und übertrug mit der Professur zugleich alle eigentlich vorauszusetzenden Examina und Grade. Von Gent wurde Hentze 1941 auf den Lehrstuhl in Frankfurt berufen, und dort wurde noch einmal die Legalisierung und Ordinierung dieses immer weiter wachsenden wissenschaftlichen Werkes bestätigt.

Vom dreißigsten bis zum siebzigsten Lebensjahr — in diesen vier Jahrzehnten war keine Zeit übrig, um eine Kunst als zusätzliche Betätigung zu pflegen. Es wäre auch innerlich nicht möglich gewesen, denn es waren ja die gleichen Kräfte, die früher in der Form des künstlerischen, jetzt in der Form des wissenschaftlichen Forschens sich Bahn brachen. Zwar reift die Ernte der Wissenschaft seitdem unaufhörlich weiter. Aber nach dem Ende der akademischen Berufsausübung, nach der Emeritierung, begann Hentze von neuem zu malen. Folgerichtig in den Formen, in denen er in der Jugend gearbeitet hatte, in einer dem Expressionismus ähnlichen Art, wiederum inhaltsfreudig, Menschen suchend, Antwort begehrend. Aber nun standen ihm auch die Erfahrungen der Zwischenzeit zur Verfügung. Er wußte, was ein Märchen ist. So erfand er nun selber Märchen und schrieb sie auf und illustrierte sie mit märchenhaften Blättern, in schwebenden, farbigen Gestalten und Blumen und Räumen.

Hentze neigt heute dazu, »Kunst« gleichzusetzen mit »Ordnung«. Er setzt voraus, daß Ordnung das eigentliche hinter der Welt stehende Geheimnis sei, und daß die Märchen und Symbole von den Erlebnissen der Ordnung berichten. Feindliche Prinzipien suchen sie zu stören, die »Ordnungshelden« müssen sie wieder einrenken. Die Ordnung muß in Riten immer neu vollzogen werden. Er fühlt sich — das ist sein ausdrücklicher Satz — der Ordnung verantwortlich. Nicht

an Ordnung zu glauben, sei Halbwissen. Wissen, Forschen, Malen, Tätigsein bedeute Kampf gegen die Unordnung, in sich selber und um sich herum.

Beim »bildnerischen Denken« Klees erreichte die Analyse der zeichnerischen Mittel die äußerste Exaktheit, dagegen das Denken blieb im Allgemeinen, wurde nicht untersucht. Umgekehrt Hentze: bei dem die Denkw Zusammenhänge, die Wissenszusammenhänge exakt und geprüft sind, die Farben aber unbefangen, hell, märchenhaft, fast naiv.