



Martin Lantsch-Nötzel, 1920,
Passepartoutausschnitt: 42x30 cm,
mit leichten Reflexionsfehlern,
durch die Verglasung beim
Photographieren entstanden.

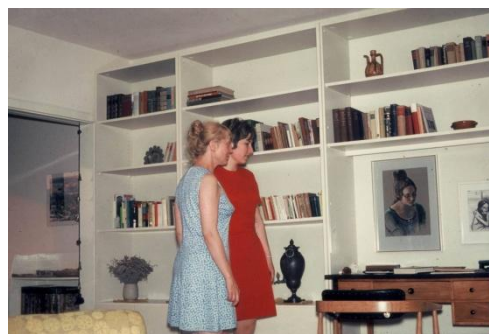
Überlegungen beim Lesen und Betrachten der Monographie über den Maler

„Martin Lantsch-Nötzel (1894-1986)
– Zwischen Expressionismus und Informel“.

Erschienen im Wienand Verlag GmbH, Köln, 144 Seiten, ISBN: 978-3-86832-397-9;
hier wäre im Buch zu blättern: <https://www.wienand-koeln.de/titel/Lantsch-N%C3%B6tzel-Martin-Zwischen-Expressionismus-und-Informel.asp>.)

Kurze rückblickende Einführung:

Im Nachlaß der deutschen Malerin, Kunsttherapeutin und Autorin Violanthe Christiane Louise Rapp (Jola Rapp, 1927-2014) befand sich das oben abgebildete Portrait, gemalt von Martin Lantsch-Nötzel. Das folgende Photo zeigt, daß sie (im Vordergrund) das Bild bereits vor ihrem Umzug in das eigene Haus besaß, also vor 1973. Schätzen wir sie hier um die dreißig, dann stammte das Photo aus der Zeit um das Jahr 1957:



Durch Nachforschungen stieß ich auf die ‚Martin-Lantsch-Nötzel-Stiftung‘
(<http://www.lantsch-noetzel.de/stiftung.html>) und kam dort in Kontakt mit Herrn
Dr. Winkler, dem Hauptautoren der oben bezeichneten und soeben erschienenen

Monographie über den Maler Martin Lantsch-Nötzel. Herrn Winkler kündigte ich eine ‚kurze‘ Rückmeldung nach meiner Lektüre an:

Montag, 17. September 2018

Sehr geehrter Herr Dr. Winkler!

Nun sind schon wieder mehr als vier Wochen ins Land gezogen seit meinem Urlaub, einer Reise nach Konstanz mit Abstecher in die Schweizer Alpen. In meinem Gepäck eine einzige Arbeitslektüre: Ihre Monographie über den Maler Martin Lantsch-Nötzel...

Gewiß wird Ihnen, lieber Herr Winkler, die Ausführlichkeit meiner Betrachtungen (12 Seiten) über das (in größten Teilen) von Ihnen verfaßte Buch mindestens ungewöhnlich, wenn nicht sogar ‚übertrieben gründlich‘ erscheinen. Dafür gibt es eine einfache Erklärung und vielleicht erinnern Sie sich noch: Als Nachlaßverwalter und damaligem Freund der Malerin Violanthe Rappl (1927-2014) wartet auf mich eine ähnliche Aufgabe, wie Sie sie mit der vorliegenden Veröffentlichung jetzt vollendet haben: Am 06.09.2027 könnten/möchten wir den 100. Geburtstag von Violanthe Rappl begehen – und die Malerin mit einer vergleichbar prächtigen Werkanalyse würdigen. Genau auf diesen Tag fällt auch mein 66. Geburtstag – nur eine von vielen denkwürdigen Übereinstimmungen und Zufällen zwischen Frau Rappl und mir...

Nicht also nur meiner Neugierde auf Martin Lantsch-Nötzel wegen war ich an Ihrer Publikation interessiert, sondern vor allem auch, um mir ein maßgebliches Beispiel zu verschaffen von der konzeptionellen und praktischen Ausführung einer derartigen Aufgabe: die Schaffens- und Lebensprozesse eines Künstlers abzubilden, seine Leitideen oder die ihn bestimmenden Richtungszwänge nachzuzeichnen und nicht zuletzt auch ihn selbst in seinen privaten und kreativen Entwicklungszuständen aufrichtig und anschaulich zu portraituren.

Gewiß wird Ihnen, sehr geehrter Herr Dr. Winkler, eine kritische Reflexion Ihres Handbuches willkommener sein als eine oberflächliche oder sogar nur schmeichlerische, und wahrscheinlich stößt es Sie auch nicht weiter ab, wenn ein kunstgeschichtlicher Laie sie Ihnen anbietet. Von meiner ursprünglichen Profession aus verfüge ich allerdings auch über einen bestimmten Zugang zur künstlerischen Disziplin – und damit ebenso über eine gewisse Empfangs- und Transformationsfähigkeit, schöpferische Impulse und Motive wahrnehmen und sie adäquat übertragen zu können: Der Maler greift zum Zeichenstift, der Musiker zum Bogen – und dank ihrer ureigenen Gestaltungsmittel wissen beide *auf ihre Art* das Blau oder das Grau des Himmels entweder klassisch oder modern, verhalten oder betont auszudrücken. Unter diesem Leitgedanken, sehr geehrter Herr Dr. Winkler, erlaube ich mir, Ihnen meine Empfindungen und Gedanken anzuvertrauen, die mir bei Betrachtung Ihrer Werkanalyse empfänglich wurden, zu denen sie mir verholfen hat.

Bevor ich das tue – muß und möchte ich unbedingt noch einmal daran erinnern, inwieweit der vordergründig kritische Blick auf Ihre Veröffentlichung allein meiner Verpflichtung geschuldet ist, wie ich sie, ähnlich Ihrer Publikation, auch für meine Malerfreundin übernommen habe. Ein ‚Rezensent‘ steht immer vor der komplizierten Aufgabe, einerseits ein fremdes Werk möglichst ‚unberührt‘ dastehen, es unbeschadet aller privaten Auffassungen wirken zu lassen, damit es jedem anderen genauso rein erscheinen könne, wie sein Schöpfer es vorsah; andererseits wird von ihm eine differenzierende Analyse erwartet – die den Leser und womöglich auch den Schöpfer selbst durch erweiternde Reflexionen bereichert. Und da ich im nachfolgenden jeweils nur noch die streitbaren Passagen aufgreife, so gilt es grundsätzlich zunächst vorzuschicken und zu bestätigen:

Ich habe Ihren Untersuchungen, die überdies und zwischen den Zeilen von der großen Akribie zeugen, mit der sie unternommen wurden, sehr viel zu verdanken: Nicht nur die gesamte Aufmachung überzeugt – von der Papier und Druckart, dem Satz- und Schriftbild, bis hin zu den umfangreichen Abbildungs-, Ausstellungs- und Literaturverzeichnissen –, vor allem möchte ich der Leistung *an sich* ein besonderes Kompliment machen: Es hat mich ehrlich berührt, wie es Ihnen gelungen ist, das innere und äußere Wirken des Künstlers Martin Lantsch-Nötzel wiederzubeleben, es in einen höheren Zusammenhang zu stellen – durch den das allgemeine und spezifische seiner Zeit, seines Daseins und Wirkens verständlicher werden. Ich möchte Ihnen, sehr geehrter Herr Dr. Winkler, versichern: Ihre Dokumentation hat mir reiche inhaltliche und formale Anregungen gegeben, mir wesentliche stilistische und bildnerische Gesetzmäßigkeiten und Zusammenhänge erschlossen.

Ich danke Ihnen dafür von Herzen – und bitte Sie höflichst, sich in allem folgenden stets zu vergegenwärtigen, warum ich lesen und geistig schauen muß/möchte *wie ein Schüler*: weil dieser, zu entsprechender Bestimmung berufen, *die eigenen Perspektiven und Kriterien entwickeln muß* – um eines Tages ebenso und zur eigenen Zufriedenheit auch seinen Auftrag bewältigen zu können. Werten Sie alle Einwendungen bitte lediglich als Versuch, meine individuelle Blickperspektive möglichst eindrücklich-eingängig (subjektiv) hervorzuheben.

Ich fasse der Verständlichkeit halber meine Notizen zu thematischen Komplexen zusammen:

Für mich die beiden stärksten Passagen im gesamten Buch: einmal das Unterkapitel „Künstler ohne Öffentlichkeit“ und zum anderen der 1. kurze Absatz auf S. 7:

In wenigen Worten verdeutlicht Dr. Ullrich hier ein zentrales Problem der allgemeinen und fachübergreifenden Rezeptionsgeschichte, keineswegs also nur der Kunst, sondern aller (!) sozial- oder gesellschaftswissenschaftlichen Bereiche: „Die Stilgeschichte ist ungerecht. Sie schätzt Künstler, die kontinuierlich und ohne Brüche ihr Œuvre entwickeln und ausbauen. Kunstmarktmechanismen spielen genauso eine Rolle, wie die Mutlosigkeit einer Kunstgeschichte, die abgesichertes Terrain mehr schätzt als das Risiko. Und schließlich ist es auch die Bequemlichkeit eines Publikums, das gerne über >Entdeckungen< spekuliert aber dann doch lieber dahin geht, wo alle hingehen.“ An diesem ‚Wirklichkeitshaken‘ ließen sich alle ‚Fäulnisse‘ unseres relativ erbärmlichen Bewußtseinszustandes aufhängen – bzw. hängten sich dort selbst auf. Diese ersten (und weiteren) Zeilen Herrn Ullrichs haben mich zu folgenden Gedanken und Provokationen inspiriert:

Vergessen wir nie: Es ist der Mensch, der den Sinn setzt! Sinn an sich, Sinn als solcher, Sinn ohne Kontra- oder Reflexionsposition – *existiert nicht*. (Vgl.: Theodor Lessing: „Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen“.) *Wir bestimmen* den Wert der Sache – wir beschreiben ihn/sie – *kraft unserer Denk-, Empfindungs- und Ausdrucksfähigkeit*... Daß ‚die Stilgeschichte ungerecht ist‘, ‚verdanken‘ wir der menschlichen (im Gegensatz zur „allzumenschlichen“) Trägheit und Feigheit, der Gleichgültigkeit und des kommerziellen Wahns, der sich über alle Bereiche unseres Seins und Daseins gelegt hat. Und tatsächlich – sind wir selbst zugleich ‚schuld‘, die wir uns selbst ‚strecken und ausrichten‘ auf die ‚Modelle des Erfolgs‘ – und damit das Verborgene, das in aller Regel umso reichere Keimansätze und Begriffsprojektionen in sich trägt (weil es noch unverdorben ist vom ‚Genuß des Ruhms‘), verdrängen, abtöten...

Das Kapitel „Künstler ohne Öffentlichkeit“ beschreibt sehr genau und anschaulich den allgemeinsten Zustand, vor allem unter jenen wahrhaften *Künstlern*, die sich der Kommerzialisierung und der damit einhergehenden Institutionalisierung ihrer Kunst, also dem für das ‚Überleben‘ im Grunde notwendigen ‚Reputationsbestreben‘ verweigern – können/dürfen/wollen/müssen: entweder, weil ihre konzeptionelle Konsequenz ihnen das verbietet oder weil ihre materielle oder geistige Unabhängigkeit es ihnen erlaubt. Außerdem decken sich viele Aspekte in diesem Kapitel auf das Frappierendste mit dem Leben und Wirken meiner Künstlerfreundin.

Von essentieller Bedeutung für meinen Zugang zu Herrn Lantzsch-Nötzel war sein eigener Aufsatz „Farbe, Form und Rhythmus als Kunstwerk“ (S. 119), den Sie dankenswerterweise abdrucken ließen. Aus diesen welt- und kunstanschaulichen Bekenntnissen haben sich mir bestimmte zumindest zu ahnende Wesenszüge seiner Persönlichkeit erschlossen.

S. 7. unten: Der Begriff ‚Informel‘ war mir, ehrlich gestanden, nicht geläufig – und wird im Buch sehr spät erst inhaltlich aufgegriffen, wobei auch diese Erklärung, gemessen an der offiziellen akademischen Lesart – als deren Referenz ich lieber den papierenen Brockhaus (1986-1994, 32 Bände, die letzte Brockhaus Enzyklopädie, die in alter Rechtschreibung gedruckt wurde) zur Hand nehme als das Wikipedialexikon – eher vage bleibt. Das ist insofern ein gewichtiges Manko, da die Monographie ja gerade *diese Werke* Martin Lantzsch-Nötzels, die unter die Gattung des Informel fallen, wie eine Art Entwicklungssensenz ins Zentrum ihrer Betrachtung rückt. – Ich habe Ihre Werkanalyse gelesen, konnte aber erst viel später (zu Hause, im Zugriff auf die mir akzeptabel erscheinenden Nachschlagewerke) die gängige Charakteristik und Historie des Informel recherchieren – als künstlerische Strömung nämlich (zwischen 1940 und 1960), die in ihren Arbeiten, im Gegensatz zum geometrisch oder abstrakt Gegliederten, auf das ‚formlose Geistige‘ hinzuweisen bemüht war. Die eigentliche Bedeutung, die Technik und den Sinn dieser Kunstrichtung habe ich also erst später in der Nachbereitung erfassen können – zumal sich auch die Eindimensionalität der Bilder einer augenscheinlichen Erklärung dazu verschließt.

Natürlich können Sie, sehr geehrter Herr Dr. Winkler, hier einwenden: ‚Informel‘ gehöre zum allgemeinen Sprachgebrauch der geschulten und bevorzugten Klientel Ihrer wissenschaftlichen Abhandlung und die Kenntnis um die Bedeutung dieses Begriffes wäre vorauszusetzen. Das gebe ich gern zu, dennoch würde *ich* eher darauf bedacht sein, auch für weniger gebildete Kreise meine Ausführungen von Anbeginn an und zwar in allen Einzelheiten nachvollziehbar zu halten – zumal, wenn es sich

um derart zentrale Thesen oder Bezüge handelt, wie sie hier Gegenstand Ihrer Werkeinführung sind.

S. 8, 1. Absatz: Gewiß reagiere und reflektiere ich auch hier etwas überempfindlich – mir stoßen diese ‚medialen Techniken‘ zunehmend aber unangenehm auf: eine suggestive Rhetorik, die eine Relevanz postuliert – um sie dann als ‚gegeben‘ besser ‚vermarkten‘ zu können. Um mich verständlicher zu machen: Ich könnte ebensogut ‚postulieren‘ (zumal Martin Lantsch-Nötzels Biographie diese Lesart durchaus zuließe, wie wir später erfahren; ich mache mir jetzt nur nicht die volle Mühe dazu): >...Martin Lantsch-Nötzels Œuvre verweigert sich bewußt jeder marktideologischen Anerbietung und Anerkennung – als Zeichen seiner geistigen Unabhängigkeit und Integrität, die ihn auszeichnete und die auch öffentlich zu behaupten ihm wichtig gewesen war... ..von keiner Kulturindustrie, ob unter ihren damaligen oder heutigen kommerziellen Prioritäten, hätte er sich gern als ‚Pionier‘ bezeichnen lassen wollen...< usw. usf. Ihre Fassung, zumal im anführenden Satz, wirkt auf mich, als sollte hier strategisch suggeriert werden: ‚wir haben es mit einem Bedeutenden zu tun‘... (Tasso: „Man merkt die Absicht und ist verstimmt.“) Solche, meiner Meinung nach unnötigen subtilen Hervorhebungen sind mir an zwei oder drei Stellen aufgefallen. Ich habe mir daraus ein wichtiges Stilgesetz für meine eigenen Arbeiten komprimiert: keinerlei suggestive Vorgaben zu lancieren, weil sie zuletzt (intuitiv) selbst immer wieder das auflösen oder zurücknehmen, was sie vorzugeben versuchen. Etwas ähnliches gilt für wichtigtuierende intellektuelle Formulierungen... Daher habe ich diesen Grundsatz zum obersten Gebot für die zukünftige biographische oder werkanalytische Textfassung für meine Malerfreundin erhoben: alle Aspekte ihres Schaffens und Lebens konsequent *kritisch* zu betrachten und zu hinterfragen, und jede Lobhudelei zu vermeiden, egal wie widersprüchlich oder ‚fragwürdig‘ das ‚Ergebnis‘ ausfiele. Wenn wir ehrlich sind, sind es doch gerade diese ‚zweifelhaften‘ Erscheinungen oder ‚unvollendeten‘, eingeschränkten, einschränkenden oder ‚unerlösten‘ Anteile in unseren Persönlichkeiten, die uns zu dem machen, was wir sind, *woran wir wirklich arbeiten* – oder eben auch nicht. Außerdem erscheint es mir ein essentielles Erzählmittel zu sein, den ‚allzumenschlichen‘ und durchaus also auch kritischen Aufrichtigkeitsfaden immer wieder einzuweben – weil das die Glaubwürdigkeit erhält und den gefühlten Wert des Abgebildeten (die ‚Authentizität‘) erhöht. – Das sind jetzt natürlich alles Kriterien, die allein für mich gelten sollen/können.

Ein besonders auffälliges Beispiel für eine gewissermaßen zwanghafte bis ins Peinliche wirkende Aufwertung des Banalen wäre die gesamte S. 79 – bis zu ihrem überflüssigen (weil selbstverständlichen) fast zur Platitüde sich steigernden Abschluß: „Gestalt und Anordnung der Teilformen zueinander sind bedeutsam, denn sie schaffen den Bildzusammenhang, evozieren Bewegungsrichtungen und sind ausschlaggebend für den ganzheitlichen Eindruck und die Stimmung eines Werkes. Beides vermittelt auch ein Gefühl für die (unbewußte) Wahrnehmung in der Ansicht oder Aufsicht.“ Hier sind, so scheint mir, so wirkt es auf mich, alle ‚Phrasen‘ miteinander vermengt, die man für gewöhnlich anrührt, wenn man das Allgemeinste wirkungsvoll hervorheben und aufkochen möchte.

Und ich stolperte über weitere Stellen dieser Art auf S. 80: „DIE LINIE ist allgegenwärtig... ..es sind die Hauptaufgaben der Linie, Teilflächen zu trennen... DIE FARBE spielt in der Wahrnehmung noch vor der Form die Hauptrolle, soweit sich Farbauftrag und Form überhaupt voneinander lösen lassen...“ – nach meinem Dafürhalten alles offenkundige Bewandnisse, die noch einmal, obwohl sie

selbsterklärend sind, erklärt und wortreich ausgewalzt werden. Ebenso hätte jedes andere Werk von Herrn Lantzsch-Nötzel als Beispiel für diese Zeilen dienen können – ein beliebiges wurde herausgegriffen. Das hier Ausgebreitete ist von derart grundsätzlicher Natur: es könnte damit auch jedes andere x-beliebige malerisch-bildnerische Werk beschrieben werden – mit Ausnahme vielleicht der sogenannten ‚Aktionskunst‘, bei der der ‚Künstler‘ einfach den Farbtopf oder Pinsel auf das Papier fallen läßt und sich ‚die Gestaltung‘ rein zufällig ergibt. Punkte werden dann zu Farbkleckschen, Flächen zu ‚Farbbombardements‘ – und ‚Farbbegrenzungen‘ künstlich als ‚Linien‘ definiert... *In Wahrheit jedoch* sind und bleiben Punkte *einfach* Punkte, Linien Linien, Teilflächen Teilflächen – denen natürlich jeder begabte Autor zu ‚subtil-künstlerischer Bedeutung‘ (gemeint hier: ‚prahlerisch-pompöser Sinnleere‘) verhelfen kann. – Verzeihen Sie mir bitte, sehr geehrter Herr Dr. Winkler: ich gebe hier nur (sehr ehrlich) wieder, was mir auf dieser Seite in den Sinn stieg: der schöne mundartliche Begriff nämlich vom ‚Gedöns‘... (Die Seite 80 gehört zufällig auch zu den wenigen veröffentlichten Seiten zum Durchblättern durch Ihr Buch, und konnte damit auch von meinen beiden Freunden, die ich um Überprüfung dieses Textes bat, gegengelesen werden: Ich empfang von ihnen keinen Einspruch gegen meine Beschreibung.)

S. 8, Kunstakademie Düsseldorf, Gruppe 53, 1953: Es stellt sich eine ganz übergeordnete Frage: Woher hatte Violanthe Rappl das Bild von Martin Lantzsch-Nötzel? Welchen Zusammenhang gibt es da? Hat es gar schon ihr Vater, der deutsche Poet, Lyriker und Verlagsbuchhändler Franz Rappl (1894-1970) oder ihre Mutter erworben, und es ihr dann überlassen? – 1925 stellt Martin Lantzsch-Nötzel in Mülheim a. d. Ruhr das erste Mal aus: Violanthes Mutter stammt aus M. a. d. R., ihr Großvater und Vater betrieb dort eine Fabrik für Bergwerkslokomotiven. 1927 kehren die Eltern Violanthes nach Mülheim a. d. Ruhr in das großväterliche Elternhaus zurück. Wahrscheinlich ist das Bild in dieser Zeit in den Besitz der Familie gelangt. Franz Rappl war sowohl ein höchst politischer wie auch spirituell orientierter Schriftsteller: womöglich hat er den Vortrag Martin Lantzsch-Nötzels von 1925 „Das Geistige, Übersinnliche in der Kunst“ gehört oder gelesen – und vielleicht sogar zählte auch er zu jenem Kreis Intellektueller in Mülheim/Ruhr oder Düsseldorf, in dem auch Martin Lantzsch-Nötzel verkehrte (vgl. S. 18 und 33).

Oder eine andere Option: Violanthe hat zwischen 1950 und 1955 an der Kunstakademie in Düsseldorf studiert, also könnte sie dort sogar persönlich mit Herrn Lantzsch-Nötzel in Berührung gekommen sein oder indirekt durch eine Ausstellung von ihm mit seinen Bildern.

Im folgenden einige Zeilen des in Arbeit befindlichen Entwurfs zu ihrer Biographie (wie er hier einzusehen wäre: <http://archiv-svw.de/a20>), zu lesen wie eine Art Fußnote zu diesem Komplex:

Nach einem Studium an der Kunstakademie in Düsseldorf trat sie in die Meisterklasse von Prof. Rudolf [Szyszkowitz](#) (1905-1976) in Graz ein – er gehörte zu den bedeutendsten österreichischen Malern des 20. Jahrhunderts. In Mülheimer Ausstellungen 1955, 1957 und 1958 steht Jola Rappl – obwohl noch in ihrer Ausbildung – bereits gleichberechtigt neben längst so prominenten Künstlern aus ihrer Stadt wie [Carl Altena](#), Hans Fuchs, [Johannes Geccelli](#), [Werner Gilles](#), [Otto Pankok](#), [Ernst Rasche](#), [Heinrich Siepmann](#), [Daniel Traub](#). Schon ihr erster öffentlicher Auftritt 1955 wird als „Überraschung“ gewürdigt: „*Ihre beiden Bilder – Portrait – F. R. [Franz Rappl – ihr Vater] und Ottfried – gehören zu den bedeutenden*

Dingen der Schau, sie erzählen etwas von dem außerordentlichen Farbsinn, von der Beherrschung des Lichtes, der Kompositionsgesetze (gleichbedeutend steht die Landschaft neben dem Bildnis Ottfrieds), von dem Reichtum der Empfindungen, deren die Künstlerin fähig zu sein scheint und denen sie über das Portrait Ausdruck zu geben vermag.“ (Unterzeichnet mit ‚pp‘ am 07.12.1955 in der Nummer 283 einer *Mülheimer Zeitung*.) Wie uns von Dritten bestätigt wurde, war sie drei Jahre lang Teilnehmerin der internationalen Sommerakademie für bildende Kunst in Salzburg, damals noch unter Leitung des berühmten österreichischen Malers [Oskar Kokoschka](#) (1886-1980): In ihrem Nachlaß fand sich ein Zeitungsphoto von der Sommerakademie 1959: Deutlich gleicht eine Studentin in Profil und Haartracht der Gestalt der Künstlerin aus dieser Zeit.

Und ein weiterer Verweis auf die Verbindung zwischen meiner Malerfreundin und Herrn Lantzsch-Nötzel: Oskar Adler (1875-1955). Sein Einfluß damals war enorm und wurde natürlich von vielen Künstlern aufgenommen – so auch von Violanthe, deren zentrales Motiv überhaupt die Sehnsucht nach spirituellem Aufbruch und der dazu notwendigen Bewußtseinsveränderung im Menschen gewesen war. So finden sich bestimmte Elemente, Akzente oder Kompositionsmotive in den Bildern beider Maler auf ähnliche Weise wieder. Aufgefallen ist mir das speziell bei Bildern wie z. B. ‚Zum Licht‘ und ‚Schöpfung‘ (S. 30). Aber auch in vielen anderen Darstellungen von Martin Lantzsch-Nötzel, insbesondere der 20er und 30er Jahre, lassen sich Figurationen entdecken, die später und variationsreich auch bei Violanthe erscheinen. Auch bei Betrachtung der hier versammelten Portraits wurde ich an viele Studien Violanthes erinnert: auch sie hat oft mit dem Bleistift gearbeitet, genauso viele Portraits aber auch farbig ausgeführt – und überhaupt einen relativ großen Teil ihres Gesamtwerks ihren Portraits gewidmet (vgl. S. 36, 37).

Unser Bild (wie oben zu sehen) ist vor der Amsterdamer Zeit (1920) gemalt: Würde man das nicht, könnte man leicht assoziieren, es sei ‚niederländisch inspiriert‘... Dürfen wir uns demnach glücklich schätzen, eines der wenigen geretteten Portraits zu besitzen, die den Bombenangriffen entgangen sind (vgl. S. 34)? Das Bild erhält noch einen anderen Stellenwert, wenn man weiß, daß Martin Lantzsch-Nötzel zu dieser Zeit bereits mit den expressiven bzw. abstrakten oder symbolischen Formen zu experimentieren beginnt.

Schon auf S. 10 mußte ich meinem dringenden Bedürfnis folgen, mich vorab eingehender mit dem biographischen Überblick des Malers (ab S. 125) zu beschäftigen: Natürlich und völlig zu Recht halten Sie sich an den anerkannten Aufbau einer solchen Veröffentlichung. Die sprunghafte Anhäufung der Informationen, wie sie auf den ersten Seiten auf den Leser einwirken, hat mich jedoch eher verwirrt. Um die Einzelheiten besser zuordnen zu können, wollte ich mir daher zunächst ein schlüssigeres inneres System und Bild über Person und Leben Martin Lantzsch-Nötzels verschaffen. – Um jemandes Entwicklung zu verstehen, scheint es mir wichtig, die Umstände zu kennen, unter denen ihn das Leben empfängt und in die es ihn später immer wieder wirft – und darin umwendet, ihn verwandelt oder drängt. Für das Leben und Wirken und für das Überleben und die thematische Programmatik Frau Rappls waren *diese Umstände* entscheidend – und das gilt für ihr Erwachsenenendasein sogar mehr noch als für ihre Kindheit. Weil mir diese Abhängigkeiten und Zusammenhänge an ihrem Leben so grundsätzlich bewußt geworden waren – habe ich ähnliche Hintergrundinformationen über Martin Lantzsch-Nötzel vermißt. Auch in der Biographie werden diese Dinge nur allgemein berührt: Welche Weltanschauung haben Vater und Mutter vertreten oder wurde ihm

durch Schulbildung und gesellschaftliche Konvention vermittelt? Merkwürdigerweise hat die vollständige Ausklammerung der Frage nach der Religionszugehörigkeit in mir den Verdacht erweckt, seine Eltern könnten Juden gewesen sein – und er habe (aus unauffindbaren Gründen) diesen Umstand aus seinem Leben ‚neutralisieren‘ wollen (und aus Respekt davor vielleicht auch Sie selbst, Herr Dr. Winkler?). Es fällt auch deswegen auf, weil dieser Aspekt eine im Grunde alles bestimmende Frage dieser Zeit gewesen war. Aber es fehlen auch viele andere (*meiner* Interessenlage nach) wesentliche Fakten: Wie alt war sein Vater, seine Mutter, bei seiner Geburt; was geschah mit dem elterlichen Betrieb (und Erbe?) nach Ableben seines Vaters (wodurch?); in welchen Verhältnissen lebte seine Mutter nach ihrer Scheidung; wovon (und wie?) hat Martin Lantsch-Nötzel selbst gelebt, wieviele Bilder hat er (schätzungsweise) verkauft, wieviele insgesamt (schätzungsweise) gemalt? Auf S. 10 wird zwar von ca. 1.900 Arbeiten gesprochen, es bleibt aber auch hier uneindeutig, ob sich diese Zahl auf das gesamte bildnerische Vermächtnis bezieht. Vielleicht fehlt es jedoch auch an Dokumenten, die auf derart spezifische Fragen Antwort zu geben wüßten – aber selbst dann interessierten mich als Leser *auch diese Umstände...*

Die durchgängige These oder bevorzugte Interpretation der Wandlung Martin Lantsch-Nötzels von einem Portraitmaler bzw. von seiner gegenständlichen Malerei hin zum Abstrakten bzw. zum nonfigurativ-künstlerischen Werk geht von einer ‚inneren Entwicklung‘ aus, stellt den ‚zunehmend spirituellen‘ Ausdruck (und Inhalt) seiner Bilder und seines gesamten Œvres als Ergebnis eines ‚geistigen Erkenntnisweges‘ oder ‚Prozesses‘ dar. Weil es dazu (z. B. durch Selbstreflexion in Briefen oder anderen Aussagen) keine expliziten Belege gibt, stieg in mir irgendwann das Gefühl auf, auch bei diesem Ansatz handele es sich womöglich um eine ‚erwünschte‘ oder postulierte Mutmaßung/Auslegung. Denn ohne weiteres ließe sich auch hier anders argumentieren: Die in dieser Epoche ‚aufbrechenden‘ bahnbrechenden physikalischen Postulate und zerstörerischen Realitäten des Krieges *mußten* jeden aufrichtigen Künstler *zwangsläufig* dazu nötigen, seine Sicht- und Lesart und damit auch seine Produktions- und Interpretationsweise zu verändern, sie dem offensichtlichen ‚Chaos der Moderne‘ anzupassen und damit wie selbstverständlich auch den Übergang zur Abstraktion, zur ‚begrifflichen Verallgemeinerung‘ (als Ergebnis eines Bewußtseinsprozesses) zu vollziehen – womit das ‚Aufbrechen des Abstrakten‘ dann lediglich als ein dieser Zeit am Unmittelbarsten entsprechendes und vollkommen *natürliches* Symbol und Analogon interpretiert werden könnte... Das, was uns gern als konzeptionelle Neuerung oder Idee vorgestellt wird, ist zumeist nur Ergebnis von – absolut notwendigen – *Reaktionen oder Reflexen* auf die *Realitäten* einer Gegenwart, auf die Sensationen des Daseins oder sogar auf die *unergründlichen* inneren Entwicklungsgänge oder ‚Stimmen‘ oder intentionalen Gebote, die viel weniger durch uns selbst als vielmehr durch die Geschichte und das Schicksal *gefordert* und vorangetrieben werden. Vergewärtigen wir uns nochmals den historischen Moment, in dem Martin Lantsch-Nötzel steht: Die Umbrüche dieser Zeit, die Kriege, die er erlebt, die vollständige Orientierungslosigkeit, die Fragwürdigkeit aller kulturellen oder konventionellen Hervorbringungen des Menschen wie auch der Verlust bzw. die Schädigung seines Selbstverständnisses zusätzlich noch zur allgemeinen Zerrüttung der ‚deutschen Identität‘: alle diese existentiellen Angriffe müssen seinerzeit so ungeheuerlich gewesen sein, daß es eher ‚unnatürlich‘ gewesen wäre, hätten sie den Ausdruck und das gesamte Sein des Menschen dieser Zeit, ob nun in den alltäglichen oder künstlerischen Belangen, *nicht auch auf das Grundlegendste verändert*. Denken und Handeln sind im wesentlichen kaum mehr als reflexive Fabrikationen – zur Bewahrung der ‚intentionalen Identität‘, oder um es ganz profan zu sagen: zur

Rettung der eigenen Haut... Und immer schlägt das Pendel dabei in das andere Extrem – um dann abermals zurückzuschwingen – und erneut eine Kontraposition ‚abzubilden‘ – die wenig später *wiederum* nur als Antithese zum Neuen-Alten, Wiederbewährten, Ewig-Wiederkehrenden ‚ins Sichtbare tritt‘...

Die Forderung nach ‚Erneuerung der Kunst‘ (vgl. S. 15) ist älter als sie hier (mit 1919) markiert wird. Sie bricht sichtbar, hörbar, belegbar spätestens in der Mitte des 19. Jh. auf... Als allgemeinen Verweis auf diese Anmerkung, hier einige Absätze aus dem biographischen (ebenfalls in Arbeit befindlichen) Fragment über das Leben des Dichters Franz Rappl, Violanthes Vater: <http://www.archiv-svw.de/index.php?content=%2Farticle.php%3Fid%3D216%26anchor%3Dgeistfeld%23geistfeld>.

Auf S. 91 wird das Bohr'sche Atommodell, 1913 von Nils Bohr entwickelt, zu einer Art ‚konzeptionellen Schlüssel‘ stilisiert, welches das ‚Hauptwerk‘ Herrn Lantzschnötzels inspiriert hätte... Leider fehlen für das „für ihn so charakteristische Bildschema eines hellen, bewegten Kerns, der von einem dunklen Ring aus ebenfalls mobilen Elementen umfangen wird“ die Bildbelege – womit derart ‚zauberischen‘ Beschreibungen immer der Hauch des suggestiv Propagierten oder intentional Konstruierten anhängen und damit womöglich sogar auf die Glaubwürdigkeit des Ganzen ein Schatten geworfen wird. Die in diesen Zusammenhang gestellten Bilder des Malers stammen aus den 50er Jahren: einer Zeit, in der das Bohr'sche Atommodell längst um quantenphysikalische Erkenntnisse erweitert worden war – und *sie* waren es (weit mehr noch als das Atommodell: allein durch ihr exaktes schlüssiges Denken haben bereits die Atomisten vor 2.5000 Jahren vorausgesagt, daß „das Leere ein inneres Aufbaumoment der Körperwelt ist“), die das rein materialistische Weltbild fundamental in Frage stellten und damit allen tiefer (oder höher) veranlagten Menschen und konsequenteren Denkern auch den geistigen Sprung zur Anerkennung einer holistisch-spirituellen Weltanschauung ermöglichten. Das gilt insbesondere für Franz und Violanthe Rappl und die ihren Generationen zugehörigen kreativen Intellektuellen, die selbstverständlich *alle* R. Steiner, O. Adler, G. Meyrink, H. Hesse, R. Tagore, Vivekananda, Aurobindo (u. a.) kannten und gelesen hatten. Zweifellos suchen die kompositorischen Einzelszenen Martin Lantzschnötzels nach ästhetischer Übersetzung eines alltäglichen wie künstlerischen höheren Bewußtseinszustandes in Auseinandersetzung mit der Moderne. Mir aber scheinen sie vielmehr von der (wertvollen) naiven Spiel- und Experimentierfreude bestimmt, als von strategischer Analyse oder gesetzmäßig entwickelten Strukturen. Selbstverständlich erzeugen sie sinnlichen Eindruck, dringen über bildsprachliche Empfangskanäle in das Innere des Menschen vor, finden aber (nach meinem Dafürhalten) – und das speziell auf seine Werke des Ungegenständlichen oder Abstrakten bezogen – nicht zu einer über das Vage und Experimentelle hinausreichenden Stilistik, Dialektik, Kritik. Und aus diesem Grunde sprechen mich auch seine gegenständlichen oder ‚naturalistischen‘ Arbeiten mehr an: ich *erkenne*, was gemalt wurde, *erfasse* die Spezifik des bestimmten Ausdrucks des Künstlers, vermag eine *echte Beziehung* zum Künstler einzugehen, da mich das Verständnis des Dargestellten mit ihm verbindet, während die Abstrakta ‚lediglich‘ interessant bleiben. Dennoch: zugleich *versteh*e ich Martin Lantzschnötzels Entwicklung und Auseinandersetzung, vor allem in Verbindung mit seiner Ausrichtung auf das ‚Postulat des Geistigen‘, wie es etwa Wassily Kandinsky (1866-1944), von dem er sich stark inspiriert fühlte, in die bildnerische Kunst eingeführt hatte. Hier müssen wir immer die Verbindung zu Rudolf Steiner mitdenken, von dem sich sowohl Kandinsky als auch Martin Lantzschnötzel begeistern ließen. Und so offenbart sich gerade in

der künstlerischen Wandlung, wie sie sich in Herrn Lantsch-Nötzel vollzog und verwirklicht hatte – vom Naturalisten oder Portraitmaler hin zum Expressionisten, zum Maler des Informel oder des Abstrakten – sein besonderes Talent und seine ureigene schöpferische Begabung.

In diesem Zusammenhang wurde mir seltsam bewußt, wie sich durch (vermeintliche) *Beschreibung eines Bildes* sein Geheimnis ‚aufgelöst‘, seine reine gestalterische Wirkung sich entzaubert und von der sinnlich-emotionalen Wahrnehmung auf das rationale analytische Prinzip verlagert. (Vgl. für diese und andere Stellen: S. 47, Bild Nr. 44, 45.) Vielleicht kann man auch deswegen sagen: das Abstrakte ‚hat etwas‘, weil es das Geheimnis ‚fester verschlossen hält‘ als jede figurative oder naturalistische Darstellung. *Andererseits* ist es darum und zugleich *viel schwerer*, dieses ‚Geheimnis‘ auch im Gegenständlichen zu verankern – wobei die bekannten und konventionell verständlichen Formen derart miteinander kombiniert werden und kommunizieren müssen, um *beide Ebenen oder Welten* zugänglich zu vereinen: die gegenständliche *und* die interpretatorisch unendlich offene des Abstrakten. – Ulrich Tarlatt (*1952), deutscher Maler, Zeichner, Bildhauer, Graphiker: „Die Geschichte eines Bildes muß sich jeder selbst erzählen.“ –

Zuerst hatte mir Ihre Unterscheidung gefallen, sehr geehrter Herr Dr. Winkler, den „Begriff >abstrakt< ... im Nachstehenden nur im Sinne von >vom Gegenstand abstrahiert< [zu benutzen], statt dem gängigen Sprachduktus zu folgen und die gegenstandslose oder konkrete Kunst mit einzuschließen“ (vgl. S. 51); ich dachte sogar, diese Trennung sollte eine Verallgemeinerung in der künstlerischen Rezeptionsgrammatik erfahren, weil sie zur sprachlichen Konkretisierung und Präzisierung (gerade auf dem Feld der ansonsten künstlerischen Interpretationswillkür) beitrüge. Je mehr ich diese Formel jedoch auf Martin Lantsch-Nötzels Werke anzuwenden begann, desto unsicherer wurde ich, ob sie uns wirklich weiterhülfe. Mehr und mehr entglitt mir, worin ihr differenzierender Zweck eigentlich bestehen sollte. Was heißt „vom Gegenstand abstrahiert“, und worin liegt dabei die spezielle Verfeinerung in der Anwendung des Begriffes ‚abstrakt‘? – Ich muß gestehen, ich konnte diese Einwendungen und Fragen, wie sie sich auch meinen Mitstreitern stellten, denen ich diesen Text zur Korrekturlesung übergab, nicht stichhaltig auflösen. Die ‚abstrakte Kunst‘ ist ja im Grunde sehr „konkret“, sehr simpel definiert: als Form- und Farbkomposition, die nicht zu den Dingen der sichtbaren Welt gezählt werden können: Wenn ich den Gegenstand (doch noch etwas) erkenne, von dem aus (lediglich ein wenig) ‚abstrahiert‘ worden ist, dann wäre diese Darstellung immer noch (nur unwesentlich abstrahiert) *gegenständlich*. Unserer Auffassung nach hat der vom niederländischen Maler und Kunsttheoretiker Theo van Doesburg (1883-1931) vorgeschlagene Begriff ‚konkrete Kunst‘, den er 1930 für die bis dahin nur ‚abstrakte Kunst‘ genannte ungegenständliche Malerei und Plastik einführte, mehr Durcheinander gestiftet als genützt. Ähnlich, so scheint uns, verwirrt auch Ihre Formel, sehr geehrter Herr Dr. Winkler, mehr als sie verdeutlichen möchte. Und das umso gewißlicher, je genauer wir sie zur Analyse der Arbeiten Herrn Lantsch-Nötzels heranzogen: Es fiel uns auf, wie er in seinen (in der Monographie gezeigten) Werken auf hauptsächlich vier geometrische Elemente, auf die seine Auswahl relativ beschränkt bleibt, die er aber vielseitig variiert, zurückgreift (vgl. S. 56-73): nämlich auf

- fünf bis neun einmal auslaufende, ein anderes Mal auch gebogene übereinandergelegte Streifen oder Balken, auf
- Kreisbögen oder kurze Bögen, die sich strahlend bis zur Sichel, zur Parabel oder zur Ellipse ausformen können, auf

- Spiralen, und auf
- Kugeln. Natürlich sind ‚Spiralen und Kugeln‘ Gegenstände der sichtbaren Welt, man könnte sie also als ‚vom Gegenstand abstrahiert‘ bezeichnen; unserer Auffassung nach stehen sie bei Herrn Lantsch-Nötzel aber in keinem ‚offensichtlich-gegenständlichen Sinn- und Weltzusammenhang‘, so daß wir solche Darstellungen (im Sinne der klassischen Definition) auch eher zu den ‚rein abstrakten‘ Werken zählen würden wollen...

Zweifellos hat Martin Lantsch-Nötzel eine als individuell wiedererkennbare Bildwelt geschaffen – doch hat er wirklich, als er 1955 den folgenden Satz (vgl. S. 95) schrieb, die Tragweite jener industriellen und modernistischen ‚Innovationen‘ und ihrer tiefgreifenden Folgen für das ‚Lebensgefühl‘ ganz erfaßt?: „Dieses >sich immer in Wandlung befinden<, dieses >immer in Bewegung sein< konnte nicht ohne Rückwirkungen auf den künstlerischen Ausdruck bleiben...“ – Die nonfigurativen Ausdrucksformen geben zwar die (bejahend-vorteilhaften) Spielvarianten der bildnerischen Möglichkeiten wieder, sie können sich jedoch (aufgrund des Fehlens von eindeutigen interpretatorischen Begriffselementen) konzeptionell nicht von den (verneinend-nachteiligen) Folgen dieses ‚Wandels‘ in der Mitte des 20. Jahrhunderts abgrenzen. Wenn Martin Lantsch-Nötzel den „Wandel“, das „Weben ... um das sichtbare Dasein herum“ zu einem ersten initiatorischen Moment und motivischen Zentrum seiner Darstellungen erwählt (vgl. S. 109 u. 115), wenn sich daraus auch sein expressiver Ausdruckswille und sein späteres Arbeitsprinzip der beständigen Variation und Abwandlung relativ überschaubarer Zeichen und Formen ergibt, und wenn auch nicht an seinem Glauben und seinem Gefühl an/für die übergeordnete Verbundenheit jedes einzelnen mit dem universalen Ganzen der Schöpfung zu zweifeln ist (vgl. S. 125, genauso wie schon auf S. 115: ...die „sinnstiftende Eingebundenheit in die großen Zusammenhänge der Schöpfung...“), so bleibt (nach meinem Instinkt und Gefühl) dennoch die Frage nach seiner vollen inneren und geistigen Kohärenz (Übereinstimmung, Gleichförmigkeit) offen bzw. uneindeutig (vgl. S. 115): „...Das Direkte ist die sich ergebende Frucht der freien schöpferischen Gestaltung.“ Martin Lantsch-Nötzel hat sich in seiner ‚freien schöpferischen Gestaltung‘ eher aber dem ‚Indirekten‘ zugewandt, dem Unsichtbaren, dem *hinter* dem Unmittelbaren ‚Wirkenden, sich Wandelnden – Weben, Werden und Wachsen‘. Immer stellt sich der ungegenständlichen Kunst die Frage des Konkreten, ‚Direkten‘: Wie weit verläßt der Künstler den Bezugsrahmen des Konkreten – um sich nicht ‚genauer positionieren‘ zu müssen oder sich das ‚unendliche Feld‘ der reinen ästhetischen Abstraktionen nutzbar zu machen, sich in ihm ebenso ‚uneingeengt‘ darstellen zu können? Nichts gegen das imposante Zusammenspiel von ‚Form, Linie, Farbe, Rhythmus“ (vgl. S. 78-95) – wenn es am Ende nicht nur der gefälligen Dekoration zur passenden Tapete dient... Allerdings, und wir erinnern der einleitenden Worte Dr. Ullrichs: In unserer postmodernistischen Kapitalgesellschaft genießt gerade das ‚nonfigurative Werk‘ höchstes ‚Ansehen‘ (und höchste Bewertung), denn es bedient auf ideale Weise die positivistischen Tendenzen des ‚guten Geschmacks‘, jenes ‚vielseitigen ästhetischen Anspruchs‘ – dem jede kritische Kontrapunktierung zuwider ist. So verweigern sich z. B. auch die Arbeiten Violanthes jeglicher Verklärung und Beschönigung: um vollbewußt die innere Betroffenheit und Reflexion des Publikums zu provozieren. Unsere ‚Kenner und Kuratoren‘ jedoch fühlen sich von solchen Werken ‚in trübsinnige Stimmung versetzt, da sie Schwermut verbreiten und den Betrachter vor den Kopf stoßen‘... Versuche ich jene existentiell bedrohlichen Verhältnisse und Störungen nachzuempfinden (den gegenwärtigen übrigens in gewisser Weise vergleichbar), denen Martin Lantsch-Nötzel und alle denkenden, fühlenden Menschen seiner Generation ausgeliefert waren, so erscheint

mir seine ‚Verunsicherung‘ (vgl. S. 15) eher grundlegend zu sein, und damit der andauernde innere Streit um das rechte Prinzip nur natürlich. Stellen wir uns vor: *zwei Weltkriege* erlebt und überlebt er! Auch wenn ich glaube, daß unser konstitutionsbildendes Wesen – unabhängig von allen äußeren Einwirkungen – *angelegt* ist, so hat doch gerade auch diese Generation alle Rechte der Welt auf ihrer Seite, sich auf eine gewissermaßen ‚sichere Position‘ zurückzuziehen, zurückziehen zu dürfen, sich vor ‚allen weiteren Angriffen‘, Gefahren oder Mißdeutungen, von seiten der Gesellschaft oder selbst nur einer vermeintlichen Kunst- oder Rezeptionskritik, zu schützen. An vielen Stellen des Textes steigen zwischen den Zeilen atmosphärische Ahnungen auf, werden seelische Befindlichkeiten spürbar, wie sie im Maler Martin Lantsch-Nötzl gewirkt, wie sie ihn beeinflußt oder zumindest umgeben haben könnten: Auch er, wie so viele wesentliche Menschen, fühlte in sich eine strikte Abneigung gegen alle marktschreierischen oder selbstdarstellerischen Methoden und Öffentlichkeiten; er agierte und produzierte lieber aus der Distanz zu seinen ‚Objekten‘ und sehnte sich hauptsächlich nach Übereinstimmung mit allen Erscheinungen und den sinnlichen Empfindungen der *Harmonie*, nach Ruhe und Geborgenheit – und findet sie im weiten Reich der geistigen, der ideellen Modelle...

Sehr geehrter Herr Dr. Winkler!

Mit großem Respekt verneige ich mich vor Ihrer Arbeit – und hoffe inständig, Sie können mir meinen ‚gestrengen‘ Blick vergeben. Gewiß ist er auch nur Ausdruck der in mir ‚angelegten‘ Rebellion gegen zu einfache und ‚wünschenswerte‘ Auslegungen und Darstellungen – auf die die publizistischen Massenproduktionen zum Zweck ihres Überlebens heute mehr den je angewiesen sind und die sie damit zugleich bestimmen. Wie sehr Sie, sehr geehrter Herr Dr. Winkler, eine ehrliche Betrachtung schätzen und diese sogar auch dort vorzögen, wo sie über ihr Ziel hinausschießt, um bestimmte Perspektiven bewußt zu polarisieren, weiß ich nicht – weswegen ich das Risiko, Sie darüber möglicherweise zu verstimmen, eingehen mußte. Vielleicht aber wollen Sie mir dennoch eine kurze Antwort zukommen lassen.

Sollten Sie sich nicht allzusehr davon beansprucht fühlen, würde ich noch um Beantwortung dieser Fragen bitten:

Können/dürfen Sie mir sagen, was es Ihre Stiftung gekostet hat (nur eine ungefähre Orientierung), dieses Buch in diesem Verlag zu veröffentlichen? – In welcher Auflage wurde es gedruckt?

Wenn Sie es für sinnvoll erachten, meine Ausführungen und damit auch mein Ansinnen bzw. Anliegen, irgendwann ein ähnliches Werk herauszugeben, an jemanden weiterzureichen, der mir dabei behilflich sein wollte/könnte – ich wäre Ihnen sehr verbunden.

Ich hoffe, es macht Ihnen nichts aus, sehr geehrter Herr Dr. Winkler, wenn ich diese Reflexionen auch den Materialien über Franz und Violanthe Rappl öffentlich hinzufüge.

Für alles – vor allem für Ihre wohlwollende Aufnahme – bedankt sich bei Ihnen sehr herzlich

E. Just.