

GEOMETRISCHE ABSTRAKTION UND REALITÄT

Von Lorenz Dittmann

Heinrich Lützeler, dem Jubilar, der schon in seiner „Einführung in die Philosophie der Kunst“ von 1934 die „Teilhabe der Kunst an der Wirklichkeit“ als ein Grundproblem erkennender Betrachtung von Kunst umrissen hatte,¹ sei ein Versuch dargebracht, der sich erneut dem Realitätsbezug der geometrisch-abstrakten Kunst, der scheinbar realitätsfernsten unseres Jahrhunderts, zuwendet.²

Mit dieser Fragestellung verbindet sich das Problem einer Entsprechung kunsthistorischer, philosophischer und bildkünstlerischer Theorieentwürfe, — auch dies ein Sachverhalt, dem Heinrich Lützeler immer wieder seine Aufmerksamkeit schenkte.³

Es werden miteinander verglichen: von Ludwig Coellen (1875- um 1935) das Buch „Der Stil in der bildenden Kunst“ (1921), von Ernst Cassirer (1874-1945) die Abhandlungen „Zur Einsteinschen Relativitätstheorie“ (1921) und „Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften“ (1921/22) und von Piet Mondrian (1872-1944) der Aufsatz „Natürliche und abstrakte Realität“ (1919/20) und zwei Abhandlungen von 1920 und 1923 im Bauhausbuch „Neue Gestaltung“ von 1925.

Nicht um die Feststellung von Einflüssen und Abhängigkeiten geht es dabei, sondern um den Aufweis einer „Einheit der Richtung“: „Die einzelnen Individuen“, so Ernst Cassirer,⁴ „gehören zusammen — nicht weil sie einander gleichen oder ähnlich sind, sondern weil sie an einer gemeinsamen Aufgabe mitwirken...“.

Den Abschluß bildet eine Betrachtung von Werken dreier zeitgenössischer Vertreter der geometrisch-abstrakten Kunst.

Um den wissenschaftsgeschichtlichen Ort der Kunstgeschichtstheorie Ludwig Coellens zu bestimmen, ist es erforderlich, den Blick auf die Theorie Alois Riegls zu

¹ Heinrich Lützeler: Einführung in die Philosophie der Kunst. Bonn 1934. Bes. S. 15 ff., 79 ff.

² Die Wiederaufnahme dieser Frage erscheint nicht überflüssig: noch 1979 konnte Mondrians Kunst als „formalistische“ mißverstanden werden. Vgl. Clara Weyergraf: Piet Mondrian und Theo van Doesburg. Deutung von Werk und Theorie. München 1979.

³ Vgl. Heinrich Lützeler: Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft. Systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der bildenden Kunst. 3 Bde. Freiburg/München 1975. Passim. — Zum angesprochenen Problem vgl. auch William S. Heckscher: Die Genesis der Ikonologie (1964). Dt. in: Ekkehard Kaemmerling (Hrsg.): Bildende Kunst als Zeichensystem. 1: Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme. Köln 1979. S. 112-164 sowie Gerd Wolandt: Transzendente Elemente in der Kunstphilosophie und in der Kunstgeschichte. Zur Geschichte der Kunsttheorie 1900-1930. In: Lorenz Dittmann (Hrsg.): Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930. Stuttgart 1985. S. 219 ff. Bes. S. 254 ff.

⁴ Ernst Cassirer: Naturbegriffe und Kulturbegriffe. In: Ders.: Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien (1942). 2. Aufl. Darmstadt 1961. S. 73.

richten, und zwar, innerhalb der ständig wechselnden Neuansätze dieses unermü-
dlich Suchenden, auf die Ausformung, die sein Gedankengebäude in der 1897/98
niedergelegten „Historischen Grammatik der bildenden Kunst“ gewonnen hatte.⁵

In der Einleitung dieses Buchmanuskripts entwarf Riegl eine Kunsttheorie, die sich
grundsätzlich von der langen Tradition einer Orientierung an der organischen Natur⁶
unterschied:

„Die menschliche Hand bildet ihre Werke aus toter Materie genau nach den glei-
chen Formgesetzen, nach denen die Natur die ihrigen formt. Alles bildende Kunst-
schaffen des Menschen ist daher im letzten Grunde nichts anderes als Wetttschaffen
mit der Natur ... Das Grundgesetz, nach welchem die Natur die tote Materie formt,
ist dasjenige der Kristallisation, welcher hinwiederum die Symmetrie, d. i. die gleich-
mäßige horizontale Verteilung der kleinsten Moleküle zu den Seiten einer idealen
Mittelachse, zugrunde liegt. Dagegen hat es den Anschein, als ob die Formen der be-
lebten (d. i. bewegten) Materie anderen Gesetzen folgten; dem ist aber in Wahrheit
nicht so, sondern auch ihnen liegt das Grundgesetz der symmetrischen Bildung zu-
grunde, nur tritt es da eben in Folge der den Werken der belebten Natur zustehenden
Bewegungsfähigkeit (sei es durch Wachstum, sei es durch Ortsveränderung) nicht
mehr so einfach und unverhüllt zutage...“.

Nochmals kam Riegl im Kapitel über die „Motive“ auf die grundlegende Bedeu-
tung der anorganischen Natur für das Kunstschaffen zu sprechen: „Die Natur formt
die tote Materie zu Kristallen. ... Das kristallinische Motiv ist daher für das menschliche
Kunstschaffen, das ja ausschließlich mit anorganischer Materie (einschließlich
ursprünglich organischer, aber des Wachstums bereits beraubter und dadurch leblos
gewordener Stoffe wie Holz und Bein) zu tun hat, von Haus aus das einzig Entspre-
chende und Berechtigte, weil eben das schlechtweg Natürliche. ... Der Mensch kann
an und für sich gar nicht die Absicht fassen, einen Organismus erfinden zu wollen für
ein Ding, das doch nicht organische Funktionen ausüben könnte. Darin ruht die
grundlegende Bedeutung der anorganischen Motive für alles menschliche Kunst-
schaffen überhaupt. ... Nur im anorganischen Schaffen erscheint der Mensch völlig
ebenbürtig mit der Natur, schafft auch rein aus innerm Drange, ohne alle äußeren
Vorbilder; sobald er diese Grenze überschreitet und organische Schöpfungen der Na-
tur wiederzuerschaffen beginnt, gerät er in äußere Abhängigkeit von der Natur, ist
sein Schaffen kein völlig selbständiges mehr, sondern ein imitatives...“.

⁵ Alois Riegl: *Historische Grammatik der bildenden Künste*. Aus dem Nachlaß hrsg. von Karl M. Swoboda und Otto Pächt. Graz/Köln 1966. Zitate auf S. 21, 75, 76. — Dazu Lorenz Dittmann: *Der Begriff des Kunstwerks in der deutschen Kunstgeschichte*. In: L. Dittmann (Hrsg.): a. a. O. (Anm. 3). Bes. S. 52-54.

⁶ Es handelt sich dabei aber nicht, wie Wilhelm Worringer meinte, um eine Entgegensetzung von „Abstraktion“ und „Einfühlung“. Vgl. dazu Stephan Nachtsheim: *Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung 1870-1920*. Berlin 1984. Bes. S. 129-132.

Mit dieser Fundierung des Kunstschaffens auf die *anorganische Natur*, dieser Absage an alle imitative „Scheinlebendigkeit“, kann Riegls kunsthistorischer Entwurf auch als Schritt zur theoretischen Legitimation einer geometrisch-abstrakten Kunst verstanden werden.

Ludwig Coellen baute in seinem kunsthistorischen System die Dichotomie von anorganischer und organischer Natur zur Kontrastierung der „Stilgesetze“ „Kubismus und Organizismus“ aus. Wie in der Grundrichtung der Rieglschen Theorie wurde in Coellens Buch „Der Stil in der bildenden Kunst“⁷ die künstlerische Raumorganisation zum Träger des Stils: „Die gesetzmäßige Besonderheit der Raumgenese, in der sich der Weltbegriff einer Kulturperiode künstlerisch ausspricht, ist in ihrer Erscheinung das, was wir Stil nennen.“ Als „fundamentale Arten des raumerzeugenden Prinzips“ unterschied Coellen „Mechanismus“ und „Organismus“: „In der mechanischen Raumordnung ist das Individuum ein nach mechanisch mathematischen Prinzipien gebauter und dem Ganzen eingefügter Teil des Raumes. Im Organismus ist diese Ordnung überlagert und aufgehoben — und damit aufbewahrt — in dem höheren Einheitsprinzip des Lebens, das alle Teile in unmittelbare Beziehung zum Ganzen setzt und zu Gliedern macht.“

Zur genaueren Fassung dieses Gegensatzes ist aber noch zu trennen zwischen „Erfahrung“ und „Weltbegriff“: „In der Erfahrung erscheint die Natur als mechanische Ordnung, außerhalb derer die organischen Eigenwesen leben. Die natürliche Erfahrung ist an den anthropozentrischen Standpunkt gebunden, der vom Ich aus die eigene Existenz als Organismus faßt im Gegensatz zu seiner mechanischen Umgebung, zur Natur, und dabei nach Analogie eine gewisse Mannigfaltigkeit der Erscheinungen als Organismen erfährt und anerkennt...“. Für den „weltbegrifflichen Bezug des Daseins zu seinem unendlichen Grunde“ aber muß dieser „anthropozentrische Standpunkt“ verlassen werden, und damit auch „jenes Ineinander der mechanistischen und organischen Ordnung der natürlichen Erfahrung“. „Die Idee des Weltbegriffs stellt sich ... dar als Prozeß der Individuation“, und daraus ergeben sich, in klarer Trennung, zwei Möglichkeiten des Individuationsprinzips, „das mechanistische, welches das Dasein als Totalität von Massen-, von Teilindividuen setzt, oder das organizistische, welches das Dasein als Totalität von Eigenwesen setzt.“ Der „mechanistischen Individuation“ entspricht der „Kubismus“, der „organizistischen“ der „Organizismus“. Der Stil, so Coellen, „ist notwendig entweder kubistisch oder organizistisch“.

⁷ Ludwig Coellen: Der Stil in der bildenden Kunst. Allgemeine Stiltheorie und geschichtliche Studien dazu. Traisa-Darmstadt 1921. Zitate auf S. 3, 4, 7/8, 10, 35, 36, 40, 44, 46, 47, 51, 63, 65 ff., 67 ff., 70, 71, 72. — Vgl. auch Ludwig Coellen: Die Methode der Kunstgeschichte. Traisa-Darmstadt 1924. Nachdruck Mittenwald 1979. — Ders.: Von der Selbstoffenbarung des göttlichen Lebens. Grundlegung einer Metaphysik. Traisa-Darmstadt 1924.

Im folgenden seien nur einige Charakteristika des „Kubismus“ — bei der Wortwahl folgte Coellen der kubistischen Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts — herausgehoben: „Im strengen Kubismus liegen dem Formbau die gesetzmäßig geometrischen und stereometrischen Vorstellungen zugrunde. Die gerade Linie, insbesondere die horizontale und vertikale, der Kreis, die Ellipse und überhaupt die einfachen, regelmäßigen Kurven, dann die einfachen stereometrischen Gebilde, wie Würfel, Prisma, Pyramide, Kugel, Konus und Zylinder, sind diejenigen Formen, in denen sich die Ordnung der Raumgenese vollzieht. Sie sind die der schöpferischen Phantasie vorschwebenden Schemata, nach denen die natürlichen Gestalten der Objekte zu Gliedern der Kunstform umgewandelt werden. Das natürliche Objekt wird geometrisch schematisiert.“ „Der Kubismus ist nicht perspektivisch“, sein Raumbau hat „keinen beharrenden Mittelpunkt mehr für das räumliche Massengleichgewicht.“ Dem Kubismus ist die „Flachform“ eigentümlich. „Ihm bedeutet der Allgemeinraum nicht unbegrenzte Tiefe, ... sondern eine ideelle Fläche, vor der oder zu der hin sich das Gegenständliche ordnet.“

Coellen beschloß sein der Polarität von „Kubismus und Organizismus“ gewidmetes Kapitel mit der Feststellung: „Bis zur jüngsten Gegenwart ist unter dem Einfluß der organizistischen Kunsttradition der Kubismus in seiner vollen Bedeutung und als besonderes Stilgesetz nicht erkannt worden, und die dazugehörigen Kunstperioden wurden als unentwickelt oder ‚primitiv‘ mißachtet. In Wahrheit ist, wenn man die Kunstgeschichte als Ganzes übersieht, der Kubismus die bei weitem allgemeinere und bedeutsamere Formweise, der gegenüber die organizistischen Perioden wie seltene Ausnahmefälle erscheinen.“

Erst aus der Begegnung mit der abstrahierenden Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts konnte Coellen eine Kunstgeschichtstheorie entwickeln, in der kubistisches Gestalten gleichberechtigt neben organizistischem steht.⁸

Die Dichotomie „Kubismus und Organizismus“ durchkreuzte Coellen mit einer zweiten Polarität, der von „Statik und Dynamik“, unterschied mithin auch einen „statischen“ von einem „dynamischen“ „Kubismus“. (Man darf hier auch an den Gegensatz von Mondrian und Malewitsch denken.)

Die Stilgesetze von Kubismus und Organizismus, von Statik und Dynamik sind schließlich zu beziehen auf die „obersten Stilprinzipien“ als Erscheinungsbedingungen des „objektiven, transzendenten und immanenten Weltbegriffs“. Dem „objektiven“ (antiken) Weltbegriff entspricht die „einfache Komposition“, dem „transzendenten“ (christlichen) die „polare Komposition“, dem „immanenten“ Weltbegriff,

⁸ Vgl. Ludwig Coellen: Die neue Malerei (Der Impressionismus. Van Gogh und Cézanne. Die Romantik der neuen Malerei. Hodler. Gauguin und Matisse. Picasso und der Kubismus. Die Expressionisten) München 1912. — Ders.: Schmidt-Rottluff. In: Das Kunstblatt 1 (1917). S. 321-328. — Ders.: Der Formvorgang in der expressionistischen Malerei. In: Das Kunstblatt 2 (1918). S. 69-74.

der seit dem neunzehnten Jahrhundert die Kultur bestimmt, die „Differenzierung“. In der Beschreibung der „differenzierenden“ Gestaltung des „immanenten Weltbegriffs“ gewann Coellen den Ansatz für eine vertiefte Deutung der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts: „Im differenzierenden Formbau ist ... die Bildebene die ungeformte Allgemeinvorstellung des Raumes, mit der der Formvorgang anhebt. ... Ihrem Formwerte nach ist sie daher nicht leer. Gerade weil sie ungeformt ist, ist sie Formsymbol des Irrationalen, des noch nicht in die Rationalität des Verhältnisses von Grund und Dasein, in die Rationalität des Körperlichen, Entlassenen. Sie ist potentielle Unendlichkeit, die alles Endliche, Geformte aus sich gebären soll. Sie ist latentes Raumleben. Die Form ist dessen Entlassung aus der Latenz zu verwirklichender Aktivität, sie ist räumlich rhythmische Aufteilung der Ebene selber zu konkreter Raumerfüllung.“ „Das Einzelräumliche ist nicht mehr Ausgangspunkt und Grundlage oder der eine als bestehend gesetzte Pol der Form. Es *entsteht* erst im Verlauf der Formung. Der formlose, durch die Bildebene repräsentierte Allgemeinraum erfüllt sich zur Körperhaftigkeit; er wird zur gegliederten Einheit der Objekte.“ Gleichzeitig erhalten die Gestaltungsmittel einen „nicht-dinglichen Allgemeinwert“: „Die Linien und Flächen sind grundsätzlich reine Linien und Flächen an sich, die Farben sind reine Farben und die bloßen Verdichtungen des allgemeinräumlichen Helldunkels...“. Das heißt aber auch, daß die „Konkretheit“ der Linien, Flächen und Farben ihrer Bestimmung als Formsymbol des „immanenten Weltbegriffs“ nicht widerspricht, sondern Folge dieses geistigen Zieles ist.⁹

Mondrians Theorie und Kunst sind Ausformungen eines „immanenten Weltbegriffs“.

Im ersten Kapitel seines Buches definierte Coellen „Wesen und Gesetz der Kunstform“. Hier heißt es: „Über die Begrenzung des gewöhnlichen, subjektiven Erlebens jedoch vermag sich der Mensch zu erheben zum schöpferischen Tun, zu jener Sphäre geistiger Tätigkeit, deren Inbegriff wir Kultur zu nennen pflegen, und zu der als besonderes Gebiet die Kunst gehört. Allgemein läßt sich sagen: im schöpferischen Tun vollzieht der Mensch als ethische Forderung die unendliche Aufgabe, jene Objektwelt, die fremde Natur, als seine eigene Produktion zu haben und darzustellen. Was dem Subjekt bloß gegebener ‚Gegenstand‘ war, soll *offenbar* werden als Produkt des schöpferischen Prozesses; es soll erscheinen als das im Tun Getane, als

⁹ Auf S. 92 schrieb Coellen: „... es ist in der neuesten Kunst wesentlich die kubistische Ordnung, welche den Formmitteln die Reinheit, die ursprüngliche Zugehörigkeit zum Allgemeinraum, verleiht.“ — Alexander *Dorner*: Die neue Raumvorstellung in der bildenden Kunst (1931) ging darüber einen Schritt hinaus, wenn er schrieb: „Da der überräumliche Kontakt, da überhaupt das Wesentliche des neuen Raumbildes eindringlich nur in abstrakten Formen gezeigt werden kann, so kommt man von selbst zu deren Darstellung (Picasso). Die abstrakte Form aber ist nur Mittel zum Zweck, nicht Selbstzweck und nicht das Wesentlichste...“ (Wiederabgedruckt in: Malewitsch — Mondrian. Konstruktion als Konzept. Alexander *Dorner* gewidmet. Wilhelm-Hack-Museum. Ludwigshafen/Rhein 1978. S. 2-4).

das im Formen und durch das Formen Geformte...“ . „Im schöpferischen Tun ... ergießt sich formende Aktivität zu ihrem eigenen Produkte, und das Kunstwerk ist nichts als das zum Dasein gewordene Schaffen; in ihm stellt sich das Formen selber dar, im Ergebnis also der Grund des Ergebnisses. Beides, Formen und Geformtes, sind dasselbe, von verschiedenen Seiten gesehen; das Kunstwerk bewahrt vermöge seiner Existenz das Schaffen auf als seinen offenbaren Grund und seine Quelle.“ Und in metaphysischer Konsequenz bestimmte Coellen: „In der Naturerkenntnis war der Ursprung verhüllt, war nur das Dasein der Wirklichkeit als solches da; in der schöpferischen Erkenntnis wird das Dasein in Bezug gesetzt zu seinem Ursprung als die Identität von Grund und Folge.“

Coellens Begriff des „schöpferischen Tuns“ läßt sich vergleichen mit *Ernst Cassirers*¹⁰ Begriff der „symbolischen Form“ — wenn auch Cassirer sich jeder metaphysischen Aussage enthielt. In seiner Abhandlung „Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften“, ursprünglich einem Vortrag an der Hamburger Bibliothek Warburg,¹¹ definierte Cassirer diesen Zentralbegriff seiner Philosophie folgendermaßen: „Unter einer ‚symbolischen Form‘ soll jede Energie des Geistes verstanden werden, durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird. In diesem Sinne tritt uns die Sprache, tritt uns die mythisch-religiöse Welt und die Kunst als je eine besondere symbolische Form entgegen. Denn in ihnen allen prägt sich das Grundphänomen aus, daß unser Bewußtsein sich nicht damit begnügt, den Eindruck des Äußeren zu empfangen, sondern daß es jeden Eindruck mit einer freien Tätigkeit des Ausdrucks verknüpft und durchdringt...“.

Vornehmlich an der Sprachentwicklung erläuterte Cassirer den „dreifachen Stufengang“ vom „mimischen“ über den „analogischen“ zum „symbolischen“ Ausdruck, — ein Stufengang, wie er sich auch in der Entwicklung der naturwissenschaftlichen Erkenntnis findet: „auch hier tritt an Stelle des äußeren Abdrucks der Gegenstände ihr ... mathematisch-physikalisches Symbol“, und den Cassirer in der „symbolischen Form“ der Kunst wiedererkannte in „Grundmomenten der künstlerischen Darstellung selbst“, in der Goetheschen Unterscheidung von „einfacher Nachah-

¹⁰ Zu Cassirer vgl. Paul Arthur *Schilpp* (Hrsg.): Ernst Cassirer (1949). Dt. Stuttgart etc. 1966. Darin bes. die Aufsätze von Felix *Kaufmann*: Cassirers Wissenschaftstheorie; Helmut *Kuhn*: Ernst Cassirers Kulturphilosophie; Katharine *Gilbert*: Die Stellung der Kunst in der Philosophie Cassirers; Fritz *Kaufmann*: Das Verhältnis der Philosophie Cassirers zum Neukantianismus und zur Phänomenologie. — Gerd *Wolandt*: Vom Geltungsbegriff zum Symbolbegriff. Cassirers Beitrag zur Grundlegung der Kulturwissenschaften. In: Ders.: Idealismus und Faktizität. Berlin/New York 1971. S. 146-158. — Karl *Neumann*: Ernst Cassirer. Das Symbol. In: Josef *Speck* (Hrsg.): Grundprobleme der großen Philosophen. Philosophie der Gegenwart II. Göttingen 1973. S. 102-145.

¹¹ Erstdruck in: Vorträge der Bibliothek Warburg I (Vorträge 1921-1922). Leipzig/Berlin. 1923. S. 11-39. Nachdruck in: Ernst *Cassirer*: Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs. Darmstadt 1956. S. 169-200. Zitate hier auf S. 175, 178, 182, 183, 187, 190, 191.

„mung der Natur“, „Manier“ und „Stil“. Für Goethe war „Stil“ gegründet in einer Erkenntnis des Wesens der Dinge: er „ruht ... auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern es uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen.“ Trotz seines Rückbezugs auf Goethe aber bestimmte Cassirer die Eigentümlichkeit der „symbolischen Form“ der Kunst allein im Hinblick auf die Selbstfindung der künstlerischen Anschauung: „Die künstlerische Anschauung blickt nicht durch das Bild hindurch auf ein anderes, das in ihm ausgedrückt und dargestellt wird, sondern sie versenkt sich in die reine Form des Bildes selbst und beharrt in ihr. ... Es ist eine Welt des ‚Scheins‘, die sich in ihm darstellt, aber eines Scheines, der seine eigene Notwendigkeit und somit seine eigene Wahrheit in sich trägt.“

Wie der Kunst dabei trotzdem noch Existenz- und Erkenntnisgehalt zukommen soll, — was Cassirer an anderen Stellen andeutete —, wird aus einer derartigen Auffassung nicht ersichtlich. So ist es kein Zufall, daß Cassirers „Philosophie der symbolischen Formen“ insbesondere für eine „ikonologische“ Kunstgeschichte fruchtbar werden konnte, für Werke, deren unmittelbare Lebens- und Existenzbedeutung vergangen war. Coellens in die metaphysische Frage von „Grund und Folge“ ausgespannter kunsthistorischer Entwurf aber war aus der Begegnung mit zeitgenössischer Kunst entstanden und konnte sich zudem, anders als Cassirers Konzept, in eine Fülle stilistischer Differenzierungen entfalten.

In der erwähnten Abhandlung hatte es Cassirer der Relativitätstheorie vorbehalten, „den eigentlichen ‚Stil‘ der modernen physikalischen Erkenntnis zu repräsentieren“. Seine kurz zuvor erschienene Schrift „Zur Einsteinschen Relativitätstheorie“¹² diente der tiefdringenden Auseinandersetzung mit dieser damals modernsten physikalischen Theorie.

Hier schilderte Cassirer in immer neuen Facetten die Spannung zwischen Objekterkenntnis und gedanklicher Selbsterfahrung in der Geschichte der naturwissenschaftlichen Forschung: „Fast schien es das unvermeidliche Schicksal der naturwissenschaftlichen Weltbetrachtung zu sein, daß jeder neue und fruchtbare Maßbegriff, den sie errang und für sich feststellte, sich ihr alsbald wieder in einen Dingbegriff verwandelte. Immer wieder glaubte sie der Wahrheit und des Sinns der physikalischen Größenbegriffe nur dadurch gewiß und sicher zu sein, daß sie ihnen bestimmte absolute Wirklichkeiten entsprechen ließ. Jede schöpferische Epoche der Physik findet und formuliert neue charakteristische Maße für die Gesamtheit des Seins und Geschehens — aber jede steht zugleich in Gefahr, in diesen doch immer nur vorläufigen

¹² Erstdruck Berlin 1921. Nachdruck in: Ernst Cassirer: Zur modernen Physik. Darmstadt 1957. S. 1-125. Zitate hier auf S. 11, 13, 19, 29/30, 34/35, 36, 41/42, 42, 66, 107, 109/110, 110, 113. — Vgl. dazu auch Ernst Cassirer: Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik (1910). Nachdruck Darmstadt 1980.

und relativen Maßen, in diesen jeweilig letzten gedanklichen *Instrumenten* der Messung den abschließenden Ausdruck des *ontologisch Realen* zu sehen. Die Geschichte des Begriffs der Materie, die Geschichte des Atombegriffs, des Begriffs des Äthers und der Energie liefert hierfür die typischen Beweise und Belege.“

Aller wissenschaftliche Fortschritt aber beruht darin, sich der jeweiligen gedanklichen Elemente bewußt zu werden, diese ständig zu verfeinern und zu korrigieren: „Immer handelt es sich für die physikalische Auffassung darum, zunächst einen charakteristischen Gesichtspunkt der Messung in einem objektiv-physikalischen Begriff, in einer bestimmten *Naturkonstante*, zu fixieren, — dann aber im weiteren Verlauf das konstruktive Moment, das in jeder solchen Setzung einer ursprünglichen Konstante liegt, klarer und klarer zu durchschauen und sich seiner Bedingtheit bewußt zu werden. Denn *alle* Konstanten, wie immer sie im einzelnen beschaffen sein mögen, werden nicht unmittelbar gegeben, sondern sie müssen zuvor *gedacht* und *gesucht* sein, ehe sie in der Erfahrung *gefunden* werden können.“ Das Grundgesetz dieser geistigen Bewegung, das sich auch und gerade in der Entwicklung von der speziellen zur allgemeinen Relativitätstheorie wiederum zeigte, ist dabei, „daß der Gedanke, kraft seiner eigentümlichen Grundfunktion, eine frühere Setzung nur dadurch aufheben kann, daß er sie durch eine allgemeinere und umfassendere ersetzt; daß er die Konstanz und Identität, die zu fordern und zu suchen er nicht ablassen kann, innerhalb der Erscheinungen nur an eine andere und tiefere Stelle verlegt.“

Inhaltliches Moment dieser Forschungsbewegung aber ist die Ersetzung der „Dingform“ durch eine „Systemform“, in der „wechselseitigen Entsprechung der Maße“: Die letzten Konstanten „sind nicht in besonderen gegebenen Dingen zu suchen, die als bevorzugte Bezugssysteme aus allen übrigen herausgehoben sind — wie die Sonne für Copernicus, der Fixsternhimmel für Galilei und Newton noch solche Systeme waren. Wahrhaft invariant sind niemals irgendwelche Dinge, sondern immer nur gewisse Grundbeziehungen und funktionale Abhängigkeiten, die wir in der symbolischen Sprache unserer Mathematik und Physik ... festhalten. Dieses Ergebnis der allgemeinen Relativitätstheorie aber ist vom Standpunkt der Erkenntniskritik so wenig paradox, daß es vielmehr als das logische Resultat und als der natürliche logische Abschluß einer Gedankenbewegung angesehen werden kann, die für das gesamte philosophische und naturwissenschaftliche Denken der neueren Zeit charakteristisch ist.“ Und Cassirer wandte sich entschieden gegen eine „relativistische“ Deutung der Relativitätstheorie: „der Fortschritt der Relativierung, der sich in der Relativitätstheorie vollzieht, (bedeutet) keinerlei Gegensatz zu allgemeinen Aufgaben der Objektivierung, sondern vielmehr umgekehrt einen Schritt auf dem Wege zu ihr...“. Nur hat sich der Ort dieser Objektivität verschoben: „Der Weg, auf dem allein zu dieser wahrhaften Allgemeinheit des Begriffs der Natur und der Naturgesetzlichkeit zu gelangen ist, auf dem eine eindeutige und objektiv-gültige, von der Wahl

des jeweiligen Bezugssystems unabhängige Beschreibung der Phänomene zu erreichen ist, führt ... notwendig durch die Relativierung der Raum- und Zeitgrößen, die innerhalb der Einzelsysteme gelten, hindurch; diese als veränderlich, als transformierbar setzen, heißt erst zur wahrhaften Invarianz der echten universellen Naturkonstanten und der universellen Naturgesetze durchdringen...“¹³. Notwendig war mit diesem Wege auch die Loslösung „von den Voraussetzungen der naiv-sinnlichen und naiv-dinglichen Weltansicht“ verbunden.

In der Relativitätstheorie vereinen sich Naturerkenntnis und Selbstfindung des physikalischen Gedankens: „Das physikalische Denken strebt danach, in reiner Objektivität nur den Gegenstand der Natur zu bestimmen und auszusprechen: aber es spricht dabei notwendig zugleich sich selbst, sein eigenes Gesetz und sein eigenes Prinzip aus.“ Die Relativitätstheorie bringt die Form des physikalischen Denkens „zu einem letzten Abschluß und einer letzten Klarheit.“

Abschließend relativierte Cassirer jedoch einen Alleingültigkeitsanspruch der Relativitätstheorie und der naturwissenschaftlichen Erkenntnis überhaupt an der Mannigfaltigkeit des Wirklichkeitsverständnisses und der Aufgabe, sie in einer umfassenden Philosophie der symbolischen Formen zu synthetisieren: „Es ist die Aufgabe der systematischen Philosophie, ... das Weltbild von dieser Einseitigkeit zu befreien. Sie hat das *Ganze* der symbolischen Formen, aus deren Anwendung für uns der Begriff einer in sich gegliederten Wirklichkeit entspringt ... zu erfassen und jedem Einzelnen in dieser Gesamtheit seine feste Stelle anzuweisen.“ Damit erst wäre „den allgemeinen Formen des theoretischen, des ethischen, des ästhetischen und religiösen Weltverständnisses ihr Recht gesichert und ihre Grenze bezeichnet. Jede besondere Form würde sich freilich in dieser Auffassung gegenüber den andern relativieren; — aber da diese Relativierung durchaus wechselseitig ist, da keine Einzelform mehr, sondern nur deren systematische Allheit als Ausdruck der ‚Wahrheit‘ und ‚Wirklichkeit‘ zu gelten hätte, so würde die Schranke, die sich damit ergibt, auf der anderen Seite als eine durchaus immanente Schranke erscheinen; als eine solche, die sich aufhebt, sobald wir das Einzelne wieder auf das Ganze beziehen und im Zusammenhang des Ganzen betrachten.“

Cassirer konnte diese monumentale Aufgabe nicht erfüllen, schon deshalb nicht, weil er ja der Kunst, wie erwähnt, keine Erkenntnisdimension mehr zusprach. Aber seine Ausführungen zur Geschichte der naturwissenschaftlichen Erkenntnis lassen sich übertragen auf die Geschichte der modernen Kunst, ihre Überwindung der Gegenstandsgebundenheit, ihren Vorstoß zu einem anderen Begriff von Wirklichkeit — und enthalten dann tiefere Einsichten über Kunst als Cassirers Aussagen zur „symbolischen Form“ der Kunst selbst¹³ — vorausgesetzt, man berücksichtigt, daß „alle

¹³ Vgl. dazu auch G. Wolandt: a.a.O. (Anm. 10), S. 156. — Rainer Piepmeier: Die Wirklichkeit der Kunst. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 29 (1984). Bes. S. 124-126.

Grundbegriffe einem charakteristischen geistigen *Bedeutungswandel* (unterliegen), wenn man sie durch die verschiedenen Gebiete geistiger Betrachtung hindurchführt.“

Mondrians Schriften enthalten aufschlußreiche ontologische Aussagen. So heißt es in der „Neuen Gestaltung“: „Der veränderte Mensch wird sich in der Gestaltung auf ‚eine durchaus andere‘ Art ausdrücken, woraus unbedingt eine andere Auffassung der Natur folgt. Nach dieser Auffassung drückt sich die Natur vom Mineral bis zum Tier immer weniger abstrakt, immer weniger rein aus. In der äußeren Erscheinung, sowohl wie in der Materie selbst, kann man eine wachsende Veräußerlichung feststellen. Sie entfernt sich immer mehr vom Absoluten und wird immer kapriziöser, immer animalischer. Im Gegensatz dazu wird das Individuum im Prozeß der Evolution vom Kapriziösen und Tierischen frei. Seine Art, sich gestaltend auszudrücken, muß es beweisen. Denn überall gestaltet der Mensch nur das Bild seiner selbst. ... Die tiefste Kunst kleidet sich in die wenigst kapriziöse Erscheinungsform. In der Musik wird der Ausdruck der Kunst nahezu ‚mineralisch‘. So ist die neue Gestaltung der Ausdruck der Wiedergewinnung der Kunst und der Materie.“¹⁴ Und wenige Seiten vorher wurde das wesentliche Ziel der neuen Gestaltung, die „Verinnerlichung“, mit „Kristallisation“ analogisiert: „Die ‚neue Gestaltung‘ hat die neue Realität in der Malerei gefunden, indem sie von der äußeren Oberflächenerscheinung abstrahierend nur das Innerste ausdrückt (kristallisiert)...“¹⁵

In Mondrians Naturauffassung stand mithin die anorganische Natur über der organischen, das „Mineralische“, „Kristallinische“ weist zur „großen ewigen Gesetzmäßigkeit“. Es ist dies eine Auffassung, die sich mit der von Riegl kurz vor 1900 dem „kristallinen Motiv“, den „anorganischen Motiven“ zuerkannten Bedeutung vergleichen läßt.

Bei Riegl aber war dieses Naturverständnis noch verbunden mit einer Vorstellung konkreter Gegenständlichkeit, Mondrian dagegen erklärte in immer neuen Wendungen als die grundlegende Neuorientierung der ‚neuen Gestaltung‘ die Ersetzung von Dingen und Formen durch „reine Beziehungen“, „Verhältnisse“. Im „Aufsatz in Dialogform“ „Natürliche und abstrakte Realität“ von 1919/20 sagte es der „abstrakt-realistische Maler“ gleich eingangs: „... je stärker von der Natur abstrahiert wird, desto fühlbarer wird die Beziehung. Die neue Malerei hat dies deutlich gezeigt. Und sie gelangte so zum Ausdruck bloßer Beziehungen...“. Und im weiteren Verlauf des Gesprächs führte er aus, „plastisches Sehen“ sei „das Sehen von

¹⁴ Piet Mondrian: Die neue Gestaltung in der Musik und die futuristischen italienischen Bruttisten (1923). In: Ders.: Neue Gestaltung, Neoplastizismus, Nieuwe Beelding. (Bauhausbuch 5, 1925). Zitiert nach: Neue Bauhausbücher. Hrsg. von Hans M. Wingler. Mainz/Berlin 1974. S. 36/37.

¹⁵ P. Mondrian: a.a.O. (Anm. 14). S. 30.

Beziehungen“, näherhin: „je mehr wir die Beziehung der Farben sehen, desto weniger sehen wir die Farbe selbst, um uns immer mehr vom Vereinzelten und damit von der Darstellung des Tragischen zu befreien...“.¹⁶

Solche Verlagerung vom Dinglichen, Gegenständlichen zu den Relationen entspricht der von Cassirer beschriebenen Wandlung des Wirklichkeitsverständnisses in der modernen Naturwissenschaft. Die neue Gestaltung „ist eine Komposition farbiger Rechtecke, welche die tiefste Realität ausdrücken. Dahin kommt sie durch den gestalteten Ausdruck der Verhältnisse, und nicht durch die natürliche Erscheinung. Sie verwirklicht das, was alle Malerei gewollt hat, aber nicht anders, als in verschleierter Form ausdrücken konnte. Die farbigen Flächen drücken sowohl durch die Lage und Größe als durch die Stärke ihrer Farben bildnerisch nur Verhältnisse und nicht Formen aus.“ So lange die Gestaltung „sich irgendwelcher ‚Form‘ bedient, ist es ausgeschlossen, reine Verhältnismäßigkeiten zu gestalten. Aus diesem Grunde hat sich ‚die neue Gestaltung‘ von jeder ‚Form‘bildung befreit...“.¹⁷

Cassirer hatte, wie erwähnt, als „Ergebnis der allgemeinen Relativitätstheorie“ und zugleich als „logischen Abschluß“ einer für „das gesamte philosophische und naturwissenschaftliche Denken der neueren Zeit“ charakteristischen Gedankenbewegung festgestellt: „Wahrhaft invariant sind niemals irgendwelche Dinge, sondern immer nur gewisse Grundbeziehungen und funktionale Abhängigkeiten, die wir in der symbolischen Sprache unserer Mathematik und Physik in bestimmten Gleichungen festhalten.“¹⁸ Die „Einheit der Richtung“ im künstlerischen und naturwissenschaftlichen Denken liegt auf der Hand.

Auch für den Weg zu den „reinen Beziehungen“ finden sich Parallelen in Kunst und Naturwissenschaft. Immer wieder betonte Mondrian, daß es darum gehe, durch die Natur „hindurchzusehen“: „Wir müssen nicht über die Natur hinausblicken, sondern eher *durch sie hindurchsehen*: wir müssen tiefer sehen, unsere Sicht muß abstrakt, muß universal sein. Dann wird für uns die Äußerlichkeit zu dem, was sie tatsächlich ist: zum Spiegel der Wahrheit.“¹⁹ Die Kunst entspricht damit auf ihre Weise dem Denken der Naturwissenschaft, das seine Begriffe „immer mehr von den Voraussetzungen der naiv-sinnlichen und naiv-dinglichen Weltansicht loslöst.“²⁰

Als Ziel dieses Weges steht mit der Erfassung der Relationen die Erkenntnis des Universalen. „Das Universale ist für den neuen Menschen nicht eine vage Idee, sondern lebendige Realität, die sich gestaltend sichtbar oder hörbar ausdrückt“, das Abstrakte ist „der gestaltete Ausdruck in Funktion des Universellen“ hieß es bei Mondrian.

¹⁶ Deutsch veröffentlicht in: Michel *Seuphor*: Piet Mondrian. Leben und Werk. Köln 1957. S. 301-351. Zitate hier auf S. 304, 305, 319.

¹⁷ P. Mondrian: a.a.O. (Anm. 14). S. 11, 32.

¹⁸ E. Cassirer: a.a.O. (Anm. 12). S. 34/35.

¹⁹ P. Mondrian: a.a.O. (Anm. 16). S. 309.

²⁰ E. Cassirer: a.a.O. (Anm. 12). S. 42.

drian.²¹ „Der Physiker“, so Cassirer über die Position der Relativitätstheorie, „rechnet jetzt weder auf die Konstanz jener Objekte, bei denen sich die naive sinnliche Weltansicht beruhigt, noch auf die Konstanz der besonderen, von einem einzelnen System aus gewonnenen räumlichen und zeitlichen Maßbestimmungen — aber dessen ungeachtet behauptet er, als Bedingung seiner Wissenschaft, den Bestand ‚universeller Konstanten‘ und universeller Gesetze, die für alle Systeme der Messung den gleichen Wert behalten.“²²

„Sowohl die Philosophie wie die Kunst drücken das Universelle gestaltend aus, erstere als Wahrheit, letztere als Schönheit. Da im Grunde Wahrheit und Schönheit nur Eines sind, wäre es nicht logisch, die augenscheinliche Verwandtschaft beider Gestaltungen zu leugnen“ (Mondrian).²³ Unbeschadet der Verbindungen Mondrians mit der Theosophie Schoenmaekers²⁴ zeigt sich doch erst im Blick auf die maßgebliche naturwissenschaftliche Theorie die Stringenz seines Denkens und seiner Kunst.

Diese Kunst geht jedoch in solcher Ensprechung nicht auf, sie beweist sich als Kunst vielmehr darin, daß sie das „Universale“ zurückholt in die menschliche Empfindung und Lebendigkeit. „Obschon diese Gestaltung sich ganz primitiver Elemente bedient, fehlt ihr dennoch durchaus nicht der menschliche Widerhall. Dieser (das Individuelle) findet seinen Ausdruck im Reichtum der Farbe, in der persönlichen Technik des Künstlers, im Wechsel der Maßverhältnisse und im Rhythmus.“²⁵ Gleichgewicht, „Äquivalenz“ des Individuellen und Universalen ist das letzte Ziel der Mondrianschen Kunst: „Äquivalenz des *Einen* und des *Anderen*“: „Der Rhythmus ist das *Eine*, die unveränderliche Beziehung ist das *Andere*, die veränderliche Beziehung der Maße ist das *Eine*, die unveränderliche Positionsbeziehung ist das *Andere*. Innerhalb der Ausdrucksmittel ist die Farbe das *Eine*, die flächige rechtwinklige Darstellung das *Andere*. Innerhalb der Positionsbeziehung ist wiederum die Horizontale das *Eine* und die Vertikale das *Andere*. Und so fort. Gerade weil diese Dualität unterschieden ist, ist es für den abstrakt-realistischen Maler sehr schwer, das Gleichgewicht der beiden Extreme zu finden. Kaum gelingt es ihm, das *Eine* auszudrücken, schon ist zu beobachten, daß es auf Kosten des *Anderen* geht, und wenn er endlich den reinen Ausdruck des *Anderen* findet, muß wieder das *Eine* darunter leiden. Aber durch den Aufwand seiner Arbeit bringt er es schließlich doch zu einer relativ befriedigenden Lösung.“²⁶

²¹ P. Mondrian: a.a.O. (Anm. 14). S. 13, 30.

²² E. Cassirer: a.a.O. (Anm. 12). S. 75.

²³ P. Mondrian: a.a.O. (Anm. 14). S. 21.

²⁴ Vgl. M. Seuphor: a.a.O. (Anm. 16). S. 57, 58. — L.J.F. Wijzenbeek: Piet Mondrian. Recklinghausen 1968. S. 91, 92. — Hans L.C. Jaffé: Piet Mondrian. Köln 1971. S. 38.

²⁵ P. Mondrian: a.a.O. (Anm. 14). S. 33.

²⁶ P. Mondrian: a.a.O. (Anm. 16). S. 318/319.

Diese Passage vermittelt eine Ahnung über Mondrians unablässiges Bemühen, je neu, je spontan die Extreme des Individuellen und Universalen zur Einheit des Bildes zusammenzufassen.

Nicht jenseits einer Theorie, nicht jenseits der Gestaltung wird eine Realität, welche die wahrnehmbare Wirklichkeit transzendiert, erfahrbar. Und umgekehrt: der naturwissenschaftlichen Theorie vergleichbar, orientieren sich auch künstlerische Theorie und Gestaltung auf eine Realität jenseits der unmittelbar sinnlich wahrnehmbaren.

Nicht allein historischen Betrachtungen sei dieser Beitrag gewidmet. Drei Beispiele sollen Mannigfaltigkeit und Aktualität geometrischer Abstraktion in der Kunst der Gegenwart demonstrieren.

Hier stehe am Anfang ein Werk von Aurélie Nemours. *Aurélie Nemours*,²⁷ 1910 in Paris geboren, besuchte 1937 die Ecole Paul Colin und arbeitete dort nach dem Modell, begegnete 1941 im Atelier André Lhotes dem Spätkubismus, ging schließlich 1946 zu Fernand Léger, der sie lehrte: „Il y a quelques grandes lois: il faut les trouver. Nous avons passé le siècle du sujet, même l'objet est dépassé.“ 1949 stellte sie erstmalig im „Salon des Realités Nouvelles“ aus, sogleich mit ungegenständlichen Bildern. 1953, als sie selbst schon zu einem Bildaufbau ausschließlich aus Horizontalen und Vertikalen gefunden hatte, wies sie Michel Seuphor auf die Kunst Mondrians hin, die sie als eine „Offenbarung“ und als Bestätigung ihres eigenen Weges empfand.

Seit dieser Zeit entsteht ein Oeuvre strengster geometrischer Abstraktion in konsequenter Entwicklung, wobei Phasen farbzugewandter Malerei mit solchen rigider Formkomposition alternieren.

Für den Stellenwert mathematischer Konstruktion im Werk Nemours' ist eine Äußerung der Künstlerin aufschlußreich: „Les choses se font pour moi beaucoup plus par intuition que par volonté. Mes recherches sont accomplies en liberté. ... Je dois me mettre en condition quand je commence mon travail: il faut une mise en état de l'esprit. Il y a une recherche de vide, la volonté de faire le vide de tout. Si j'y parviens, je jette des idées sur le papier sans les analyser, sans émettre un jugement. ... Si l'on arrive à se libérer de sa propre volonté, c'est à ce moment-là qu'il passe quelque chose. ... Quand la composition est arrêtée, ... je découvre mon travail, je l'analyse, je décrypte la mathématique de ce que j'ai cherché...“.

Leere, Stille, Aufgabe des eigenen Willens sind die Voraussetzungen intuitiver Erfahrungen einer mathematischen Gesetzlichkeit und der Erfahrung eines Rhythmus,

²⁷ Die folgenden Angaben und Zitate nach: Nemours. Werke aus drei Dezennien. Galerie Teufel. Köln 1980. Text von Serge Lemoine. Zitate auf S. 7, 20, 21, 34, 35. — Vgl. auch Gérard Xuriguera: Les années 50. peintures, sculptures, témoignages. Paris 1984. S. 152, 153.

der als universaler empfunden wird: „La découverte personnelle du rythme de l'univers et de l'irradiation de la matière est la première initiation. — Le monde formel s'exprime: ordre parfait et volubilité, pullulement de la matière et rigueur de loi, cet ordre ou ce rêve nous appelons géométrie. ... Le mouvement est boiteux et ne tient pas devant la tension qui porte l'immobile...“.

Das Bild „Structure du silence VII“ von 1984 (80 x 80 cm, Sammlung Bernhard und Ursula Giebel, Saarlouis, Abb. 49) ist erfüllt von solcher Spannung zwischen dem Unbewegten und Bewegten. In das Schwarz des Grundes ist eine weiße Form eingelassen, horizontal-vertikal und in rhythmischer Abstufung dieser Grundrichtungen begrenzt. Doch was ist hier „Grund“, was „Form“? Unlösbar sind beide Bereiche ineinander verschränkt. Auf der Grundlage einer Einteilung der Quadratseiten in je 61 Elemente, in der Gerades und Ungerades nach dem Rhythmus 4, 3, 9, 16 wechselt,²⁸ entsteht ein Formgefüge unbewegter Bewegung, „qu'elle figure la tension ou mouvement immobile.“²⁹

Der für Nemours charakteristische dichte, im „rythme du millimètre“ gefügte Farbauftrag ist Träger einer implisiven Energie, einer nach innen gewandten Kraft. Zugleich läßt er das Schwarz von einem Lichtschimmer überglänzt erscheinen. Das Weiß dagegen wirkt stumpfer, fester, ist auch leicht gelblich gebrochen, im Unterschied zum kühlen Weiß des Lichtschimmers. Das Schwarz scheint zurückzutreten, in einen Glanzraum zu entschwinden. Mit wechselndem Tageslicht ändert sich der Ort des Glanzes im Schwarz, verharret das Weiß als feste, aus einer Mitte sich entfaltende Form. Fehlt ein Streiflicht, so öffnet sich im homogenen Schwarz das Weiß in eine unbestimmbar ferne Helle, wird an den Rändern dann auch von Bewegung durchzogen, von links her, aus einem engen Gang zu plötzlicher Weite sich entfaltend, stuft sich zurück und klingt langsam horizontal aus. Eine Lichtform ist von Dunklem umhüllt — aber im Schimmer wird das Schwarz selbst Licht, in seiner Festigkeit wird das Weiß selbst Materie. „Structure du silence“: Schweigen ist Leere, Schweigen ist Kern, ist Substanz. Leere und Fülle sind eins.

Anders als für Mondrian, der im Ausgleich des „Einen“ und des „Anderen“ das Zentrum seiner Kunst fand, ist für Nemours immer das Ganze Grundlage der Gestaltung, ein Ganzes, das sich unterteilt. „Perspective du même“ ist der Titel einer Werkgruppe Aurélie Nemours', der auch ihre Kunst insgesamt bezeichnen kann: „dasselbe“ wird in immer neuen Aspekten dargestellt und zeigt sich eben deshalb in seiner unerschöpflichen Fülle. Ein Inneres entfaltet sich im Rhythmus des Anorganischen.

²⁸ So Aurélie Nemours in einem Brief an den Verfasser vom 26. April 1986.

²⁹ Vgl. Aurélie Nemours: rythme-nombre. synonymie. In: Ausstellungskatalog Nemours, synonymie. Galerie Denise René. Paris. März 1986.

*Hans Steinbrenner*³⁰ wurde 1928 in Frankfurt am Main geboren. Er studierte an der Werkkunstschule in Offenbach, danach als Schüler von Hans Mettel an der Städelschule in Frankfurt und als Schüler Toni Stadlers an der Münchner Akademie der bildenden Künste. Er lebt und arbeitet in Frankfurt.

In der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre entstehen Holzskulpturen, deren kurvige, kugelige Formen noch Assoziationen an Vegetabilisches, an organische Figurationen erlauben. Bis zu einer Höhe von 2,20 m steigt eine Ulmenholzkomposition von 1958 in Arpscher Leichtigkeit auf. Zunehmend aber ersetzen zylindrische Elemente die freivegetabilische Kurvierung und seit 1961 bestimmen Quader allein das Vokabular seiner Holz- und Steinskulpturen. In hochragende oder eng in sich geschlossene Gebilde gefügt, immer an der Oberfläche rauh belassen, aus grobkörnigem Stein (meist Basaltlava- oder Muschelkalkstein) oder hartem, sprödem, auch rissigem Holz, bilden sie eine eigene Welt fremdartiger stolzer Zeichen, die wie archaische Male der Zeit standhalten und einer glatten, technisch-zivilisatorischen Gegenwart Widerstand bieten. Auf den strengen Elementarismus der späteren sechziger und der siebziger Jahre folgen seit etwa 1982 ganzheitlichere und wiederum mehr figürliche Gebilde. Stets wenden sie sich mit einer Frontansicht dem Betrachter zu, fordern Antwort von ihm.

Steinbrenner schrieb 1973³¹: „Mein Problem ist das Problem des Ganzen und seiner Teile. ... Ein Bild, eine Plastik entsteht nur durch Konfiguration einzelner Teile, durch Satz und Gegensatz im Kompositionsgefüge. Die Versöhnung der einzelnen Teile zum Bildganzen hin verdeckt nicht die Brüche und Konflikte, sie sind immer wieder der Anlaß zu neuen Versuchen, Studien und Gestaltungen. ... In der Herausstellung und im Versuch der Versöhnung weist das Jetzt im lebendigen Bild auf ein Zukünftiges. Das Bild hat epiphanischen Charakter, es lehrt uns die Welt tiefer und richtiger sehen... Es gibt keine privilegierte Qualität mehr, allein durch richtige Setzung von Quantität entsteht Qualität! Der Container ist das Symbol einer materialistischen Massengesellschaft. Er kann nicht verdrängt werden ... er muß vermenschlicht werden! ... Der rechte Winkel, der in seiner Rationalität und Funktionalität unser ganzes Dasein heute mehr denn je bestimmt und ohne den unsere Welt keine Lebensmöglichkeit hätte, tritt so (zu Block und Fläche) als weitere Konstituante im Bildgeschehen auf. Mondrian hat dies in seiner ganzen Radikalität als erster Künstler durch sein Werk verdeutlicht und realisiert, und alle Rückzüge auf vormondriansche Form-

³⁰ Angaben und Abbildungen im Katalog Hans Steinbrenner. Skulpturen 1960-1982. Kunstverein Bremerhaven 13.2.-11.3.1983. Oberhessisches Museum und Gail'sche Sammlung Gießen. 10.3.-29.4.1984. — Und: Hans Steinbrenner. Skulpturen 1982-1985. Bremen. Galerie Katrin Rabus 1986. — Dazu auch Norbert Werner: Reflexion und Gestaltung des „Anorganischen“ im Werk Hans Steinbrenners. In: Gottfried Boehm, Karlhein Stierle, Gundolf Winter (Hrsg.): *Modernität und Tradition*. Festschrift für Max Im Dahl zum 60. Geburtstag. München 1985. S. 251-269.

³¹ Zitiert nach: Katalog Hans Steinbrenner. Galerie Ostertag. Frankfurt a. Main. 6. Sept.-5. Nov. 1974. O.S.

welten sind Fluchtwege in Privilegien, die der eigentlichen Aufgabe der Kunst einer Massengesellschaft ... entgegenlaufen. ... Die wirklichen Bilder unserer Welt können keine Abziehbilder mehr sein, nur durch Konkretisierung unserer innersten Bilder, die von abstrakten, rationalen Ideen dieser Zeit getragen werden, wird unser Sehen, unsere Anschauung und damit unsere Weltschau und Erkenntnis lebendig und auch menschlich bleiben.“

Damit erhält Mondrians Theorie einen neuen existenziellen Ernst und Aktualität im Blick auf den gegenwärtigen Weltzustand. Die Hoffnung auf Versöhnung, auf Gleichgewicht wird bewahrt, aber nur über Brüche, über Widersprüche hinweg ist sie zu retten. Der rechte Winkel, der Block werden der Anonymität und der Konkretheit des Containers zugeordnet.

Je anders unterteilen sich Eichenholzfiguren von 1983 und 1984 (Abb. 50) in Konfigurationen aus Quadern. Der Wechselbezug von Ganzem und Teilen dynamisiert die Blöcke, erfüllt die anorganischen Formen mit angespanntem Leben. Weit überlebensgroß ragen die Skulpturen auf, bis zu Höhen von 3,60 und 4,15 Metern — und bleiben dennoch menschlichem Maß verpflichtet, werden so zum Inbild seines unzerstörbaren Freiheitswillens.

Die Dialektik von Ganzem und Teil wird in keiner organischen Synthese mehr aufgehoben. Schonungslos enthüllen die Werke den Menschen als unterworfen den Zwängen der Rationalität (wie naiv noch hatte Mondrian über die Technik gesprochen), organisch-freie Lebendigkeit wäre unter solchem Zwange bloßer Schein — und dennoch behauptet sich Existenz als menschliche in diesem Zwang, gehärtet, in eigener Würde.

Dem Mondrianschen Gleichgewicht aus Universalem und Individualität antwortet hier Entgegensetzung und Durchdringung von Masse und Individualität, anorganischer Natur und Person.

Der dritte der hier betrachteten Künstler, Klaus Steinmann, schließt sich eher der geometrischen Abstraktion im Sinne des Suprematismus an, das heißt, er arbeitet mit einer größeren Anzahl geometrischer Elemente, nicht mit horizontalen und vertikalen Geraden wie Mondrian. So zeigt sich das Verhältnis von geometrischer Abstraktion und Realität auch unter einem etwas anderen Aspekt.

Klaus Steinmann, 1939 in Darmstadt geboren, seit 1962 in Berlin ansässig und Absolvent der dortigen Hochschule der bildenden Künste, schuf um 1970 dreieckige Bilder, die durch stehende rechtwinklig geführte Streifen in den Grundfarben Gelb, Rot und Blau gliedert, oder aber durch seitlich eindringende Winkelformen schräg, und wiederum streifig, organisiert wurden. Nach dieser ersten Dreiecksphase entstehen seit den frühen siebziger Jahren rechtwinklige Formate mit strenger Teilung in stehende oder liegende klarfarbige Rechteckflächen. In der zweiten Hälfte der siebziger Jahre vereinfacht sich diese Bildstruktur zunehmend: stehende schwar-

ze Tafeln werden allein von einem stehenden weißen, den Rand entlang geführten Streifenwinkel aktiviert oder es erscheint umgekehrt auf weißer Rechteckfläche am Rande ein stehender schwarzer Rechteckwinkel. Seit dem Ende des Jahrzehnts kommt Steinmann auf das Dreiecksthema zurück, vermag nun aber die Dreiecksfläche mit neuen Spannungselementen zu erfüllen.

Dieser Phase entstammt auch das in Abb. 51 gezeigte Werk Steinmanns von 1985 (55 x 92 cm). Auf weißer Grundfläche erscheint ein fächerartig ausgespanntes Feld in dichterem, hellerem Weiß. Es umspannt ein gleichschenkeliges Dreieck in tiefem Schwarz. Das weiße Fächerfeld ist asymmetrisch konstruiert, die Kreisbögen sind nicht konzentrisch übereinandergelegt. Die rechte begrenzende Gerade läßt sich zum Mittelpunkt des oberen Kreises hin verlängern, die linke läuft in der Verlängerung weit unterhalb an ihm vorbei. Dieses verzogene Feld berührt das dunkle, stille Dreieck mit seinen Ecken und auch mit seiner Grundlinie an dessen Grenzen. Die rationale, klare Form des Dreiecks schwebt so in einem irrationalen Kraftfeld und bleibt diesem doch nicht fremd, verhält sich zu ihm als Pol einer übergreifenden Einheit, wie das Schwarz zum Weiß. Der dünne Auftrag läßt die Farbe ganz zum Träger der geometrischen Form werden, die Farbe beansprucht, sehr anders als bei Nemours, keinen Eigenwert als Lichtmaterie. Einheit von Rationalität und rational nicht faßbarer Lebendigkeit des Leibes wird so in geometrischen Symbolen Gestalt.

Immer geht es Steinmann ja darum, mit den geometrischen Elementen zugleich die geometrischen Operationen, das Schneiden, Berühren und Verbinden von Formen als Bewegungszüge zu veranschaulichen und damit die Realität der Leibesbewegung, aus der die geometrischen Formen entstehen. So läßt sich diese Richtung der geometrisch-abstrakten Kunst auch in Beziehung bringen mit der phänomenologischen Erinnerung an „die Lebenswelt als vergessenes Sinnesfundament der Naturwissenschaft“ (Edmund Husserl).³²

In je verschiedener Weise verbindet sich in der geometrischen Abstraktion Klarheit und Bestimmtheit des Geistes mit der Erfahrung leiblicher Existenz und der Erfahrung anorganischer Natur. Die Fixierung im bloß Individuellen aufzubrechen, sich hinzugeben an eine außermenschliche, ja jenseits des Organischen liegende Realität ist hierfür die unerläßliche Voraussetzung.

³² Vgl. Edmund Husserl: Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie. Hrsg. von Walter Biemel. (Husserliana. Bd. VI). Haag 1954. Bes. S. 48 ff.