

Lorenz Dittmann

Freiheit und Verantwortung in Kunsttheorie und Kunst des 20. Jahrhunderts

"Freiheit" ist ein Zentralbegriff in programmatischen Schriften der Begründer moderner Kunst und strahlt von da - und von ihren Werken - aus in die Gedanken und Werke nachfolgender Generationen. Es sind einfache Gedanken, die hier formuliert wurden, Gedanken, die sich nicht messen lassen können am Maßstab philosophischer Reflexionen. Gleichwohl zeichnet sich in ihnen ein stimmiger Zusammenhang der Gedankenführung ab und spürbar wird der Ernst und auch das Pathos einer Rechtfertigung und Begründung des eigenen schöpferischen, der Zukunft zugewandten Tuns. In den Werken wird eingelöst, worum die Begriffe sich mühen, - aber es bedarf eines aufmerksamen Sinnes, das mit den Gedanken Gemeinte in den Werken erfüllt zu sehen, diese zu erfassen als Zeugnisse gestaltgewordener Freiheit und einer ihr zugehörigen Verantwortung.

Freiheit meint "Befreiung von ..." und meint ein "Woraufhin der Freiheit". Freiheit steht im Gegensatz zu Determination, verweist aber zugleich auf Grenzen, auf ein System der Notwendigkeit. Freiheit meint Selbstbestimmung und öffnet gleichzeitig das Selbst. "Insofern der wirklichen Freiheit ... ein transzendentes Moment der Unbedingtheit innewohnt, ist eine konkrete Freiheit immer erfüllte und unerfüllte Offenheit zugleich. Diese Ambivalenz ist strukturell bedingt; d.h. sie ist geschichtlich nicht aufhebbar. ... Die wirkliche Freiheit des Menschen wird die Ambivalenz von unbedingtem Sich-Öffnen und endlich erfüllendem Gehalt nicht überspielen können. Jedwede wirkliche Freiheit enthält die Dimension, durch die sie über ihre eigene Konkrektion hinaus offen ist und über sich hinausweist."¹

Nur in Freiheit kann Verantwortung sich vollziehen, Verantwortung für Personen und für Sachen, Verantwortung, die, vom Wesen her universal, sich doch in ein bestimmtes Handeln konkretisieren muß. In einer Vielzahl von Entwürfen entfaltet sich der Zusammenhang von Freiheit und Verantwortung auch im künstlerischen Denken und Schaffen. Nur einige wenige seien hier skizziert.

Kandinskys Denken kreist um eine neue *Freiheit der Künste*. In seinem Buche "Über das Geistige in der Kunst"² benennt er 1912 als Pole künstlerischer Gestaltung die "reine Abstraktion" und die "reine Realistik". "Und zwischen denselben", so Kandinsky, "grenzenlose Freiheit, Tiefe, Breite, Reichtum der Möglichkeiten und in den hinter ihnen liegenden Gebiete der reinen: Abstraktion und Realistik - *alles* ist heute, durch den heutigen Moment, dem Künstler zu Diensten gestellt. Heute ist der Tag einer Freiheit, die nur zur Zeit einer keimenden großen Epoche denkbar ist ..." Kandinsky denkt "Freiheit" mit "Notwendigkeit" zusammen und fährt fort: "Und im selben Augenblick ist diese selbe Freiheit eine der größten Unfreiheiten, da all diese Möglichkeiten zwischen, in und hinter den Grenzen aus einer und derselben Wurzel wachsen: aus den kategorischen Rufen der *inneren Notwendigkeit*."



Abb. 1 Kandinsky: Holzschnitt

Immer wieder kommt Kandinsky auf diese "innere Notwendigkeit" zu sprechen: Das "Prinzip der inneren Notwendigkeit" bestimmt die "Farbenharmonie", die "nur auf dem Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele ruhen muß", und gleichermaßen die "Formenharmonie". Das "Prinzip der inneren Notwendigkeit" ist "das einzige rein künstlerische, vom Nebensächlichen freie". Als der "unfehlbare Führer" bringt es die "wirklich reine Kunst" auf eine "schwindelnde Höhe", "in den Dienst des Göttlichen".

Zwei Momente verbinden sich im "Prinzip der inneren Notwendigkeit": das Streben zum "Inneren", zum Seelischen, liegt doch "im Grunde eines jeden kleinen und im Grunde des größten Problems der Malerei das Innere", - und gleichzeitig und im selben Maße, die Besinnung der Kunst auf ihre eigenen Mittel: "Bewußt oder unbewußt wenden sich allmählich die Künstler hauptsächlich zu ihrem Material, prüfen dasselbe, legen auf die geistige Waage den inneren Wert der Elemente, aus welchem zu schaffen ihre Kunst geeignet ist."

Nicht Farbe um der Farbe, Form um der Form, Fläche um der Fläche willen zu gestalten, ist Kandinskys erklärtes Ziel, sondern die der Kunst eigenen Mittel zu verwenden gemäß dem "inneren Wert der Elemente". Und es geht nicht um die Befreiung vom Gegenständlichen als solchem, sondern um die Befreiung vom "seelenlosen" Gegenstand. Kandinskys Gedanken schließen den Betrachter mit ein, Kunst sieht er in Verantwortung vor den Empfangenden. Seinen Aufsatz "Über die Formfrage", einen Beitrag für den Almanach "Der Blaue Reiter" von 1912, beschließt er mit Sätzen, die gleichermaßen für Künstler wie "Laien" gelten: "... nicht zur Beschränkung sollen wir streben, sondern zur Befreiung. Nichts soll man verwerfen ohne angestrenzte Versuche, Lebendes zu entdecken. - Es ist besser, den Tod für das Leben zu halten als das Leben für den Tod. Wenn auch nur ein einziges Mal. Und nur auf einer freigewordenen Stelle kann wieder etwas *wachsen*. Der Freie sucht sich durch alles zu bereichern und von jedem Wesen das Leben auf sich wirken zu lassen - wenn es auch nur ein abgebranntes Zündholz ist. - Nur durch Freiheit kann *das Kommende* empfangen werden..."³

"Freiheit" wird hier mit "Leben", mit "Wachstum" in Verbindung gebracht, - und dies eröffnet auch eine Möglichkeit, "Freiheit" sichtbar zu machen. Wie kann "Freiheit" denn überhaupt "anschaulich" werden? Nur als leibgebundene, als "inkorporierte" kann sie in Erscheinung treten. Freie Lebendigkeit, zwangloses Wachstum, dargestellt in bildnerischem Rhythmus, können ihr Medium sein.

Schon ein unscheinbarer *Holzschnitt*, beigegeben dem Buch "Über das Geistige in der Kunst" (Abb. 1), kann darauf verweisen: In kraftvollem Zug, mit hell auszüngelndem Kamm, strebt eine schwarze Balkenform schräg nach oben, zerteilt sich, durchstößt einen bergenden ovaloiden Rahmen. Wie aus einem Keim bricht Leben aus, durch Gegenschrägen im Richtungsgleichgewicht gehalten, als Inbild eines selbstbestimmten, von freier Regsamkeit erfüllten Kosmos.

Kandinsky zerlegt die "innere Notwendigkeit" in drei Elemente. Er beschreibt sie mit folgenden Worten: "1. hat jeder Künstler, als Schöpfer, das ihm Eigene zum Ausdruck zu bringen (Element der Persönlichkeit), 2. hat jeder Künstler, als Kind seiner

Epoche, das dieser Epoche Eigene zum Ausdruck zu bringen (Element des Stiles im inneren Werte, zusammengesetzt aus der Sprache der Epoche und der Sprache der Nation, solange die Nation als solche existieren wird), 3. hat jeder Künstler, als Diener der Kunst, das der Kunst im allgemeinen Eigene zu bringen (Element des Rein- und Ewig-Künstlerischen, welches durch alle Menschen, Völker und Zeiten geht, im Kunstwerke jedes Künstlers, jeder Nation und jeder Epoche zu sehen ist und als Hauptelement der Kunst keinen Raum und keine Zeit kennt)." Und gerade "das Überwiegen dieses dritten Elementes im Werk [ist] das Zeichen seiner Größe und der Größe des Künstlers."

Während der Historiker, der Kunsthistoriker, sein Augenmerk vor allem auf die zeit- und raumbestimmten Elemente des Künstlerischen richten wird, auf Individual-, Zeit- und National- (oder Regional-) Stil, erklärt Kandinsky das "Ewig-Künstlerische" zum Wesentlichen. "Der Vorgang der Kunstentwicklung", schreibt er, "besteht gewissermaßen aus dem Sichabheben des Rein- und Ewig-Künstlerischen von dem Element der Persönlichkeit, dem Element des Zeitstiles. So sind diese zwei Elemente nicht nur mitspielende Kräfte, sondern auch bremsende." ⁴

Ein derartiges Konzept von Kunst erweist sich als offen für einen wesensentsprechenden Zusammenhang von Kunst, Freiheit und Verantwortung. Denn es durchbricht die Kette der Relativitäten zur Universalität von Freiheit und Verantwortung, weist hin auf deren Verankerung im Absoluten und wird gerade dadurch der philosophischen Erkenntnis einer geschichtlich nicht aufhebbaren Öffnung von Freiheit über sich selbst hinaus gerecht.

Kasimir Malewitsch reflektiert - anders als Kandinsky - in seinen Schriften und auch in seiner Kunst, die Stellung des Menschen in einer technisch-industriellen Welt. So nannte er seine, die neueste, Kunst den "aeronautischen" Suprematismus, da die der "neuen Kultur entsprechende Umgebung ... durch die neuesten Errungenschaften der Technik, insbesondere der Aviatik gegeben" sei. Wird damit die Kunst in ihre technisch-industrielle Umwelt eingebunden, so betont Malewitsch doch - darin Kandinsky vergleichbar -, daß solche Umwelt und deren "Fortschritt" letztlich das Kunstwerk nicht tangieren können: "Es entsteht außerhalb der Zeit, denn die Kunst progressiert nicht."

Das Kunstwerk, und nur das Kunstwerk, macht etwas sichtbar, was umgekehrt auch die technisch-industrielle Welt bestimmt, die "Empfindung" nämlich: "Es ist nichts als die Empfindung der Schnelligkeit ..., des Fluges ... - die, indem sie nach einer Gestalt - einer Form - suchte, das Flugzeug entstehen ließ. Denn das Flugzeug ist nicht dazu erbaut, um Geschäftsbriefe von Berlin nach Moskau zu tragen, sondern um dem unwiderstehlichen Triebe der gestaltwerdenden Empfindung 'Schnelligkeit' Folge zu leisten."

Eine der Zeichnungen, die dies Bauhausbuch illustrieren, trägt den Titel: "Komposition suprematistischer Elemente (Empfindung des Fluges), 1914-15" (Abb. 2). Zwei graugestrichelte Rechtecke, einander rechtwinklig durchkreuzend, mögen noch die Erinnerung an ein "Flugzeug" aufkommen lassen, aber es ist doch ihre autonome, dynamisch leicht verzogene geometrische Form, ihr Ort im Weiß der Papierfläche, die

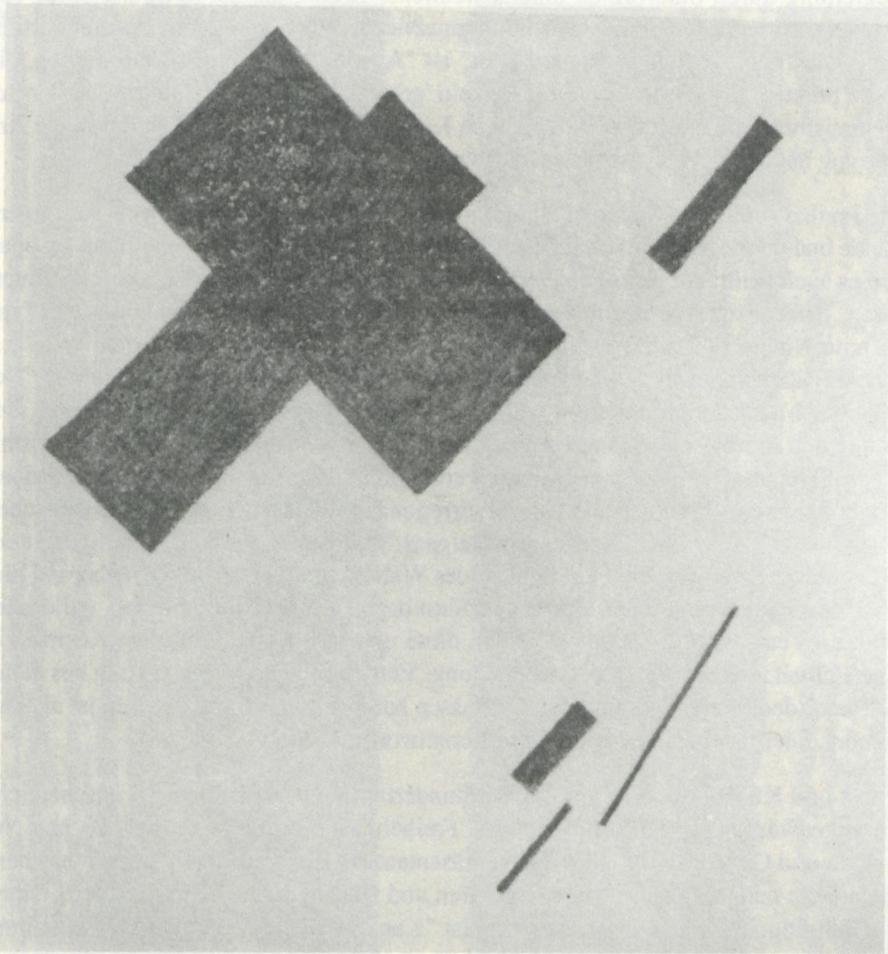


Abb. 2 Malewitsch: Zeichnung. Komposition suprematistischer Elemente (Empfindung des Fluges), 1914-15

Begleitung durch Stabformen unterschiedlicher Breite, die zur Wirkung eines von Schwerkraft befreiten Schwebens in unermeßlicher Weite und Leere zusammenstimmen. Die "neue gegenstandslose Kunst" ist "Ausdruck der reinen Empfindung, die keine praktischen Werte, keine Ideen, kein 'gelobtes Land' sucht", und so ist der Suprematismus "die wiedergefundene reine Kunst, die im Laufe der Zeit durch die Anhäufung der 'Dinge' nicht mehr zu sehen war."⁵

Die Freiheitsidee des "Suprematismus" meint also Befreiung *von* der Welt der Gegenstände und der gegenständlich fixierten "Ideen" und Befreiung *zur* "Empfindung", oder, wie es auch heißt: zur "Erregung". Befreit von allen gegenständlich-praktischen Interessen, befreit von der "technischen Futtertrog-Kultur", ist der Suprematismus "das befreite Nichts", "das 'Nichts' auf die Frage der Allgemeinheit nach dem 'Was' ..." Zum Einschwingen in den kosmischen Rhythmus befreit der Suprematismus: "Der Weg des Menschen muß befreit werden von allem gegenständlichen Gerümpel, das sich in den Jahrtausenden angesammelt hat. Dann erst wird der Rhythmus der kosmischen Erregung voll wahrgenommen werden können, dann wird der ganze Erdball eingebettet sein in eine Hülle ewiger Erregung, in den Rhythmus der kosmischen Unendlichkeit eines dynamischen Schweigens." "Erst dann wird die Feierlichkeit der unendlichen Erregung, die Feierlichkeit des Weltalls spürbar. In der Offenbarung dieser Feierlichkeit liegt allein der wahre Sinn der Kunst."⁶ Alle einzelne, willensbestimmte Verantwortung löst sich auf in diese erstrebte Einheit mit dem Kosmos, in eine Einheit, die alle Vergegenständlichung, Verhärtung und Verzweckung des materiell und ideell Seienden hinter sich gelassen hat und so auch aufzufassen ist als Dokument einer universalen kosmischen Verantwortlichkeit.

Kunst und Künstlertheorie seit der Jahrhundertmitte differenzieren die anschauliche Vergegenwärtigung und Reflexion von "Freiheit" und "Verantwortung". Barnett Newman und Clyfford Still, um zwei Repräsentanten einer spezifisch "amerikanischen" Malerei zu nennen, konzentrieren Schaffen und Denken auf das Problem der Freiheit des Individuums. Für Barnett Newman ist "Kunst Ethik, nicht Ästhetik": "Eine ihrer Implikationen ist die Sicherung der Freiheit, die Verneinung dogmatischer Prinzipien, die Abweisung allen dogmatischen Lebens. Harold Rosenberg forderte mich heraus, zu erklären, was meine Gemälde für die Welt bedeuten könnten. Meine Antwort war, daß, wenn er und andere sie richtig lesen könnten, sie das Ende allen Staatskapitalismus und Totalitarismus bedeuten würden. Diese Antwort gilt noch immer."⁷ "Das Selbst, schrecklich und unveränderlich, ist für mich das Thema der Malerei und Skulptur." Das "Selbst" soll sich vor Newmans Bildern seines eigenen, unersetzlichen Ortes, seiner Individualität, Einzigkeit und Totalität inne werden.⁸

Dem Innewerden des eigenen Ortes, der *Selbstbehauptung als Individuum* dient die Konfrontation mit den mächtigen Farbfeldern, - eine Erfahrung des "Sublimen", des "Erhabenen" ermöglichend -, ihm dient die Zerteilung dieser Farbfelder durch vertikale Streifen, die dem stolzen Auffragen des menschlichen Körpers antworten. In "Ohne Titel (Onement I)", einer Pinselzeichnung mit schwarzer Tusche von 1947 (Abb. 3), durchstößt, mit schartigen Rändern, ein senkrechter Lichtspalt tiefschwarze, von flackernden weißen Vertikalbahnen in drängende, transzendierende Dynamik versetzte

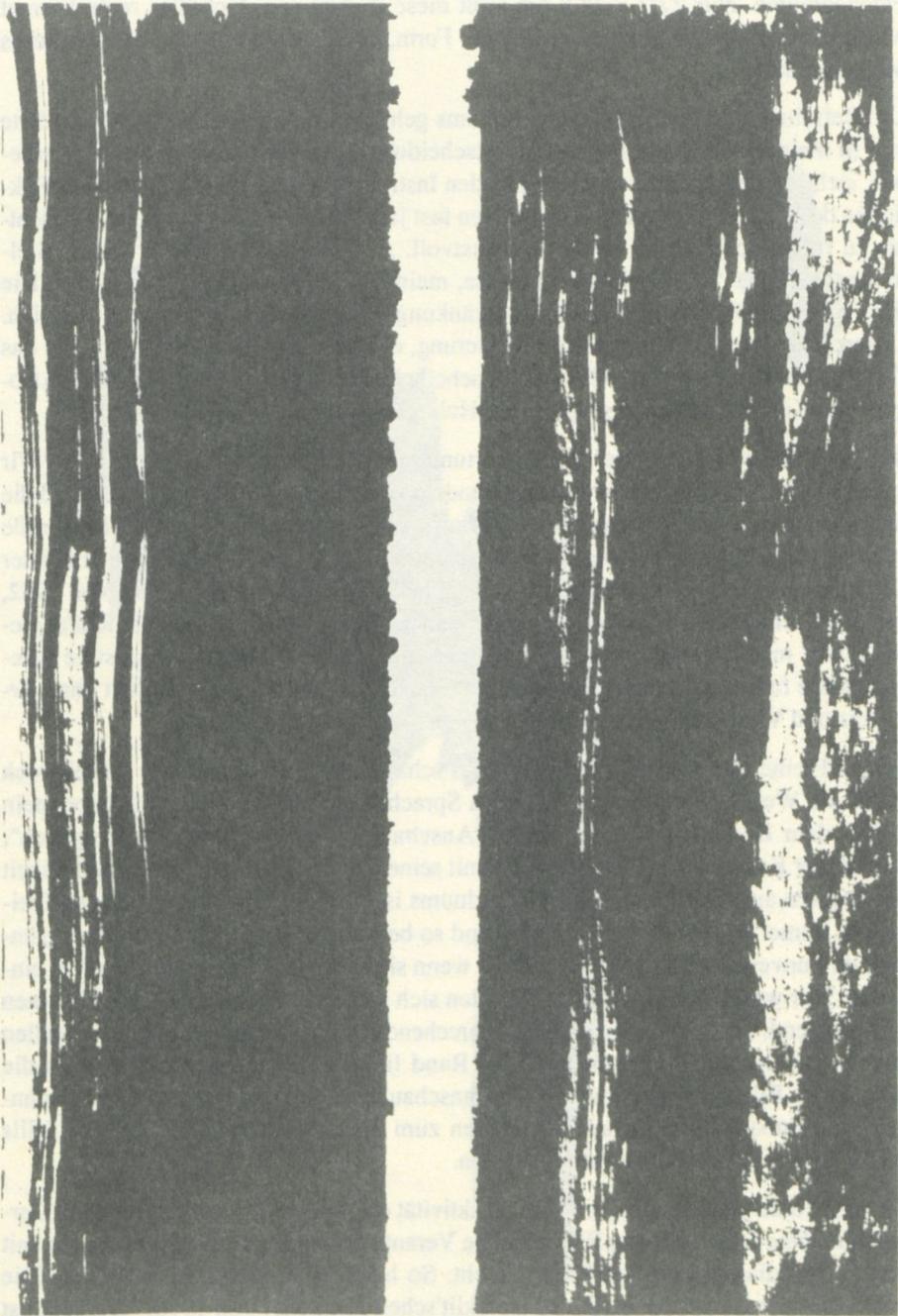


Abb. 3 Newman: Zeichnung. Ohne Titel (Onement I), 1947

Flächenräume. Nur 27,7 x 18,8 cm mißt diese Zeichnung, doch dies reale Format wird weselos vor der Monumentalität der Form, die ihr eigenes geistig-anschauliches Maß aufrichtet.

Um Befreiung und Freiheit des Individuums geht es auch *Clyfford Still*. 1972 erklärte er: "In meiner Kunst will ich meine Entscheidung, den menschlichen Geist zu erheben, sichtbar und erlebbar machen. Mit den Instrumenten der Kunst die banalen Friktionen des Alltags, die zu den Erfahrungen fast jedes Menschen gehören, ins Gedächtnis zu rufen, scheint mir wenig verdienstvoll. ..." Dem schließen sich andere Stellungnahmen an: "Mir fehlt das Interesse, meine eigene Epoche zu illustrieren. Die 'Zeit' eines Menschen erlegt ihm Beschränkungen auf, sie befreit ihn nicht wirklich. Unsere Zeit - die Epoche der Mechanisierung, die Epoche der Wissenschaft - ist das Zeitalter der Macht und des Todes. Ich sehe keinen Sinn darin, ihrer Mammut-Arroganz das Kompliment einer graphischen Huldigung hinzuzufügen."

So sieht sich der Künstler zur Verantwortung seines eigenen Weges aufgerufen: "Wir haben uns jetzt dem kompromißlosen Handeln verschrieben. ... Der Künstler muß die totale Verantwortung für das, was er schafft, übernehmen. Dabei wird seine Größe von der Tiefgründigkeit seiner Innenschau und der Kühnheit abhängen, die er bei der Umsetzung seiner eigenen Vision beweist", heißt es in einem Katalogtext von 1952, und 1960 schreibt der Künstler über eines seiner Werke: "Ich weiß, daß die Kräfte dieses Bildes unendlich weit über den Bildraum hinausgreifen, daß seine geistige Erregung ohne falsches Pathos oder Aggression ist und daß es Mut wie Freiheit ohne Arroganz und Verzweiflung ausstrahlt. ..."

Solche Freiheit ist nie nur die Freiheit des schaffenden Subjekts allein, sie teilt sich durch die Werke allen mit, die für deren Sprache empfänglich sind. "Ich habe mein Leben dem Bemühen geweiht, meine Anschauung von Freiheit weiterzugeben", schrieb der Künstler 1963 und sprach damit seine Verantwortung auch für die Freiheit der anderen aus. Die Freiheit des Individuums ist das Fundament aller übrigen Freiheiten. Immer neu ist sie zu erringen - und so bewahren Werke, die in Freiheit gründen, ihre unverminderte Aktualität, auch wenn sie sich auf "Zeitereignisse" nicht einlassen. Vor weißgelblichem Grunde richten sich schwarze Formen auf, wie Flammen ausschlagend, ein dunkles Feuer, hart abbrechend in Senkrechten, an manchen Stellen wie in Rauchsäumen verwehend, vom Rand links überschritten und so über die Grenze des Bildfeldes ausstrahlend - als anschauliches Symbol von Stolz, von Kühnheit, von unbedingtem, schroffem Willen zum Selbstsein: so kann *Clyfford Stills* Bild ("1963 - A", Abb. 4) erfahren werden.

Weniger fordernd als vielmehr der Eigenaktivität des Betrachters vertrauend stellt *Gerhard Hoehme* seine "offenen Bilder" in die Verantwortung des *Gegenüber*, des Du, mit dem er ein dialogisches Verhältnis sucht. So heißt es in Hoehmes Manifest "Die Schnur ist die plastische Form des Heraklit'schen Denkens" von 1970: "Du kommst in ein Labyrinth. Es ist ein Labyrinth von Beziehungen, Verästelungen, Verknüpfungen, Verschnürungen, Abtastungen, Anschlüssen, Verknotungen, Auslösungen ... und immer wieder Beziehungen und Verknüpfungen. - Vergiß Deine vertrauten, auf ein *Gegenüber* gerichteten Erwartungen. Du bist Mittendrin. - Laufe hindurch, über

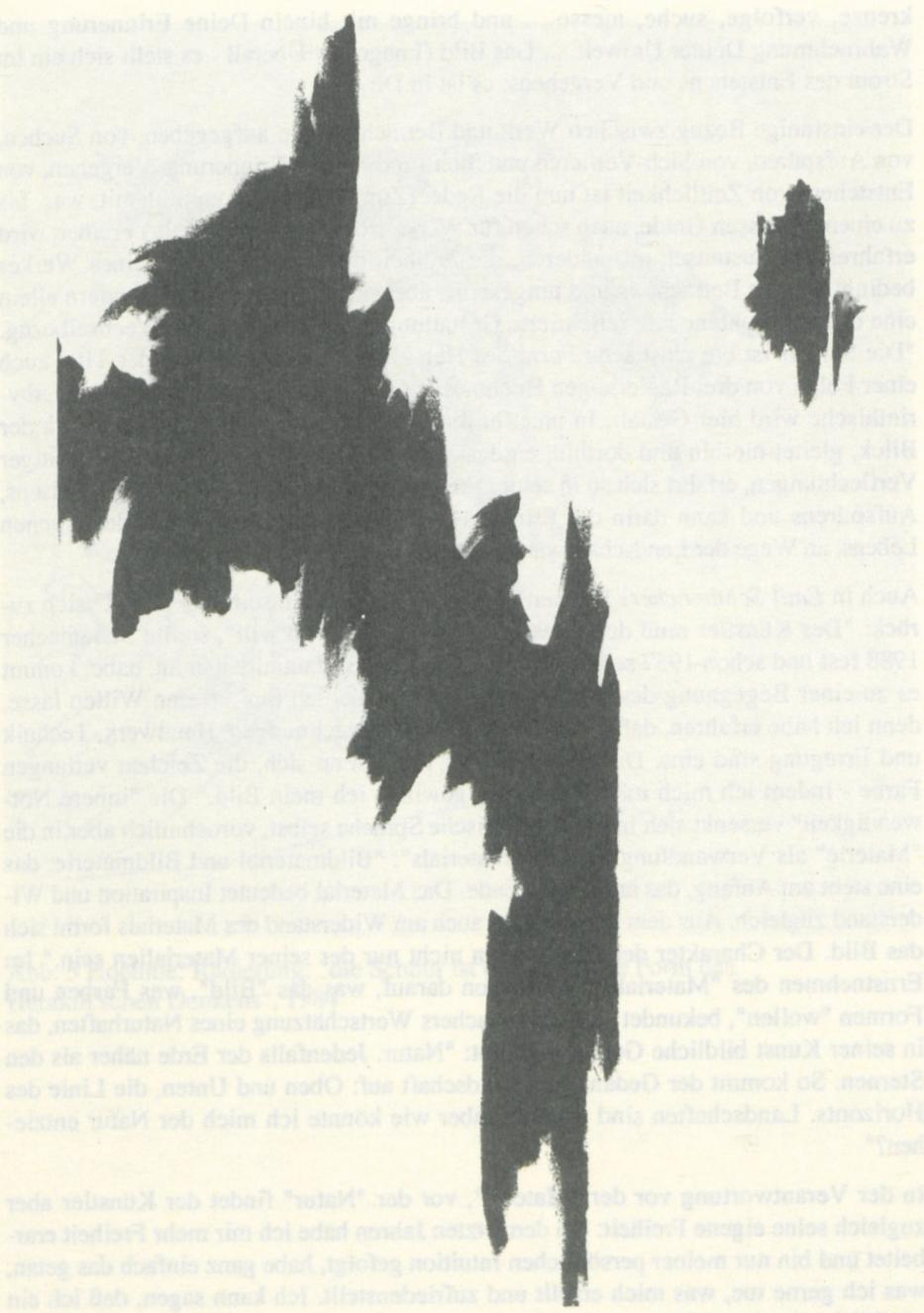


Abb. 4 Still: Gemälde 1963

kreuze, verfolge, suche, messe ... und bringe mit hinein Deine Erinnerung und Wahrnehmung Deiner Umwelt. ... Das Bild (Imago) ist Überall - es stellt sich ein im Strom des Entstehens und Vergehens: es ist in Dir."¹⁰

Der einsinnige Bezug zwischen Werk und Betrachter wird aufgegeben, von Suchen, von Aufspüren, von Sich-Verlieren und Sich-Finden, Von Erinnerung, Vergehen, von Entstehen, von Zeitlichkeit ist nun die Rede. (Zur Reflexion kommt damit, was, bis zu einem gewissen Grade, auch schon für Werke früherer Künstler galt.) Freiheit wird erfahren im Austausch mit anderen, die Freiheit des Künstlers und seines Werkes bedingt die des Betrachters und umgekehrt; aber nicht eine beliebige, sondern allein eine ebenso spontane wie reflektierte Gestaltung ermöglicht solchen Wechselbezug. "Die Schnur ist die plastische Form des Heraklit'schen Denkens" ist der Titel auch einer Folge von drei Radierungen Hoehmes aus dem Jahre 1984 (Abb. 5). Das Labyrinthische wird hier Gestalt. In unaufhörlichen Bewegungsspuren verfängt sich der Blick, gleitet hierhin und dorthin, entdeckt und schafft Bezüge innerhalb allseitiger Verflechtungen, erfährt sich so in seiner Freiheit des Wanderns, Suchens, Verweisens, Aufspürens und kann darin die Erinnerung einbringen an viele Wege des eigenen Lebens, an Wege der Landschaft wie des Geistes.

Auch in *Emil Schumachers* Denken nimmt der Künstler in seiner "Freiheit" sich zurück: "Der Künstler muß dem entsprechen, was das Bild will", stellte Schumacher 1988 fest und schon 1957 schrieb er: "Ich gehe das Bild unmittelbar an, dabei kommt es zu einer Begegnung des Materials mit mir, wobei ich ihm oft den Willen lasse, denn ich habe erfahren, daß es weiser ist als alle Berechnungen. Handwerk, Technik und Erregung sind eins. Die Farben reißen Formen an sich, die Zeichen verlangen Farbe - indem ich mich mitreißen lasse, gewinne ich mein Bild." Die "innere Notwendigkeit" versenkt sich in die künstlerische Sprache selbst, vornehmlich aber in die "Materie" als Verwandlung des "Bildmaterials": "Bildmaterial und Bildmaterie: das eine steht am Anfang, das andere am Ende. Das Material bedeutet Inspiration und Widerstand zugleich. Aus dem Wesen, aber auch am Widerstand des Materials formt sich das Bild. Der Charakter des Bildes kann nicht nur der seiner Materialien sein." Im Ernstnehmen des "Materials", im Achten darauf, was das "Bild", was Farben und Formen "wollen", bekundet sich Schumachers Wertschätzung eines Naturhaften, das in seiner Kunst bildliche Gestalt gewinnt: "Natur. Jedenfalls der Erde näher als den Sternen. So kommt der Gedanke an Landschaft auf: Oben und Unten, die Linie des Horizonts. Landschaften sind es nicht; aber wie könnte ich mich der Natur entziehen?"

In der Verantwortung vor der "Materie", vor der "Natur" findet der Künstler aber zugleich seine eigene Freiheit: "In den letzten Jahren habe ich mir mehr Freiheit erarbeitet und bin nur meiner persönlichen Intuition gefolgt, habe ganz einfach das getan, was ich gerne tue, was mich erfüllt und zufriedenstellt. Ich kann sagen, daß ich ein glücklicher Maler bin", bekannte der Künstler 1992.¹¹

Der Künstler, ein "homo additus naturae"¹², findet in sich das Gleichgewicht von Freiheit und Natur und läßt mit seinen Werken alle anderen Anteil nehmen an solchem Gleichgewicht: Durch eine braungraue "Erdzone" bricht sich eine schwarze

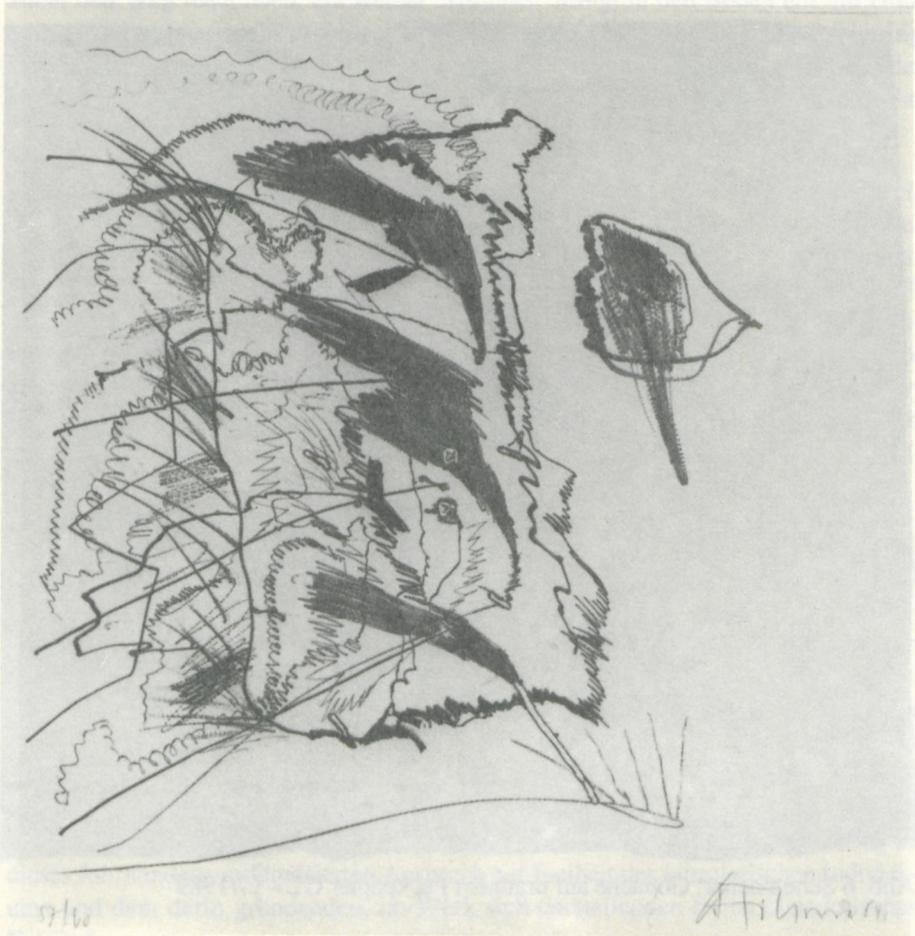


Abb. 5 Höchme: Radierung: "die Schnur ist die plastische Form des Heraklit'schen Denkens", 1984

Anmerkungen

1. Hermann Kugel: Freiheit in: Hermann Kugel, Hans Michael Preußner und Christof Witz (Hrsg.): Heraklit'sches philosophisches Grundgedanke. Göttinger Beiträge Bd. 1, München 1971, S. 509.
2. Zwei neue Kaddishy: Über das Gedächtnis in der Kunst, 6. Auflage, mit einer Einführung von Max Bill, Bonn-Büdingen 1979, S. 127, 170/128, 64, 69, 72, 76, 83, 84.
3. Der Blaue Reiter, Herausgegeben von Wassily Kandinsky und Paul Klee, Designstudienreihe herausgegeben von Klaus Leddahl, München, Zürich, 6. Aufl. 1987, S. 181/182.
4. Über das Gedächtnis in der Kunst, S. 80, 81.
5. Kaddishy, Marwitisch: Die gegenständliche Welt. Erlebnis erschlossen als "Wachstum" 71, 1927. Über zwei der Hauptfragen in der Methode der von H. Wapler herausgegebenen "Neuen Bucherbücher", Mainz, Berlin 1980, S. 25, 30, 72, 74, 76.



Abb. 6 Schumacher: Gouache auf braunem Packpapier GC - 17/1989

Bahn den Weg nach oben, ein weißer "Himmel" dringt in den Boden ein. Im Grau stecken schwarze Strich- und Fleckkonfigurationen, - und sie schweben gleichzeitig in ihm, denn das Dichte dieser "Erde" ist zugleich unermeßlich weit, ein Raum der Tiefe, wie erfüllt von Schleiern verhangenen Lichts, ein Raum des "Inneren" von Natur und Subjekt, - so wirkt Schumachers Gouache von 1989 (Abb. 6).

Kandinskys Freiheitskonzept erfüllt sich in der Darstellung eines zum Klingen befreiten Kosmos, der zugleich der Kosmos des zu sich selbst befreiten Innern ist. Malewitsch läßt seine Utopie von Freiheit Gestalt werden in der von Energiezentren aktivierten, auf ein erregungsgesättigtes "Nichts" verweisenden Leere. Newman und Still machen die unbeugsame Freiheit des Individuums sichtbar, Hoehme den freien Wechselbezug der Individuen, Schumacher die in Freiheit anerkannte Materie als Symbol des Naturhaften. In alledem zeigt sich, unausgesprochen, eine Haltung der Verantwortung, der Verantwortung für eine unverzweckte Welt, eine unvernutzbare Natur, für das Subjekt in seiner Würde und Unzerstörbarkeit, trotz aller Widrigkeiten und Demütigungen der Zeitumstände.

Waltet eine Notwendigkeit, ein Gesetz im Fortgang der kunstgeschichtlichen Entwicklung, müssen, können sich die späteren Generationen nur im Rahmen früherer Entwürfe formulieren? Sicher nicht! Gleichwohl lassen sich Grundintentionen: Parteinahme für die Freiheit des Individuums und Sorge für eine befreite Welt und Natur, auch in den Werken und Reflexionen jüngerer Künstlerinnen und Künstler erkennen: konkretisiert auf politische und soziale Bedingungen, unter denen und gegen welche Freiheit und Verantwortung je neu und hart erstritten werden müssen; differenziert nach neuen Aufgaben und Einsichten; bisweilen kritisch gegen frühere, als unzulänglich erachtete Konzepte von Kunst und Theorie gewendet; oder erweitert um bisher ungeahnte Synthesen. Immer aber werden sie bestimmt sein von dem mit Beginn dieses Jahrhunderts radikalisierten Anspruch auf Freiheit des künstlerischen Individuums und dem darin gründenden, im Werk sich darstellenden freien künstlerischen Entwurf.

Anmerkungen

1. Hermann Krings: Freiheit. In : Hermann Krings, Hans Michael Baumgartner und Christoph Wild (Hrsg.): Handbuch philosophischer Grundbegriffe. Studienausgabe Bd.2, München 1973, S. 509.
2. Zitate nach: Kandinsky: Ober das Geistige in der Kunst. 6.Auflage, mit einer Einführung von Max Bill. Bern-Bümpliz 1959, S. 127, 127/128, 64, 69, 78, 79, 85, 54.
3. Der Blaue Reiter. Herausgegeben von Wassily Kandinsky und Franz Marc. Dokumentarische Neuauflage von Klaus Lankheit. München, Zürich, 6.Aufl. 1987, S. 181/182.
4. Über das Geistige in der Kunst, S. 80, 81.
5. Kasimir Malewitsch: Die gegenstandslose Welt. Erstmals erschienen als "Bauhausbuch" 11, 1927. Zitiert nach der Neuauflage in der Reihe der von M. Wingler herausgegebenen "Neuen Bauhausbücher", Mainz, Berlin 1980, S. 59, 38, 72, 74, 76.

6. Kasimir Malewitsch: Suprematismus - Die gegenstandslose Welt. Übertragen von Hans von Riesen. Köln 1962, S. 226, 85, 254, 212.
7. Zitiert nach: Bernhard Kerber: Amerikanische Kunst seit 1945. Ihre theoretischen Grundlagen. Stuttgart 1971, S. 40.
8. Vgl. Harold Rosenberg: Barnett Newman. New York 1978, S. 246.
9. Zitate nach: Clyfford Still (1904-1980). Die Sammlungen der Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, und des San Francisco Museum of Modern Art. Hrsg. von Thomas Kellein. München 1992, S. 163, 158, 153, 157.
10. Zitiert nach: Giulio Carlo Argan, Hans Peter Thurn: Gerhard Hoehme. Werk und Zeit, 1948-1983. Stuttgart, Zürich 1983, S. 210.
11. Zitiert nach: Emil Schumacher: Malerei/Painting 1936/1991. Hrsg. von Klaus Gallwitz. Frankfurt/M., Stuttgart 1992, S. 41, 117. - Emil Schumacher: Arbeiten auf Papier 1957-1982. Kunstmuseum Hannover etc. 1982, S. 41, 38. Dazu auch Verf.: Horizonte des Mythischen in ungegenständlicher Malerei. In: Gegenwart/Ewigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit. Hrsg. von Wieland Schmied in Zusammenarbeit mit Jürgen Schilling. Stuttgart 1990, S. 55-64, bes. S. 55-58.
12. So Paul Cézanne, vgl.: Conversations avec Cézanne. Edition critique présentée par P.M. Doran. Collection Macula 1978, S. 6.

Abbildungsnachweise

- 1) Kandinsky: Holzschnitt. Nach: Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst. 6. Auflage, mit einer Einführung von Max Bill. Bern-Bümpliz 1959, S. 28.
- 2) Malewitsch: Zeichnung. Komposition suprematistischer Elemente (Empfindung des Fluges), 1914-15. Nach: Malewitsch: Die gegenstandslose Welt. Mit einer Anmerkung des Herausgebers und einem Vorwort von Stephan von Wiese. Neue Bauhausbücher. Mainz, Berlin 1980, S. 79.
- 3) Newman: Zeichnung. Ohne Titel (Onement I), 1947. Nach: Barnett Newman. Das zeichnerische Werk. Ausst. Kat. Museum Ludwig Köln 1981, S. 31.
- 4) Still: Gemälde 1963 - A. Nach: Clyfford Still. Die Sammlungen der Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, und des San Francisco Museum of Modern Art. Hrsg. von Thomas Kellein. München 1992, Taf. 33.
- 5) Hoehme: Radierung: "die Schnur ist die plastische Form des Heraklit'schen Denkens", 1984. Nach: Egon Heuer: Gerhard Hoehme: Die Druckgraphik. Hrsg. von Wolfgang Zemter. Witten 1992, S. 149.
- 6) Schumacher: Gouache auf braunem Packpapier GC - 17/1989. Nach: Ernst-Gerhard Guse: Emil Schumacher. Die Gouachen der 80er Jahre. Mit einem Beitrag des Künstlers. München 1992, Taf. 95.