

Hashim AL-Azzam

Die verleugnete Linie:

**Islamische Kalligraphie als eine verschleierte
transkulturelle Dimension in der Kunst der
klassischen Moderne**



Erschienen 2020 auf ART-Dok

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-69139

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2020/6913>

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00006913>

Inhalt

Abstract	3
Einleitung	4
Beispiel Picasso	6
Beispiel Kandinsky	10
Vergleichbarer avantgardistischer Habitus	15
Auf der Suche nach reinen Formen	16
Abstraktionen und Orientalismus	20
Transkulturelle Dimensionen (als eine verschleierte Dimension)	21
Fazit	23
Literatur und Quellen	24

Abstract

Zwischen dem islamischen ornamentalen kalligraphischen Duktus und zahlreichen Bildern von Künstlern der klassischen Moderne können Reminiszenzen nachgewiesen werden, welche auf eine Verwandtschaft und einen ästhetischen Nexus verweisen. Kandinsky und Picasso können als Neophilen und Innovatoren beschrieben werden, die zugleich traditionelle Artefakte fremder Kulturen bewunderten. Es sind sogar Beeinflussungen und Konnekte, die auf der anderen Seite fragliche Verhaltensweisen beider Künstler widerspiegeln, festzustellen. Das führt zu Phänomenen des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in denen „der Orient“ als eine zivilisierte Ebene nicht anerkannt wurde. Verschwiegene, verleugnete und doch aufgenommene kalligraphische lineare Ästhetik verweist auf das Problem des Orientalismus und Primitivismus. Reinheit und Primitivität waren die Eigenschaften gesuchter Formen, welche eine andere Wahrnehmung im Sinne der Künstler der Avantgarde veranlassen sollten. Der Blick des Betrachters sollte von der Schönheit des Idealismus und der gegenständlichen Welt gereinigt werden. Diese Orientierung der Reinheit war jedoch die Funktion der islamischen Ornamentik trotz ihrer Symbolik und religiösen Mystik. Daher sind zwiespältige Haltungen bei den Künstlern der Moderne anzunehmen, die befragt werden müssen. Diese Fragestellung ist für die heutige interkulturelle bzw. transkulturelle Diskussion sehr bedeutsam. Die Eigenschaft der Kunst ist, dass bei der Betrachtung die Gefühle und Absichten des Künstlers empfunden und reflektiert werden können. Bereits haben die Künstler der frühen Moderne die doppeldeutige Sichtweise gegenüber dem Orient dargestellt, indem sie ihn als die Welt der Fantasie und des Exotischen und zugleich als die Welt der Bedrohung und Wildheit zeigten. Bei den Abstraktionen sind solche Kontroversen zu reflektieren, aber mit anderen bildnerischen Mitteln. Die problematischen Blickwinkel und Verschleierungen verlieren sich mit der Zeit hinter der Aura solcher Bilder. Dieses Problem ist ebenso in der islamischen Ornamentik zu finden, deren Großvater nach der Meinung des Verfassers dieses Textes Platon ist. Aus diesem Grund sind kritische Betrachtungen heute sehr wesentlich, um den Begriff der Kultur zu reflektieren, die reinen Vorstellungen von ihren Selbstverständlichkeiten abzulösen und verschleierte interkulturelle bzw. transkulturelle Perspektiven zu entschleiern.

Einleitung

Die Künstler der klassischen Moderne, wie Pablo Picasso, Wassily Kandinsky oder Paul Klee, gelten nicht nur im Westen, sondern auch im „Orient“ als die hochangesehensten und einflussreichsten Künstler. Bei diesen Künstlern der klassischen Moderne sind allerdings kontroverse Haltungen gegenüber orientalischen Artefakten zu identifizieren. Solche Artefakte wurden von ihnen als „fremde“ Kunstformen bagatellisiert oder auch als „Nicht-Kunst“, zufällig und leer, degradiert. Wiederum waren sie von dem reinen, abstrakten Charakter solcher Artefakte fasziniert. Solche Urteile gegenüber „fremden“ Artefakten sind bei Künstlern der klassischen Moderne mittelbar und unmittelbar wahrzunehmen. Die Künstler waren auf der Suche nach ähnlichen geometrischen Bild-Szenarien, die von ihnen als innovativ und ursprünglich empfunden wurden. Dieses Streben nach dem Neuen kann bei ihnen als eine „ästhetische Neophilie“¹ diagnostiziert werden, insofern es sich dabei um eine „Traditionsphobie“ handeln sollte. Auf der anderen Seite haben außerwestliche Kunstformen und Ideen zugunsten ihrer neuen künstlerischen Errungenschaften und Innovationen eine wichtige Rolle gespielt, indem sie von ihnen vereinnahmt, umgeschrieben und als Resultat ihrer eigenen Methodik vorgestellt wurden. Das heißt, dass solche Bezugnahmen nicht als aufgenommene Erzeugnisse betrachtet und als Bereicherungen ihrer Kunst anerkannt, sondern als eine Art ihrer eigenen Bildfindung geklärt und vorgestellt wurden. Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts hatte das westliche Subjekt durch den Aufbruch der Industrie ein Bedrohungsgefühl und befand sich in einer existenziellen Krise (*Groys 2005, S. 11-25*). Desgleichen wurde religiöse Metaphysik und ihre in der Kunst ausgedrückte Symbolik tabuisiert und hingegen haben die Künstler der Avantgarde ihr Surrogat in der Natur und bei den „Naturvölkern“ gesucht. Diese Skepsis lässt sich schon bei den Künstlern des Jugendstils vorfinden, indem sie die Religiosität der Ornamentik verneint und sie daher auf die Natur gebracht haben. Aufgrund der Tabus der Moderne sind nahöstliche Artefakte als außerkünstlerisch und deren metaphysische Ausdrucksweisen und Ideen als rückständig betrachtet worden. Gleichzeitig ist die Abstraktheit sowohl bei den Künstlern der klassischen Moderne als auch bei der islamischen Ornamentik als eine Reinigung des Blicks vom Reiz der Wirklichkeit zu verstehen. Beide sind zweidimensional, schattenlos und interessieren sich für innere Bilder und übersinnliche Ideen. Es ist daher zu fragen, ob die Künstler der klassischen Moderne auf die alten Traditionen und auf die Vergangenheit in der Tat verzichten konnten bzw. ob sie doch die metaphysischen Ideen, die Einfachheit und Eigenschaften traditioneller außerwestlicher Erzeugnisse übernahmen und verschleierten. In diesem Sinn lassen sich solche Verhaltensweisen als Phänomene und Probleme des „Orientalismus“ und „Primitivismus“ verstehen (*Hattendorff 2018, S. 15*). Solche Phänomene basierten auf

¹ Der Terminus wird im Bereich der Philosophie häufig als „Abneigung gegen etwas Neues“ verwendet. Künstler der klassischen Moderne, z.B. Picasso und Kandinsky, wollten immer etwas Neues zeigen, auch wenn das auf Kosten der anderen gewesen wäre. Z.B. haben sie einige ihrer Bilder vordatiert, einige Kunstformen bzw. „fremde“ Erzeugnisse schweigend und verleugnend aufgenommen. Der Begriff wird in dieser Arbeit aber kritisch im Hinblick darauf gebraucht, wo solche Kunstwerke als Ausdrucksformen des Kolonialismus angesehen werden und daher ethisch befragt werden sollen. Anders ausgedrückt sollen verschleierte interkulturelle Dimensionen solcher Werke, die von den Künstlern als ihre kreativen Errungenschaften vorgestellt wurden, entziffert und kritisch reflektiert werden.

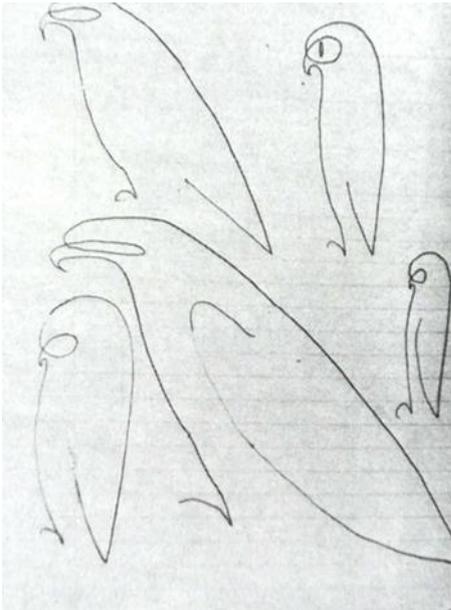
religiösen, politischen und kulturellen Krisen des 19. Jahrhunderts, die das Spannungsverhältnis zwischen „Orient“ und „Okzident“ beeinflusst haben.

Man sprach im 19. Jahrhundert von einer „metaphysischen Obdachlosigkeit“ (*Idrobo 2019, S. 36*) und einer „Entzauberung der Welt“ (*Düsing 2000, S. 25*). Die Rationalität des Subjekts und sein aufklärerisches Handeln sind hervorgehoben und optimiert und Religionen und Emotionalität sind vernachlässigt worden. Solche rationalen und intellektuellen Fähigkeiten sind mit der westlichen Kultur verbunden gewesen und haben dazu geführt, dass ein kolonialistisches Verhalten gegenüber dem „Anderen“ einerseits legitimiert war. Andererseits galt diese Form der Kolonialisierung „orientalischer“ und afrikanischer Kulturen für die Künstler als romantische Zufluchtswelt, nachdem der westeuropäische Mensch des 19. Jahrhunderts durch das aufklärerische Denken der Industrialisierung und von einer Elektrifizierung schockiert war (*Ebd., S. 26, 29*). Diese gesamt neuen, verblüffenden Erscheinungen haben das Subjekt psychologisch überfordert, indem sie zu einer Entfremdung der Natur tendierten (*Precht 2007, S. 74-77*). Sie können als Folgen und Phänomene beschrieben werden, welche Identitätskrisen bei den Künstlern der klassischen Moderne erzeugt haben und sich zugleich in den Werken der Künstler widerspiegeln.² Die vorliegende Arbeit befragt die Umgehensweise der Künstler der Moderne mit außereuropäischen Erzeugnissen und Kulturformen und richtet sich auf eine Ebene der Bildanalyse, die in den Werken der Künstler der klassischen Moderne transkulturelle Dimensionen reflektiert. Ihre zwiespältigen Haltungen erregen die Frage, ob Kandinsky und Picasso ihre kalligraphischen Vereinnahmungen, Bezüge und Einflüsse verschleiert hätten. Diese Frage lässt sich von der nächsten Frage nicht trennen, wie die Künstler und ihre Generation die nahöstliche Kultur wahrgenommen haben. Die kritische Reflexion wird an dieser Stelle als eine konzipierte kulturelle Gerechtigkeit betrachtet, wodurch „fremde“, interkulturelle Dimensionen in der westlichen Kunstgeschichte gleichberechtigt behandelt werden sollen. Insbesondere werden die Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen den künstlerischen Haltungen Picassos und Kandinskys in dieser Arbeit untersucht. Damit sollen zweidimensionale Ausdrucksmittel der verschiedenen abstrakten Bildsprachen und ästhetischen Entwürfe, die auf Schriftduktus und Erzeugnisse der islamischen ornamentalen Kunst verweisen, befragt werden. In der vorliegenden Arbeit wird kritisch diskutiert, inwiefern zahlreiche Kunstwerke der beiden Künstler mit der islamischen ornamentalen Kunst und daher mit den Begriffen „Interkulturalität“ und „Transkulturalität“ zu tun haben. Autoren wie M. Brüderlin, H. Belting und C. Hattendorff haben den Verfasser dieser Arbeit motiviert und werden insbesondere als Quellen herangezogen, um einen neuen Blick auf die westliche

² Für Kandinsky war ein Begriff wie Religion schon veraltet. Stattdessen ist einer „geistigen Bewegung“ zu folgen, welche eine neue Spiritualität beinhaltet und moralische und zugleich aufklärerische Potenziale hat. Kandinsky betont: „Wenn die Religion, Wissenschaft und Moral (die letzte durch die starke Hand Nietzsches) gerüttelt werden, und wenn die äußeren Stützen zu fallen drohen, wendet der Mensch seinen Blick von der Äußerlichkeit ab und sich selbst zu“ (*Kandinsky 1970, S. 43*). Kandinskys Aussage formuliert Zweifel gegen Wissenschaft, Religion und moralische Vorstellungen dieser Zeit. Diese drei Bereiche, an denen sich die Menschheit geistig orientiert, haben für den Künstler keine Authentizität und keinen Wahrheitsgehalt mehr. Sie sind als die Bereiche zu betrachten, welche die Gesellschaften sozial, materiell und geistig bilden, jedoch haben sie für Kandinsky an Glaubwürdigkeit verloren, indem sie rein rational geworden sind und daher die weiteren Fähigkeiten des Menschen einfrieren.

und östliche Kunstgeschichte aufzeigen zu können. Eine transkulturelle Reflexion spielt eine wesentliche Rolle für die heutige transkulturelle Bildung des Subjekts. Mit anderen Worten, die Entdeckung neuer transkultureller Perspektiven in den Kunstwerken der westlichen Kunstgeschichte kann den Blick gegenüber außerwestlichen Kulturen ändern, indem fremde Bezugsnahmen entdeckt, gleichgeordnet und daher als Teil des „Eigenen“ wahrgenommen werden können.

Beispiel Picasso



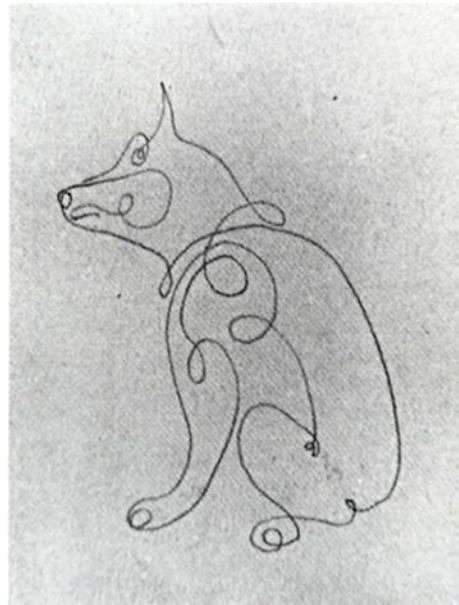
(Abb. 1): Picasso. Studienblatt Adler und Eulen. Tusche auf Papier, 22 x 17,6, 1907. Z.XXXVI, 182; LDA Vol. I, carnet n 7, 51R; Krugler 1987, 49.

Picasso war dafür bekannt, dass er auf der Suche nach Innovationen war, welche er in den außerwestlichen Artefakten gefunden und für seine eigenen Werke aufgenommen hat. Meistens sind die afrikanischen Masken, die seine weiblichen Gestalten in vielen seiner Bilder zeigen, zu erwähnen, von denen er sich beeinflussen ließ (Spies 2008, S. 55-61, hierzu auch: Morris 2010, S. 81). Weitere mögliche Einflüsse sind, nach Erachten des Verfassers der vorliegenden Arbeit, in der islamischen Kalligraphie zu identifizieren. Der reine, einfache Charakter der Kalligraphie hat Picasso sehr fasziniert. Picasso sagte: „Wenn ich gewusst hätte, dass es so etwas wie die islamische Kalligraphie gibt, hätte ich nie zu malen begonnen“ (Frembgen 2010, S. 10). Picassos Aussagen waren für die Kritiker oftmals irritierend, insofern er versucht hat, solche Vereinnahmungen zu verschweigen, zu verleugnen

oder zu verschleiern. Picasso hat sich beispielweise nicht anders verhalten, als er nach den afrikanischen Künsten gefragt wurde und man von ihm eine unerwartete, provokante Antwort bekommen hat. So sagte Picasso: „Afrikanische Kunst? Kenne ich nicht!“ (Matzner 2016). Aber eine ähnliche kalligraphische lineare Durchführung lässt sich in zahlreichen Zeichnungen, Gemälden, Installationen und Skulpturen von Picasso assoziieren. Gertrude Stein erklärt: „Calligraphy as I understood it in (Picasso) had perhaps its most intense moment in the decor of Mercure. That was written, so simply written, no painting, pure calligraphy“ (Bergruen 2006, S. 214). Diese Untersuchung befasst sich mit Studien von Picasso, die er zwischen 1907 und 1909 durchgeführt hat.³ Die Zeichnungen und Studien von Picasso zeigen Vögel und Tiere (Abb. 1-3) oder bestimmte Tierformen, die nur auf eine Linie reduziert sind. Sie zeigen sich schattenlos und haben einen kalligraphieähnlichen Charakter. Obwohl die Taube bei Picasso symbolisch auftaucht, sollten die gezeichneten Motive „symbollos“ erscheinen. Solche einfachen, sparsamen Linienführungen der

³ Noch mehr als 30 Studien dieser Art sind in diesem Zeitpunkt nachzuweisen. Weitere ähnliche Studien und Skizzen lassen sich in seinen späteren Skizzenheften finden.

Formen Picassos beispielsweise zeigen klar, inwiefern kalligraphische Elemente Einfluss auf seine Malerei, Skulpturen und Zeichnungen ausgeübt haben. Picassos Zeichnungen sind mit sentimental poetischen islamischen Schriftarten, zweidimensionalen Illustrationen oder geometrischen Darstellungen von islamischen Buchmalereien vergleichbar. Es lässt sich auch auf Picassos späte Bilder, Zeichnungen und sogar Installationen erkennen, die Ähnlichkeit mit islamischen mittelalterlichen Illustrationen zeigen oder vielleicht den spontanen expressiven Charakter der kalligraphischen Linie der arabischen Schrift übernommen haben. Die Umrisslinien der weiblichen Figuren und die weiteren auf Linien reduzierten Motive bzw. die Einlinienmotive können



(Abb. 2): Picasso. Hund, Zeichnung, Bleistift, 12,8 x 11,1 cm
1918, Musee Picasso Paris.

verglichen werden. Ob Picasso islamische mittelalterliche Illustrationen gesehen hat, lässt sich nicht nachweisen. Picasso war von Delacroix und dessen Faszination vom „Orient“ begeistert, indem er Bilder von ihm porträtiert hat. Delacroix hatte Hunderte von Skizzen von seiner Algerienreise mitgebracht, die nordafrikanische Kultur hatte ihn an die griechische Antike erinnert (Morris 2010, S. 187). Es lässt sich aber annehmen, dass islamische Ornamentik, Kalligraphie, Illustrationen, Konstellationen und Buchmalereien von Wissenschaftlern und Geschichtserzählern in den spanischen und französischen Museen und damaligen Medien aufgrund der gemeinsamen islamischen und spanischen Geschichte allgemein zugänglich und sichtbar waren (ebd.).



(Abb. 3): Picasso. Skizzen für Illustrationen für ein vorgeschlagenes Bestiarium von Guillaume Apollinaire, Tinte auf Papier, 26 x 20,5, 1907, Z.XXXVI, 176; Max Jacob et Picasso, 73.



(Abb. 4) Islamische Thuluth-Schrift: basmala von Ismael Zuhi (Ein Ausschnitt), 1798.

Es ist im wissenschaftlichen Forschungsbereich bekannt geworden, dass Picasso Motive und Formsprachen gesucht hat, die einerseits die Beziehung mit dem Gegenstand nicht verlieren und andererseits die Idee dieses Gegenstandes ausdrücken können (Kusenber [1959, S. 13](#)). Seit dem Mittelalter hat sich die islamische Kunst durch die Kalligraphie und Geometrie geprägt, die den ornamentalen Kosmos erzeugten. Die Kalligraphie trat als eine eigenständige Kunst mit verschiedenen Duktusarten in Erscheinung⁴. Von diesen Schriftarten ist die Thuluth-Schrift zu erwähnen, mit der es den Kalligraphen gelungen ist, bestimmte kalligraphische Arten in Formen von Tieren und Gegenständen (z.B. Vögel, Löwen, Pflanzen, Schiffe usw.) zu entwickeln. Die Bilder zeigen beispielsweise aus dem 17. bis 19. Jahrhundert stammende kalligraphierte Tiere (Abb. 4-6). Die Kalligraphie wurde mit der arabischen Sprache durchgeführt. Die Schrift kann als Bild wahrgenommen und sollte als eine „Geometrie der Seele“ empfunden werden, obwohl solche Kalligraphien Bedeutungen und Symbole in sich tragen. Tendiert war die Schönheit und die Vollkommenheit der arabischen Schrift, welche in der islamischen Kunst Jahrhunderte als Ersatz naturalistischer und figurativer Darstellungen erschienen ist (Khatibi und Sijelmassi [1995, S. 128](#)). Im Gegensatz zu Picassos Zeichnungen lassen sie sich symbolisch und mit kalligraphischem Inhalt und schmuckhafter Ästhetik verstehen und wahrnehmen. Solche kalligraphischen Linienführungen lassen sich mit der von Picasso auf die Außenlinie reduzierten Formgebung in Bildern, Zeichnungen, Lithographien und Installationen assoziieren. Mit anderen Worten: einige Motive in Picassos Werken können durch ihren kalligraphieähnlichen Charakter mit der islamischen Kalligraphie in Verbindung gebracht

⁴ Die arabischen Schriftarten wurden von anderen fremden Schriften beeinflusst (z. B. persische und nabatäische) und jede Schrift war zu einem Zeitpunkt und bei einer Dynastie sehr beliebt. Im Osmanischen Reich war die Thuluth-Schrift sehr bedeutend und in der Mamlukischen Dynastie wurde die Muhaqqaq-Schrift als bedeutender angesehen (Mandel 2013, hierzu auch: Kühnel 1962).

werden. Formen verwandeln sich in bewegliche abstrakte, schriftähnliche Linienführungen. Sie wirken so, dass sie intuitiv und momentan gezeichnet worden sind. Fraglich ist aber, welchen Ausdruck Picasso anhand der kalligraphischen Linie vermitteln wollte und was der spanische Künstler daraus extrahiert und beibehalten hat. Dieses Abstrahierungsprinzip kann bei manchen Motiven als eine Entwicklung seiner Werke wahrgenommen werden. Beispielsweise betrachtet, wie sich das Motiv des Stiers bei Picasso weiterentwickelt hat (*Theil 2006, 137a-137f*), lässt sich diese lineare Ästhetik erkennen, die auf die Erscheinung des kalligraphischen Duktus verweist. Die Formen, die sich auf die Grenzlinie beschränken, können auch in Picassos weiteren Motiven seines Spätwerkes gefunden werden.



(Abb. 5) Der Kalif 'Alī driving das Kamel mit seinem Sohn mit seinen Söhnen Hasan und Husayn Schlepptau. Anonyme Alevi-Bektaschi-Kalligraphie, Türkei, 19. Jahrhundert.



(Abb. 6) Kalligraphie in Form eines Wiedehopfes „Im Namen des Barmherzigen“: Unbekannt, 17. Jahrhundert. 187 x 171 cm, Papier, Tusche, Museum für islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin.

Bei der arabischen Kalligraphie hat Picasso weniger die Symbolik und die Schönheit der Schrift als vielmehr der einfache rehieroglyphische Charakter von Schriftformen interessiert. Die Suche nach dem Ursprung war Picassos Motivation, fremde Artefakte in seine Kunst aufzunehmen. Auf Picassos Studien zurückblickend lässt sich erkennen, dass Picasso die Formen nicht nur abstrahiert, sondern auch die expressive Kraft der kalligraphischen Linienführung behalten hat. Das lässt sich an dem ähnlichen geometrischen Charakter der Formen spüren, welche in ihrer Einfachheit einen potenziell „primitiven“ Ausdruck bergen könnten. Das heißt, dass solche lineare Ästhetik an eine gewisse urformale Erscheinung und einen primitiven Eskapismus appellieren sollte. Hans-Jürgen Heinrich meint, dass der „Primitivismus“ eine wiederaufgenommene Spurensuche des Elementaren sei,

an Objekten (der Kunst, der Magie und des Rituals), die ihrerseits ebenso Zeugnis ablegen wollte von einer Suche nach dem Frühen und Unvermischten (*Heinrichs 1995, S. 29*). Des Weiteren wurde Picassos primitive Tendenz nach archaischen Formen fremder Kunst als eine Nachahmung solcher unvermischten Urformen interpretiert (*Rubin 1984*). Bei anderen Kritikern und Theoretikern sind solche Einflüsse als europäische und

außereuropäische Synthesen zu verstehen, die auf der Suche nach Originalität beschrieben werden (*Spies 2008, S. 61*). An dieser Stelle lässt sich entnehmen, dass das Werk von Picasso an unterschiedlichen fremden Erzeugnissen orientiert war, obwohl diese für ihn einen ursprünglichen Charakter hatten. Anhand islamischer Kalligraphie kann eine primitive, sakrale Reinheit angenähert werden. Auch ist zu entnehmen, dass es sich bei Picasso um eine Umschreibung, eine Vereinnahmung fremder Artefakte und um eine Verschleierung ihrer Herkünfte und ihrer ursprünglichen Kontexte handelte, abgesehen davon, aus welchen Gründen und Interessen er die Kritiker durch sein Dementieren und Schweigen irritiert hatte. Eventuell sollte dabei berücksichtigt werden, dass historisch bedingt damals noch ein anderer Kontext bzw. öffentliche Meinung als heute herrschte. Aufgrund des minderwertigen Bildes des Ostens mussten seine Werte und Eigenheiten von den Künstlern der Moderne verschwiegen werden. Ein Künstler wie Picasso könnte die „orientalische“ Kultur und ihre Errungenschaften insgeheim hochverehrt und daher in seine Kunst aufgenommen haben. Vielleicht konnte er das aber, als öffentliche Person, auch aus politischen oder gesellschaftlichen Gründen nicht öffentlich zugeben. Während Picasso gegenüber solchen fremden Übernahmen, Einflüssen und Mimesis schweigend geblieben ist, sind solche fremden Artefakte von Kandinsky zu erahnen und zu assoziieren. Zugleich sind solche Bezüge von ihm radikal verleugnet sowie stark kritisiert worden, sodass sich bei Kandinsky eine klare ambivalente Haltung feststellen lässt.

Beispiel Kandinsky

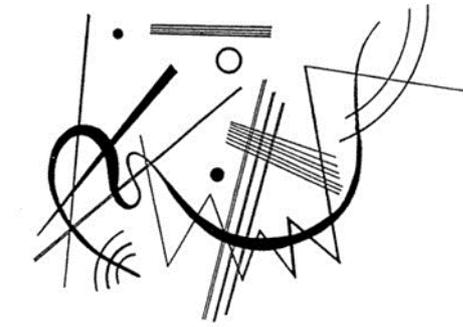
Kandinsky ist damit bekannt gewesen, dass er traditionelle Artefakte negierte und versuchte, sich hinsichtlich seiner Kunst gegen einen „Ornamentverdacht“ und den Dilettantismus der orientalischen Ornamentik zu wehren (*Brüderlin 2012, 348*). Beispielsweise wurde von ihm jede Verbindung, jede Vergleichbarkeit und sogar jede Assoziation zwischen seinem abstrakten Werk mit einer ornamentalen Ästhetik



Abb. 7) Kandinsky. Bewegungen, Aquarell und Tusche auf Papier, 33,7 x 47,3 cm, 1924, London, Christie's.

tabuisiert. Irritierend ist aber seine Faszination gegenüber solchen Ornamenten, die er auf seinen Reisen, Museumbesuchen und Zeitschriften gesehen und sogar gesucht hat. Einerseits zeigte Kandinsky durch seine Briefe seine Faszination gegenüber den orientalischen Erzeugnissen. Andererseits versuchte er, seine ornamentale radikale Kritik auszudrücken.

Es gibt zahlreiche Beispiele, wo ornamentale Adaptionen in Kandinskys Werk festgestellt werden können. In diesem Text wird vor allem auf die islamische Kalligraphie eingegangen, welche in zahlreichen seiner spät entstandenen Werke noch zu interpretieren und sogar



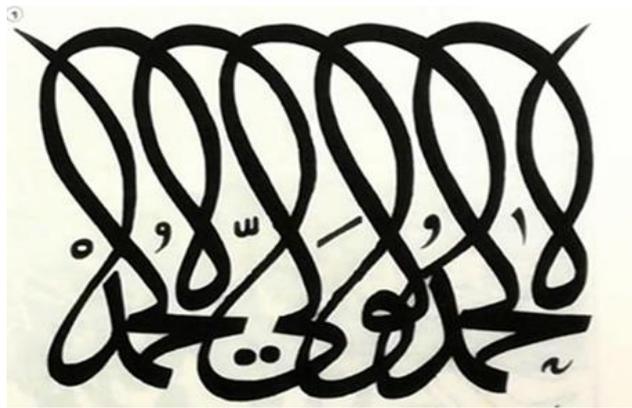
(Abb. 8) Kandinsky. Linien aus seinem Buch *Punkt und Linie zu Fläche*, Druckgrafiken, 1926.

zu erkennen sind. Jede Vergleichbarkeit zwischen seinen Abstraktionen und der Ornamentik wurde von Kandinsky radikal abgelehnt. Laut Brüderlin wurden solche Annäherungen von ihm sogar als „Sündenfall“ beurteilt (Ebd.). Diese ornamentale Abscheu hat Kandinsky an mehreren Stellen seiner Schriften ausdrücklich bestätigt. Kandinsky betonte: „Die Gefahr einer Ornamentik stand klar vor mir, die tote Scheinexistenz der stilisierten Formen konnte mich nur abschrecken“ (Kandinsky 1955/b, S. 21), sowie: „Die Gefahr der stilisierten Form, die entweder tot geboren auf die Welt kommt, oder lebensschwach bald stirbt. Die Gefahr der ornamentalen Form, die hauptsächlich die Form der äußeren Schönheit ist, indem sie äußerlich ausdrucksvoll und innerlich ausdruckslos sein kann und in der Regel ist“ (Zit. n. Rammert-Götz 1994, S. 168).⁵ Auf der anderen Seite lässt sich Kandinskys

Faszination von der „orientalischen“ Ornamentik spüren und an seinem Werk reflektieren. Begeistert und beeinflusst war Kandinsky sowohl von der Kalligraphie als auch von den geometrischen Volkskünsten bzw. von den arabischen zweidimensionalen figurativen Errungenschaften. Der russische Künstler hat zwei Reisen in den Orient unternommen. Im Jahre 1905 hielt sich Kandinsky in Tunesien auf und unternahm dort viele Reisen (Zweite 1992, S. 10, 56). Kandinsky hat dort eine neue Ornamentik gefunden, nachdem er von dem Ornament bereits in seiner Jugendzeit in Russland sowie in seiner Jugendstilzeit beeindruckt gewesen ist. In der Geometrie und Kalligraphie hat er eine expressive lineare Bewegung und andere Kombinationen gesehen, die seine Aufmerksamkeit erregt haben könnten. Während seines Aufenthalts in Tunesien hat Kandinsky die Schriftzeichen betrachtet und skizziert (Abb. 12). Die expressiv wirkende arabische Schrift, die nahezu in allen Bereichen der Kunst (Architektur, Schriften, Kunsthandwerk etc.) Verwendung fand, beeindruckte ihn nicht nur, sondern führte ihn auch zu seiner eigenen Spielform, der Abstraktion in Bezug auf das Organische. Was außerdem sein Interesse an der Form der islamischen Ornamentik und Künste nachweist, sind seine Museumsbesuche und seine Suche nach weiteren abstrakten Elementen. Im Jahre 1907 hat Kandinsky das Kaiser-

⁵ Kandinskys skeptische Position gegenüber der Funktion des Ornaments ist mit Adolf Loos antiornamentaler Haltung, die er 1908 in seiner berühmten puristischen Aussage gegen den Jugendstil in seinem Essay „Das Ornament und Verbrechen“ (Loos 1908/1962) formulierte: „(...) Das moderne Ornament hat keine Eltern und keine Nachkommen, hat keine Vergangenheit und keine Zukunft. Es wird von unzivilisierten Menschen (...) mit Freuden begrüßt und nach kurzer Zeit verleugnet“ sowie: „Da das Ornament nicht mehr organisch mit unserer Kultur zusammenhängt, ist es auch nicht mehr der Ausdruck unserer Zeit“ (Loos 1908/1962).

Friedrich-Museum in Berlin und drei Jahre später die Ausstellung „Meisterwerke mohammedanischer Kunst“ in München besucht. Er war von diesen Ausstellungen und von manchen islamischen Künstlern sehr fasziniert. Auf der anderen Seite lässt sich selten über bestimmte islamische Kunstwerke und islamische Künstler sprechen, da die Individualität des Werkes in der islamischen Kunst fehlte. Kalligraphische Schriftarten haben sich in dem gesamten Kulturraum



(Abb. 9) Islamische Kalligraphie: Nachkalligraphie. Die Orig. wurde von Ahmad Karahisari (1468-1556) für Sultan Sulayman verfasst, die Begriffe al-hamad, al-wali, al-hamad (Attribute Gottes). Masalsal-Schrift in Thuluth - Buchstaben im gulzar-Stil, 1547.

wiederholend und identisch gezeigt. Daher kann die Rede in dieser vorliegenden Arbeit nur von der islamischen Ornamentik bzw. Kalligraphie und nicht von einem bestimmten Kunstwerk sein, wobei Kandinsky sich in anderen Experimenten mit bestimmten Volkskünsten auseinandergesetzt hat. Bei Betrachtung von Kandinskys Bildern und der linearen wellenförmigen Motive hat sich der Verfasser dieser Arbeit jedoch an die islamische Kalligraphie erinnert gefühlt. Auf Kandinskys Bild „Zwei Bewegungen“ sind geometrische und geometrieähnliche Motive zu sehen (Abb. 7). Die zwei Linien, die der mittlere Bereich des Bildes besitzt, lassen sich auf zahlreichen Gemälden, Grafiken und Zeichnungen von Kandinsky wiederholen. In seinen Büchern zeigen sich beispielsweise solche welligen Linien in schwarzweißen Druckgraphiken (Abb. 8). Obwohl sie bedeutungslos und symbollos auftauchen, zeigt sich eine vergleichbare Ästhetik mit der islamischen Kalligraphie (Abb. 9-11), welche durch ihre religiösen Inhalte und ihre epigraphische Erscheinung eine Symbolik tragen. Diese im Dienste der modernen Kunst stehende Kalligraphie kann auch bei Kandinskys Zeitgenosse und Freund Paul Klee festgestellt werden (Abb. 13). Auf Klees Bild scheint ein anderer Duktus zu sein, der mit der arabischen Maghribi-Schrift zu verbinden ist. Beide abstrakten Künste versuchen durch die reine abstrakte Eigenschaft der Geometrie und die Expressivität der Linien etwas auszudrücken. Dem Betrachter zeigen sich die geometrieähnlichen linienartigen Abstraktionen und Ornamente ähnlich in den Bewegungen der Linien durch ihre expressive und organisch wirkende Ästhetik. Sie sind zweidimensional, geometrisch und bestehen aus fast vergleichbaren Bildelementen (z.B. Grundformen, Punkte und Linien). Sie sind gegenstandslos und grenzen sich von der naturalistischen, gegenständlichen Welt ab. Beide erscheinen schattenlos und sehnen sich nach übersinnlichen zeitlosen Welten. Nina Kandinsky hat während der zweiten Reise in den Orient zu der Ornamentik der blauen

Moschee der Stadt Smyrna in der Türkei festgestellt: „Als wir die blaue Moschee betraten, glaubte ich, die Malerei Kandinskys vor mir zu sehen“ *(Nina Kandinsky 1978, S. 208)*.



Abb. 10 islamische Kalligraphie: Der Diwani-Stil war ein formeller Kalligraphiestil des osmanischen Hofes und wurde für die wichtigsten Dokumente wie das diplomatische Dekret (Ferman) und die Rechtsdokumente (Berat) verwendet.

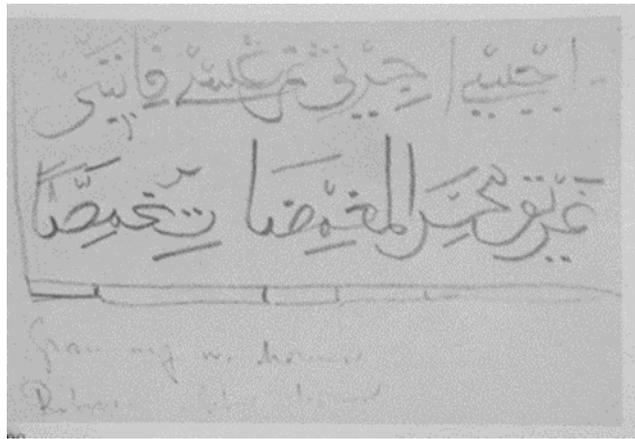


(Abb. 11) Die Namen der Kalifen Abū Bakr und Umar stehen zwischen den Kapiteln. Anonymous Ottoman devotional manuscript, neunzehntes Jahrhundert, Türkei: Private Sammlung.

Die islamischen Künstler (Geometer und Kalligraphen) haben sich für die Schönheit interessiert. Die Schrift taucht auf den Wänden von islamischen Moscheen und Schlössern als Teil der geometrischen und vegetabilen ornamentalen Verflechtungen mit anderen Schriftarten auf und symbolisiert die Anwesenheit Gottes. Durch einen bestimmten Schriftduktus sollte noch ein schöner Ausdruck vermittelt werden, der als Symbol für die Schönheit Gottes galt.⁶ Demgegenüber bemühte sich Kandinsky um Kompositionen, die chaotisch und naturähnlich wirken und auf andere Wechselbeziehungen als die

⁶ Auf die islamische ornamentale Symbolik begrenzt lässt sich finden, dass sie im Gegensatz zur christlichen Symbolik auf das Figurative verzichtet hat, von dem Geometrischen und ihrer Wirkung abhängig ist. Beispielsweise die islamische Schrift betrachtet lässt sich zustimmen, dass es sich nicht nur um einen religiösen Inhalt bzw. heilige Schriften handelt, sondern es auch um eine „schöne“ geometrieähnliche schmuckhafte Erscheinung geht. Obwohl die Schrift, wie z.B. der „Kufi-Duktus“, durch ihre expressive Schriftform und ihre dekorative Funktion schwer lesbar ist, wird sie ideographisch und symbolisch wahrgenommen. Eine schöne und mystische Wirkung soll sie beim Betrachter erzeugen, indem sie ihm Freude im Sinne eines übersinnlichen Glücks bereitet (*Belting 2008, S. 85*). Das Gefühl und das Wirken, das die mittelalterliche islamische Ornamentik bei dem Betrachter hinterlassen sollte, sollte als eine Zusammenballung vieler Eigenschaften und Symbole in einem Augenblick, in dem nach Altawhidi (922-1023) ein „göttliches Bild“ blitzhaft im Gegensatz zum „realen Bild“ empfunden werden sollte (*Al sseidiq 2003, S. 181*). Anders ausgedrückt, die islamische Ornamentik ist nach der Meinung des Verfassers dieses Textes als ‚Codex‘ zu betrachten, in dem die mittelalterlichen islamischen Schriften, die islamische Weltanschauung, die göttlichen Eigenschaften und eine islamische Metaphysik ausgedrückt werden sollten. Das heißt, dass Kandinskys und Picassos Kompositionen sich im Gegensatz zu den ornamentalen De-Kompositionen als eine neue, parallele Welt zur Natur zeigen, indem sie mit dem ‚Organismus‘ der Natur und ihren Gesetzmäßigkeiten zu tun haben sollen. Als gottähnlich konstruiert der Künstler seine eigene Welt, die von einer industrialisierten materialisierten und ideologischen Welt nicht dominiert bleiben sollte, sondern in der die intuitiv geleitete Erschaffung von Gefühl in den Vordergrund treten müsse, und veranlasst so eine neue Spiritualität. Daher unterscheidet sich das Abstrahierungsprinzip der Ornamentik vom Prinzip der abstrakten Kunst. Während in der islamischen Ornamentik die göttliche Schönheit, die als Symbol zu verstehen ist, ausgedrückt wurde, ging es bei Picasso und Kandinsky um das Symbollose sowie um das Interessante und das Erhabene, das von dem modernen naturwissenschaftlichen Weltbild nicht getrennt ist. In dieser Hinsicht handelt es sich um unterschiedliche weltanschauliche Erzählungen und Anti-Erzählungen, die sich für unterschiedliche existenzielle Dimensionen und Erkenntnistheorien interessieren.

Symmetrien, Widerspiegelungen und Wiederholungen der Ornamentik tendieren. Mit anderen Worten: Während die islamischen Geometer anhand der Geometrie und Kalligraphie göttliche Eigenschaften symbolisieren und eine paradiesische Vorahnung anhand der Geometrie erreichen und ausdrücken wollten, ging es bei Kandinsky um eine parallele subjektive Welt, die vom „gottähnlichen“ Künstler als ein schöpferischer Schaffensakt gestaltet werden kann.⁷ Daher sei eine



(Abb. 12): W. Kandinsky. Arabische Kalligraphie (Skizzenbuch von der Tunis-Reise), Bleistift auf Papier, 16,5 x 11 cm, 1905, städtische Galerie im Lenbachhaus, München.

geistige Konzeption der Kunst notwendig gewesen, welche die gesamte Komposition und Konzeption des Bildes innovativ ändern sollte. Die Gier nach Innovationen geschah auf der anderen Seite auf Kosten des Anderen, indem die Künstler der klassischen Moderne solche außereuropäischen Einflüsse verschwiegen und als das Eigene für sich legitimiert haben. Anders ausgedrückt sind die fremden Artefakte bzw. die östlichen ornamentalen Künste für sie als eine geistige Inspirationsquelle und ursprüngliche Magie zu empfinden, wobei aber auf ihre traditionellen, religiösen, sprachlichen Zusammenhänge verzichtet wurde. Auf diese Haltung können seine Werke verweisen, indem seine Motive symbollos und bedeutungslos erscheinen und zugleich ihre äußerliche Ähnlichkeit mit der geometrischen und kalligraphischen Ornamentik nicht übersehen werden kann. Ferner geht es bei Kandinsky und Klee um eine Erfindung einer neuen Schrift, die im Gegensatz zu normalen



(Abb. 13) Paul Klee. *Insula dulcamara*, Ölfarben auf Jute, 80 x 175 cm, 1938, Klee-Stiftung, Bern.

Schriften durch ihre geistige Kraft und Bewegung verstanden werden kann. Kandinsky: „Wir sehen nur, daß der Buchstabe aus zwei Elementen besteht, die doch schließlich einen Klang ausdrücken“ (Kandinsky 1955/a, S. 30). Weder bei Picasso noch bei Kandinsky lässt sich finden, dass sie

⁷Zu dem „imitatio naturae“ meint Costazza A., dass die moralische-psychologische Aufmerksamkeit auf die Wirkung der Kunst in der frühauflärerischen Wirkungsästhetik einerseits und die Genie- und Ausdrucksästhetik mit ihrer Konzentration auf den Produzierenden, schaffenden Künstler andererseits das rationalistische und objektivistische Nachahmungsprinzip endgültig verdrängt haben sollten (Costazza 1992, S. 87ff). Das bedeutet nicht, dass Kandinsky auf die Natur verzichtet hat, sondern die >imitatio naturae< bewegt sich von der Äußerlichkeit der Natur zu ihrer Innerlichkeit, indem das Geistige (Seele) der Natur in der Kunst nachgeahmt werden kann. Das heißt, der Künstler sollte sich >Wie die Natur< selbst intuitiv verhalten.

vereinnahmte außereuropäische Artefakte zugegeben haben. Brüderlin formuliert:

„Doch der Übereifer, mit dem die Künstler sich gegen den Ornamentverdacht wehrten, verrät, dass die Vorkämpfer der abstrakten Kunst instinktiv merkten, dass diese Kategorie auch über die offensichtlich formale Verwandtschaft hinaus mehr Einfluss auf die Grundlegung der gegenstandslosen Kunst ausübte, als man zugeben wollte“ (Brüderlin 2012, S. 348).

Vergleichbarer avantgardistischer Habitus

Diese Wahrnehmung außerwestlicher Artefakte führt zu der Frage, wie der islamische Kulturraum im 19. Jahrhundert von den Künstlern der klassischen Moderne betrachtet wurde. Zwischen Picasso und Kandinsky kann dies als unterschiedlich gedeutet werden, indem Kandinsky auf das Gegenständliche verzichtet hat, während Picasso im Gegensatz dazu noch eine Relation fand. Picasso sagte: „Es gibt keine abstrakte Kunst (...)“ (Kusenbergl 1959, S. 13). Beispielsweise lässt sich erkennen, dass es bei Picasso um eine Identität der Sache geht (z.B. Falke, Eule, Pferd, Stillleben usw.). Vergleichbar ist die Suche nach reinen, urformalen Charakterisierungen, die mit dem Ursprünglichen, Unvermischten vergleichbar sind. Ein ästhetisches Reinheitsstreben ist bei beiden Künstlern festzustellen. Die Form sollte auf Vieles verzichten und sich von den dominanten Theorien des Idealismus befreien. Die Aufgabe der Kunst ist nicht mehr „das sinnliche Scheinen der Idee“, sondern das Schaffen paralleler Welt zur Natur. Dies ist sowohl bei Picasso als auch bei Kandinsky festzustellen. Daher soll an dieser Stelle die Rede von vergleichbaren mimetischen Verhaltensweisen sein. Kandinsky hat bestimmte Motive übernommen und verfremdet. In seinem Beitrag „Berechnung“ für den Katalog der Ausstellung „These-Antithese-Synthese“ hat Kandinsky Folgendes geschrieben:

„Es gibt sogar noch mehr. In einigen Fällen gibt es schon heute eine Möglichkeit, ein echtes Werk zu „zerlegen“, was nicht nur amüsant, sondern nicht selten lehrreich ist. Es ist vielleicht ebenso lehrreich, wie eine spezielle Wissenschaft, Anatomie genannt, lehrreich ist. Elemente, Proportionen, Zusammenstellung, die sich zahlenmäßig ausdrücken lassen. Wie es, denke ich, jede Erscheinung zulässt“ (Zit. n. Kandinsky 1955/a, S. 159).

Diese Methodik hat Brüderlin bestätigt, indem er von einer „zergliederten Arabeske“ gesprochen hat. Anders als bei Kandinsky sind bei Picasso solche Formen von anderen „primitiven“ Kulturformen nachgeahmt worden. Das heißt, dass es sich bei Picasso um ‚Mimesis anderer Künste‘ oder um eine schweigende eklektische Verhaltensweise gehandelt hat. Picasso hat die Kunst von sog. fremden „primitiven Völkern“ nachgeahmt, umgeschrieben, zumindest von solchen „primitiven“ Umgangsweisen gelernt und sich inspirieren lassen. Der Kunsthistoriker William Rubin sieht, dass die Künstler der klassischen Moderne Lernprozesse in solchen Künsten gefunden haben. Er meint, dass Künstler der klassischen Moderne tatsächlich von solchen Künsten fasziniert waren, aber solche Künste nicht kopierten, sondern sich von ihnen inspirieren und beeinflussen ließen. Rubin weist darauf hin, dass Picasso das Pariser Musée de l’Homme besuchte (Graaf 1984),

und weiter berichtet er: „In diesem Moment wurde mir klar, so Picasso, worum es beim Kunst-Machen eigentlich geht“ (*Zit. n. ebd.*). Die Meinungen spalten sich aber, indem andere Kritiker die Ansicht vertreten, dass es sich bei solchen Werken der klassischen Moderne um Kolonialisierung und Umschreibung außerwestlicher Kunstformen handelte. Das zeigt sich durch die kritischen Haltungen und den Habitus beider Künstler gegenüber solchen Kunstformen, die auf die Folgen des Kolonialismus deuten können (*Hattendorff 2018, S. 15*).

Die Entwicklungsphasen des Werkes beider Künstler treten wie ein Leitfaden auf, die ihren hohen Punkt durch den abstrakten Charakter präsentieren. An dieser Stelle lässt sich die Frage stellen, warum solche ornamentalen Bezüge bei beiden Künstlern in den späten Phasen ihrer ästhetischen Produktionen auftauchen. Der Verfasser dieser Arbeit ist der Meinung, dass Einflüsse durch die Entwicklung des Kunstwerkes selbst als eine ‚Wiederentdeckung‘ betrachtet werden können. Das heißt, dass die Künstler durch das abstrakte transformierte Resultat des Kunstwerkes wieder auf die Spur der Kalligraphie (als Erinnerung und Erfahrung) gekommen sind. Anders ausgedrückt, in den späteren Phasen ihrer Dekonstruktionen zeigt sich die Linie als ein eigenständiges bzw. reines Motiv, obwohl es bei den beiden Künstlern um unterschiedliche künstlerische Positionen ging. Im Hinblick auf diese Entwicklungsphasen sind die Künstler auf die kalligraphische Ästhetik aufmerksam geworden. Das könnte auch intuitiv geschehen sein, da Picasso und Kandinsky schon die islamische Kalligraphie gesehen haben und davon überzeugt waren, dass sie Relevanz besitzt. Als die Linie, die in den Dekonstruktionen beider Künstler durch ihre reduzierte geometrieähnliche Erscheinung als rein angesehen wurde, könnte die expressive Eigenheit der islamischen Kalligraphie aus der Erinnerung eruiert und symbollos umgesetzt bzw. transformiert worden sein. Während die Künstler und Orientalisten früherer Generation sich eindeutig für das Figurative interessierten (*Lemaire 2000, S. 8*), wurde von den Künstlern der klassischen Moderne auf das Geometrische, das Reine und die ornamentale Ästhetik tendiert, die sie faszinierte. Diese ästhetische Position lässt sich von Kandinskys und Picassos „Antihegelianismus“ nicht trennen, indem sie ideale figurative Darstellungen ablehnten und gemäß ihres spirituellen Erstrebens auf der Suche nach einem neuen Exerzitium bzw. einer neuen reinen primitiven Kunst waren.⁸ Die reinen Ausdrucksformen der abstrakten Kunst sollten die Wahrnehmung des Subjekts durch ihren „ursprünglichen primitiven“ Charakter in einer anderen Wahrnehmungsqualität potenzialisieren.

Auf der Suche nach reinen Formen

Das Wort „rein“ oder „Reinheit“ wird in unterschiedlichen Zusammenhängen verwendet. „Reinheit“ wird im theologischen Zusammenhang als eine vorgestellte metaphysische Idee definiert. Solche reinen Ideen sind im eigentlichen Sinne mythologisch und religiös gedacht und später ideologisch instrumentalisiert worden. Der Terminus wird bis heute sehr

⁸ Der Begriff „Mystik“ wurde von Kandinsky in Bezug auf die Abstraktionen aufgegriffen. „Mystik“ ist bei Kandinsky im Sinne von Intuition und im Zusammenhang seines Begriffes „die innere Notwendigkeit“ zu verstehen. Durch einen musikähnlichen Charakter der abstrakten Kunst kann das Resonanzartige des Gefühls erreicht werden, das im Sinne Kandinskys ein anderes, transzendentes Erlebnis auslösen kann.

intensiv moralpsychologisch untersucht und philosophisch erklärt. Reine Ideenvorstellungen streben normalerweise nach einer gewissen Homogenität und schützen sich vor fremden Ideen. Dies kann auch in sozialen und kulturellen menschlichen Orientierungen identifiziert werden, z.B. haben konservative Menschen im Gegensatz zu progressiven eine gemeinsame reine Vorstellung und tendieren zu reinen sozialen Welträumen, da sie sich von fremden Ideen bedroht fühlen (Hübl 2019, S. 14ff). Diese Vorstellungen können im Bereich des Konservatismus, Fundamentalismus und anderer Verfallsformen des Denkens angesiedelt werden. Religiöse, nationalistische, ideologische, traditionelle Orientierungen sind beispielsweise damit gemeint, die nach reinen Ideen, unvermischten Gesellschaften, unvermischten Kulturen streben. Für solche Ideen gab es immer ein Gegenbild, das als das Fremde, Niedrige, Vermischte, Bedrohliche etc. wahrgenommen wurde. In den faschistischen Zeiten wurde die Idee der reinen Rasse z.B. hochgestuft, die die Ideen des Idealismus instrumentalisiert und eine Kolonialisierung des „Anderen“ für sich legitimiert haben. Zu ihrer Zeit haben die Künstler der klassischen Moderne auf eine reine Kunst bzw. auf einen Ausdruck der ästhetischen Reinheit tendiert (Sedlmayr 1985, S. 24ff). Solche angestrebten reinen und einfachen Formgebungen haben sie in den außerwestlichen Artefakten gefunden, welche aber durch zufällige wilde Kreativitäten entstanden wären und durch ihre künstlerischen Methoden befreit werden sollten. Anders als Sedlmayr, der den Begriff „reine Kunst“ im Sinn von Autonomie und Unabhängigkeit der Gattung verwendet hat (Ebd., S. 24), wird in dieser Arbeit die ‚Reinheit‘ im Sinn eines abstrakten, unvermischten ästhetischen Charakters des Elements betrachtet. Ein reines Element ist an einem seelisch-geistigen Ausdruck orientiert und hat mit metaphysischen Dimensionen zu tun. Eine reine Form der abstrakten Kunst hat beispielsweise eine ursprüngliche einfache, originale Qualität. Sie nähert sich dem Ursprung des Geistigen in der Natur an, indem sie sich vom Gegenständlichen ablöst und unterscheidet und dadurch einen zeitlosen Charakter anhand der Geometrie ausdrücken kann. Als „Katharsis“ werden solche archaischen Elemente beschrieben, indem sie eine seelische Reinigung für die Wahrnehmenden garantieren sollten. Mit anderen Worten könnten ästhetische Reinheit und Zeitlosigkeit durch Geometrie und der Geometrie ähnliche Ausdrucksformen erreicht werden. In der Ornamentik ist die Reinheit als eine geometrische Eigenschaft und Symbolik zu verstehen, die nach einer Haltung gegen die materielle Wirklichkeit strebt. Ornamentik ist als Ausdruck der Idee des Ewigen zu verstehen, die jede erhabene materielle Räumlichkeit zugunsten ihres symbolischen Wirkens überwinden und dominieren will. Reine abstrakte Künste wurden auf reinen religiösen Handlungsweisen konzipiert. Zwischen den beiden Artefakten ist die rezipierte reine Wahrnehmung vergleichbar, die sich von der wirklichen Welt als eine materielle Ablenkung trennt und sich auf einen reinen seelischen Dialog beschränkt.

In der islamischen Welt sind weitere Kunstformen und Erzeugnisse entstanden, die zum Einen symbolisch, geometrisch und geometrieähnlich erschienen und zum anderen sich von der Architektur und den dekorativen Funktionen der Ornamentik trennten. Sie wurden wegen künstlerischen und außerkünstlerischen Funktionen produziert, die aber von den Künstlern der Moderne als primitiv und leer wahrgenommen wurden, deren Symbolik, religiöse Inhalte und wissenschaftliche Zusammenhänge verschleiert worden sind. Picasso

und Kandinsky haben in den ornamentalen Formen eine gewisse ursprüngliche urformale Qualität gesehen.⁹ Das heißt, dass solche Erzeugnisse im Blick solcher Künstler zeitlos, inhaltlos und mutativ zu betrachten wären, obwohl die islamische Kultur eine wissenschaftliche, wirtschaftliche und politische Blüte in der Entstehungszeit der Ornamentik erlebte (*Belting 2008, S. 37-44*). In der Schrift haben die islamischen Künstler, Geometer und Philosophen eine „Geometrie der Seele“ gesehen. Auch das geometrische Interesse der islamischen Künstler war, nach Erachten des Verfassers dieser Arbeit, sehr stark auf Platons Ideenwelt bezogen. „Idee“ stammt vom griechischen Wort „idein“ und bedeutet Sehen, Erkennen, Ansehen und ursprünglich den sinnlichen Anblick sowie den Anblick des inneren Wesens (*Müller 1962, S. 68*). Bei Platon sind Ideen als vollkommene, unveränderliche, übersinnliche Urbilder und als metaphysische Realität zu verstehen, wovon die sinnlichen Erscheinungen nur Nachbilder sind (*Müsse, Online-Quelle*). Die Idee des Schönen wird z.B. als das Schöne an sich verstanden (*Stiller 2013, S. 4*). In dem Werk „Das Gastmahl“ beschreibt Diotima¹⁰ das Wesen der Schönheit im Einklang mit Platons Lehre, dass es ewig Seiendes und Unveränderliches sei und das weder wächst noch hinscheide (*Eckstein 1966, S. 100; Bernert 2013*). Und das Schöne kann nicht als Einzelschönes erscheinen, sondern das Schöne selbst wird als etwas wiedererinnert. Diotima meint, dass, was rein und absolut in sich selbst ruht, für sich existiert und ewig in sich selbst gleich sei, während alles andere sichtbare Schöne an dieser Idee des Schönen einen Anteil habe (*Ebd.*). Das gilt auch für die Idee des Guten, des Gerechten, des Baumes, des Menschen usw. (*Müsse, Online-Quelle*). Diese Eigenschaften hat Platon in der Geometrie gesehen oder zumindest geahnt. Platon hat die Geometrie folgendermaßen bezeichnet:

„Ja dem stimme ich bereitwillig zu, Geometrie ist Kenntnis des ewig Bestehenden. Wenn dem so ist, wird sie dazu neigen, die Seele der Wahrheit entgegenzuführen und die philosophische Intelligenz nach oben zu lenken, die jetzt fälschlicherweise erdwärts gewandt ist“ (Kuspit 1995, S. 88).

Während Platon die Wirklichkeit den unveränderlichen Urbildern und Ideen zuordnet und die Wirklichkeit als schlechte Nachahmung solcher Urbilder der göttlichen Welt beschreibt, nimmt er die Geometrie als sinnlich wahrgenommenes ideales Bild, das dem Urbild nah kam, wahr. Diese geistige platonische Ideenwelt wird von den islamischen Philosophen geschätzt und ästhetisiert. Die Ideen der übersinnlichen Welt, in der das Urbild des Daseins existiert habe, habe eine ganz andere Erscheinung, welche eine gewisse

⁹ Zu diesem Zeitpunkt war Kandinsky in München und hat H. Obrist kennengelernt, der zusammen mit anderen Künstlern des Jugendstils als Vorläufer einer ornamentalen Malerei zu betrachten ist (*Zweite 1992, S. 10*). Kandinskys Schriften können mit vielen Denkern und Kunstrichtungen in Verbindung gesetzt werden, die zugleich die Künstler des Jugendstils beeinflusst haben. Vor allem sind Worringer und Lipps zu erwähnen, die eine vergleichbare kritische Haltung gegenüber der religiösen Ornamentik geäußert und eine naturähnliche ornamentale Kunst bevorzugt haben. Theodor Lipps hat beispielsweise in dem Ornament, welches aus der Natur stammt, „ein ideales Bild der Sache“ gesehen. Steiner muss noch erwähnt werden, der den Begriff Anthroposophie geprägt hat und Kandinsky ebenso stark beeinflusste (*Rykwert 1983, S. 73*).

¹⁰ Diotima existiert in Platons Symposion und nimmt an dem Dialog teil. Sie tritt im Dialog indirekt auf, indem Sokrates erzählt, dass sie ihm über den *eros* (Liebe, Begehren) berichtete (*Seth/Meier, 1993*).

Vergleichbarkeit zu den geometrisch idealen Formen aufweist, die immateriell bzw. materiell unveränderlich seien. Geometrie gilt nach Platon mehr als Grundformen, die sinnlich wahrgenommen werden können. Er hat die Bedeutung der Geometrie in Bezug auf den Begriff „Anamnesis: Wiedererinnerung“ angeführt (Müller 1962, S. 5). Der Begriff wird bei ihm als das Wesentliche verstanden, das dem Material oder dem Ding Innenwohnende ist so, dass es als anerkanntes und wiedererinnertes Wissen zu bezeichnen ist (Froese 2018, S. 18). Im Gegensatz zu der wirklichen Welt ist die übersinnliche Ideenwelt ewig und bildlich nur anzunähern und nicht nachzuahmen. Die Seele sehnt sich nach den Ideen des Guten, das sich in der göttlichen übersinnlichen Welt (als eine Urwelt der Seele) als Wissen vorzustellen ist. Die Anamnesis bezieht sich nur auf die Idee. Sie bleibt zwischen dem materiellen Dasein und der seelischen Ideenwelt handelnd und versucht durch das dialektische Abwägen die übersinnlichen Ideen zu erreichen und wiederzuerlangen (Schäfer 2007, S. 330).

Diese platonische ideale Vorstellung, die sich in der islamischen Ornamentik widerspiegelt, ist an den Werken der Künstler der Moderne zu assoziieren. Die metaphysische Idee hat sich in diesem Sinn vom Himmel auf die Erde verstellt. Anders ausgedrückt, die irdische Ursprünglichkeit tritt als ein Ersatz der göttlichen übersinnlichen Idee auf und wird als der neue transzendente existenzielle Sinn betrachtet (Düsing 2000, S. 29ff). Die Künstler stellen sich als Suchende vor, die in der existenziellen Dimension des Daseins nach reinen Ur-Formen und nach „seelischen Vibrationen“¹¹ suchen. Eine angestrebte Reinheit zeigt sich in den Werken der besprochenen Künstler der klassischen Moderne durch die Abstraktionen, geometrischen und geometrieähnlichen Elemente, die in kritischer Weise in ihrer blinden Kreativität, Leere, Wildheit, Inhaltlosigkeit gezähmt und befreit werden sollten. Fremde Errungenschaften sind als Produkte primitiver Völker und nicht als künstlerische Kulturproduktionen betrachtet worden. Als ein weiteres Problem wurde die Reinheit der Idee von den religiösen Vorstellungen übernommen und bereits seit der französischen Revolution politisch instrumentalisiert, indem sie zum Bereich der Ideologien gezählt und in der Zeit des Kolonialismus paraphrasiert wurden. Ein vergleichbarer Habitus ist in der Kunst der klassischen Moderne zu finden, die einerseits klare Bezüge zu außerwestlichen ornamentalen Artefakten hatte. Künstler haben die Wirklichkeit negiert und sich an reinen Ur-Spuren, Ur-Formen sowie an dem Wesen der Dinge durch ihre Kunst orientiert. Diese Vorstellungen haben nicht viel mit der Zweidimensionalität der ornamentalen Formen der Ornamentik und daher mit der ästhetischen geahnten Vorstellung der platonischen Idee gemeinsam. Andererseits liegt der Verdacht nahe, dass sie solche Beeinflussungen und ästhetischen Berufungen verschleiert, verschwiegen und verleugnet haben.¹²

¹¹ Eine von Kandinsky verwendete Metaphorik, die als Empfindung, Einfühlung zu bedeuten ist.

¹² In dieser Hinsicht könnte es sich bei den Künstlern der klassischen Moderne um „ideologische Haltungen“ handeln. In zahlreichen Phänomenen der Moderne und Postmoderne sind die Grenzen zwischen Kunst und Ideologie verwischt worden.

Abstraktionen und Orientalismus

Durch die Ähnlichkeiten zwischen den Artefakten lässt sich entnehmen, dass die islamischen „orientalischen“ Erzeugnisse von den Künstlern der klassischen Moderne in vielen Fällen mimetisch aufgenommen worden sind. Sie wurden auch innerlich nachgeahmt, indem die Kunstwerke beider Künstler im Vergleich zur Ornamentik mehr oder weniger mit dem Begriff Spiritualität zu tun haben. Auf der anderen Seite haben sich Picasso und Kandinsky nach einem neuen religiösen Sinn anstatt nach religiöser Symbolik und Mystik gesehnt. Malraux hat einmal von Picasso gesagt: „Er ist besessen von etwas Sakralem, das er nicht kennt“ (*Zit. n. von Beyme 2005, S. 355*). Einerseits haben sich die Künstler für eine gewisse Ethik interessiert. Andererseits waren die Künstler durch ihre Interessen an ästhetischen Innovationen radikal orientiert, sodass sie Kontexte und Zusammenhänge außerwestlicher Artefakte verblendet und mit ihrer eigenen Kreativität verbunden haben (*Hattendorff 2018, S. 15-19*). Dieses Phänomen lässt sich mit den Problemen des „Primitivismus“ und „Orientalismus“ der damaligen Zeit betrachten. Solche Termini müssen weiter befragt werden, indem es sich vor allem im 19. Jahrhundert um eine Orientalisierung des islamischen Kulturraumes handelte, die sich nicht nur durch die Bilder der romantischen Orientalisten (*Said 2003*) ausdrücken ließ. Der Orient ist eine Konstruktion, die von der westlichen Kultur gebildet wurde. Es ist vor allem der konstruktive Charakter, der dazu führte, dass ein kritischer Diskurs über den Begriff geführt wurde. Geprägt wurde diese kritische Auseinandersetzung von Edward Said¹³, der den Gegenstand dekonstruktivistisch – im Sinne postkolonialer Theorien – analysierte. Aus dieser kritischen Analyse heraus leitete Said schließlich den Begriff des sog. Orientalismus ab, welcher im Kernpunkt von einem „orientalisierten islamischen Weltraum“ ausgeht. Der (Begriff) Orientalismus sollte auch die westliche Vorstellung gegenüber dem Orient beschreiben und kritisieren (*Schmidinger 2009*). Als fremd, statisch, geschichtslos, rückständig und verwildert und zugleich fantastisch, geheimnisvoll, romantisch und exotisch galt der Orient für den Westen (*Said 2003*). Eduard Said drückte es so aus: „Während der Westen Träger von Zivilisation ist, ist der Orient ein Ort der Exotik und der Bedrohung“ (*Zit. n. Schmidinger 2009*). Eine solche Vorstellung zeigt sich auch in den Abstraktionen und reinen Formen von Picassos, Kandinskys und den Werken ihrer Zeitgenossen, indem sie nahöstliche Erzeugnisse als „Nicht-Kunst“ und „Zufälligkeiten“ betrachteten und reflektierten. Picasso hatte fast kein literarisches Werk, wo sich seine Haltung gegenüber dem islamischen Kulturraum analysieren lässt. Auf der anderen Seite muss an dieser Stelle wiederholt werden, dass Picasso die Kritiker sehr provoziert hat, indem er sie bezüglich außerwestlicher Einflüsse irritierte. Es lassen sich aber nur anhand von Bildern politische Haltungen entschlüsseln. Picasso könnte beispielsweise in den Linienführungen kalligraphischer mittelalterlicher Künste genauso wie mit den afrikanischen Masken eine uralte ursprüngliche Kreativität und Sakralität gefunden haben. Als ineinandergesetzte differenzierte Kunstformen und Kräfte können Picassos und

¹³ Edward Said ist 1935 in Jerusalem, Palästina geboren. Er arbeitete als Professor im Bereich Literaturwissenschaft an der Columbia University (New York). 1978 veröffentlichte er sein Buch „Orientalism“.

Kandinskys Werke interpretiert werden, wo sich unterschiedliche Eigenschaften verschiedener Kulturen treffen. In den abstrakten Elementen beider Künstler sind Koinzidenzen zu empfinden (z.B. Spiritualität und Symbollosigkeit, Ursprünglichkeit und Innovation etc.). Auf der anderen Seite sind die aufgenommenen fremden Artefakte nicht als eine Aufwertung oder eine Dialektik von den beiden Künstlern anerkannt worden, sondern als ihre eigenen weiterentwickelten Formen, die von irrationalen Kontexten vergangener ethnischer, primitiver Völker befreit werden sollten. In diesem Sinn ist eine solche avantgardistisch kalkulierte Verhaltensweise als ideologisch und als eurozentristisch zu empfinden. Vorgestellte religiöse Ideen sind nach Erachten des Verfassers der vorliegenden Arbeit zu unvermischten primitiven und naturähnlichen Urformen umgeschrieben worden.

Transkulturelle Dimensionen (als eine verschleierte Dimension)

Auf das Thema Kultur bzw. auf die Haltung beider Künstler gegenüber außerwestlichen Kulturen beschränkt lässt sich in ihren Werken einerseits ein problematisches Verhalten reflektieren. Andererseits kann in den Werken beider Künstler eine transkulturelle Diskussion veranlasst werden, wo sich kritisch auf die Zeitgeschichte damaliger Zeit zurückblicken und mit den kalkulierten Verhaltensweisen beider Künstler umgehen lässt. Über Kandinskys Interesse an fremden Künsten schreibt Brüderlin: „Aber wie wir wissen, hat er sich zeitlebens von der Volkskunst inspirieren lassen, deren Ornamentik chiffrierte Inhalte über Generationen transportiert“ (Brüderlin 2001, S. 114). Ob Picasso und Kandinsky die außerwestlichen Kulturen als zivilisierte Kulturen angesehen haben, ist zweifelhaft. Durch ihre schweigenden Bezugnahmen kann „das Fremde“ bei ihnen als eine niedrige Dimension reflektiert werden. Der islamische Kulturraum ist von den Künstlern der klassischen Moderne nicht als „kulturell“, sondern als „orientalisch“ angesehen worden, indem deren Erzeugnisse nicht als künstlerische Qualitäten, sondern als zufällige ornamentale Formen bezeichnet worden sind. Formen werden als „geschichtslos“ und „wild“ beschrieben, die irrational, mutativ entstanden sein sollen. Es ist auf der anderen Seite eine unlogische Sichtweise, denn der islamische Kulturraum erlebte eine Hochkultur im Mittelalter (Belting 2008, S. 37, 105), seine ornamentale abstrakte Bildtradition kann als Zeugnis dieser Hochkultur gesehen werden, welche auf Philosophien und Wissenschaften fremder Kulturen gefußt hat. Bestimmt gab es viele Gründe, warum das Bild des islamischen Kulturraumes orientalisiert wurde. Nach dem langjährigen Konflikt mit dem Osmanischen Reich wurde ein propagandistisches Bild rekonstruiert. Dieses Bild ist durch die internen politischen Probleme (z.B. Fürsten, Idealismus etc.) im Westen romantisiert worden. Ein hochwahrscheinlich bedeutsames Beispiel des Einflusses auf die abstrakten Künstler ist auch Rudolf Steiner, der von der Weisheit des Orients in seinen Vorlesungen und Büchern sprach. Nach Steiner beschränkte sich der Orient auf die Weisheit der christlichen und vorchristlichen Kulturen, die trotz der nachkommenden Kulturen nicht verlorengegangen ist. Steiner:

„So ist aus dem Orient herübergeflossen mancherlei von dem, was dort im Einklang mit der übrigen orientalischen Weisheit vorhanden war“ (Steiner

1909, S. 82). Sowie: „Es wird beleuchtet in unserem Falle die orientalische Denkungsweise mit dem Lichte des Westens“ (Steiner 1909, S. 85).

Sowohl die schweigende Haltung als auch die radikale Verleugnung eines „Ornamentverdachts“ führen auf das Problem des „Orientalismus“. Einerseits sind bei Picasso und Kandinsky innere und äußere Ähnlichkeiten mit islamischen mittelalterlichen Artefakten zu interpretieren, andererseits vertraten die Künstler eine Vergangenheitsphobie und antitraditionelle Haltung. Ambivalent war aber auch ihre Zurückhaltung gegenüber dem Kolonialismus in den orientalischen und afrikanischen Kulturräumen, obwohl sie die Ideologien damaliger Zeit revolutioniert haben. Hattendorff konstatiert, dass es sich um einen „kolonialen Habitus“ handelt (Hattendorff 2018, S. 15). Des Gleichen ist folgend die Ansicht von Brüderlin angeführt, die er über die Relation zwischen Ornament und Abstraktionen hatte:

„Erst das vielgeschmähte „postmoderne Klima“ schien aber den Blick auf einen breiteren Horizont freizugeben, an dem Ornament und Avantgarde nicht mehr als unvereinbare Gegensätze, sondern als fruchtbare Dialektik von Bruch und Versöhnung, Sündenfall und Erfüllung erscheinen“ (Brüderlin 2001, S. 19).

Solche kritischen Befragungen lassen sich mit dem heutigen Diskurs gegenüber „dem Eigenen und dem Fremden“ aktualisieren, äußere und innere Ähnlichkeiten der Werke beider Künstler als Probleme reflektieren, indem sie in sich kritische Phänomene des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts widerspiegeln. Diese auf Geistigkeit und Exotik basierende Beziehung zu den ornamentalen Künsten lässt sich daher zwischen Kritik und Vereinnahmung wahrnehmen. Anders als die vorherigen romantischen Orientalisten waren die Künstler der klassischen Moderne sowohl gegen ihre eigene Tradition als auch gegen die außerwestlichen Traditionen und haben sich für eine Art der ästhetischen Neophilie interessiert, die in den Formen außerwestlicher Erzeugnisse entdeckt wurde. Solche Verhaltensweisen und Haltungen beider Künstler drücken trotz ihrer Leugnungen und Widersprüche ihre Vorstellungen von einer zukünftigen Kultur aus, an der sich beide Künstler orientiert haben.

Eine klare Vorstellung von Kultur ist in den Schriften von Kandinsky zu finden, indem er von einer sog. „Unkultur“ spricht, die mit Picassos neoprimitivistischer Richtung zu vergleichen ist und zeigt, dass auch Kandinsky den Primitivismus begrüßte. In dem „Kapitel über eine Unkultur“ seines Buches „Punkt und Linie zu Fläche“ hat Kandinsky von einem „unkulturellen“ Prinzip seiner Kunst und Formen gesprochen: „Das Überwiegen des Sackgassenthemas schließt die Bezeichnung „Kultur“ aus – die Zeit ist durchweg „unkulturell“, wobei aber einige Keime der künftigen Kultur hier und da entdeckt werden können (...)“ (Kandinsky 1955/a, S. 152, Fuß.Nr. 1). Von dem Nullpunkt sollte der Begriff Kultur neu begründet werden. Von ihren Eigenschaften sind Einfachheit, Reinheit und Originalität zu erwähnen. Nach Ansicht des Verfassers der vorliegenden Arbeit ist eine Vorstellung einer reinen Welt (Kultur) und eine Verschleierung des Fremden in ihren Werken nicht als eine zufällige Gemeinsamkeit zu betrachten. In diesem Sinn ist eine vorgestellte „neo-primitive“ Kultur oder eine „Unkultur“ nicht als „Transkultur“ zu

verstehen. Das heißt, dass der neu geprägte Terminus Transkultur einen anderen Sinn als die Vorstellungen beider Künstler hat. Transkulturalität hat im Gegensatz zu dem von den Künstlern der klassischen Moderne erstrebten Neoprimivismus mit einer kulturellen ‚Fairness‘ bzw. mit einer gleichberechtigenden Haltung gegenüber dem „Fremden“ zu tun und lässt sich überhaupt erst durch Anerkennung des „Fremden“ legitimieren.

Fazit

Auf die interkulturelle Dimension westlicher Kunstgeschichte beschränkt lässt sich daher festhalten, dass es sich um eine mangelhafte Fairness gegenüber außerwestlichen Kulturen handelt. Solche Verhaltensweisen beider Künstler sind als kontrovers anzusehen, indem sie außerwestliche Einflüsse negiert, zugleich jedoch aufgenommen und verschleiert haben. Westliche abstrakte Kunst verschweigt in diesem Sinne interkulturelle Dimensionen, die in sich doch die Definition heterogener Kultur tragen. Zwiespältige Haltungen können anhand solcher Kunstwerke diskutiert und hinterfragt werden, damit eine Vorstellung einer kulturellen Reinheit, die als Ersatz von früheren rassistischen Ideen und von kritischen konservativen Denkmustern wahrzunehmen ist, kritisch beurteilt werden kann. Hinter Bildern verbergen sich die Blicke ihrer Schaffenden und ihrer Zeit. Vergangene Denkfehler können heute anhand solcher Bilder konstatiert bzw. vermieden werden. Kulturen sind so wie die oben gezeigten Dekonstruktionen als multihorizontale Mischwelten zu betrachten, an denen schon das Fremde teilhat.

Literaturverzeichnis

Am Anfang war „Der Blaue Reiter“ (1977). In: Die Zeit (Zeit-Online), 11. Nov. 1977. Abrufbar unter: <https://www.zeit.de/1977/47/am-anfang-war-der-blaue-reiter>. Zugegriffen: 08.06.2020.

Al ssediq, H. (2003): Die Philosophie der Schönheit und von Kunst-Angelegenheiten bei Abu Hayan Al Tawhidi. Damaskus: Dar al-kalam al-arabi. Abrufbar unter: <file:///C:/Users/Hashim/Desktop/Promotionx/Promotion%20Literatur/texte%20prom/Pdf.%20online%20Literaturen/altauheede%20dr.%20Huseen.pdf>. Zugegriffen, 8.06.2020.

Behrens-Abouseif, D. (1998): Schönheit in der arabischen Kultur. München: Beck.

Belting, H. (1995): Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren. München: Beck.

Berggruen, O. (2006): Picasso Pablo (Ill.). Picasso und das Theater, [anlässlich der Ausstellung Picasso und das Theater, Schirn-Kunsthalle Frankfurt, 21. Oktober 2006 - 21. Januar 2007] (hg.) v. Olivier Berggruen, mit Texten v. Olivier Berggruen. Ostfildern.

Blankertz, H. (1974): Ideologie – Ideologiekritik. In: Wulf Christoph. Wörterbuch der Erziehung. München, Zürich: Piper, S. 301–305.

Brigitte, S., B., Jooss, B., Appel, M. (1998): Der Almanach "Der Blaue Reiter": Bilder und Bildwerke in Originalen, (hg.) v. Brigitte, Salmen, Murnau: Schloßmuseum.

Brüderlin, M. (2001): Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog, Ausstell. Kat. [anlässlich der Ausstellung "Ornament...", (hg.) v. Brüderlin, Markus. Köln: DuMont.

Brüderlin, M. (2012): Die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts oder die Fortsetzung des Ornaments mit anderen Mitteln. Die Arabeske bei Runge-Van de Velde-Kandinsky-Matisse-Kupka-Modrian-Pollock und Taaffe, In: Ornament. Motiv-Modus-Bild, (hg.) v. Vera Beyer und Christian Spies. Basel.

Costazza, A. (1992): Imitatio Naturae in der Poetik. In: Deutsche Aufklärung und Italien, (hg.) v. I. M. Bataffarano, Italo Michele. Bern (u.a.): Lang.

Düsing, E. (2000): Nietzsches Darwin-Schock. Zur Diagnose des gegenwärtigen Nihilismus und seiner Ursachen im 19. Jahrhundert. Professorenforum-Journal, abrufbar unter: http://www.professorenforum.de/uploads/tx_news/v01n01a3.pdf. Zugegriffen: 08.06.2020.

Frembgen, W. J. (2010): Die Aura des Alif. Schriftkunst im Islam, anlässlich der Ausstellung (Die Aura des Alif, Schriftkunst im Islam), Staatliches Museum für Völkerkunde München. München.

Friedel, H. (2007): Wassily Kandinsky. Gesammelte Schriften 1889-1916. München.

Froese, N. (2018): Platon: Mathematik, Ideenlehre und totalitäre Staatsutopien. Eine kritische Einführung in Platons Werk, (o. O.). Abrufbar unter: <https://www.antike-griechische.de/Platon.pdf>. Zugegriffen: 08.06.2020.

Graaf, V. (1984): Ausstellungen: Primitivismus in der Kunst der klassischen Moderne. Zeitschrift der Kultur. Abrufbar unter: <http://doi.org/10.5169/seals-296403>. Zugegriffen: 08.06.2020.

Groys, B. (2005): Im Namen des Lebens. In: Am Nullpunkt: Positionen der russischen Avantgarde, (hg.) v. Boris Groys und Aage Hansen-Löve. Frankfurt am Main, S. 11 – 25.

Hattendorff, C. (2018): Kolonialer Habitus. Malerei der Moderne in transkultureller Perspektive, In: der pädagogischen Zeitschrift: Kunst + Unterricht, H. 425/426/2018, S. 15-19.

Heinrichs, J. (1995): Wilde Künstler. Über Primitivismus, art brut und die Trugbilder der Identität. Hamburg.

Hübl, P. (2019): Die aufgeregte Gesellschaft. Wie Emotionen unsere Moral prägen und die Polarisierung verstärken. München 2019.

Idrobo, C. (2019): Das, was von uns weggeht: Abwesenheit, Zeit und das Wandermotiv in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Hildesheim

Kandinsky, W. (1912/1970): Über das Geisitge in der Kunst. Bern.

Kandinsky, W. (1926/1955): Punkt und Linie zu Fläche. Bern-Bümpliz.

Kandinsky, W. (1955/a): Essays über Kunst und Künstler, (hg.) v. Max Bill. Teufen.

Kandinsky, W. (1955/b): Rückblick mit einer Einleitung v. Ludwig Grote: 1901-1913. Baden-Baden.

Khatibi A., Sijelmassi M. (1995): Die Kunst der islamischen Kalligraphie. Köln.

Kühnel, E. (1962): Islamische Schriftkunst. Stuttgart.

Kusenberg, K. (1959): Picasso. München.

Loos, A. (1908/1962): Essay: Ornament als Verbrechen, München. Abrufbar unter: <https://www.designtagebuch.de/wp-content/uploads/2011/11/adolf-loos-ornament-und-verbrechen.pdf>. Zugegriffen: 08.06.2020.

Mandel, G. (2013): Gemalte Gottesworte: Das Arabische Alphabet – Geschichte, Stile und kalligraphische Meisterschulen. Wiesbaden.

- Matzner, A. (2016): Picasso war ein Afrikaner?, (O.o), abrufbar unter: <https://artinwords.de/Schlagwort/primitivismus/>. Zugegriffen: 08.06.2020.
- Morris, L. (2010): Der Weltfriedenskongress in Sheffield, Köln. In: Picasso: Frieden und Freiheit, (hg.) v. Lynda Morris und Christoph Grunenberg. Mit Beiträgen von Piotr Bernatowicz (et al.).
- Müller, M. (1962): Herders kleines philosophisches Wörterbuch. Freiburg.
- Müsse, G. H. (o. J.): Die Ideenlehre, In: Heute.de, Platon und die Ideenlehre. Abrufbar unter: <http://platon-heute.de/ideenlehre.html>. Zugegriffen: 8.06.2020.
- Rammert-Götz, M. (1994): Das abstrakte Ornament im Münchner Jugendstil. Theorien und Gestaltung. München.
- Rau, B. (1974): Pablo Picasso. Das graphische Werk. Stuttgart.
- Ritsert, J. (2002): Ideologie. Theoreme und Probleme der Wissenssoziologie. Münster.
- Rubin, W. (Hg.) (1984): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, Ausst. Kat. München: Prestel.
- Runge, W. (2011): Sofie van Leer, (hg.) v. Jattie, Enklar (et al.), in: „Auf springt der Tod“ Briefe aus einer holländischen Kollektion. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Rykwert, J. (1983): Ornament ist kein Verbrechen. Architektur als Kunst. Köln: DuMont.
- Said, E. (2003): Orientalism. London: Penguin Books.
- Schmidinger, T. (2009): Orientalismus und Okzidentalismus. Zur Einführung in die Begrifflichkeiten und die Debatte. Abrufbar unter:

https://homepage.univie.ac.at/thomas.schmidinger/php/lehre/orientalismus_okzidentalismus.pdf. Zugegriffen: 08.06.2020.

Schneider, J. (2013): *Muslimen in der Mehrheitsgesellschaft. Medienbild und Alltagserfahrungen in Deutschland*. (Hg.) Sachverständigen deutscher Stiftungen für Integration und Migration. SVR GmbH, Berlin. Abrufbar unter: https://www.stiftung-mercator.de/media/downloads/3_Publikationen/SVR_Muslimen_in_der_Mehrheitsgesellschaft_Maerz_2013.pdf. Zugegriffen: 08.06.2020.

Sedlmayr, H. (1985): *Die Revolution der modernen Kunst*. Köln: DuMont.

Seth, B. und Meier, H. (1993): *On Plato's Symposium. Über Platons Symposion*. München-Nymphenburg: Carl-Friedrich-von-Siemens-Stiftung.

Steiner, R. (1909): *Der Orient im Lichte des Okzidents, ein Zyklus von 9 Vorträgen*. München. Abrufbar unter: <http://anthroposophie.byu.edu/vortraege/113.pdf>. Zugegriffen: 08.06.2020.

Steiner, R. (1985): *Kunst und Erkenntnis. Vorträge über die Kunst*. Schweiz.

Steiner, R. (1894): *Die Philosophie der Freiheit: Grundzüge einer modernen Weltanschauung. Seelische Beobachtungsergebnisse nach wissenschaftlicher Methode*. Abrufbar unter: <http://anthroposophie.byu.edu/schriften/004.pdf>. Zugegriffen: 08.06.2020.

Steiner, R. (1905): *Theosophie und Wissenschaft*. In: *Gesamtausgabe Schriften: Gesamte Aufsätze. Grundlegende Aufsätze zur Theosophie und Berichte aus den Zeitschriften <<Luzifer>> und <<Lucifer- Gnosis>>*, (GA Bd. 34, S. 181-190). Dornach/Schweiz: Rudolf Steiner Verlag. Abrufbar unter: <http://fvn-archiv.net/PDF/GA/GA034.pdf>. Zugegriffen: 08.06.2020.

Stiller, J. (2013): *Über die Ideenlehre bei Platon. Materialien zur Ideenlehre bei Platon*. Münster. Abrufbar unter: http://joachimstiller.de/download/philosophie_platon_ideenlehre.pdf. Zugegriffen: 08.06.2020.

Spies, W. (2008): *Picasso-Skulpturen*. Berlin: Berlin Univ. Press.

Theil, H. (2006): Bild und Gefäß: Studien zu den Gefäßkeramiken Pablo Picassos. Disser. Heidelberg: Heidelberg Univ. Press.

TU-Freiberg (o. J.). Abrufbar unter: <http://www.mathe.tu-freiberg.de/~hebisch/cafe/pythagoraeer.html>. Zugegriffen: 08.06.2020.

Wulf, C. und Gebauer, G. (1992): Mimesis. Kultur - Kunst - Gesellschaft. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Zweite, A. (1992): Kandinsky. Kleine Freuden, Aquarelle und Zeichnungen, [anlässlich der Ausstellung "Kandinsky: Kleine Freuden, Aquarelle und Zeichnungen" in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 7. März bis 19. Mai 1992 und in der Staatsgalerie Stuttgart, 23. Mai bis 2. August 1992] / (hg.) und mit (Beit.) v. Vivian Endicott Barnett und Armin Zweite. München: Prestel.

Abbildungsverzeichnis:

(Abb. 1) The Picasso Project (2014): Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture, The african Period - 1907-1909. San Francisco: Wofsy Fine Arts.

(Abb. 2) The Picasso Project (1995): Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture, From Cubism to Neoclassicism - 1917-1919. San Francisco: Wofsy Fine Arts.

(Abb.3) The Picasso Project (2014): Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture, The african Period - 1907-1909. San Francisco: Wofsy Fine Arts.

(Abb. 4) Blair, S. (2008): Islamic Calligraphy. Edinburgh University Press.

(Abb. 5) Schick, I. K. (2012): The Content of Form: Islamic Calligraphy between Text and Representation. Washington, D.C: Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Abrufbar unter:

https://www.academia.edu/27184827/The_Content_of_Form_Islamic_Calligraphy_between_Text_and_Representation_. Zugegriffen: 8.06.2020.

(Abb. 6) https://artsandculture.google.com/asset/calligraphy-in-the-shape-of-a-hoopoe-bismillah-ar-rahman-ar-rahim-in-the-name-of-god-most-gracious-most-merciful-unknown/_gGKRWrrKgnFMA?hl=de

(Abb. 7) Kandinskywassily.de: Abrufbar unter, <http://www.kandinskywassily.de/werk-457.php>. Zugegriffen: 8.06.2020.

(Abb. 8) Kandinsky (1955), W. Max Bill (Hg.): Punkt und Linie zu Fläche.

(Abb. 9) Mandel, G. (2008): Gemalte Gottesworte. Wiesbaden, 2013. Die Orig. kann im folg. Qu. gefunden werden: Scheila S. Blair. Islamic Calligraphy. Edinburgh University Press.

(Abb. 10) Novin, G. A history of graphic design, the online textBook. Abrufbar unter: <http://guity-novin.blogspot.com/2010/02/chapter-4-islamic-calligraphy.html>. Zugegriffen: 8.06.2020.

(Abb. 11) Irvin Kemil Schick, I. K. (2012): The Content of Form: Islamic Calligraphy between Text and Representation. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Abrufbar unter: https://www.academia.edu/27184827/The_Content_of_Form_Islamic_Calligraphy_between_Text_and_Representation_. Zugegriffen: 8.06.2020.

(Abb. 12) Zweite, A. (1982): Kandinsky und München: Begegnungen und Wandlungen 1896–1914. München: Prestel.

(Abb. 13) Grohmann, W. (1977): Der Maler Paul Klee. Köln: Dumont.