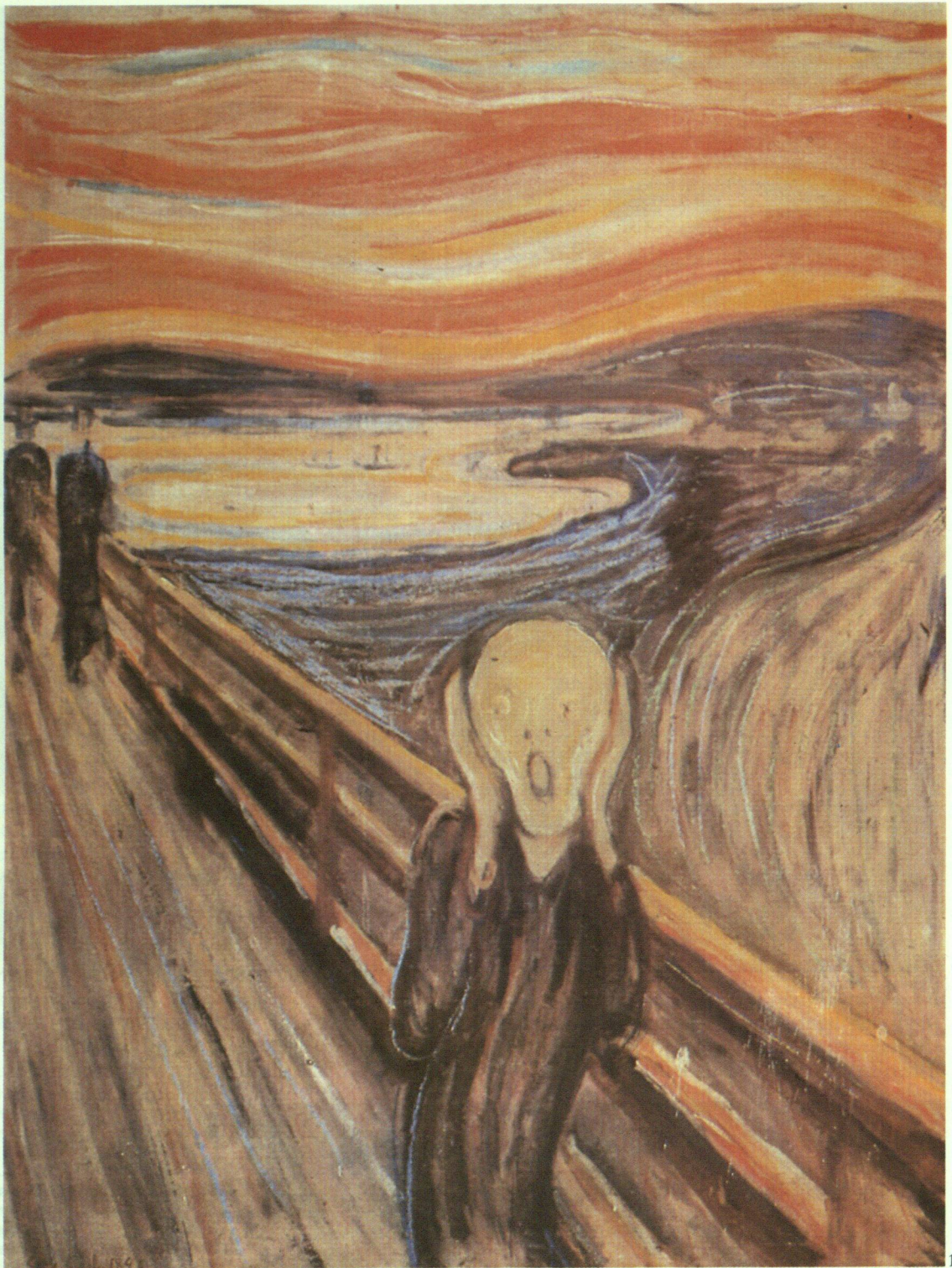


- 1 **Edvard Munch**
(1863–1944),
Der Schrei, 1893,
Tempera/Lwd.,
83×66 cm
- 2 **Henri Matisse**
(1869–1954),
Der Tanz, 1909/10,
Öl/Lwd., 260×361 cm;
Staatliche Ermitage,
Leningrad



I. Teil Vorgeschichte und Voraussetzungen

Diese Studie knüpft an Werner Hofmanns Gedanken zu „Rangfragen in der neueren Kunst“ (1973) an: „Wir brauchen keine Analysen der ‚modernen Kunst‘ mehr, die selbstzufrieden nur das Gehege der Hochkunst durchstreifen und daraus kunststimmante Stilabläufe von heglischer Folgerichtigkeit konstruieren, wir brauchen vielmehr Untersuchungen, die ihr Feld auf die

Gebrauchs-, Unterhaltungs- und Randkünste ausdehnen, um im Rückbezug auf die ‚Moderne‘ deren immer noch behauptete Entwicklungsautonomie zu widerlegen.“ Hofmann weitet seine historische Sicht und Methode mit Berufung auf Aby Warburg auch auf ältere Kunst aus. Seit Jakob Burckhard findet dieser Ansatz zunehmend Anerkennung. Die Beschäftigung mit dem Theater und ihm verwandten ephemeren Künsten gehört zum Repertoire der Kunstgeschichte.

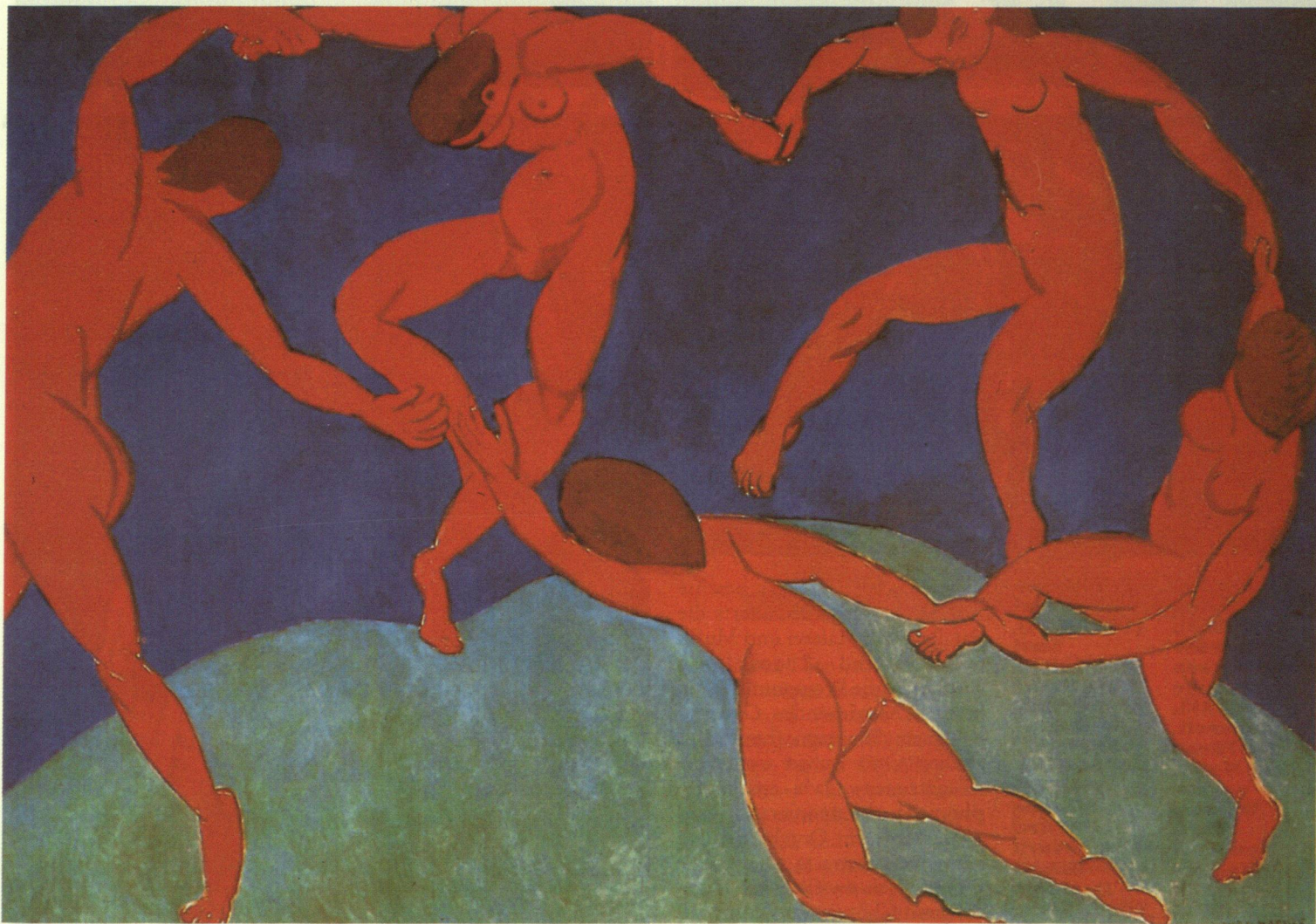
Der Zeitabschnitt zwischen 1910 und 1930, auf den wir uns konzentrieren wollen, ist durch die besondere Situation gekennzeichnet, daß die bildende Kunst vielfach aus ihrem traditionellen Rahmen ausbrach, um mit anderen Kunstgattungen zu verschmelzen. Sie nahm sogar das Zufällige, Vorgefertigte, Häßliche, Bedeutungslose oder Sinnwidrige auf und versuchte manchmal das Korsett der „Ästhetik“ vollends abzulegen. Die avantgardistischen Maler betra-

Maler als Bühnenbildner

Seit Filippo Brunelleschi, Leonardo da Vinci und Sebastiano Serlio arbeiteten Maler und Architekten oft auch als Bühnenbildner, und die Verbindung bildender Künstler mit der Bühne setzte sich über die Zeiten hinweg in dichter Folge bis heute fort. In den Jahren zwischen 1910 und 1930 entwickelten die Künstler jedoch eine besondere Neigung zur Bühne, die sich nicht ohne weiteres in die Tradition des Theaters einfügt. Sie erklärt sich eher aus den neuartigen Ansprüchen, die die Malerei etwa ab 1910 stellte.

SIEG ÜBER DIE SONNE

Hubertus Günther

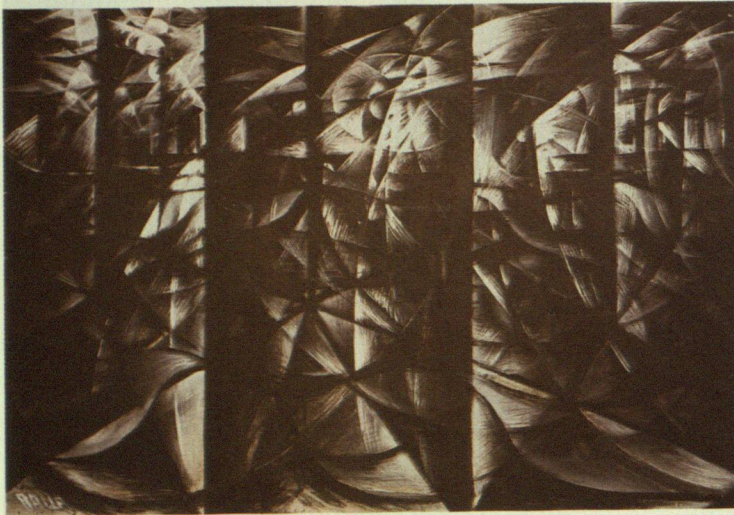


ten die Bühne damals gewöhnlich nicht, um in herkömmlicher Weise zu helfen, literarische Werke angemessen in Szene zu setzen. Sie okkupierten die Bühne, wie auch andere Medien, für ihre Zwecke. Neue Vorstellungen von Aufgaben, Inhalten und Ausdrucksmöglichkeiten der bildenden Kunst sollten durch den Übergriff auf die Bühne realisiert werden. Die Vorgeschichte dieses Phänomens wird durch die früheren Bühnenbilder bildender Künstler wohl oberfläch-

licher markiert als durch ältere Ansätze, bildende Kunst direkt mit anderen Künsten in Verbindung zu bringen. Den Vergleich von Malerei und Dichtung hat Horaz mit dem berühmten Diktum „ut pictura poesis erit“ angeschlagen. Der Ausspruch wurde seit der Renaissance vielfach diskutiert. Bereits die Akademiker des 17. Jahrhunderts setzten die Malerei in Parallele zum Theater. Im Barock holten sich bildende Künstler Anregungen beim

Theater und verwandten ephemeren Künsten. Gian Lorenzo Bernini übernahm in seinen Plastiken Motive von Bühne und Festdekoration. Spätestens seit Denis Diderot wurde weithin eine theatralische Wirkung als Maxime der bildenden Kunst hingestellt. Sie sollte, wie Aristoteles für das Theater bestimmte, Furcht und Mitleid erwecken, um den Betrachter moralisch zu läutern. Jean-Baptiste Greuze und Jacques-Louis David erhoben die theatralische Emphase zu

einem Merkmal klassizistischer Malerei. Gleichzeitig empfahlen die Theoretiker den Schauspielern, sich an der Malerei zu orientieren. Unter Davids Regie verband sich in der Französischen Revolution die theatralische Emphase der bildenden Kunst mit entsprechender Rhetorik und Aktionen von Bürgern oder deren Vertretern zu wohlinszenierten Volksfesten und Veranstaltungen von ergreifender und erhebender propagandistischer Wirkung.



3 **Francis Picabia (1879–1953), Danseuse étoile et son école de danse, 1913, Aquarell, 56×76 cm; The Metropolitan Museum of Art, New York**

4 **Giacomo Balla (1871–1958), Velocità d'automobile + luce + rumore, 1913, Öl/Lwd., 87×130 cm; Kunsthaus Zürich**

5 **Umberto Boccioni (1882–1916), Stati d'animo: Gli adii, 1911, Öl/Lwd., 70×96 cm; The Metropolitan Museum of Art, New York**

6 **Marcel Duchamp (1887–1968), Akt, die Treppe herabsteigend II, 1912, Öl/Lwd., 146×89 cm; The Philadelphia Museum of Art, Philadelphia**

Die deutsche Romantik brachte Anfang des 19. Jahrhunderts die Parallele von Malerei und Musik auf, während Ludwig van Beethoven die Programm-Musik schuf („Aufziehendes Gewitter an einem Sonntagnachmittag“). Philipp Otto Runge wollte die »Tageszeiten« „wie eine Symphonie“ komponieren und wünschte sich Orgelbegleitung für seine „abstrakte mahlerische phantastisch-musikalische Dichtung mit Chören, eine Komposition für alle drey Künste zusammen, wofür die Baukunst ein ganzes eigenes Gebäude aufführen sollte“. Auch dahinter stand eine uralte Tradition, die in Musik und Proportionen gleichermaßen den Abglanz der pythagoräischen Sphärenharmonie erkannte. Aber dies erhielt nun eine neue, auf das Individuum bezogene Dimension. Nicht nur Runge sah „die Empfindung unsrer selbst im Zusammenhang mit dem Ganzen“ als Ursprung und Ziel der Kunst. Das Bild wurde für ihn zu einem „Leit-



faden zu schönen Träumen“. Eine Vermischung der Gattungen brachten diese Theorien offensichtlich nicht. Diderot, Gotthold Ephraim Lessing und andere präzisierten vielmehr die Differenzen zwischen bildender Kunst, Dichtung und Theater. Die Argumentation läuft darauf hinaus, daß die Dichtung der Phantasie mehr Spielraum zu freier Vorstellung läßt als das Bild und daß auf der Bühne eine Handlung abläuft, während Malerei und Plastik naturgemäß statisch bleiben und einen Handlungsablauf höchstens evozieren. Dafür können sie aber unabhängig vom Lauf der Zeit die Quintessenz eines Geschehens bündig ausdrücken. So wird nach Diderot die Darstellung zum Kommentar.

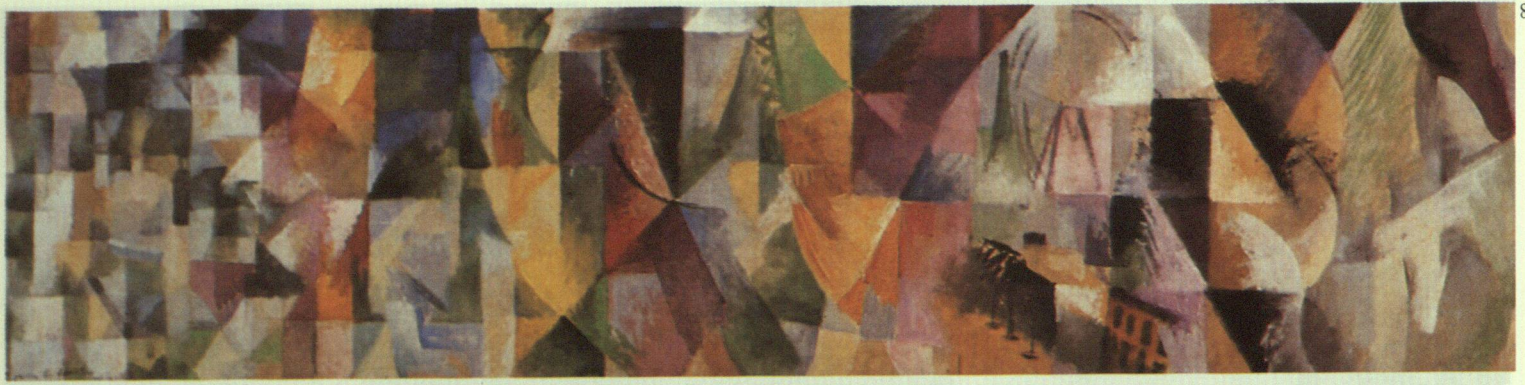
Im Einklang mit romantischer Kunsttheorie, wie sie Friedrich Schlegel 1802/03 formulierte, forderte Richard Wagner in der

Mitte des 19. Jahrhunderts die Synthese von Musik, Dichtung, bildender Kunst mit Tanz und Mimik im „Gesamtkunstwerk“ des Musikdramas. Neu daran war besonders, daß der Sinn einer selbständigen Existenz der mitwirkenden Künste bezweifelt wurde. Jede für sich allein wirkte auf Wagner starr, mechanisch und isoliert. Erst das gemeinsame Bühnenspiel sollte ihnen die Lebendigkeit verleihen, die nötig ist, um sich der vulgären Welt der Wirklichkeit als Träger einer „Religion der Zukunft“ entgegenzustellen. Allerdings gehen die Künste im „Gesamtkunstwerk“ nicht auf; sie wirken nur zusammen. Den bildenden Künsten weist Wagner eher eine untergeordnete und dienende Funktion zu, wie es der Theatertradition entspricht.

Charles Baudelaire wie auch andere Schriftsteller und Künstler begeisterten sich für Wagners

Musik und Theorie. Die Symbolisten Gustave Moreau, Odilon Redon und Fernand Khnopff knüpften daran an. Wenige Jahre nach der Pariser Premiere des „Tannhäuser“ brachten Baudelaire, Edouard Manet, dann auch Edgar Degas und die Impressionisten andere neue malerische Probleme auf. Sie betrafen weniger das Empfinden einzelner Individuen als die Darstellung gerade der äußeren Sinneswelt in ihrem äußerlichen Glimmer. Das weltstädtische Treiben in Paris mit seiner betörenden Vielfalt, die modische Kurzlebigkeit und moderne Technik fanden ästhetische Anerkennung. Theater, Variété und Zirkus in all ihren Formen wurden beliebte malerische Sujets. Für Baudelaire war „die Modernität, das heißt das Vergängliche, Flüchtige, Mögliche, eine Hälfte der Kunst, deren andere das Ewige und Unwandelbare ist“. Zugleich setzte allmäh-

7 **Wassily Kandinsky (1866–1944), Impression III (Konzert), 1911, Öl/Lwd., 50×70 cm; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München**



lich eine Auflösung der hergebrachten Bildregeln ein. Die Darstellung des „Flüchtigen“ unübersehbarer Zustände und zufälliger Ansammlungen widersprach zutiefst den klassischen Vorstellungen vom Primat der Kontur, perspektivischer Konstruktion des Raumes und akzentuierender Komposition, die das Bild zum Kommentar eines Geschehens erhebt und von vulgärer Darstellung und Fotografie unterscheidet. Derartige Bildarten begannen neuerdings das Interesse der Maler zu erregen. Davon profitierte bald das Plakat.

Das generelle akademische Interesse am formalen Bildaufbau aber wirkte in Paris lange nach. Die Postimpressionisten um George Seurat, Paul Cézanne sowie die Kubisten entwickelten schließlich das „autonome Bild“, das sich zunehmend von der Naturabbildung entfernte, um eigenen Kompositionsgesetzen zu folgen. Mit dem Rückzug vom Naturalismus öffnete sich die bildende Kunst für Inhalte, die ihr bisher fremd waren und eigentlich als charakteristisch für andere Kunstarten galten: nämlich für Musik, Dichtung oder Theater. Klang, Wort, Bewegung und Zeit wurden in die Malerei einbezogen.

Im Kreis um Paul Gauguin und Vincent van Gogh lebte der Vergleich von Malerei und Musik auf. Gauguin verkündete, daß „die Malerei in ihre musikalische Phase tritt“. Die von Runge vertraute Metapher, daß Bilder wie Fugen komponiert werden sollten, kehrte wieder. Die „Orphisten“ Robert Delaunay, Franz Kupka und Francis Picabia (Abb. 8, 3) realisierten ab 1912 diese Theorie auf ihre Weise. „Dem Orphismus geht es um eine Malerei auf der Grundlage des musikalischen Klangs der Farben, der Farb-Orchestrie-

rung. Er möchte eine buchstäbliche Entsprechung sehen zwischen musikalischen Wellen und Lichtwellen, die die Farbempfindung hervorrufen, und baut daher das Gemälde buchstäblich nach musikalischen Gesetzen auf“ (Michail Larionow, Rayonistisches Manifest, 1912).

1911 versuchte Luigi Russulo in seinem Bild »La musica« (Abb. 9), wie er selbst sagt, „die melodischen, harmonischen, polyphonen und chromatischen Eindrücke, die das Ganze einer musikalischen Empfindung ausmachen, in Malerei zu übersetzen“. Eine Linie in Serpentina evoziere Melodie, konzentrische Kreise geben die „Klangwellen im Raum“ wieder. Allerdings strebten die Futuristen zumeist von Harmonie und Ordnung fort. Sie stellten wie z. B. Giacomo Balla mit »Velocità d'automobile + luce + rumore« (Abb. 4), 1913, den Lärm eines fahrenden Autos dar oder den Schuß einer Kanone wie Gino Severini.

Bereits 1893 hatte Edvard Munch den Schrei zum Gegenstand der Malerei gewählt (Abb. 1). Alle Elemente des Bildes verdichten sich so suggestiv zu „einem Ornament von Schallwellen“ (W. Haftmann), als würde der dargestellte Raum selbst schreien. Munch geht es weniger darum, einen Klang zu evozieren als einen Gemütszustand. So konnte der norwegische Maler Christian Krogh 1891 Munchs »Eifersucht« in Parallele zur Musik setzen: „Das letzte Schlagwort heißt heute ‚Klang‘ in der Farbe. Hat man je solchen Klang in der Farbe gehört? Vielleicht ist es eher Musik als Malerei.“ Das *Tertium comparationis* bildet hier also die Farbe, die eine innere Stimmung evoziert wie ein Klang.

An dieser Stelle setzte Wassily Kandinsky ein (Abb. 7). Er beschäftigte sich ausgiebig in Theo-



8 **Robert Delaunay (1885–1941), Les fenêtres sur la ville, 1912, Öl/Lwd., 53×207 cm; Museum Folkwang, Essen**

9 **Luigi Russulo (1885–1947), La musica, 1911, Öl/Lwd., 225×140 cm; Sammlung Salome und Eric Estorick**

10 **Otto Dix (1891–1969), Der Krieg, 1914, Öl/Lwd., 98×69 cm; Kunstmuseum, Düsseldorf**



rie und Praxis mit dem Verhältnis von Malerei und Klang („Über das Geistige in der Kunst“, 1910). Er geht davon aus, daß Klänge und Farben einander evozieren, und zwar in ganz „präziser“ Weise. Wenn sich die Bindungen an die traditionellen Zusammenhänge lockern, erzeugen sie gleichermaßen innere Stimmungen. Kandinsky entwickelte seine synästhetische Theorie in engem Kontakt mit Arnold Schönberg („Schönbergs Musik führt uns in ein neues Reich ein, wo die musikalischen Erlebnisse keine akustischen sind, sondern rein seelische“, und Analoges sollte die Malerei anstreben). Ähnliche Vorstellungen vertrat um die gleiche Zeit Alexandr Skrjabin in Rußland. Mussorgsky hatte mit „Bilder einer Ausstellung“, 1874, den Boden dafür bereitet. Kandinsky zählte zu den Vorläufern der neuen Richtung Wagners, weil dessen „Leitmotive“ „eine Art musikalisch ausgedrückter geistiger Atmosphäre“ bildeten,

und verwies auf den geläufigen Vergleich von Claude Debussys musikalischen Impressionen mit den impressionistischen Malern: Dies sei „nur ein Beispiel dafür, daß die verschiedenen Künste zu unserer Zeit beieinander lernen und in Zielen oft einander gleichen.“ Kandinsky bezog in die synästhetische Theorie auch die Dichtung ein, wenn sie Naturalismus und Logik hinter sich läßt wie bei Maurice Maeterlinck: Wenn das Wort „seine Bindung an feste Bedeutungen lockert, entsteht „reiner Klang“, der die Seele in Vibration versetzt“ wie Farben und Töne. Die Orphisten gelangten zu ähnlichen Ideen: Sonia Delaunay untermalte Dichtung von Blaise Cendrars mit „Simultanfarben“: »La Prose du Transsibérien et de la Petite Johanne de France«, 1913. In Munchs »Schrei«, mehr noch in Russulos »Musik« oder bei Balla verbindet sich die Darstellung von Ton mit der Suggestion von Bewegung (Schallwellen). Die Suggestion von Bewegung

durch den Schwung großer Linien brachte schon der Jugendstil auf. Russulos „Melodielinie“ (Abb. 9) in Serpentina hat manches gemein mit Hermann Obrists »Peitschenhieb« von ca. 1895. Henri Matisse evoziert in »Tanz« (1909/10) (Abb. 2) die Dynamik der Musik in einer schwingenden Girlande von Körpern.

Die Darstellung von Bewegung, Dynamik, Geschwindigkeit wurde den Futuristen zu einem zentralen Anliegen. Inspiriert durch die Erfindung des Films und daraus abgeleiteter wissenschaftlicher Illustrationen von Bewegungsabläufen, stellten Balla und Marcel Duchamp 1912 eine Gestalt in mehreren Phasen der Bewegung gleichzeitig dar (Abb. 6). Umberto Boccioni löste Figuren in vibrierende Kraftlinien auf (»Elasticità«, 1912). Balla und andere gingen dann zu Kompositionen reiner dynamischer Felder über. Das rasante Auto ersetzte relativ gemütliche Sujets wie agierende Figuren, Tänzer oder galoppierende Reiter (Abb. 4). Maschinelle Dynamik und die chaotische Gewalt des Krieges begeisterten die Futuristen (vgl. Abb. 10).

Wie die Maler die Statik der Malerei durchbrechen wollten, so versuchten sie auch Zeit ins Bild einzubeziehen. Sonia Delaunays Untermalung von Cendrars' Dichtung und Robert Delaunays lang gestreckte „Fensterbilder“ (1912) (Abb. 8) wollen nicht wie das klassische Bild simultan aufgefaßt, sondern in zeitlichem Ablauf „gelesen“ werden. Einen ähnlichen Effekt erzielt die „dezentralisierte“ Komposition, für die Ballas »Velocità d'automobile + luce + rumore« (Abb. 4) ein typisches Beispiel liefert. Ebenso wie durch die Integration der Zeit machte die Malerei der Dichtung nun auch durch die Verwendung von Buchstaben, Ziffern oder Worten Konkurrenz. Bildtitel in die Malerei mit einzubeziehen wurde ein beliebtes Kunstmittel. Dahinter steht wieder eine lange Tradition, die über Davids Epitaphie auf die Revolutionsmartyrer und Nicolas Poussin („Et in Arcadia ego“) bis ins Mittelalter zurückreicht. Jetzt freilich traten zunehmend freiere, aber um so unmittelbare Assoziationen an die Stelle logischer Zusammenhänge: So setzt sich Boccionis Bild »Stati

d'animo: gli addii« (1911), das ähnlich wie Duchamps „Fensterbilder“ Bewegung wiedergibt, aus lauter Reminiszenzen an die Eisenbahn zusammen, und eine Zahlenfolge, die an ein Nummernschild erinnert, zieht wie ein Motto den Blick auf sich (Abb. 5). Georges Braque und später andere setzten gleichzeitig Buchstaben ins Bild, oft auch mit einem entgegengesetzten Effekt wie Boccioni: Das vertraute Signet wird aus seiner angestammten Umgebung herausgerissen. Die Surrealisten intensivierten und variierten dann diese Technik, um durch bewußt widersinnige Konstellationen tief liegende Gefühle anzusprechen.

1912 gingen die Kubisten dazu über, statt der nachgeahmten Signets und Materialien die Originale selbst ins Bild zu setzen. Zur gleichen Zeit kreierte Marcel Duchamp das vorgefertigte Kunstwerk. Collage und *Objet trouvé* rüttelten an der Grenze zwischen Wirklichkeit und Kunstwelt. Die Kunstgattungen konnten sich allmählich auflösen. In der Collage nahm das Bild plastische Elemente auf, und plastische Elemente ließ Kurt Schwitters zu einem ganzen „Merzbau“ zusammenwachsen. K

Fortsetzung
in der nächsten Ausgabe

Literatur:

- W. Hofmann, Poesie und Prosa. Rangfragen in der neueren Kunst. Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen XVIII, 173–192.
W. Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert. München 1954 und später.
C. Farese-Sperken, Der Tanz als Motiv in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Diss. München 1969.
E. Billeter/J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute. Bern 1977.
R. Rosenblum, Cubism and twentieth-century art. New York 1976.
Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Frankfurt 1983.
Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Kat. Ausstlg. Stuttgart 1985.
Paul Klee und die Musik. Kat. Frankfurt 1986.
Delaunay und Deutschland. Kat. Ausstlg. München 1985/86.
Ausstlg. Venedig 1986.
Futurismo & Futurismi. Kat. The Futurist imagination. Word + image in italian futurist painting, drawing, collage and freeword poetry. Kat. Ausstlg. New Haven 1983.