

Auflösung aller Vertrautheit – Kandinsky, Klee und Kafka

25.

Autoren der Studieneinheit: Lorenz Dittmann / Walter Falk

LORENZ DITTMANN (61), Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie in München. 1955 Promotion, 1965 Habilitation, ab 1970 Wiss. Rat und Professor an der TH Aachen, seit 1977 o. Professor für Kunstgeschichte an der Universität des Saarlandes, Saarbrücken. Wissenschaftliche Arbeiten zur Farbgestaltung in der Malerei und zu Methodenproblemen der Kunstgeschichte.



WALTER FALK (65), nach Kriegsdienst und Gefangenschaft ab 1947 Studium in Freiburg i. Br. Promotion 1957. Danach in Madrid Stipendiat und Universitätslektor. In Marburg 1968 Habilitation, 1971 Professor. 1976 bis 1979 Gastprofessor an der Kairo University. Zahlreiche Buch- und Zeitschriftenveröffentlichungen mit einem Schwerpunkt auf Beiträgen zur Neubestimmung der Epochen Geschichte.



Vor der 25. Kollegstunde zu bearbeiten

Allgemeine Einführung

„Verlust des Menschenbildes“, Verantwortungslosigkeit gegenüber der politischen und sozialen Wirklichkeit, bürgerlicher Subjektivismus und Formalismus – diese Vorwürfe gegen die radikale Kunst des 20. Jahrhunderts sind auch heute noch nicht verstummt. Konventionelles Wirklichkeitsverständnis und ideologische Voreingenommenheit sind die Ursachen solcher Ablehnung.

Aus innerer Konsequenz mußten die totalitären Regime die progressive Kunst des 20. Jahrhunderts als „entartet“ verurteilen; denn sie entzog sich ihrer Vereinnahmung, sie machte offenbar, daß Freiheit die Quelle künstlerischen Schaffens ist, die Freiheit und Würde des Individuums. Daß diese Freiheit keine Beliebigkeit, keine Willkür ist, lassen die Selbstaussagen der Künstler erkennen. Mehr als in früheren Zeiten ist es nötig, sich mit den Künstlertheorien selbst bekannt zu machen. Sie werden in dieser Studieneinheit deshalb ausführlich zu Wort kommen.

Dennoch ist aber der Betrachter zur Selbsttätigkeit, zur „Mitproduktivität“ aufgefordert. Auf die Bitte seines Kunsthändlers Kurt VALENTIN um eine genaue inhaltliche Erläuterung seines Triptychons „Abfahrt“ antwortete Max BECKMANN am 11. Februar 1938: „Stellen Sie das Bild weg oder schicken Sie's mir wieder, lieber Valentin. Wenn's die Menschen nicht von sich aus aus eigener innerer Mitproductivität verstehen können, hat es gar keinen Zweck die Sache zu zeigen [...] Es kann nur zu Menschen sprechen, die bewusst oder unbewusst ungefähr den gleichen metaphysischen Code in sich tragen.“ Mit der BECKMANN eigenen

Schärfe ist hier ausgesprochen, daß die radikale Kunst des 20. Jahrhunderts in höherem Maße als frühere Kunst der Mitarbeit des Betrachters, seiner Erkenntnisleidenschaft, seines Willens, sich der Erfahrung des Neuen hinzugeben, bedarf.

Auch in der Literaturgeschichte ist, wie in der 9. Studieneinheit dargestellt wurde, seit etwa 1880 das Hervorbrechen von etwas Neuem zu beobachten. Verfolgt man den weiteren Erfahrungsgang von Autoren wie Thomas MANN oder Rainer Maria RILKE, so ist festzustellen, daß es seit den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts zu einer abermaligen, epochalen Veränderung kam. Eigentümlicherweise gibt die Literatur jener Zeit jedoch auch zur Beobachtung eines ganz anderen Sachverhalts Anlaß: Bei manchen Autoren kam es zu einem epochalen Wandel schon seit 1910. Die Veränderung gegenüber der vorausgegangenen Situation war äußerst tiefgreifend, aber der dadurch an den Tag getretene Sinnzusammenhang blieb nur ungefähr zehn Jahre lang maßgeblich. Dann erfuhren alle Autoren, die ihn in ihren Werken gestaltet hatten, und die noch lebten – so muß man sagen, weil nicht wenige von ihnen vor allem im Krieg den Tod gefunden hatten –, einen abermaligen Wandel. Mit ihm aber traten ihnen dieselben epochalen Verhältnisse vor Augen, die auch Autoren wie MANN und RILKE jetzt als neu erlebten. Das bedeutet, daß zwischen ungefähr 1910 und 1920 etwas wie eine Zwischenperiode erfahren wurde.

Die meisten der Autoren, bei denen diese Zwischenperiode sichtbar wurde, gelten als Expressionisten: Georg HEYM, Jakob VAN HODDIS, Alfred DÖBLIN, Georg TRAKL, Gottfried BENN, August STRAMM, Georg KAISER. Beim heute berühmtesten von ihnen ist die Zugehörigkeit zum Expressionismus jedoch umstritten: bei FRANZ KAFKA. Teils aus diesem Grund und teils auch, weil vor dem Umbruch verfaßte Dichtungen der genannten Autoren ebenfalls zum Expressionismus gerechnet werden, ist die Verwendung des Begriffes „Expressionismus“ zur Kennzeichnung der Zwischenperiode nicht ratsam.

Den Werken der Umbruchsperiode kommt besondere Bedeutung zu, weil sie auf sehr klare Weise erkennen lassen, daß damals, in der Zeit um den Ersten Weltkrieg, ein weitgespannter geschichtlicher Sinnzusammenhang, derjenige der Neuzeit, seine Tragfähigkeit verlor und ein neuartiger hervortrat, der auch heute noch bestimmend ist. Die Eigenart des Umbruchs wird in der Kollegstunde nur aus dem Bezug auf einige Texte von FRANZ KAFKA beschrieben werden. Der Studientext wird dann auch Beispiele von anderen Autoren anführen und darüber hinaus auch Hinweise auf den Weitergang in den zwanziger Jahren geben.

Lernziele

- Nach dem Durcharbeiten dieser Studieneinheit sollen Sie in der Lage sein,
- die wesentlichen Problemstellungen in der Neuformulierung der Malerei seit 1910 darzustellen;
 - die Tatsache, daß in den verschiedenen Richtungen der modernen Malerei ein verändertes Wirklichkeitsverständnis zum Ausdruck kommt, zu erläutern;
 - Gründe dafür, daß sich abstrakte und gegenstandsdarstellende Malerei nicht ausschließen, anzugeben;
 - das Besondere an der Dichtung KAFKAS zu beschreiben;
 - die Ursachen für die dichterische Behandlung undinglicher, zerstörerischer Kräfte zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu bewerten.

Gliederung der Kollegstunde

1. Picasso und Braque bis 1914

Mit dem Kubismus setzte eine neuartige Analyse der sichtbaren Wirklichkeit ein. Im Frühkubismus werden Figuren- und Dingformen auf geometrische Elemente

(„Kuben“) zurückgeführt. Die Körpergrenzen öffnen sich in „Passagen“, an denen Flächen wie von Dunkel hinterlegt erscheinen. Ein neuer, nicht-illusionistischer Bildraum entsteht. Im „Analytischen Kubismus“ löst sich Gegenständliches zunehmend in ein Gefüge schwebender, halbtransparenter Flächenteile auf. Der „Synthetische Kubismus“ läßt umgekehrt aus Einzelelementen, die – wie in der Collage – auch Wirklichkeitsfragmente sein können, Bildgegenstände erst entstehen.

2. Der Ursprung der abstrakten Malerei bei Kandinsky

KANDINSKYS Buch „Über das Geistige in der Kunst“ legt die weltanschaulichen Ursprünge der Abstraktion dar, die Wendung vom „Äußerlichen“ zu den „inneren Klängen“, zur „inneren Notwendigkeit“. In neuer Freiheit, nicht aus vorgegebenen Normen, sollen sich die Beziehungen der Einzelelemente regeln: So empfand KANDINSKY die Musik SCHÖNBERGS als seiner Malerei geistesverwandt. Wie die Musik bedarf nun aber auch die Malerei einer Grundlegung in der Analyse ihrer Elemente, ihrer farbigen und formalen Mittel. Der Almanach „Der Blaue Reiter“ entwarf ein erstes Bild der modernen Bestrebungen in den Künsten vor einem Hintergrund von „Weltkunst“. Der revolutionäre Neuansatz verbindet sich mit einer Aufwertung „primitiver“ Werke der Volkskunst und früher Kulturen.

3. Die Kunst Paul Klees

KLEES Kunst hat ihr Zentrum in einem vertieften Naturbezug. Wege dazu sind die „Verinnerlichung“ des Gegenstandes, die „gemeinsame irdische Verwurzelung“ und die „kosmische Gemeinsamkeit“. Als naturhaft empfand KLEE auch die Tätigkeit des Künstlers: Er leite Erfahrungen der Wirklichkeit in das Werk, wie der Stamm eines Baumes den Lebensstrom aus dem Wurzelwerk in die Krone leitet. Bewegung und Werden macht KLEE mit immer neuen Abwandlungen in seinen Werken sichtbar.

4. Max Beckmanns „Schöpferische Konfession“

Harte Sachlichkeit soll erregende Vitalität in „scharfen Linien und Flächen“ einfangen. Anteilnahme an der gesellschaftlichen und politischen Wirklichkeit, Mitgefühl mit dem Schicksal der „armen getäuschten Menschen“ und die Kraft und Entschiedenheit einer zugleich expressiven und sachlichen Formensprache bestimmen die Kunst BECKMANNS.

5. Die Darstellung übermenschlicher Zerstörungskräfte bei Kafka

In einer Erzählung KAFKAS, „Die Verwandlung“, wird ein junger Mann in ein Tier verwandelt. In einer anderen Erzählung desselben Autors, „Ein Landarzt“, gerät die Titelfigur in völlige Abhängigkeit von Pferden, die sich auf der Krankenbesuchsfahrt als unbeherrschbar erweisen. In beiden Fällen dient das Bild des Tieres als Zeichen für Kräfte der Zerstörung. Die unheilvollen Kräfte sind außernatürlich und übermenschlich, und sie entziehen sich einer gültigen Repräsentation durch Dinge.

6. Die Thematisierung übermenschlicher Zerstörungskräfte bei anderen Autoren

Ungefähr zur selben Zeit wie KAFKA begannen auch andere Autoren Zerstörungskräfte zu gestalten, die wie die bei KAFKA zu beobachtenden außernatürlicher und übermenschlicher Art sind. Die meisten dieser Autoren gelten in den Literaturschichten als „Expressionisten“. Etwa zur nämlichen Zeit trat dieses Thema auch außerhalb der Literatur hervor, beispielsweise in der Malerei. In der Literatur ist es im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts zeitweilig weitgehend verschwunden, aber zweimal wiedergekehrt: in den fünfziger und, vor allem, in den achtziger Jahren.

7. Der Anlaß für das Hervortreten undinglicher Zerstörungskräfte

In der Skizze „*Ich mache Pläne*“ beschrieb KAFKA die undinglichen Vernichtungskräfte als kleine Teufel, die bewirken, daß der feste Erdboden als Grundlage der irdischen Menschenexistenz zerbricht. Als Voraussetzung für das Hervortreten der kleinen Teufel ließ er einen Prozeß sichtbar werden, in dem ein kreatives Ich sich selbst in eine Art von Übermenschen umwandelt. Damit bezog er sich auf einen Vorgang, der sich – wie in der 9. Studieneinheit dargelegt wurde – in den an der Literatur ablesbaren kollektiven Verhältnissen der Jahrzehnte um die Jahrhundertwende tatsächlich zugetragen hat. Zugleich zeigte KAFKA an, daß der Mensch die Teufel nicht schafft, sondern ihnen nur Zutritt zur Menschenwelt eröffnet. Dies geschieht, indem er eine Grenze, die dem Menschsein gesetzt ist, durchbricht.

8. Die Welt mit den Zügen des „Reinen, Wahren und Unveränderlichen“

KAFKA sah, daß es dem Menschen des 20. Jahrhunderts sehr schwerfällt, die Existenz der außernatürlichen und übermenschlichen Zerstörungskräfte anzuerkennen. Da diese „unbeherrschbar“ sind, konnte mit ihrer Anerkennung das menschliche Leben als hoffnungslos erscheinen. KAFKA aber meinte zu sehen, daß diese Anerkennung eine Voraussetzung dafür wäre, daß eine diese Kräfte beinhaltende Weltordnung mit den Zügen des „Wahren, Reinen und Unveränderlichen“ hervorträte.

9. Zur Frage der Gemeinsamkeiten zwischen Malerei und Literatur

In einer Diskussion zwischen LORENZ DITTMANN und Walter FALK vertreten beide Autoren die Ansicht, daß es durchaus Übereinstimmungen in den Entwicklungen von darstellender Kunst und Literatur im 1. Viertel des 20. Jahrhunderts gebe. In der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts sei die Vergegenwärtigung von Undinglichem und Überdinglichem ein zentrales Thema. Von PICASSOS Bild „*Les Femmes d'Alger (O. J. Version O)*“ von 1907 sei deshalb beispielsweise eine unmittelbare Verbindung zum Werk KAFKAS gegeben.

Wichtige in der Kollegstunde genannte Namen

Guillaume APOLLINAIRE (1880–1918), einer der größten Lyriker des 20. Jahrhunderts; polnisch-italienischer Herkunft. Ließ sich 1902 in Paris nieder. Kunstkritiker, Förderer der mit ihm befreundeten Maler PICASSO, BRAQUE und MATISSE. Viele kunstkritische Schriften, unter anderen: „*Les peintres cubistes*“ (Die Maler des Kubismus) (1913, dt. 1956).

Max BECKMANN (1884–1950), deutscher Maler, Hauptvertreter einer gegenstandsdarstellenden Malerei unter den Richtungen des 20. Jahrhunderts (vgl. SBB 6, S. 85).

Pieter BRUEGEL der Ältere (um 1525/30–1569); bedeutendster niederländischer Maler des 16. Jahrhunderts. Schöpfer von großfigurigen Bildern („*Gleichnis von den Blinden*“, 1568) und von Landschaftsbildern (Zyklus der „*Monatsbilder*“, 1565).

Robert DELAUNAY (1885–1941), französischer Maler, der den Kubismus zu lichterhafter Farbigkeit führte. Von großer Bedeutung für August MACKE und Paul KLEE.

Alfred DÖBLIN (1878–1957), gilt mit seiner Sammlung von Erzählungen: „*Die Ermordung einer Butterblume*“ (1913) und den Romanen „*Die drei Sprünge des Wang-lun*“ (1915) und „*Wallenstein*“ (1920) als einer der bedeutendsten Erzäh-

- ler des Expressionismus. Er festigte sein Ansehen mit Romanen wie „*Berge, Meere und Giganten*“ (1924) und „*Berlin Alexanderplatz*“ (1929), emigrierte 1933 zuerst nach Zürich, dann nach Paris und flüchtete 1940 in die USA. Schon 1945 kehrte er nach Deutschland zurück.
- EL GRECO (Domenikos Theotokopoulos, 1541–1614), spanischer, auf Kreta geborener Maler mystisch vergeistigter religiöser Bilder.
- Georg HEYM (1887–1912), wurde über einen Berliner Kreis junger „Expressionisten“ vor allem durch Gedichte bekannt, die er in Zeitschriften und dem Buch „*Der ewige Tag*“ veröffentlichte. Nach seinem frühen Tod erschien ein weiterer Lyrikband: „*Umbra vitae*“. Später wurden aus dem Nachlaß weitere Gedichte, Novellen und auch Tagebücher und Briefe herausgegeben.
- Jakob VAN HODDIS (Pseudonym für Hans Davidsohn, 1887–1942), demselben Berliner Literatenkreis zugehörig wie HEYM, lebte seit 1914 wegen Geisteskrankheit teils in Privatpflege, teils in Heilanstalten, wurde schließlich deportiert und ermordet. Er veröffentlichte Lyrik, wurde und blieb berühmt durch ein einziges Gedicht: „*Weltende*“.
- Franz KAFKA (1883–1924), aus jüdischer Familie in Prag stammend, in deutscher Sprache erzogen. War zu seinen Lebzeiten durch die von ihm veröffentlichten Erzählungen nur in einem kleinen Kreis bekannt. Aus seinem Nachlaß gab sein Freund Max BROD weitere Erzählungen, drei Fragment gebliebene Romane („*Amerika*“ [= „*Der Verschollene*“], „*Der Prozeß*“, „*Das Schloß*“), Aphorismen, Tagebücher und Briefe heraus. Trotz der Dunkelheit seiner Dichtungen wurde KAFKA allmählich zu einem der weltweit am meisten geschätzten und diskutierten Dichter in deutscher Sprache.
- Daniel-Henry KAHNWEILER (1884–1979), seit 1907 als Galerist in Paris tätig, wichtigster Kunsthändler des Kubismus. Sein Buch „*Der Weg zum Kubismus*“ (Kurzfassung 1916, endgültige Fassung 1920 erschienen) gehört zu den bedeutendsten theoretischen Schriften des Kubismus.
- August MACKE (1887–1914, gefallen in der Champagne), deutscher Maler, befreundet mit Franz MARC, verband in seinen Bildern kubistische Facettierung mit leuchtender Farbigkeit.
- Maurice MAETERLINCK (1862–1949), belgischer Schriftsteller. Als Lyriker und Dramatiker wichtiger Vertreter des Symbolismus. Hauptwerke: „*La princesse Maleine*“ (Prinzessin Maleine) (1889), „*L'intruse*“ (Der Eindringling) (1890), „*Les aveugles*“ (Die Blinden) (1891).
- Franz MARC (1880–1916, gefallen bei Verdun), deutscher Maler, Mitbegründer des „Blauen Reiter“, zeigte in seinen Tierbildern die Einheit eines geistig-natürlichen Zusammenhanges.
- Henri MATISSE (1869–1954), einer der wichtigsten französischen Maler des 20. Jahrhunderts. Begründete die Malerei des „Fauvismus“ (franz. „les fauves“: die Wilden), schuf Bilder in einfacher, klarer Farbigkeit.
- Henri ROUSSEAU (1844–1910), französischer Maler (Autodidakt); ließ sich als Zöllner im Alter von 41 Jahren pensionieren, um sich ganz der Malerei zu widmen. Hauptvertreter einer „naiven“ Malerei.
- Georg TRAKL (1887–1914), wurde als expressionistischer Lyriker bekannt und gilt heute als einer der bedeutendsten Dichter des 20. Jahrhunderts. Um seine Erfahrungen darstellen zu können, entwickelte er eine eigene, nicht leicht verständliche Symbolsprache. Seine Gedichte erschienen in Zeitschriften (vor allem in dem von seinem Gönner Ludwig VON FICKER herausgegebenen *Brenner*) und in den Sammlungen „*Gedichte*“ (1913) und „*Sebastian im Traum*“ (postum 1915).

Wichtige in der Kollegstunde verwendete Fachausdrücke

Collage: Bilder, die ganz oder teilweise aus aufgeklebten Materialien bestehen, etwa aus Papier, Karton, Geweben, Zeitungsausschnitten, und häufig zeichnerisch oder mit Farbe überarbeitet oder ergänzt sind.

„**Die Brücke**“: 1905 in Dresden gegründete, 1918 aufgelöste Künstlervereinigung, der als Gründungsmitglieder die Maler (und damaligen Dresdner Architekturstudenten) Erich HECKEL, Ernst Ludwig KIRCHNER und Karl SCHMIDT-ROTLUFF angehörten. Später kamen unter anderen hinzu: Emil NOLDE (nur bis 1907), Max PECHSTEIN, Otto MUELLER. Neben dem „Blauen Reiter“ wichtigste Künstlergemeinschaft des deutschen Expressionismus.

Expressionismus: Bewegung in der bildenden Kunst und in der Literatur vor allem des deutschen Sprachraums etwa zwischen 1910 und 1920. Bei der Wahl des Begriffes wurde unterstellt, daß die Impressionisten von der Außenwelt insofern noch abhängig seien, als sie von ihr Eindrücke ja aufnahmen. Demgegenüber wurde für die Expressionisten der Anspruch erhoben, daß sie ihre Werke ganz aus sich selbst heraus erschufen, als reinen „Ausdruck“ ihrer inneren Welt.

Kreativistik (oder Kreativismus): neuere zusammenfassende Benennung der seit 1880 zu beobachtenden Periode, die von der Überzeugung bestimmt wurde, daß die kreativen Kräfte in Natur und Mensch fähig seien, die mechanistische Abfolge von Ursache und Wirkung zu durchbrechen. Die auf diese Periode bezogenen üblichen Begriffe der Literaturgeschichte sprechen immer nur einzelne Aspekte an: Symbolismus, Impressionismus, Neuromantik, Neuklassik, Jugendstil.

Neue Sachlichkeit: gegenstandsdarstellende Malerei vor allem der zwanziger Jahre, die sich mit Formstrenge und Formverhärtung gegen die Farb- und Formsteigerungen des Expressionismus wandte.

Synästhesie: Miterregung eines Sinnesorgans durch den Reiz eines anderen Sinnesorgans.

Theosophie: religiös motivierte Weltanschauung, die aus Elementen der Philosophie, Theologie und anderer Wissenschaften eine höhere Wahrheitsschau zu gewinnen sucht.

Zur musikalischen Gestaltung der Kollegstunde:

Die Musikakzente der Kollegstunde entnehmen wir einer Komposition von Alban BERG (1885–1935) (vgl. STE 26).

Theodor W. ADORNO, der in den zwanziger Jahren Kompositionsschüler bei BERG war, schrieb über seinen Lehrer: „Bergs Musik ist, wie die der Schönberg-Schule insgesamt, panthematisch, will sagen, es gibt keine Note, die nicht abgeleitet wäre, die nicht aus dem Motivzusammenhang des Ganzen folgte. Dies panthematische Komponieren jedoch hat in seinem Werk ein paradoxes Resultat. Die Grundeinheiten, aus denen Bergs Sätze [...] zusammenschießen und die er unablässig variiert, sind durchweg minimal gewählt, gewissermaßen Differentiale [...] Davon geht auch heute noch jenes Bestürzende von Moderne aus, das man Berg sonst so behend aberkennt.“

Am Anfang stehen zwei Ausschnitte aus dem dritten der „Vier Klarinettenstücke opus 5“. Ihnen folgt ein Ausschnitt aus dem vierten Stück dieses Zyklus. Die Halbzeitmusik bringt einen Ausschnitt aus dem zweiten Stück, und als letzter Musikakzent ist ein weiterer Ausschnitt des vierten Stückes zu hören. Die Interpreten sind Richard STOLTZMANN, Klarinette, und Bill DOUGLAS, Klavier.

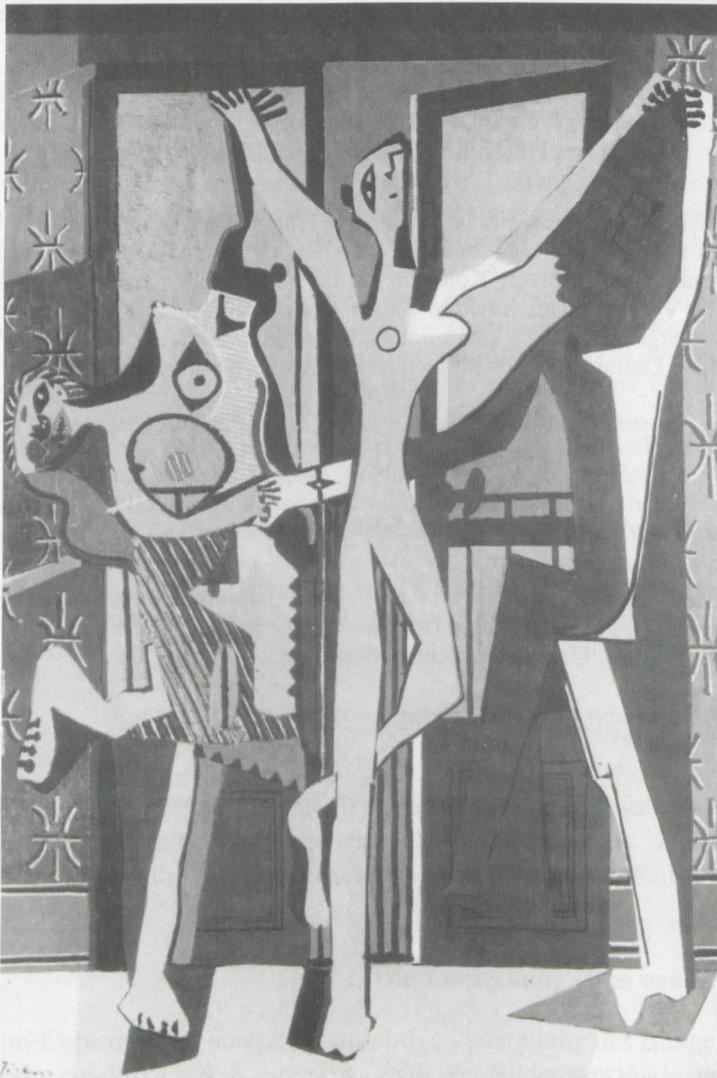
Während der 25. Kollegstunde zu bearbeiten

Gliederung der Kollegstunde

1. Picasso und Braque bis 1914
2. Der Ursprung der abstrakten Malerei bei Kandinsky
3. Die Kunst Paul Klees
4. Max Beckmanns „Schöpferische Konfession“
5. Die Darstellung übermenschlicher Zerstörungskräfte bei Kafka
6. Die Thematisierung übermenschlicher Zerstörungskräfte bei anderen Autoren
7. Der Anlaß für das Hervortreten undinglicher Zerstörungskräfte
8. Die Welt mit den Zügen des „Reinen, Wahren und Unveränderlichen“
9. Zur Frage der Gemeinsamkeiten zwischen Malerei und Literatur

Arbeitsunterlagen

Pablo Picasso: Les Demoiselles d'Avignon. Öl auf Leinwand. 1907



The Museum of Modern Art, New York.

1

8

4

25.1.

Entwicklung

25.1.1.

Ansatz 1

2

Wassily Kandinsky: Grüngasse bei Murnau. Öl auf Pappe. 1909



Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.

3

Franz Kafka: Beginn der Erzählung „Die Verwandlung“

„Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt. Er lag auf seinem panzerartig harten Rücken und sah, wenn er den Kopf ein wenig hob, seinen gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch, auf dessen Höhe sich die Bettdecke, zum gänzlichen Niedergleiten bereit, kaum noch erhalten konnte. Seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beine flimmerten ihm hilflos vor den Augen.“

Aus: Franz KAFKA: Sämtliche Erzählungen. Hrsg. von Paul RAABE. Frankfurt 1982, S. 56.

4

Franz Kafka: Tagebuchnotiz vom 25. September 1917

„Zeitweilige Befriedigung kann ich von Arbeiten wie ‚Landarzt‘ noch haben, vorausgesetzt, daß mir etwas Derartiges noch gelingt (sehr unwahrscheinlich). Glück aber nur, falls ich die Welt ins Reine, Wahre, Unveränderliche heben kann.“

Aus: Franz KAFKA: Tagebücher 1910–1923. Frankfurt/New York 1954, S. 534.

Nach der 25. Kollegstunde zu bearbeiten

Zusammenfassung der Kollegstunde

Gezeigt wurde, wie sich in Kubismus und abstrakter Malerei, den beiden radikalen Neuanfängen künstlerischer Gestaltung zu Beginn unseres Jahrhunderts, die Werke vom unmittelbaren Bezug zur sichtbaren Wirklichkeit lösen und neue schöpferische Vorstellungen zur Anschauung bringen. Der Kubismus ordnet Wirklichkeitsfragmente zu neuen Synthesen. Er gibt die Perspektive auf zugunsten einer Zusammenfassung mehrerer Ansichten, die eine Gesamtanschauung der Bildgegenstände ermöglicht.

Antimaterialismus kennzeichnet die Theorie des Begründers der abstrakten Malerei, Wassily KANDINSKY. „Innere Notwendigkeit“ soll nun allein die Farben und Formen und deren Zusammenwirken bestimmen – in Entsprechung zur Musik ARNOLD SCHÖNBERGS. „Die Welt klingt.“ Die Welt als „Kosmos geistig wirkender Wesen“ will KANDINSKY in seiner Malerei sichtbar werden lassen. Mit seiner Unterscheidung zwischen „Großer Abstraktion“ und „Großer Realistik“ wird der Weg frei für eine grundsätzliche Gleichberechtigung abstrakter und gegenstands-darstellender Malerei.

Stärker der Natur bleibt KLEE verbunden. „Verinnerlichung“ des Gegenstandes, „kosmische“ und „irdische“ Bezüge bewirken aber auch hier eine Verwandlung des gegenständlichen Erscheinungsbildes. Die Bildgegenstände werden transparent, an die Stelle der Perspektive tritt die freiere, beweglichere Ordnung des Sich-Durchdringens, Sich-Überlagerns. Wie KANDINSKY gründete auch KLEE seine neue Auffassung der Kunst auf genaueste Untersuchungen der bildnerischen Mittel. Diese Untersuchungen gehören zu den wichtigsten Voraussetzungen für ein vertieftes Verständnis der modernen (und nicht nur der modernen) Malerei.

MAX BECKMANN aber stellte sich – neben anderen – der harten Realität der Kriegs- und Nachkriegszeit. Schmerz und Leid der Menschen bringt er in Darstellungen expressiver „Sachlichkeit“ zur Anschauung. Als beherrscht von den Zwängen unsichtbarer Kräfte erscheinen in seinen Bildern die Figuren und Dinge.

Solche Erfahrungen kommen auch in der gleichzeitigen Dichtung zur Sprache, am eindrücklichsten wohl bei FRANZ KAFKA. In erzählenden Dichtungen wie „Die Verwandlung“ und „Ein Landarzt“ stellte er dar, wie ein Mensch von außernatürlichen und übermenschlichen Kräften übermächtig wird. In beiden Dichtungen erscheint die Zerstörungskraft für den Leser zunächst in dinghafter Gestalt, aber diese erweist sich bei genauerem Zusehen als unfähig, das Wesen dieser Kraft wirklich zu repräsentieren. Zur gleichen Zeit wie KAFKA stellten mehrere Autoren, die als „Expressionisten“ gelten, derartige Vernichtungskräfte gleichfalls dar. Auch außerhalb der Dichtung, etwa in der Malerei, kam es damals zu einer Überschreitung der Dingwelt hin auf übermenschliche Kräfte.

Diese „Übermächtigung“ tritt nach KAFKA dann ein, wenn der Mensch die Grenze seiner selbst überschreitet und sich ins Übermenschliche steigert; denn durch die Öffnung der Grenze gewinnen die übermenschlichen Kräfte Zugang zum Menschlichen. In KAFKAS Sicht handelte es sich beim Einbruch der übermenschlichen Zerstörungskräfte um einen nicht nur privaten, sondern auch kollektiven Vorgang, der das „unglücklichste Zeitalter“ entstehen ließ. Jedoch hoffte KAFKA auch, daß es möglich würde, diese Kräfte in eine höhere Ordnung zu integrieren, wodurch an der Welt die Züge des „Reinen, Wahren, Unveränderlichen“ sichtbar würden.

Der Weg zum Kubismus

25.1.

Im Paris des Jahres 1908 entwickelten der Spanier Pablo PICASSO und der Franzose Georges BRAQUE unmittelbar nebeneinander den Kubismus. Dieser stellt die sichtbare Wirklichkeit durch geometrische Formen wie Würfel (Kubus), Kegel und Kugel dar.

Entwicklung

Die Entdeckung eines neuen Bildraumes

25.1.1.

Es geht dem Kubismus um eine mehransichtige Darstellung des Bildgegenstandes. Die Zentralperspektive wird aufgelöst, und die Bildgegenstände werden nach künstlerischen Gesetzmäßigkeiten neu geordnet und komponiert.

Ansatz 1

25.1.1.1. Georges Braque

Exponent 1

Der französische Maler und Graphiker Georges BRAQUE wurde 1882 in Argenteuil geboren († 1963, Paris). Im Jahre 1903 ging er nach Paris, wo er sich zunächst vorübergehend dem Fauvismus (franz. *les fauves*: „die Wilden“) anschloß. Diese Stilrichtung ist in ihren künstlerischen Absichten mit dem deutschen Expressionismus zu vergleichen. Gegenüber den feinen und feinsten Farbabstufungen des Impressionismus vertrauten die Fauves auf die Ausdrucksfähigkeit der reinen Farben.

BRAQUE entwickelte in engem Austausch mit PICASSO den Kubismus.

Dabei war eine der wesentlichen Problemstellungen die Abwendung von der bisherigen Perspektive:

„Die herkömmliche Perspektive befriedigte mich nicht. In ihrer Mechanisierung gibt sie nie den vollen Besitz der Dinge. Sie geht von einem einzigen Standpunkt aus und verläßt ihn nie. Aber der Standpunkt ist etwas ganz Kleines. Genau wie einer, der sein Leben lang Profile zeichnen und den Eindruck erwecken würde, der Mensch besitze nur ein Auge [...] Ganz besonders war ich von der Sichtbarmachung dieses neuen Raumes, den ich spürte, angezogen: eine Faszination, die zur Leitidee des Kubismus wurde. So begann ich, hauptsächlich Stilleben zu malen, denn da gibt es einen greifbaren, ich möchte fast sagen, handgreiflichen Raum. Ich habe es übrigens einmal geschrieben: ‚Wenn ein Stilleben mit der Hand nicht mehr greifbar ist, hört es auf, Stilleben zu sein.‘ Das entsprach meinem steten Wunsch, die Dinge nicht nur zu sehen, sondern zu greifen. Gerade dieser Raum lockte mich sehr, denn das war das erste kubistische Bild, die Erforschung des Raumes. Die Farbe spielte keine große Rolle. Von der Farbe interessierte uns nur das Licht. Licht und Raum sind zwei Dinge, die sich eng berühren, und wir führten sie zusammen.“¹

Zur Erforschung eines „greifbaren“ Raumes kam ein neues Bewußtsein der Bildgesetzlichkeit, die Aufgabe, die Bildgegenstände aus den Forderungen des Bildes selbst entstehen zu lassen:

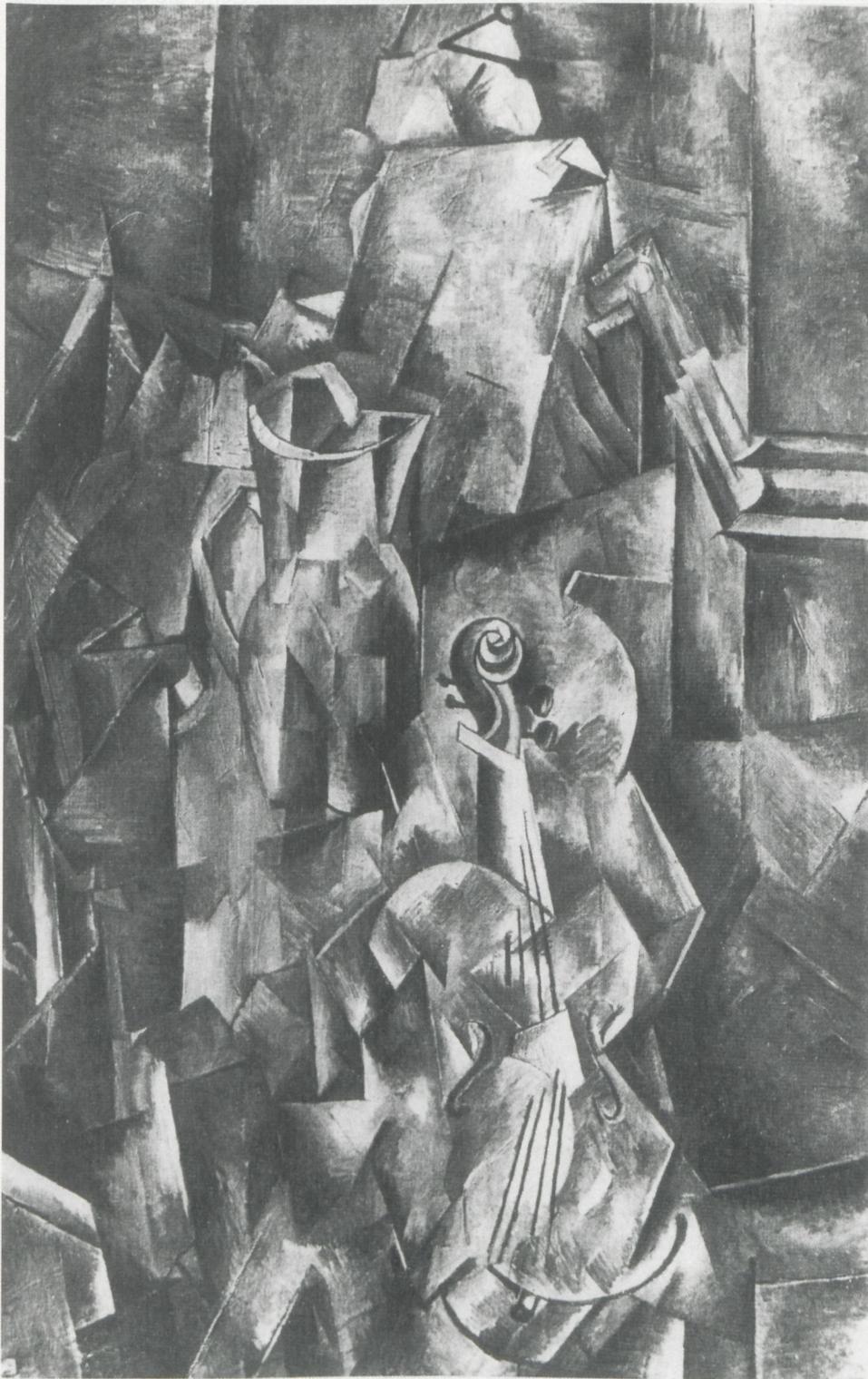
„Das Sujet ist wie ein Nebel, der sich hob, und die Objekte kamen zum Vorschein. Selbstverständlich kann das Objekt nur in dem Maße in Erscheinung treten, als es das Bild erlaubt. Und das Bild hat seine Forderungen, und welche Forderungen! [...] Keine Rede davon, vom Objekt auszugehen: man geht auf das Objekt zu. Und eben dieser Weg auf das Objekt zu interessierte uns. Mit den Objekt-Bruchstücken, die gegen 1909 in meinen Bildern erschienen, wollte ich möglichst nahe an das Objekt herankommen, soweit es mir meine Malerei erlaubte. Diese Teilung in Bruchstücke diente mir dazu, den Raum und die Bewegung im Raum herzustellen, und erst als ich den Raum geschaffen hatte, konnte ich das Objekt einfügen [...] In jener Zeit malte ich häufig Musikinstrumente: erstens hatte ich viele um mich, und zweitens paßte ihre Form und ihr Volumen in den Bereich des Stillebens, wie ich es mir vorstellte. Ich war bereits auf dem Weg zum greifbaren [...] Raum, und das Musikinstrument hatte als Objekt die Besonderheit, daß es durch die Berührung belebt werden konnte. Deshalb fühlte ich mich zu Musikinstrumenten besonders hingezogen.“²

BRAQUES Bild „*Violine und Krug*“ von 1910 kann das Gemeinte veranschaulichen. Geometrische Elemente, Kuben entstehen, jedoch nie als geschlossene, isolierte Einheiten, sondern an mehreren Stellen in ihre Umgebung geöffnet, meist durch die „Passagen“, also im allmählichen Wechsel von Hell-Dunkel-Nuancen. Zusammen bilden sie den „greifbaren Raum“, in den die Bildobjekte eingefügt sind, ja aus dem heraus sie sich erst bilden: Die Violine ist von ähnlichen offenen Kuben durchdrungen wie der Bildraum, hebt sich aus diesem durch die Kurven ihres oberen und unteren Umrisses ab, deutlicher dann im Griffbrett und in der Schnecke. Gleiches gilt vom Krug. Um der Angleichung von Bildraum und Bildkörper willen, also um der Darstellung eines greifbaren Raumes als „Weg auf das Objekt zu“, muß der Bildgegenstand in Bruchstücke geteilt werden – ebensowohl aber, um die Bild-

1 Georges BRAQUE: Vom Geheimnis in der Kunst. Gesammelte Schriften und von Dora VALLIER aufgezeichnete Erinnerungen und Gespräche. Deutsch von Sonja BÜTLER / Jean-Claude BERGER. Zürich 1958, S. 17.

2 Ebda., S. 18.

Abb. 1: Georges Braque: Violine und Krug. Öl auf Leinwand. 1910



Kunstmuseum Basel.

gegenstände in neuer Weise mit den dem Bild selbst eigenen Gesetzen zu versöhnen. Denn die Facetten, die in Hell-Dunkel vielfältig abgestuften offenen Kuben, fügen sich zu rhythmischen Gestalten, die das ganze Bild durchziehen und es beleben, wie Berührung ein Musikinstrument belebt. Links steigen die Formen auf, rechts fallen sie, vom „illusionistisch“ dargestellten Nagel oben, in dem das Bildgegenständliche seine größte Nähe zur erfahrbaren Wirklichkeit gewonnen hat, zu den Wandleisten,

um in deren Horizontalen und den leisen Schrägen des Tisches darunter den Bildschluß zu finden. Eine große Kurve wiederholt wie ein Echo die Gegenstandsform der Violinschnecke.

25.1.1.2. Daniel-Henry Kahnweiler

Exponent 2

Der französische, in Deutschland geborene Kunsthändler und Kunsttheoretiker Daniel-Henry KAHNWEILER (1884–1979) erkannte als einer der ersten die Bedeutung des Kubismus. In seiner 1907 in Paris eröffneten Galerie stellte er kubistische Kunst aus (PICASSO, BRAQUE, GRIS, LÉGER), der er sich bekennend widmete. Er entwickelte eine „persönliche“ Form des modernen Kunsthandels und trat auch als Autor mehrerer kunsttheoretischer Abhandlungen hervor. Aus dem 1914/15 geschriebenen Essay „Der Weg zum Kubismus“ sei im folgenden zitiert. In dem Abschnitt wird das Verfahren PICASSOS beschrieben. KAHNWEILER hob – ähnlich wie BRAQUE – die neue anti-illusionistische Art der Körperdarstellung hervor, die Vielansichtigkeit und die neue Beziehung des Dargestellten auf den Hintergrund – wesentliche Merkmale des Kubismus.

„Einerseits gestattete Picassos neue Methode, die Körperlichkeit der Dinge und ihre Lage im Raume ‚darzustellen‘, anstatt sie durch illusionistische Mittel vorzutäuschen. Es handelt sich um eine Darstellungsweise, die mit der geometrischen Zeichnung eine gewisse Ähnlichkeit hat, wenn es sich darum handelt, einen Körper darzustellen [...] Der Maler beschränkt sich ferner nicht darauf, den Gegenstand so zu zeigen, wie er von einem gegebenen Standpunkte aus gesehen würde, sondern stellt ihn [...] von mehreren Seiten dar, von oben, von unten. Die Darstellung der Lage der Dinge im Raume geschieht so: Anstatt von einem angenommenen Vordergrunde auszugehen und von diesem aus durch perspektivische Mittel eine scheinbare Tiefe vorzutäuschen, geht der Maler von einem festgelegten und dargestellten Hintergrunde aus. Von diesem ausgehend, arbeitet nun der Maler nach vorne, in einer Art Formenschema, in dem die Lage jedes Körpers deutlich dargestellt ist, durch sein Verhältnis zu dem festgelegten Hintergrunde und den andern Körpern. Diese Anordnung wird also ein deutliches plastisches Bild ergeben.“³

Damit ist die perspektivische Darstellung gewissermaßen umgedreht, vom Bildgrund geht die Darstellung aus, nicht von den Gegenständen des Vordergrundes. Allerdings wird dadurch keine Veranschaulichung fester Körperlichkeit gewonnen. Vielmehr lösen sich die Körper in ein vielteiliges Gefüge übereinanderliegender und sich durchdringender Flächen auf, die an ihren Schattensäumen den Bildraum zwischen sich aufnehmen.

Aufgabe 1

Legen Sie unter Zuhilfenahme der im Text gegebenen Beispiele die Neuinterpretation des Bildraums im Kubismus dar.

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

25.1.2. Analytischer Kubismus und deduktive Methode

Ansatz 2

Neben der Neuinterpretation des Raumes wählten die kubistischen Maler einen weiteren Ansatz: Sie ordneten die einzelnen Bildgegenstände dem Gesamt-Bildaufbau unter. Nicht das Bild sollte zur Übereinstimmung mit dem Gegenstand gelangen, sondern der Gegenstand wurde mit dem Bild in Übereinstimmung gebracht.

³ Daniel-Henry KAHNWEILER: Der Weg zum Kubismus (dt. 1921). Neuaufgabe Stuttgart 1958, S. 50, 52.

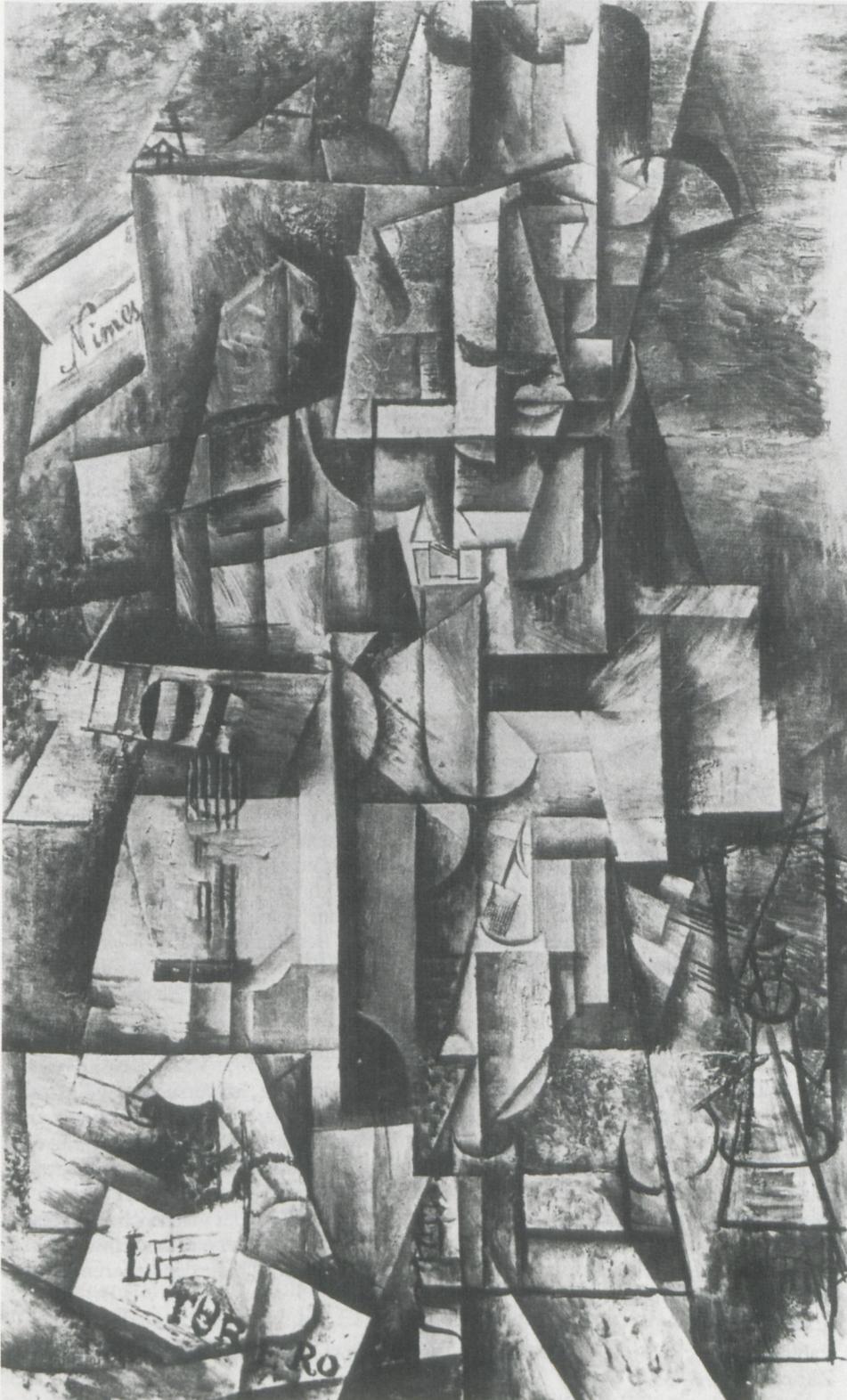
Pablo Picasso

25.1.2.1.

PICASSOS „L'aficionado (Le toréro)“ entstand 1912, also zwei Jahre später als BRAQUES „Violine und Krug“. Nun, auf dem Höhepunkt des „analytischen Kubismus“, sind alle Bildgegenstände weitergehend zerlegt, nur noch einzelne

Exponent 1

Abb. 2: Pablo Picasso: L'aficionado (Le toréro). Öl auf Leinwand. 1912



Bruchstücke heben sich aus den Flächenschichtungen heraus. Der Bildgegenstand wird also einer immer weiter gehenden Analyse im Sinne einer Zergliederung in raumhaltige, geometrische Elemente unterworfen.

Anders als bei BRAQUE sind – charakteristisch für PICASSO – die gegenstandsverweisenden Details, der Schnurrbart, die Lippen, das Auge des Toreros, unvermittelter in das geometrische System eingesetzt; dieses selbst erscheint in seiner harten Winkelung straffer als die weiche Kurven einbeziehende Bildorganisation BRAQUES. PICASSOS Bild wirkt damit gespannter, dissonanter, das eigenständige geometrische Bildsystem ist weithin unabhängig vom Bildgegenstand entworfen, ja kann als dessen Störung und Zerstörung empfunden werden. PICASSO selbst sagte:

„Ich verwende in meinen Bildern alle Dinge, die ich gern habe. Wie es den Dingen dabei ergeht, ist mir einerlei – sie müssen sich eben damit abfinden [...] Bei mir ist ein Bild die Summe von Zerstörungen. Ich mache ein Bild – und dann zerstöre ich es.“⁴

Die Freiheit des Subjekts bekundet sich hier in der Zerstörung des vorgegebenen Gegenstandes und dessen Neusetzung als Bildgegenstand.

25.1.2.2. Juan Gris

Exponent 2

Am ausführlichsten und genauesten legte der spanische Maler und Graphiker Juan GRIS (1887–1927), der im Jahre 1906 nach Paris kam und sich PICASSO anschloß, seine kubistische Methode dar. In den „*Notizen über meine Malerei*“ schrieb er 1923:

„Die Welt, der ich die Elemente der Realität entnehme, ist nicht sichtbar, sondern vorgestellt. – Die Art, die Welt zu betrachten, um ihr Elemente zu entnehmen, das heißt also die Ästhetik, hat sich im Laufe der Epochen geändert; doch die Beziehung der farbigen Formen zueinander [...] ist sozusagen unverändert geblieben. Ich glaube deshalb, daß meine Technik klassisch ist, denn ich habe sie bei den Meistern der Vergangenheit gelernt. Man kann wohl sagen, daß die Arbeitsmethode bis auf wenige Ausnahmen immer induktiv gewesen ist. Man gab das wieder, was einer bestimmten Realität angehörte, man machte aus einem Gegenstand ein Bild. – Mein Verfahren ist gerade umgekehrt. Es ist deduktiv. Nicht das Bild X gelangt zur Übereinstimmung mit meinem Gegenstand, sondern der Gegenstand X gelangt zur Übereinstimmung mit meinem Bild. Ich nenne mein Verfahren deduktiv, weil die bildnerischen Beziehungen zwischen den farbigen Formen mir bestimmte Beziehungen zwischen Elementen einer vorgestellten Wirklichkeit suggerieren [...] Die Qualität oder die Dimension einer Form oder einer Farbe suggerieren mir die Bezeichnung oder die Eigenschaft eines Gegenstandes. So weiß ich nie im voraus, wie der dargestellte Gegenstand aussieht. Wenn ich die bildnerischen Beziehungen bis hin zur Darstellung von Gegenständen spezifiziere, so will ich dadurch verhindern, daß der Betrachter eines Bildes es von sich aus tut und daß die Gesamtheit der farbigen Formen ihm eine von mir nicht vorgesehene Realität suggeriert [...] Man kann also sagen, daß ein von mir gemalter Gegenstand nur eine Modifikation schon vorher bestehender bildnerischer Beziehungen ist. Ich weiß bis zur Vollendung des Bildes nicht, welcher Art diese Modifikation ist, die ihm seine äußere Form gibt.“⁵

Diese „deduktive Methode“ beschrieb GRIS in immer neuen Wendungen:

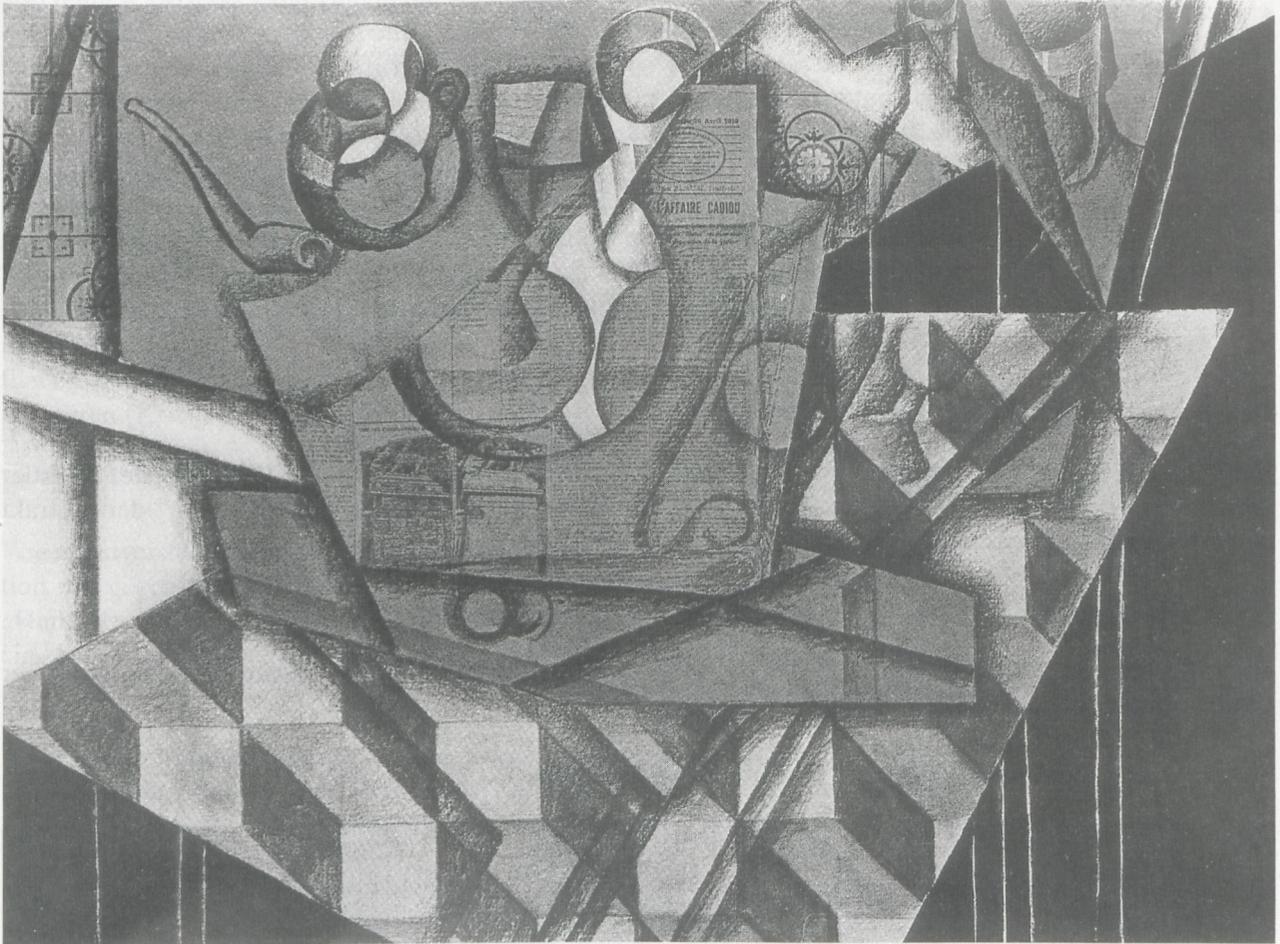
„Ich arbeite mit den Elementen des Geistes, mit der Imagination, ich versuche das Abstrakte zu konkretisieren, ich schreite vom Allgemeinen zum Besonderen, das heißt, ich gehe von einer Abstraktion aus, um zu einer wirklichen Tatsache zu gelangen [...] ich will dazu kommen, besondere Einzeldinge zu fertigen, indem ich vom allgemeinen Typus ausgehe [...] Cézanne macht aus einer Flasche einen Zylinder, ich gehe von einem Zylinder aus, um ein Einzelwesen eines bestimmten Typus zu schaffen, aus einem Zylinder mache ich eine Flasche [...] ich möchte sagen, daß ich das Weiß ordne, um es zu einem Papier und das Schwarz, um es zu einem Schatten werden zu lassen. Diese Malerei verhält sich zu der anderen Malerei wie die Poesie zur Prosa.“⁶

4 Pablo PICASSO: Wort und Bekenntnis. Die gesammelten Dichtungen und Zeugnisse. Zürich ²1954, S. 35.

5 Juan GRIS: Ausstellungskatalog Kunsthalle Baden-Baden, 20. 7.–29. 9. 1974, S. 43f.

6 Ebd., S. 42f.

Abb. 3: Juan Gris: Die Teetassen. Collage, Öl und Kohle auf Leinwand. 1914



Düsseldorf. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

GRIS' „deduktive“ Methode läßt sich an seinen Bildern unmittelbar ablesen. Auf dem Bild der „Teetassen“ von 1914 stehen Tassen, Gläser und eine Flasche auf dem Tisch, dessen Schublade deutlich zu sehen ist. Auf dem Tisch liegt eine Decke mit einem Muster aus großen, perspektivisch vertieften Quadrern. Wie merkwürdig aber zeigt GRIS dies einfache Stillebenmotiv – als Ergebnis einer geometrischen Operation! Diesem Bild liegt – wie allen Werken von Juan GRIS – eine „Organisationsfigur“ zugrunde, die sich aus Linienzügen bildet, die „oft Strahlen gleichen, die von einem fernen Punkt aus ins Bild gesendet werden“.⁷ Die Linien sind Bewegungszüge, die von ihnen eingefassten Flächen Energiefelder, die zueinander in dynamischen Relationen stehen. So liegen auch im Bild der „Teetassen“ die Flächen nicht als geschlossene, ruhige Einheiten nebeneinander und übereinander, sondern scheinen durch Drehung, Verschiebung, Größen- und Formvariation gewonnene Besonderungen eines übergeordneten Bildprozesses zu sein.

Die Braunzonen der Tischfläche oben rechts wirken in der Korrespondenz ihrer Konturen wie auseinandergeschnitten und durch plötzliche Drehung winkelförmig getrennt. Die Bewegung führt von außen nach innen, in einem Prozeß der Konzentration, nicht des Ausstrahlens, der Ineinanderfaltung, nicht des Sich-Öffnens. Das schwebende, schräg begrenzte unregelmäßige Vieleck der oberen Bildhälfte verdichtet sich zu einem horizontal-vertikal ausgerichteten Quadratfragment in der Bildmitte und weiter zu Kreisbögen. Konzentrisch läuft die Bewegung zum Mittelpunkt der Energiefelder – ein Weg, der auch tiefenmäßig ins Bildinnere führt. Die Gegenstände erscheinen wie Produkte dieses Bewegungszuges. Sie sind unvollständig, wie im Augenblick ihres Entstehens festgehalten. Variierend sind mehrere Erscheinungsmöglichkeiten, Gegenstandsaspekte übereinanderprojiziert.

Die Gegenstände der „äußeren Welt“ werden im Inneren des Bildes aus geometrischen Formen und Operationen des Bildes erzeugt. Es ist dies die angemessene Veranschaulichung der Setzung von Gegenständen aus der Vorstellung durch den konstruierenden Geist.

⁷ Ernst STRAUSS: Über Juan Gris' „Technique Picturale“. In: Lorenz DITTMANN (Hrsg.): Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien. München/Berlin 1983, S. 190.

Aufgabe 2 Wie sahen PICASSO und GRIS das Verhältnis von Bildgegenstand und Gesamt-Bild?

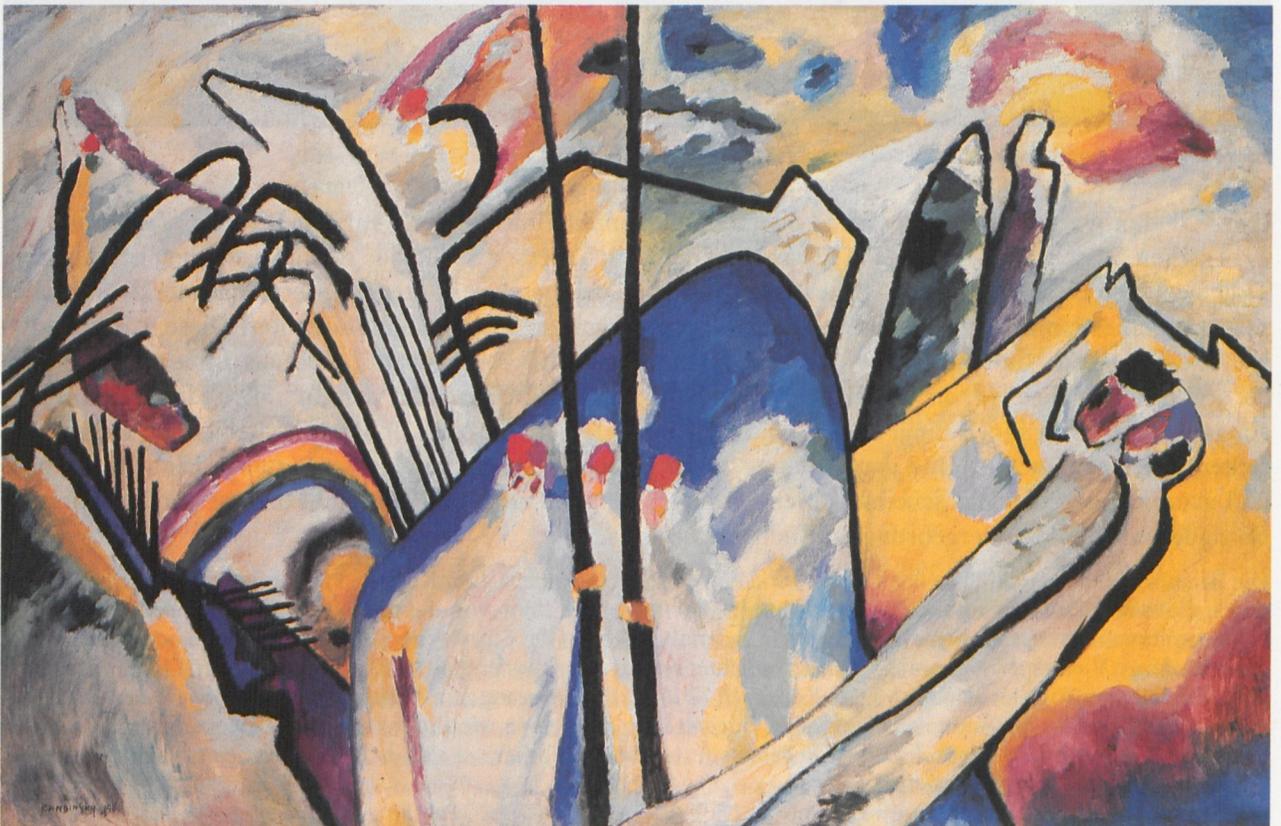
25.1.3. Der „innere Klang“ in der Malerei Kandinskys

Ansatz 3 Der russische Maler und Graphiker Wassily KANDINSKY (1866–1944) ging im Jahre 1910 als erster Künstler dazu über, gegenstandslose Bilder zu malen. Was ihn interessierte, war der „innere Klang“ der abstrakt dargestellten Bildgegenstände, Vorgänge, Farben und Linien.

25.1.3.1. Die Aufteilung des Bildes

Vorgehensweise Auch KANDINSKY gab Hinweise zur Analyse seiner Bilder. Gewählt seien die Aufzeichnungen zu seiner „Komposition IV“, einem großformatigen Hauptwerk von 1911.

Abb. 4: Wassily Kandinsky: Komposition IV. Öl auf Leinwand. 1911



Düsseldorf. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

Er gliederte seine Gesichtspunkte nach „Massen“, „Gegensätzen“, „Überfließungen“ und „Zentren“. Als „Massen [Gewichtsmassen]“ hob er nach der Farbigekeit hervor: „unten Mitte – Blau (gibt dem Ganzen kalten Klang), oben rechts – getrenntes Blau, Rot, Gelb“, nach der Liniengestaltung: „oben links – schwarze Linien

der Pferde im Knoten, unten rechts – langgezogene Linien der Liegenden“.⁸ Sofort also teilte KANDINSKY das Bild in die verschiedenen Richtungen der Grundfläche: oben–unten, links–rechts auf und benannte die farbigen und formalen Schwerpunkte in den so getrennten Bezirken. An „Gegensätzen“ stellte er fest: solche „der Masse zur Linie, des Präzisen zum Verschwommenen, des Linienknotens zum Farbknoten“ und als Hauptgegensatz: „spitze, scharfe Bewegung (Schlacht) zu hellkalt-süßen Farben“. An „Überfließungen“ notierte er solche „der Farbe über die Konturen“ und fügte hinzu: „Das vollkommene Konturieren nur der Burg wird abgeschwächt durch das Hineinfließen des Himmels über die Kontur.“ „Zwei Zentren“ bestimmen das Bild: „1. Linienknoten, 2. modellierte Spitze des Blau sind voneinander durch die zwei senkrechten schwarzen Linien abgeteilt (Spieße). Die ganze Komposition ist sehr hell gemeint mit vielen süßen Farben, die oft ineinander fließen (Auflösungen), auch das Gelb ist kalt. Dieses Hell-Süß-Kalte zum Spitz-Bewegten (Krieg) ist der Hauptgegensatz im Bilde.“

Farben und Formen

25.1.3.2.

Interpretation

Wie selbstverständlich mischte KANDINSKY Aussagen zur Farb- und Formkomposition mit gegenständlichen Verweisen: „Pferde“, „Liegende“, „Burg“, „Spieße“, „Himmel“ werden benannt, von „Schlacht“ und „Krieg“ ist die Rede. So entsteht ein Assoziationsfeld ritterlichen Lebens mit einer Burg auf ragendem Gipfel, kämpfenden Reitern, riesigen Spießern – man kann auch noch Köpfe und Hände derjenigen, welche diese „Spieße“ halten, erkennen – und im Kontrast dazu die Idylle eines liegenden Paares rechts. Aber selbstverständlich ist KANDINSKYS „Komposition IV“ kein erzählerisches Bild. Es kam ihm nur auf den „inneren Klang“ dieser Gegenstände und Vorgänge an, nicht auf diese selbst, wie auch auf den „inneren Klang“ der Farben und Linien, nicht auf diese selbst als pure Erscheinungen. Um die „Klänge“ der Farben wahrzunehmen, ist eine Erinnerung an KANDINSKYS Darlegungen über die Farben in seinem Buch „Über das Geistige in der Kunst“ hilfreich. Hier heißt es über das Blau, die zentrale Farbe von „Komposition IV“:

Seine Neigung „zur Vertiefung ist so groß, daß es gerade in tieferen Tönen intensiver wird und charakteristischer innerlich wirkt. Je tiefer das Blau wird, desto mehr ruft es den Menschen in das Unendliche, weckt in ihm die Sehnsucht nach Reinem und schließlich Übersinnlichem. Es ist die Farbe des Himmels, so wie wir ihn uns vorstellen bei dem Klange des Wortes Himmel. *Blau ist die typisch himmlische Farbe.* Sehr tiefgehend entwickelt das Blau das Element der Ruhe [...] Musikalisch dargestellt ist [...] das dunkle [Blau] dem Cello [ähnlich], immer tiefer gehend den wunderbaren Klängen der Baßgeige; in tiefer, feierlicher Form ist der Klang des Blau dem der tiefen Orgel vergleichbar.“⁹

Das leuchtende Blau von „Komposition IV“ zeigt in seiner Veränderung gegen die obere Kontur hin gerade das Tiefer- und Innerlicher-Werden, sein Streben zum „Übersinnlichen“, „Himmlischen“. Ihm ist ein Gelb gegenübergestellt, das mit seinem entgegengesetzten Charakter das Blau in seiner Besonderheit noch steigert.

Denn Gelb „beunruhigt den Menschen, sticht, regt ihn auf und zeigt den Charakter der in der Farbe ausgedrückten Gewalt, die schließlich frech und aufdringlich auf das Gemüt wirkt. Diese Eigenschaft des Gelb, welches große Neigung zu helleren Tönen hat, kann zu einer dem Auge und dem Gemüt unerträglichen Kraft und Höhe gebracht werden. Bei dieser Erhöhung klingt es, wie eine immer lauter geblasene scharfe Trompete oder ein in die Höhe gebrachter Fanfarenton. *Gelb ist die typisch irdische Farbe.*“¹⁰

⁸ Wassily KANDINSKY : Rückblick. Mit einer Einführung von Ludwig GROTE. Baden-Baden 1955, S. 35; dort auch die folgenden Zitatfragmente.

⁹ Wassily KANDINSKY : Über das Geistige in der Kunst. Mit einer Einführung von Max BILL. Bern 1952, S. 91f.

¹⁰ Ebda., S. 91.

„Dissonanter Gleichklang“: Kandinsky und Schönberg

25.2.1.

Der Maler KANDINSKY war einer der ersten Nicht-Musiker, die die Bedeutung des österreichischen Komponisten Arnold SCHÖNBERG (1874–1951) erkannten.

Beispiel 1

Der in Wien geborene SCHÖNBERG, der sich seine musikalischen Fähigkeiten weitgehend autodidaktisch angeeignet hatte, arbeitete in den Jahren 1901 bis 1903 in Berlin als Kapellmeister im „Überbrett!“, dann in Wien als Privatlehrer. Von 1911 bis 1914 hielt er Vorlesungen am Sternschen Konservatorium zu Berlin und übernahm 1925 ebendort eine Meisterklasse an der Preußischen Akademie der Künste. 1933 wanderte er über Frankreich in die USA aus. SCHÖNBERG, den man als den vielseitigsten und originellsten Komponisten in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts zu bezeichnen pflegt, schuf mit seiner mehrstimmigen Satzweise, in der die Einzelstimmen weitgehend selbständig geführt werden, eine neuartige und überaus vielfältige Klangsprache. Er ging seit 1908 dazu über, atonale Kompositionen zu schreiben. Dabei sind die einzelnen Töne und Klänge nicht mehr auf einen Grundton oder eine Akkordharmonie bezogen. Seine frühen atonalen Werke gelten als Entsprechung zur expressionistischen Malerei. Er selbst zeigte seine Verwandtschaft zum Expressionismus unter anderem dadurch, daß er Ölbilder malte, die diesem Kunststil verpflichtet waren.

Am 1. Januar 1911 besuchte KANDINSKY zusammen mit Franz MARC (1880–1916) und anderen Malern aus der „Neuen Künstlervereinigung“ in München ein Konzert, in dem SCHÖNBERGS zweites Streichquartett op. 10 von 1907/08 und die Klavierstücke op. 11 von 1909 gespielt wurden. Die Mehrzahl der Zuhörer gab ihren Mißfallensbekundungen freien Lauf, KANDINSKY aber war begeistert. Das Streichquartett op. 10, mit Sopranstimme, leitete kompositorisch jene Schaffensperiode Arnold SCHÖNBERGS ein, die, wie der Komponist selbst erklärte, „auf ein tonales Zentrum verzichtet“. Vor allem im vierten Satz konnte, wiederum mit Worten SCHÖNBERGS, „die überwältigende Vielfalt dissonanter Klänge nicht länger durch gelegentliche Anbringung tonaler Akkorde ausbalanciert werden“.¹² Es war also diese zunehmend atonaler werdende Klangsprache, von der KANDINSKY fasziniert war. So beeindruckt war er, daß er, sonst ein eher zurückhaltender Charakter, bald darauf einen Brief an den ihm unbekanntem Komponisten schrieb, als Eröffnung einer lebhaften Korrespondenz in den folgenden Jahren. Hier heißt es:

„Sie haben in Ihren Werken das verwirklicht, wonach ich in freilich unbestimmter Form in der Musik eine so große Sehnsucht hatte. Das selbständige Gehen durch eigene Schicksale, das eigene Leben der einzelnen Stimmen in Ihren Compositionen ist gerade das, was auch ich in malerischer Form zu finden versuche.“ Die neue Harmonie, die KANDINSKY suchte, sei aber „nicht auf dem ‚geometrischen‘ Weg zu finden, sondern auf dem direkt antigeometrischen, antilogischen. Und dieser Weg ist der der ‚Dissonanzen in der Kunst‘, also auch in der Malerei ebenso, wie in der Musik. Und die ‚heutige‘ malerische und musikalische Dissonanz ist nichts als die Consonanz von ‚morgen‘.“¹³

Auch Franz MARC erkannte sofort die Übereinstimmungen von SCHÖNBERGS Musik und KANDINSKYS Malerei. Am 14. Januar 1911 schrieb er an den Maler August MACKE (1887–1914):

„Kannst Du Dir eine Musik denken, in der die Tonalität (also das Einhalten irgendeiner Tonart) völlig aufgehoben ist? Ich mußte stets an Kandinskys große Komposition denken, die auch keine Spur von Tonart zuläßt [...] und auch an Kandinskys ‚springende Flecken‘ bei Anhören dieser Musik, die jeden angeschlagenen Ton für sich stehen läßt (eine Art *weißer Leinwand* zwischen den Farbflecken!). Schönberg geht von dem Prinzip aus, daß die Begriffe Konsonanz und Dissonanz überhaupt nicht existieren. Eine sogenannte Dissonanz ist nur eine weiter auseinanderliegende Konsonanz. – Eine Idee, die mich heute beim Malen unaufhörlich beschäftigt.“¹⁴

12 Jelena HAHN-KOCH: Kandinsky und Schönberg. Zu den Dokumenten einer Künstlerfreundschaft. In: Dies. (Hrsg.): Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung. München 1983, S. 177–209, hier S. 177f.

13 Jelena HAHN-KOCH (Hrsg.): Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung. München 1983, S. 19.

14 Jelena HAHN-KOCH (Hrsg.): Kandinsky und Schönberg (s. *Anm. 11*), S. 178.

Problems muß darin gesucht werden, die Bauteile zu typisieren und zu verschiedenen Wohnorganismen zusammen zu montieren, also aus neuen technischen und neuen räumlichen Voraussetzungen einen Baukasten im großen zu schaffen, aus dem sich je nach Kopfzahl und Bedürfnis der Bewohner verschiedene Wohnmaschinen zusammenfügen lassen.“¹⁶

Zukunftsweisende Gedanken sind hier ausgesprochen, Gedanken, die freilich in höchst unterschiedlicher Form auf Dauer verwirklicht wurden: während nämlich die Typisierung bis zur härtesten Vereinfachung fortgeführt wurde, blieb die Variabilität auf der Strecke – das Bauhaus kann, nach seiner ursprünglichen Absicht, dafür aber nicht zur Verantwortung gezogen werden.

Die Bauhauslehre war genau geregelt. Die Ausbildung umfaßte die „Vorlehre“, den „elementaren Formunterricht in Verbindung mit Materialübungen“, die „Werklehre“, mit der „ergänzenden Formlehre“, und die „Baulehre“. Ziel der Vorlehre war es, „die schöpferischen Kräfte im Lernenden zu befreien, ihn die stoffliche Natur begreifen und die Grundgesetze des bildnerischen Gestaltens erkennen zu machen. Jede bindende Einstellung auf irgendeine Stilbewegung wird bewußt vermieden.“¹⁷

Aufgabe war „die Entfesselung der Individualität, ihre Befreiung von der toten Konvention zugunsten persönlicher Erlebnisse und Erkenntnisse, die ihr das Bewußtsein vermitteln, welche Grenzen ihrer Schaffenskraft von der Natur gesetzt sind [...] Die schöpferischen Möglichkeiten verschiedener Individualitäten sind verschieden begrenzt. Der einen entspricht der Rhythmus als ursprüngliches Ausdrucksmittel, der zweiten das Helldunkel, der dritten die Farbe, der vierten die Materie, der fünften der Ton, der sechsten die Proportion, der siebenten der stoffliche oder der abstrakte Raum, der achten die Beziehung des einen zum anderen, oder von beiden zu einem dritten oder vierten.“¹⁸

So wurde hier die größtmögliche Fülle begründet in der Verschiedenartigkeit der Materialien, denen die schöpferischen Möglichkeiten der Menschen in unterschiedlicher Weise zugewandt sind.

Während der Weimarer Periode, im Zeitraum von 1919–1924, lebten und arbeiteten am Bauhaus nebeneinander, aufgezählt in der Reihenfolge ihrer Berufung dorthin: der deutsch-amerikanische Maler und Graphiker Lyonel FEININGER (1871–1956), der schweizerische Maler Johannes ITTEN (1888–1967), der deutsche Bildhauer und Graphiker Gerhard MARCKS (1889–1981), der deutsche Maler

Abb. 5: Chronologische Übersicht der am Bauhaus tätigen Lehrkräfte

1919	1920	1921	1922	1923	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933
Weimar						Dessau						Berlin		
Gropius									Meyer			Mies v. d. Rohe		
Feininger														
Itten														
Marcks														
Muche														
Schlemmer														
Klee														
Schreyer														
Kandinsky														
Moholy-Nagy														
						Bayer								
						Albers								

Aus: Eberhard ROTERS: Maler am Bauhaus. Berlin 1965, S. 14.

16 Ebda., S. 178.

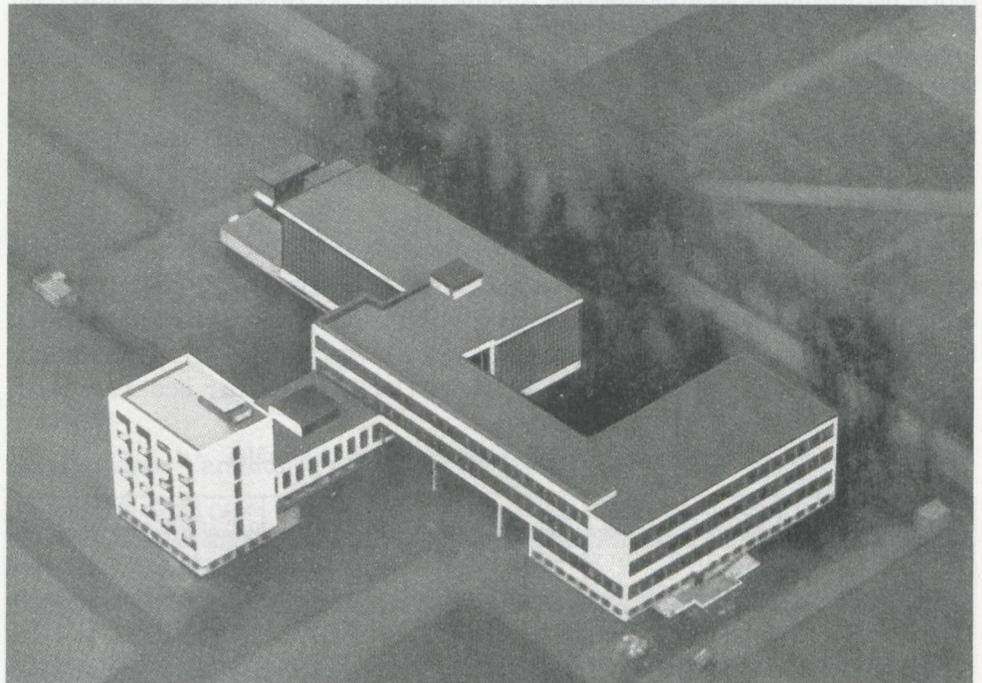
17 Ebda., S. 172.

18 Ebda., S. 172f.

Georg MUCHE (1895–1987) sowie der deutsche Maler und Bildhauer Oskar SCHLEMMER (1888–1943), Paul KLEE, der deutsche Schriftsteller und Maler Lothar SCHREYER (1886–1966), Wassily KANDINSKY und der ungarische Maler László MOHOLY-NAGY (1895–1946). In der Dessauer Zeit des Bauhauses kamen noch der deutsche Maler Josef ALBERS (1888–1976) und der österreichisch-amerikanische Maler, Graphiker, Photograph und Architekt Herbert BAYER (1900–1985) hinzu.

Es waren die Jahre des Aufbruchs, der hochgespannten geistigen Erregung, in der einige der stärksten Künstlerpersönlichkeiten der Zeit zueinander fanden. Aber schon Ende 1924 wurde – nach wütenden Angriffen der in Weimar früh erstarken Nationalsozialisten – das Bauhaus Weimar vom thüringischen Landtag zur Auflösung gezwungen. Im folgenden Jahr beschloß der Gemeinderat von Dessau die Übernahme des Bauhauses, und nun vollzog sich in diesem jungen Industriezentrum die schon 1923 angezeigte Wendung zur Einheit von Kunst und Technik. Walter GROPIUS entwarf die Pläne für eigene Gebäude. In den klaren und strengen Häusern des Dessauer Bauhauses fand der konstruktive Geist dieser Periode seinen architektonischen Ausdruck.

Abb. 6: Das Bauhaus in Dessau. Gesamtansicht. 1926



Aus: Hans M. WINGLER: Das Bauhaus 1919–1933. Weimar Dessau Berlin. Bramsche 1962, S. 362.

1928 übernahm der Schweizer Architekt Hannes MEYER (1889–1954) die Leitung. Er stärkte den Praxisbezug des Bauhauses, war vor allem auch an der Stadt- und Siedlungsplanung interessiert, die freie Phantasietätigkeit aber wurde beschnitten. Um den sich abzeichnenden parteiischen Konfrontationen nicht nur innerhalb der Studentenschaft entgegenzuwirken – MEYER war Kommunist –, wurde 1930 der Architekt Ludwig MIES VAN DER ROHE (1886–1969), einer der bedeutendsten Baumeister unseres Jahrhunderts, als sein Nachfolger berufen. Doch auch von Dessau wurde das Bauhaus vertrieben. Als privates Institut führte MIES VAN DER ROHE 1932 das Bauhaus in Berlin weiter; es war in einer stillgelegten Telefonfabrik untergebracht. Schon im Sommer 1933 aber sah er sich zur Auflösung des Bauhauses gezwungen. Die kunst- und freiheitsfeindliche Politik der Nationalsozialisten setzte auch dieser einzigartigen modernen Kunstschule ein Ende.

Abb. 7: Oskar Schlemmer: Bauhaustreppe. Öl auf Leinwand. 1932



The Museum of Modern Art, New York.

Raumknotenpunkten, Scheidewände gezogen von allen Seiten, Diagonaltreppen erbaut und erstiegen, Zusammenwirkenlassen von Kuben verschiedener Position innerhalb des Hauptkubus – alles mit den Mitteln des Malers, mit Punkt, Linie und Fläche, Hell-Dunkel und Farbe (Maß, Gewicht und Qualität, die diesen Mitteln eigen sind). Das Resultat entsprach dem des rechnenden Wissenschafters, war aber voller Leben, weil mit den Mitteln der Kunst gewonnen.

Die Mittel sind das Lehrbare; ihre Anwendung auf das Thematische ist nicht ohne die Gefahr der Überwältigung vom Vorbild des Lehrers. Klee suchte dieser Gefahr zu begegnen, indem er weder die geringste Auskunft gab über seine technischen Mittel, noch je eine Anleitung, wie diese oder jene Wirkung zu erreichen sei. Es mußte erarbeitet, erfahren werden. Dafür gab er Aufgaben. Ein Beispiel: ‚Auflockerung und Verdichtung ausdrücken: auf farbiger

Abb. 8: Paul Klee in seinem Atelier im Bauhaus in Weimar. 1925



Aus: Sabine REWALD: Paul Klee. Ausstellungskatalog Kunsthalle Tübingen. Stuttgart 1989, S. 37.

KLEE setzte mit einer Untersuchung der Linie ein. Er unterschied die aktive, die mediale und die passive Linie. Die „aktive Linie“ ergeht sich frei, ist „ein Spaziergang um seiner selbst willen, ohne Ziel. Das agens ist ein Punkt, der sich verschiebt.“ Die „mediale Linie“ steht zwischen Punktbewegung und Flächenwirkung. Im Werden haben die aus der „medialen Linie“ entstehenden Figuren „linearen Charakter; zu Ende geformt aber wird diese lineare Eigenschaft von der Flächenvorstellung unverzüglich abgelöst.“ „Passive Linien“ schließlich entstehen durch Verschiebung der Linien zu Flächen, sind bloße Säume, Begrenzungen von homogenen Flächen.²⁰

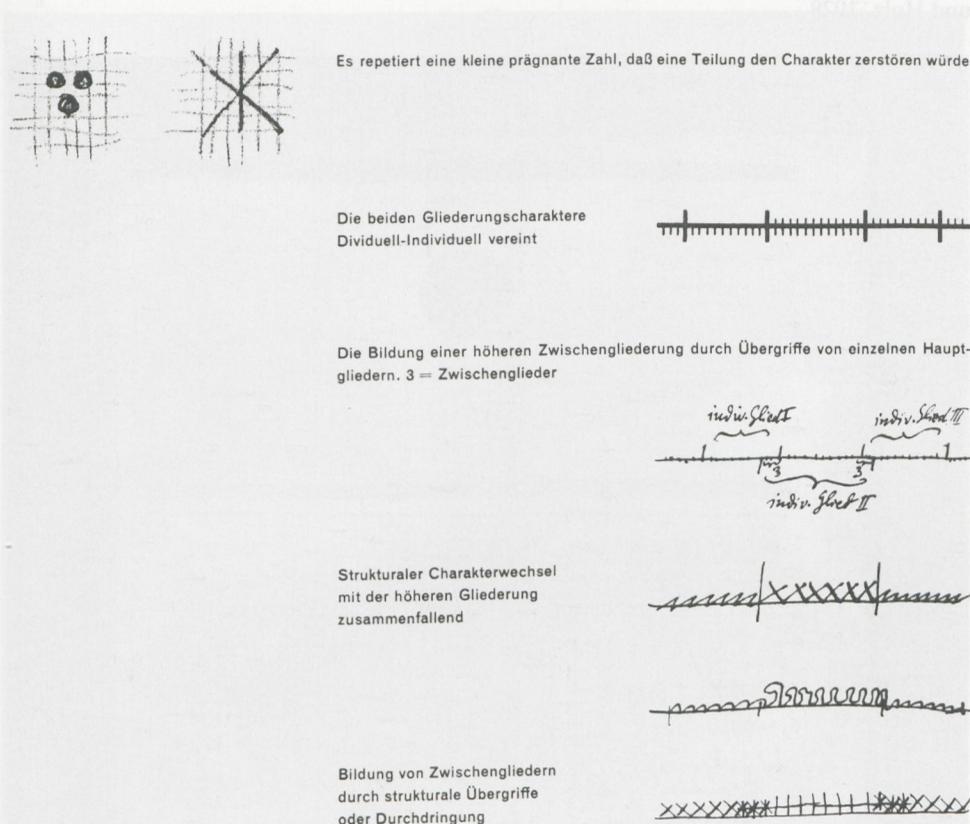
Für KLEES Theorie der bildnerischen Mittel sind diese Feststellungen insofern charakteristisch, als sie die bildnerischen Elemente als entstehende, auseinander zu entwickelnde begreifen: Aus der Bewegung des Punktes entsteht die aktive Linie, die medialen Linien begrenzen sich zur konturbestimmten Fläche, die Fläche selbst bildet sich aus der Verschiebung der passiven Linie. So gilt schon für die Anfangsgründe dieser Theorie die Betonung von Entstehung, Bewegung, Werden.

Das Bewegungshafte entfaltet sich in und aus der systematischen Ordnung. Wie der Hauptinhalt der Kleeschen Betrachtung des künstlerischen Tuns und wie ein anschauliches Symbol seiner Kunst selbst wirkt das von ihm entwickelte Verhältnis von dividueller und individueller Gliederung.²¹ Unter „dividueller Gliederung“ verstand KLEE die Reihung, die Addition, einfacher Einheiten, etwa von vertikalen oder horizontalen Linien nach dem Schema $1+1+1+1+1$. Aus der Kreuzung der beiden Richtungen entsteht das „Schachbrettmuster“, die Grundlage vieler Bilder KLEES.

20 Paul KLEE: Pädagogisches Skizzenbuch. Hrsg. von Hans M. WINGLER. Mainz/Berlin 1965, S. 6, 8f.

21 Paul KLEE: Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre. Hrsg. und bearbeitet von Jürg SPILLER. Basel/Stuttgart 1956, S. 217, 237.

Abb. 9: Paul Klee: „Die Gliederungscharaktere zusammengefaßt“



Aus: Paul KLEE. Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre. Hrsg. und bearbeitet von Jürg SPILLER. Basel/Stuttgart 1956, S. 243.

Die „dividuelle“ Gliederung betrifft die Struktur: Die Reihung von gleichen Merkmalen, das heißt ihre Addition ($1+1+1+1$), ist nach KLEE eine der primitiven strukturalen Rhythmen, die auf der Wiederholung ein und derselben Einheit beruht – beispielsweise in der Richtung „links–rechts“ oder „oben–unten“. Besteht die Einheit aus der Verbindung zweier Elemente ($1+2$), wird eine höhere Stufe desselben Rhythmus erreicht.

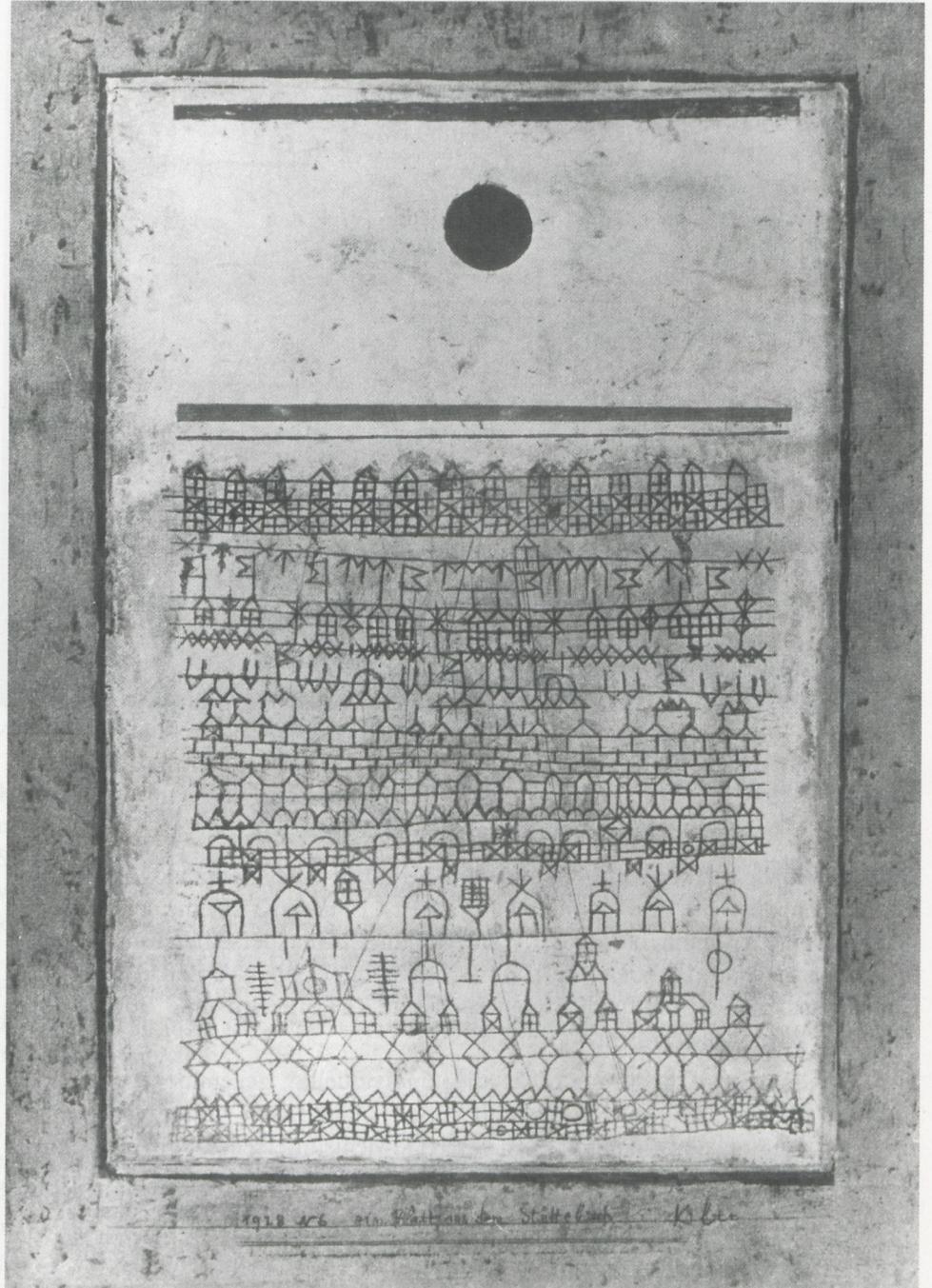
Der „dividuellen“ Gliederung steht die „individuelle“ gegenüber, in der, bei extremer Ausprägung, „nichts repetiert“, „jedes Glied vom andern verschieden“ ist. Die Abhebung der Elemente kann durch Gewichtsunterscheidung (lang – kurz – lang) erfolgen, durch Variation der vertikalen und horizontalen Längen, durch Wechsel von Kurven und Winkeln, Kontrastierung von Bewegung und Gegenbewegung, durch progressive Veränderung, Verschiebung usw. Eine Vielzahl von Möglichkeiten tut sich hier auf.

„Individuelle“ Gliederungen kann man, im Gegensatz zu den Strukturen, nach KLEE niemals bis auf ein Einzelelement reduzieren. Die unterste Stufe der „individuellen“ Gliederung ist ein Verhältnis (*Proportion*), also etwa $2:3:5$.

Als Beispiel der Durchdringung von „dividueller“ und „individueller“ Gliederung sei „Ein Blatt aus dem Städtebuch“ von 1928 genannt. In unterschiedlichen Abständen gelegte Horizontalen tragen Elemente aus Geraden und Kurven, die sich zu „Häusern“, „Fahnen“, „Kuppeln“, „Mauern“, „Zelten“ zusammenschließen. Ein stilles Gestirn steht über der „Stadt“.

Es ist ein Bild voller Zartheit; Weite und Dichte faßt es in eins. Ein „versponnenes“ Geflecht ähnlicher und unähnlicher, federleichter „Gebäude“ schwebt im Hellen, in sich bewegt wie Laub vom Hauch des Windes. Seine Nähe ist eingelassen in die Unfaßbarkeit kosmischer Bezüge.

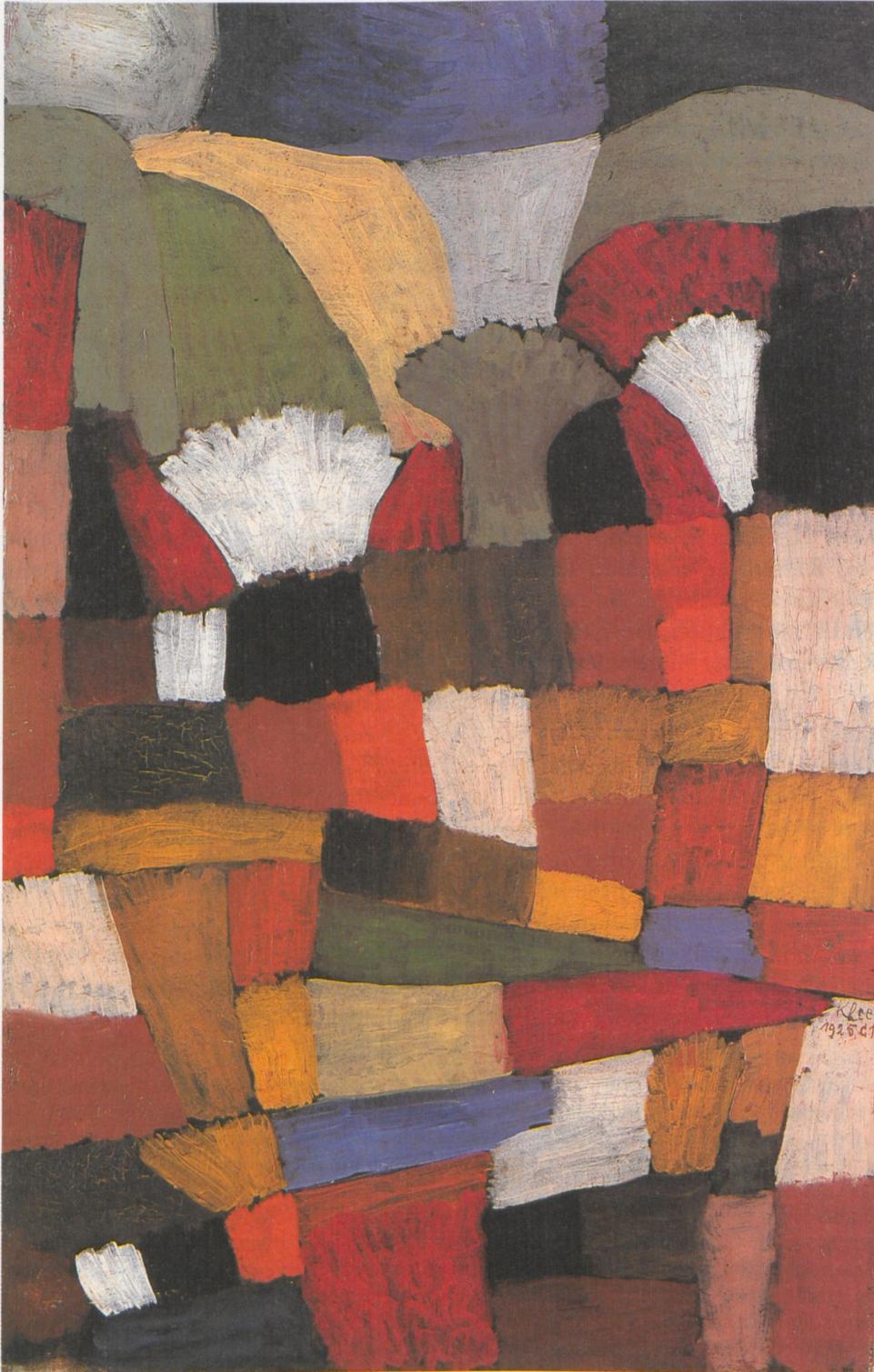
Abb. 10: Paul Klee: Ein Blatt aus dem Städtebuch. In Kreidegrund graviert, auf Papier und Holz. 1928



Kunstmuseum Basel.

KLEES Farbgebung kann sein Bild „*Garten in P. H.*“ von 1925 veranschaulichen. Kompositionsgrundlage ist hier ein verzogenes, wie in schwingende Bewegung versetztes Schachbrettmuster, allerdings aus Streifen unterschiedlicher Breite gefügt und so auch den Eindruck des Hintereinander-Aufwachsens erlaubend. Denn eine Gesamtbewegung durchzieht das Bild, ein Emporstreben von unten her, ein Sich-Entfalten in immer weiter ausstrahlenden und freier sich auffächernden Formen. So kann dies Bild als ein Symbol der Kleeschen Kunst im ganzen verstanden werden, als eine Veranschaulichung der „Metapher des Baumes“, in die er den Prozeß der künstlerischen Umsetzung faßte, des Strömens von unten durch den Stamm in die Krone des Werkes.

Abb. 11: Paul Klee: Garten in P.H. Öl auf Pappe. 1925



Bayerische Staatsgemäldesammlungen München.

Auch die Farben dienen dieser Bewegung: In Blaubraun, dunklem Braunschwarz und Braun ist der unterste Streifen gehalten. Darüber setzt Weiß mit kräftigem Akzent ein, kontrastiert zu Schwarz und Zinnoberrot, ein zweiter, rosatoniger Weißbezirk antwortet ihm, umgeben von Braun, Rotbraun, Bläulich, Gelbgrün, Hellbraun und Rosagelblich. In den Zonen darüber antworten einander Schwarzbraun und Gelbgrün, kaltes Graugrün und Purpurbraun, also in verhüllten Komplementärkontrasten. Weiter oben ordnet erneut die Polarität von Weiß und Schwarz eine Mannigfaltigkeit von Brauntönen: Schwarzbraun, Rotbraun, Olivbraun, bis hin zu Olivgrün – wie auch von Gelbabstufungen (Gelb, Grüngelb, Rosagelb) und einzelnen Rotakzenten um sich.

Farben sind bei KLEE immer auch Helldunkelwerte, oft sind helle Farben auch über Dunkelgründe gelegt, lassen so Helligkeit aus dem Dunkel aufscheinen. In den obersten Reihen vereinfachen sich die Klänge zu Grün und Blau, nach der Mitte bereichert um einen Gelbton. Zwischen warmer Dunkelheit und kaltem Weiß entfalten sich die Farben, sie steigen auf von der Wärme der Erde zum kühlen Licht, in einer verdoppelten Bewegung, ständig in freiem Gleichgewicht Farbbezirk gegen Farbbezirk setzend.

Aufgabe 7

Erklären Sie KLEES Theorie der bildnerischen Mittel.

.....

.....

.....

.....

.....

25.3.2. Piet Mondrian: Gestaltung statt Beschreibung

Konzept 2

Auch der niederländische Maler Piet MONDRIAN (1872–1944) wurde um 1912 vom Kubismus beeinflusst. Dies und die Erfahrung der Weite des Meeres und des Himmels waren für ihn Anlaß, seine wenigen Motive in immer mehr fortschreitender Abstraktion darzustellen. Um 1930 gelangte er dann zu einer äußersten Reduzierung der Bildelemente.

MONDRIAN legte seine Kunst- und Weltauffassung in mehreren Schriften dar. Eine Aufsatzsammlung erschien unter dem Titel „*Neue Gestaltung – Neoplastizismus – Nieuwe Beelding*“ 1925 als Band 5 der „*bauhausbücher*“. „Gleichgewichtige Gestaltung“ ist, wie es im Untertitel heißt, das „Generalprinzip“ der „Neuen Gestaltung“. Was ist darunter zu verstehen? MONDRIANS Denken und Schaffen kreiste um das Verhältnis des Universellen zum Individuellen. Unter dem „Universellen“ faßte er „das, was stets ist und bleibt, das für uns mehr oder weniger Unbewußte, im Gegensatz zum mehr oder minder Bewußten, dem Individuellen, welches sich stets wiederholt und erneut“.²² So ist das Verhältnis des Universellen zum Individuellen zugleich das Verhältnis des Unbewußten zum Bewußten, des Unveränderlichen zum Veränderlichen, des Unbeweglichen zum Beweglichen.

„Unser ganzes Wesen“, fuhr MONDRIAN fort, „ist sowohl das eine wie das andere: das Unbewußte und das Bewußte, das Unbewegliche und das Bewegliche; entstehend und Form wechselnd in wechselnder Aktion. Diese Aktion enthält alles Leid und alles Glück des Lebens, – das Leid entsteht durch fortgesetzte Scheidung, das Glück durch immerwährende Erneuerung des Veränderlichen. Als Unbewegliches steht über allem Leid und allem Glück – das Gleichgewicht.“

Durch unser Unbewegliches verschmelzen wir uns mit allen Dingen. Das Veränderliche zerstört unser Gleichgewicht, es trennt und scheidet uns von allem, das anders ist als wir. – Aus diesem Gleichgewicht, dem Unbewußten und dem Unbeweglichen, entsteht die Kunst. Sie erhält sichtbaren Ausdruck durch das Bewußtwerden. Daher ist die Erscheinung der Kunst der gestaltete Ausdruck des Unbewußten und des Bewußten. Er zeigt den Zusammenhang des einen mit dem anderen: er verändert sich, aber die ‚Kunst‘ bleibt unverändert.“²³

Soll Kunst reiner Ausdruck des Verhältnisses zwischen dem Universellen und dem Individuellen sein, dann muß sie „gestaltend“ werden. MONDRIAN setzte den Begriff „Gestaltung“ dem Begriff „Beschreibung“ entgegen. Die vormoderne Kunst war weithin „beschreibend“, weil sie die Gegenstände in ihrer Vielfalt des Individuellen darzustellen suchte.

²² Piet MONDRIAN: *Neue Gestaltung – Neoplastizismus – Nieuwe Beelding*. Mit einem Nachwort des Herausgebers. *Neue Bauhausbücher*. Hrsg. von Hans M. WINGLER. Mainz/Berlin 1974, S. 5.

²³ Ebda.; die folgenden Zitate S. 6–8, 11, 31f.

„Bis jetzt war keine der Künste rein gestaltend, denn das individuelle Bewußtsein war vorherrschend, – alle waren mehr oder weniger beschreibend, indirekt, annähernd.“

Nun aber, so MONDRIAN, wird sich der Geist des Universellen in immer höherem Maße bewußt, und daraus entsteht auch für die Kunst „die Notwendigkeit, die launische und unbestimmte Erscheinung der Naturphänomene beständig umzubilden und schärfer zu bestimmen. – So zerstört der neue Geist die begrenzte Form der ästhetischen Ausdrucksweise und schafft eine Darstellung, in der Subjekt und Objekt, Einschließendes und Umschlossenes gleichwertig sind, – eine ausgeglichene Dualität von Individuellem und Universellem [...]“

Um des Ausdrucks des Gleichgewichts, der „ausgeglichene Dualität von Individuellem und Universellem“ willen also mußte die Kunst ungegenständlich werden, mußte auf die Darstellung von individuell vereinzelt Gegenständen verzichten.

Die „beschreibende“, gegenständliche Kunst, welche die „natürliche Form als Kunstmittel benutzte“, war untauglich zur Darstellung des Gleichgewichts von Universellem und Individuellem, denn die „natürliche Form verschleiert den direkten Ausdruck des Universellen, weil darin Subjekt und Objekt nicht in plastischer Gleichwertigkeit vorhanden sind“.

Das reine Gleichgewicht zwischen dem Universellen und dem Individuellen hat seinen Ort jenseits der Tragik, die in aller Vereinzelung beschlossen ist. „Das Unausgeglichene zwischen dem Individuellen und dem Universellen gebiert das Tragische und drückt sich in tragischer Gestaltung aus.“ Die Kunst kann einer neuen Weltsicht, in der das Tragische überwunden ist, Bahn brechen. Sie kann dies nur und gerade, indem sie abstrakte Gestaltung ist: „Die Kunst, weil abstrakt und in Opposition zum Natürlich-Konkreten, kann dem gradweisen Verschwinden des Tragischen vorangehen. Je mehr das Tragische verschwindet, desto mehr gewinnt die Kunst an Reinheit.“ In dieser neuen Realität, die das Tragische hinter sich gelassen hat, verschwinden auch die individuell-gesonderten Gefühle:

„In der lebendigen Realität des Abstrakten hat der neue Mensch die Gefühle von Heimweh, Freude, Entzücken, Schmerz, Schrecken usw. überschritten. In der ‚beständigen‘ Empfindung für das Schöne haben diese Gefühle sich geläutert und vertieft. Er erlangt eine viel tiefere Anschauung der fühlbaren Realität.“

Mit dem Ausdruck des Verhältnisses von Universellem und Individuellem sollte die Kunst der „neuen Gestaltung“ auch Ausdruck einer neuen Gelassenheit werden, einer Gelassenheit, in der sich die je wechselnden Gefühle von Freude und Schmerz, Entzücken und Schrecken aufheben.

So stand die „neue Gestaltung“ für MONDRIAN als Vorbild einer neuen Welt- und Lebensauffassung, einer neuen Einstimmung von Subjekt und Kosmos durch Hingabe des Individuellen in ein reines Gleichgewicht mit dem Universellen. Dies reine Gleichgewicht wollte MONDRIAN in seinen Werken mit den einfachsten Mitteln vergegenwärtigen, durch das Verhältnis von Horizontalen zu Vertikalen, von Rechtecken, dazu der drei Grundfarben und der „Nichtfarben“ Schwarz und Weiß. Das Entscheidende waren für ihn dabei die „Verhältnisse“, nicht die Formen oder Farben an sich.

Die „neue Gestaltung in der Malerei“ war für MONDRIAN „eine Komposition farbiger Rechtecke, welche die tiefste Realität ausdrücken. Dahin kommt sie durch den gestalteten Ausdruck der Verhältnisse, und nicht durch die natürliche Erscheinung. Sie verwirklicht das, was alle Malerei gewollt hat, aber nicht anders, als in verschleierter Form ausdrücken konnte. Die farbigen Flächen drücken sowohl durch ihre Lage und Größe als durch die Stärke ihrer Farben bildnerisch nur Verhältnisse und nicht Formen aus.“

Auch in der Natur walten Verhältnismäßigkeiten, die aber nicht das Gleichgewicht von Universellem und Individuellem als solches zum Ausdruck bringen.

„In der Natur sind alle Verhältnisse verschleiert durch die Materie, die als Form, Farbe oder Naturlaut sich äußert. Die Darstellung dieser Formen ist in der Vergangenheit sowohl für die Musik wie für die Malerei unbewußt als Ziel angestrebt worden. So waren bisher diese Künste

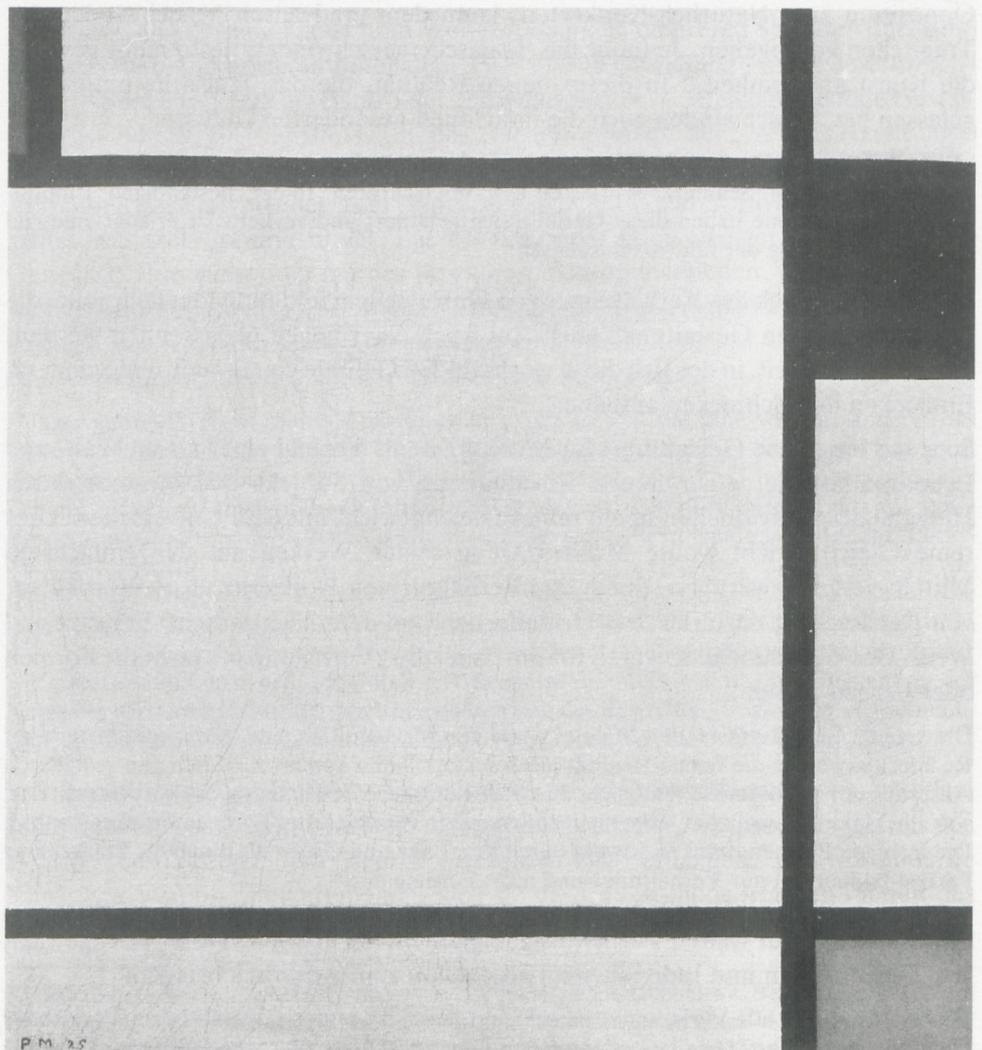
schaffend ‚auf die Weise der Natur‘ [...] Nach Cézanne hat sich die Malerei mehr und mehr von der äußeren Erscheinung der Natur befreit. Futurismus, Kubismus und Purismus gelangten zu einer anderen Gestaltung. Gleichwohl, so lange die Gestaltung sich irgendwelcher ‚Form‘ bedient, ist es ausgeschlossen, reine Verhältnismäßigkeiten zu gestalten. Aus diesem Grunde hat sich ‚die neue Gestaltung‘ von jeder ‚Form‘bildung befreit.“

Mit einem anderen Ziel als KANDINSKY drang MONDRIAN zu einer Gestaltung jenseits der Fixierung auf „Formen“ vor: KANDINSKY kam es auf den „inneren Klang“ der Formen und Farben an, MONDRIAN ausschließlich auf die Verhältnisse, auf die Beziehungen, die durch Formen und Farben sich bilden.

Das Spiel der Verhältnisse mußte das Gleichgewicht zwischen Universellem und Individuellem, Unveränderlichem und Veränderlichem, „Geistigem“ und „Natürlichem“ zum Ausdruck bringen. Das Werk der „neuen Gestaltung“ veranschaulicht dies Gleichgewicht im Bezug des Rechtwinkligen zum Rhythmus, der Nichtfarben zu den Farben.

„Die neue Gestaltung“, erklärte MONDRIAN, „drückt diese Gesetzmäßigkeit, dieses ‚Unveränderliche‘ aus durch das Verhältnis von Stand, d. h. das Rechtwinklige. Sie bedient sich dazu insofern des ‚Veränderlichen‘, als das Verhältnis der Dimensionen (Maß), das Verhältnis der Farben und [in der Musik] das Verhältnis von Farbe (Ton) zu Nicht-Farbe (Geräusch). – In der Komposition drückt sich das Unveränderliche (das Geistige) aus durch die gerade Linie und die Flächen in Nichtfarbe (schwarz, weiß, grau), während das Veränderliche (das Natürliche) Ausdruck findet in den Farbflächen und im Rhythmus.“

Abb. 12: Piet Mondrian: Tableau N VII. Komposition mit Blau, Gelb, Schwarz, Rot. Öl auf Leinwand. 1925

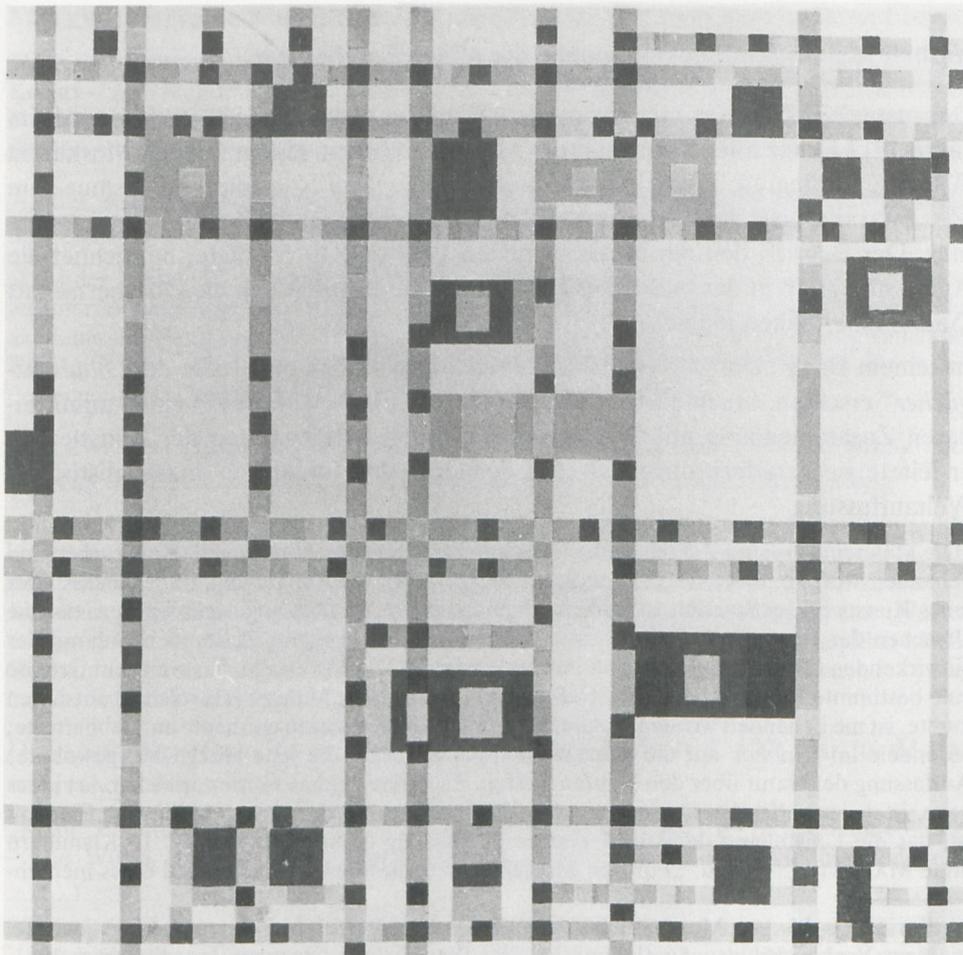


Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld.

Je neu, je anders brachte MONDRIAN die Elemente der Horizontalen und der Vertikalen, der Grundfarben und der Nichtfarben ins Gleichgewicht, nicht nach irgendeinem rechnerischen Kalkül, sondern aus der Intuition künstlerischer Sensibilität. In den zwanziger Jahren entstanden Bilder mit entschiedener Flächendifferenzierung: Beim „*Tableau N VII, Komposition mit Blau, Gelb, Schwarz, Rot*“ von 1925 wird ein großes, gering in seiner Breitenerstreckung betontes weißes Rechteck ausgewogen von schmalen liegenden und stehenden weißen Streifen und kleinen Rechtecken in Rot, Schwarz, Gelb und, nur als schmales Band, in Blau. Es stellt sich kein Gleichgewicht ein zwischen den Buntfarben allein – sonst müßte dem intensiven Gelb eine viel größere Fläche Blau antworten (und gerade in solcher Spannung können die Buntfarben Zeichen des „Veränderlichen“ werden) –, vielmehr erfolgt der Ausgleich zwischen der Breitenerstreckung in Weiß und Horizontalen und den vertikal aufgereihten Flächen in Rot, Schwarz und Gelb wie dem senkrecht aufgerichteten Blau. Horizontale und Vertikale, die ersten Garanten des „Unveränderlichen“, begründen selbst aber auch den Rhythmus: „Veränderliches“ und „Unveränderliches“ sind im Bilde nur zwei Aspekte desselben, sie lassen sich nicht streng voneinander trennen, wie die Theorie es will.

Seine letzten Jahre verbrachte MONDRIAN in New York, wohin er 1940 übersiedelte. Die Werke dieser Spätzeit sind bestimmt von einer neuen Rhythmik. Er öffnete sich dem ungestüm Drängenden dieser Stadt. „*Broadway Boogie-Woogie*“ von 1942/43 ist erfüllt vom harten, schnellen, kleinteiligen und fröhlichen Rhythmus des Jazz. Schwarz ist ausgeschieden. Horizontale und Vertikale bilden gelbe Bahnen, vielfältig unterteilt in rote, blaue, auch weißliche Rechteckelemente.

Abb. 13: Piet Mondrian: *Broadway Boogie-Woogie*. Öl auf Leinwand. 1942/43



lichen Organismus eine Erscheinung, die das Vorhandensein eines verändernden, ‚sich hinzufügenden‘ Elements vermuten läßt. – Eine Blut- oder Harnuntersuchung läßt dann auch das Wesen des ‚sich hinzufügenden‘ Elementes erkennen.“²⁵

In die Nähe der Lebensvorgänge brachte MALEWITSCH auch die Wirkung des „additionalen Elements“ in der Entstehung von Kunst:

„Die Kenntnis der Gesetze, die durch die verschiedenen additionalen Elemente bestimmt werden, gibt die Möglichkeit, an dem fertigen Gemälde zu erkennen, welches additionalen Element auf den Maler zur Zeit der Entstehung dieses Gemäldes einwirkte [...] Jedes additionalen Element übt einen starken Einfluß auf die Einstellung des Malers zu dem ihn umgebenden Leben aus (auch in wirtschaftlicher und politischer Beziehung). Es macht ihn von gewissen Lebensverhältnissen, von einer ganz bestimmten Umgebung abhängig, ohne die er nicht erfolgreich schaffen kann. So sind z. B. Futuristen und Kubisten ausgesprochene Großstädter. Sie sind vollkommen auf die Energie der Stadt, der Großindustrie, konzentriert und spiegeln ihre straffe, dynamische Geometrie wider. Das Stampfen der Maschinen, die rasenden Räder [...] gehören zu der inspirierenden Umgebung ihres metallischen Schaffens. Ein Maler der Cézanneschen Kultur wird dagegen immer aus der Großstadt hinausstreben; ihm ist der Bauer und das ‚Land‘ nicht fremd. [...]

Erst im Kubismus und Futurismus nimmt die Kunst der industriellen Umgebung ihren Anfang, d. h. da, wo die eigentliche Malerei aufhört. Übrigens sind diese beiden Kulturen (Kubismus und Futurismus) in ihrer Ideologie verschieden. Während der Kubismus im ersten Stadium seiner Entwicklung noch an der Grenze Cézannescher Kultur steht, verallgemeinert der Futurismus alle Erscheinungen bereits zugunsten der abstrakten Kunst und grenzt somit an eine neue Kultur – *den gegenstandslosen Suprematismus*.

Das additionalen Element des Suprematismus nenne ich die ‚suprematistische Gerade‘ (dynamischen Charakters). Die dieser neuen Kultur entsprechende Umgebung ist durch die neuesten Errungenschaften der Technik, insbesondere der Aviatik [Flugtechnik, Flugwesen] gegeben, so daß man den Suprematismus auch den ‚aeronautischen‘ nennen könnte.“

Aber dies war nur die äußerliche Erklärung. In einem zweiten Kapitel beschrieb MALEWITSCH seine Kunst, den „Suprematismus“, auf einer ganz anderen Ebene:

„Unter Suprematismus verstehe ich die Suprematie der reinen Empfindung in der bildenden Kunst. – Vom Standpunkte des Suprematisten sind die Erscheinungen der gegenständlichen Natur an sich bedeutungslos; wesentlich ist die Empfindung – als solche, ganz unabhängig von der Umgebung, in der sie hervorgerufen wurde.“

All das, was als „additionalen Element“ für das Zustandekommen eines Kunstwerks aufgewiesen wurde, betrifft nicht dessen Charakter als Kunstwerk:

„[...] der bleibende, tatsächliche Wert eines Kunstwerks (welcher ‚Schule‘ es auch immer angehören mag) liegt ausschließlich in der zum Ausdruck gebrachten Empfindung. – Der akademische Naturalismus, der Naturalismus der Impressionisten, der Cézanneismus, der Kubismus usw. – dies alles sind gewissermaßen nichts als dialektische Methoden, die an sich den eigentlichen Wert des Kunstwerkes in keiner Weise bestimmen.“

MALEWITSCH ging noch über KANDINSKY hinaus, der den „inneren Klang“ der Gegenstände gesucht hatte. Für MALEWITSCH gab es nur die „Empfindung“:

„Für den Suprematisten ist [...] jenes Mittel der Darstellung das gegebene, das die Empfindung – als solche möglichst voll zum Ausdruck bringt und das Gewohnte der Gegenständlichkeit ignoriert [...] Die Empfindung ist das Entscheidende [...] und so kommt die Kunst zur gegenstandslosen Darstellung – zum Suprematismus. – Sie gelangt in eine ‚Wüste‘, in der nichts als die Empfindung zu erkennen ist. Alles, was die gegenständlich-ideelle Struktur des Lebens und der Kunst bestimmte: Ideen, Begriffe und Vorstellungen [...] alles hat der Künstler verworfen, um der reinen Empfindung Gehör zu leihen.“

Das „Schwarze Quadrat auf weißem Felde“ (vgl. SBB 4, S. 102) war für MALEWITSCH das Zeichen dieser „Wüste“.

„Keine ‚Ebenbilder der Wirklichkeit‘ –, keine ideellen Vorstellungen – nichts als eine Wüste! – Die Wüste aber ist erfüllt vom Geiste der gegenstandslosen Empfindung, der alles

²⁵ Kasimir MALEWITSCH: Die gegenstandslose Welt. Mit einer Anmerkung des Herausgebers und einem Vorwort von Stephan VON WIESE. Neue Bauhausbücher. Hrsg. von Hans M. WINGLER. Mainz/Berlin 1980, S. 10; die folgenden Zitate S. 58f., 65f., 74.

durchdringt. [...] Das beglückende Gefühl der befreienden Gegenstandslosigkeit riß mich fort in die ‚Wüste‘, wo nichts als die Empfindung Tatsächlichkeit ist [...] – und so ward die Empfindung zum Inhalte meines Lebens. – Es war dies kein ‚leeres Quadrat‘, was ich ausgestellt hatte, sondern die Empfindung der Gegenstandslosigkeit.“

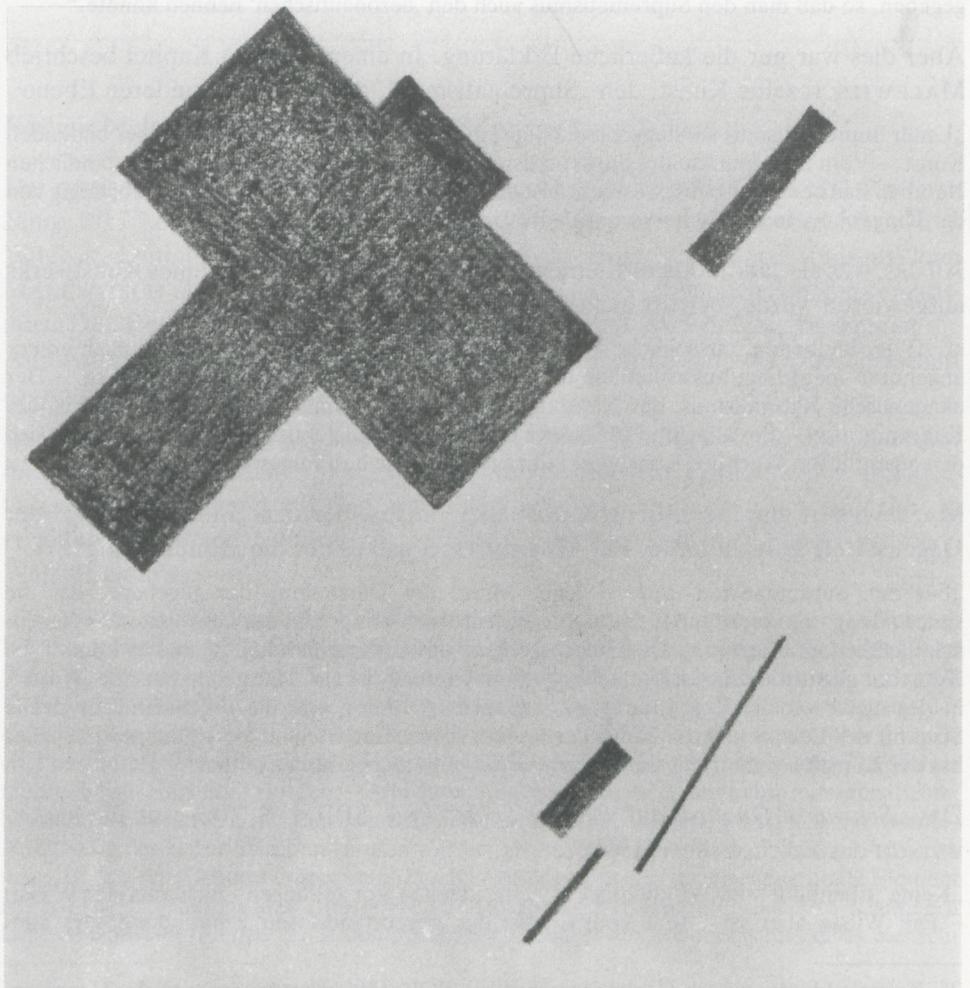
Aus dem schwarzen Quadrat, dem „grundlegenden suprematistischen Element“, ließ MALEWITSCH andere einfache Elemente entstehen, durch Drehung den schwarzen Kreis, durch Bewegung und Durchdringung zweier Quadrate das schwarze Kreuz und so weiter – immer kam es ihm darauf an, die Formen als aus der Bewegung entstandene zu erfassen und in ihnen die Empfindungen dieser Bewegungen zu vermitteln:

„Durch den Suprematismus tritt nicht eine neue Welt der Empfindungen ins Leben, sondern eine neue unmittelbare *Darstellung* der Empfindungswelt – überhaupt. Das Quadrat verändert sich und bildet neue Formen, deren Elemente nach Maßgabe der veranlassenden Empfindung auf diese oder jene Weise geordnet werden.“

Die dem Buch „*Die gegenstandslose Welt*“ beigegebenen Beispiele suprematistischer Kompositionen tragen erklärende Untertitel, welche die Empfindungen, die sie veranschaulichen sollen, benennen.

Die „Empfindung des Fluges“ wird anschauliche Gestalt in der „*Komposition suprematistischer Elemente*“ von 1914–1915. Vor weißem Grunde – dem immer

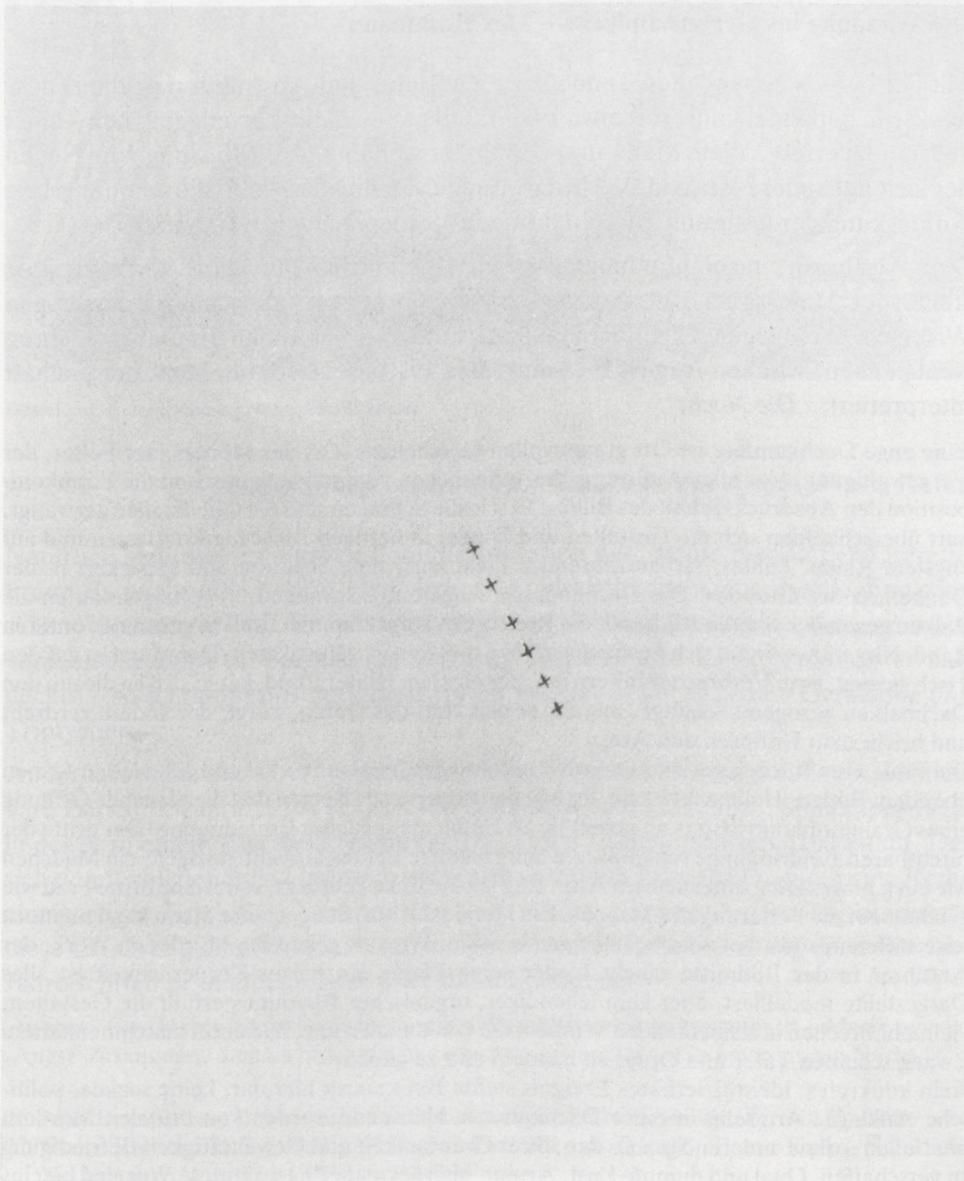
Abb. 14: Kasimir Malewitsch: Komposition suprematistischer Elemente (Empfindung des Fluges). 1914/15



Aus: Kasimir MALEWITSCH: Die gegenstandslose Welt. Mit einer Anmerkung des Herausgebers und einem Vorwort von Stephan VON WIESE. Neue Bauhausbücher. Hrsg. von Hans M. WINGLER. Mainz/Berlin 1980, S. 79.

wiederkehrenden anschaulichen Symbol eines unendlichen, unbegrenzten Raumes in MALEWITSCHS Bildern – schweben schrägerichtete dunkelgraue Formen: ein Kreuz, aus Balken unterschiedlicher Breite asymmetrisch zusammengefügt, sowie Streifen und Geraden in verschiedener Länge und Breite und, innerhalb der gemeinsamen Bahn von links unten nach rechts oben, leise differierender Richtungstendenz. Es sind keine exakt konstruierten geometrischen Formen, sondern frei gezeichnete – und gerade mit den etwas verzogenen „rechten“ Winkeln und den zarten Krümmungen in den Geraden stellen sich Spannungen ein, Spannungen, die eine Empfindung freien Aufschwungs auslösen. Auch die nicht vollkommen gleichartige Ausfüllung der Formen mit grauen Strichen, deren wechselnde Verdichtung und Lockerung, dient der inneren Dynamik dieser einfachen geometrischen Formen. Trotz Vermeidung aller perspektivischen Verkürzungen lassen allein die unterschiedlichen Breiten- und Längenmaße der Streifen und Geraden Assoziationen an unterschiedliche Entfernungen innerhalb dieses weißen Raumes aufkommen.

Abb. 15: Kasimir Malewitsch: Suprematistische Komposition (Empfindung des Welt-
raumes). 1916



Aus: Kasimir MALEWITSCH: Die gegenstandslose Welt. Mit einer Anmerkung des Herausgebers und einem Vorwort von Stephan VON WIESE. Neue Bauhausbücher. Hrsg. von Hans M. WINGLER. Mainz/Berlin 1980, S. 91.

getäuschten Menschen“, hatte BECKMANN 1918 in seinem „Bekenntnis“ gefordert. Deshalb mußte er „dieses schaurig zuckende Monstrum von Vitalität“ packen, es einsperren „in glasklare scharfe Linien und Flächen“, es „niederdrücken und erwürgen“.²⁶

Abb. 16: Max Beckmann: Die Nacht. Öl auf Leinwand. 1918/19



Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.