

LORENZ DITTMANN

Bild und Reflexion im ›Konstruktivismus‹

Wie verhalten sich Bild und Reflexion bei Malewitsch und Mondrian, den Begründern einer radikal gegenstandslosen Kunst?

Bei beiden wird Reflexion konstitutiv für die Erscheinung des Bildes. Beide aber thematisieren in ihren Theorien »Realität« ungleich intensiver als »Bild«.

1927 erschien in der Reihe der »Bauhausbücher« die Publikation von Kasimir Malewitsch *Die gegenstandslose Welt*. Im ersten Teil dieses Buches, betitelt *Einführung in die Theorie des additionalen Elementes der Malerei*, behandelt Malewitsch auf eine reichlich naiv anmutende Weise das Verhältnis der Kunst zu der Umgebung, in die sie eingebettet ist. »Futuristen und Kubisten« sind, wie Malewitsch feststellt, »ausgesprochene Großstädter. Sie sind vollkommen auf die Energie der Stadt, der Großindustrie, konzentriert und spiegeln ihre straffe, dynamische Geometrik wider. Das Stampfen der Maschinen, die rasenden Räder ... gehören zu der inspirierenden Umgebung ihres metallischen Schaffens«.

Über die »inspirierende Umgebung (›Realität‹) des Akademikers« hingegen führt Malewitsch aus: »Ein Maler der Cézanneschen Kultur wird dagegen immer aus der Großstadt hinausstreben; ihm ist der Bauer und das ›Land‹ nicht fremd. Besondere Vorliebe zeigt er jedoch für die Vorstadt und die mittleren Provinzstädte. Es ist somit anzunehmen, daß man eine weit höhere Leistungsfähigkeit bei einem Maler erreichen könnte, wenn man ihn stets in der entsprechenden Umgebung arbeiten ließe. So müßte z. B. die Gruppe der Cézanneisten eine Akademie außerhalb der Großstadt haben, denn in der Provinz würde ein Maler dieser Gruppe am wenigsten der Einwirkung ihm wesensfremder Elemente ausgesetzt sein und bräuchte seine Kräfte nicht zu verschwenden. Er könnte mit geringerem Kraftaufwand stärkere Werke schaffen.«

Die dem »Suprematismus«, also Malewitschs eigener Kunst, »entsprechende Umgebung« schließlich »ist durch die neuesten Errun-

enschaften der Technik, insbesondere der Aviatik gegeben, so daß man den Suprematismus auch den ›aeronautischen‹ nennen könnte...«

In scheinbar schroffem Widerspruch zu dieser Auffassung entwickelt der *zweite* Teil dieser Abhandlung, unter dem Titel *Suprematismus*, die neue eigene Kunsttheorie Malewitschs. Der Künstler definiert: »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.«

Was aber für den Suprematismus gilt, gilt in einem weiteren Sinne für alle Kunst, denn, so Malewitsch, »der bleibende, tatsächliche Wert eines Kunstwerks (welcher ›Schule‹ es auch immer angehören mag) liegt ausschließlich in der zum Ausdruck gebrachten Empfindung. – ... Eine gegenständliche Darstellung-an-sich (das Gegenständliche als Zweck der Darstellung) ist etwas, was mit der Kunst nichts zu tun hat, jedoch schließt die Verwertung des Gegenständlichen in einem Kunstwerk den hohen künstlerischen Wert desselben nicht aus.

Für den Suprematismus ist ... immer jenes Mittel der Darstellung das gegebene, das die Empfindung-als-solche möglichst voll zum Ausdruck bringt und das Gewohnte der Gegenständlichkeit ignoriert ...«

Und noch einmal: »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.«

»Sinnbild« dieser »Wüste« ist für Malewitsch das *Schwarze Quadrat auf weißem Feld* von 1913, das im genannten Buch in einer Zeichnung mit dem Titel *Das grundlegende suprematistische Element* reproduziert wurde.

Malewitsch schreibt dazu: »Die Wüste aber ist erfüllt vom Geiste der gegenstandslosen Empfindung, der alles durchdringt. – Auch mich erfüllte eine Art Scheu bis Angst, als es hieß, ›die Welt des Willens und der Vorstellung‹ zu verlassen, in der ich gelebt und geschaffen hatte und an deren Tatsächlichkeit ich geglaubt hatte. Aber das beglückende Gefühl der befreienden Gegenstandslosigkeit riß mich fort in die ›Wüste‹, wo nichts als die Empfindung Tatsäch-

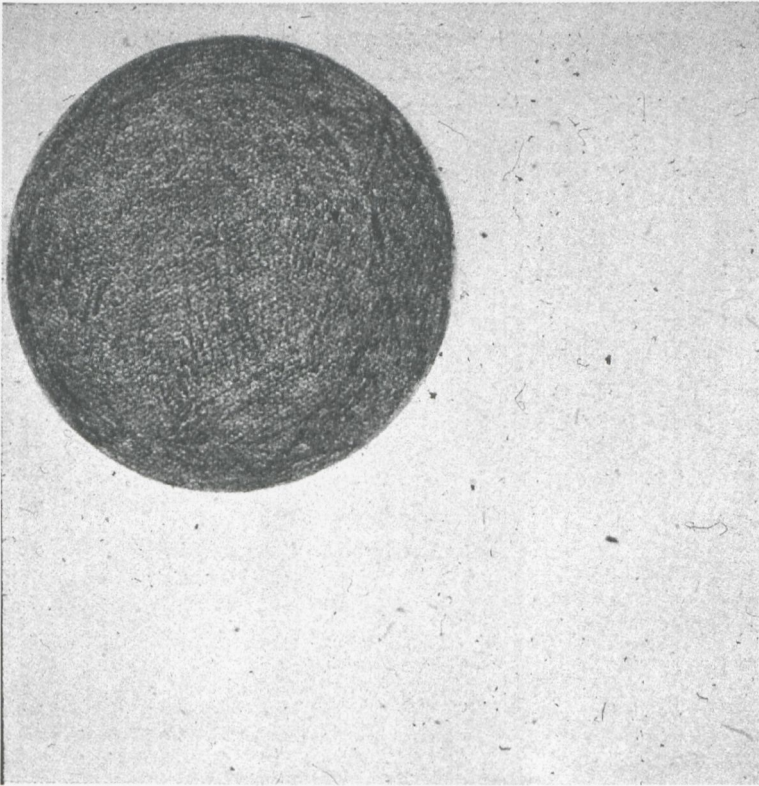


Abb. 1: Kasimir Malewitsch, Die erste aus dem Quadrat entstandene suprematistische Form. 1913. Aus: Kasimir Malewitsch, Die gegenstandslose Welt (1927), Mainz, Berlin 1980, S. 68.

lichkeit 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.«

Weshalb jedoch ein Quadrat, ein schwarzes Quadrat, zum »Sinnbild« dieser »Wüste«, zum Träger einer »Empfindung der Gegenstandslosigkeit« werden konnte, dazu äußert sich Malewitsch nicht. Stillschweigend vorausgesetzt wird hier die Einfachheit der Form, ihre Entwicklung aus dem quadratischen Bildformat, der einfache Kontrast von Schwarz (in der Zeichnung: Grau) zu Weiß, vielleicht auch die Konnotation von Schwarz als Dunkelpol der Farben.

»Empfindung« ist für Malewitsch untrennbar verbunden mit »Bewegung«. Die in sich bewegte Struktur der Zeichnung des

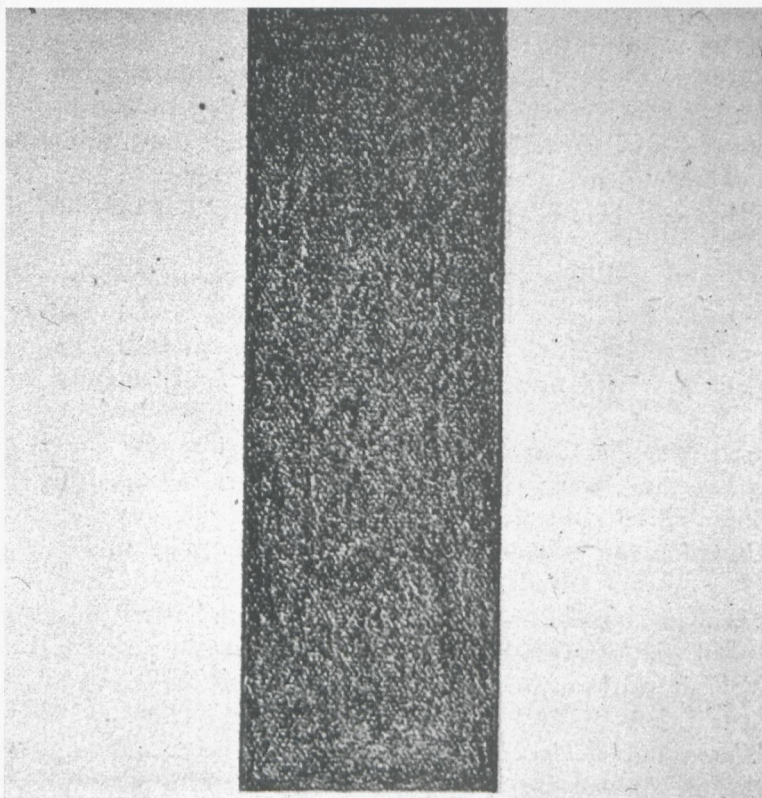


Abb. 2: Kasimir Malewitsch: Das verlängerte suprematistische Quadrat. 1913.
Aus: A. a. O., S. 71.

Schwarzen Quadrats mag darauf verweisen. Sie wird jedoch verbal nicht reflektiert.

Vor allem aber entwickelt Malewitsch die weiteren suprematistischen Elemente als Bewegungsformen des Quadrats:

den *Kreis* durch Drehung des Quadrats als »die erste aus dem Quadrat entstandene suprematistische Form«. Bezeichnenderweise befindet sich der Kreis nicht mehr im Zentrum der Bildfläche, sondern schwebt links oben. Damit werden – stillschweigend – bildnerische Gewichtsunterschiede veranschaulicht (Abb. 1),

das stehende *Rechteck* als Bewegungsbahn des Quadrats: »Das verlängerte suprematistische Quadrat«, auch hier durch den Zeichenduktus dynamisiert (Abb. 2),

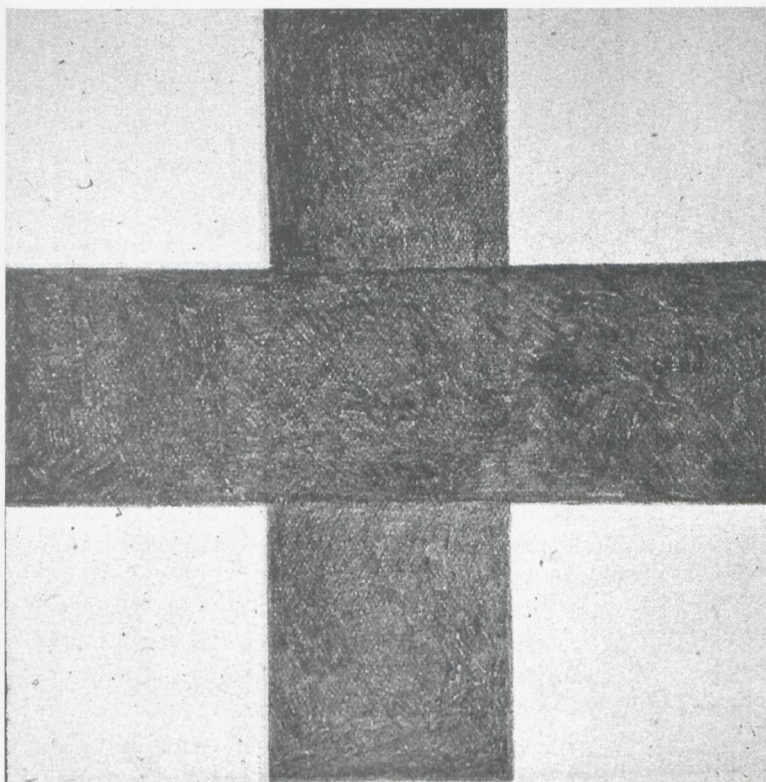


Abb. 3: Kasimir Malewitsch: Das zweite suprematistische Element. 1913.
Aus: A. a. O., S. 69.

schließlich das *Kreuz* als horizontal-vertikale Durchkreuzung der Bewegungsbahnen zweier Quadrate, – *Das zweite suprematistische grundlegende Element* (Abb. 3).

Daß einfache geometrische Formen *Bewegungsformen* sein können, wird von Malewitsch ohne ausdrückliche Reflexion vorausgesetzt.

Ich komme zurück zum Verhältnis des ersten zum zweiten Teil des genannten Buches. Der Widerspruch zwischen »Empfindungslehre« und »Widerspiegelungstheorie« löst sich, wenn man erkennt, daß Malewitsch auch alle praktischen Tätigkeiten und Geräte als aus der »Empfindung« entstanden auffaßt.

Er schreibt: »Es ist nichts als die Empfindung der Schnelligkeit ...,

des Fluges ... – die, indem sie nach einer Gestalt – einer Form – suchte, das Flugzeug entstehen ließ. Denn das Flugzeug ist nicht dazu erbaut, um Geschäftsbriefe von Berlin nach Moskau zu tragen, sondern um dem unwiderstehlichen Triebe der gestaltwerdenden Empfindung ›Schnelligkeit‹ Folge zu leisten.«

»Die Empfindungen des Sitzens, Stehens oder Laufens sind vor allem plastische Empfindungen, die die Entstehung der entsprechenden ›Gebrauchsgegenstände‹ veranlassen und auch ihre Gestalt im wesentlichen bestimmen. Der Stuhl, das Bett, der Tisch sind nicht Zweckmäßigkeiten, sondern die Gestalt plastischer Empfindungen, so daß der allgemein üblichen Ansicht, alle Gegenstände des täglichen Gebrauchs seien das Resultat praktischer Erwägungen, falsche Voraussetzungen zugrunde liegen.«

Ja, noch weiter greift Malewitsch aus, wenn er die Thesen aufstellt: »Aus der Empfindung Gottes entstand die Religion – und aus der Religion die Kirche. – Aus der Empfindung des Hungers entstanden die Begriffe der Zweckmäßigkeit – und aus diesen Begriffen: Gewerbe und Industrie.«¹

»Empfindung« ist somit für Malewitsch das Grundlegende, das Ursprüngliche schlechthin, und die dem Buch *Die gegenstandslose Welt* beigegebenen Abbildungen von Zeichnungen sind insofern höchst aufschlußreich, als sie immer auf »Empfindungen« verweisen:

»Komposition suprematistischer Elemente (Empfindung des Fluges)«, mit einer schwebenden, diagonal ausgerichteten Kreuzform, die noch an ein Flugzeug erinnern mag (Abb. 4),

»kombinierte suprematistische Komposition (Empfindung metallischer Laute – dynamisch; blaß – metallische Färbung)«: eng gereichte Schrägformen scheinen im Aneinanderstoßen Laute auszusenden, Laute in Form von Zickzacklinien, Geraden oder Kurven.

»Suprematistische Komposition (Empfindung des Stromes. Telegraphie)« mit Linien, die an Morsezeichen erinnern. »Suprematistisches Element des Verklingens«: eine Graufäche löst sich in das Weiß hinein auf.

»Suprematistische Komposition (Empfindung magnetischer Anziehung)«: eine langgezogene Schrägform zieht kleinere, stabförmige Elemente in ihren Bann.

1 Kasimir Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt*. Mit einer Anmerkung des Herausgebers und einem Vorwort von Stephan v. Wiese. Neue Bauhausbücher, Mainz, Berlin 1980, S. 58, 59, 65, 66, 72, 74, 96, 86.

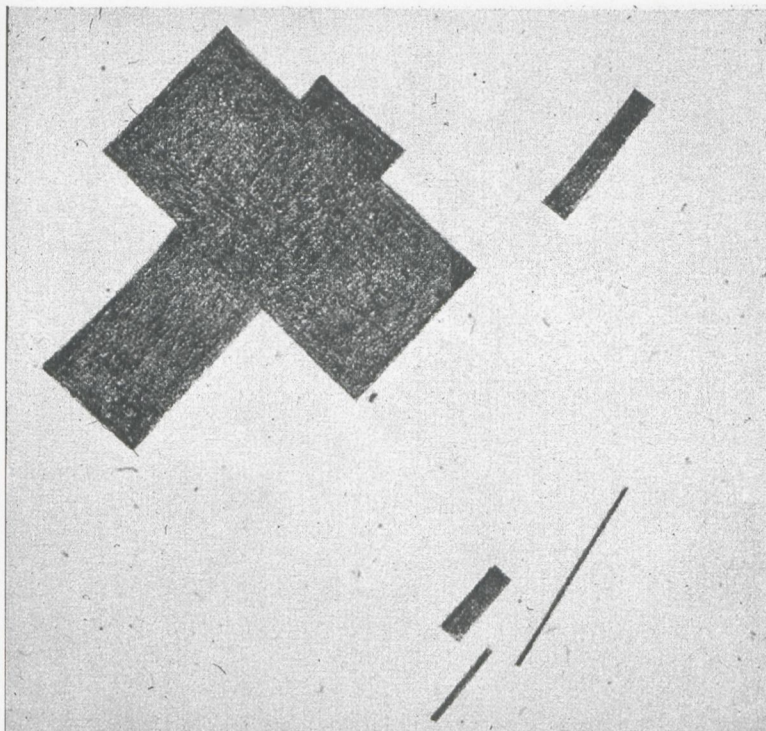


Abb. 4: Kasimir Malewitsch: Komposition suprematistischer Elemente (Empfindung des Fluges). 1914-15. Aus: A. a. O., S. 79.

»Suprematistische Komposition (Empfindung des Weltalls)«: verklingende Bogenformen, Gerade und Durchkreuzungen schweben fern im Weiß des Bildgrunds.

Ähnlich, noch stärker reduziert: »Suprematistische Komposition (Empfindung des Weltraumes)«.

Und schließlich die »Suprematistische Komposition (Empfindung einer mystischen »Welle« aus dem Weltall)«: ein zartes Linienkreuz, umhüllt von verklingendem Grau, verhartet wie ortlos im Weiß (Abb. 5).

Die Titel lösen sich zunehmend vom Konkreten. Entsprechendes vollzieht sich in den Bildzeichen, die sich einsenken in das umfassende Weiß.

Spontan mag man die Entsprechung von »Bildzeichen« und der in Titeln angezeigten »Realität« empfinden, – Malewitsch themati-

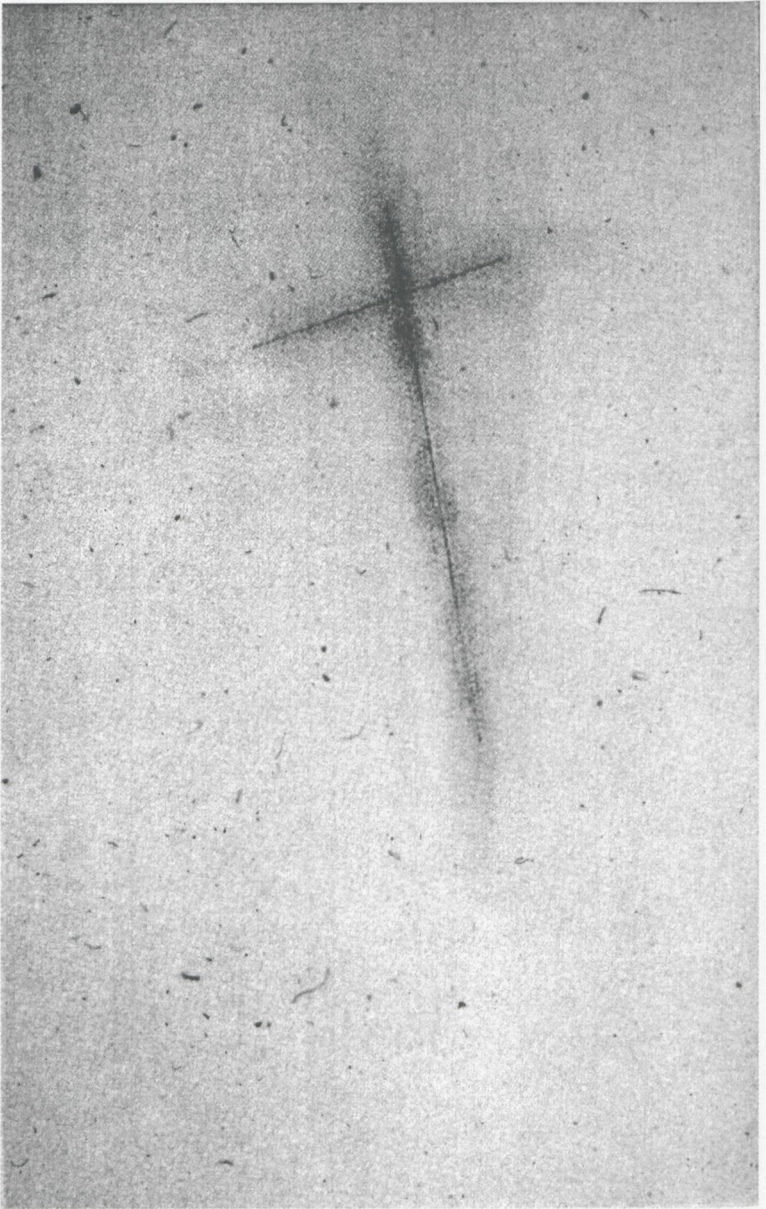


Abb. 5: Kasimir Malewitsch: Suprematistische Komposition (Empfindung einer mystischen »Welle« aus dem Weltall). 1917. Aus: A. a. O., S. 93.

siert solche Entsprechung nicht, er gibt sich nicht Rechenschaft über den »Ausdruckswert« der einzelnen Zeichen, über deren Ort im Bildfeld, über die Struktur der Bildfläche, – im Gegensatz z. B. zu Kandinskys 1926 erschienener Untersuchung *Punkt und Linie zu Fläche*, die den Untertitel trägt: *Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*.

Malewitschs Untersuchungen, wie sie sich etwa in der *Theorie des additionalen Elementes in der Malerei* darstellen, sind anders orientiert, historisch, behandeln den Übergang von der gegenständlichen Kunst über den Kubismus zur gegenstandslosen Kunst.

Das künstlerische Schaffen aber vollzieht sich nach Malewitsch unbewußt. Er wird nicht müde, dies zu wiederholen: »Die aus einer Empfindung entstehende künstlerische (malerische) Auffassung der linearen, zweidimensionalen und räumlichen Erscheinungen stützt sich nicht auf eine verstandesmäßige Erkenntnis des zweckmäßigen Zusammenhanges dieser Erscheinungen; sie ist gegenstandslos und unbewußt und bildet vom Standpunkt des Verstandesmäßigen gewissermaßen eine ›blinde, unkontrollierte Norm‹.«¹ – »Das Schöpferische vollzieht sich außerhalb der Erkenntnis, in blindem Wirken und auch das nur unter der Bedingung, daß dieses Wirken keinen Beeinflussungen durch die äußeren Verhältnisse ausgesetzt ist.« – »Das Wirken des Künstlers ist ... einem Wirbelwind zu vergleichen inmitten der Fülle der Erregungen.« »Ein wirklicher Maler gleicht in seiner Erregung dem All, das aufleuchtet und erlischt, nicht etwa, weil ihn eine Stimmung erfaßt hätte ..., sondern ... durch die eine Urerregung, die keine Unterschiede kennt.«²

Der Künstler wird gewissermaßen zum Medium der kosmischen Erregung. In Malewitschs 1922 verfaßtem Manuskript *Suprematismus als Gegenstandslosigkeit* heißt es: »Die suprematistische Kunst offenbart in allem die Erregung und den kosmischen Zusammenhang aller Erregungserscheinungen«. – Was in anderen Texten »Empfindung« hieß, »Empfindung, die im Menschen lebendig wird«, wird nun »Erregung« genannt und auf den ganzen Kosmos übertragen.

»Das Weltall oder der Kosmos erscheint mir«, so Malewitsch, »als eine unendliche Zahl von Kraftfeldern, die sich um ihre Erregungs-

1 A. a. O., S. 18.

2 Kasimir Malewitsch, *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*, übertragen von Hans von Riesen, Köln 1962, S. 60, 83, 86.

zentren drehen ...« Diese Bewegung bestimmt alle Erscheinungen der Natur und der Kultur, prägt Farben und Materien.

»Jedes Material und jede Kraft hat (nach Malewitsch) ihre eigene Farbe, und nur die farbige Ausstrahlung verändert ihre Intensität in den verschiedenen Zonen. Je mehr sich diese Ausstrahlung dem Erregungszentrum nähert, um so mehr wird sie von Schwarz oder Weiß absorbiert, wobei ich Schwarz und Weiß als die beiden äußersten Grenzen der Bewegungszustände, als höchste Kultur betrachtete.«

»In unserer Gesellschaftsordnung«, fährt Malewitsch fort, »hat die Intensität der Erscheinungen noch nicht den weißen Zustand erreicht. Erreicht wurde dieser Zustand bisher nur in der Kunst, und zwar im Suprematismus, im schwarzen und weißen Quadrat.«

Weiter Malewitsch: »Die Dynamik der Bewegung hat hier in ihrem Erregungszentrum die äußerste Grenze erreicht, an der sie sich zerstäuben muß, um dann, ... als reales neues weißes Bewußtsein von einem Ring in den anderen überzugehen.«

»Daraus ersehe ich, daß die Kultur der Bewegungen aller Erscheinungen von der härtesten Dichte und dem größten Gewicht über die verschiedenen Ringe oder Zonen immer mehr an Dichte und Gewicht verliert und einem Zustand zustrebt, den ich als den weißen Begriff des Suprematismus bezeichne. Auch alle Farben, die zwischen Schwarz und Weiß liegen, gehen durch die gleichen Ringe oder Zonen und geben den Formen der Gegenstände die entsprechende Färbung.«

Buntfarben sind für Malewitsch also nur Übergänge zwischen Schwarz und Weiß. Im Weiß findet der Suprematismus seine Erfüllung. Der »neue Künstler«, der, nach Malewitsch, »die Natur als einen Kosmos der Erregung« erfährt, sieht auch eine »weiße Natur« voraus, eine »weiße Natur«, die »eine Ausweitung der Grenzen unserer Erregung« sein wird.¹

So sind in allen suprematistischen Bildern die farbigen, dynamisch gespannten Formen eingebettet in einen weißen Grund, das anschauliche Symbol von Gegenstandslosigkeit und räumlicher Unermeßlichkeit. Schwarz verweist als Gegenpol auf dieses allumfassende Weiß. (Ein Beispiel dafür ist das *Suprematistische Gemälde* von 1915 im Stedelijk Museum, Amsterdam, Abb. 6)

»Bilder« dieses Weltbildes aber sind Malewitschs Werke nicht. Von »Ring« oder »Zonen« etwa ist in ihnen nichts zu erkennen.

1 A. a. O., S. 207, 210, 211, 217.

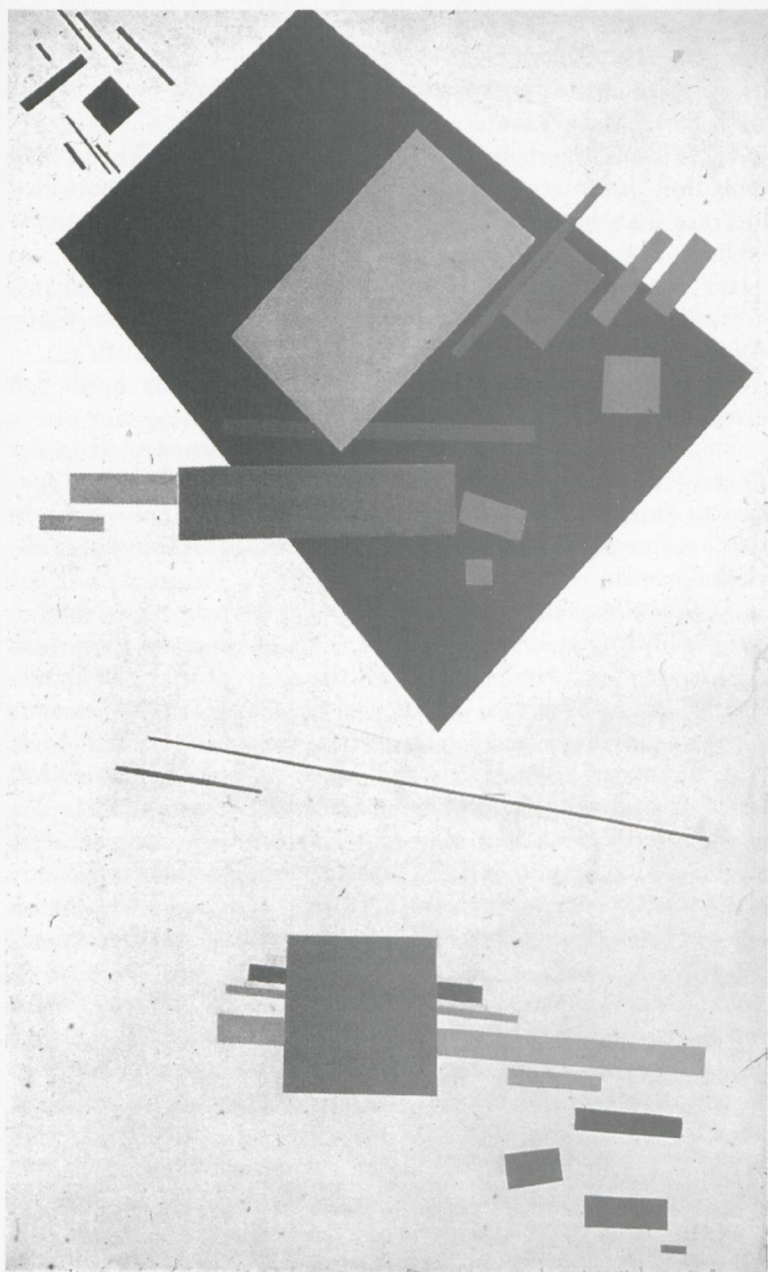


Abb. 6: Kasimir Malewitsch: Suprematistisches Gemälde. 1915. Amsterdam, Stedelijk Museum. Aus: Malevich. Ausstellungskatalog der Berliner Ausstellung 1927, Amsterdam 1970, S. 73.

Und umgekehrt: Malewitsch reflektiert nicht das Geometrische der Formen seiner Bilder.

So stellt sich die Frage nach dem Ort dieser Werke im Verhältnis zur Theorie Malewitschs.

Diese Theorie zerfällt ja in zwei unterschiedliche Teile. Der erste stellt die Welt der Gegenständlichkeit und Zweckdienlichkeit radikal in Frage. In schärfster Form kritisiert er die technisch-praktische Welt.

Im zweiten Teil aber kommt Malewitsch wieder zu positiven, objektbezeichnenden Aussagen über die »gegenstandslose Welt«, Aussagen über »Erregungszentren«, »Ringe«, »Zonen«, usf.¹

Malewitschs Bilder »illustrieren« weder den ersten noch den zweiten Teil, sie stehen »zwischen« beiden.

Und sie speisen sich noch aus anderen Erfahrungen als in der Theorie benannten. So sehr Malewitsch auch sein *Schwarzes Quadrat* als dramatischen Durchbruch zum »Suprematismus« betrachtete, bestimmte Charakteristika seiner Kunst läßt schon sein Frühwerk erkennen.²

Auch Malewitsch begann ja als Maler der erscheinenden Natur in der Nachfolge des Impressionismus. 1904 malte er die *Blühenden Apfelbäume* (heute im Staatlichen Russischen Museum, St. Petersburg). Ganz ins Weiß sind die beleuchteten Seiten der Baumstämme gehoben, ihre Eigen- und Schlagschatten erscheinen in lichtem Blau. Hinzu kommen helle Grün- und Braunrosa-Töne. Eine Besonderheit aber zeichnet dies im weiteren Sinne »impressionistische« Gemälde aus: das ist die Verflechtung, die lineare Verkettung der Äste zu einem allseitig verknüpften Gespinnst. Schon am konkreten Motiv blühender Apfelbäume erfaßte Malewitsch mithin die Natur als einen in Bewegungsbahnen, in Kraftlinien gebundenen Zusammenhang.

Veranschaulicht strahlendes Weiß hier noch das Licht der Sonne, so wird in der *Landschaft mit gelbem Haus* von 1906/07 (ebenfalls in St. Petersburg) Weiß zur Masse, zur Substanz, aufgetragen in pastosen Flecken. Dies Weiß verunklärt das gegenständliche Motiv.

1 Zur Theorie Malewitschs vgl. etwa Jiri Padrta, *Kasimir Malewitsch – Einige Fragen und Bemerkungen zur Interpretation*, in: *Malewitsch – Mondrian. Konstruktion als Konzept. Alexander Dorner gewidmet*, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein 1976, S. 39-49.

2 Farbabbildungen dazu etwa in: Troels Andersen, *Malewitsch*, Stedelijk Museum Amsterdam 1970. – *Kasimir Malewitsch. 1878-1935*, Ausst. Kat. Russian Museum Leningrad, Tretiakov Gallery Moscow, Stedelijk Museum Amsterdam 1988/89.

Es bildet den Grund für lichte, gelblich-bläuliche Streifen, in der Bildmitte wird es zum gitterförmigen Raster. Was ist gemeint? Schnee oder Fülle des Lichts – oder beides? Solche Studien machen deutlich, wie Malewitsch schon früh fasziniert war vom Weiß als Medium der Entwirklichung, der Befreiung von der Aufdringlichkeit des Gegenständlichen.

Spätere Bilder aber vermitteln eine geradezu gegenteilige Erfahrung, die Erfahrung des In-sich-Verschlossenseins, der Schwere, des Gewichts. (›Gewicht‹ ist freilich auch ein Begriff, der in Malewitschs Reflexionen immer wieder auftaucht.¹)

Auf der Bank, ein Bild von 1910 im Stedelijk Museum Amsterdam, zeigt, anknüpfend an Möglichkeiten des Fauvismus, eine sitzende, zusammengekauerte Gestalt, gegliedert und umschlossen von schweren Schwarzkonturen.

Im Bild *Bauersfrau mit Kübeln* von 1912 (ebenfalls im Stedelijk Museum) sind die Körper zu mächtigen, ungefügt wirkenden Volumina angewachsen, zugleich jedoch eigentümlich verklärt durch ein aus dem Dunkeln glühendes Rotorange.

Malewitschs »kubofuturistische« Phase vertritt der *Holzfäller* aus demselben Jahr und im selben Museum aufbewahrt. Hier schließen sich die Oberflächen in metallischer Härte und Glätte voneinander ab und werden im gleichen Maße zu Trägern einer übergegenständlichen, unruhig suchenden Bewegung. Die Farbe, irisierend von Weiß zu Schwarz, von Schwarz zu Weiß und Gelb, von Gelb zu Rot und Grün, verwandelt sich aus ihrer Modellierungsfunktion zum Indikator einer Energieumwandlung.

Der *Kopf eines Bauernmädchens*, ein Bild von 1912/13 im Besitz des Stedelijk Museums (Abb. 7), komprimiert, mit der Schärfung der Form, die Farben zu Energieschüben aus gelblich-orangetonigem Licht in ein düster-abgründiges, grünschwarzes Dunkel. Farben und Formen werden schon hier zu Erregungsträgern, veranschaulichen eine alle gegenständliche Begrenzung überflutende Kraftentfaltung.

Wie unmittelbar hat Malewitsch auch das Dichte, das Undurchdringliche der Dinge erfahren! Davon legen seine aus dem Kubismus entwickelten Stilleben Zeugnis ab. Das 1913 entstandene *Stilleben Musikinstrument/Lampe* (im Stedelijk Museum) zeigt ein kompaktes, kantiges, in seinen Verschränkungen wie zusammengebackenes Gebilde in dichten, aller Transparenz abholden Farben.

1 Vgl. etwa Malewitsch, *Suprematismus*, a. a. O., S. 41, 165, 167, 175, 219, 230, 231.

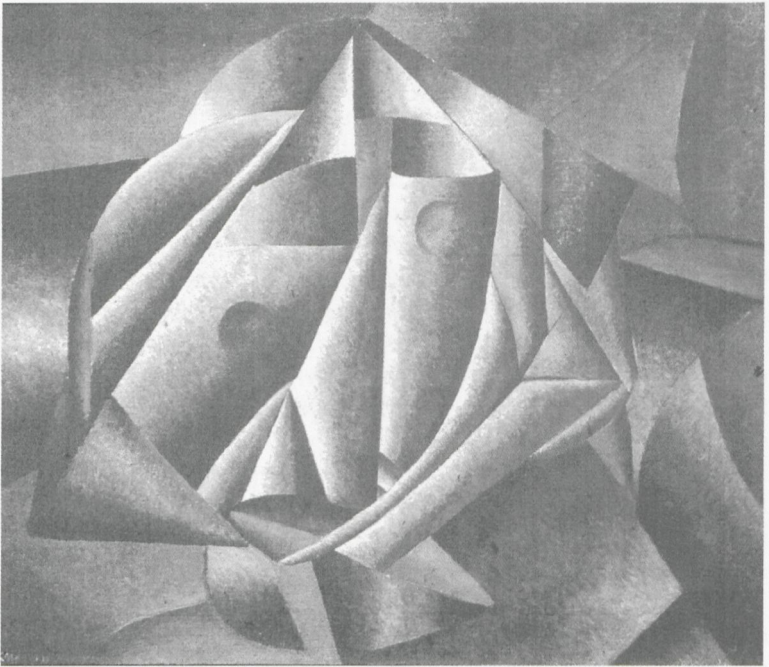


Abb. 7: Kasimir Malewitsch, Kopf eines Bauernmädchens. 1912/13. Amsterdam, Stedelijk Museum. Aus: Kazimir Malevich 1878-1935, Katalog Moskau, Leningrad, Amsterdam 1988/89, S. 90.

Ein Blick auf Georges Braques im selben Jahr geschaffene Collage *Der Tisch des Musikers* (aufbewahrt im Centre Pompidou) läßt dessen ganz andere Auffassung erkennen. Hier schweben die Schichten locker neben- und übereinander, unterschritten von den Hell-dunkelzonen der »Passagen«. Das Dingliche löst sich in einen Fächer rhythmisch entfalteter Streifen von Braun- und Weißnuancen.

Es waren offenbar die gegensätzlichen Erfahrungen der Realität dinglicher Schwere, überdinglicher Kraftbahnen und einer im Weiß verdichteten Unermeßlichkeit des Lichts, die Malewitsch den Weg zum Suprematismus öffneten.

Auch in den seit 1915 einsetzenden »suprematistischen« Bildern (ein Beispiel ist das *Suprematistische Gemälde, Acht rote Rechtecke*, aufbewahrt im Stedelijk Museum, Abb. 8) stellen die Farbformen ja optische Gewichte dar, wirken dinghaft-dicht. Gegeneinander sind sie leicht verschoben, wie erfaßt von einem unsichtbaren Kraftfeld, das sich im Weiß des Grundes verbirgt.

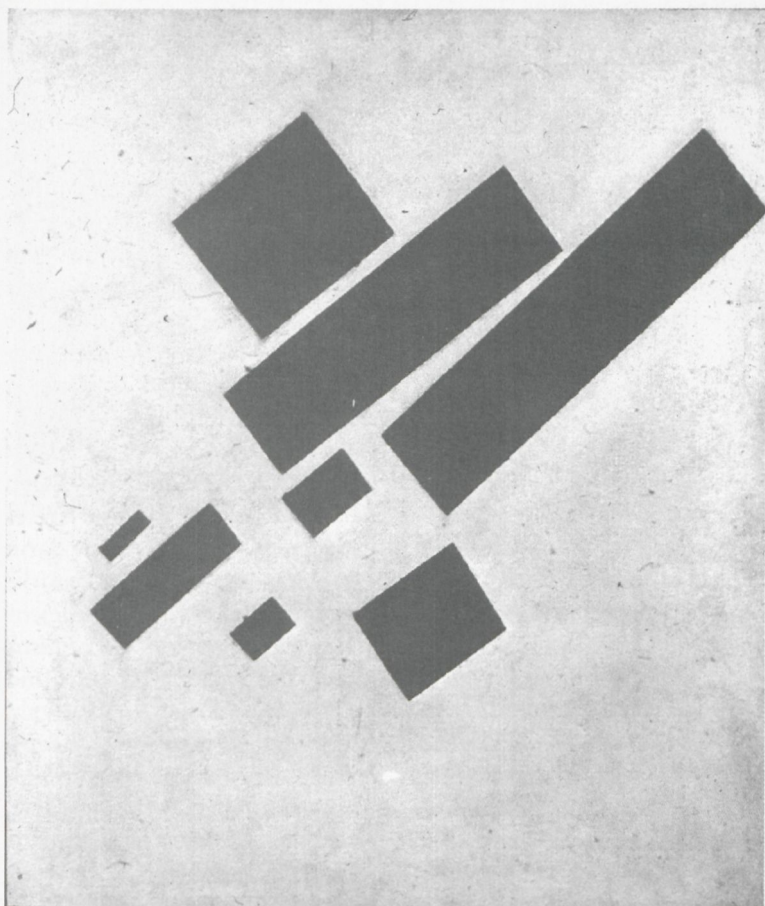


Abb. 8: Kasimir Malewitsch: Suprematistisches Gemälde, Acht rote Rechtecke. 1915. Amsterdam, Stedelijk Museum. Aus: Malevich, a. a. O., S. 71.

Die scheinbar widersprüchlichen Erfahrungen sind so in *ein* Bild zusammengefaßt. Und es sind einfache geometrische Formen, in denen Farben und Kräfte zur Erscheinung kommen, geometrische Formen als Zeichen für Rationalität, einer Rationalität, deren Realitätsbasis Malewitsch, wie er selbst in seinem eingangs zitierten Schema akzentuierte, in der technisch-industriellen Umwelt erfuhr, – die er jedoch *als* geometrische Formen nicht eigens reflektierte.

»Abstraktion« meint bei Mondrian etwas anderes als bei Malewitsch, nicht den Durchbruch zu einer schlechthin »gegenstandslo-

sen Welt«, sondern die Darstellung der »großen Gesetze«, die die sichtbare Natur »verschleiert«.

Grundlage ist die sichtbare Wirklichkeit. Mondrian stellt fest: »Alles, was der nicht-gegenständlich malende Künstler von der Außenwelt aufnimmt, ist nicht nur nützlich, sondern unerlässlich, weil es ihm Anregung gibt, das zu schaffen, was er nur vage fühlt. Ohne diesen Kontakt mit der sichtbaren Wirklichkeit und dem Leben, das ihn umgibt, käme es zu keiner wahren Gestaltung. Auf die Realität ist es zurückzuführen, daß er malend objektiviert, was er seiner Subjektivität entgegenzustellen wünscht. So bestimmt die sichtbare Wirklichkeit seine Ausdrucksmittel; in der Beobachtung seiner Umgebung gewinnt er das, was aus ihm einen abstrakten Künstler macht.«¹

Mondrians Aufsatz in *Dialogform* von 1919/20 *Natürliche und abstrakte Realität* beschreibt in immer neuen Wendungen diesen Prozeß des Abstrahierens. Hier heißt es etwa: »Die Ruhe dieser Landschaft ist so groß, weil die Horizontale und die Vertikale darin wirksam sind: die Beziehung der Positionen kommt in der natürlichen Harmonie zur Erscheinung. Allerdings nicht in reinem Gleichgewicht.«² Und in seiner Essaysammlung *Plastic Art and pure Plastic Art* schreibt Mondrian: »Ich beobachtete die See, den Himmel und die Sterne. Ich suchte ihre plastische Funktion durch eine Vielzahl sich kreuzender Vertikalen und Horizontalen festzulegen. Beeindruckt von der Weite der Natur, versuchte ich immer wieder, ihre Ausdehnung, ihre Ruhe und Einheit auszudrücken.«³

Mondrians frühe Werke bezeugen diese Nähe zur Natur.⁴

Die Horizontlinie scheidet im Bild *Die rote Wolke* von 1907 (aufbewahrt, wie die folgenden Werke zumeist, im Gemeentemuseum Den Haag) die lichte grüngraue Bodenzone vom hellen Blau des weiten Himmels, in dem eine orangetonige Wolke schwebt.

Das Vertikale, das Aufragen verdichtet sich in den Bildern des *Leuchtturms von Westkapelle* von 1909 – mit gleichsam neo-impressionistischer Teilung der Farbflächen in Farbpunkte –, und des *Kirchturms von Domburg*.

1 Zitiert nach: L. C. Jaffé, *De Stijl. 1917-1931. Der niederländische Beitrag zur modernen Kunst*, Berlin, Frankfurt a. M., Wien 1965, S. 90.

2 Zitiert nach: Michel Seuphor, *Piet Mondrian. Leben und Werk*, Köln 1957, S. 304.

3 Zitiert nach Jaffé, *De Stijl*, a. a. O., S. 89.

4 Farbabbildungen hierzu etwa in: L. J. F. Wijzenbeek, *Piet Mondrian*, Recklinghausen 1968.

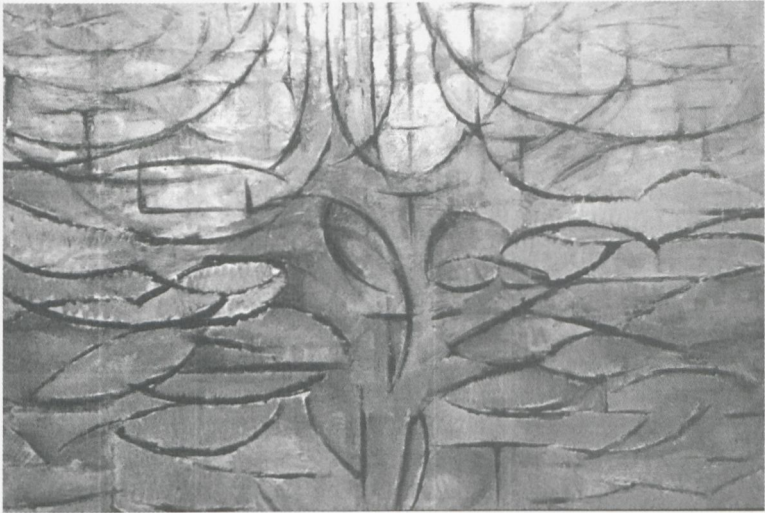


Abb. 9: Piet Mondrian: Blühender Apfelbaum. 1912. Den Haag, Gemeentemuseum. Aus: L. J. F. Wijzenbeek, Piet Mondrian, Recklinghausen 1968, S. 61.

Andere Motive führen den Bildgegenstand bis zur Verwandlung in die kubistische Facettierung. Im *Roten Baum* von 1908 klingt noch etwas nach von Van Goghscher Expressivität und gleichwohl richtet er die in bläulichen Grund eingebetteten rotblauen Äste verhalten schon nach den Senk- und Waagrechten aus.

Dies systematisiert sich im *Blühenden Apfelbaum* von 1912 (Abb. 9). Ein bläulich-grautioniger Grund öffnet sich in eine Vielzahl bläulicher, grünlicher, nach der Mitte zu ockerfarbener Lanzettformen. Die Unterscheidung von Bildgrund und Bildfigur, Bildraum und Bildgegenstand erscheint nahezu aufgehoben. Solche Aufhebung wird konstitutiv für Mondrians spätere, nur ihm eigene Bildform.

Einen Schritt weiter in der Angleichung von Bildgrund und Bildfigur führt dann die *Ovale Komposition (Bäume)* von 1913 (im Stedelijk Museum Amsterdam), und zugleich akzentuiert sie die horizontal-vertikale Ausrichtung des Bildmotivs. Die »Konstruktion« bildnerischer Verhältnisse geht einher mit der »Destruktion« des Bildgegenstandes.

In solchem Prozeß des Abstrahierens erkundet der Künstler zugleich die Möglichkeiten der bildnerischen Mittel, und zwar, auch dies anders als Malewitsch, *systematisch*, Schritt für Schritt.

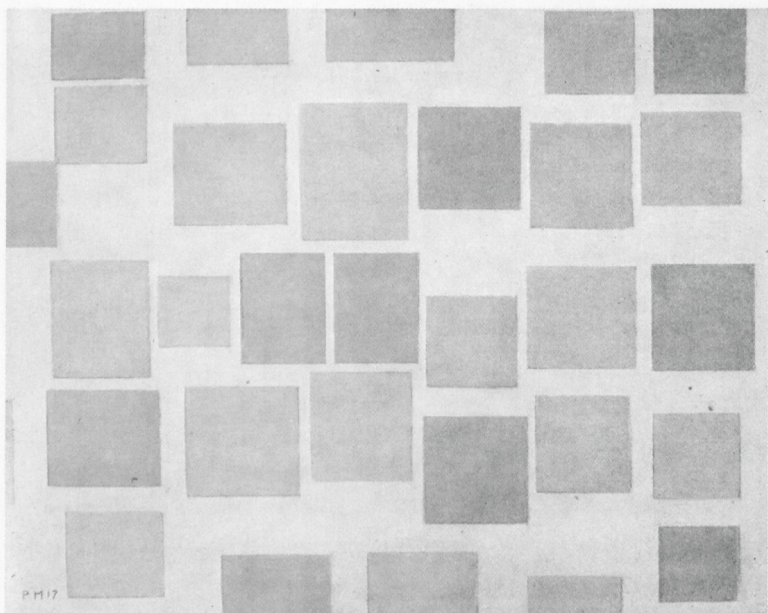


Abb. 10: Piet Mondrian: Komposition Nr. 3 mit Farbflächen. 1917. Den Haag, Gemeentemuseum. Aus: A. a. O., S. 97.

1917 entsteht die *Komposition mit Linien* (Otterloo) mit einer schwebenden Zuordnung horizontal-vertikaler Mikro-Elemente, im selben Jahr die *Komposition mit Farbflächen* (Den Haag, Abb. 10), die unter Verzicht auf lineare Gliederungsmittel zartfarbige Rechtecke, schwebend vor Weiß, zum Ausgleich bringt,

1917 schließlich auch die *Komposition in Farbe* (Otterloo) mit der Synthese von schwarzen Linienstücken und buntfarbigen Rechtecken, die einander stellenweise überschneiden.

1918 vereinen sich die Linienstücke zu längeren Horizontalen und Vertikalen, etwa in der *Komposition mit Farbflächen und grauen Konturen* in Zürich, aber noch nicht zu solchen, die das ganze Bildfeld durchziehen.

Dies geschieht erst 1919, in Werken wie der *Komposition Damebrett, helle Farben* (Den Haag, Abb. 11). Ein horizontal-vertikaler, eingeführter Raster systematisiert nun das Bildfeld, wird jedoch von den zarten Farben in freien Rhythmen verlebendigt.

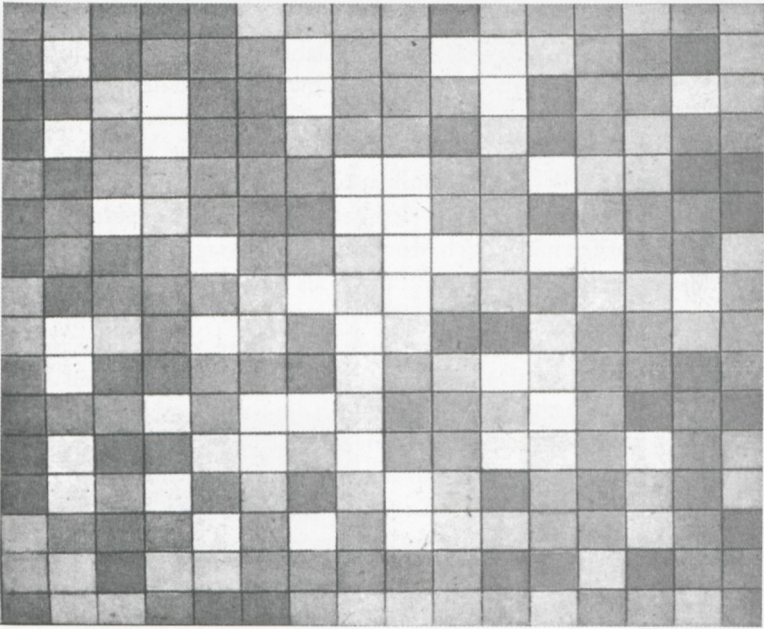


Abb. 11: Piet Mondrian: Komposition Damebrett, helle Farben. 1919. Den Haag, Gemeentemuseum. Aus: A. a. O., S. 101.

Damit ist die Voraussetzung geschaffen für die Werke der »neuen Gestaltung« im eigentlichen Sinne.

Mondrian definierte in dem Band *Neue Gestaltung, Neoplastizismus, Nieuwe Beelding*, erschienen 1925 als fünftes der »Bauhausbücher«, Kunst als den »bildlichen Ausdruck unseres ganzen Wesens«. Was ist darunter zu verstehen? »Unser ganzes Wesen«, so Mondrian, ist sowohl »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.«

Und Mondrian fährt fort: »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 ...«¹

Diese Sätze sind Teil einer umfassenderen Theorie, die – wie jene von Malewitsch – in ihren philosophischen Elementen eklektizistisch und wenig stringent ist.² Ich gehe darauf nicht weiter ein.

Seinen *Werken* nähert sich Mondrian mit Aussagen über die »neue Gestaltung«. Die »neue Gestaltung« – als Beispiel erscheint hier die *Komposition I mit Rot, Gelb und Blau* von 1921 (Den Haag, Abb. 12) – ist »eine Komposition farbiger Rechtecke, welche die tiefste Realität ausdrücken. Dahin kommt sie durch den gestalteten Ausdruck der Verhältnisse, und nicht durch die natürliche Erscheinung. Sie verwirklicht das, was alle Malerei gewollt hat, aber nicht anders, als in verschleierter Form ausdrücken konnte. Die farbigen Flächen drücken sowohl durch ihre Lage und Größe als durch die Stärke ihrer Farben bildnerisch nur Verhältnisse und nicht Formen aus ...«³

Immer wieder kommt Mondrian auf die neue Veranschaulichung allein von Verhältnissen und der daraus notwendigen Überwindung von Formdarstellungen zu sprechen: »... 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. So ist die Malerei dazu gekommen, sich durch ein Gestaltungsmittel auszudrücken, das rein malerisch ist: nämlich durch die reine Farbe, flächenhaft auf der Fläche ...«⁴

An anderer Stelle erläutert Mondrian das Verhältnis der Gestaltungsmittel zueinander genauer: Die »neue Gestaltung« hat »die neue Realität errichtet durch die Komposition von rechtwinkligen Flächen von Farbe und Nicht-Farbe, die die umgrenzte Formdarstellung ersetzen. Dies Universalausdrucksmittel ermöglicht den exakten Ausdruck der großen ewigen Gesetzmäßigkeit, im Verhältnis zu der die Objekte und alles Sein nur ihre undeutlichen Verkörperungen sind. ›Die neue Gestaltung‹ drückt diese Gesetzmäßigkeit,

1 Piet Mondrian, *Neue Gestaltung – Neoplastizismus – Nieuwe Beelding*. Neue Bauhausbücher, Mainz, Berlin 1974, S. 5.

2 Zur Theorie Mondrians vgl. Jaffé, *De Stijl*, a. a. O., passim. – Carsten-Peter Warncke betont die »philosophische Unerheblichkeit« der »Stijl«-Theorie. (*Das Ideal als Kunst: De Stijl 1917-1931*, Köln 1990, S. 73.)

3 Mondrian, *Neue Gestaltung*, a. a. O., S. 11.

4 A. a. O., S. 32.

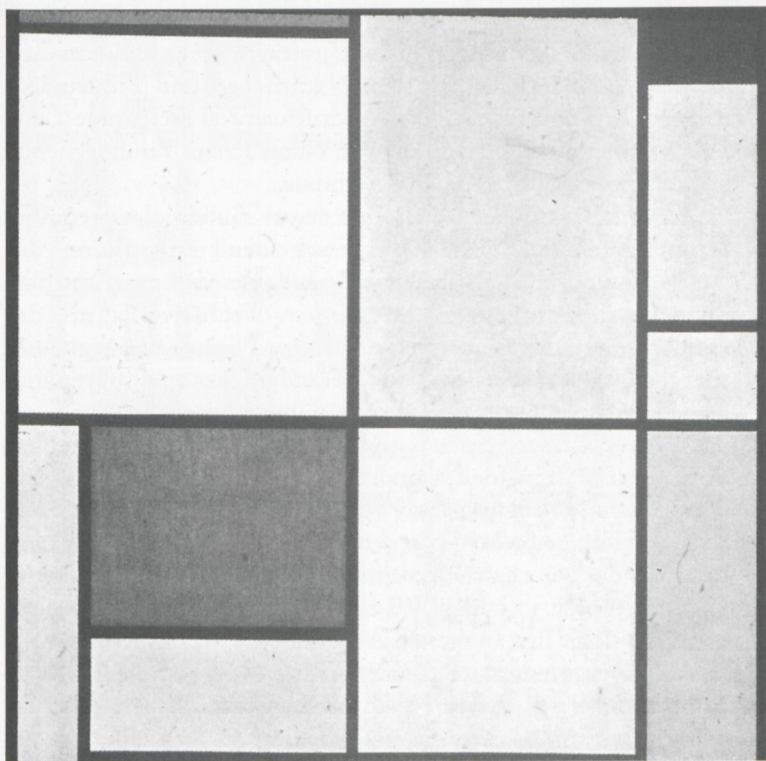


Abb. 12: Piet Mondrian: Komposition I mit Rot, Gelb und Blau. 1921. Den Haag, Gemeentemuseum. Aus: L. J. F. Wijsenbeek, Piet Mondrian, Recklingshausen 1968, S. 107.

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 das Verhältnis von Farbe zu Nicht-Farbe.

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.«¹

In der Beschreibung der bildnerischen Elemente kommt Mondrian hier seinen Bildern näher als Malewitsch in seinen Reflexionen den eigenen Werken.

1 A. a. O., S. 30/31.

Gleichwohl bleiben Mondrians Bewertungen dieser Elemente problematisch. Er identifiziert ja das Unveränderliche mit dem Geistigen, das Veränderliche mit dem Natürlichen und ordnet dem Geistigen, Unveränderlichen als Ausdrucksmittel die gerade Linie und die Flächen in Nichtfarbe zu, dem Natürlichen, Veränderlichen jedoch die Farbflächen und den Rhythmus.

Mondrians Bilder aber lassen eine derart säuberliche Trennung nicht zu. Die geraden Linien sind ja entscheidend mitbestimmt vom Rhythmus ihrer Unterteilungen, werden von dessen Bewegung mit-erfaßt, und die Farbgestalt lebt aus dem Wechselverhältnis, der Wechselbestimmung farbiger und unfarbiger Flächen. Geistiges und Natürliches, Unveränderliches und Veränderliches sind untrennbar ineinander verschränkt. Das Geistige, Unveränderliche erhält mit jedem Bilde Mondrians einen je anderen, individuellen Ausdruck.

Über Rhythmus handelt Mondrian vor allem in seinem Aufsatz *Die neue Gestaltung in der Musik und die futuristischen italienischen Bruttisten*. Hier heißt es: »Nur im Zustand vollkommener Reife vermag sich das wahrhaft ›menschliche‹ Wesen des Tieres zu entledigen, und erreicht so schließlich die reine Herausstellung des tiefsten inneren ›Ich‹. Erst in diesem Augenblick wird in der Kunst die Animalität überwunden sein. Dann wird man sich weder der Gestaltungsmittel der Vergangenheit noch des menschlichen Stimmorgans bedienen. Töne und Geräusche, die von nicht animalischer Materie herrühren, werden dann die gemäßen sein. Das Geräusch einer Maschine (als Klangfarbe) wird ihm sympathischer sein als der Gesang von Vögeln und Menschen. Der wird ihn allemal nach der Art des Vortrags bald mehr, bald weniger nur als Individuum berühren, wogegen durch reine Materie erzeugter Rhythmus weniger auf die Individualität wirkt. Der (Rhythmus) einer Stampfpresse (als Klangfarbe) wird ihm vertrauter sein als Psalmengesang. So wird der neue Mensch durch die Kraft der Dinge dazu kommen, wahrhaft ›neue‹ Instrumente zu erfinden ...«

Im selben Aufsatz aber finden sich auch die Sätze: »So verstehen die meisten nicht, daß ›das Geistige‹ sich stärker in irgendeiner modernen Tanzmusik, als in allen Psalmen zusammen ausdrückt ...« »Die Gerade‹ findet im Rhythmus der neuen Tänze (z. B. im Shimmy) bereits reichlich Verwendung ...«

Und schon 1920 schrieb Mondrian: »In der neuen Kunst folgt der Tanz (Ballett usw.) demselben Weg, wie Geste und Mimik. Er geht von der Kunst ins Leben. Man wird auf Tanzdarbietungen verzichten, denn man wird den Rhythmus selbst verwirklichen. Die außer-

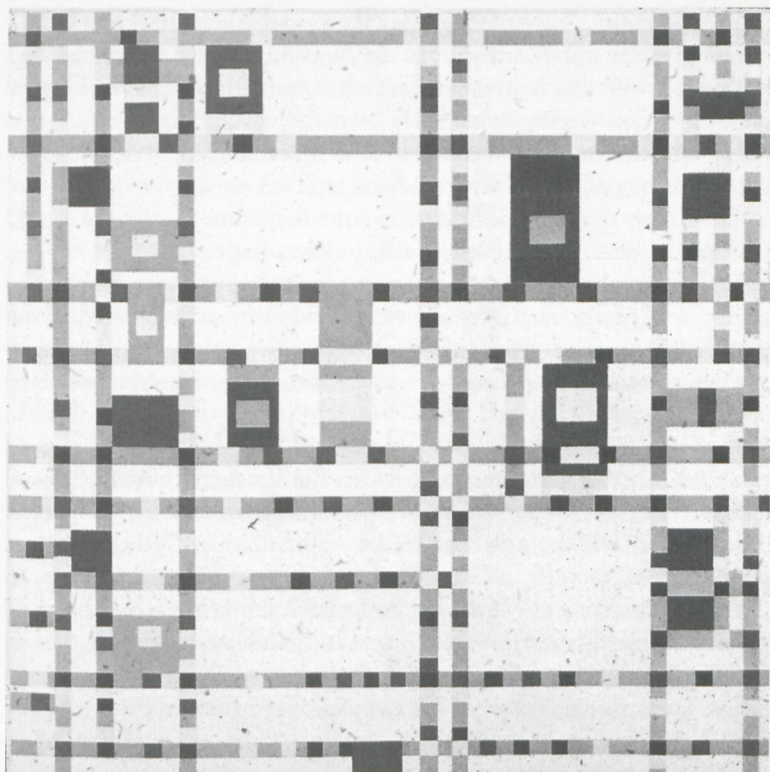


Abb. 13: Piet Mondrian: Broadway Boogie-Woogie. 1942/43.
New York, Museum of Modern Art. Aus: A. a. O., S. 159.

halb der Kunst stehenden neuen Tänze Tango, Foxtrott usw. erwecken schon etwas den neuen Gedanken des Gleichgewichts durch Gegensätze des Einen mit dem Anderen. So wird es möglich, die ausgeglichene Realität physisch zu erleben ...«¹

Dreierlei ist an solchen Sätzen bemerkenswert:

Einmal, daß die späten, in Amerika entstandenen »Boogie-Woogie«-Bilder, *Broadway Boogie-Woogie* von 1942/43 (Abb. 13) und *Victory Boogie-Woogie* von 1943/44 gedanklich schon mit Mondrians Reflexionen der frühen zwanziger Jahre verbunden werden können.

¹ A. a. O., S. 37, 32, 40, 28.

Zum anderen, daß in Mondrians Aussagen zur »modernen Tanzmusik« gerade das Rhythmische als Ausdruck des »Geistigen« bezeichnet wird, daß Mondrian hier also mit seiner eigenen Unterscheidung des Geistigen und des Natürlichen in Widerspruch gerät, – was aber nur auf die schon vorhin erwähnte Untrennbarkeit beider Dimensionen in Werken der Kunst verweist.

Und zum dritten: Mondrian spricht hier davon, daß die neue, »ausgeglichenere« Realität »physisch« erlebt werden kann.

Damit ist wiederum auf die zentrale Bedeutung des Rhythmischen in Mondrians Kunst verwiesen. Rhythmus aber wird nicht vom Intellekt, sondern vom Leib erfahren. Freilich geht in Mondrians Rhythmus die Rhythmik einer »nicht animalischen Materie« ein.

Sind so bei Malewitsch wie bei Mondrian Bild und Reflexion vielfältig ineinander verschränkt, zielt bei beiden Künstlern Reflexion letztlich auf eine unausweisbare »wahre« Wirklichkeit, – bleiben dann auch die Bilder unlösbar an diese spekulativen Wirklichkeiten gebunden?

Ich möchte abschließend mit einigen Sätzen Hinweise formulieren auf die den Theorien vorausliegenden Wirklichkeiten, die sich in den Bildern anschaulich darstellen. Es handelt sich um unterschiedliche Dimensionen des vom Menschen konstituierten Raumes. Ich beziehe mich dabei auf Elisabeth Strökers *Philosophische Untersuchungen zum Raum*.¹

Der »Aktionsraum« bestimmt Charakteristika der Bilder Malewitschs und liegt als Erfahrungsbasis seiner Theorie zugrunde.

Der »Aktionsraum« ist der »im Handlungsentwurf konstituierte Raum«, ein »Richtungsraum«, ein »dynamisches Gefüge«. »Nur im menschlichen Aktionsraum gibt es die Vertikale als Dimension, als ein Kontinuum möglicher Richtungsgegensätze von »oben« und »unten«.« Bezeichnenderweise heißt es auch bei Malewitsch: »Das rege Bewußtsein und der Trieb zur Aktivität reizen den Menschen immer wieder zum Kampfe gegen die träge Natur; und so kämpft er denn auch sein Leben lang für seine aufrechte, bewußte Aktivitäts-Posi-

1 Elisabeth Ströker, *Philosophische Abhandlungen*, Bd. XXV, Frankfurt a. M. 1965 (2¹⁹⁷⁷). Zitate auf den Seiten 70, 54, 58, 71, 73, 67/68, 55, 64, 260, 262, 263, 279, 267. – Vgl. dazu weiterführend Lorenz Dittmann, *Abstraktion, Leib und Raum*, in: *Abstrakt*. Katalog der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Dresden 1993, Stuttgart 1993, Bd. 2, S. 4-9, 30-33, 44-47, 60-65. – Lorenz Dittmann, *Abstrakte Kunst und Raumkonstitution*, in: *Magazin Forschung*. Universität des Saarlandes, Saarbrücken, 1/1994, S. 43-50.

tion, – für das Vertikale ...«¹ Nur von der Vertikalen aus erschließen sich die für Malewitschs Bilder konstitutiven Schrägrichtungen. Die im »Aktionsraum« sich ausgliedernde Unterscheidung von »Oben« und »Unten« entspricht Malewitschs Bezeichnung seiner Kunst als »aeronautischem Suprematismus«. – In der Differenz von »Oben« und »Unten« wird »Schwere« erfahrbare. »Erst im Umgang mit den Dingen erfahre ich ihre Schwere, erfahre ich das ›oben‹ als Richtung meiner Kraftanstrengung gegen ihre Schwere, das ›unten‹ als Richtung, in der ich ihrer Schwere folge ...« Immer wieder kam Malewitsch, wie erwähnt, zu sprechen auf Schwere, Gewicht und Überwindung der Schwere, Gewichtslosigkeit. – Dem Aktionsraum eigen ist die »Erweiterung der Hier-Gegend«, nicht als »Hinausschieben der Hiergrenze, sondern durch Einbeziehen des Dort in das Hier.« Damit ist auch die für die Kunst Malewitschs charakteristische Raumtranszendenz benannt. – Schließlich ist es der Aktionsraum, in dem »das Subjekt ... Geräte zu handhaben versteht, in deren Herstellungsgang die mathematische Konstruktion und die Gesetze der exakten Naturwissenschaft eine Rolle spielen, Apparate im engeren Sinne, die Maßgeometrie und physikalische Theorie voraussetzen.« Dies verweist auf Malewitschs Bezug zur Technik. – Hinzuzufügen ist freilich, daß Malewitsch die im »Aktionsraum« auftretenden Gegebenheiten in »Empfindungsdaten« verwandelte.

Der »Aktionsraum« liegt dem »Raum der Metrik« voraus und wird andererseits doch erst von diesem aus erschlossen.

Der »Raum der Metrik« ist der Ort der Mondrianschen Kunst und Theorie. Ihr Zentralbegriff ist »Beziehung«, »Verhältnismäßigkeit«. »Als Grundgegenstände der Geometrie gelten im Sinne der euklidischen Axiomatik Punkt, Gerade, Ebene, sowie einfache zwischen ihnen obwaltende Beziehungen.« Die »Strecke« ist das »eigentliche Fundamentalgebilde der Geometrie«, mit ihr bildet sie die »Maßwissenschaft des Raumes«. Die »Strecke«² – und als kürzeste, die Gerade – ist das Grundelement der von Mondrian immer wieder akzentuierten »Beziehungen«. »Strecke wird prinzipiell nur be-

1 Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt*, a. a. O., S. 16.

2 Über die Herkunft der »Strecke« schreibt Elisabeth Ströker, *Philosophische Abhandlungen*, a. a. O., S. 262: »Die Kante ist ein morphologisches Merkmal des Anschauungsdinges. Als solches erfaßt und von anderen Formen körperlicher Begrenzung unterschieden in der Begegnung mit dem tastenden und sehenden Leibe, bildet sie das sinnliche Fundament für die Auffassung ›Strecke‹.« Damit wird auch die Herkunft sowohl der Kunst Malewitschs wie derjenigen Mondrians vom Kubismus phänomenologisch begreifbar.

stimmbar in der Weise des Vergleichens mit anderen, in ihrem Verhältnis zu anderen Strecken; d. h. als Relata solcher Verhältnisse fungieren stets nur Strecken.« – Die einfachste Opposition von Strecken bildet der rechte Winkel. »Der rechte Winkel besitzt gegenüber allen sonstigen Winkelmaßen eine eigentümliche Sonderstellung. Geometrisch deutlich wird diese in der Tatsache, daß die herkömmliche Winkелеinteilung unter dem Gesichtspunkt des rechten Winkels vorgenommen und daß dieser als ... Maßstab gesetzt wird, um alle übrigen Winkel als kleiner oder größer im Vergleich zu ihm zu kennzeichnen. Phänomenologisch gesehen stellt sich die Orthogonalität als eine Formalisierung der absoluten Gegensätzlichkeit der Bewegungsrichtungen dar ...« – Es ist eine Besonderheit der Kunst Mondrians, daß sie den »Raum der Metrik« in seiner Herkunft aus der leiblichen Dynamik zeigt. Denn auch für die »Strecke« ist »Leibesbewegung« konstitutiv – und Mondrian intensiviert dieses Moment noch durch die erwähnte Bedeutungserhöhung der »Rhythmik«.

So bietet die Erörterung von *Bild und Reflexion* bei Malewitsch und Mondrian die Möglichkeit, beide Bereiche in ihrer Verschränkung ernst zu nehmen und doch nicht stehen zu bleiben bei deren bloßer Wechselbestimmung, sondern sie zu verankern in Dimensionen der vom Subjekt vollzogenen Raumkonstitution.

Diesen Dimensionen entspricht die unterschiedliche Beziehung von *Bild und Reflexion* bei Malewitsch und Mondrian.

Warum aber überhaupt der Rückblick auf Mondrian und Malewitsch? Beide reflektierten als erste und am radikalsten in Werk und Theorie den möglichen Ort des Menschen in einer technisierten Welt, einer Welt, deren Bannkraft wir in immer stärkerem Maße ausgesetzt sind.