

## Abstrakte Kunst und der Traum von der rezeptiven Gesellschaft

Unter den gängigen Einwänden gegen die abstrakte Kunst wahrt der Vorwurf subjektiver Esoterik eine besondere Position. Eine Spielart dieses Arguments ist die Behauptung einer bestimmten Kommentarbedürftigkeit, wie sie Arnold Gehlen in seinen »Zeit-Bildern« formuliert hat<sup>1</sup>. Das Bild allein entdecke demnach seit dem Kubismus seinen Sinn nicht mehr; der Kommentar sei zu einem unverzichtbaren Begleiter und Rechtfertiger geworden, zu einem »wesentlichen Bestandteil« des Werkes selbst. So wenig bestreitbar ist, daß der Verzicht auf ein gegenständliches Vokabular die Kommunikationsmöglichkeiten entscheidend beeinflußt, so wenig kann die prinzipielle Vermittlungsfähigkeit nichtgegenständlicher Form-Farb-Phänomene in Frage stehen. Hier soll es nicht darum gehen, mit dem von Physiologie und Psychologie bereitgestellten Instrumentarium dem Problem neue Aspekte abzugewinnen. Vielmehr soll von einer These aus ein Reflexionsbereich untersucht werden, der in der Theorie führender nichtgegenständlicher Künstler eine bemerkenswerte Rolle spielt.

Die These lautet: Mit der Verabschiedung einer weithin verständlichen Ikonographie gewinnt die Hoffnung auf eine allgemeine Steigerung der Rezeptivität für ikonographisch nicht faßbare Phänomene an Wichtigkeit. Anders akzentuiert: Eine geschärfte Empfänglichkeit für das nicht auf traditionelle Weise Verbalisierbare wird als ein Ziel begriffen, dessen Bedeutung über die eines Kommentars in der Rolle eines jeweiligen Werksekundanten ohne Zweifel hinausgeht. In solchem Horizont werden sozialutopische Vorstellungen als Korrelate abstrakter Mitteilungsweisen frei. Der Akzent soll hier nicht auf der Frage sozialer Zielsetzungen im weiteren Sinne liegen, vielmehr auf dem Problem der von der Zukunft erhofften und eingeforderten Rezeptivität<sup>2</sup>.

Wenn Victor Vasarely verkündet: »Die viel-  
formige und vielfarbige Plastische Einheit ist  
ein potentielles »Multiple«. In großen Serien

vorfabriziert, wird sie das gewaltige Ausmaß  
architektonischer Konstruktionen erreichen  
und uns endlich die Bunte Stadt bescheren.  
Das ist die Idee der Planetarischen Folklore«<sup>3</sup>;  
oder: »Die bunten Städte des Glücks . . . wer-  
den eines Tages in ihrer herrlichen Vielfältig-  
keit dastehen . . . Und an diesem Tage werden  
alle, die politischen Mächte, die Universitäten  
und die Industrien die Notwendigkeit einer  
fundamentalen Veränderung der bildenden  
Künste akzeptieren müssen«<sup>4</sup>; wenn er  
schwärmt von der »triumphierenden Bewe-  
gung einer Planetarischen Folklore, die die  
Jugend aller Welt in Ekstase geraten läßt«<sup>5</sup>,  
dann ist der Punkt erreicht oder überschritten,  
an dem die Konzeption einer demokratischen  
Kunst ins Utopische umschlägt. Denn der Ge-  
sellschaft, die mit der neuen Kunst beschenkt  
wird, wird eine Begeigerungsfähigkeit zuge-  
traut, welche eine entsprechende Empfäng-  
lichkeit voraussetzt (und gewiß auch Einsicht  
in die Gültigkeit dieser Kunst). Anders be-  
trachtet: Der neuen Kunst wird die Kraft zuge-  
messene, die Gesellschaft im Geiste der Rezep-  
tionsbereitschaft und der kompromißlosen Be-  
jahung zu verändern.

Über den Mechanismus und die Implikatio-  
nen solchen Wandels gibt der Schluß des Mani-  
festes von 1959 einige Auskünfte: »Es ist nicht  
mehr unbedingt erforderlich, das Original zu  
besitzen, es genügt eine der danach »re-kreier-  
ten« Formen, die in der Lage ist, uns intuitiv  
oder durch Vernunftschluß ihre Schönheit er-  
kennen zu lassen, je nachdem, ob wir direkt  
empfindungsfähig sind oder durch glückliche  
Umstände belehrt werden müssen. Idee und  
Technik der Kunst können sich von jetzt an  
nur noch Hand in Hand mit dem Denken und  
den fortgeschrittensten Techniken der Zeit  
weiterentwickeln; damit wird auch der Traum  
eines Zusammenwirkens von Kultur und Zivi-  
lisation Wirklichkeit. Die Idee der plastischen  
Bewegung impliziert eine Philosophie der  
Kunst, die gleichzeitig alle ästhetischen, ethi-  
schen, soziologischen und ökonomischen As-  
pekte der Kunst umfaßt. Indem sie das ewige  
Überholtwerden in einer Welt des Fortschritts

preis und den dauernden Wechsel der Techniken-Funktionen und des Kunstdenkens fördert, macht sich diese Konzeption die Idee der Identität von Physischem und Psychischem im unendlichen Kreislauf der Entwicklung zu eigen. Abschließend proklamieren wir den endgültigen Bruch mit der hybriden Erbschaft der Vergangenheit und weisen wir die veralteten Definitionen der Kunst und des Künstlers zurück. Der Künstler ist der optimistische Gestalter der vielfarbigem, vielförmigen, blühenden Stadt, Kunst ist reine Plastizität, Gesundheit und Freude, hat sinnliche Qualitäten, die in immer größerer Zahl auf die Welt gelangen\*.

Vasarely gibt mithin die Forderung nach Einmaligkeit und Authentizität des Kunstwerkes zugunsten der Vorstellung vom multiplizierbaren Prototyp preis, beharrt aber auf einem durch die Schönheit bestimmten und durch Intuition oder Rationalität geregelten Verhältnis zwischen Werk und Betrachter. Er konzipiert eine Sprache, die nicht nur ästhetischen Ansprüchen gerecht zu werden vermag, vielmehr auch ethischen und sozio-ökonomischen; Flexibilität gegenüber dem historischen Wandel und Immunität gegenüber »veralteten Definitionen der Kunst und des Künstlers« sind ihr zu eigen. Und der Künstler wird als Optimist beschrieben, der das Zusammenleben der Menschen qualitätvoller macht, indem er farbige und formale Vielfalt und durch sie Gesundheit und Freude stiftet<sup>7</sup>. So sehr Vasarely mit der Idee der Aufbesserung urbanistischer Gefüge eine neuralgische Stelle gegenwärtigen Zusammenlebens trifft, so problematisch bleibt doch die Erwartung, ein Strukturwandel via Kunst werde letztlich allgemeinen Beifall finden.

In diesem Zusammenhang interessiert das Junktim von neuer Mitteilungsweise und gesteigerter Rezeptivität. Die immer reichere Zuwendung sinnlicher Qualitäten hat demnach eine Erweiterung der Empfänglichkeit zur Folge, die sich ihrerseits in einer Bejahung dieser »dem Denken und den fortgeschrittensten Techniken der Zeit« adäquaten Qualitäten äußert. Vasarely denkt gewiß nicht an die Reaktionen einer Elite; vielmehr hat er das potentielle Verhalten einer breiten Rezipientenschicht vor Augen. »Planetarische Folklore« meint eine neue, von den Bürden der Tradition befreite Spielart der Kunst, welche Universalanspruch mit der Kraft verbindet, die Kapillaren der Gesellschaft zu erreichen.

Daß das bildnerische Material physiologischen und psychologischen Grunddispositionen gerecht zu werden hat, um solche Aufgabe zu erfüllen, versteht sich; Vasarelys »unité plastique« will als entsprechende – schlagend einfache und zugleich differenzierungsfähige – Farb-Form-Wirkungseinheit verstanden sein.

Der für die Grundlegung und Ausformung der Optical Art so wichtige Josef Albers, innerhalb des Bauhaus-Tendenzspektrums eher Anwalt einer aufs Pragmatische gerichteten Gesinnung, verfiel den Gedanken der Einübbarkeit des Verständnisses für ästhetische (insbesondere koloristische) Phänomene mit einer eigentümlichen Wendung ins Universale. »Was hier und zuletzt zählt«, heißt es in der Einleitung zu »Interaction of Color« (1963), »ist nicht das sogenannte Wissen von sogenannten Fakten, sondern das Schauen, das Sehen. Sehen – gepaart mit Phantasie – meint hier ein *Schauen* wie in *Weltanschauung*«<sup>8</sup>. Solches Schauen wird als Daseinsbereicherung verstanden, transzendiert es doch den physiologischen Vorgang in Richtung auf ein kreatives und menschlich fruchtbares Tun: »Und wer besser sieht, schärfer unterscheidet, die Relativität der Fakten erkennt und weiß, daß es nie nur eine einzige Lösung für visuelle Formulierungen gibt, der wird dann wohl auch seine Meinung über andere Formulierungen ändern; vor allem wird er sowohl genauer als auch toleranter werden«<sup>9</sup>. Gesteigerte Rezeptivität und die Tugenden der Duldsamkeit und Präzision werden auf der Basis der Relativitätserfahrung in Beziehung gesetzt. Als Möglichkeit, dieses Ziel zu erreichen, wird eine früh beginnende Unterweisung angegeben: »Wir glauben, daß künstlerische Erziehung ein wesentlicher Teil der allgemeinen Erziehung ist, der sogenannten Hochschulerausbildung eingeschlossen. Nach einer natürlichen und unbeschwerten Anfangsphase des »laissez-faire-prinzips« befürworten wir eine früh einsetzende Abkehr von planlosem Spiel zu gezielter Arbeit«<sup>10</sup>. Waltet bei Vasarely ein emphatisch-optimistischer Ton, so dominiert beim späten Albers eine vergleichsweise nüchterne Zuversicht. Die Denkfigur der Aufwertung der Existenz – und zwar über das ästhetische Genußvermögen hinaus – durch eine Erhöhung der Empfänglichkeit für visuelle Phänomene ist gleichwohl präsent. Im übrigen hat das von Albers propagierte »trial-and-error-Training« seine Wurzeln in der Praxis der Bauhaus-Vorlehre.

Wenn von Vasarely und Albers aus zu Robert Delaunay zurückgefragt wird, wird das durch die nachgewiesene kunsthistorische Relation zwischen Orphismus und Optical Art legitimiert<sup>11</sup>.

Im Zusammenhang mit seinen frühen simultaneistischen Bildern (die er als »erste abstrakte Malerei aus der Farbe« gewürdigt sehen möchte) räsoniert Delaunay: »Ich will nicht die Koloristen verleugnen, die ich liebe, die Glasmaler des Mittelalters oder die Araber, die Kosmaten usw. Aber ich will dartun, daß die Rolle der Farbe bei den Alten und Modernen bisher nicht absolut rein war, sie war noch verunreinigt durch Aufgaben der gegenständlichen Beschreibung und des Hell-Dunkels. Sie war noch keine selbstverständliche Universal-sprache«<sup>12</sup>. (»Selbstverständliche Universal-sprache«, das erinnert an die »Planetarische Folklore« Vasarelys!) Delaunay baut auf eine biologisch vorgegebene Sensitivität, die nur mit den angemessenen Mitteln erregt werden will: »Das Neue ist das Leben, die natürliche Ordnung: Jedermann, der einfachste Handwerker, hat Augen, um zu sehen, daß es Farben gibt, daß diese Farben Spiele ausdrücken, Modulationen, Rhythmen, Gegengewichte, Fugen, Tiefen, Schwingungen, Akkorde, monumentale Vereinigungen, d.h. Ordnung, nicht durch Zwang, sondern nach dem Menschen eingeborenen Maßen, daß sie unseren Sinnen sofort einleuchten. Der Mensch jedoch . . . , der sich fühlt, der seine intuitiven Fähigkeiten anruft und sie berührbar macht durch die Universal-sprache der Farben«<sup>13</sup>. Die neue künstlerische Mitteilungsweise löst die natürliche Ordnung ein, aktiviert die dem Menschen immanenten guten Anlagen, sofern nur die Bereitschaft zu solcher Aktivierung vorhanden ist. Delaunay braucht nur bedingt zuzugeben, daß sich die neue Kunst ihr Publikum selber zu formen hat; indem er auf die Vorstellung eines natürlichen Grundpotentials rekurriert, kann er die bildnerischen Neuerungen als Antworten auf eine allgemeine Prädisposition gelten lassen.

»Verstehen« ist Heranbildung des Zuschauers auf den Standpunkt des Künstlers«<sup>14</sup>, formuliert Kandinsky mit ungewohnter Bündigkeit. Diese durch das Werk besorgte Erziehung zum Verstehen ist freilich ein diffiziler Prozeß, wird der Standpunkt des Künstlers in Kandinskys Augen doch vom Gefühl determiniert und ist das Gefühl zugleich die Transmissionskraft

zwischen Künstler und Betrachter: »Das dem Künstler angeborene Gefühl ist eben das evangelische Talent, welches nicht vergraben werden darf«<sup>15</sup>; »Der in das Reich von morgen führende Geist kann nur durch das Gefühl (wozu das Talent des Künstlers die Bahn ist) erkannt werden«<sup>16</sup>. Gefühl und Seele stehen in engster Relation und folgen einem »Prinzip der inneren Notwendigkeit«. Durch die Annahme dieses Prinzips gewinnt Kandinskys gesamte Argumentation einen teleologischen Charakter; »innere Notwendigkeit« wird letztlich auch Künstler und Zuschauer, »welche mit Hilfe der Seelensprache miteinander reden«<sup>17</sup>, zusammenführen.

Doch diesem Wunschzustand stehen zunächst zahlreiche Widrigkeiten entgegen; Materialismus und Positivismus erscheinen als Erzfeinde geistiger Erneuerung, realistische Traditionen belasten die Kunst. Indessen sind, so Kandinsky, die Symptome einer großen Wende nicht zu verkennen: »Die Literatur, Musik und Kunst sind die ersten empfindlichsten Gebiete, wo sich diese geistige Wendung bemerkbar macht in realer Form. Diese Gebiete spiegeln das düstre Bild der Gegenwart sofort ab, sie erraten das Große, was erst als kleines Pünktchen nur von wenigen bemerkt wird und für die große Menge nicht existiert«<sup>18</sup>. Kandinskys Glaube an die Zwangsläufigkeit des Erneuerungsprozesses wird von der Einsicht in die vorläufige Aporie der Masse getrübt; aber das Vertrauen in die innere Notwendigkeit der Entwicklung und in die missionarische Funktion des Künstlers überdeckt die Zweifel. »Nach der Periode der materialistischen Versuchung, welcher die Seele scheinbar unterlag und welche sie doch als eine böse Versuchung abschüttelt, kommt die Seele, durch Kampf und Leiden verfeinert, empor. Größere Gefühle, wie Angst, Trauer, Freude usw., welche auch zu dieser Versuchsperiode als Inhalt der Kunst dienen könnten, werden den Künstler wenig anziehen. Er wird versuchen, feinere Gefühle, die jetzt namenlos sind, zu erwecken. Er lebt selbst ein kompliziertes, verhältnismäßig feines Leben, und das aus ihm entsprungene Werk wird unbedingt dem Zuschauer, welcher dazu fähig ist, feinere Emotionen verursachen, die mit unseren Worten nicht zu fassen sind. – Der Zuschauer heutzutage ist aber selten zu solchen Vibrationen fähig«<sup>19</sup>. Die Empfänglichkeit des Betrachters für nicht verbalisierbare Botschaften wird mit einem Begriff in Verbindung gebracht, der,

wie Ringbom kürzlich überzeugend nachgewiesen hat, dem theosophischen Repertoire entstammt<sup>20</sup>. Die Vorstellung der Übertragung der feinsten Gefühle durch Vibrationen entspricht dem Ansatz: »Auf eine geheimnisvolle, rätselhafte, mystische Weise entsteht das Kunstwerk »aus dem Künstler«<sup>21</sup>. Indem Kandinsky Künstler, Kunstwerk und Betrachter auf solche esoterische Weise verbunden sieht, rückt die Aussage, Verstehen sei die Heranbildung des Zuschauers auf den Standpunkt des Künstlers, in eine außerpragmatische Dimension; zur Einwirkung auf den Rezipienten bedarf es der Gabe sublimster Gefühlskommunikation, nicht etwa einfacher pädagogischer Fähigkeiten. So weist Kandinsky auch den Gedanken zurück, eine künftige allgemein verbindliche abstrakte Sprache könnte auf Rational-Erlernbarem basieren: »Eine derartige Malgrammatik läßt sich momentan nur vorahnen, und wenn es endlich zu derselben kommt, so wird dieselbe weniger auf Grund der physischen Gesetze gebaut werden . . . , sondern auf den *Gesetzen der inneren Notwendigkeit*, die man ruhig als *seelische* bezeichnen kann«<sup>22</sup>. Daß die Entwicklung aber auf eine solche Mitteilungsweise hindrängt, sieht Kandinsky durch viele Zeichen bestätigt: » . . . nie standen in den letzten Zeiten die Künste, als solche, einander näher als in dieser letzten Stunde der geistigen Wendung. – In allem Erwähnten sind die Keime des Strebens zum Nichtnaturellen, Abstrakten und zu *innerer Natur*«<sup>23</sup>. In den Künsten leuchtet beispielhaft das Neue auf, Ausdruck der eigentlichen, inneren Natur ohne Bemühung äußerer Naturformen; die Verbindung der drei Elemente der musikalischen, der malerischen und der tanzkünstlerischen Bewegung verspricht die Konstituierung einer »glückseligen Welt«<sup>24</sup>.

Seine Vorstellung von der Entfaltung des Neuen faßt Kandinsky in ein oft kommentiertes Bild: »Ein großes spitzes Dreieck in ungleiche Teile geteilt, mit der spitzesten, kleinsten Abteilung nach oben gewendet – ist das geistige Leben schematisch richtig dargestellt. Je mehr nach unten, desto größer, breiter, umfangreicher und höher werden die Abteilungen des Dreiecks. – Das ganze Dreieck bewegt sich langsam, kaum sichtbar nach vor- und aufwärts, und wo »heute« die höchste Spitze war, ist »morgen« die nächste Abteilung, d. h. was heute nur der obersten Spitze verständlich ist, was dem ganzen übrigen Dreieck eine un-

verständliche Fäselei ist, wird morgen zum sinn- und gefühlvollen Inhalt des Lebens der zweiten Abteilung«<sup>25</sup>. Anschaulich wird die Situation der Menschen in den verschiedenen Abteilungen des Dreiecks beschrieben, die Einsamkeit der oben angesiedelten, die Unzulänglichkeiten der weiter unten platzierten. Trotz aller Hindernisse und Wirren einer ungeistigen Zeit bewege sich das Dreieck »sicher, mit unüberwindlicher Kraft . . . vor- und aufwärts«, mit dem Resultat, daß »untere Abteilungen« mit Möglichkeiten in Berührung kommen, die obere längst hinter sich gelassen haben. Kandinsky läßt sich auf gewagte soziologische Zuordnungen der Bewohner der einzelnen Abteilungen ein und relativiert das Erkenntnisvermögen der höher eingestuftem durch die Behauptung, sie seien von Angst, Unsicherheit und Verwirrung gezeichnet. Nur ganz oben sei »keine Angst mehr zu finden . . . Hier finden wir auch professionelle Gelehrte, . . . die endlich die Materie, auf welcher noch gestern alles ruhte und das ganze Weltall gestützt wurde, in Zweifel stellen«<sup>26</sup>. Die Beschreibung des Dreieck-Bildes mündet wieder in die Auseinandersetzung mit dem Materialismus; Theosophie und Okkultismus werden als Zeugen einer antimaterialistischen Gesinnung aufgerufen, die Kunst als Indikator der Probleme und der Hoffnungen zitiert. »Die Malerei ist eine Kunst und die *Kunst* im ganzen *ist nicht ein zweckloses Schaffen* der Dinge, die im Leeren zerfließen, sondern eine Macht, die zweckvoll ist, und muß der Entwicklung und Verfeinerung der menschlichen Seele dienen – der Bewegung des Dreiecks. Sie ist die Sprache, die in nur ihr eigener Form von Dingen zur Seele redet, die für die Seele das *tägliche Brot* sind, welches sie nur in dieser Form bekommen kann«<sup>27</sup>. Aus dieser Situation erwächst dem Künstler eine besondere Aufgabe. Kandinsky fordert, »daß er seine Pflicht *der Kunst* und also auch *sich gegenüber* anerkennt und sich nicht als Herr der Lage betrachtet, sondern als Diener höherer Zwecke, dessen Pflichten präzise, groß und heilig sind. Er muß sich *erziehen* und vertiefen in die eigene Seele . . .«<sup>28</sup>.

Der Künstler, wie Kandinsky ihn zeichnet, ist ein ambivalentes Geschöpf: einerseits Instrument der unaufhaltsam aufstrebenden geistigen Macht, andererseits selbstverantwortliches Wesen. Er setzt seelische Botschaften frei und gibt so dem Rezipienten die Möglichkeit der inneren Reaktion. Aber ohne das Wirken der alle Menschen zu höherer Einsicht

befördernden Kraft bliebe seine Mission erfolglos. Die abstrakte Mitteilungsweise wird mithin als ein von einer metakünstlerischen Macht Legitimiertes verstanden; sie anzufechten, hieße gegen eine positive Vorbestimmung des Menschen aufzubegehren. Der Rezipient erscheint damit nicht vor die Wahl gestellt, eine ästhetische Möglichkeit zu akzeptieren oder nicht, vielmehr das Richtige zu tun oder das Falsche. Das heißt aber: Eine Wahl ist im Grunde nicht gegeben. Der Künstler hat im Betrachter entweder einen noch nicht zum geistig-seelischen Kommunizieren Gereiften gegenüber – oder einen ebenfalls des Geistig-Seelischen teilhaftigen Partner. Wenn der Künstler auf sich selber und auf den Betrachter erzieherisch einwirkt, ist das immer auch ein Vollstrecken des höheren Auftrags.

Wir haben hier den Kandinsky des »Geistigen in der Kunst« zitiert und nicht den um einige Grade mehr aufs Pragmatische eingestellten Kandinsky späterer Jahre; auch haben wir die in der Aussage: »der Künstler darf jede Form zum Ausdruck brauchen«<sup>29</sup> und in der Alternative der »reinen Realistik« (»d.h. höhere Phantastik – Phantastik in härtester Materie«)<sup>30</sup> beschlossene Tolcranze außer acht gelassen (»Heute ist der Tag einer Freiheit, die nur zur Zeit einer keimenden großen Epoche denkbar ist«)<sup>31</sup>. Sofern sich Kandinskys *Grundansatz* bis in späte Jahre kaum geändert hat und sofern auch die »reine Realistik« auf das Prinzip der inneren Notwendigkeit zurückbezogen bleibt, ist die Blickverengung verantwortlich. Über die theosophischen und joachitischen Komponenten im Denken Kandinskys hat Ringbom umfassend informiert. In unserem Zusammenhang ist entscheidend, daß Kandinsky Künstler und Rezipient unter übergreifende Gesetze stellt, daß er die abstrakte Mitteilungsweise als Ausdruck einer Notwendigkeit, in deren Dienst sich der Künstler zu begeben hat, erfährt und die Rolle des Betrachters durch die gleiche schicksalhafte Kraft determiniert sieht. Wollte man an der missionarischen Überzeugung Kandinskys zweifeln, könnte man argumentieren, daß die im Zusammenhang mit der neuen Sprache akut gewordenen Verständigungsprobleme vom Künstler auf eine geschichtsbestimmende Macht abgewälzt, daß Zweifel an der Gültigkeit des Idioms gleichsam durch einen metaphysischen Schild abgewehrt werden. Indessen bürgen Charakter des Entwurfes und Intensität der Auseinandersetzung für den Ernst der Über-

zeugung Kandinskys: Der Künstler versteht sich als Organ der kosmischen Wirkkraft und insofern unter ähnlichen Bedingungen wie der Rezipient. Die abstrakte Mitteilungsweise hat ihren festen Stellenwert in der von Kandinsky gezeichneten Weltordnung; sie löst ein Stück jener Zukunft ein, für die *alle* noch reifen müssen. Der Traum vom adäquaten Rezipienten ist Bestandteil des Glaubens an die Entfaltung eines Geistigen, als dessen partieller Ausdruck die nichtgegenständliche Farb-Formen-Sprache gewertet sein will.

Kandinskys – besonders in den Bauhaus-Jahren vorangetriebene – Versuche einer Systematisierung der Möglichkeiten abstrakter Mitteilung bezeugen die Annahme eines allgemeinen Grundmusters der Empfänglichkeit für formale und koloristische Phänomene, zugleich aber auch die Einsicht in die Grenzen des Systematisierungsbemühens; Grenzen, die nicht nur durch die unendliche Variabilität des Materials gesetzt sind, sondern mehr noch durch die Zuordnung der Funktion der Vermittlung sublimster, nicht verbalisierbarer Empfindungen. Eine mehr rationale, auf eine Wahrnehmungslehre gerichtete Einstellung wird von einer metarationalen Gesinnung überlagert. Ein vergleichbarer Dualismus begegnet übrigens bei Paul Klee. Die Aktivierung der pädagogischen Interessen Kandinskys und Klees am Bauhaus stand im Zeichen eines gesellschaftlichen Sendungsbewußtseins, dessen Eigenarten und Wandlungen namentlich von Herbert Hübner erhellt worden sind<sup>32</sup>. Die Sozialutopie des Bauhauses ist eine komplexe Größe; eine globale Antwort auf die Frage nach der Rezeptivitätserwartung scheint so wenig möglich wie die Destillierung *des* Bauhaus-Zieles.

Piet Mondrian entwirft in seinem programmatischen Aufsatz über »Die Neue Gestaltung in der Malerei« ein klares Bild seiner Hoffnungen im Hinblick auf das Verhältnis von ungegenständlicher Kunst und Gesellschaft: »Da durch die unterschiedliche Lebenstätigkeit und Eigenart der Individuen ein einheitliches Zusammenwirken erschwert wird, würde sogar in einer Gruppe mit relativ gleichartiger Bewußtseinsentwicklung ein einziger, allgemeiner Begriff von Kunst so gut wie unmöglich sein, wäre es nicht möglich, verstandesmäßig davon Kenntnis zu nehmen, was auf dem Wege der Kunst erzielt worden ist. Wenn der Mensch relativ gleichgestimmt ist, wird er – auch ohne Künstler zu sein – mehr oder weni-

ger die gleichen gestalterischen Fähigkeiten und daher auch die Empfänglichkeit für Kunst in sich tragen. – Die Entwicklung der gestalterischen Fähigkeit, anders gesagt: des reinen, d. h. abstrakten bildnerischen Erlebens impliziert die Möglichkeit, daß die ganze Gruppe trotz aller Lebensunterschiede einen einzigen Weg beschreitet. – Dann ist allgemeine Einheit in Kunst und Leben kein unerreichbares Ideal mehr . . . Offenbart die Kunstäußerung das Universale in Klarheit, dann wird sie als allgemeine Kunst daseinsberechtigt sein. – Bildnerisches Sehen ist nicht auf die Kunst beschränkt: es durchschaut alle Lebensäußerungen, und so wird eine allgemeine Einheit des Lebens möglich«<sup>33</sup>.

Mondrians Kernbegriff des *Universalen* erweist sich als Schlüssel zum Verständnis dieser Überlegungen. Mit der Weiterentwicklung des menschlichen Bewußtseins vom Individuellen zum Universalen wird die Verabschiedung des Gegenständlichen zugunsten der abstrakten Gestaltung möglich und nötig. Die universale Harmonie neutralisiert die individuellen Ungleichheiten; wird sie bildnerisch rein verwirklicht (wozu nur die abstrakten Mittel taugen) und rational erfaßt, schwinden die Grenzen zwischen den schöpferischen Subjekten. Über die nicht zuletzt verstandesmäßige Rezeption ist aber auch der Nicht-Künstler in der Lage, an der »Welt universaler Schönheit« teilzuhaben. Eine Rückkehr zu den Methoden gegenständlicher Darstellung ist für Mondrian undenkbar, denn »eine abstrakte, eine tatsächlich Neue Gestaltung ist für den neuen Menschen notwendig«<sup>34</sup>. Mondrians homo novus geht seiner Einmaligkeit noch nicht völlig verlustig, ist die Neue Gestaltung »durch den Rhythmus, durch die materielle Wirklichkeit der Ausgestaltung . . . doch Ausdruck des Subjektiven, des Individuellen«; indessen wird »durch exakte Gestaltung der kosmischen Beziehungen« ein »direkter Ausdruck des Universalen« verbürgt. Dank dieser Dialektik entfalte die Neue Gestaltung einen Kosmos unbedingter Schönheit, »ohne das »allgemein Menschliche« preiszugeben«<sup>35</sup>. Die Malerei konnte, so Mondrian, »schon einen Standort erreichen, den das neue Zeitbewußtsein im äußerlichen Leben erst noch zu verwirklichen hat«<sup>36</sup>; »Erst wenn der neue Zeitgeist allgemeiner in Erscheinung tritt, wird die Neue Gestaltung ein allgemeineres Bedürfnis werden; dann erst sind alle Faktoren gegeben, um sie auf ihren Höhepunkt zu führen«<sup>37</sup>.

Entscheidendes Kriterium der Neuen Gestaltung ist, daß sie über das Künstlerische hinausreichende Energien besitzt: Bildnerisches Sehen verhilft zu allgemeiner Lebenserkenntnis. Den Übergang zum neuen Bewußtsein stellt sich Mondrian als plötzlichen Wandel nach allmählichem Reifungsprozeß vor: »Es gibt eine große Steigerung des Subjektiven im Menschen (Evolution), mit anderen Worten: es gibt Bewußtseinswachstum, Bewußtseins-erweiterung. Das Subjektive bleibt zwar das Subjektive, es verliert jedoch in dem Maße an Subjektivität, in dem das Objektive (Universale) sich im Individuum entwickelt. Wenn der große Sprung (man denke an die Mutation) vom Subjektiven zum Objektiven, von der Individualität zur Universalität einmal getan ist, hört erst das Subjektive zu bestehen auf, zuvor aber manifestiert sich ein Gradunterschied der Subjektivität«<sup>38</sup>. Die Gegenwarts-situation beurteilt Mondrian – darin in manchem an Kandinsky erinnernd – mit einer Mischung aus Skepsis und messianischer Gewißheit: »Wenn unsere Zeit auch kulturlos ist (Kultur als Einheit der Masse gesehen), so werden die anfänglichen Grundlagen einer Kultur doch schon entwickelt und im Individuum angesprochen: bereit, als Kultur aufzutreten – als Kultur, die sich in der Kunst als neuer Stil ausdrücken wird. – In einer kulturlosen Zeit muß man den kommenden Stil in derjenigen Gestaltungsweise erkennen, die die unmittelbarste, klarste Spiegelung des Universalen darstellt – auch wenn sie fürs erste nur beim Einzelnen erscheint. In einer kulturlosen Zeit darf man aber nicht deshalb in einem Kunstaussdruck den kommenden Stil sehen, weil er ein Ausdruck der Masse ist: solange die Kultur nicht in der Allgemeinheit auftritt, werden die Ausdrucksformen der Masse das Zeichen des Veralteten tragen. – Nur von einer wahren Kulturzeit können wir allgemeine Gleichartigkeit des Kunstaussdrucks erwarten. – Die neue Kultur wird die des gereiften Individuums sein, gereift wird das Individuum für das Universale empfänglich sein und mit ihm immer mehr eins werden. – Es nähert sich die Zeit, in der das Individuum als Masse dazu imstande ist«<sup>39</sup>.

Mondrian begreift Kultur als den zur allgemeinen Möglichkeit gewordenen individuellen Ausdruck, der im bildnerischen Bereich – sofern sein Ziel »die Gestaltung des rein Objektiven« ist – im Zeichen der Gleichartigkeit steht. Explizit werden die künstlerischen Ma-

nifestationen der Masse (Masse verstanden als ein Vorgegebenes und eben nicht als Finalsumme gereifter Individuen!) in Frage gestellt. Wahre Kultur bedeutet, wie es einmal heißt, Verinnerlichung des natürlich Wahren zur abstrakten Realität<sup>40</sup>, und eine solche Verinnerlichung muß individuell geleistet werden, um überindividuell in Kraft zu treten. Die Kunst ist letztlich nur Instrument zur Erreichung des intendierten Harmoniezustandes: »Kunst« ist nur ein »Ersatz«, solange die Schönheit des Lebens noch unzulänglich ist. Sie wird verschwinden in dem Maße, wie das Leben sein Gleichgewicht erreicht. Heute ist die Kunst noch von größter Wichtigkeit, weil sie tatsächlich auf direkte Weise befreit von den individuellen Auffassungen und das Gesetz des Gleichgewichts demonstriert<sup>41</sup>. Der Künstler fungiert für Mondrian als eine Art Prophet und damit als Vollstrecker eines übergeordneten Willens – in der Einsicht, daß sein Tun gegenwärtig notwendig ist, um künftig hinfällig sein zu dürfen. Kunst kann eine läuternde Wirkung üben, sofern sie Universales in Abstraktem vermittlungsfähig konzentriert. Ästhetische Rezeptivität, Empfänglichkeit für das Geistige und die Tugend der Selbstbescheidung erscheinen als unabdingbare Qualitäten aller, die an den Errungenschaften der Neuen Gestaltung teilhaben wollen. Die Neue Gestaltung ist ihrerseits imstande, diese Eigenschaften zu fördern. Künstler und Publikum sind solchermaßen auf eine Gemeinschaft hin determiniert, in der alle Spannungen im Zeichen verbindender Teilhabe am Universalen harmonisiert sind.

Mondrians homo novus erscheint als eine ideale Zukunftsprojektion, jedenfalls was seinen normativen Charakter angeht. Mondrian selber kam, wie oft genug bewundernd konstatiert worden ist, dem von ihm entworfenen, stark von theosophischen Gedanken geprägten Menschenbild nahe. Schon der Vergleich mit seinen Mitstreitern der Stijl-Bewegung läßt das Exzeptionelle Mondrians sichtbar werden.

Interessant ist, daß die mit »Redaktion« gezeichnete Einleitung zum ersten Jahrgang der Zeitschrift »de Stijl« Mondrians Gedanken in bescheidenerem Tenor präsentiert<sup>42</sup>. »Diese kleine Zeitschrift«, heißt es da, »will zur Entwicklung des neuen Schönheitsbewußtseins beitragen. Sie will den modernen Menschen empfänglich machen für das Neue in der bildenden Kunst . . . Ist das Publikum noch nicht bei der neuen Formschönheit angelangt, wird

es zur Aufgabe des Fachmanns, das Schönheitsbewußtsein des Laien zu wecken. Der wirklich moderne – d. h. bewußte – Künstler hat eine doppelte Aufgabe. Erstens: das rein gestaltete Kunstwerk zu erzeugen; zweitens: das Publikum für die Schönheit der reinen bildenden Kunst empfänglich zu machen«; die Zeitschrift soll »die Möglichkeit einer vertieften künstlerischen Kultur vorbereiten, die auf gemeinschaftlicher Verkörperung des neuen Kunstbewußtseins gegründet ist . . . Zur Verbreitung des Schönen ist nicht eine soziale, sondern eine geistige Gemeinschaft notwendig. Eine geistige Gemeinschaft kann aber nicht entstehen ohne das Opfer der ehrgeizigen Individualität. – Nur bei konsequenter Durchführung dieses Prinzips kann aus einer neuen Beziehung des Künstlers zur Gesellschaft die Neue gestaltende Schönheit sich in allen Dingen als Stil offenbaren«. Die zentrale Denkfigur Mondrians ist also gegenwärtig, die Argumentation bewegt sich indessen mehr auf pragmatisch-erzieherischer Ebene. Der Hinweis, nicht eine soziale, sondern eine geistige Gemeinschaft sei zur Verbreitung des Schönen nötig, impliziert die Bindung des Schönen an die übergeordnete Kategorie des Geistigen; die gesellschaftliche Funktion des Künstlers bestimmt sich durch die Fähigkeit, seine Individualität einem übergreifenden – geistigen – Prinzip unterzuordnen und damit ein Beispiel zu setzen. Aus geistiger Gemeinschaft – so ist weiter zu folgern – kann eine neue soziale Gemeinschaft höherer Qualität resultieren. Ist der sozialutopische Charakter also auch in der (dem Anspruch nach herabgestimmten) Einleitung unverkennbar, kommt der mehr praktischen Frage, wie der Laie durch den Fachmann in die neuartigen bildnerischen Problemstellungen und -lösungen einzuüben sei, beträchtliches Gewicht zu; eine gewisse Grundrezeptivität wird offensichtlich als gegeben angenommen; sie für die Bewältigung des Neuen zu potenzieren, scheint das Gebot der Stunde.

Hans Jaffé hat die gesellschaftliche Konzeption des Stijl als erste Utopie bezeichnet, »die nicht auf politischen oder ethischen Grundsätzen aufgebaut ist, sondern die von dem ästhetischen Prinzip der künstlerischen Erkenntnis ausgeht«<sup>43</sup>. Diese weittragende Aussage muß freilich mit der – von Jaffé mehrfach herausgearbeiteten – Tatsache zusammengesesehen werden, daß der ästhetisch-kognitive Ansatz des Stijl letztlich nicht von dem welt-

anschaulichen Entwurf abzulösen ist. Das reine Werk meint immer schon die (nicht nur im ästhetischen Sinne) reine Vorstellung, steht ein für eine das Anschauliche transzendierende Harmonie. Ist die Empfänglichkeit für das visuell Wahrnehmbare vorgegeben oder durch Schulung erreicht, sind auch die anderen Dimensionen erschlossen.

Kasimir Malewitsch geht in unaufhörlichen Reprisen das Thema einer durch Religion, Wissenschaft und eine am Gegenständlichen orientierte Kunst depravierten Gegenwartsgesellschaft an<sup>44</sup>. Mit erregter Eindringlichkeit wird die Befreiung der Kunst von den Zwängen dieser Tradition als Ausweg beschrieben. Malewitsch versteigt sich immer wieder in unendlich komplizierte Spekulationen: Universum, Welt, Menschheit sind Leitgrößen, »Futtertrog-Kultur« und »Futtertrog-Realismus« Ziele seiner grimmigen Polemik. Tiefer Pessimismus alterniert mit visionärem Pathos.

Im Bereich des Praktisch-Wissenschaftlichen ist nach Malewitsch keine Wendung ins Positive vorstellbar: »So darf man also auch von der Zukunft keine praktische Vollkommenheit erwarten, weil die Natur, die unser Bewußtsein lenkt, nicht praktisch ist und alle praktisch-wissenschaftlichen Errungenschaften nur Scheinerrungenschaften sind«<sup>45</sup>; »Darum gab es und gibt es keinen vollkommenen Gegenstand und wird es auch nie einen geben«<sup>46</sup>; »Die Gegenstandslosigkeit allein kann den Wesenskern der Menschheit vom Wahn befreien, indem sie den praktischen Sinn des Gegenstandes als Lüge entlarvt«<sup>47</sup>. Die Kunst aber könne, indem sie den Gegenstand preisgebe und den verbindlicheren, im Weltall selber vorgegebenen Raum des Ungegenständlichen erschließe, die Fesseln der verderblichen Praxis sprengen; und sie habe seit dem Kubismus diese Chance auch zu nutzen begonnen: »Die Entthronung der praktisch-realen« Gegenstände durch die »Neue Kunst« im 20. Jahrhundert gab der Allgemeinheit Anlaß, diese Kunst der Zersetzung des praktischen Geistes und damit der Kunst selbst anzuklagen. Die Ankläger täuschen sich aber sehr: Die Zersetzung der gegenständlichen Welt bedeutet noch lange nicht die Zersetzung der Kunst oder die Zerstörung des Geistes der Kunst. Im Gegenteil, sie setzt den Geist der Kunst erst wieder in seine Rechte ein, hebt ihn in die gegenstandslose Wahrheit, in eine neue Wirklichkeit des Seins«<sup>48</sup>; »Die wütenden Ausfälle

der Allgemeinheit gegen den Kubismus sind durchaus folgerichtig, denn er zerstörte tatsächlich die vom praktischen Realismus aufgebaute gegenständliche und ästhetische Ordnung, auf der die ganze Kultur, der ganze Geist der gegenständlichen Lehre aufgebaut ist«<sup>49</sup>.

Die Allgemeinheit stellt sich also für Malewitsch als hemmende, dem Gegenständlichen verhaftete Kraft dar: »In dem Maße, in dem der Mensch die Welt als eine gegenständliche, greifbare Sache betrachtet, kann er sich ihrer als Gegenstandslosigkeit, als absolute Aufhebung der Schwere, auch nicht bewußt werden«<sup>50</sup>; »Die Kunst hat aufgehört, gegenständlich zu sein und fremden Ideologien zu dienen. Es ist verständlich, daß die Allgemeinheit ein Schaffen dieser Art nicht als Kunst anerkennt«<sup>51</sup>.

Aus der Einsicht in solche Aporie der Allgemeinheit gegenüber einer neue Horizonte eröffnenden Kunst resultiert die Behauptung: »Ebensowenig hat auch die Kunst den Zweck, den Geschmack der Allgemeinheit zu befriedigen oder ihn zu vervollkommen«<sup>52</sup>. Kunst also als elitäre Manifestation? Die Aussage: »Die Geschichte beweist, daß alle Umwälzungen auf dem Gebiet der Kunst zunächst immer nur von einer kleinen Gruppe von Künstlern vollzogen werden«<sup>53</sup>, diese Aussage relativiert durch das »zunächst« diesen Gedanken. Denn Malewitsch schwebt sehr wohl eine Gesellschaft vor Augen, in der die revolutionären bildnerischen Mittel akzeptierte Instrumente der Erkenntnis geworden sind: »Alle müssen zur schöpferischen Tätigkeit, das heißt zur Gegenstandslosigkeit gelangen, in der es weder Fragen noch Antworten gibt«<sup>54</sup>; »Erst wenn die Selbständigkeit der Kunst als Idee in das Bewußtsein eines jeden Menschen eingedrungen sein wird, wird es ihm möglich werden, über seinen animalischen Zustand hinauszuwachsen«<sup>55</sup>. Kunst und höhere Existenzform scheinen ineingesetzt, ja die eigentliche Menschwerdung erst auf dem Wege der Kunst erreichbar. Malewitsch spekuliert über die realen Chancen einer solchen Intention: »Ich nehme an, daß die echte menschliche ungegenständliche Gleichheit, die frei von jedem Daseinskampf ist, zunächst durch die gegenständliche Lehre des Sozialismus hindurchschreiten muß, ehe sie in die Gegenstandslosigkeit des Suprematismus übergeleitet werden kann. Es ist natürlich möglich, daß meine suprematistischen Schlüsse als unerfüllbare

Ideen bezeichnet werden. In solchem Falle möchte ich aber darauf hinweisen, daß doch auch die sozialistischen Hoffnungen einst für unerfüllbare, gegenstandslose Phantasien gehalten wurden. Da sich aber das menschliche Bewußtsein in einer ständigen Entwicklung befindet, so könnte man meiner Ansicht nach mit Recht annehmen, daß auch eine Epoche der echten Gegenstandslosigkeit des Suprematismus kommen wird«<sup>54</sup>.

Die sozialistische Existenzweise wird als Durchgangsform zu einer endgültigen Daseinstufe begriffen, die in der suprematistischen Kunst jetzt schon ihre Ausprägung erfährt. So sehr sich der russische Meister bemüht, die Vorzüge eines vom Zwang des Praktischen losgelösten Weltverständnisses zu verdeutlichen, so wenig plausibel erscheinen die Umsetzungsmöglichkeiten einer solchen Haltung außerhalb des künstlerischen und philosophischen Bereichs. Das Modell menschlicher »ungegenständlicher Gleichheit« läßt sich vielleicht gegenüber einem auf die einfachsten formalen Strukturen reduzierten Gebilde durchspielen, kaum aber gegenüber komplexen sozialen Bedingungen. Insofern ist der outrierte Ton verständlich, in dem Malewitsch den Anbruch des neuen Zeitalters verkündet: »Die Kunst, befreit von aller Abhängigkeit, wird zum Herzen der Menschheit, das höher und mächtiger schlagen wird als die Bewegung der Kometen in ihren Bahnen«<sup>57</sup>; oder: »Der Suprematismus als gegenstandslose, weiße Gleichheit, ist meiner Ansicht nach das Ziel, auf das alle Bemühungen des praktischen Realismus gerichtet sein müssen, denn in ihm liegt das Wesentliche, das der Mensch sucht«<sup>58</sup>. Die quasi-religiöse Färbung in der Charakteristik der Kunsterfahrung ist unverkennbar, »Suprematismus« will offenkundig mehr als Bezeichnung einer Seinsweise denn einer Stilmöglichkeit verstanden sein: Er verheißt eine letzte Übereinkunft des Menschen mit dem Kosmos, ein Erlebnis »ewiger Erregung« und »dynamischen Schweigens« als Offenbarungen der von »allem gegenständlichen Gerümpel« gereinigten Existenz<sup>59</sup>. Das suprematistische Werk ist mithin weit mehr als ein ästhetisches Grenzprodukt; es ist Ausdruck und Garant einer überhöhten Daseinsbewältigung und Seins-erfahrung.

Die Sensibilisierung der Allgemeinheit wird für den suprematistischen Künstler zu einer Art Gralspflicht; zwar weiß er um die Gegenstandsverfallenheit der Massen, doch verfügt er

über Wissen, Mittel und Sendungsbewußtsein, diesen Zustand zu verändern. Die Zuversicht, es werde »eine neue Epoche anbrechen, die Epoche der Gegenstandslosigkeit«<sup>60</sup>, zielt auf die Umstimmung der Allgemeinheit, gewiß nicht zuletzt im Hinblick auf die Bereitschaft zur Anerkennung der nichtgegenständlichen Kunst. Nur wird *dieser* Hoffnungsinhalt nicht als solcher angegeben, weil sich suprematistische Gestaltung eben als Emanation einer umfassenderen Geisteshaltung versteht. Aktive Steigerung der Rezeptivität und Weckung einer adventistischen Gesinnung sind letztlich nicht voneinander zu trennen. Breites Verständnis für das ästhetische Konzept des Suprematismus ist nur von einer Gesellschaft zu erwarten, die dem vom Künstler in die Zukunft projizierten Modell entspricht.

Die geprüften Aussagen erlauben kaum die Destillierung einer verbindenden Formel – zu verschieden sind die Motivationen und die Intentionen der einzelnen Künstler. Vergleichbare Argumente wären überdies auch in Verbindung mit anderen, nicht völlig ungegenständlichen Mittelungsweisen denkbar und möglicherweise nachweisbar. So lückenhaft und inhomogen die Beweislinie also sein mag: Es läßt sich immerhin eine – modifiziert wiederkehrende – Denkfigur ausmachen, die man als Antizipierung oder Beschwörung der für das Verständnis des eigenen bildnerischen Idioms notwendigen Empfänglichkeit beschreiben könnte. Wobei messianische Zuversicht, idealistisches Wunschenken oder erzieherisches Kalkül als Antriebskräfte begegnen. – Daß ein Künstler für ein aufnahmebereites Publikum produzieren möchte, versteht sich. Mit der Komplizierung der Lesbarkeit wächst begrifflicherweise die Neigung, das Geschaffene auf einen besonderen Sinn hin zu definieren und die Sinnerfüllung an eine dem gegenwärtigen Betrachter noch nicht oder nur bedingt eignende Fähigkeit zu binden. Der unverständenen Kunst wird – imaginativ, doch mit der entschiedenen Tendenz zur Realisierung – das verstehende Publikum zugewiesen. Selbst die Extremhaltungen – der Glaube an eine allgemeine Prädestination einerseits und der schlichte Wille zur Hilfestellung auf der anderen Seite – haben eine gemeinsame Komponente: die Vorstellung der Veränderung und damit der Veränderbarkeit. Veränderung im Sinne der Aktivierung ungeweckter Rezeptivkräfte.

Wir haben zu Beginn die Frage der Kommentarbedürftigkeit in Richtung einer These umgelenkt, die wir zu explizieren versuchten. Man wird jetzt einwenden können, daß Anschauungen, wie sie bei Kandinsky oder Mondrian, Delaunay oder Vasarely begegnen, selbst schon Kommentarcharakter besäßen, will sagen: von den Werken unablösbar seien. Das ist kaum zu leugnen, nur muß man erkennen, daß von den theoretisierenden Künstlern jeweils ein Zustand intendiert ist, in dem sich die Notwendigkeit des Kommentars durch das Vorhandensein bestimmter Fähigkeiten aufgehoben sieht. Theoretischer Anspruch und potentielle Einlösung sind mithin zu unterscheiden; im Augenblick der Einlösung verliert die Theorie an Relevanz und tritt ihre Kommentarfunktion zurück.

Was das Problem der Verwirklichung der skizzierten Konzeptionen angeht, so steht

wohl außer Frage, daß der Erfolg der abstrakten Kunst nicht einfach mit der Durchsetzung individueller ästhetischer und gesellschaftlicher Entwürfe gleichzusetzen ist. In jedem Falle bezeugt er aber einen beachtlichen Rezeptivitätsanstieg (an dem übrigens auch das Verständnis traditioneller Kunst partizipiert). Viele der von Kandinsky, Mondrian oder Malewitsch entwickelten Argumente sind uns fremd geworden; das Verhältnis zu den Bildern reguliert sich auf einer keineswegs nur durch die Theorie der Autoren bestimmten Ebene. Ob daraus auf den Anbruch des Zeitalters einer rezeptiven Gesellschaft (sozusagen als Pauschal-erfüllung verschiedener Programme unter Ausklammerung weltanschaulicher Extremansprüche) geschlossen werden darf, erscheint angesichts der noch immer dominierenden Indifferenz gegenüber bildnerischen Phänomenen freilich eher zweifelhaft.

- 1 Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt am Main/Bonn 1960, Besonders S. 162 ff.
- 2 Über sozialutopische Aspekte moderner Kunst ist mehrfach im Zusammenhang oder speziell gehandelt worden. In diesem Zusammenhang wichtig: Herbert Hübner, *Die soziale Utopie des Bauhauses, soziologische Dissertation Münster/W.* 1963 (photo-mech. Druck Darmstadt). – Hans Jaffé, *Die niederländische Stijl-Gruppe und ihre soziale Utopie*, in: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, X, 1965, S. 25 ff.
- 3 Victor Vasarely (Einführung von Marcel Joray): *Vasarely II*, Neuchâtel 1970, nicht paginiert.
- 4 Ebenda, ohne Seitenangabe.
- 5 Ebenda, ohne Seitenangabe.
- 6 Manifest 1959, abgedruckt in: Victor Vasarely (Einführung von Marcel Joray), *Vasarely*, Neuchâtel 1965, S. 117.
- 7 Dieser Gedanke stimmt auffallend mit einer Aussage Mondrians überein: »Die Anwendung dieser Gesetze (der Denaturalisation) wird die tragische Erscheinung des Hauses, der Straßen, der Stadt vertreiben. Freude, moralische und körperliche Freude, die Freude der Gesundheit wird sich verbreiten durch das gegensätzliche Verhältnis von Massen und Farben, von Stoff und Raum, noch verstärkt durch das Verhältnis ihrer Stellung. Mit ein wenig gutem Willen wird es nicht unmöglich sein, ein irdisches Paradies zu schaffen«. Zitiert nach Jaffé, wie in Anm. 2 angegeben, S. 30f.
- 8 Josef Albers, *Interaction of Color. Grundlegung einer Didaktik des Sehens*. Hier zitiert nach der deutschen Ausgabe, Köln 1970, S. 16.
- 9 Ebenda, S. 13 (Antwort in einem Interview mit D. Mahlow).
- 10 Ebenda, S. 113.
- 11 Vgl. dazu besonders: Max Imdahl, *Probleme der Optical Art: Delaunay-Mondrian-Vasarely*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XXIX, Köln 1967, S. 291 ff. – Ein Aufsatz des Verfassers »Vom Orphismus zur Optical Art« wird im *Eranos-Jahrbuch* 1973 erscheinen.
- 12 Zitiert nach Walter Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Reinbek b. Hamburg (rowohlt's deutsche enzyklopädie 19), 1971 (11. Aufl.), S. 68.
- 13 Ebenda, S. 70.
- 14 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912. Hier zitiert nach der Ausgabe von Max Bill, *Bern-Bümpliz* 1952, S. 27.
- 15 Ebenda, S. 86.
- 16 Ebenda, S. 39.
- 17 Ebenda, S. 135.
- 18 Ebenda, S. 43.
- 19 Ebenda, S. 22 f.
- 20 Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Abo 1970.
- 21 Wie in Anm. 14 zitiert, S. 132.
- 22 Ebenda, S. 85.
- 23 Ebenda, S. 54.
- 24 Ebenda, S. 126.
- 25 Ebenda, S. 29.
- 26 Ebenda, S. 40.
- 27 Ebenda, S. 134.
- 28 Ebenda, S. 135.
- 29 Ebenda, S. 83.
- 30 Ebenda, S. 127.
- 31 Ebenda, S. 127.
- 32 Vgl. Anm. 2.
- 33 Piet Mondrian, *Die Neue Gestaltung in der Malerei*. Hier zitiert nach der Ausgabe von H. L. C. Jaffé, *Mondrian und De Stijl*, Köln 1967, S. 77.
- 34 Ebenda, S. 40.
- 35 Ebenda, S. 40.
- 36 Ebenda, S. 76.
- 37 Ebenda, S. 40.
- 38 Ebenda, S. 56.
- 39 Ebenda, S. 46.
- 40 Ebenda, S. 45.
- 41 Zitiert nach Jaffé, wie in Anm. 2 angegeben, S. 30.
- 42 Zitiert nach Jaffé, wie in Anm. 33 angegeben, S. 34 f.
- 43 Vgl. Anm. 2, S. 28.
- 44 Kasimir Malewitsch, *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*. Hier zitiert nach der Ausgabe von Werner Haftmann, *Übersetzung von Hans von Riesen*, Köln 1962.
- 45 Ebenda, S. 42.
- 46 Ebenda, S. 43.
- 47 Ebenda, S. 47.
- 48 Ebenda, S. 67.
- 49 Ebenda, S. 123.
- 50 Ebenda, S. 51.
- 51 Ebenda, S. 84.
- 52 Ebenda, S. 83.
- 53 Ebenda, S. 93.
- 54 Ebenda, S. 116.
- 55 Ebenda, S. 226.
- 56 Ebenda, S. 137.
- 57 Ebenda, S. 54.
- 58 Ebenda, S. 74.
- 59 Ebenda, S. 254.
- 60 Ebenda, S. 159.