Willi Baumeister

Das Unbekannte in der Kunst

dumont

Allen denen, die gelitten haben

Willi Baumeister

Das Unbekannte in der Kunst

mit einem Beitrag
von René Hirner

DuMont Buchverlag Köln

DuMont Dokumente:

Eine Sammlung von Originaltexten,
Dokumenten und grundsätzlichen Arbeiten
zur Kunstgeschichte, Kunsttheorie, Archäologie,
Pädagogik, Musikgeschichte und Geisteswissenschaft

Umschlagabbildung: Willi Baumeister, Faust – Blau mit Tisch. 1952–55. Öl auf Karton. 65 × 81 cm. Privatbesitz
Vordere Umschlagklappe: Willi Baumeister in seiner Wohnung in Stuttgart, um 1950 (Foto: Ursula Litzmann)

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Baumeister, Willi:
Das Unbekannte in der Kunst / Willi Baumeister. – Neue, veränd. Aufl. / mit e. Aufsatz zur Neuausg. von René Hirner. – Köln : DuMont, 1988
(DuMont-Dokumente)
ISBN 3-7701-2159-7

Neue, veränderte Auflage des 1960 erschienenen gleichnamigen Buches
© 1988 DuMont Buchverlag, Köln
Alle Rechte vorbehalten
Satz und Druck: Rasch, Bramsche
Buchbinderische Verarbeitung: Bramscher Buchbinder Betriebe

Printed in Germany ISBN 3-7701-2159-7

Inhalt

Vorwort 7

I. Teil Zustand und Umstand

Der Zustand des Betrachters 12
Wie sieht die Natur aus 16
Mißverständnisse 21
Schauen, Sehen 28
Betrachtung der Bildfuge 32
Die Eigenkräfte der künstlerischen Ausdrucksmittel 36
Das Außeroptische 49
Der Organismus und das Absolute 55

II. Teil Die Wandlung der Kunst

Von der Bemalung zur Malerei 65
Komposition und Dekomposition 75
Von der vorangestellten Idee zur Freiheit der Selbstverantwortung . 78
Motiv – Motivlosigkeit 91
Nachbild und Formtrieb als Entfaltungsprozeß 96
Rhythmus als Zeitkörper 111

III. Teil Das Unbekannte

Die Entdeckung der Kunst 126
Suchen, Finden 134
Der Künstler im Verhältnis zum Unbekannten 138

Umschlagabbildung: Willi Baumeister, Faust – Blau mit Tisch. 1952–55. Öl auf Karton. 65 × 81 cm. Privatbesitz
Vordere Umschlagklappe: Willi Baumeister in seiner Wohnung in Stuttgart, um 1950 (Foto: Ursula Litzmann)

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Baumeister, Willi:
Das Unbekannte in der Kunst / Willi Baumeister. – Neue, veränd. Aufl. / mit e. Aufsatz zur Neuausg. von René Hirner. – Köln : DuMont, 1988
(DuMont-Dokumente)
ISBN 3-7701-2159-7

Neue, veränderte Auflage des 1960 erschienenen gleichnamigen Buches
© 1988 DuMont Buchverlag, Köln
Alle Rechte vorbehalten
Satz und Druck: Rasch, Bramsche
Buchbinderische Verarbeitung: Bramscher Buchbinder Betriebe

Printed in Germany ISBN 3-7701-2159-7

Inhalt

Vorwort 7

I. Teil Zustand und Umstand

Der Zustand des Betrachters 12
Wie sieht die Natur aus 16
Mißverständnisse 21
Schauen, Sehen 28
Betrachtung der Bildfuge 32
Die Eigenkräfte der künstlerischen Ausdrucksmittel 36
Das Außeroptische 49
Der Organismus und das Absolute 55

II. Teil Die Wandlung der Kunst

Von der Bemalung zur Malerei 65
Komposition und Dekomposition 75
Von der vorangestellten Idee zur Freiheit der Selbstverantwortung . 78
Motiv – Motivlosigkeit 91
Nachbild und Formtrieb als Entfaltungsprozeß 96
Rhythmus als Zeitkörper 111

III. Teil Das Unbekannte

Die Entdeckung der Kunst 126
Suchen, Finden 134
Der Künstler im Verhältnis zum Unbekannten 138

Die Vision 140
Das Unbekannte als zentraler Wert 142

Abbildungen 153

Die wichtigsten Abweichungen von der Originalausgabe 217

René Hirner: Einführung in Willi Baumeisters Kunsttheorie 237

Abbildungsverzeichnis 263

Namenverzeichnis 270

Bildquellennachweis 274

Copyrightnachweis 276

Vorwort

Soll ein tätiger Künstler seine Meinung einer umgrenzten Idee, einem festgelegten Thema anvertrauen? Verfällt er damit nicht der klügelnden Theorie? Erweckt eine solche Schrift nicht den Eindruck, das künstlerische Werk sei aus einem Gefühl des Unvermögens ergänzt worden? Welche besonderen Umstände bildeten den Anlaß zu dem außergewöhnlichen Tun? Es waren greifbar harte Umstände, nämlich der Wandel des Unsterns, der sich 1933 erhob, die Umkehrung aller Werte und die letzten Exzesse, die ihrem Ende zurasten.

Ungern wird angesichts der unsagbaren Leiden der Menschheit auf die Kunst verwiesen, wenn der Satan über die Welt fegt, wenn die Stadt brennt und die Trümmer fliegen, wenn man im Sinne der alten Propheten ›aus dem Schutt seine Nahrung sucht‹. Angesichts der Erschütterung aller Lebensbedingungen hebt sich trotz allem ein vorsichtiges Periskop aus den verschütteten Kellern des Geistes durch den Druck angesammelter, gestauter Ungeduld.

Kann der verhinderte Maler ein Schlupfloch finden, eine Orgelröhre, aus der sein letzter Ton pfeift? Kunst ist keine Beschäftigung, Kunst beschäftigt immerwährend den Künstler.

Es ist merkwürdig, in welch kausaler Fährte sich eine Tätigkeit wandelt, fortsetzt. Vom Malen größerer Bilder zum kleinformatigen Zeichnen und Illustrieren bis zuletzt in aufgezwungener, äußerster Einschränkung: zum Schreiben. An sich schon durch die Verhältnisse an eine langjährige außergewöhnliche Daseinsform gebunden, die Zukunft als ewige Düsternis, des Lehramts enthoben, in Diffamierung und so weiter, entstand zuletzt zwangsläufig das vorliegende Produkt im Winter 1943 als Zeichen einer durch Zusammenpressung fast zum Verlöschen gebrachten letzten Virulenz.

Urach, Neujahr 1943/44

Das ›Unbekannte in der Kunst‹, das hier abgehandelt ist, soll als umrissener Begriff an dieser Stelle vorangestellt sein: Gemeint ist, daß dem Kunstbetrachter durch das Kunstwerk ein vordem unbekannter Wert geschenkt wird, und daß sich daraus auch ein Wert der Kunstbetrachtung herleitet. Außerdem soll als Bedeutendstes betont werden, daß in dem Resultat einer künstlerischen Leistung ein Hauptwert erzeugt wurde, der dem tätig gewesenen Künstler selbst vordem nicht bekannt war. Hierin liegt die umfassende Macht der Kunst in Form eines fortzeugenden Prozesses.

Nur gelegentlich ist ein zweites Unbekanntes, das Zukünftige, berührt, das durch das Abrollen der Zeit zum Bekannten wird. Wenn auch prinzipiell eingeschlossen, so doch weniger hervorgehoben ist das dritte Unbekannte, das Rätsel der Kunst und des Lebens. Das Unbekannte gewinnt auch im Hinblick auf das menschliche Leben eine umfassende Bedeutung.

Der Buchteil I ist als elementare Einführung, der Teil II als Einführung, der Teil III als Hauptstück zu nehmen. In Teil I ist einiges Bekannte, wenn auch in besonderer Hinsicht, wiedergegeben. Es wurde ernsthaft versucht, leicht verständlich zu sein. Jedoch mußten die feineren Gliederungen der Kunst mit aufgenommen werden. Schwierig war, die Querverbindungen ohne viel Wiederholungen zu halten. Manches ist nur gestreift oder mit und ohne Absicht undeutlich gelassen. ›Das Unbekannte in der Kunst‹, eine Betrachtungsweise von einem neuen Standpunkt aus, bringt viele Risiken, aber auch die Vorteile der Freiheit für den Verfasser mit.

Horn am Bodensee, April 1945

Die Ziffern auf dem linken Rand der Textseiten verweisen auf die Abbildungen.
Stuttgart, März 1946

Das Erfassen eines Kunstwerks, eines Bildes, kommt durch den gewohnten Sehvorgang zustande. Die Meinungen und Urteile zeigen jedoch, daß dabei immer wieder Irrtümer entstanden, und daß besonders die jeweils jüngste Kunst solchen Irrtümern ausgesetzt ist – einige Jahrzehnte lang –, bis dann ganz allgemein andere Urteile Platz greifen.

Goethe zu Eckermann:

> »Die Welt soll nicht so rasch zum Ziel kommen als wir denken und wünschen. Immer sind retardierende Dämonen da, die überall dazwischen und überall entgegentreten, so daß es zwar im ganzen vorwärts geht, aber sehr langsam.«

Man sollte glauben, daß die einführenden Schriften über Kunst genügen würden. Diejenigen, die den richtigen Standpunkt gewonnen haben, greifen zu diesen Schriften und finden ihre Bestätigung. Nicht so die anderen, denen man weniger Schriften als Augen schenken möchte. Außerdem veranlaßt der beständige Wandel der Kunst die beständige Verrückung der Standpunkte. Ist das Neue eine Woche alt, so wird wieder ein anderes Verhältnis gewonnen.

Der Verfasser versucht nach seinem Vermögen das Seinige beizusteuern, indem er Tradition, Bekanntes und Neues unter Einkalkulation des Unbekannten sehen will. Es wird dabei versucht, eine Einheit vorzustellen, von der aus nicht alles erklärt, aber doch manches erhellt werden könnte. Im ganzen sieht er sich ermuntert durch einen anderen Satz Goethes:

> »Man muß das Wahre immer wiederholen, weil auch der Irrtum um uns her immer wieder gepredigt wird.«

Den Stoff sieht jedermann vor sich
Den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat
Und die Form ist ein Geheimnis den meisten

Goethe

I. Teil Zustand und Umstand

Der Zustand des Betrachters

Kunstbetrachtung ist ein einfacherer Vorgang als allgemein angenommen wird. Der Zustand des Betrachters ist sein Ausgangspunkt nicht seine ›Meinung‹ oder der ›gesunde Menschenverstand‹. Beide sind verdächtig, von der jeweils herrschenden Durchschnittlichkeit bestimmt zu sein. Andererseits ist Kunstbetrachtung nicht ein Vorgang, der der Mahlzeit eines kleinen Kindes vergleichbar ist, das den ihm eingelöffelten Brei schluckt. Das Kunstwerk ist keine total geöffnete Plattheit, sondern es gleicht eher einem vierzeiligen Vers, dessen letzte Zeile fehlt. Der Betrachter nimmt das Aufnehmbare in Einfalt auf. Durch die Antriebskraft des Werkes läßt er sich weiter führen. In den Weiten der Empfindungen öffnen sich die Werte.

Schopenhauer sagt, man müsse sich einem Kunstwerk gegenüber verhalten, wie man sich einer hochgestellten Persönlichkeit gegenüber verhält. Das heißt, man hat abzuwarten, bis das Werk sich einem mitzuteilen beginnt. Die Kräfte, die der Künstler dem Werk gab, offenbaren sich dem Betrachter, der sich aller Spannungen entledigt hat und den Willen beiseite läßt.

Angelus Silesius:

»Ist der Mensch müßig, dann begreift ihn die Sache.«

Das Müßigsein ist ein Vorstadium zu der Einheit, die der Betrachter als Zustand erreichen soll. Es müßte der Zustand der Gegenüberstellung zwischen Betrachter und Kunstwerk überwunden werden. Es sei hier auf den Meister der Mystik Eckehart verwiesen, der das Gegenüber und die Unterschiedenheit verlassen will und sich so auszuleeren versucht, daß nicht einmal Gott in ihm sein kann:

»Der Mensch soll so arm stehen, daß er eine Stätte, darin Gott wirken möge, weder sei noch in sich habe. Solange der Mensch in sich Raum behält, solange behält er Unterschiedenheit, darum eben bitte ich Gott, daß er mich Gottes quitt mache! Denn das unseiende Sein ist jenseits von Gott, jenseits

von aller Unterschiedenheit; da war nur ich selber, da wollte ich mich selber und schaute mich selber an als den, der diesen Menschen gemacht hat! So bin ich denn die Ursache meiner selbst nach meinem ewigen und meinen zeitlichen Wesen. Nur hierum bin ich geboren. In meiner Geburt wurden alle Dinge geboren. Ich war zugleich meine eigene und aller Dinge Ursache. Und wollte ich, weder ich wäre noch alle Dinge. Wäre ich aber nicht, so wäre auch Gott nicht.«

Die Aussage Eckeharts ist ein in sich geschlossenes Kunstwerk. Es wird durch eine Zergliederung nicht deutlicher. Eckehart stellt sich gegen die Unterschiedenheit, also auch gegen Subjekt-Objekt. Bei der Kunstbetrachtung ist jeder Wille, sogar auch der Wille, in das Kunstwerk einzudringen, unter Verschluß zu nehmen. Der Betrachter müßte beiläufig empfinden, aus ihm seien diese Formen und Farben gekommen, er hätte das Bild gemalt, die Skulptur geformt. Es ist ganz abwegig, an das Werk vorangestellte Forderungen und Wünsche zu stellen, die es meist gar nicht erfüllen kann, weil sie in der Masse des Werks nicht eingeschlossen oder nicht deutlich sind.

Die Malerei ist die Kunst des Sichtbaren. Vom Standpunkt des Malers aus ist Malerei die Kunst des Sichtbarmachens von etwas, das durch sie erst sichtbar wird, und vordem nicht vorhanden war, dem Unbekannten angehörte. Der Betrachter hat sich mit dem nun Sichtbargewordenen zu befassen. Die Reinheit des Sehens, besser des Schauens, übermittelt die Eigenkräfte der Malerei, die sich auf der Bildebene ausbreiten. Das mit den Augen Wahrnehmbare ist der konkrete Leib des Werkes. Es ist ein Zellenleib aus Flächenteilen und gleich Schuß und Kette die dichtgewebte Aufbaustruktur. Die gemalte Fläche zeigt durch die Gestaltung mit künstlerischen Mitteln ein stummes Schauspiel, ein Drama der Farben und Formen, der Linien, der Kontraste, Beeinflussungen und Beziehungen.

Ist es dem Betrachter gegeben, neben dem Gegenständlichen auch die elementaren Aussagen der Farben und Formen in sich aufzunehmen, so ist alle Hoffnung vorhanden, daß er seinen Gewinn zu ziehen imstande ist. Denn in den Farben und Formen sind elementare Kräfte enthalten, stärkere Urkräfte als in den dargestellten Nachbildungen. Diese Urkräfte gehören nur dem Sehbaren an und können ihrem Wesen nach nicht in beschreibende Begriffe gefaßt werden. Sie sind nur relativ die

Mittel zu Darstellungen, das gegenständlich Dargestellte ist eine Maskierung der Urkräfte.

Bei allen gegenständlichen und ungegenständlichen Werken, wie auch bei Ornamenten und Schrift, ist es ein Verborgenes, was der Beschauer mit aufnehmen soll. Es erweist sich, daß dazu eine Kontemplation nötig ist, die mehr Zeit erfordert als durchschnittlich angenommen wird. Stellen sich Ungereimtheiten und Zweifel ein, besonders bei Werken, bei denen ein hoher Rang anzunehmen ist, so soll der Beschauer diese Ungereimtheiten möglichst auf sich beruhen lassen. Denn es könnte sich im Verlauf der Betrachtung erweisen, daß diese vielleicht doch eine nötige Position ausfüllen.

Der naive Betrachter

Er ist im Besitz von Vorteilen. Er bringt keine übermäßige Vorbelastung durch gedankliche Reflexionen mit. Seine Vorurteile liegen nicht tief. Indem er mit Schauen beschäftigt ist, stellt er viel weniger Forderungen. Dadurch trifft das Geschaute diejenige Aufnahmezone, die es zu treffen gilt. Es ist das Wesen des Passiven, daß es im Verharren eine Bereitschaft ausbreitet, die ein Aktivismus verhindern würde. Es ist dies auch weitgehend die Eigenart des künstlerischen Menschen, dessen Aktivität nicht gemeiner Art ist, sondern die große Linie der Passivität mitenthält, ähnlich der automatischen Atmung samt deren Zweiseitigkeit.

Der naive Betrachter läßt sich nicht durch sich selbst zu einem Urteil drängen, zu einer sofortigen Stellungnahme. Sondern diese reift heran. Vor allem läßt er dasjenige, was er nicht verstandesmäßig erfassen kann, auf sich beruhen; das Kunstwerk ist ihm Phänomen und deshalb voll von gewissen Geheimnissen. Er ahnt das Werk als Gleichnis alles Verborgenen in der sichtbaren Welt.

Der voreingenommene Betrachter

Dieser bringt seinen Aktivismus mit, der ihn fortwährend anregt, alsbald Stellung zu nehmen, zu urteilen. Er ist außerordentlich überlagert von herkömmlichen

Eindrücken, von dem durchaus Gewohnten, das ihn in diesem Fall erstickt. Außerdem vom zweckmäßigen Sehen, von der Welt der Ratio. Damit kommt er über das Gegenständliche nicht hinaus, und so bleibt ihm das Künstlerische verschlossen. Er will ›verstehen‹, doch wird der Verstand gar nicht angerufen oder erst an letzter Stelle und hier nur bezüglich und bedingt. Würde er der Betrachtung mehr Zeit einräumen, so wäre Gelegenheit, über die nur gegenständlichen Eindrücke hinweg auch die künstlerischen Werte langsam aufsteigen zu lassen. Statt dessen wird er durch seine Forderungen um sich selbst gedreht, und schließlich nimmt seine Selbstbehauptung eine vitale Richtung, und zwar gegen das Werk. Eine der schmählichsten Empfindungen ist diejenige, auf etwas zu stoßen, das man nicht angreifen, nicht verstehen kann, und das man in die sonst durchaus verständlich scheinende, reale Welt nicht einordnen kann. Solche Empfindungen hat schon jeder erlebt, wer es auch sei. Man ist plötzlich auf einen inferioren Platz verwiesen: durch eine Seite in einem Werk von Kant oder durch ein wenig Farbe auf einer Leinwand.

Die nachbildende Kunst überwog seit der Gotik und Renaissance in Europa. Während das Nachbilden bei den Meistern seinen Sinn hatte, trug die unübersehbare Produktion der Epigonen zur Annahme bei, alles Nachbilden sei identisch mit einer künstlerischen Äußerung.

Wie sieht die Natur aus?

Es ist fraglich, ob die Natur überhaupt ›aussieht‹. Es ist fraglich, ob die Welt einen feststehenden Aspekt bietet. Es könnte sein, daß die Augen ein Netzwerk ins Dunkel auswerfen, das eine dem Menschen faßbare Welt durch den Menschen selbst entstehen läßt. Die objektive Substanz der Welt ist für den Menschen sinngemäß nicht faßbar.
Malerei ist Kanon der Sicht.

Die Natur erscheint in der nachbildenden Malerei immer wieder ganz verschiedenartig. Ob es sich um Werke von Lionardo, Dürer, ganz frühen oder neueren Meistern handelt, immer wieder entstehen andere, neue Interpretationen. Die Menschheit glaubt, beim Anblick der Natur diese zu sehen und sieht sie auch, aber durch die Augen der vorausgegangenen Malerei. Die Malerei verwaltet alles Sichtbare und lenkt es fortdauernd. Die Sonderleistung, die allen Meistern vornehmlich zusteht, ist, neue Sehzonen überhaupt zu entdecken, die vordem nicht vorhanden waren, im Unbekannten ruhten, nun mit ihren Werten erfaßt werden und damit in den Sehbestand der Menschheit rücken. Der Meister allein gibt das Vorbild für alle anderen, wie die Natur zu sehen sei. Es ist seine beispielhafte Tat. Sie wird nachfolgend zum Kanon der Sicht für die Allgemeinheit.

Die Kunst früherer Zeiten hatte Aufgaben in sich und vom Auftraggeber her gehabt. Aber das Bilden an sich hat keine Aufgabe. Es ist phänomenal. Es können aber Werte und Ableitungen daraus gezogen werden, weil es weiter wirksam ist. Das Bilden, die Kunst, ermöglicht es dem Menschen, zu einer Anschaulichkeit und Anschauung überhaupt vorzudringen.

Es erweist sich, daß mit dem Aufkommen des ersten Bildens in der Eiszeit auch ein anderes Schauen und Sehen als vordem sich anbahnt (vergleiche Kapitel Sehen und Schauen). Der Vormensch (homo neandertalensis, Moustérien) lieferte keine Kunst. Jedoch tritt mit der ersten Phase des heutigen Menschen (homo sapiens) zugleich die Kunst auf (vergleiche Kapitel Entdeckung der Kunst). Durch die Erzeugnisse der Sippenführer oder der Zauberer in Kleinplastiken und an den
2–9 Höhlenwänden wurden neben den magischen Inhalten Seherlebnisse demonstriert. Nur diese Künstler waren die ›Sehenden‹. Die der keltischen Zeit zugehö-

renden Druiden werden Seher genannt. Auch noch bei den Griechen treten solche Gestalten auf. Die gemalten Werke an den Höhlenwänden waren vielleicht nur Wenigen zugänglich. Der Wirkungsbereich des Bildnerischen wurde jedoch in späteren Epochen und Kulturen größer, indem die Malereien und Skulpturen aus ihrer Geheimhaltung und Behütung, wie es in Ägypten noch stärkstens der Fall war, gelöst und allgemeiner zugänglich wurden. Die Höhlenmalereien waren an versteckten Stellen, nicht dekorativ, angebracht. Teilweise mußte gekrochen werden, um die Örtlichkeiten zu erreichen. Nur bei primitiver Fackelbeleuchtung konnten sie gesehen werden. In Ozeanien gibt es Kulthäuser, ›Sammlungen‹ mit geformten Schau-Objekten, zu denen Jugendliche und Frauen keinen Zutritt haben. Von dem Zeitpunkt an, wo in historisch oder anders angelegten Sammlungen (Museen) Kunstwerke als ästhetisches Ensemble und wohltemperiertes Augenbad dem betrachtenden Genießer sich darboten, wuchs die Gefahr der Vertreibung von Mystik, Weihe und Hingabe. Dies wirkte sich bei der zunehmenden ›Aufklärung‹ und Teilnahme der Öffentlichkeit so aus, daß Probleme, die der Künstler vorbringt, als unerwünscht die Gemächlichkeit gewisser Museumsbesucher bedrohen.

Will man außer dem Seh-Eindruck eines meisterlichen Werkes älterer Zeit dieses noch in anderem Sinn wertmäßig erfassen, so müßte beachtet werden, was der Vorgänger des Meisters leistete, in welcher Weise er arbeitete und wie die durchschnittliche Kunst, das damals Gewohnte, beschaffen war. Was fand er vor, was gab er durch sein Werk Neues dazu? In dem Unterschiede, der klar und wesentlich konstatiert werden müßte, bildet sich die Abhebung heraus, die den Meister zu beleuchten voll imstande ist. Er zeigt nun deutlich, was er gab: sein relativer Wert begründet seinen absoluten. Seine Erfindungen und seine Kühnheiten zeigen sich damit und auch neue Erkenntnisse. Er schafft ein neues Bild der Naturanschauung, die dann zur Richtschnur für alle anderen Augen wird.

Der Impressionismus hat eine strenge Zäsur gegenüber dem Vorhergehenden gesetzt, und seine Bedeutung ist leichter überschaubar als die früherer Revolutionen der Malerei. Diese werden durch den größeren zeitlichen Abstand derart perspektivisch übereinander geschoben, daß es sehr schwer ist, die entsprechenden Verhältnisse wieder auszubreiten und einzuschätzen.

Niemand erlebte vor den Impressionisten das orangefarbene Licht der Sonnenflecken auf einem Parkweg oder das Flimmern der Farbe einer Sommerlandschaft.

Das Kribbeln einer wogenden Menge in einer belebten Straße, den optischen Effekt der Bewegung eines Pferderennens, das durch die Strich-Technik unterstützt im Bild lebhaft zum Ausdruck kam. Vor allem tritt eine gesteigerte Farbe auf, die farbigen Schatten. Alles dies waren Empfindungen oder Entdeckungen, die durch die impressionistischen Bilder erstmalig geschaffen wurden. Die Wirkung blieb nicht aus, und die Menschen sahen in der Folge in der umgebenden Natur, was ihnen die Maler durch ihre Bilder gezeigt hatten.

Renoir schuf das perlmutterfarbene Inkarnat des menschlichen Leibes, Monet Erde, Wasser und Vegetation in der Hitze farbig flimmender Luft, Sisley die gleichsam vor Röte glühenden Dächer eines Hofes durch das farbig bewegte Geäst von Bäumen hindurch. Alle Relationen der Lokalfarben durch die Sonne plus Atmosphäre wurden geboren.

Der Betrachter sieht sich von Zeit zu Zeit Werken gegenüber, die sich mit seinen gewohnten Eindrücken nicht decken. Nur seine Gewohnheit läßt ihn glauben, der Maler, der diese Ungewohnheiten zeigt, verlasse den – nach des Betrachters Meinung immer feststehenden – Natureindruck in unreeller Weise. Wozu schon in früheren Zeiten Ansätze vorhanden waren, und was zum Beispiel Turner und Constable weiter entwickelten, erfuhr durch die Freilichtmalerei in Frankreich seinen Höhepunkt und damit auch sein Ende. Und zwar in einer Selbstbeschleunigung der Entwicklung (Autokatalyse), wie sie sich bis dahin in der Entwicklung eines Zeitstils nicht gezeigt hatte. Das Farbige in der Natur macht die Erdoberfläche und ihre Einzelheiten nicht allein zum Lichtträger, sondern vor allem zum Farbträger, gleichsam zur Farbe selbst, indem alle irdische Substanz weggehoben und zu farbiger Substanz wird.

Claude Monet malte, vielleicht in einer gewissen dogmatischen Überspitzung, dasselbe Motiv, nämlich Heuhaufen (Bildserie ›Les meules‹), bis 15mal, jedesmal in einer anderen Stunde des Tages und der Beleuchtung. Er wurde deshalb der ›Maler der Stunden‹ genannt. Damit zeigte er, wie ›unwahr‹ oder wie ›arm‹ die Ateliermaler waren mit ihrer künstlichen, immer gleichbleibenden Nordbeleuchtung.

In fast jeder Hinsicht fand der Impressionismus Neues. Untersucht man zum Beispiel die Darstellung des Bewegten, die Wahl der entsprechenden Motive und ihre Umsetzung im Werk, so gewinnt der Begriff Impression seine vollste Bedeutung durch die Beobachtung des flüchtigen Augenblicks und dessen Übertragung in eine Kunstform. Die Bewegung läßt sich bekanntermaßen innerhalb der Malerei

nicht wiedergeben. Wird aus einer Bewegung eine Station, zum Beispiel mittels der Foto-Moment-Aufnahme, herausgeschnitten, so ergibt sich das Gegenteil von Bewegung, nämlich die Haltung, die Pose oder sogar eine groteske Starre. Der Impressionismus berührt den Zeitkörper: es müssen, um eine Bewegung zur Empfindung des Betrachters zu bringen, andere Mittel, nämlich die Mittel des Malers, herangezogen werden, die innerhalb des Optischen der Malerei liegen. Es wurde schon erwähnt, daß farbige Massen durch Strich- oder Punkttechnik, also durch eine Summe kleiner Werte, im Impressionismus derartig aktiv werden, daß die Augenarbeit des Beschauers beim Betrachten – zum Beispiel eines Boulevardbildes von Monet – ohne an die volle Illusion der Bewegung heranzukommen, mindestens die Empfindung für Bewegung erzeugt. Auch die Wiedergabe von Baumgeäst oder Blättern, von Wiesen oder Getreidefeldern erweckt solche Empfindungen durch das Summieren von kleinen Farbpartikeln, die starke Farbkontraste unmittelbar nebeneinander aufweisen. Dies liegt nicht weit ab von der Mosaiktechnik. Vergröbert und vergrößert man diese Punktmanier, so kommt man im Sinne der Bildkomposition zur Ausstreuung vieler gleicher Werte im Bild. Im Falle des Bildes ›Kohlenträger‹ von Monet zwingt die fast gleichmäßige Ausstreuung der Kohlenträgerfiguren das Auge des Betrachters zu einer Blickfolge auf diese Gestalten. Damit wird die Empfindung für Bewegungen entwickelt. 74 77

Das Bild ›Der Vorhang fällt‹ von Degas ist eine auf die Spitze getriebene Bildidee des flüchtigen Eindrucks. Es erinnert in seiner waagerechten Flächenkomposition an das Rouleausystem des sogenannten Schlitzverschlusses beim Fotoapparat. Der Augenblicksvorgang des Bildmotivs wird durch die Bildunterschrift und nur zum kleinen Teil durch die inhaltliche Seite vermittelt. Die Vermittlung von Empfindungen, das Fallen des Vorhangs betreffend, findet in dieser Art überhaupt nicht statt. Denn der Vorhang könnte auch in der dargestellten Position verharren. Die gesamte Komposition, besonders der mittlere formenreiche (turbulente) Plan mit den Schrägen der Arme und die skizzenhafte Malweise vermitteln die Empfindungen für Bewegung. 76

Zugleich mit neuen künstlerischen Entdeckungen treten auch immer neue Motive und Maltechniken auf. Sie bilden einen untrennbaren Komplex zusammen mit der neuen Gesamtanschauung. Es ist also notwendig, für eine bestimmte Art von Malerei den entsprechenden Standpunkt einzunehmen, den die Malerei jeweils speziell fordert. Innerhalb dieser speziellen Anschauung, die der Beschauer zu

finden hat, gilt es auch, den richtigen Abstand vom Bild zu finden. Es erwies sich, daß das Betrachten impressionistischer Bilder drei Schritte mehr Abstand erfordert als die Betrachtung realistischer Malereien. Andererseits wurde von Kennern bemerkt, daß auch die ganz nahe betrachtete Oberfläche packende Empfindungen auslöste (Perlmutteroberfläche bei Renoir).

Am Beispiel des Impressionismus und seiner Auswirkung gelang es einem besonders empfindsamen Geist, die entsprechende Erkenntnis zu ziehen. So Oscar Wilde in ›Verfall des Lügens‹:

»Das Leben ahmt die Kunst weit mehr nach als die Kunst das Leben.«

Es seien noch zwei weitere Sätze von Wilde hinzugefügt:

»Alle schlechte Kunst hat ihren Ursprung im Leben.«
»Als Methode betrachtet ist der Realismus ein völliger Irrtum.«

Leopold Ziegler greift in seinem Werk ›Überlieferung‹ denselben Gedanken auf und führt ihn allgemein weiter. Er stellt die ›Ahmung‹ vor die Nachahmung, indem der Mensch der Natur vormacht, was sie zu tun hätte.

Was hier über den Impressionismus gesagt ist, gilt für alle jeweils neu erschienenen oder erscheinenden Ausdrucksformen. Die Natur bietet keinen gleichbleibenden Eindruck. Er hängt von den Malern ab.

Mißverständnisse

Die durchschnittliche Anschauung ist aus einer Summe von Erfahrungen aufgebaut. Sie ist damit nichts Ursprüngliches, sondern Ableitung. Das Bekannte und das Zweckdienliche regieren sie.
Gesetze, gesellschaftliche Übereinkommen und alle Gepflogenheiten des Umganges stehen als künstliches Gefüge der Urkraft des Lebens und dem Künstlerischen gegenüber.
Das Künstlerische ist grenzenlos wie die Metamorphosen in der Natur. Es setzt sich beständig über das Durchschnittliche im Empfinden, Denken und über die vom Menschen gemachten Gesellschaftsgesetze hinweg, weil es vom Urleben ausgeht.
Kunst kennt keine Erfahrung und ist keine Ableitung. Sie setzt sich mit dem Unbekannten in Beziehung.
Im Naturalismus hat das Geheimnis kaum Platz und ist schwer zu finden. In aller Formkunst, wie in der ägyptischen, im geometrischen Stil der griechischen Vasen, in der romanischen Kunst, im Expressionismus, Kubismus und in der ungegenständlichen Kunst kündigt sich das Geheimnis deutlicher an.

In der Individualkunst, in der Kunst des isolierten Künstlers, die mit Beginn des letzten Jahrhunderts in reinerer Form als früher auftritt, erhalten die Werke persönlich ausgeprägte Formen. Mit dem Beginn dieser Epochen bildet sich eine fortlaufende Kette von Mißverständnissen aus, denen alle Künstler von Rang ausgesetzt waren. Courbet und Leibl als nachbildende Maler mit besonders scharf eingestellten Augen stießen auf eine Ablehnung, die heute kaum mehr glaubhaft erscheint. Leibl schenkte seiner Vaterstadt Köln ein Bild. Das Geschenk wurde als 72
untragbar modern zurückgewiesen. Nicht nur seine den Pinselstrich zeigende alprima-Malweise wurde abgelehnt, sondern auch seine Motive. Die Bauern, alte Menschen mit den Spuren des Lebens, wurden als durchaus der Kunst unwürdig empfunden.

Die Malweise des späten Rembrandt und die Zeichnung, die Dürer nach seiner Mutter fertigte, waren vergessen.

Leibl wurde als ›Sozialist‹, wie später Cézanne als ›Communard‹ empfunden.

Die Mißverständnisse dieser Zeit sind auch darin zu suchen, daß durch das Verlassen des Naturalismus an die Beschauer andere Anforderungen gestellt wurden. Das Gegenständliche und seine illustrative Interpretation, das Abbilden mit Pinsel und Farbe wurde allein als Können und Kunst bewertet. Die Werke von Courbet und Leibl enthielten Entdeckungen, also originale Leistungen. Es ist dagegen für die nachbildenden Maler keine Kunst, Bekanntes aufzugreifen. Was sie machen, kann billig gelehrt und gelernt werden. Alle Rezepte sind zur Genüge bekannt. Bekanntes zu geben ist keine Kunst. Bekanntes zu geben, ist Wiederholung. Die künstlerische Leistung ist, dem Unbekannten entgegenzugehen.

Der Betrachter beschreibt vor allem dann einen fragwürdigen Weg, wenn ihn die Abbilder alsbald auf die Vorbilder lenken, die dem Maler dienten. Die bekannte Welt der Ratio ist dem durchschnittlichen Betrachter genehm. An den Vorbildern, die posierten, seien es Landschaften, Früchte oder Menschen, entwickelt er Empfindungen für die platte Realität; er entzieht sich dem, was der Künstler meinte, der Welt der Kunst. Deshalb zieht der durchschnittliche Betrachter alle jene Kunst vor, die die schwächere ist und die solche Absichten in sich trägt.

Diejenigen Malereien, die historische Begebenheiten schildern, gehen an sich schon über die Grenzen des Malerisch-Künstlerischen hinaus und verlocken, in gedanklich-literarischen Bezirken zu landen. Die Historienmalerei in ihrer gesam-
68, 69 ten Minderwertigkeit ist aus Delacroix abgeleitet. Seine Werke (griechische Freiheitskämpfe und so weiter), die von Manet (Erschießung des Kaisers Maximilian) und ›Guernica‹ von Picasso sind durch ihre Formgestaltung hochrangig. Dabei vermindert das Hochrangige der Gestaltung die Begebenheit als beschreibende Darstellung. In den Greuelszenen des Goya (teils in Gemälden und in der 12. Radierungsfolge ›Desastres de la Guerra‹) ist der Inhalt durch die Verformung stark gemindert, er ist gleichsam verundeutlicht und verschleiert, womit der Künstler paradoxerweise seinem Motiv entgegenarbeitet. Er entwertet das Nur-Illustrative; die Emotion erfolgt über die Form. Auf ägyptischen Reliefs, die zeigen, wie Pharao seine Feinde schlägt, trägt dieser so neutrale, unbeteiligte und damit überlegene Gesichtszüge, daß sie zur Maske werden. Wer als bildender Künstler aus dem Bereich der naturalistischen Schauspielkunst die Grimasse herausholt, gibt den Eindruck und die Wirkung des gefrorenen Augenblicks und weniger des Lebens. Schiller sagt in seinen ›Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen‹:

»Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt; und je imposanter, anmaßender, verführerischer der Stoff an sich selbst ist, je eigenmächtiger derselbe mit seiner Wirkung sich vordrängt, oder je mehr der Betrachter geneigt ist, sich unmittelbar mit dem Stoff einzulassen, desto triumphierender ist die Kunst, welche jenen zurückzwingt, und über diesen die Herrschaft behauptet.«

Durch das Betrachten seichter Darstellungen wird der Weg zu den Werken der Meister verbaut. So kommt es, daß, wer so zu sehen gewohnt ist, den Inkarnationen in originalen Werken hilflos gegenübersteht, denn die Verdünner stehen in einem quantitativ grotesken Mißverhältnis zu den hochrangigen Künstlern.

Die Epigonen wähnen, die Kunst müsse alles soweit wie möglich faßlich machen, sie müsse zur Deutung und Erklärung das Dargestellte bis zur Plattheit auswalzen. Die vorzüglichsten Maler der nachbildenden Kunst und des Naturalismus im weitesten Sinne ließen immer im Kunstwerk Raum für das nicht Erklärbare. Es handelt sich hier um ein Unbekanntes, das für alle Zeiten unbekannt bleibt, und das in den Werken der Meister immer als solches spürbar ist. Ein anderes Unbekanntes wandeln die Meister durch das ›Neue‹ in ihren Werken in Bekanntes um. Es sind die Formerfindungen. Sie fehlen in den Bildern der Epigonen.

Bei sogenannter geistiger Tätigkeit oder überhaupt bei aller Tätigkeit, bei der die Gewinnabsicht durch die Hingabe verdrängt wird, bildet der Zustand die Voraussetzung für das Produktive. Die Zurückführung auf nur ›sich-selbst‹, der Aufenthalt in der Wüste, scheidet das Fremde und die Beziehungen dazu aus. Ein Stück des Alleinseins trägt der originale Mensch in allen Situationen mit sich. Die zeitweise konsequente Abrieglung der nach außen führenden Verbindungen braucht der Lebendigerhaltung der humanen Beziehung des Künstlers nicht abträglich zu sein. Denn die Verbindungen zum Leben sind damit nicht abgestellt, sondern gereinigter. Gottfried Keller:

»Ruhe zieht das Leben an, Unruhe verscheucht es.«

Aber außer solcher selbstgewählten Isolierung gibt es eine andere, die von außen bedingt wird. Nicht der Künstler zieht sich vom Publikum zurück, sondern dieses von ihm. Er bedauert, daß das, was er an Werten zu bieten imstande ist, gar nicht gewünscht wird.

Franz Marc, Blauer Reiter 1912/13:

> »Es ist merkwürdig, wie geistige Güter von den Menschen so vollkommen anders gewertet werden als materielle. Erobert jemand seinem Vaterlande eine neue Kolonie, so jubelt ihm das ganze Land entgegen. Man besinnt sich keinen Tag, die Kolonie in Besitz zu nehmen. Mit gleichem Jubel werden technische Errungenschaften begrüßt. Kommt aber jemand auf den Gedanken, seinem Vaterlande ein neues, rein geistiges Gut zu schenken, so weist man dieses fast jederzeit mit Zorn und Aufregung zurück, verdächtigt das Geschenk und versucht es auf jede Weise aus der Welt zu schaffen; wäre es erlaubt, würde man den Geber noch heute für seine Gabe verbrennen. – Neue Ideen sind nur durch ihre Ungewohnheit schwer verständlich – wie oft müßte man diesen Satz aussprechen, bis einer von hundert die nächstliegenden Konsequenzen aus ihm zöge. Wir werden aber nicht müde werden, es zu sagen und noch weniger müde, die neuen Ideen auszusprechen und die neuen Bilder zu zeigen, bis der Tag kommt, wo wir unseren Ideen auf der Landstraße begegnen. – Der Wind führt sie über die Länder, es hilft nichts, sich dagegen zu wehren. Man wird nicht wollen, aber man wird müssen.«

Dabei wendet sich die Gabe des Künstlers an ›alle‹. Aber nur wenige, übrigens aus allen Schichten, wollen empfangen.

Goethe zu Eckermann:

> »Liebes Kind, sagte er, ich will Ihnen etwas vertrauen, das Sie sogleich über vieles hinaushelfen und das Ihnen lebenslänglich zugute kommen soll. Meine Sachen können nicht populär werden. Wer daran denkt und danach strebt, ist in einem Irrtum. Sie sind nicht für die Masse geschrieben, sondern für einzelne Menschen, die etwas ähnliches wollen und suchen und die in ähnlichen Richtungen begriffen sind.«

Schiller (Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen):

»Aber auch das wahrste und höchste Erhabene ist, wie man weiß, vielen Überspannung und Unsinn, weil das Maß der Vernunft, die das Erhabene erkennt, nicht in allen dasselbe ist. Eine kleine Seele sinkt unter der Last so großer Vorstellungen dahin oder fühlt sich peinlich über ihren moralischen Durchmesser auseinander gespannt. Sieht nicht oft genug der gemeine Haufe da die häßlichste Verwirrung, wo der denkende Geist gerade die höchste Ordnung bewundert?«

Schiller (Über die ästhetische Erziehung des Menschen, 9. Brief):

»Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit, aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling oder gar noch ihr Günstling ist.«

Nietzsche im ›Zarathustra‹ (Von den Fliegen des Marktes):

»Wenig begreift das Volk das Große, das ist: das Schaffende. Aber Sinne hat es für alle Aufführer und Schauspieler großer Sachen.

Um die Erfinder von neuen Werten dreht sich die Welt: – unsichtbar dreht sie sich. Doch um die Schauspieler dreht sich das Volk und der Ruhm: so ist der Lauf der Welt!«

Cézanne: ›Briefe‹:

»Die Kunst wendet sich an eine äußerst geringe Anzahl von Individuen.«

Immer wieder stehen die Trägheit der Empfindungen und das Kleben an der Gewohnheit gegen die neugeschaffenen Formen und Werte. Keine noch so drastische Erfahrung hilft.

Theodor Duret in seinem zusammenfassenden Werk ›Die Impressionisten‹:

»Wahrscheinlich wird man nie wieder einen solchen Haß gegen Maler sehen, wie er sich gegen die Impressionisten erhob. Ein ähnliches Phänomen kann sich kaum wiederholen. Die Erfahrungen, daß die lautesten Beschimpfungen der größten Bewunderung Platz gemacht haben, mahnt die öffentliche Meinung zur Vorsicht. Jedenfalls wird sie als Denkzettel dienen und verhindern, daß eine solche Empörung, wie wir sie miterlebt haben, je wieder gegen Neuerer und selbständig Schaffende stattfinde.«

Duret war zu optimistisch. Es hat sich trotz dieses drastischen Mahnrufs alles genauestens wiederholt: Der Haß, die gröbsten Beschimpfungen und dann – die Bewunderung.

Die Werte der Kunst und ihre beständige Wandlung sind begrifflich nicht völlig erfaßbar. Dies macht sie zu souveränen Größen. Der Künstler ist der Statthalter einer Einheit, die eher die Welt erlebbar macht als die Kunst deutbar. Im Imitativen liegt das Werthaltige nie begründet. Im imitativen Bestreben zeigt sich die Vorliebe zum Bekannten.

Zusammenfassend ergibt sich: Die Kluft zwischen den echten Werken und dem amusischen Teil des Publikums ist grundsätzlich in Folgendem zu suchen. Der Wert der Werke liegt im Sichtbarmachen von bis dato unbekannten Erscheinungsformen, über die jener Teil strauchelt, der sich nur im durchaus Bekannten zurechtzufinden vermag und das Gewohnheitsmäßig-Bekannte allein akzeptiert. Er schließt sich damit von allen bedeutenden geistigen Emotionen und Werten aus.

Das bis dahin Unbekannte sind jene als merkwürdig rätselhaft auffallenden Formulierungen im Werk, auf die der Besucher eingehen muß, um überhaupt das Wesen einer Kunstäußerung erfassen zu können. Gerade in den harten Nüssen sind die Kerne. Kunst besteht nie in Regeln, sondern immer in Ausnahmen vom Standpunkt des Erfahrungsmäßigen. Erfahrung kann aber nie auf Kunst angewandt werden. Das Unbekannte bildet den polaren Gegensatz zu jeder Erfahrung. Kunst sollte als Metamorphose betrachtet werden, als beständige Umwandlung. Das Mißverständnis liegt darin, daß der schwache Betrachter einen erfahrungsmäßigen Halt vergeblich sucht. Der Kenner, der eingeweihte Betrachter, zieht seine Emotionen aus derjenigen Formgebung, die dem rationalen, erfahrungsmäßigen Empfinden zuwiderläuft. Der Gutwillige und der Naive lassen solche Formgebungen auf sich wirken und wehren sie nicht ab.

Dem Betrachter ist folgender Weg zu empfehlen: er sieht vom Titel und vom Motivlich-Gegenständlichen, das er erkennt oder zu erkennen glaubt, ab. (Der Titel ist bei modernen Bildern ein letztes Anhängsel.) Er verweist beides total aus dem Gefühlsbereich wie auch das Suchen nach gegenständlichen Anhaltspunkten, die er, wenn auch versteckt, doch noch vielleicht zu entdecken hofft. Er soll nicht denkerisch reflektieren, sondern sich den Empfindungen allein öffnen. Das Rätselhafte und die Vieldeutigkeit der Formen (bei gradweisen Abstraktionen oder ungegenständlichen Bildern) gibt eine erste Stufe, von der aus er zu einem Gesamtein-

druck kommen muß. Er ist damit in dem Zustand, in dem er sich ausschließlich dem Sichtbaren hingibt, das jeder, wer es auch sei, aufnehmen kann. Aus diesem Sichtbaren wird ihm ein eindeutiges Gesamtwesen in Bildform aufsteigen: das optische Bild, der Schaugegenstand.

Dieses ist die Aussage des Künstlers. Je nachdem das Bild im Gesamten hell oder dunkel gehalten ist, farbig oder farbig-nuanciert, wird der Betrachter Empfindungen empfangen, wie sie das Helle, Dunkle, Farbige bewirken. Auch die Formen, Linien und dergleichen, ob bewegt oder ruhig, die Kontraste und der Zusammenklang, dies alles bewirkt Empfindungen durch das Sichtbare. Sie sind das Primäre bei der Bildbetrachtung. Es entsteht das Bild im Betrachter. Später treten die Andeutungen oder Erinnerungsformen von Naturerscheinungen hinzu, die ihre Empfindungen in Zusammenhang mit der reinen Farbformfuge bringen. Damit ist die Gesamterfassung des Bildes erreicht. Erst einige Zeit nach dieser kann der Verstand einfließen und in Verbindung mit dem Empfangenen zusammen in Bewegung gesetzt werden. Es kann nun auch der Titel zu ihm in Bewegung gebracht werden. Er ist manchmal positiv oder negativ gemeint. Positiv ist er gemeint, wenn er (in grober Weise) das Bild kennzeichnet. Er kann auch negativ sein, wenn er von den Motivresten ausgeht, die dem Künstler nichts als Anfangsreize waren, und von denen er abstieß (sie abstrahierte).

Schauen, Sehen

Öffnet der Mensch die Augen, so haben diese eine gewisse Blickzeit nötig, um des Eindrucks Herr zu werden (erster Blick nach dem Schlaf). Die Augeneinstellung erfolgt durch Augenanpassung an Lichtstärken, Kontraste, Entfernungen usw. Eine nach und nach zur Ruhe kommende Ausschwingung versetzt die Augen erst in die Lage, zu sehen. Die Blickeinstellung für die gegebenen Umstände ist damit gefunden. Eine solche Augenanpassung ist auch gegenüber einem Kunstwerk nötig. Dies besonders in der Hinsicht, daß die Anpassung an das erfolgt, was das jeweilige Kunstwerk als spezieller Fall an ganz besonderer Anschauungsart fordert.

Auf das Tasten sind die niederen und blinden Geschöpfe angewiesen, wobei ihnen noch andere Sinne Beihilfe leisten. Die Fühler der Schnecke schieben sich heraus und zucken zurück, indem sie vermerken und vermitttelnd Kunde bringen von dem, was in der Richtung der Vorwärtsbewegung ist. Wie bei Geräusch sich der Kopf so einwinkelt, daß beide Ohren in die gleiche Entfernung zur Geräuschquelle kommen und damit auch die Augen die Richtung geben, so sind gleichfalls Fühler und Augen als Paare zwei getrennte Punkte eines symmetrischen Systems, das als Einheit wirkt. Das gleichzeitige Sehen von zwei auseinandergelagerten Punkten bildet die Grundlage zum raumkörperhaften Sehen. Es ist das stereometrische Sehen, das zwei Sehbilder zur Deckung und zur Scharfeinstellung bringt (unter Mitwirkung des Erweiterns oder Verengens des Sehloches). Die Augen werden zu Ferntastinstrumenten durch das körperhafte Sehen. Die Entwicklung erfolgt durch die Erfahrung der Wechselwirkungen von Tasten und Sehen. Hell und Dunkel und Farbformen werden demnach nicht lange elementar als Erscheinung erfaßt, sondern sofort umgewertet in Oberflächen von körperlichen Gegenständen und die damit verbundenen raumhaften Beziehungen. Auf diese Weise werden alle Dinge der Umwelt mit der Augentastung erfaßt und die Farben als anhaftende Oberflächeneigenschaften mit ihrem Charakterisierungswert praktisch begriffen. Im frühen Kindesalter ist dieses begriffliche Sehen noch nicht ausgebildet. Die Sehinstrumente sind zwar voll ausgebildet vorhanden, aber die Übung und die ergänzende Erfahrung fehlen noch, um körperhaft und auch allgemein nutzbringend zu sehen.

Es liegt also ein elementarer Zustand des Sehens vor dem körperhaften und nutzbringenden Sehen. Man könnte es das ›Schauen‹ nennen. Dieses Schauen steht über der Ratio und erfaßt alle Erscheinungen als rein visuelle Phänomene, es knüpft nicht im mindesten Forderungen an die aufgenommenen Sehbilder, an Hell und Dunkel, an Farben und Formen. In diesem Zustand ist das raum-körperhafte Sehen nicht sehr ausgebildet, und vor allem ist das zweckhafte Sehen nicht vorhanden. Der Anblick einer Orange liefert dem Schauenden nur die lebhafte Farbe und die Form und diese in schwach-körperhafter Ausbildung. Dagegen bleibt derjenige, der nutzbringend, also ›angewandt sieht‹, nicht beim rein optischen Eindruck stehen, sondern seine Erfahrung und sein praktisch ausgebildeter Sinn schätzen alsbald den Nutzen der Erscheinung ab, wobei seine Gelüste und ihre Begleiterscheinungen alarmiert werden. Das nutzbringende Sehen eilt dem Zweck und Gewinn zu, und der Selbsterhaltungstrieb und die Lustprämie für den Geschmack wirken in einer Heftigkeit, die das ›Schauen‹ völlig aufhebt. Die Katze, die den Vogel beschleicht, ist ganz Auge und völlig zur Gier geworden.

Diesem interessierten Sehen steht das Schauen gegenüber. Der Künstler ›schaut‹, er ›sieht‹ weniger.

Das Auge des Künstlers, an sich zum nutzbringenden Sehen ausgebildet, hat sich gleichzeitig das Schauen erhalten. Es hat Kunstepochen gegeben, die das Sehen ausbildeten und verfeinerten (Dürer) und dagegen solche, die das Schauen bevorzugten (Romanische Kunst). Aber alle Kunstepochen mußten sich des Schauens im gewissen Sinne bedienen, ohne die Erweiterung ins zweckhafte Sehen hinein. Denn selbst der nachbildende Maler, der Naturalist, nimmt aus dem Vorbild zunächst die Formen rein als solche. Mittels dieser Formen (und Farben) muß er übertragen. Er geht von seinem naturalistischen Standpunkt aus durch ein Tal der Abstraktion, denn mit Stift und Farbe können nur Abstraktionen festgelegt werden. Allerdings nützt er in der Folge seine technischen Mittel derart speziell, daß ›der Schein trügt‹. Er appelliert mehr oder weniger an das zweckhafte Sehen. Nicht so die Kunst des Formwillens. Sie appelliert an das Schauen und stellt die Welt der Zwecke und damit die der Ratio überhaupt und unaufhörlich in Frage.

Es müssen Unterschiede gemacht werden zwischen dem infantilen Schauen, dem Schauen des Frühmenschen und dem Schauen des Künstlers. Das infantile Schauen ist unausgebildet, hilflos, vage. Die zwei Sehstrahlen werden noch parallel ausgesandt. Der Frühmensch hat neben der völligen Ausbildung seines nutzbringenden

Sehens auch eine Schau eigener, urtümlicher, bildhafter Art, die aus den Höhlen- und Felsbildern bedingt abgeleitet werden kann. Jedoch darf dabei nicht angenommen werden: so wie er malte, sah er auch (ein verbreiteter Irrtum). Dies ist nur realtiv richtig. Zwei Gründe schränken diese Vermutung ein. Neben dem, was er real aufnahm und übertrug, war eine superiore, besondere Daseinsmacht (oder geistige Haltung), wie bei jedem Menschen und Künstler, die mitbestimmende Grundlage. Außerdem spielt das Gegebene seines Handwerkes, das heißt der Untergrund, Farben und Geräte und wie er sie anwandte, mit.

Der Künstler hat neben dem nutzbringenden Sehen die Fähigkeit, ›entmaterialisiert‹ zu sehen. Einen Hammer kann er nutzbringend, zweckdienlich als Funktion oder Material usw. sehen, er kann ihn aber auch nur als reines Farb-Form-Phänomen schauen, als reines Resultat seiner Augenoptik. Er ist also ambivalent ausgestattet, und das elementare Schauen ist beim künstlerischen Vorgang Prinzip. Dieser Erstzustand des Sehvorganges, die Schau, hat Entfaltungsmöglichkeiten in sich, die das nutzsuchende Sehen nicht mehr hat. Die Schau ist der wichtigste, weil umfassendste Ausgangspunkt alles künstlerisch-malerischen Tuns. Zurückkommend auf das Beispiel des Hammers, so drücken bei völlig entmaterialisierter Betrachtung Form und Farbe nichts anderes aus als sich selbst. Rhythmus und Gegenrhythmus des Formhaften, des Körperhaften und des Farbhaften genügen, um Empfindungssensationen hervorzurufen, die nicht abstrakt, sondern menschlich-empfindungsmäßig deutlich spürbar sind. Sie werden erlebt ohne Gegenständlichkeit. In dieser Betrachtungsweise gewinnt die Welt eine seltene Tiefe und Weite, gleichsam durch eine ungeheuere Neutralität: das Sein, die Einheit. Es steht dem Belieben der persönlichen Empfindungen von hier aus frei, aus dem Hammerkopf einen Vogelkopf zu machen, das heißt eine durchaus mögliche Transsubstantiation vorzunehmen, wichtiger ist jedoch die Welt der Neutralität, des Einheitsempfindens.

Der gestaltende Künstler ist innerhalb dieser Neutralität. Er verläßt sie nur sehr bedingt oder trägt immer ein Stück von ihr bei sich. Sie ist seine ›Mitte‹, die sich selbst reguliert und auf Einwirkungen wiederum regulierend einwirkt. Direkt aus ihr kommen seine Gestaltungen, seine Eigenarten, seine Erfindungen, seine Werte.

Das Sehen ist an eine Ruhe der eigenen Körperhaltung gebunden, der Körper zwingt den Menschen, wenigstens in einer noch so kurzen ›Be-Schaulichkeit‹ zu verweilen. Diese, jetzt im rechten Sinn des Wortes, hat auch noch die innere Ruhe

zur Bedingung. Das Nichtwollen, das Nichtstun: die Neutralität. Nur durch diesen Zustand kann sich das Schauen entfalten, das scharfe Beobachten ebenso wie das völlig zwecklose formhafte Schauen. Dieses Letztere ist an einen kontemplativen Zustand gebunden. Dieser wiederum kann selbst das Schauen ausschalten, kann zu Besinnlichkeit und Meditation führen. Es ist also auch mit offenen Augen eine Augenruhe möglich, wie sie sich während eines absorbierenden Denkens oder durch einen, in einem bestimmten Zustand ausgeführten Gang durch die Landschaft einstellt. Hier werden keine Einzelheiten gesehen, oder Gesehenes wird nicht zum Bewußtsein gebracht.

Das Sehen und Schauen kann durch Sublimierung in mancher Hinsicht an sich schon viel Verwandtes mit dem künstlerischen Erleben haben. Die Malerei geht primär durch eine solche Sublimierung und durch die Schaulust ein, indem ein Bild erstlich diese hervorruft, um sie dann zu befriedigen. Die Befriedigung wird jedoch nicht vollständig und augenblicklich dargeboten. Der innere Aktivismus des Kunstwerkes bewegt den Betrachter darüber hinaus. Wie wenn er plötzlich mit höheren Befähigungen ausgestattet wäre, wird er von einer Hellsichtigkeit getragen. Er gewinnt Distanz zu allem und Überlegenheit allem gegenüber.

Delacroix sagt dazu:

»Das Bild sei ein Fest für das Auge.«

Betrachtung der Bildfuge

In jedem Menschen sind außerrationale Anlagen vorhanden, mit denen er umgeht. So ist das Bedürfnis nach einem Ideal oder einem Idealfall über alle Möglichkeiten hinweg zu erklären. Die nur empfindungsmäßig gefällten Entscheidungen und Entschlüsse, die in den schwerwiegendsten Fragen getroffen werden, zeigen, daß es nicht der Verstand ist, sondern die ›innere Stimme‹, das Daimonische, das mit entscheidet. Solche Zonen des Irrationalen werden wirksam in Form von Bereitschaft, wenn es sich um eine Gegenüberstellung mit Kunst handelt, einer Bereitschaft, außerrationale Fakten aufzunehmen.

Ein gegenständliches Bild ungegenständlich zu sehen, das heißt, nur dessen Farben und Formen zu erfassen, ist nicht leicht. Je mehr das Bild in seiner Art dem Naturvorbild verhaftet blieb, desto schwieriger ist die Aufgabe. Die entsprechenden Genrebilder, Panoramabilder und Historienbilder sind meist so absichtsvoll auf Augentäuschung hergestellt, daß nichts übrig bleibt als die Auslieferung des Betrachters an die geschönte Lüge. Jedoch, je mehr das Gestalterische am Werk war, desto leichter kann die ›Schau‹ der reinen Betrachtungsweise erreicht werden. Bei im weitesten Sinn naturalistischen Werken, die bedeutende Künstler als Urheber haben, ist trotz des großen Anteils von Natur-Interpretation eine Gegenkraft durch die Gestaltung vorhanden, die der Schau entgegenkommt. Die formhafte Gestaltung ist eigenkräftig und setzt sich auch im Gegenständlichen durch. Es wurde schon erwähnt, daß auch der Naturmaler bei der Umsetzung von Naturerscheinungsformen in die Kunstform ein ›Tal der Abstraktion‹ passieren muß. Dieses Formstadium bleibt in Werken von Rang spürbar.

Die gemalte Welt ist eine besondere Welt, auch wenn sie bis zu einem gewissen Grad die ›reale Welt‹ zu sein vorgibt. Diese Besonderheit erleichtert in gleichem Maße das Schauen, wie sie das natursuchende Sehen erschwert. Die Grisaillen (nur in Stufungen von Grau reliefhaft gemalte Bilder) sind ein Beispiel. Trotz der zeichnerisch naturnahen körperhaften Wiedergabe von Menschen, Landschaftsteilen

zieht das nur Grau der Farbe von einer konsequenten Illusion ab. Ebenso wirken sich alle Bilder aus, bei denen gewisse farbliche Beschränkungen oder Eigenarten voranstehen, so zum Beispiel die Bilder von Picasso der sogenannten blauen und rosa Epoche, bei denen allerdings auch noch andere Werte von der Naturillusion abziehen. Die Reduzierung der Mittel, wie bei den bescheidenen Mitteln von Schwarz-Weiß in der Graphik, erhöht an sich den Übersetzungsgrad.

Goethe verlangt in Dichtung und Wahrheit

> »den Schein einer höheren Wirklichkeit. Ein falsches Bestreben aber ist, den Schein solange zu verwirklichen, bis endlich nur ein gemeines Wirkliche übrigbleibt«. –

Er bleibt auch in der Kunstanschauung seiner Zeit nicht notwendig eng verhaftet.

Die heutige Kunst hat eine spezielle Art herausgebildet, die allein aus den Eigenwerten der Farben und Formen, ihren Beziehungen und Kontrasten sich bildet (Kandinsky, Mondrian). Diese Kunst wurde ›abstrakte Kunst‹ genannt (neuerdings richtiger, ›konkrete Kunst‹). Ohne jede Gegenständlichkeit oder Erinnerungsform der Naturerscheinungen wird sie völlig zur Bildfuge oder zum Bildornament, wobei sie über den üblichen Begriff Ornament hinausgeht. Das Dekorative weit hinter sich lassend, will sie allein Erlebnis werden aus dem, was die Mittel hergeben. Sie erreicht das Idealbild der Schau. Die einzelnen Bilder können völlig direkt aufgenommen werden, da ihre Werte ausschließlich in den sehbaren Werten liegen. Es gibt keine Spannungen, die aus Zusammenfügung und damit Gegenüberstellung von abstrakten und gegenständlichen Elementen in einem Bild entstehen. Solche Konkreta verlangen vom Betrachter, sich weitgehend der Schau hinzugeben. 100, 107

Um leichter zu einem rein optischen Empfang eines teilgegenständlichen oder gegenständlichen Bildes zu gelangen, wurde empfohlen, das Bild auf den Kopf zu stellen, um eine Aufhebung des Gegenständlichen zu erreichen. Dies ist jedoch nur bedingt richtig. Denn das Leichte und das Schwere, das der Maler verteilt, bedingen ein festgelegtes Oben und Unten, ebenso Rechts und Links. Viele formalen Werte und die gesamte kompositorische Fügung würden durch eine Umkehrung eindrucksmäßig falsch. Hierbei ist die Tatsache interessant, daß afrikanische Primitive nicht nach den festgelegten Oben und Unten betrachteten, sondern einen

besseren Eindruck, beispielsweise von einer Fotografie, bekamen, durch Legen derselben und durch allseitige Betrachtung von oben. Also ist in diesem Fall der Sinn für Oben und Unten nicht ausgebildet (vgl. die Betrachtung von Deckengemälden).

Der Gewinn aus der Schau ist das Erleben der Elementarwerte der Farben und Formen. Es ist ein Grundlegendes, das vor der gegenständlichen Betrachtung steht. Nicht nur Kunstwerke, sondern jeder Gegenstand kann auf diese Weise aufgenommen, geschaut werden. Er wird zum farbig-formalen Wert und gegenständlich entmaterialisiert. Die Verwendung von Papierstücken, die in der dritten
93 kubistischen Stufe in die Bilder eingeklebt wurden, sind für den Maler solche entmaterialisierten Dinge.

Dem Inhaltlichen vergangener Kunst oder der Kunst ferner liegender Zonen völlig gerecht zu werden, ist selbst bei aller Einfühlungsfähigkeit, auch bei entsprechenden historischen Kenntnissen unsicher. Beim Ansehen eines ägyptischen, peruanischen, chinesischen Kunstwerkes oder der sixtinischen Decke bleibt der Betrachter in seiner Zeit und das Werk in der seinen und beide bleiben in ihren besonderen Kulturbedingungen.

Durch Spezialstudium kann der heutige Betrachter manche Erkenntnisse gewinnen, aber sie bleiben trotzdem vage, da die grundlegenden Befunde der Lebensbedingungen nie voll erfaßt werden können. Der rein visuelle Gehalt des Werkes kann aber bedingungslos direkt empfunden werden. Dieser sollte außerdem immer am Anfang stehen. Die Empfindungen, die diese Betrachtungsweise auslöst, gehen von den gestaltgebenden Kräften unmittelbar aus, nicht vom Gegenständlich-Inhaltlichen, das vielleicht auf einer schwachen Konvention beruht oder durch entsprechende Auftragsbedingungen gegeben war. Das Künstlerische, das im Gestaltgeben liegt und damit in der Schau des Formalen erfaßt wird, gibt viel mehr Aufschlüsse als das Gegenständliche oder das Motiv. Das Außeroptische, also das inhaltliche Motiv, der Stoff samt dem damit verbundenen Gegenständlichen und vielleicht die Umstände, in denen das Werk entstand, die Frage, zu welchem Lebensabschnitt des Künstlers es zu zählen ist, usw. sind Beigaben, die Kunstwerke nicht beeinflussen sollen. Jedoch können sie wohl in anderer Hinsicht dienlich sein.

Die Betrachtung des Bildes als Form- und Farbfuge zieht noch ein Wesentliches nach sich, indem außer auf die Wirkung der elementaren Kräfte der Formen und

der Farben auf die Fläche und damit auf die Oberfläche ›von etwas‹ verwiesen wird. Bei der gegenständlichen Betrachtung ist der Weg hierzu fast ganz versperrt. Diese Oberfläche ist der Ausdruck eines Darunterseienden. Die sichtbare Fuge ist es nicht allein, sie birgt eine ›tiefere‹ Schicht. Es ist das Unerklärbare in seiner phänomenologischen Existenz, was bei einem Werk hoher Ordnung auch das Unwillkürliche ist, über dessen Entstehung und über dessen Ausdruck auch der Künstler keine deutende Aussage machen kann. Von seinem tiefer liegenden Standort aus durchwächst das Unerklärbare die Bildschicht gleichsam nach oben oder vorn und setzt alles im Bild Sichtbare unter sein Vorzeichen. Es ist wesensgleich mit dem, was im Werden wirkt, ein vorher unbekannter Wert, der in seiner Existenz sein Geheimnis wahrt. Es ist der Ausdruck auch des persönlichen Stils des Künstlers und das Tragende im Kunstwerk überhaupt.

Die Eigenkräfte der künstlerischen Ausdrucksmittel

Farbe und Form ist alles.
Farbe und Form ist nicht alles.

Das Kunstwerk als Phänomen ist eine geschlossene Einheit. Seine Einzelheiten sind beziehungsvoll zu allem, so daß es nur bedingt richtig ist, sie als Teile zu betrachten. Wohl aber können die Wurzeln bemerkt werden. Im Ingenium des Künstlers, das heißt in dessen eidologischem und gestaltbildendem Zustand ist die Hauptwurzel zu sehen. Die künstlerischen Mittel, Fläche, Farbe und so weiter, können als zweite Wurzel, das sogenannte Motiv oder die vorangestellte Idee als ein Drittes betrachtet werden.

Seit der Abkehr vom Nachbild, seit Marées und Cézanne ist ein anderes Kräfteverhältnis zum Motiv eingetreten. Und zwar im Sinne einer Überordnung der Gestalt- und Formgebung über das Motiv.

Konrad Fiedler (befreundet mit Hans von Marées), eine überragende Erscheinung unter den Kunstbetrachtern, formulierte schon im letzten Drittel des letzten Jahrhunderts: »Der Gehalt des Kunstwerks ist nichts anderes als die Gestaltgebung selbst. Das Kunstwerk hat keine Idee, sondern es ist selbst Idee« (mitgeteilt in Hans Eckstein ›Vom Wesen der Kunst‹). Damit ist ein sehr Wesentliches ausgedrückt, das die neuere Kunst bis heute kennzeichnet.

Mit der Gestaltgebung sind die Mittel eng verbunden. Sie werden zur Entfaltung ihrer Kräfte gebracht, indem ihre Eigenkräfte erhöhte Bedeutung gewinnen. Die Eigenkräfte der Ausdrucksmittel sind die eigentlichen Fruchtfelder der optischen Schau. Ihnen legt der heutige Maler überragenden Wert bei. Sie stellen nicht nur seine Klaviatur dar, sondern sind gleichsam selbständige Ausdrucks- und Funktionsträger. Die Formen, die Farben, das Helle, das Dunkle, die Linienbreiten, das Exakte oder das Modulierende, auch das Körperhafte im Gegensatz zum Flächigen werden die Stimmen seiner Komposition. Allein für sich, also ohne Nachbild einer Naturerscheinung geworden zu sein, elementar und primär, stoßen sie ihre Eigenkräfte aus. Weitabgerückt erscheint die solchermaßen erst dadurch recht empfundene, nicht unwesentliche Beziehung zu einem Gegenständlichen, das in diesem Gefüge auftaucht.

Für den Maler besitzt die Farbe verschiedene Werte. Der eine Wert liegt darin, die lokalen Farben oder die durch die Atmosphäre beeinflußten Farben nachzubilden und das ganze Bild damit aufzubauen. Ein anderer Wert liegt darin, die Logik der Kunst-Welt auf der Malfläche begreiflich zu machen, wodurch auch eine eventuelle Raum-Körperdarstellung durch Hell-Dunkel-Beimischung ermöglicht wird. Des weiteren kann Kontrast und Harmonie erreicht werden. Der bedeutendste Wert liegt aber in der Entfaltung der Eigenwerte der Farben. Innerhalb einer gewissen Zeit wurden die Farben nur auf das Ästhetische hin begriffen, während heute ihre wesentliche Ausdruckskraft gemeint ist.

Ebenso wie die vorgenannte ›Schau‹ eine universale Vorstufe zum Sehen ist, ist der primäre Wert ›Rot‹ ein umfassenderer Wert als das Rot an einer rotgemalten Rose. Hier ist das Rot nur eine beschreibende Eigenschaft. – Rot übermittelt wesentliche Empfindungskräfte (Sinnesphysiologie, psychologische Wirkung), ohne beschreibende illustrierende Eigenschaft (in quasi nur dienender Haltung) eines gemalten Gegenstandes zu sein. Der Symbolwert einer Farbe gründet sich auf diese Tatsache des Eigenwertes. Vom Symbolwert als vorgefaßter Festlegung auszugehen, wäre jedoch ein höchst fragliches Unternehmen, da der Symbolwert schon eine Abteilung ist. Von anderer Seite ist der Eigenwert der Farbe bestätigt, von der Farbentherapie, der Heilung durch Farben. Sie wirken nicht nur auf die Psyche, sondern sogar auf das physische Befinden. Die warmen Farben, Rot, Orange, Gelb sind aktivierend, die kühlen Farben Blau, Grün, Blauviolett beruhigend usw.

Die Erregung durch Farbbetrachtung kann so stark werden, daß die Gesichtsreize auf andere Sinne überleiten und daß dadurch Gehörreize und Geruchreize ausgelöst werden (Synästhesie).

Die optischen Wirkungen lassen die Malfläche als solche vibrieren, da gewisse Farben, unterstützt durch Hell und Dunkel, dem Betrachter entgegenkommen bzw. sich zu entfernen scheinen. Vorstellungen von Dichtigkeit, Griffigkeit oder von Körperlosigkeit können bereits in exakten, reinen Farbflächen lebendig werden, ganz ohne Unterstützung durch den Duktus oder einen pastosen bzw. sehr dünnen Auftrag.

In der Glasmalerei hat die reine Farbe verbunden mit den Kontrasten von farblosem Glas und mit der dunklen Verbleiung ihre besondere Domäne. Die Fenster der Kathedralen bringen mittels des durchfallenden Lichtes eine weitgehend reine Farbkraft zustande. Sie verbannen das Gegenständliche durch den Eindruck des Stofflosen und bringen es zu einer hohen Stufe von Entmaterialisierung, Verklärung.

Der Charakter einer Farbe ergibt sich aus der Wellenlänge oder der Schwingungszahl des Lichtes. Wellenlänge und Schwingungszahl sind umgekehrt proportional, je größer die eine ist, desto kleiner die andere.

Die Quelle der Lichtstrahlen und diese selbst sind nicht farbig, sondern sie erwecken je nach ihren Wellenlängen erst im Auge bestimmte Farben. Es müssen also im Menschen Vorgänge im Spiele sein, die darauf zurückzuführen sind, daß die Farben zur Natur des Menschen gehören. In Analogie könnte Goethe angeführt werden: »Wär nicht das Auge sonnenhaft, die Sonne könnt es nicht erblikken.« Es war schon die Meinung von Kant, daß die Eigenschaften der Dinge nicht nur eines einfachen Druckes von außen bedürfen, um von uns empfangen zu werden. Alles, Raum, Zeit, Farben muß in uns neu entstehen. Dies kann nur geschehen durch Möglichkeiten, die im Menschen vorhanden sind.

Der erste eigentliche Naturforscher, Aristoteles, beschäftigte sich mit den Farben, und seitdem beschäftigt die Farbe den Menschen immer wieder. Sonnenlicht oder weißes Licht durch ein einfaches Glasprisma geschickt, bewirkt die Dispersion des Lichtes, und es erscheinen die Spektralfarben, die den Regenbogen kenntlich machen. Es sind dies die kosmisch-atmosphärischen Farben. Newton erfand den Farbkreisel, der in sieben Spektralfarben eingeteilt wird. Die rasche Drehung der Kreisscheibe soll als Summe der Farben Weiß ergeben, jedoch resultiert nur ein schmutziges Weißgrau. Er suchte auch eine Analogie mit der siebenstufigen, musikalischen Tonleiter herzustellen. Im physikalischen Teil seiner Farblehre vertritt Goethe den Standpunkt, daß Licht und Dunkel gemischt werden müßten, um Farbe entstehen zu lassen. Im physiologischen Teil geht er von der Reizbarkeit der Nerven aus. Wird zum Beispiel eine rote Farbform auf einem neutralen Grund intensiv betrachtet und dann der Blick auf eine leere Stelle eines neutralen Grundes gelenkt, so entstehen die Goetheschen ›Nachbilder‹, das heißt dieselbe Form, die rote Farbe trug, erscheint nun grün und entschwindet nach einiger Zeit dem Auge. Die Augen entwickeln demnach selbsttätig die Komplementärfarbe. Ein einfaches

Farbdreieck erklärt diesen Ergänzungsvorgang: Rot, Gelb, Blau sind die Spitzen des Dreiecks, die Seiten des Dreiecks sind als die Mischfarben Grün, Violett, Orange zu denken, und zwar so, daß der roten Spitze die grüne Strecke gegenüberliegt, Gelb hat Violett zur Gegenfarbe, Blau steht Orange gegenüber. Da die Summe der drei Grundfarben Licht (nicht Weiß) ergibt, so fehlen zum Beispiel der Grundfarbe Rot die Summe der anderen zwei restlichen Farben, nämlich Blau plus Gelb gleich Grün.

Die Farben unter Einschluß der Weiß- und Schwarzmischungen zu systematisieren, versuchte Tobias Meyer planimetrisch und in Dreiecksform. Ph. O. Runge ging zur Kugelgestalt über mit den Polen Schwarz und Weiß. Ostwald hat in neuerer Zeit das Verdienst, die Farbtöne durch Farbnormierung genau bestimmt zu haben. Aber seine Auswertung ins Künstlerische bleibt schon als Idee grotesk. Adolf Hölzel kam als Forscher zu Erkenntnissen über Harmonie und Simultaneität.

Ein Bild aus nur bunten Farben gleicht einem Orchester, das aus Posaunen und Hörnern besteht, und die Gefahr der Augenübermüdung stellt sich bald ein. Die phänomenalen Effekte in der Natur, Sonnenuntergang, Regenbogen, ebenso der Blitz und alles Leuchten sind so starke Effekte, daß es ein hoffnungsloses Unterfangen der naturalistischen Palette bleibt, sie annähernd herzustellen. Denn die Malfarbe und der Malgrund sind von anderer Dichtigkeit als jene Erscheinungen. Die Atmosphäriker unter den Malern mußten zu starken Umsetzungen greifen, denn Licht ist gegensätzlich zur Substanz der Farben.

Die Durchdringung eines farbigen Bildes mit einer Hell-Dunkel-Skala ergibt eine gewisse Totalität, während das Bunte allein aus einer überaktiven Spannung nicht herausfindet und eine gewisse Blindheit erzeugt. Ebenso wie eine Farbe allein nicht existiert, so existiert auch die Farbe nicht ohne Hell-Dunkel. Selbst in dem kosmischen Zeichen der Farben, dem Spektrum, ist Schwarz durch die Fraunhoferschen Linien vertreten. Außerdem wird alles Leben durch Tag und Nacht regiert. Sie bilden auch die urtümliche Basis der Farbempfindungen. Auf dem Wege der Dispersion und Differenzierung wurde erst spät Violett entwickelt und empfunden. Man betrachtet es als süß, gefährlich, besonders in den hellrötlichen Tönen. ›Es ist noch zu neu‹, und in dieser Richtung könnte man Farben erdenken, die man noch nicht sieht, wobei an Ultraviolett erinnert sei.

Der Anreiz, sich mit Farbtheorien zu beschäftigen, ist ein selbstverständlicher, denn die Welt besteht in vieler Hinsicht aus Farben, und es scheint, wie wenn sich

eine äußerst positive Lebenskraft in ihnen ausprägen wollte, die ohne Grenze vom Materiellen bis ins rein Lyrische hinüberblüht.

Goethe versuchte durch die kleine und große ›Corde‹ in eine Farbharmonie einzudringen. Dies ist ein Bezirk, der die Farbforschung nahe an das Künstlerische heranzubringen scheint. Dazu wäre zu sagen, daß wissensmäßige Erkenntnisse nicht ohne weiteres ins künstlerische Tun übernommen werden können, und daß außerdem die Harmonie der Farben nicht in einen absoluten, gleichbleibenden Kanon gebannt werden kann. Außerdem ist der errechenbare Wert von Farben und die gegenseitige (simultane) Beeinflussung nur roh erkenntlich, so daß vieles Mitwirkende nicht erfaßt wird. Zudem wirken die jeweiligen Formen, die Träger der Farbe sind, sich jeweilig zu ihrer Farbe anders aus.

Die gesamten, nicht genau erfaßbaren Umstände, die auf einer Bildfläche agieren, tragen dazu bei, die Farbwirkungen eher unfaßbar als faßbar zu machen.

Jeder Maler hat Farberfahrungen gemacht, aber diesen Erfahrungen übergeordnet ist seine Vor-Liebe, der man die Erfahrung und ihre Anwendung gegenüberstellen könnte. Wird ein Werk, das aus bewußten Farbharmonien erfahrungsgemäß konzipiert wurde, ein respektables, so wurde das Rezept verlassen. ›Anwendung‹ führt nie zu den superioren Werten.

Jeder bedeutende Künstler, jede Epoche zeigt gewisse Farbeinheitlichkeiten, die gegenüber der früheren Epoche als neu sich auszeichnen. Damit hängen relativ auch die jeweils gewählten Bindemittel und die hauptsächlichen Arten der bevorzugten Malgründe zusammen. Die Ölfarbtechnik wirkt sich ganz anders aus als die Techniken der Wand. – Immer beruhen Bilder auf unendlichen Verhältnissen von Kontrast und Harmonie.

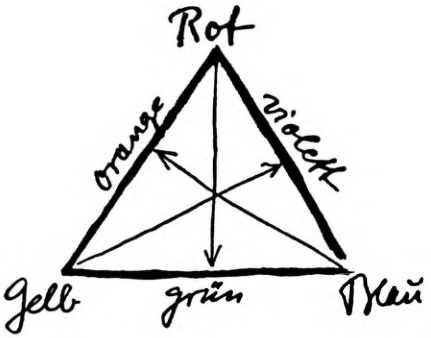
Seit einiger Zeit tritt ein besonderer Zusammenklang auf. Es ist die ›Spannung‹. Diese gründet sich jedoch nicht nur auf die Farbzusammenstellung allein, sondern auf eine Fülle mitwirkender Umstände. Farblich werden ein oder mehrere Grundfarben fast rein, flaggenartig verwendet, indem sie mit Weiß umgeben sind.
134 Schwarz erscheint in kleineren Quantitäten dazu (Léger). Dazu kämen einige abgemilderte Übergänge der Farben zur grauen Skala hin. Die sogenannten Konstrukti-
7–110 visten bildeten die Farbspannungen aus (Mondrian).

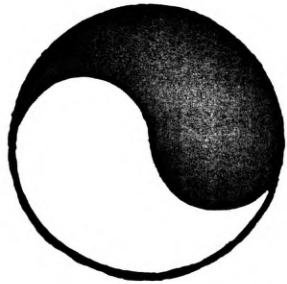
Diese Spannung beginnt bereits mit dem Kubismus, der sie mit unbunten Tönen
93 vorbereitet. Zum Beispiel sind die Bilder (der dritten Stufe des Kubismus) mit eingeklebten Fragmenten Träger solcher Farbspannungen, die schon in der fein-

sten Nuancierung auftreten können. Der bestimmte Ton, den zum Beispiel ein weißes, aber durch die Zeit patiniertes Papier oder ein ähnlicher Stoff aufweist, kann nicht durch Nachmischung und Farbauftrag erreicht werden. Nur der originale Stoff selbst hat diesen Reiz und Wert und die damit verbundene Kontrastspannung zu sehr ähnlichen Tönen.

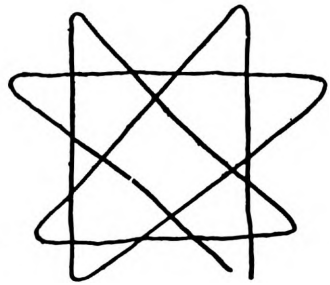
Wohl kann ein Künstler an Hand von Erfahrungen einen Farbkanon konstruieren, jedoch ist dies nur rückblickend möglich. Er engt damit aber ein und versagt sich mögliche Erfindungen, falls er sich exakt auf seinen Kanon stützt.

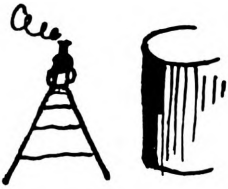
Eine Disposition, die das Unbekannte in einer von vornherein festgelegten Rechnung durch Anwendung von Erfahrungen ausschließt, entäußert sich damit der Zugkraft des Künstlerischen. Es kann jedoch Fälle geben, bei denen Systeme nur anregende Mittel bleiben und nicht ins Endgültige des künstlerischen Resultats vorstoßen wollen. In diesem Fall ist dem Resultat nichts vorweggenommen. Im Künstlerischen kommt es nie auf eine Beweisführung an. In der Kunst gibt es keinen Beweis, und besonders im Reich der Farben mit den unendlichen Simultaneitätswerten ist ein solcher nicht zu führen.

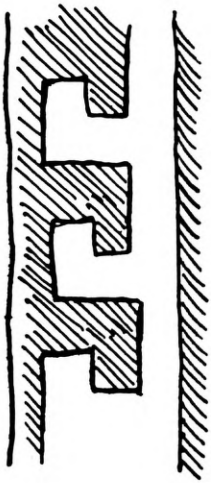


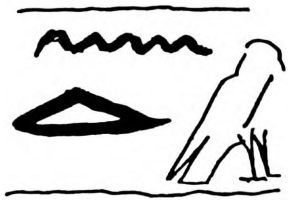


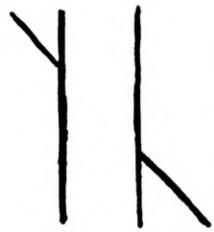
eine form in hell erscheint grösser als dieselbe form in dunkel











die unterbrochene schräge linie scheint im unteren teil rechts nicht fortsetzung zu sein, sondern tiefer zu liegen

Form

Farbe und Form sind erste und bleibende Resultate eines Bildungstriebes, der nach einer vorausgehenden chaotischen Welt einsetzt. Form ist die Fesselung alles Werdens und Vergehens.

So sehr Farbe und Form auch getrennte Begriffe sind, so bilden sie doch auch wiederum eine Einheit, denn ohne das eine ist auch das andere nicht vorhanden –, Farbe tritt nur durch die Farbform auf.

So wie die Welt der Körper, die stereometrische Welt, ein anderes ist als eine Welt der reinen Flächen, könnte die eine ohne die andere nicht existieren, denn jeder Körper besteht aus Oberflächen, die ihn begrenzen, bestimmen.

Selbst wenn man durchgefärbte Substanzen (Glas und anderes) in Betracht zieht, kann man der Farbe im allgemeinen die Domäne der Oberfläche als Wirkungsfeld zuweisen, während die Form Linie und Fläche wie auch Körperhaftes bestimmt. Der Maler befaßt sich mit Flächen, mit Flächenformen. Jede Malerei bildet sich zumindest anfänglich aus elementaren Formen durch die Spuren der Auftragsgeräte, Stift und Pinsel. In vielen Werken der freien und angewandten Kunst bleiben die elementaren Auftragsspuren im fertigen Werk sichtbar und sind Elemente des Ausdrucks.

An einfachen Beispielen aller unmittelbaren Malerei und besonders der von Mesopotamien, Ägypten, Kreta, Etrurien, der romanischen Zeit, der vorzeitlichen Malerei, der Kunst der Naturvölker und aller Kunst des handschriftlichen Duktus, ist dies ersichtlich. Aber auch in den komplizierten, illusionistischen Gemälden (van Eyck, Lionardo und andere) sind Grundformen Bausteine des Bildes, sowohl beim bestimmenden Bildaufbau als auch bei Einzelheiten. Alle Formen, besonders aber Hintergründe und Architekturteile sind immer zunächst Flächen, selbst wenn sie durch die Perspektive vom Rechteck zum Trapez, vom Kreis zur Kugel, von der Kugel zum Apfel wurden. Punkte sind spürbar in kleinformigen Komplexen, Linien in Umrissen, Gewandfalten und anderem.

Die Elementarformen haben nicht nur Anteil am Werk, sondern sind der Zellenleib desselben, wenn sie auch abgemildert oder umschleiert wurden auf dem Wege zur gegenständlichen Interpretation.

Die elementaren Formen deuten die Grundfläche aus und schließen den Flächenwert auf, der vordem kaum faßbar ist.

Jede Form, die auf eine Fläche aufgebracht wird, erzeugt zugleich die Flächengegenform. (Ein schwarzer Kreis auf einer weißen, rechteckigen Fläche bildet die restliche weiße Fläche um den Kreis zur Flächengegenform.) Es ist das einfache Spiel des Positiv-Negativ (Schachbrett).

Jede Form, auch die einfachste, beeinflußt ihre Umgebung (Simultan-Wirkung). Die Simultan-Wirkung ist eine, selbst im einfachsten Fall, fortwirkende Kraft: Lautquelle-Echo, Echo-Lautquelle und so weiter.

Eine mit Punkten versehene Fläche ist bei gleichmäßiger Verteilung eine belebte Fläche.

Das einfache Mittel der Punktierung ist schon in der Lage, die Fläche aufzuheben: Gegenüber einer lockeren Streuung bildet eine Häufung sich als dunkler Komplex, der das Auge in die Tiefe zieht.

Der Punkt ist richtungslos.

Aus Punkten entsteht durch Fortbewegung die Linie. Sie hat Richtung nach beiden Seiten.

Eine Vielheit von gleichmäßig kontrastierenden Linien hebt die Richtung auf.

Der Schnittpunkt zweier Linien ergibt eine Verdichtung in der Umgebung der Kreuzung. Außerdem tritt eine Wirkung des Übereinander und Untereinander auf, die gleich stark ist und sich gleichzeitig aufhebt.

Die Linie erschließt ein weites Gebiet der Ausdrucksmöglichkeiten, die gerade, gebogene, gezackte, unterbrochene Linie und so weiter.

Durch die sich schließende Linie, Kreislinie und anderes, wird die Linie zur Begrenzung einer gleichzeitig entstandenen Binnenflächen-Form. Die Linie wird damit zur Umrißlinie, zur Kontur.

Das Unendlichkeitszeichen läßt durch Überschneidung einer Linie zwei Binnenformen entstehen.

Die Linie ist auch imstande, Raum und Körper vorzutäuschen durch ihre perspektivische Anwendung (Linear-Perspektive). Sie verläßt damit ihren elementaren Charakter durch eine Anwendung.

Wird die Linie verdickt, so entsteht das Band. Es ist der Übergang von der Linie zur Flächenform. Linie und Band können durch das Gerät der Breitschreibfeder in einem Duktus erzielt werden.

Die Fläche entsteht durch die breitseitige Fortbewegung einer Linie. Die Gerade wird zum Rechteck.

Wird ein Farbton unexakt aufgetragen, so entsteht eine Fläche in Dispersionen (unbestimmbare Wolken im Aquarell).

Werden diese Dispersionen (Aufspaltungen in mehrere Teilwerte) oder Modulationen systematisiert, so daß den Dunkel- und Helligkeitsübergängen eine kontinuierliche Richtung gegeben wird – Verlaufung, gleichmäßige Abschattierung –, so entsteht der Scheinkörper oder der Scheinraum auf der Fläche.

Es ist die Ausweitung der elementaren Mittel zur Illusion.

Ein Kreuz aus 2 gleichlangen Linien ergibt einen anderen Empfindungswert, als ein Kreuz, bei dem ein Ast verlängert wurde. Er wirft die allseitige Symmetrie um.

Ein senkrecht-waagerechtes Mittelkreuz auf einer Fläche deutet die Fläche aus, ebenso die beiden Diagonalen. Die Flächenkräfte werden sichtbar.

Die bestimmte Größe eines Bildes gibt an sich bereits bestimmte Empfindungswerte. In erhöhtem Maße geben es die ›Formate‹, Hochformate oder Breitformate oder gerundete Formate. Innerhalb des abstrakten Kubismus, bei dem senkrecht-waagerechte Werte herrschend sind, haben Picasso und Braque neben der rechtekkigen Malfläche überraschenderweise runde und ovale Begrenzungen gewählt –, 92
vermutlich aus einem Kontrastbedürfnis.

Ein Strich oder ein Punkt, ebenso wie alle elementaren Formen, geben Empfindungswerte ab. Der sogenannte Konstruktivismus beruht auf diesen einfachen Werten und deren Plazierung nach Spannungsverhältnissen. Sinken, Schweben, Ruhen oder starke Aktivität können mittels einfacher Verteilung von Gewichten hervorgebracht werden.

Die drastischen Fälle der sogenannten optischen Täuschungen sind keine Sonderfälle und Ausnahmen. An ihnen zeigt sich vielmehr sehr deutlich die allseitige Beeinflussung der Formen untereinander. Dieselbe Form in verschiedene Beziehung gesetzt, wechselt den Eindruck jeweilig. Der Blick in einen hohen, schmalen Spiegel ergibt ein bedeutend schlankeres Antlitz, als der Blick in denselben Spiegel, wenn er horizontal gehalten wird. Gleich der gegenseitigen Beeinflussung der Farben gibt es eine Unkonstanz der Form durch formale Relationen.

Einfache Zeichen können neben ihrem rein optischen Ausdruck zum Begrifflichen werden, zum Beispiel die Pfeilform. Ein völlig abstraktes Zeichen kann zum Symbolzeichen werden.

Die elementaren Kräfte der Schwarz-Weiß-Form manifestieren sich in allem Geschriebenen und Gedruckten. Wenn die Buchstaben auch schon hohe Entwick-

lungen sind, bewahren sie doch in ihrer Einfachheit alle Elemente und Urformen des Bildhaften. Schon vor dem homo sapiens wurden Fackelhölzer an der Höhlenwand geschneuzt und hinterließen erste Zeichen, ersten Duktus einer Hand.

Das Ideogramm entsteht durch die Hand des künstlerischen Menschen. Der Betrachter füllt es mit Empfindungen.

Die Urzeichen der Sippe sind magischer Art wie die Körperbemalung. Bild und Mitteilung waren Einheit auch im kultischen Tierbild. Die reine Mitteilung durch Schriftbilder erfolgt spät.

Die Hieroglyphe der Ägypter war eine Mitteilungsform naturalistischen Cha-
28 rakters, während die Keilschrift der Mesopotamier von abstrakt elementarer Formung war. Die Keilschrift hatte sich allerdings vom naturalistischen Zeichen erst zu dieser Formung entwickelt. Umgekehrt wurden die ägyptischen Hieroglyphen zu einer Kursivschrift abgewandelt, zum Hieratischen und zum Demotischen, die beide trotz der Ableitung vom naturalistischen Bild der Hieroglyphen abstrakt elementarer Formgebung sich nähern. Die uns von Kreta bekannten Schriften sind offenbar stark von der ägyptischen hergeleitet. Die Griechen berichten, Kadmos habe ihnen aus Phoinikien die Kenntnis der Schrift gebracht. Die Griechen sind das erste europäische Volk, von dem wir eine Schrift kennen. Es ist nicht bekannt, ob die um 800 in Griechenland auftauchende Schrift, das uns bekannte griechische Alphabet, sich von der phoinikischen oder kadmeischen ableitet. Sicher ist, daß sie semitischen Ursprungs ist. Ihr Formcharakter ist abstrakt.

Der Ferne Osten entwickelte höchste Schriftkunst, die manchmal höher als das Malen gewertet wurde.

Ebenso wie die Farbe erfaßt die Form gewisse Erregungszonen des Betrachters. Gewisse Zeichen und einfache Formen, aber auch reiche Formungen sind imstande, viel tiefer in die Psyche einzudringen als bereits zum Abbild eines Gegenstandes entwickelte Kombinationen.

Zusammenfassend haben Formen und Farben, Linien, das Hell-Dunkel und alle Zusammenklänge und Kontraste an sich und in der Bildfläche eigene Empfindungswerte, die der Betrachter ebenso voll aufnehmen kann wie ein eventuell Gegenständliches, das damit ausgedrückt wurde. Ungegenständliche Kompositionen sind in gewissem Sinne Parallelen zu Fugen von Bach oder Konzerten von Mozart, zu aller reinen Musik überhaupt. In ihnen werden die menschlichen Gefühle nicht vorgeschrieben und festgelegt, denen man wie beim inhaltsbe-

schwerten Lied sich ausliefern soll. Die Gefühle und Empfindungen werden bei der Formkunst (in Musik und Malerei) vom Hörer oder Beschauer selbständig entwikkelt.

Die Formensouveränität ist derart neutral und rein, daß sie keine Festlegung duldet, sondern daß von ihr aus ›alles möglich‹ ist. So kann hohe, reine Musik (gewisse Werke von Bach, Händel, Gluck, Mozart) im Anwendungsfall gleichermaßen bei Fest und Trauer gespielt und gehört werden.

Der Empfindungswert oder der Eindruck einer Farbform soll nicht schnell ins Begriffliche umgedeutet werden. Es ist zumindest ein unsicherer Weg, den ein Betrachter damit einschlägt, ein Weg, der ihn irreführen kann.

Der Forschung auf dem Gebiet der Tiefenpsychologie blieb es vorbehalten, in dieser Richtung mit Gewinn zu arbeiten. Sie läßt Patienten malen und zeichnen ›was ihnen einfällt‹. Der Arzt erhält durch Auswertung des Gemalten einen Einblick, den der Patient bewußt nicht zulassen will oder unbewußt nicht geben kann. Zweifellos führt ein direkter Weg von diesen Malereien zu der Grundmasse des jeweiligen Patienten. Diese Grundmasse des Menschen hat der Verfasser seine ›Mitte‹ genannt, die seine Hauptwerte konstant erhält und identisch sein soll mit allem Sein: Verbindung des Einzelnen mit dem Weltleben. Der Verfasser ist sich bei dem folgenden Zitat nach C. G. Jung nicht klar, ob eine Deckung mit dem Tao vorhanden ist:

> »Leider hat unser abendländischer Geist infolge seines Kulturmangels in dieser Beziehung (gemeint ist die Wirkung des Unbewußten, Irrationalen) für die Einigung der Gegensätze auf einem mittleren Weg, diesem fundamentalen Hauptstück innerer Erfahrung, noch nicht einmal einen Begriff gefunden, geschweige denn einen Namen, den man dem chinesischen Tao mit Anstand an die Seite stellen könnte. Es ist zugleich die individuellste Tatsache und die universalste, gesetzmäßigste Sinnerfüllung des lebendigen Wesens.«

Es wurde gesagt, daß jede Farbe ihre Umgebung mit ihrer Ergänzungsfarbe überströmt. Jede Form drückt in ihre Flächenumgebung Negativformen ein. Der Künstler gibt demnach mit einer Farbform eine Vielheit von Komplementärwirkungen. Diese Wirkungen können nicht alle gesteuert werden. Ein Teil von ihnen

entsteht unbewußt und bleibt auch gefühlsmäßig nicht klar erfaßt. Das Bild ist demnach durchsetzt von Komplexen, die weder der bewußten Kritik noch dem künstlerischen Empfinden rechenschaftsmäßig faßbar sind. Sie entstehen.

Die Form ist ebenso abgründig wie die Farbe. Es wäre vermessen, sie grundsätzlich ausdeuten zu wollen. Das Bild eines geschriebenen Wortes, auch dasjenige eines gedruckten, weist in die Welt der Formphänomene. In der Malerei ist diese Welt auf besondere Art herbeigerufen.

Das Außeroptische

Das Formen in der bildenden Kunst schließt die bildhafte Weltbetrachtung in sich. Gedankliche Vorwürfe und reale Vorbilder (Motive) sind Stimulanzien und bilden einen gewissen Gegensatz zum Formen an sich. Was außerhalb von Form und Farbe liegt, ist außeroptisch.

Die Auswirkung von Stift und Farbe in ihrem primären Ausdruck auf der Fläche ist das Unmittelbare, das rein Sichtbare als Resultat, ohne Nebenbedeutungen. Solche primären, ganz ungegenständlichen Äußerungen der menschlichen Hand, die das Gerät führt, stehen im Gegensatz zu Bildungen, bei denen ein von anderer Seite kommendes Zusätzliches mitwirkt, in dem die Mittel so geführt werden, daß ein Bildhaftes als Nachbild von etwas entsteht. Es mußte vorangestellt werden, um dinghaft durch die Malerei in gewissem Sinne nachkonkretisiert zu werden.

Diese Voranstellung einer Erinnerungsform von Naturerscheinungen oder Vorhandensein als Objekt, als Modell, zur Schaffung eines Nachbildes – sind Fakten, die außerhalb des rein Sichtbaren in der Malerei liegen. Zwar gehört eine Erscheinungsform der Natur auch in den allgemein optischen Bezirk (weil sie allgemein optisch aufgefaßt wird), aber die Hervorhebung des entsprechenden Objektes zum Vorbild für Malerei, zum malwürdigen Motiv, ist ein außeroptischer Wert, der der folgenden Malerei entschlußkräftig vorangestellt wird. Das Gegenständliche, das Inhaltliche, das Motiv sind also primär keine optischen Werte der Malerei. Überwiegend enthalten malerische Gestaltungen diese außeroptischen Werte, hauptsächlich in der Nachbild schaffenden Malerei, aber auch in der formgestaltenden. In ihr treten diese außer-optisch-gegenständlichen Werte als Fragmente, Erinnerungsformen oder formhaft gestaltet so auf, daß sie ein Teil des ungegenständlichen Rhythmus geworden sind. Jedoch ist ihr Wertausdruck durchaus gegenständlich zu nehmen, da bestimmte Inhaltsbegriffe in die Waagschale geworfen werden.

Für die Malerei ist gültig, daß dieses Außeroptische, das Gegenständlich-Inhaltliche im Bild, erst durch die Malerei zum Augenwert wird, aber zugleich auch den außeroptischen, rationalen, begrifflichen, sachbeschreibenden Wert behält. Die Dinge werden in der Nachbildung mittels Formen und Farben beschrieben und

erklärt. Auf diesen Wert lassen sich bei der Kunstbetrachtung auch außeroptische Empfindungen nieder, die dem obengenannten rationalen Sehen zugehören, das der Künstler mitwirken läßt, jedoch beschränkt und relativ.

Ein noch so stark künstlerisch-formal durchgeformter Baum wird ›baumige‹ Empfindungen, wenn auch besonderer Art, hervorrufen. Das Gegenständliche wird relativ gemacht, aber es füllt doch eine Position im Werk. Nicht in der Aufhebung des Gegenständlichen, sondern in Relationsgraden liegt hier das Künstlerische. Es liegt der Relation (dem Abstraktionsgrad) ein starkes Gewicht zugrunde; die Abstoßung oder die Ironisierung des Gegenständlichen durch das Verhältnis zum elementar Ungegenständlichen.

Bildtitel und Motiv

Jedes Kunstwerk ist Selbstdarstellung des Künstlers, was das eigentlich Dargestellte auch immer sei. In den Zeiten der Nachbildung ist das Selbstporträt ein Dokument besonderer Bedeutung. Es gleicht der Gegenüberstellung zweier Spiegel mit ihrer unendlichen Tiefe. Fehlt es in der Produktion, so ist dies ebenso ein Faktor psychologischer Art. Das ›Selbst‹ auch als offenkundiges Motiv zu wählen, ergibt im Werk eine Synthese dichter Fülle, z. B. der Maler in seinem Atelier (Courbet) bei der Arbeit mit den Geräten und so weiter. Man wird dabei an ›die
52 Bühne auf der Bühne‹ in Hamlet erinnert, an Bach, der die Noten b · a · c · h einmal kompositionell verwendet und an ›Verlorene Illusionen‹ von Balzac. Das Bedeutende dieses Romans ist auch im Motivlichen zu suchen. Nicht nur die unwillkürliche Selbstdarstellung des Künstlers kommt zum Ausdruck, sondern die Mittel Papier, Manuskript, Satz und Druck des Buches, Verlag, Verkauf – der Dichter und der Journalist, der Buchhändler und der Rezensent in allen Abwandlungen werden künstlerische Positionen des Selbstbildnisses.

Es ist gesagt worden, daß das Gegenständliche in der Kunst nur ein Teil ist. Der Titel, den ein Bild führt, ist weniger Teil als Zusatz. In manchen Fällen stammt er nicht vom Künstler selbst. In anderen Fällen hat dieser ihn nur erfunden zur Unterstützung seiner Gedächtnis-Registratur, oder der Titel verdankt sein Dasein einem vagen Zusammenhang mit dem Werk. In anderen Fällen nimmt der Titel eine ganz bestimmte und auch unentbehrliche Position ein. Entweder er deckt sich

mit dem Inhaltlichen oder mit dem Resultat des optischen Gesamtausdrucks des Bildes, oder er soll es in gewisser Hinsicht ergänzen, Spannung bilden. Oder der Titel bildet einen Abstraktions-Modus.

Inhalt (Motiv) und Bildtitel können manchmal schwer in Einklang gebracht werden mit den Empfindungen, die aus dem optischen Eindruck gezogen wurden. Ein Beispiel, bei dem der rein optische Gehalt eines Bildes mit dem Motiv und dem Titel nicht in Einklang gebracht werden kann, ist zum Beispiel der ›Tod des Sardanapal‹ von Delacroix. Das Bild zeigt einen zentral angeordneten ruhenden 68
Mann, der sich bequem aufzustützen scheint, ein Gewoge von Figuren überlegen betrachtend. Der optische Eindruck ist aus einem Schwung und Farbenrhythmus lebhaftester Art gebildet. Beides kann nicht ohne weiteres mit dem Begriff Tod in Einklang gebracht werden. Dabei handelt es sich um ein Werk hohen Ranges. Der Künstler folgte einem inneren Urtrieb, der alles enthält und sich entfaltet, gleich, ob das Motiv ein arabisches Fest oder eine Todesszene ist. Bei allen Bildern von Delacroix leuchten dieselben Farben trotz Nachdunklung und Patina. Dieselben Formen, Beziehungen und Verhältnisse kehren wieder. Die Spannungen, die Dissonanz zwischen optischem Eindruck, Motiv und Titel hat der Beschauer zu lösen. Die anfängliche Dissonanz langsam zu überbrücken, ist ein Genuß für den Kenner. Ein starker Unterbau von künstlerischen Mitteln erschüttert das Gegenständlich-Inhaltliche, das beim Historienbild ins Literarische hinüberzuschwanken drohte. Die künstlerische Formung behält die Oberhand, und derjenige Betrachter, der vorwiegend an das Erzählerische Forderungen stellt, wird nicht befriedigt. Er empfängt in dieser Hinsicht zu wenig von Delacroix.

Alle Fakten sind meist im ersten Einfall des Künstlers schon in komplexer Art vorhanden. Dabei ist jedoch der reinen Formung noch ein Vortritt gewährt. Der klassisch-metrische Schiller verrät, daß die rein formale Formung, der klangliche Sprachrhythmus, vor dem Motiv, beziehungsweise vor der darzustellenden Handlung (zum Beispiel in seinen Balladen) allein da ist. Schiller sucht zu den vorhandenen Formal-Klangheiten ein gegenständliches Motiv. Zusätzlich ist anzuführen: In dem Gedicht an die Künstler spricht Schiller seine Bewertung des ›Ungegenständlichen‹ ganz deutlich aus:

»... Doch in jenen hohen Zonen
wo die reinen Formen wohnen ...«

Rubens war an ikonographischen und mythologischen Dingen im Bildmotiv interessiert. Die Stärke seiner ›Mitte‹, die Unwillkürlichkeit, stieß ihn aber ab von seiner Motivgebundenheit und von der Bindung an den Auftrag. Seine Künstlerschaft war überwiegend. Seine geistige Haltung, der tiefliegende Bezirk seiner Persönlichkeit, wird sichtbar, sie ruht nicht so sehr auf der Basis des Motivs, beziehungsweise des Auftrags.

56 Es gibt von verschiedenen Künstlern Lucrezia-Bilder: eine nackte Frau stößt sich den Stahl in den wohlgeformten Leib. Trotz einiger gemalter Tränen, die an Glyzerintränen erinnern, kommt eine gewisse Ironie zustande, die in dem ungelösten Verhältnis zwischen Motiv (Märtyrerin) und Resultat liegt.

Fast alle größeren Werke vor der Französischen Revolution standen in Europa in Beziehung zum Auftraggeber. Das Gegenständlich-Inhaltliche war vor diesem Zeitpunkt gebundener Art.

Die großen Künstler, die zugleich unabhängigen Geistes sind, bringen ihre eigene Grundhaltung mit. Sie sind unwillkürlich Skeptiker oder Optimisten, das heißt ihre Grundhaltung bleibt in einer außerordentlichen Neutralität, auf die die Auffassung und Forderung des Auftraggebers von außen stößt. Diese höchste Neutralität, seine ›Mitte‹, vereint somit Passivität oder Aktivität mit dem Gehalt alles Lebens. Nicht der Künstler als Person, sondern die Urkräfte des Weltlebens sprechen durch ihn, vergleichbar der ewigen Brandung des Meeres, das sich immerfort selbst reinigt, indem es die Fremdkörper auswirft. Die Kräfte des Künstlers sind diejenigen, die sich allererst und untrüglich in der vorgenannten reinen Sichtgestaltung manifestieren. Begibt sich der Künstler ins Gegenständliche, ins Abbildhafte, so trifft er damit erst auf die Bezirke der Vorstellungen des Auftraggebers und der Durchschnittlichkeit seiner Zeit.

62 Die spanische Königsfamilie von Goya, ein Bild im Prado zu Madrid, ist groß, repräsentativ im Sinne des Auftraggebers angelegt. Trotzdem bleibt der Gegensatz zwischen Auftraggeber und Künstler evident. Der König und besonders die Königin sind derart ungeschönt als krasse Menschlichkeiten dargestellt, daß es rätselhaft erscheint, warum kein Protest eingelegt wurde. Während die rein optische Gestaltung der künstlerischen Zone angehört, setzt sich Goya mit dem Real-Menschlichen auf derselben Ebene realmenschlich auseinander. Er sagt hier seine Meinung, er wird moralisch, weltanschaulich, gesellschaftskritisch. Goya, der bei verschiedenen Werken einen in diesem Sinn riskanten Pfad wandelt, ist darum

gezwungen, eine Radierungsfolge mit harmlosen Titeln zu versehen, deren Sinn heute nicht eindeutig erfaßt werden kann, aber zu seiner Zeit nicht harmlos war. –

Beim Auftrag steht der Inhalt im voraus fest, und damit ist im großen auch der Titel festgelegt. Bei der freien Kunst steht beides im Belieben des Künstlers. Damit ist der Fall gegeben, daß der Titel ein künstlerisches Vorzeichen für sich bekommt. Zunächst ist dies bei Landschaften, Stilleben, Porträts nicht möglich. Zur Zeit Cézannes jedoch sind Fälle nicht selten, daß Figurenkompositionen neutraler Art einen mythologischen Titel bekommen. Ebenso wie das Gegenständliche wird auch die Titelgebung unsicher.

Später, in der formbildenden Kunst, kommt man in manchen Fällen zu dem Schluß, daß der Künstler durch die Titelgebung seinem Werk gedankliches Spiel hinzufügt, obschon das optische Resultat allein stehen könnte. Innerhalb des Kubismus gibt der Titel (Porträt Kahnweiler) den Ausgangspunkt an, nicht das 90
Bildresultat, das während der Arbeit noch nicht bekannt ist.

Dieser Maßnahme liegt die Absicht zugrunde, das künstlerische Endresultat, das Bild, wegzuheben von einem vielleicht abbildhaften Ausgangspunkt, von einer Malerei konventioneller Art, in der sich Titel und Werk völlig decken. Der weite Weg zwischen Abstraktionsgrad und Naturabbild ist den Künstlern wichtig. Nicht nur dies, sondern auch bestimmte Empfindungswerte treten damit auf, die betreffenden Künstler wollen die Sonderheit ihrer Auffassung unterstreichen. In der jüngsten Kunst treten solche Spannungen in ungewöhnlicher Art bei Paul Klee auf. 101, 102
Er ist nicht nur ein Meister der Form und Farbe, sondern auch ein Meister der Titelgebung. Bei ihm wird eine höhere Poetisierung des Werkes durch die Titelgebung besonders angeschlagen. Durch seine Titel deutet er nur scheinbar die Bilder. Bei Klee und den Künstlern der vordersten Front entsteht der Bildtitel seltener mit dem Bild als nachher.

Bei den Künstlern, die sich der völligen Abstraktion hingeben, stimmen die Bildtitel oft mit dem optischen Resultat überein. Bei Arp ist hin und wieder dem Titel ein nicht ganz faßbarer heiter-ironischer Mitklang beigegeben. Bei Kandinsky 124
werden die optischen Vorgänge auch im Titel gegeben, in kurzer Andeutung, die 100
das Bild bestimmt charakterisieren, ohne es auszuschöpfen (›Schwarze Mitte‹, ›Steile Formen‹ und andere). –

Die außeroptischen, gegenständlichen Werte führen in Kombination mit den optischen zu den immanenten Werten. Der Weg hierzu ist jedoch für den Betrach-

ter nicht immer leicht zu gehen, wenn er nicht dem gegenständlichen Motiv und dem Titel einen abgeschwächten Wertgrad zuweist. Das Zwiespältige, Ungereimte, dasjenige, was zunächst als Dissonanz in dem fraglichen Verhältnis von Motiv, Formung und Titel erscheint, weist auf die tiefere Schicht des Nichtfaßbaren, der reinen Erscheinung. Dieses kann nicht angestrebt werden, es entsteht durch den Künstler und im Betrachter.

Der Organismus und das Absolute

Das Organische ist zweifach: Das Absolute ist ein Teil des Organischen. Die Metamorphose ist ein Teil des Organischen.
Das Absolute erscheint in den Idealitäten der Kugel und in allen exakten, kristallinen Körpern und damit in der Geraden, im rechten Winkel, in der exakten Fläche, in gesetzmäßigen Strukturen und in Maß und Zahl. Die Formverwandlung dagegen erscheint in Dispersion oder Modulation, es ist die ewige Abwandlung der Grundformen durch das Leben.
(Die ›Urpflanze‹ von Goethe ist laut Schiller keine Anschauung, sondern eine Idee, eine absolute Form. Goethe wandte sich später der Metamorphose zu. Goethe zu Schiller: »Das kann mir sehr lieb sein, daß ich Ideen habe, ohne es zu wissen, und sie sogar mit Augen sehe.«)

Die Welt faßlich zu machen, ist ein stetiges Bedürfnis des Menschen. Er versucht, die alles bewegenden Kräfte zu gliedern und stellt sie als Ordnung höheren Grades allem voran. Da sich die Natur in einer enormen Vielfalt von Stoffen und Stoff-Formen, von Verhältnissen und Bewegungen dem Auge anbietet, ist der Mensch zu einer gewissen Isolierung einzelner Komplexe genötigt, was durch Teilung und Stufung möglich wird. Bedenkt man, daß die Kugeloberfläche der Erde praktisch zwar endlich ist, aber eindrucksmäßig eine Unendlichkeit ineinander überfließender Segmente bietet, so wird das Bedürfnis nach Zäsuren begreiflich.

Alle Maßeinheiten, der Meter, das Kilogramm, die Wärmegrade, Luftdruckgrade, Elektro-Messungen, Lichtmessungen, Wellen und Quanten dienen der Faßlichkeit. Es sind weniger Messungen als Einteilungen.

Das Bild als Ausschnitt aus der Natur (Realismus, Naturalismus, Impressionismus) ist in gewissem Sinn ebenfalls eine Form der Faßlichmachung. Möge eine zusammenfassende Betrachtung der Ganzheit immer ihre Bedeutung bewahren, das Bedürfnis nach Gliederung und Ordnungsgraden ist doch vorhanden, wie auch schon die Unterscheidungen ›gut‹ und ›nicht gut‹ und die dazwischenliegenden Abstufungen dem Menschen praktisch nötig sind.

Aber auch das, was der Mensch nahe an sich heranzieht, mit dem er sich umgibt, was er sich dienstbar macht, sucht er in Ordnungen zu bannen. Es ist nicht nur das Bedürfnis nach Anschauung des Allgemeinen und der Begreifbarkeit, sondern auch ein nüchterner Zwang, den ihm das statische Gesetz der Schwerkraft und die Gesetze der Umwelteinflüsse auferlegen, sobald es sich um die Belange seiner zivilisatorischen Bedürfnisse handelt. Bei jedem künstlich gefertigten Gegenstand, Hütte, Kahn, Krug oder Schaufel kommt er zwangsläufig auf das Lot, das heißt auf den rechten Winkel, auf die absolute Fläche (Standfläche des Kruges), auf die Winkelgerade (Symmetrieachse) bei der Zeltstütze oder beim Pfeil. Diese Formsysteme sind Ergebnisse der Erfahrung. Bereits beim Vormenschen, in der Zeit des
1 Prächelléen treten im Gegensatz zu den amorphen Faustkeilen der Eolithen symmetrische Zuschläge der Artefakte auf.

Die Urform alles Körperhaften ist die Kugel. Diese Grundform ist im Makrokosmos und im Atom vorhanden. Ihre allseitigen Achsen ergeben eine Polysymmetrie. Sie ist die Sinnform des freischwebenden Körpers, da sie nach allen Seiten gleichmäßig orientiert ist. Soll eine Kugel innerhalb des globalen Systems der Erde zur Ruhe gebracht werden, so muß neben der Reibung die Schwerkraft wirksam werden. Die Kugel muß durch die Statik zur Ruhe gebracht werden. Dies geschieht grob durch die Einstumpfung eines ihrer unendlich vielen Pole. Damit ist die Allseitigkeit aufgehoben, an ihre Stelle tritt die Symmetrie. Diese wird besonders anschaulich, wenn man von der Kugel zur Vorstellung der Scheibe übergeht: Sie zeigt anschaulicher als die Kugel die Achse der zwei kongruenten Teile. Der Baum, sein Stamm und seine Blätter und vieles andere in der Natur sind nach dieser Baustruktur, der Symmetrie, gewachsen.

Formt der Mensch einen Wasserschöpfer, so ist ihm seine Hand, eine Schädelkalotte oder eine Kürbisschale Vorbild. Er bildet die Hauptform nach und führt sie so weit wie möglich auf das Absolute des Zweckes hin. Wenn er ein Zweigstück zum Pfeil ausbildet, so scheidet er durch Bearbeitung alles dasjenige aus, was die Umwelteinflüsse an Abweichungen gebildet haben. Solche Formungen stehen im Gegensatz zum strukturalabsoluten System. Sie sind das Dispersive, das Modulative, das zum organischen Leben gehört. Was die Sonne und ihr Lauf, der Wind in Verbindung mit den Triebsäften im Inneren des Organismus, was also Bewegungskombinationen ausformten, ist nicht mehr absolut. Bewegung ist gegensätzlich zum Statisch-Absoluten. Sie äußert sich in einer Vielfalt entspre-

chender Formen des Werdens und Vergehens, in der ewigen Metamorphose des Lebens.

Der Mensch formt das Zweckhafte nicht frei, sondern nach Vorbild, Erfahrung und in der Richtung auf seine Zweckdienlichkeit. In diesen Merkmalen liegt das Charakteristische des ›Künstlichen‹. Ein primitiver Handschöpfer, ein Schöpfrad aus altägyptischer Zeit oder eine neuzeitliche Maschine sind Fertigungen, bei denen ein Ziel festlag. Bekanntes, Vorbild und Erfahrung, Zweck und Ziel zeigen den Entstehungsweg.

Eine neue, bisher unbekannte Formung wird erbracht durch Einschaltung von Einfällen, die jedoch alsbald in die Bahn des Zweckdienlichen einlenken. Im großen bleiben technische Leistungen hypertrophische Formen der Muskelkraft und sonstiger körperlicher Organe (Auge-Mikroskop). Sie sind dem menschlichen Vermögen vorgesetzte Prothesen. Alle diese Prothesen und ihre Teile sind im Sinne der Statik absolut geformt (auch mit absoluten Oberflächen). Asymmetrisch sind nur solche Teile, die eine die Achse verlassende Bewegungsfunktion haben.

Betrachtet man von dem so gewonnenen Standpunkt des künstlich Geschaffenen das Künstlerische, das bildhaft Geschaffene, so entfalten sich die Unterschiede der beiden Bezirke. Der Kern des Künstlerischen ist keine Ableitung, sondern die autonome Urkraft des Bildens. Künstlerische Beflissenheit steuert nicht zweckdienlich Naturkräfte zur absoluten Form (Werkzeug), sondern das künstlerische Werk ist ein unmittelbarer Teil der Naturkraft selbst. Der Kernwert des Kunstwerks ist zwecklos und ohne bekanntes Ziel.

Abgesehen davon gibt es auch innerhalb des Komplexes eines künstlerischen Werkes Merkmale des Absoluten. Sie lenken den Blick auf die anfänglich erwähnte Ordnung, Teilung und Isolierung, die der Mensch zur Erfassung der Natur vornimmt. Die rechteckige Begrenzung des Bildes und seine exakte Fläche sind Werte des Absoluten. Der Sockel der Skulptur und der Rahmen beim Bild neigen sehr zum Absoluten.

Aber auch im Werk selbst treten Anzeichen des Absoluten auf, besonders bei solchen Werken, die eine Eingliederung in die Architektur im Sinne des Wandbildes suchen. Dabei muß die Architektur selbst mehr die Strenge der Statik (Ägypten) aufweisen, als eine Tendenz zur Auflösung zeigen (Barock – Rokoko). In der modernen Architektur ist das Absolute zwingend, weil ihre Oberflächen frei von dekorativen Überwucherungen sind.

43 Die byzantinischen Malereien neigen entschieden zum Absoluten durch axiale Ordnung und durch Reihung von Senkrechten (Ravenna-Mosaiken). Innerhalb
49 der gotischen Malerei bis einschließlich van Eyck wird das Absolute sogar Träger aller künstlerischen Formung. Nicht nur in den Bestimmungslinien, in der Darstellung von absoluten Räumen und Körpern, sondern auch in der glatten, absoluten Oberfläche der Malerei.

Der Zellenleib dieser Bilder besteht aus absoluten Formen, ganz im Gegensatz zur Barockmalerei oder zum Impressionismus. Zur absoluten Malform gehört auch das Körperhaft-exakte und dessen scharfe Grenzen (van Eyck). Jedoch tritt das Absolute auch in Malereien auf, die späteren Zeiten angehören. Das Selbstpor-
65 trät von Poussin ist ein Bekenntnis zur Geraden und zum rechten Winkel. Was bei
64 Poussins großen Figurenkompositionen nicht so drastisch klar liegt, enthüllt sein Selbstporträt durch die hinter der Person des Malers geschichteten exakten Flächen von Bildtafeln. Das Absolute der Fläche stellt er dem Absoluten der illusionär gemalten Körperlichkeit der davorgestellten Person entgegen.

66 Ingres ist ebenfalls ein Exponent des Absoluten bis zur Erkaltung.

Die Gerade und der rechte Winkel sind künstlerische Mittel, die den rechteckigen Bildabschluß ins Bild hineinziehen. Diese Mittel werden Formmotive innerhalb der Gestaltung. Alle Waagerechten im Bild sind Abwandlungen der oberen und unteren, alle Senkrechten der seitlichen Begrenzungen. Die Senkrechten und Waagerechten bilden einen Übergang von den Begrenzungen her. Außerdem festigen sie das Bildgefüge, weil sie zugleich (unbewußt) aus einem Mittelpunkt-Kreuz ausstrahlen.

Beim Impressionismus ist im ganzen gesehen ein Mangel an absoluten Werten vorhanden (Monet). Schon die Maltechnik des al-prima-Duktus ist eine Auflösung, eine Dispersion, ein Gegensatz zum Absoluten. Die Bilder enthalten auch eine kaum merkliche Kompositionstektonik. Komposition liegt nur noch in der Wahl des Motivs und darin, wie dasselbe abgegrenzt wurde. Die senkrecht-waagerechten Bildbegrenzungen enthalten allein noch das Absolute. Das Kompositorisch-Absolute ist gleichsam aus dem Bild heraus in die Begrenzung gerückt. Deshalb sind besonders impressionistische Bilder ohne Rahmen unvollständig und unbefriedigend. Im Gegensatz hierzu stehen Bilder tektonisch-konstruktiver Art,
44–48 besonders romanische Werke bis Giotto und später nach Cézanne. Werke des
07–110 Konstruktivismus und gewisse Werke der sogenannten konkreten Kunst enthalten

so viele Werte des Absoluten, daß eine betonte Umrahmung eine Überbelastung mit absoluten Fakten wäre.

Der Luminarist (Pointillist) Seurat, ein kaum zu überschätzender Künstler, 78
überflügelt den Impressionismus durch besondere Ausprägung des Absoluten, nicht nur durch seine methodisch geregelte Technik, sondern durch seine klaren kompositionellen Regelungen, durch Senkrechte und andere Mittel.

Cézanne als bedeutender Synthetiker geht von elementaren Rhythmen aus, die 84–86
das Grundsätzliche des Absoluten durch eine Gerüstbildung eigener Art enthalten. Die Gerade und der rechte Winkel werden durchwoben von freieren Formen, die über die strenge Struktur das Organische legen. Seine Bilder sind in diesem Sinn Zusammenfassung. Es bilden sich auf den absoluten Bildebenen Cézannes mit ihrem tektonischen (absoluten) Bildbau großzügig bestimmende Rhythmen. Aus diesen entstehen Zusammenhänge von Bildmaschen (ein Netzsystem gehört dem Absoluten an). Weitere picturale Unterteilung zeigt durch den strengen Duktus Spuren des Absoluten und leitet zu den unfaßbaren Dispersionen über, die wie vegetabile Überwucherung, Rindenbildung, Verkrustung und Humusbildung die absolute Form des Erdballs metamorphos auflockern.

Der Kubismus (Picasso, Braque, Juan Gris) scheint in seinen ersten Stufen eine 87–94
Apotheose auf die absoluten Mittel zu sein. Zahlreiche Bildteile zeigen die ausgeprägte Vorliebe für absolute Flächen mit dazu in Kontrast gesetzten, dispersiven Fragmenten, während Absolutes auch in den strengen Strukturen auftritt. Der individuelle, dispersive Pinselauftrag mildert das Absolute in der ersten kubistischen Periode ab.

Der Konstruktivismus (Lissitzky, Malewitsch, Mondrian bringt das Absolute 107–110
an sich zur Gestaltung. Hier ist auch der Duktus vermieden.

In wenigen Fällen wurde von Künstlern die Mathematik herangezogen (Vanton- 109
gerloo, Bill).

Sonst sind die absoluten Werte frei-künstlerische Ausdrucksmittel des Bildgefüges. Es gibt architektonische Bilder, sublimierte Bestandteile von absoluten Flächen und Mauern (Mauerbilder). Sie sind immer mit skulpturalen Elementen aus- 113
gestattet, wodurch sie zu Mauerstücken werden als einer Station innerhalb des Potenzierungsvorganges: aus der Fläche zur dritten Dimension.

Das Non-plus-ultra des Absoluten in der Malerei ist in den Werken von Mondrian zu finden. Es ist die Kunst der Spannung, die sich ohne jede Dispersion 107

ausspricht und sich gradmäßig auch bei Léger zeigt. Ein Beispiel für eine große
01, 102 Synthese von Absolutem und Metamorphose ist Paul Klee, in dessen Werk sich die beiden Urkräfte zum ›Organischen‹ verbinden.

Goethe soll von sich gesagt haben, daß er besser dachte als sprach, besser sprach als schrieb. Man müßte sinngemäß noch davor setzen, daß er besser empfand und träumte als er dachte.

Dies sind Vergleichsstationen, die in einem kontinuierlichen Weg vom Amorphen zur gefestigten Form führen. In der Kunst gilt es auf dem Weg zur Form-Werdung nichts zu verlieren.

Der Zweifel des Künstlers, der seine Selbstsicherheit begleitet, erscheint als Reflexion und bewußte Kritik, die er dosiert hervorläßt. Deshalb produziert der Künstler ›unter Vorbehalt‹ und zögernd – besonders auch zögernd dem Ende zu, um eine Überspannung der Endausprägung zu vermeiden. Die Endform darf nicht zur Starre werden, sondern sie muß durch die Form den größtmöglichen Lebensrhythmus in Freiheit gewährleisten.

Bei Betrachtung des Organischen ist jedoch der Begriff des ›Totalen‹ nicht zu übersehen. Beim Kunstwerk ist es besonders noch das Beziehungssystem, welches nötig ist, um zur Synthese des Organischen zu gelangen. Die Beziehungen stellen eine unteilbare Einheit im Kunstwerk her.

Es ist Einheit. Alle rahmenbedingte Malerei des Naturalismus, besonders der Impressionismus schafft durch Komposition und äußeren Rahmen eine krasse Isolierung zur Umwelt. Das Werk konstituiert sich durch die Isolierung und bemüht sich mit Aufwand, seine Unterschiedenheit zur Natur zu betonen. Je mehr das Werk Abbild ist, desto mehr muß es seine Abhängigkeit mittels Isolierung durch einen bedeutenden Rahmen verleugnen. Die Werke der sogenannten Formkunst haben die Isolierung nicht nötig. Sie können ohne Rahmen bestehen.

Beim naturnahen Bild hat der Rahmen die Aufgabe der Verteidigungsmauer gegen die nächste Umgebung. Bei der abstrahierenden Malerei wie bei der ganz ungegenständlichen Malerei hat der Rahmen vielmehr die Aufgabe, die Verbindung mit der Umwelt zu erleichtern.

Was innerhalb der Bildbegrenzung eindrucksmäßig vor sich geht, ist gleichsam eine flüssige Masse. Da alle Formen und Farben miteinander und durch Abhängigkeit voneinander existent werden, entsteht eine permanente Fluktuation. Das Auge wird von den stärksten Kontrasten angezogen und hat eine entsprechende Akkom-

modation nötig, um die feineren Nuancen aufzunehmen. Die simultane Wirkung hält den Blick in ständiger Bewegung. Es bildet sich dabei sogar eine Fluoreszenz aus, die Einzelteile eines vielfarbigen Bildes bekommen verschiedenen Ausdruck. Der Beschauer braucht eine gewisse Blickzeit, um zur Ruhe, zu einem Gesamt-Akkord zu kommen, der ihm das Bild dann für alle Zeiten einigermaßen gleichbleibend vermittelt. Diese Konstanz ist jedoch nicht vollständige Ruhe, sondern eine solche, in der gleichzeitig eine für den Besucher angenehme Bewegung herrscht. (Siehe auch Kapitel ›Betrachtung der Bildfuge‹.)

Diese Bewegung ist den Säften vergleichbar, die in der organischen Welt das Leben schaffen. Das Leben oder was wir hier unter dem Begriff des Totalen zusammenfassen, ist an Bewegung und Relation gebunden. Damit ist auch das Element Zeit in der Malerei empfindbar.

Die Konsequenz des Naturalismus kann in gewissem Sinn in der Wachsfigur des Panoptikums gesehen werden: Nachbildung in Naturgröße, in Vollplastik, getreue Hautfarbe mit Behaarung und eingesetzten Augen. Der Beschauer empfängt jedoch nicht den Eindruck des Lebens, sondern des Grauens vor dem Tode! Warum? Es fehlen die das Leben begleitenden sublimen Bewegungen des Wimpernschlags, der Atmung. Mit Cézanne beginnt die Rhythmisierung der Bildgegenstände, der Konturen, die Modulation der ganzen Bildfläche und damit die Entfernung von der täuschenden Nachbildung. Die Malerei gewinnt an Musikalität! Ein Ablauf innerhalb der Bildfläche gemahnt an den musikalischen Ablauf. Im Kubismus und besonders durch die Mittel von Klee, durch seine Formthemen, durch Wiederholung und Variation und durch die Linie als Fluß wird die Zeitsubstanz im Bild aktiv.

II. Teil Die Wandlung der Kunst

Die Geschichte der Kunst ist die Geschichte der Menschheit in gereinigter Form. In hervorragender Konzentration enthüllen die einzelnen Werke, was andererseits die Geschichte durch eine Summe von menschlich-allzumenschlichen Geschehnissen zusammenfügt. Maßlosigkeit des Willens verdüstert die Zeiten, in denen ohne sie Helligkeit der Kultur und Zivilisation herrschen könnte. Nicht in der bildgewordenen Interpretation menschlicher Unvernunft oder in der Beschreibung oder in der Ausdeutung von Geschehnissen ist ein Wertinhalt zu finden. In den Jahrhunderten des Nachbildens steht das Reproduktive innerhalb des Werkes als ein Vergängliches beiseite. Denn es wird erst durch die Kunstmittel in eine hohe Sphäre erhoben.

Möge es sich auch in einigen Fällen um Werke handeln, die positive Elemente motivlicher Art berühren, nie wiegt das Illustrative oder Beschreibende das Formgewicht auf. Ferngerückt von alledem und oft in Widerspuch zur Zeit stehend leuchten die Kunstwerke als Fanale des menschlichen Ingeniums in einem weiten Feld von Schlacken.

Die bildhaften Erkenntnisse von einzelnen oder von anonymen Kollektiven sind in der mit einem Blick erfaßbaren Kunstform aufgehäuft. Zwar sind die rationalen Absichten und Zwecke auch bei Werken früherer Zeiten ablesbar – nicht nur bei Objekten der Werkkunst, sondern auch in der ›hohen‹ Kunst. Selbst der Auftraggeber kann bemerkt werden. Jedoch geht das Werk trotz seiner Gebundenheit weit darüber hinaus, kulturell-zivilisatorischer Exponent von Zeit und Ort zu sein. Der Zweck oder das Motivliche sind der Kunst im ganzen nur Vorwand. Der Ablauf der Entfaltung zeigt, daß sie alle äußerlichen Bindungen und Bürden an der Wende zum 19. Jahrhundert energisch abzuwerfen beginnt. In diesem Ablauf sind verschiedene Tendenzen besonders sprechend, aus denen sich die generelle Strömung herausgebildet hat. Diese Tendenzen sind folgende:

Von der Bemalung zur Malerei
Komposition und Dekomposition
Von der vorangestellten Idee zur Freiheit der Selbstverantwortung
Motiv – Motivlosigkeit
Nachbild und Formtrieb als Entfaltungsprozesse
Rhythmus und Zeitkörper.

Von der Bemalung zur Malerei

Wird ein Gegenstand von Menschenhand hergestellt aus irgendeinem Material, Holz, Stein, Eisen und so weiter, so ist dies ein an sich eindeutiger Vorgang. Das Grundmaterial entfaltet sich, indem es bearbeitet und damit aufgeschlossen wird. Ein neuer Wert bietet sich in dem geschaffenen Objekt an.

Wird aber ein Gegenstand bemalt, so wird etwas Immaterielles geschaffen durch die ganze oder teilweise Bedeckung des Materials, etwa bei der Bemalung eines vorhandenen Naturproduktes, zum Beispiel eines Kieselsteins (bemalte Kiesel von Mas d'Azil, Mittlere Steinzeit).

Handelt es sich bei der Bemalung um einen Gegenstand, der vom Mensch geschaffen wurde (durch Bearbeitung eines Materials), beispielsweise um ein skulpturelles Objekt, so wird durch die Bemalung nicht nur das Material, sondern auch der künstlerische Entwurf teilweise oder ganz bedeckt. Gewisse Werte verschwinden unter der Bedeckung, sie werden aufgehoben durch eine Maskierung. Selbst wenn die Bemalung zur Hervorhebung und Verstärkung schon angedeuteter Formen ›dient‹, ist eine Bemalung nicht eindeutig, sondern hintergründig. Es bildet sich ein Komplex von Sein und Schein in den Beziehungen, je nachdem sie sich darbieten. Dieser Komplex ist der Kunst zugehörend, kommt aber in der ›Bemalung‹ besonders zum Ausdruck.

Der innerhalb des letzen Eisvorstoßes, der Würm-Eiszeit, während eines Eisstadials (Eiszeit) auftretende homo sapiens unterscheidet sich vom Vormenschen dadurch einschneidend, daß mit ihm die Kunstbetätigung einsetzt. Nach den neuesten Forschungen von Hugo Obermaier wurden die im Höhlenlehm sich befindenden Bärenkratz-Spuren mit drei Fingern oder mit einem kammartigen Instrument nachgezogen. So entstanden rhythmisch geschlungene Lineamente, in denen Tierfragmente, Tierköpfe, Umrißlinien und so weiter erkennbar wurden. Diese Erklärung ist eine mehr technische über den Ursprung allen Bildens. Schon vor dem homo sapiens bestreute der Moustérien seine Toten mit rotem Ocker. Es könnte

angenommen werden, daß der Körperpuder zur Körperbemalung führte und diese damit die erste Art der Malerei wäre. Der Satz von Descartes: »Ich denke, also bin ich«, könnte in frühzeitlicher Fassung heißen: ›Ich bemale mich, also bin ich‹. Jedoch soll damit nicht gesagt sein, der Frühmensch hätte sein persönliches Dasein besonders bestätigen wollen. Er ist Teil der Allgemeinheit und maskiert und betont durch die Körperbemalung die Ausdrucksformen des Lebens. Da er keine Unterschiedenheit kennt, ist ihm sein Tun kein Gegensatz zum Natürlichen. Die Beschäftigung mit dem eigenen Körper ist ›naheliegend‹, aber auch von abgründigster Schau. Noch ist der Mensch nicht »das Maß aller Dinge«, sondern über diesen blaßklassischen Ellenstab hinaus im Strom des Lebens durch Jugend, Alter, Tod, Präexistenz und Geburt und im Jahresrhythmus ein metamorphosbewegter Teilwert des Seins überhaupt. Das Leben, das Bewegte, das Sichwandelnde ist der Idee der absoluten Form gegensätzlich. Es liegt nahe, die Körperbemalung als die sicherheitgebende Form für die Menschengestalt zu nehmen, im Gegensatz zur immerwährenden Unruhe, Bewegung, Unsicherheit. So wäre also der Mensch wenigstens bei feierlichen Anlässen durch die Bemalung Ausdruck einer gleichbleibenden, Sicherheit bietenden Konstanz, im Gegensatz zu dem unter der Bemalung sich befindenden werktäglichen Leib mit allen seinen Schwankungen und Schwächen, seinen Veränderungen; besonders augenfällig durch den Unterschied: Kunstfarbe und Naturfarbe. Die Bemalung des lebenden Körpers oder auch seine Tätowierung sind die erste Station der Malerei. Sie hat einen magischen Zweck. Dieser benötigt die Kunst zur Bannung.

Auch der Weg der Bildhauerei beginnt hier. Aus Lehm, Holz oder Stein wurde geschnitzt, gepunzt, reliefiert und rundgeformt, und damit wurden eigenständige, freie Nachformungen von Gestalten gebildet, die oft aus verschiedenartigen Stoffen gefügt waren. Sie wurden durch Bemalung weitergeführt. Ursprungsmäßig rangiert die Bildhauerei vielleicht vor der Malerei. Sie ist körperlich realer als die Malerei, materieller und stofflicher, auch statischer. Die Malerei ist bedeutend sublimierter: Erscheinung ohne handgreifliche Stofflichkeit.

36, 37 Der bemalte Körper (Tätowierung, Schmucknarben) unterstützt bei der magischen Kulthandlung auch die Kunstform des Tanzes und alles Mimischen mit Maske und Vermummung oder ist deren ruhende Grundform. Die Primitiven bemalten sich aus Gründen der Abwehr feindlicher Kräfte, um diesen keine Ansatzpunkte zum Eindringen zu lassen beim Kriegszug, bei der Jagd. Es ergeben

sich übereinstimmende Formen und Farben, die die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Sippe ausweisen. Solchen Zwecken zu dienen, ist einleuchtend, jedoch ist in dieser angewandten Absicht das Wesen der Malerei noch nicht geklärt. Denn jenseits allen Zweckes liegt die Quelle der Kunst.

Der ›Spieltrieb‹, der wohl der Quelle näher kommt, trifft noch nicht den Kern, der begrifflich nicht zu erfassen ist, denn er liegt in der Existenz alles Seins und auch des Bildens.

Die Körperbemalung folgt den Körperformen oder versucht sie aufzuheben. Sie 36
ist abgeleitet vom gegebenen Körper. Im selben Sinne wurden die Kleinplastiken
des frühen Aurignacien (Venus von Willendorf) bemalt. 5

Die bekannte Höhlendecke von Altamira enthält die vielen Tierdarstellungen 6–9
von ein bis zwei Meter Größe in mindestens zwei Farben, Ocker und Schwarz. Wichtig ist jedoch, daß sie nicht auf ebene Stellen des Felsens gemalt sind, sondern auf stark erhabene Felsbuckel, die sich in ihren gegebenen Naturformen den Tier- 6, 7
formen bedeutend annähern. Diese natürlichen Felsbuckel wurden mit wenigen Mitteln der Einfärbung und Bemalung zu den kauernden oder stehenden Bisons ausgebildet. Der Felsbuckel wurde mit rotem, beziehungsweise gelbem Ocker eingefärbt. Zusätzlich wurden mit Schwarz Augen, Hufe, Mähnenhaare und Schwanz zugefügt. Der Maler ließ sich demnach leiten von natürlich vorhandenen Formen, die er weiter durch Bearbeitung ausbildete. Er verfügte über jene Schau, im amorphen Naturgebilde, in Wolken, Wasserflecken auf einer Wand und anderem Bildhaftes zu schauen, wo der sehende Mensch nur die Realität von Wolken und Wasserflecken wahrnimmt. Diese Schau entspricht dem ›Sehen‹ im Wald und in der Nacht, dem ›Hören‹ des Windes und des Wassers. Auch in der ostspanischen Felsmalerei gibt es Beispiele, daß von Naturbildungen ausgegangen wurde. Ein natürliches Loch in einer Felsplatte veranlaßte zum Beispiel den Maler zur Darstellung einer Honigernte. Menschen klettern an Stangen oder Strickleitern zu dem Loch empor, das zum Flugloch der Bienen wurde. Hatte der Maler keine Anhaltspunkte, stellte er sich den Anhaltspunkt künstlich her, indem er eine Umrißlinie entwarf und, geleitet von dieser, die Binnenform bemalte.

Die Kunst des alten Landes der Zweiströmemündung, die Kunst in Ur, Uruk, Lagasch hatte bemalte Skulpturen und Reliefs. Ein neuer überraschender Fund gelang der deutschen Ausgrabungsgesellschaft in dem Enna-Bezirk von Warka, Sumer, ein lebensgroßer Frauenkopf aus weißem Marmor: die älteste Großplastik

der Erde. Augen und Augenbrauen waren eingesetzt und aus besonderem Material eine Perücke auf dem Kopf angebracht. Es geschah auch hier eine zusätzliche Behandlung der Kopfform durch farbige Steine und anderes, das die Bemalung ersetzte oder sogar überhöhte. Die Inkrustationen mit anderen Materialien sind bei Skulpturen, Reliefs und auch bei flachen Malereien in allen Zonen und Zeiten üblich gewesen bis zu den Ikonen.

Diese Kunst der Materialmischung, die die heterogensten Stoffe handwerklich bei einer Plastik ineinanderfügte, zeigt, daß das Kunsthandwerk sich von dem, was heute bildende Kunst genannt wird, noch nicht abgespalten hatte. Es war eine Magie der Stoffe, die hier ihr Leben hatte (Gold-Elfenbein-Skulpturen von Phidias). In der neueren Zeit gibt es dagegen im allgemeinen nur ein Material für ein Werk: eine Skulptur in Marmor oder in Bronze oder in Kunststein, eine Malerei in Öl oder in einem anderen Bindemittel. Erst die Montage in der 3. Stufe des Kubismus bedient sich wieder der Materialmischung, die dann in ungegenständlichen oder stark abstrahierenden Reliefs Platz findet.

Der Sinn für die Stoffe ist heute ganz anders gerichtet als zu jener alten Zeit, in der zum Beispiel Glas hergestellt wurde, um blaues Farbmehl zur Erweiterung der Ockerskala der Erdfarben zu gewinnen. Blau und Grün sind die späten Farben.

In Griechenland wurden die Plastiken ausgiebig bemalt, wie auch die Tempel, und zwar so, daß Architekturglieder farbig ›gefaßt‹ wurden (Faßmalerei). Senkrechte Glieder wurden blau gefaßt, zum Beispiel die Triglyphen, waagerechte Glieder, die Gesimse, rot. Die Plastiken mit Köpfen aus verschiedenen Stoffen in verschiedenen Fakturen, Strukturen oder Modulationen, mit Augen aus Perlmutt, Perücken aus Goldschnüren, bemalten Fleischteilen sind zugleich außerordentliche Abstraktionen, die zu suggestiven, die Naturerscheinung übersteigernden Phantomen wurden. Dies besonders noch durch die Eingliederung in die Architekturteile und in den Raum des Tempels, wo eine derartige Skulptur zum wahren Leib des Gottes wurde, vor dem der Weihrauch dampfte. Dagegen ist die Tendenz der Illusion im Sinne der Naturnachahmung eine Abschwächung. Sie zeigt sich später in den hellenistisch-spätgriechischen Mumienbildern aus dem Fayum. Es sind lebensgroße Porträt-Tafeln aus Holz mit heißer Wachsfarbe (Enkaustik) gemalt, die in den Sarg, beziehungsweise in die Bindenwicklung, so eingefügt wurden, daß der Eindruck entstand, der Tote schaue ›lebend‹ heraus. Die heiße Wachsfarbe ist mit den Instrumenten (Cystrum und Cauterium) fein modellierend

verarbeitet, und die Naturalistik des Inkarnats wird durch die Eigenschaften des Wachses unterstützt. In den Mumienporträts zeigt sich damit zum erstenmal eine Malereiart, die keine Bemalung ist.

Das große Gebiet der Keramik, besonders innerhalb der griechischen Zeit, weist eine Fülle großartiger Beispiele der Bemalung auf. Die Oberflächenformen der Amphoren und Kratere und auch in manchen Fällen die kreisrunden Untersichten von Schalen nahmen die Einzelfiguren und Kompositionen auf. Mit dem einfachen Mittel der Fläche und Linie werden die Grundflächen in ihren Verhältnissen zum Gefäß ausgewertet, indem ihnen sinngemäß bis zu einem gewissen Grad gefolgt wird, um andererseits Kontraste dazu zu bilden. Schwarz auf hellem Grund sind die ersten Erzeugnisse. Unübertroffen ist der geometrische Stil, dessen Ausdruckskraft sich keineswegs im Dekorativen erschöpft. Dem gegenüber stehen die später zu datierenden weißen Lekythen (Grabkrüge) mit der handschriftlichen, sehr flotten Bemalung. Vielleicht das schönste Gefäß aus alter Zeit bleibt der im Louvre aufbewahrte, in Susa gefundene Becher mit seiner sensiblen Einfachheit. Die ganze Einteilung durch die Bemalung zeigt das großartig-feine Spiel zwischen Anpassung und Verlassen der Anpassung. Der aufgemalte Steinbock ist mit seinem übergroßen breiten Horn und der konkaven Rückenlinie das beispielhafte Idealbild einer Bemalungsform. Die kretischen Palastvasen sinken dagegen ins Dekorative.

Innerhalb der Keramik tritt eine Oberflächengestaltung auf, die in vieler Hinsicht gegensätzlich zur Bemalung ist. Es ist die amorphe Form- und Farbausbildung der Einbrennfarbe. Der Künstler überläßt es hierbei dem Bildungstrieb der Stoffe, sich während des Brandes zu entfalten und auszukämpfen. Dabei nimmt die Form wenig Rücksicht auf den formal-funktionsmäßigen Aufbau des Gefäßes, sondern überwuchert gleichsam grenzenlos die gesamte Oberfläche. Auch in der Emailflußtechnik sind solche Bildungen bekannt. Innerhalb der alten Keramik Chinas gibt es einfache Schalen, die durch die Zurückhaltung der plastischen Form gegenüber den diskreten Farbflüssen oder Farbnuancen meist grünlicher Tönung einen Gipfel sinnvoller Bildung darstellen. Der Mensch überläßt die Formbildung der Natur der Stoffe. Für die neuere Zeit sind die emaillierten Gefäße von Hans Warnecke vorbildlich.

Von hier aus ist es begreiflich, daß der Wiener Architekt Adolf Loos um die Jahrhundertwende seine Streitschrift ›Ornament und Verbrechen‹ startete. Er wandte sich damit gegen das Dekorieren.

Die Vasenmalerei Griechenlands läßt einigermaßen den Verlust ermessen, der durch die Zerstörung der griechischen Wandmalerei durch Verwitterung, Krieg und Plünderungen der Menschheit erwuchs.

Ein besseres Urteil können wir uns über die etruskische Wandmalerei durch die erhaltenen Grabräume bilden.

Die Wandmalerei entwickelte sich meist aus der Bemalung von Architekturteilen. Waren solche nicht vorhanden, wie in ägyptischen und etruskischen Grabkammern, so wurden sie durch Einteilungen von Flächen hergestellt. Die Stirnwände in den etruskischen Gräbern ergaben Giebellösungen mit Zwickeln,
19 während sich die Seitenwände auf Felder und Bänder beschränkten. Die Figuren sind meist primitiv, doch stehen neben diesen wuchtigen Akzenten auch feingliedrige Figuren mit ebensolchen Gesten. Die ganze Skala von Gegebenem und Gebundenem bis zum nichtvorhergesehenen Einfall kann hier verfolgt werden.

Wandmalereien müssen im ganzen als Bemalungen angesehen werden, denn sie sind abhängig von den Raumbeziehungen und den Flächenfeldern. Auch Balken, Säulen, also konstruktive Teile, werden bemalt. Noch viel mehr aber Bogenleibungen, Stürze, Gesimsflächen, bei denen die maßgebende Fläche richtunggebend wird.

Der pompejanische Raum wurde durch Bemalung der gesamten Wandfläche gesprengt, wie es die vier sich folgenden Stile in wenig verschiedenen Abwandlungen zeigen. Schein-Architekturen bedecken die Wände. Empfindungen für das Elementare der Wand und Mauer sind nicht mehr vorhanden. Eine solche Wanddekoration mit Figuren trägt kaum mehr den Charakter der Bemalung.

47 In der romanischen Kunst ist die Umrißlinie in dunkler Farbe besonders herrschend. Die Binnenteile der Figuren werden bemalt und mit den Bestimmungswerten der Augen, Haare usw. und mit elementaren Formen, wie sie der Pinsel primär
44 gibt, versehen. Auch in der gotischen Zeit, für die Bildteppiche, Paramente und Glasgemälde besonders bezeichnend werden, herrschen noch Umriß und Ausmalung, beziehungsweise bunte Glasflächenteile und die Verbleiung als Kontur. Zwi-
47, 48 schen Cimabue und Giotto liegt ein bezeichnender Bruch. Die Umrißlinie in der Malerei wird zum Schatten, teils zum Schatten der Körper, teils zu einem räumlichen, eine Tiefe bildenden Schatten, der die Körper aus der Fläche abheben und hervordrängen soll. Alle frühere Flächenmalerei mit Umriß und Flächenfüllung wird damit verlassen. Das Altarbild mit beweglichen Flügeln und mit seinem

gesamten, gegliederten Aufbau bildet den Übergang von der Wandmalerei zur Tafelmalerei. Die Entwicklungsstufen von der Bemalung zur Malerei sind auf den Tafeln noch zu bemerken. Auch die Bildeinfassung aus reliefiertem, bemaltem oder vergoldetem Holz, die Rahmung des Einzelbildes tritt hier auf.

Bemalung geht von der Fläche oder Oberfläche aus, von Gegebenheiten wie Rändern, Ecken, Mittelstücken oder auch von vorgezeichneten Formen und Figuren. Das Absolute der Oberfläche bildet immer die Voraussetzung der Bemalung. Eine gegebene, abgeschlossene Form kann bemalt werden. Die Malerei der van Eyck und des Rogier van der Weyden ist auf einen Raum-Körper-Idealismus 49
aufgebaut mit in sich abgeschlossenen Formen, die auf den Würfel, die Kugel oder das Ei zurückzuführen sind. Diese Bilder sind durch eine Überbetonung des Raum-Körperhaften mittels der Linear-Perspektive zustande gekommen und dann mittels der Schichtenmalerei hergestellt. Aus einer puren Farbausdeckung herausgelöst sind lediglich die Schatten mit ihrem feinen Verlauf. Bei den van Eyck und bei Rogier sind die Figuren und Gegenstände samt den Räumen, in die sie hineingestellt wurden, derart körperhaft-raumhaft gemeint, daß sie dem Sinne nach so behandelt wurden, wie wenn es sich um die Bemalung von wirklichen Körpern handeln würde. Sie bemalten die zuvor durch zeichnerische Mittel als weiße Körperwelt geschaffene Interieurscene in flächiger Weise und entwickelten dann schichtenweise die körper- und raumgebenden Schatten. Man empfindet, daß eine farblose, raum-körperhafte Welt ein Erstzustand war, eine Welt, die an Gipsplastiken vor Gipswänden erinnert, an Grisaillen, die selbst am Genter Altar nicht fehlen und den Übergang zwischen umrahmender Architektur und Malerei vermitteln. Der Reiz des Farbigen liegt bei diesen Bildern besonders in der verhältnismäßigen Unnatürlichkeit, die sich trotz des Bestrebens des Malers nach Natürlichkeit herausbildet und ohne seinen Willen entsteht. Illusion von Natürlichem und Illusion von künstlerisch Geschaffenem liegen als Empfindungswerte eigentümlich nahe beisammen. Das Stoffliche des Inkarnats, der Gewänder, Pelze, Teppiche, Juwelen, Goldstickereien, der Möbel, Marmorsäulen, des Holzwerks, der Fußbodenplatten ist durch eine imitierende Malweise gegeben, die die körperlich-stoffliche Illusion zum Ziel hat. Diese Detailmalerei erreicht dennoch ein hohes, geistiges Niveau innerhalb der Bilder der van Eyck, Rogier, Foucquet; der frische farbliche Eindruck ergibt sich aus dem verhältnismäßig schwachen Zusatz von Öl, der diese Bilder von den späteren unterscheidet.

Lionardo gab durch sein Sfumato und durch sein Hell-Dunkel der Malerei eine entscheidende Wendung. Seine Malerei geht auf ›Vollendung‹ aus. Er ist Raum-Körpermaler, aber es tritt anderes Neues hinzu, was er von seinen wissenschaftlichen Studien der Natur-Eindrücke ableitet. Er geht von der bis in die letzte Tiefe und Entfernung gleichbleibenden Schärfe der van Eyck und des Rogier ab. Er ›weiß‹ bereits vieles über die Durchsicht durch die atmosphärischen Schichten und schreibt manches darüber, zum Beispiel, wie man Rauch und Staub in der Ferne zu malen hat und anderes mehr. Dies ist eine erste Entscheidung zugunsten der Beeinflussung der Lokalfarben durch Luftschichten.

Die Geschichte des Helldunkels im 16. und 17. Jahrhundert gehört zum Interessantesten, was die kunstgeschichtliche Forschung in der Geschichte der künstlerischen Formgebung untersucht und aufgedeckt hat (Caravaggio – Utrechter Schule
59 – Georges de la Tour – Rubens – Rembrandt). Rembrandt wurde der überragende Meister des Helldunkels.

Die Lokalfarben werden bei ihm durch Licht und Schatten entwertet. Sie werden zu Glanz, wenig Mitteltönen und zahlreichen Schattenstufen bis zu Schwarz. Seine Räume zeigen durch die extremen Gegensätze von Lichteinfall oder Beleuchtung zugleich auch den Eindruck von dumpfer, körperhafter Luft, die das Licht mit auffängt. Es handelt sich also nicht mehr um jene luftlosen Räume, die die gotischen Malereien durchaus charakterisieren. Rembrandt gehört damit – besonders in Reife und Spätzeit – bereits zu den Atmosphärikern. Der Eindruck der Luft wird zum Problem werden, und damit ebenfalls der Abstand vom Auge des Malers zu den einzelnen Vorbildern im Raum. Bei den van Eyck und bei Rogier hat man den Eindruck, daß sie jedes Ding, das sie malten, zu sich heranholten, auch wenn es ganz entfernt plaziert war. Unter allen Umständen wollten sie alles genau haben und alles gleich genau. Nicht so der Atmosphäriker Rembrandt. Bei ihm sind Genauigkeit und Treue anders zu bewerten. Er gewinnt durch das Bemerken des Eindrucksmäßigen eine andere Naturanschauung. Er beobachtet auch das Flüchtige der Bewegungen, die lebhaften Gesten (Nachtwache). Die penible Genauigkeit und die spitzen Pinsel versagten hier, und es tritt langsam diejenige Maltechnik auf, die man mit al-prima bezeichnet. Ein Farbstrich oder einige sich ergänzende, teils überlagernde Striche ergeben eine Summe von Partikel-Eindrücken.

Sobald der primäre Farbauftrag als Gestaltungsmittel auftritt, ist die al-prima-Technik vorhanden. Sie gibt nicht nur die Farbe, sondern zugleich die Form, die

von der Pinselart, der Pinselbreite abhängig ist. Diese Maltechnik läßt den Duktus als neues Ausdrucksmittel sichtbar stehen. Gegenüber der Präzision tritt das Unexakte auf, das einen dickeren, meist einschichtigen Farbfilm entstehen läßt, der viel unabhängiger von einer exakten Vorzeichnung ist, als sie die Schichtenmalerei nötig hatte.

In seiner letzten Schaffenszeit arbeitete Rembrandt (›Selbstporträt‹, Köln) schon in diesem Sinne. Nicht die Naturalistik, sondern das Eindrucksmäßige ist hier erkennbar. Die al-prima-Malerei hat jedoch ein Weiteres zur Folge. Der pastose Farbauftrag an sich oder vermehrt durch zwei oder drei solcher Auftragungen übereinander, ergibt eine rauhe Oberfläche, ungleichmäßig, mit kleinen Schatten in den Vertiefungen. Übergeht der Maler nochmals eine solche rauhe, körnige Fläche mit einem Pinsel voll pastendicker Farbe, so werden die Farbpartikel nur an die erhabenen Punkte abgegeben, während die Vertiefungen nicht gedeckt werden. In diesen Vertiefungen bleibt die früher aufgebrachte Farbe mit sichtbar. Das Resultat dieser sogenannten granierenden Technik sind mehrere Farbtöne, die noch durch die kleinen Schatten zusätzlich bereichert und belebt werden. Der Eindruck einer solchen Farbfläche unterscheidet sich außerordentlich von der exakten Malerei der früheren Perioden. Hier muß der Betrachter seinen Eindruck aus der Summe von kleinen verschiedenen Partikeln zusammenholen. Durch Addition entsteht ein solcher Eindruck, der daneben stoffliche Oberflächeneindrücke erzeugen kann, die dem Vorbild empfindungsmäßig direkt entsprechen (Tuch, Fell usw.), also im Sinne der Illusion – aber nicht durch minuziöse Nachbildung, sondern durch den direkten malerischen Ausdruck. Die Augenanpassung hat die Aufgabe, den Standpunkt zu finden, der das Werk anschaulich macht.

Bei Tintoretto und Tizian treten derartige Oberflächenfakturen gleichfalls auf. 58
Eine solche Malerei ist nicht mehr Bemalung, weil sie die Grundfläche ganz vergessen macht.

Von hier aus führt ein bestimmter Weg in die Neuzeit; eine wesentliche Wegstrecke läuft von Velasquez bis Goya. Tintoretto, Greco, Delacroix weisen zum Impressionismus und Pointillismus, zur Farbzerlegung. Die technische Dispersion der Farben geht bei Cézanne über den Willen zu Interpretationen von Naturvorbildern hinaus und wird Gestaltungsmittel an sich, wird zum strukturalen Bildaufbau. Die Skizze wird durch die Duktus-Form Bild. Sein Gefühl für Verantwortung veranlaßt, daß er oft Stellen nicht mit Farben deckt, weil er der Form noch nicht

sicher ist. In gewissen Bildern Cézannes werden die berühmten weißen Stellen zu Ausdrucksträgern. In seinen Aquarellen hat die Grundfläche quantitativ mehr Anteil als die aufgebrachten Farben. Qualitativ stehen die leergelassenen Teile gleichwertig neben den andern Mitteln.

Die erwähnte Dispersion wirkt sich auch im Kubismus aus.

In der ersten Phase verwenden Picasso und Braque vorwiegend Weiß, Schwarz und Ocker, entweder einen gelblichen oder einen bis zu Terra di Siena neigenden
87, 88 Farbton (Bilder von L'Estaque von Braque). Diese äußerst beschränkte Skala wird in zahlreichen Abstufungen, verlaufend zu Weiß oder zu Schwarz, gegeben. Damit
90, 91 entsteht die körperlich-räumliche Welt des Kubismus. Sie konnte nicht anders als durch eine unfarbige Skala erzielt werden. Die Raumkörperdarstellung beruht mehr auf Helldunkel als auf Farbe, denn die Farbe gehört der Fläche an. In der zweiten Phase des Kubismus entsteht aus derselben Skala mittels Strichlagen eine
90 extreme Auflösung der Vorbildgegenstände (Porträt D. Henry Kahnweiler). Die Form herrscht dort, wo die Farbe verliert. Die Kunstform des Kubismus tritt hier am reinsten zu Tage, indem die Körperlichkeit und die Tiefenwirkung stark ver-
93, 94 mindert werden. Der Schritt zur dritten Stufe des Kubismus ist damit vorbereitet, zur Einführung von reinen Flächen (Zeit der Klebebilder und der großen Stillleben). Hier wird der Duktus der Hand verlassen, und es wird Abstand genommen vom dispersiven Vortrag. Der Kubismus der dritten Stufe entwickelt an einem Objektvorbild die selbständige Linie, die selbständige Farbfläche und selbständige Teile von körperlicher oder räumlicher Illusion. Es ist ein Zug zum Absoluten zu bemerken, zum Exakten. Die früher malerischen Zonen werden zu geregelten Strukturen von Oberflächenreizen, von Bepunktung, Raster, Sandauflage, Ornamentation auf Tapeten usw. In der dritten Phase des Kubismus, besonders aber in der Zeit der großen Stilleben, kommen wieder elementare Mittel, wie sie die reine Bemalung beherrschen. Diese Mittel sind aber mit einem Eigenleben höheren Grades ausgestattet. Besonders auffallend ist, wie eine Linie die Farbe wechselt, wenn sie über verschiedene exakte Farbflächen läuft. Auf schwarzer Fläche setzt sie sich in hellem Ton ab. Läuft sie weiter auf eine weiße Fläche, so nimmt dieselbe Linie entsprechend eine kontrastierende Farbe an. Es ist dies eine gedämpfte Art von Simultaneität, die hier entwickelt wird.

Die Methode der kubistischen Stufen ist vom naturalistischen Standpunkt aus eine Zerlegung, jedoch ergibt sie eine Synthese höherer Ordnung.

Komposition und Dekomposition

Die Kompositionsregeln zugunsten des Bildausdrucks entstammen der Architektur. Es ist bekannt, daß die Proportionen der Cheopspyramide derartig verblüffende Gesetzmäßigkeiten ergeben, daß sich zahlreiche Köpfe damit beschäftigt haben, Sinn und Grund derselben zu erforschen. Es liegt nahe, zu vermuten, daß das Rechnen mit Zahl und Zirkel, das zur praktischen Bauausführung diente, zum ästhetisch-metrischen Ausdruck wurde, weil es innig damit verbunden war.

Die Mathematik ist hier nicht nur Mittel, Dienerin der Statik und Mechanik im Sinne der praktischen Bauausführung. Da Wissenschaft und Kunst eine Einheit bildeten, war die Idee der Zahl gemeint, die den Bau hervorbrachte. Alle Maße für den jüdischen Tempelbau waren Moses und den Propheten von Gott gegeben.

Jedes Ding ist an die Zahl gebunden. Ebenso wie jedes Ding der Welt der Materie und einer speziellen Substanz-Welt angehört, ist es durch die Zahl ermöglicht, durch mathematische, geometrische und stereometrische Bedingtheiten. Damit gehört die Zahl zu den Phänomenen mit verstandesmäßig nicht völlig erfaßbaren Ausdruckswerten.

Die Zahl ist als Verhältniszahl in der Lage, einem Baukörper eine Einheitlichkeit zu garantieren. Als Maß ist sie außerdem Ausdruck von Empfindungen, die dem Ganzen den Rhythmus geben. Das Verlassen der Elle und des Fußes und die Verwendung des abstrakten Metermaßes entmenschlichte das Bauen. –

Der Punkt als Element des Ausdrucks ist in gewissem Sinn identisch mit dem Kreis. Beide sind unstatisch und schwingen in sich, beide stehen am Anfang jeder Formbildung in Kunst und Natur (Radiolarien). Die vom Kreis struktural abgeleitete polysymmetrische Form des Sternes ist vielfältig in der Mikrowelt vertreten (Seestern). Hier äußerst sich die zentrierte Urkraft, auf die die Umwelt noch keinen formverändernden Einfluß hat. Es ist ein Ursystem.

Anders verhält es sich bei der Symmetrie. Sie besitzt nicht mehr die allseitige Expansionsfähigkeit. Die Symmetrie dient zur statischen Auswägung, zum Beispiel beim menschlichen Körper.

Während die Kreis- oder Sternform an ein Schweben oder vielmehr horizontales Schwimmen, eventuell auch Liegen gebunden ist (Seestern), ist die zur einfachen Symmetrie reduzierte Form (Mensch, Gefäß und so weiter) Dienerin der Statik, der Standfestigkeit durch das Gleichgewicht, bedingt durch die Schwerkraft.

Aber auch das symmetrische System wird in den Naturbildungen und bei menschlichen Erzeugnissen verlassen, wenn Bewegungsfunktion und eine damit verbundene Richtung auftritt. Der Eisenbahnzug hat eine Richtung, Hände und Füße sind asymmetrisch, das Herz ist nicht in der Mitte des Körpers. So ergibt sich, daß die Symmetrie den groben gleichgewichtsmäßigen Aufbau gibt, während die Bewegung mit ihrer Richtungsbedingtheit andere Formen sucht.

In der Architektur gibt die Symmetrie bei Tempel, Kathedrale und Palast den Ausdruck der beharrenden Macht. Sie ergreift sogar Besitz von der Umgebung, die sie sinngemäß in ihren Plan einbezieht und formt (Alleen, Sphingenalleen, Parkanlagen, axiale Straßen, beschnittene Bäume). Diese Starre gemahnt heute an eine Aufbahrung, an das Unbewegliche, an das Tote. Alles, was dagegen Funktion, Bewegung, Leben hat, ist asymmetrisch. Die griechischen Bauten zeigen zwar außerordentlich feine Differenzierungen der Maße, jedoch ist anzunehmen, daß dort wie auch bei mittelalterlichen Kathedralen die geometrische Errechnung und die berechnete Proportion in Anwendung kamen. Damit wird erklärlich, daß auch bei der Wandmalerei als Teil der Architektur und des Raumes der Bildaufbau in manchen Zeiten einen errrechneten Aufbau erhielt. Die Konstruktion ist beim Wandbild als statischer Wert zu nehmen, soweit innerhalb einer Malerei von Statik gesprochen werden kann. Ob die Renaissance-Maler durchgehend sich konstruktiver Mittel bedient haben, ist nicht erwiesen. Zweifellos ist, daß ein metrischer Kanon bei jedem bedeutenden Werk nachgewiesen werden kann. Dies liegt jedoch auch im Unwillkürlichen einer sich immer gleich ausprägenden, unbewußten Metrik, die sich innerhalb jeder Handschrift wiederholt und an die Person gebunden ist.

Von alters her wurden beim Bildaufbau in der Malerei der rechte Winkel, Dreieckskonstruktionen, Kreisbogenschnitte, Flächenverhältnisse, der Goldene Schnitt herangezogen und beachtet. Im allgemeinen überließ man aber, besonders seit Anfang des 19. Jahrhunderts, die formale Ausprägung des Bildaufbaus und der Flächenaufteilung dem persönlichen Rhythmus des Künstlers. Ein aus der Flächenmitte gerücktes Bildzentrum, ebenso das freie Gleichgewicht neigen bereits

zur Dekomposition. Im Impressionismus wie auch in der ostasiatischen Malerei treten derart gewagte Ausprägungen auf, zum Beispiel Masse gegen Leere, daß von 42
einer Dekomposition gesprochen werden kann.

Während der Impressionismus nur durch die Art des Natur-Ausschnitts kom- 74–77
poniert, sind die auf ihn folgenden Bildkompositionen gefühlsmäßig entstanden, wie auch das Zwingende an den neueren Arten der Gliederung nicht einem Rezept entspringt. Man vertraut dem eigenen Rhythmus. Später ist die Vorliebe für einen Ablauf zu spüren, für die Reihung ohne Brennpunkte, für die Scheinbewegung als unendlichen Fortlauf, so wie in der neueren Literatur und Musik, wo der anschwellende Schlußeffekt entwertet wird. Die Kompositionen werden dadurch nicht dramatisch, sondern episch. Die Scheinbewegung oder die tatsächlich reale Bewegung durch Mechanismen sind Anzeichen der Tendenz, die Zeitsubstanz einzuführen. (Wandbild Oskar Schlemmer, Figur aus vernickeltem Draht mit mehrfacher Schattenbildung, auch die Pendelmechanismen von Calder, das Far- 149
benklavier, das Mechano, das mechanische Ballett und so weiter. 150–152

Die völlige Dekomposition wird zur nächst höheren Kompositionsform erhoben durch das möglichste Ausschalten jeder Absicht. Bildtitel von Arp: ›Komposition nach den Gesetzen des Zufalls geordnet.‹

Eine weitere Kompositionsart entsteht durch überwiegend gleiche oder ähnliche Formen. Mosaik, Schachbrett und Gewebe sind derartige Fügungen, daß man von einem Kollektiv der Form in gewissen Bildern sprechen könnte. Es gibt hier keine Solisten oder Stars der Form. Bei Paul Klee sind Werke solcher Kompositionsart zu finden, auch bei Mondrian. Betrachtet man von diesem Standpunkt aus die frühere Kunst, so findet man das Kollektiv der Form, abgesehen von Ornamentationen, selten. In gewisser Weise können, abgesehen von Bildfriesen, die Alexanderschlacht von Altdorfer und die Verklärung von Tintoretto im Dogenpalast hier erwähnt werden. Jedoch ist in allen großen Werken das Kollektiv der Form verschleiert vorhanden.

Von der vorangestellten Idee zur Freiheit der Selbstverantwortung

In der absoluten Freiheit finden sich die höheren Gesetze wieder.
In der Individualkunst übernimmt es der einzelne Künstler auf eigene Verantwortung, die Urkräfte sichtbar zu machen. Er läßt damit alles Durchschnittliche hinter sich, das sich in den nicht ewigen Gesellschaftsgesetzen breit gemacht hat. Er ist der Statthalter höherer Gesetze.

Kurz nach dem Tode Max Sauerlandts veröffentlichte einer seiner Schüler seine Vorlesungen über moderne Kunst unter dem Titel ›Die Kunst der letzten 30 Jahre‹. Das Buch, das eine Verteidigungsschrift ist, wird von stärkster Hingabe an die junge Kunst getragen, vor allem von der Vorliebe Sauerlandts für den deutschen Expressionismus. Das Buch schließt mit dem Wahlspruch des Prinzen von Oranien:

> »Man muß das Werk beginnen auch ohne Hoffnung auf Erfolg und durchhalten, auch wenn das Gelingen ausbleibt.«

Das Werk zeichnet sich besonders dadurch aus, daß es eine klare Einteilung der Geschichte der Kunst gibt. Es ist die Abfolge, die von Ivan Goll formuliert wurde:

> »L'art pour Dieu«,
> »l'art pour l'art«,
> »l'art pour l'homme«.

Es gab zu manchen Zeiten keine ›freie‹ Kunst, sondern ein hoher vorangestellter, also außeroptischer Wert bestimmte sie ideologisch und inhaltlich. Diese vorangestellte Idee gab der Kunst lange Zeit das Zweckhafte, der Versöhnung Gottes zu dienen. Kunst war Gott geweiht, indem sie seine Höhe und Ferne durch eine formgewordene Nähe bildhaft werden ließ. Die Schauer dieses Unfaßbaren sind in der Schrift ›Über das Heilige‹ von Rudolf Otto behandelt. Er verweist auf Werte

und macht sie in gewissem Sinne begreifbar. Aber im Grunde sind sie doch nicht faßbar. Sie sind das ›ganz Andere‹, das Numinose, das Tremendum (das tiefste Erzittern), das Fascinum (das Anziehen und Abstoßen), die Majestas (das Übermächtige). Er sagt in seinem Werk unter anderem, daß die der Allgemeinheit unverständliche Sakralsprache bei den Gottesdiensten die Ahnung von etwas gibt, Verheißung ist. Die allgemein verständliche Umgangssprache kann solche Eigenschaften nicht entwickeln.

Die von Otto formulierten Gedanken gelten auch für die Kunst. Auch sie ist unbegrifflich und letzten Endes als Urphänomen unbegreiflich.

Es ist deshalb naheliegend, daß die Kunst sich so eng mit allen sakralen Vorstellungen und auch mit dem Adorativ-Kultischen des religiösen Gebrauches verbinden konnte. Nicht nur die baulichen Teile des Tempels, sondern auch die Kultgeräte werden von Gott selbst durch den Mund von Moses und Hesekiel bestimmt. In den dorischen Tempeln, in dem Gottesbild in der Cella, in den Sprech- und Singchören der ägyptischen, griechischen und christlichen Riten, in den Paramenten, im Kyrie eleison, in den Messen von Bach und Mozart offenbart sich das Geheimnis (es sei das Paradoxon gestattet) des ewigen Rätsels, wie auch in allen Kunstwerken hohen Ranges, wo zugleich Sichtbares, Hörbares, Greifbares, Lesbares nicht ›von des Gedankens Blässe angekränkelt‹ ist, sondern mit dem Geheimnis der Form eine untrennbare Einheit bildet. Der leichte und zugleich verwegene Satz: Form gleich Inhalt kann Beachtung finden, indem in der Sakralkunst dafür Geheimnis gleich Geheimnis gesetzt werden könnte; in aller Kunst ist immer Form gleich Geheimnis. Im Naturalismus gehen diese zwei Werte völlig auseinander. In der ungegenständlichen Kunst ist wieder Form (Form und Farbe) gleich Inhalt.

Die Höhlenmalereien des Aurignacien, die Tierdarstellungen, die nicht dekorativer Schmückung wegen gemalt wurden, dienten magischen Kulten. Die Darstellungen zeigen Einschüsse von Pfeilen oder Spuren von Speeren, die eingebohrt wurden. In manchen Fällen sind die Waffen und Wurfhölzer auf den Tierkörper aufgemalt. Es handelte sich um einen Jagdzauber, der vor der Jagd ausgeübt wurde. Frobenius (Erythräa) berichtet von einem Jagdzauber, der mit einem in den Sand gezogenen Bild einer Gazelle bewerkstelligt wurde. Die primitiven Jäger weigerten sich, auf die Jagd zu gehen, bevor sie nicht ihrem Zauber Genüge getan hatten. In der Höhle von Tuc d'Andoubert (Ariège) fand man die Skulptur eines Wildschweinpaares in der Paarung. Dies weist auf Fruchtbarkeitszauber.

Alle frühe Kunst ist kultisch gebunden. Die Kleinplastiken der Hausgötter der vorderasiatischen Bezirke (im Alten Testament Teraphim genannt) und der grie-
27, 20 chischen Inseln (Idol) leiten über zu den Vasenbildern des geometrischen Stils,
21 dann zu den großen Kouros-Standbildern der archaischen Zeit (Apoll von Tenea). Die Zeit der Philosophen und Naturbetrachter wirkt sich gegen die Mysterien und zugleich gegen die formgewordene Kunst aus, indem sie die Form und das Geheimnis zugunsten der Annäherung an die Natur verläßt. Von einem gewissen Zeitpunkt ab wird erlaubt, daß die Stelen der olympischen Sieger deren Gesichtszüge tragen. Dies ist der Anfang der Schwäche, wie sie in der Zeit des Hellenismus und in der römischen Kunst fühlbar wurde. In der hellenistisch-römischen Zeit, in der Villa dei Misteri in Pompeji, tritt allerdings nochmals die kultische Kunst (Mysterienkult) in einem ausgezeichneten Beispiel auf, im Wandzyklus eines Ein-
16 weihungsvorganges mit Szenen der Geißelung, Entschleierung des Phallus usw.

Als Dienerin des Glaubens wurde die bildende Kunst eine der Verkündigung des Glaubens durch das Wort ebenbürtige Macht. Es ist fraglich, ob die Wirkung der Verkündigung durch das Wort oder durch das Bild die stärkere war. Daraus ergibt sich die Frage, ob das reine Formbilden als unabhängige selbständige Kraft innerhalb der religiösen Kunst spürbare Wirkungen abgibt. Die großen Gesetze der Welt können durch Kunst und Religion gleich stark geoffenbart werden.

Die Malereien der ersten christlichen Gemeinden in den Katakomben sind leichter, dekorativer Art. Aber zugleich wird auf das Symbolzeichen zurückgegriffen, das allein durch seine Komprimierung imstande ist, eine Kraftquelle für den neuen Glauben zu sein.

Der plötzlich auftretende Glaubenssturm der Semiten Arabiens verwirft das Gegenständliche in Kenntnis seiner Gefahren und verbreitert seine Symbolzeichen und die Schriftzüge der Sprüche seines Korans zu Lineamenten, zu Ornamentationen, zu abstrakten Fassungen, die vom Teppich auf die Wand übergehen. Sie werden zu Trägern ihrer inneren Kräfte.

Hier sei an Strzygowski erinnert, der alle ungegenständliche Kunst einem nördlichen Erdgürtel zuweist, dem eine ›Machtkunst‹ des Südens gegenübersteht, während es im Mittelmeer eine Mischung beider Arten gibt. (Die Machtkunst ist gegenständlich-zweckhaft und keiner Entwicklung fähig.)

In Europa übernimmt das oströmische Reich (Byzanz) allein die fortzeugende Tradition auf dem Boden des alten Griechenland.

Auf diesem Boden entstanden die Ikonostasen. Die Mosaikbilder (Ravenna), Wandmalereien und Bildteppiche wurden gleichsam zu Sammellinsen, die die überirdischen Kräfte der einzelnen dargestellten Heiligen der Gemeinde einfilterten. Der Künstler trat hinter sein Werk, hinter die Herbeirufung und die Glorifikation des Heiligen zurück.

Die transzendenten Kräfte ließen sich auf den Altarschreinen und den bemalten Skulpturen nieder (sie unterstützten das Wort und wurden zugleich das Wort selbst), während in der späteren Zeit, von der Renaissance bis zum Rokoko, in der Zeit, die der Aufklärung entgegeneilte, das Kultbild zur Illusion einer Realität absank, der die Weltlichkeit aus allen Poren schaute (Rubens). Die Urheber dieser Werke waren bereits zu Skeptikern geworden. Zudem tritt in der Renaissance neben Kirche und Kaiser als Auftraggeber der wohlhabende Bürger. Neben den Kräften des Auftraggebers werden auch die persönlichen Kräfte des Künstlers nun deutlicher wirksam als vordem. Die Wandbilder wurden vom Dekorativen stark erfaßt, und das Porträt (Tafelbild), das sowohl die Persönlichkeit im Abbild feierte als auch die Persönlichkeit des Künstlers mehr als vordem entfaltete, zeigt zwar noch das Dienende, aber auch den großen Schritt zur Selbstverantwortung des Künstlers.

Das 18. Jahrhundert zeigt die ersten Künstlertypen (und Denker), die ihre Individualität in Dachkammern auszubilden gezwungen sind (Rousseau) und sich profanen Motiven ohne Auftrag, oft unter dem Deckmantel der Studie, zuwenden. Sie tragen mehr oder weniger zu dem kommenden Umsturz bei, der gleichzeitig auch durch die ›aufgeklärten Despoten‹, durch die Freiheit ihres Denkens und durch die ihres Umgangs (Voltaire) vorbereitet wird.

Das beginnende 19. Jahrhundert bringt das schon berührte Dilemma des Spaniers Goya, der Auftrag und eigene Welt in der rein künstlerisch und inhaltlich stellungnehmenden Art zu gestalten weiß. Im Falle der beiden Mayabilder geht er so vor, daß er eines davon dem Wunsch des Auftraggebers und der herrschenden 60
Konvention entsprechend arbeitet, das andere Bild, die nackte Maya, entsteht 61
dagegen frei, der Konvention widersprechend. Während Goya sich, dank seines hohen Verantwortlichkeitsbewußtseins, über das Dilemma zu stellen wußte, wurde es bei einem anderen Maler, der freilich zeitlich später zu setzen ist, zum Gegner der eigenen Befähigungen.

Adolph Menzel, der Hofmaler des zweiten Kaiserreiches, war Historienmaler und als solcher zu seinen Lebzeiten bekannt und geehrt. Die herrschende Konvention und besonders diejenige des Hofes überlagerte seine rein künstlerischen Werte. Sie ließ in den literarisch vollgepackten Motiven seiner Historienbilder der Formgestaltung keinen Platz. Nach seinem Tode fand man kleine Landschaftsbilder, die er nach der Natur ›zu seinem Vergnügen‹ ohne Auftrag gemalt hatte. Allem Anschein nach wußte er nicht, was er tat. Er schuf mit ihnen seine besten Bilder, z. B. ›Landschaft mit Eisenbahn‹. Sein innerer Unfrieden machte sich bemerkbar durch ein rastloses Skizzieren nach den Natureindrücken, nach arbeitenden Handwerkern, Soldaten, Tieren. Sie ergaben ein Virtuosentum magerer Substanz.

Ludwig Justi schildert in seinem Führer durch die Nationalgalerie die Verhältnisse bis zum 19. Jahrhundert folgendermaßen:

> »Dieser Bau der alten europäischen Gesellschaft (bis zur Französischen Revolution) bestimmt auch die Kunst, die ihn schmückt. Wenige Menschen sind die Auftraggeber der wenigen Künstler; beide, Empfangende wie Gebende, von der gleichen Geistigkeit, dem gleichen Formgefühl durchdrungen. Der Bestellende weiß, was er will, und der Ausführende weiß, was er soll. Die wunderbare Sicherheit der alten Kunstwerke ruht auf der festen Sicherheit zwischen Geben und Empfangen, und auf der ruhigen, stetigen Entwicklung dieser Einheit.«

Justi zeigt dann die weitere Entwicklung, in der ihre Rolle spielen: das breite Bürgertum, das Ausstellungswesen, die zunehmende Zahl der Maler und der Aufnehmenden, die Verlosung der Bilder in Kunstvereinen, das ›Sofabild‹ (vergleiche Sauerlandts Schrift ›Das Sofabild‹) und endlich die ›Gefriermaschine‹ der Kunstankaufskommission, wie Justi sie nennt. Er fährt schließlich fort:

> »Um die Mitte des Jahrhunderts kommt es zur offenen Absage des reinen Künstlersinnes an die Ansprüche des breiten Bürgertums; die klare Formel dafür wird, wie für so vieles andere, in Frankreich aufgestellt: l'art pour l'art – die Kunst soll nur um der Kunst willen da sein, keinen anderen Zwecken dienen; der Inhalt des Kunstwerkes ist Nebensache, man verschmäht es, durch ihn Käufer anzulocken – was vorher ein so klägliches Zurücktreten

der Form bedingt hatte; die Form soll nun allein den Wert ausmachen... Wir sind damit wieder zu einer Wechselwirkung zwischen wenigen Gebenden und wenigen Empfangenden gekommen, wie in der alten Zeit, nur daß sie nicht auf den äußeren Gegebenheiten von Zunft und Geburt ruht, sondern auf geistiger Wahlverwandschaft.«

Der wichtigste Unterschied in der Kunst des 19. Jahrhunderts ist für Justi nach diesen Überlegungen der zwischen dem ›Schaffen aus innerem Zwang‹ und dem ›Schaffen für äußere Zwecke‹. Die Arbeiten für äußere Zwecke teilt er unter in ›Museumsbilder‹ und ›Salonbilder‹, das Kapitel über das Schaffen aus innerem Zwang beginnt aber mit den Worten:

»Wir treten nun auf geweihten Boden!«

Statt der Wandmalerei werden nun die beginnenden Kunstausstellungen zur Bilderschau an der Wand mittels einer Summe beweglicher Tafelbilder.

Die Kunstsammlungen haben ihre entsprechende geschichtliche Entwicklung, die den jeweiligen Anschauungen entsprach. Tausend Jahre alte Objekte wurden schon von der Tochter des Königs Dungi, Priesterin des Mondtempels in Ur 2280 vor Christus gesammelt. Eine spätere Priesterin Bel-Schalti-Nannar hatte eine große Sammlung angelegt mit bis zu 2000 Jahre alten Objekten, die sie durch Ausgrabungen gewonnen hatte. Es ist bekannt, daß die Ptolemäer und die Könige von Pergamon Sammlungen hatten. In den alten Zeiten waren es die Tempel wie auch die griechischen Orakelstätten, die Weihgaben anhäuften, Kunstobjekte, bei denen auch der materielle Wert eine Rolle spielte. In Rom gab es schon Privatsammlungen mit öffentlichem Zutritt. In den christlichen Kirchen befanden sich die Schatzkammern und die öffentlichen Altäre. Das Zeigen des Heiligen Tuchs jedes vierte Jahr in der Peterskirche zu Rom verweist deutlich auf die Sakralität der Schaustellung, die man heute leicht vergißt. Später entstanden Ausstellungen, mit und ohne Programme, und Kunstvereine, welche die regionale und internationale Kunstproduktion vermittelten. Die jeweilige Kunstproduktion steht immer in einem Verhältnis zur wirtschaftlichen Struktur der Zeit. Die Produktion wurde früher durch den Auftrag gesteuert. In der Individualkunst tritt der wirtschaftliche Gewinn im allgemeinen erst nach der geleisteten Arbeit an den Künstler heran,

durch Verkauf. Der Verkauf aber liegt bei dem Künstler. Dies ist jedoch mit dem Naturell des Künstlers schwer zu vereinigen, was sich im 19. Jahrhundert bei fast allen hervorragenden Malern zeigte. Van Gogh wurde durch seine ethische Einstellung verhindert, seine ohnehin verschwindend kleinen Verkaufschancen zu nützen. Es sei hier an das treffende Wort aus dem Buch Sirach (Altes Testament) erinnert: »Wie der Nagel in der Mauer zwischen zween Steinen steckt, so steckt die Sünde zwischen Käufer und Verkäufer.« Die Kunstausstellungen und besonders die Kunsthändler, unterstützt durch Kunstzeitschriften, übernahmen die Brücke vom Künstler zum Interessenten. Während die Pflege der aktuellen Kunst in Deutschland auch durch die öffentlichen Museen sehr früh gefördert wurde, oblag diese in dem zum Zentrum der Kunst werdenden Paris ›privater Initiative‹. Meist entwickelten sich die Kunsthändler aus Sammlern; sie leisteten wichtige Pionierarbeit, bei der Schriftsteller, Kunstwissenschaftler und Verleger mitwirkten. Auch in England, USA und in der Schweiz entwickelten sich diese Methoden.

Die Künstler bringen, was sie jetzt ohne Auftrag, gewissermaßen auf Vorrat und zur Auswahl gemalt hatten. Studien als Mittel und Bausteine, die früher im Auftragsbilds verwertet wurden, und die der Künstler in viel größerer Freiheit als den Auftrag selbst schuf, erweisen die Grundhaltung des Künstlertyps, der heraufkam.

68, 69 Der erste große Vertreter dieses Typus kann in Eugène Delacroix gesehen werden. Seine Bilder sind großformatig und entbehren nicht einer eindrucksvollen, dekorativen Geste. Seine Motive sind teils historisch, teils beschreibenden, ›interessanten‹ Inhalts (›Einzug der Kreuzfahrer in Jerusalem‹, ›Die Freiheit führt das Volk auf die Barrikaden‹, ›Löwenjagd‹ und andere). So haben sie einerseits noch Beziehungen zu den früheren Auftragsbildern und erwecken andererseits innerhalb der Ausstellungen auch außeroptisches Interesse. Vom napoleonischen Empire, dem Klassizismus, setzt er sich als Romantiker ab. Mit hervorragenden Maleraugen begabt, leitet er zur ›l'art pour l'art‹ über und empfindet bereits die Freiheit der Kunst.

Um 1850 verwenden die Brüder Goncourt in ihrem ›Tagebuch‹ den Begriff ›l'art pour l'art‹ für die sich selbständig machende, freie Kunst, bei der sich die Freiheit des Geistes durch sich selbst manifestiert. Der Ausdruck wurde 1836 von dem französischen Philosophen und Politiker Victor Cousin geprägt.

Der bei Sauerlandt dem ›l'art pour l'art‹ folgende Begriff der ›Kunst für den Menschen‹ bringt einesteils einen noch erweiterten Freiheitsbegriff für den Künst-

ler und seine Formen der Äußerung innerhalb seiner Produktion. Er birgt aber auch zugleich die Verpflichtung dem Menschen gegenüber, die Echtheit der Empfindungen für sich und alle zu gewährleisten, das heißt eine unbestechliche Membrane des Weltgewissens zu sein.

Die Kunst hat den Weg von der Abhängigkeit zur Unabhängigkeit durchschritten, vom Auftrag zur Selbstverantwortung. Der souverän freischaffende Künstler erhält seinen Auftrag durch sich selbst, durch seine ›Mitte‹, in der immer wieder ›alles möglich ist‹...

Die Zeiten von Goya bis Delacroix bedeuten eine entscheidende Wende. Was die Intelligenz und die Künstler schon vorbereitet hatten, wird dichter und immer greifbarer. Die persönliche Freiheit ist auf dem Marsch. Auf diesem Weg stieß die bildende Kunst in einer Selbstreinigung vieles ab, was früher zum bildenden Prozeß gehört hatte. Noch in der Renaissance war der Künstler nicht nur Maler, Bildhauer und Architekt, sondern auch Kunsthandwerker. Die Abspaltung der technisch-handwerklichen Kunst begann, aber auch vieles, was an der Wand, auf der Staffelei oder am Zeichentisch entstand, wird nun abgespalten. Das Zweckhaft-Dienende im Kunstwerk fällt aus. Alle beschreibenden Darstellungsarten und alle besonderen Aufgaben werden den Händen von Spezialisten überlassen: den Porträtisten, Illustratoren, Plakatkünstlern, Graphikern, wissenschaftlichen Zeichnern. Dadurch wird ein reiner Kern der Kunstübung in der ›reinen‹ Malerei sichtbar. Auch der Bildhauer wird spekulativ, obschon er mehr dem Auftrag und dem Umgang mit dem schweren Material verpflichtet bleibt. Trotzdem sind die Auftragsbedingungen weniger spürbar und nicht mehr einengend. Aber die reingewordene Malerei speist nun alle Abkömmlinge, und zwar je reiner sie ist, um so mehr teilt sie Kräfte nach allen Seiten aus. Die angewandten Künste müssen immer wieder an die Brüste ihrer Mutter kommen, um sich neu zu stärken, da sie sonst einer Wiederholung ihrer selbst anheim fallen und in den Tod des Manierismus eingehen, von dem alle Fachleute bedroht sind. Die Bühne, der Tanz, die Mode und selbst die typisierten Industrieerzeugnisse werden von der freien Malerei beeinflußt, auch viele Belange des Wohnwesens. Es soll den Werkkünstlern die selbständige Formerfindung nicht abgesprochen werden, dies gilt besonders für die Werkkünstler unserer Zeit. Mit dem Konstruktivismus tritt die Verselbständigung aller Sparten auf. Er ist nicht so sehr Vorbild der Form, sondern weist beispielhaft auf das jeweils Sinngemäße.

Unter den bildenden Künsten ist die Malerei diejenige, in der sich das spekulativ Kühne und alle unmittelbaren Empfindungen direkt ohne viel handwerklichen Aufwand und ohne Assistenz fremder Hände verwirklichen lassen.

Der Einfluß, den die Malerei in ihrer reinen Form ausübt, ist zweierlei Art. Zunächst werden die Formen und Formeln (auch in Bezug auf das Farbige) so maßgebend, daß sie zu einer Art Allgemeinmaßstab werden, der zu allem Sichtbaren in Bezug gesetzt wird, zunächst durch solche, welche die ersten Empfänger werden. Diese geben den neuen Formenkanon weiter und immer weiter, bis er sogar auf den untersten Stufen sichtbar wird. Es ist die formalistische Beeinflussung.

Jedoch ist eine zweite Art der Beeinflussung wesentlich. Es ist das Beispielhafte der Grundhaltung, das vorbildlich ist. Die Reinigung der Kunst der Malerei entblößt die ganz spezifischen Grundgesetze, die nur in ihr liegen. Sie entspringen teils aus dem technisch Handwerklichen, teils aus übergeordneten Faktoren elementarer Art (Auffassung der Fläche, des Skulpturalen, der Farbe), dem Grundsätzlichen. Diese Grundhaltung und Eigenständigkeit geht auch auf die anderen Künste über und entwickelt jeweils deren spezifischen Charakter.

In der Werkkunst ergeben sich zwingend Formen aus dem Material und aus dem Werkzeug. Aus diesen ergeben sich wieder Formerfindungen, wie sie bei den
117 Geräten und dem Schmuck von Hans Warnecke auftreten.

Bereits der sich in der reinen Kunstsphäre entwickelnde Impressionismus (Manet, Monet, Renoir und andere) wandte sich völlig von einer Verbindung mit der Architektur ab, so daß keine Zielgebung für das Wandbild oder für einen inhaltsreichen Dekor durch die originalen Künstler dieser Zeit vorlag. Das Dekorgewerbe, sich selbst überlassen, entnahm aus Gotik und Renaissance (später wurde die Volkskunst imitiert) Formvorlagen, die in den sinnlosesten Kombinationen entwertet wurden. Die Meister des Naturalismus des 19. Jahrhunderts und des Impressionismus waren dem Illusionismus verfallen. Ihre Werke waren bar jener Elementarkräfte der Fläche, der Farbfläche und der Linie und deshalb bar der absoluten Werte (Gerade, rechter Winkel und so weiter), aus denen die Bildtektonik resultiert. So erklärt sich der Mangel an Ausstrahlungskräften auf die angrenzenden Gebiete der bildenden Kunst wie Architektur und Kunstgewerbe. Sie blieben schwach, weil der Naturalismus und der Impressionismus zu wenig absolute Kräfte enthielten, und demzufolge zu wenig Kräfte an die Architektur und die Werkkünste abgeben konnte.

Dieses negative Beispiel zeigt deutlich die Macht der Malerei. Im Jugendstil traten bedeutende Impulse auf, praktisch eingeleitet von englischen Künstlern handwerklicher Prägung (Zeit des Morris), die die historischen Vorlagen zu verlassen trachteten, jedoch das Dekorative beibehielten.

Die Kontroverse über die massenmäßige Herstellung durch die Maschine kam zum Ausbruch, und einige handwerkliche Kunstarten, die sich von der ›freien Kunst‹ abgespalten hatten, wurden in dieses Dilemma hineingezogen. Die ›Kunstgewerbeschulen‹, die neben den Kunstakademien entstanden, unterstützten den Dekor, der von den Führenden überwunden war.

In der Folge wurde im Nachimpressionismus von den originalen Künstlern der individuelle Duktus, das Handschriftsmäßige als Ausdruckswert vermindert (Seurat, Gauguin). Es zeigten sich in der freien Malerei wieder Formungen, die mehr zum Endgültigen, Absoluten und Handwerklichen neigten (Matisse). So hat auch Cézanne trotz äußerlich Individuellem das Endgültige, das Absolute in seine Werke und Zeichnungen integriert. Diese Tendenz wucherte in gewissen Werken von Matisse (Linie, Fläche, Farbe) weiter, bei dem ehemals handwerklichen Maler (›peintre en bâtiments‹) Braque und dem Mitkubisten Juan Gris noch ausgeprägter. 78, 80 82

Die Empfindungen für Fläche, Linie und für die Illusion gewisser Bildteile treten hier als Einzelwerte nach langer Zeit wieder auf. Auch die Dispersion, das Malerische, lebt daneben weiter, jedoch steht das Elementarhandwerkliche infolge der neuen Wertung von Fläche und Linie wie eine Neugeburt innerhalb der freien ›hohen‹ Kunst. Die Empfindung für die Elemente, für Oberflächenwerte, für die Farbe als Substanz, besonders in Verdickungen bis zum Reliefhaften, das Übergreifen der Malerei in das Skulpturale sind Zeichen für das Wiederfinden des Handwerks, und zwar innerhalb der hohen, freien Malerei! Damit war auch dem Kunsthandwerk das Signal gegeben, sich vom Dekor abzuwenden und sich an das Elementare seiner Werkstoffe zu erinnern. Das Handwerkliche der freien Kunst hat das Handwerkliche im Handwerk wieder rein und lebendig gemacht, wie es Innenarchitektur und Möbel zeigen.

Die originalen Maler des Kubismus, des Konstruktivismus und aller ungegenständlichen Kunst sowie teilweise die des Surrealismus arbeiteten nicht nur mit der leicht zu behandelnden Ölfarbe, sondern zusätzlich mit vielen anderen Stoffen.

In der zweiten Stufe des Kubismus verwendeten die Maler die realistische Imitation (Holzmaserung) und kamen so in einzelnen Teilen ihrer Bildkompositionen

der Illusion des Naturalismus nahe. Das heißt, sie brachten in die Malerei imitierte
94 Holzmaserung, Fragmente irgendwelcher Gegenstände oder Materialien in Schablonierungstechnik, Einzelbuchstaben und Wortbilder in die Bildfuge hinein. Dies trifft auch für die vierte Stufe zu. Diese Wortbilder (Ball, Tabak und so weiter) bringen in das ungegenständliche Gefüge Szenariums- oder Objektbegriffe als eine Art Naturersatz.

In der dritten Stufe wurde der Realismus noch weiter getrieben, indem solche
93 Fragmente, Materialteile, Buchstaben und Wortbilder als Ausschnitte original auf die Bildfläche aufgebracht, das heißt aufgeklebt oder sonstwie befestigt wurden. Auch Sand und andere Verdickungsmittel wie Lack wurden als Kontraste der Oberflächenreize eingefügt. In dieser Phase baut sich die Bildfuge aus solchen Teilen auf. Die Konstruktivisten und auch ein Teil der ungegenständlichen Maler fügten dem Malen eine andere Methode hinzu: Bildbau durch reine Montage. Die Maler gingen dazu über, mit Hilfe schwer zu formender Stoffe wie Metall, Glas reliefartige Kompositionen und Freiplastiken zu gestalten (Kurt Schwitters). Es sei an dieser Stelle an folgende Anekdote erinnert:

Vor der Tür Picassos stehend hört jemand drinnen starkes Dröhnen von Hammerschlägen und anderen Geräuschen der Bearbeitung von Metall, das längere Zeit andauert. Auf seine Frage gibt ihm ein Eingeweihter die Aufklärung: »Herr Picasso malt!« (Mitgeteilt von Gustav Kahnweiler).

Die Einmaligkeit, das Originale als Konkretisierung entmaterialisiert das Reinstoffliche des Werkstoffes. Sein Werk liegt in der Nichtwiederholbarkeit. In der Verarbeitung der Werkstoffe für das Kunstgewerbe spielt die Maschine seit dem 19. Jahrhundert eine verhängnisvolle Rolle. Sie diente der Entartung des Kunstgewerbes und steht als Reproduktionsinstrument von Entwürfen auf Papier und für ›kunstgewerbliche‹ Massenware allem qualitativ Hochstehenden gegenüber, das sich auf das individuell Geschaffene gründet. Die künstlerischen Formkräfte haben diese Art von Kunstgewerbe gänzlich entbehrt. Sie sind nur noch in dem mit der Hand geschaffenen Einzelstück der Malerei und Bildhauerei vorhanden. Eine scheinbar unüberbrückbare Kluft trennt seit dem 19. Jahrhundert die hohe Kunst vom Kunstgewerbe. Maschine steht gegen Handwerker-Künstler und damit auch gegen den Menschen überhaupt (Sozialprobleme). Dem niedersten Niveau in der Volksmasse wird durch Surrogate von Kunstwerten entgegengekommen, durch Aufwärmung alter Formen.

Es blieb dem Konstruktivismus überlassen, ein neues Verhältnis zu diesen Dingen zu gewinnen. Er packte den Stier bei den Hörnern. Zunächst erscheinen maschinenhafte Formelemente in den Bildern (Léger, Baumeister). Die Maschine als Motiv wird nicht naturalistisch angesprochen, es gelten nur ihre elementaren Formen und deren Gefühlswerte. Das Unstatische, das Dynamische, das Absolute wird in Spannungswerten ausgedrückt. Das Handwerkliche der Malerei spricht sich in spezifischen Merkmalen aus, die dem Endgültigen, dem Absoluten (exakter Farbauftrag und anderem) sehr nahe kommen (Mondrian). Das Malerische ist verschwunden. Die Welt der Maschine wird gefeiert, poetisiert, entmaterialisiert und damit überwunden. Das Typische, das Wiederholbare tritt innerhalb der freien Malerei auf. Dies ist ein scheinbares Paradox.

Der Konstruktivismus und die ungegenständliche Kunst entsenden starke Kräfte. Seit dem Einsetzen der Individual-Kunst, seit 1800, wird durch den Konstruktivismus zum zweitenmal (das erstemal durch van Gogh, Gauguin, Cézanne, Jugendstil) Kraft an die Werkkünste abgegeben, womit sich diese vom Kopieren abwenden. Die Werkkünste werden selbständig. So bildet der Konstruktivismus auch den Rückhalt für die Architektur, die nun das Spezifische und das Typische im Gegensatz zum Einmalighandwerklichen aufgreift oder selbst herausbildet. Der einsichtsvolle Werkkünstler verlegt sein Schaffen vollkommen auf die Lösung der jeweiligen Zweckaufgaben. Das Superiore ist nicht ausgeschlossen, die Form entsteht.

Parallel diesem Abspaltungsprozeß entwickelte sich ein gegenläufiger Prozeß. Es waren die freien Maler, die sich wieder dem Handwerklichen näherten, es unter anderem in Form neuer Materialverarbeitungen aufgriffen, nicht in ›angewandter‹ Weise, sondern innerhalb ihrer unabhängigen Kunst. Was vordem ausgeschieden wurde, der tiefergehende Sinn für das Stoffliche in den künstlerischen Mitteln, tritt nun wieder auf und erlebt eine Rehabilitierung. Die Freiheit des Künstlers holt auf einer höheren Ebene Kunstmittel heran, die sonst nur im ›angewandten‹ Kunstmittel waren: Metall, Holz, Glas und neuzeitliche Stoffe. Diese Stoffe werden zu farbigen, skulpturellen, stofflichen und gewichtsmäßigen Bildteilen. Aber auch die spezifischen Werte solcher Stoffe gewinnen als Oberfläche oder als Tastwerte Bedeutung, als Werte der Struktur, der Dispersion, der Modulation, wie sie zum Beispiel in körnigen Oberflächen und in der Holzmaserung vorhanden sind. (Im Kubismus treten sie erstmalig auf.) Sie werden im Sinne der Montage in das Bildge-

füge übernommen. Die Werte dieser Stoffe sollen aufgeschlossen werden und die Formen ergeben sich. Damit ist aber nicht die Form primär angestrebt, sondern ein Unbekanntes, das sich erst im Ergebnis als Bekanntgewordenes zeigt. Diese künstlerische Methode kann mit dem Prädikat ›elementare Gestaltung‹ bezeichnet werden. Der Bildungstrieb des Stoffes ist hier vom Künstler aufgerufen.

Es mag abschließend erwähnt werden, daß sich die ›frei‹ gewordene Kunst auch der ›Tendenz‹ entledigte. Es treten nun getrennt von der hohen Kunst spezialisierte Karikaturisten und gesellschaftskritische Maler auf, die einer Idee dienen. Wenn sie nicht gleichzeitig einigermaßen Formkünstler sind, erleiden ihre Werke mit der Zeit immer größer werdende Einbuße.

Auch die Künstler der reinen Kunst sind in ihrem Kern, genau besehen, nicht ohne Tendenz. Sie geben aber in ihren Werken keine illustrativen Inhalte, ihre Anlage ist viel zu breit dazu. Ihre Werke sind unleugbar gegen alles Überwundene auf allen Gebieten, gegen jede Reaktion gerichtet. Damit enthalten sie eine Stellungnahme und sind in diesem Sinn befrachtet. Jede deutliche oder gar programmhafte Tendenz im Kunstwerk ist zeitgebunden. Der eigentliche künstlerische Gehalt aber ist beständig durch seine unbestechliche Verantwortung und durch die erfundene und geprägte Form.

Die allgemeine Abspaltung und Spezialisierung hindert jedoch nicht, daß freie Künstler auch in einem der abgespaltenen Sektoren tätig auftreten. So haben unmittelbar nach 1918 freie, wesentliche Künstler in fast alle Sparten der angrenzenden Gebiete eingegriffen: in Bühnenbild und Kostüm, in Tanz und Ballett (Oskar Schlemmer, Picasso und andere), in Fotografie, in Film (Léger und andere), in Illustration, Innenarchitektur, Textilentwürfe oder Bildteppiche (Jeanneret), Glasschliff, Plakat, Typografie und so weiter. Es sei bemerkt, daß das Erfassen des Elementaren durch die freie Kunst vor der einseitigen Facharbeit in den abgespaltenen Gebieten schützt.

161–164
152

Malerei als sonntägliche Laune, dilettantisch, besinnlich, phantasieerprobend, leitet Spannungen ab und schließt bedeutende Kräfte auf, die allen Spezialisten, Fachleuten und überhaupt jedem Menschen dienlich sind. Der Kunstbetätiger befreit sich durch die Anteile am Unbekannten.

Motiv – Motivlosigkeit

Das künstlerische Weltbild ist vergleichbar dem Weltstoff und seinen Aufbaustrukturen, gleich wie die Wissenschaft von innen aufbaut mit Quanten und Atomsystemen.

Das elementare Bilden wurde schon in der Frühzeit vom Zweckmotiv (Religion) überlagert. Lange Zeiten bestimmt das Motiv die Kunst, bis es seine Voranstellung langsam einbüßt.

Auch in der Literatur hat es an Bedeutung verloren. Immerhin ist es dort noch zu den direkten Mitteln zu zählen, während es in der Malerei in den Randbezirk gehört.

Das farbige Formale kann in der Motivwahl ursprünglich liegen, aber seine Durchgestaltung erfolgt nicht im Motiv. Geht der Künstler vom gegebenen Auftrag aus (auch wenn er ihn sich selbst gegeben hat), so bildet das Motiv eine Voranstellung, deren Position im Verlauf der Arbeit vermindert wird. (Siehe Schiller-Zitat Seite 23.)

Andererseits soll in der früheren Malerei bei van Eyck, Grünewald, Lionardo das Gewicht des Motivs als künstlerische Bewegung nicht zu gering eingeschätzt werden. Bei bedeutenden Malern liegt zutage, daß das Motiv durchdacht und empfindungsmäßig durchgearbeitet wurde. Dabei wurde aber der künstlerischen Freiheit Platz gelassen, um zu einem künstlerischen Ergebnis zu kommen. Sie erzielten eine außerordentliche Dichte von motivlichen und gestaltenden malerischen Qualitäten. Der Begriff ›sinnvolle Darstellungsweise‹ kann nicht völlig das Produkt als Phänomen erfassen. Alle spätere Kunst, die sich noch nicht ganz vom Motiv gelöst hat (Expressionismus, Kubismus) wird in ihren Höchstleistungen von einem ähnlichen Verhältnis der Kräfte getragen. Andere Verhältnisse liegen bei der ungegenständlichen Kunst vor.

Der im vorangehenden Kapitel abgehandelte Vorgang der Selbstbefreiung kann auch durch die sich verändernden Motive beschrieben werden.

Zu den religiösen Motiven und denjenigen, die den weltlichen Herrscher betrafen, wurden in der Renaissance andere hinzugefügt, die dem wohlhabenden Bürger

galten. Demos kündigt sich an. Auch das nun aufkommende Porträt hat seine Geschichte.

Unter den ersten gemalten Porträts waren die von Toten. Es sind die in Enkaustik (heißer Wachsfarbe) gemalten lebensgroßen Köpfe der Mumiensärge. Die meisten gehören der spätägyptischen Zeit an. Da die gesamte griechische Malerei verloren ging, hat man keine genaue Vorstellung von den in Dichtungen erwähnten Porträtmalereien. Eine ganz besondere Stellung nimmt das Selbstporträt ein, weil es eine besondere Konzentration erforderte.

Die Landschaft tritt bei ägyptischen und kretischen Wandmalereien, auch bei einigen ägyptischen Reliefs, in dekorativem Sinne auf. Im Grunde ist sie jedoch neuerer Herkunft. Sie gewinnt eine langsam, doch stetig zunehmende Bedeutung in der mittelalterlichen Wand- und Tafelmalerei. Erst durch die Renaissance wird die Landschaft insofern motivwürdig (Tizian, Giorgione), als die Figuren ein organischer Teil der Landschaft werden, während diese vordem Kulisse oder Beigabe zum Motiv war. Die freie Landschaft (Natur) ist Gemeinbesitz im Gegensatz zum Garten und Park. Rembrandt, Seghers und Rubens haben die Landschaft um ihrer selbst willen gemalt. Rubens hängt darin ganz eng mit Giorgione und Tizian zusammen. Eine starke Landschaftstradition lag bei den Niederländern schon seit dem Ende des 16. Jahrhunderts (Pieter Bruegel der Ältere) und den flämischen Kleinmeistern vor.

Die Wahl des Motivs erhellt mancherlei bezüglich des Formwillens, aber auch die inhaltliche Seite drückt mehr aus als man gemeinhin, besonders vom heutigen Formstandpunkt aus, anzunehmen geneigt ist. Das Motiv kann williger Vorwand für besondere formale Neigungen sein, indem das Motivliche durch die Verformung nur den Teil zugewiesen erhält, der der künstlerischen Gestaltung entgegenkommt. Über die Psyche des Künstlers kann seine Motivwahl Wesentliches aussagen. Jedoch sind Motivteile auch als Stofflichkeiten von Bedeutung. Die Darstellung des nackten Körpers diente als Gegensatz zu den verschiedenen Stoffen in einem Bild, zu Kleidungsstücken, Architekturteilen, zu Bäumen und Sträuchern. Cézanne hebt die stoffliche Verschiedenheit seiner Gegenstände vollkommen auf. Ihre Form und farbige Abschattierung wird einheitlich durch den sichtbaren Pinselauftrag.

Durch diese Entstofflichung drückt sich eine Entwertung des Gegenständlichen aus. Auch in anderer Hinsicht entwertet Cézanne das Motiv. Seine Modelle, seien

es Figuren, lebende oder künstliche Blumen oder Porträtmodelle, sind überhaupt nur da, um gemalt zu werden. Das Inhaltliche ist neutralisiert. Es ist der Trieb, zu malen ›wie die Schnecke ihren Schleim macht‹ (Cézanne). Auch seine Kopierarbeit wird hierdurch verständlich. Dagegen weisen die Kopien von van Gogh auf psychische Hintergründe ›Gefängnishof‹ nach Doré, ›Barmherziger Samariter‹ nach Delacroix). Auch seine Bilder ›Der leere Stuhl‹ und ›Drei Kartoffeln‹ weisen in seinen urchristlich sozialen Gefühlsbereich. Cézanne ist dagegen nur Auge.

Bei dem Picasso der blauen und rosa Periode werden die Personen so dargestellt, als hätten dazu Modelle posiert. In Wirklichkeit sind diese Bilder ohne Modelle entstanden. Man konstatiert damit eine eigentümliche Methode, die zwischen Abmalerei, Gedächtnisarbeit und Malerei nach freier Vorstellung steht: die Methode des fingierten Abmalens.

Die in der zweiten Periode des Kubismus (Braque, Picasso, Albert Gleizes) immer wiederkehrenden Requisiten der Stilleben wie Mandoline, Pfeife, Spielkarte 92
und Zeitung zeigen einen weiteren starken Absturz des Wertes des Motivinhalts. Es sind Motiv-Reste. Ein überhandnehmender Formwille wählt Objekte einfacher, gewissermaßen absoluter Formart. Die Wahl dieser Typengegenstände ist bezeichnend. Es sind Formmotive, kaum noch Inhaltsmotive.

Das Motiv des Menschen, des Mannes, des Harlekin, des Narren, des tragischen Bajazzo, oder der Frau, der Mütterlichkeit, des Weiblichen, sind Inhaltsmotive, denen auch in der die Form voranstellenden Kunst die Bedeutung nicht genommen werden kann. Die Künstler der neueren Zeit greifen oft Inhaltsmotive auf, deren Gewicht durch alle Formgebung hindurchschimmert und die Welt als Ganzes herbeiruft. In der ersten Periode des Kubismus wurden die Vorbilder kubisch dargestellt, bei Landschaften die Häuser, die Bäume und die abschließenden Hori- 89, 90
zonte. Bei Menschendarstellungen tritt die Verwandtschaft mit primitiver Skulptur auf, die das Kubische bekanntlich bevorzugt. Die zweite Phase des Kubismus ist durch den persönlichen Duktus gekennzeichnet, der in Strichlagen waagerecht und 90–92
senkrecht verläuft. Dieses Merkmal verschwindet in der dritten Phase, das Bild 93
verliert damit den Charakter des Malerischen. Der malerische Vortrag der zweiten Phase brachte die Auflösung des körperhaften Naturvorbildes. In der dritten Phase tritt an die Stelle der durch den persönlichen Duktus gekennzeichneten Oberflächeneinheit eine Vielheit: die Linie, die Fläche als Einzelausdruck und Einzelteile mit Andeutung der Tiefe und Reliefierung nach vorn. Schattierung tritt nur noch

partiell auf. Diese drei Haupt-Formmittel herrschen von nun an in der Malerei als getrennte Kräfte: Linie, Farbfläche und partielle Illusionsgebung. Die getrennten Mittel begründen eine neue Bildeinheit. In der naturalistischen Malerei sind diese elementaren Mittel gleichsam zur Deckung gebracht und unkenntlich, während sie in der dritten Phase aus dem Gegenstand herausgezogen sind. Auch damit ist erwiesen, daß das Vorbild nahezu vernichtet ist.

Über das Motiv sagt Otto Meyer-Amden (Oskar Schlemmer ›Otto Meyer, Aus Leben, Werk und Briefen‹) folgendes:

> »Das Bildmotiv, das wir darstellen, ist nicht eine ›hohe‹ und ferne Idee, sondern es ist ein Nahes, es ist die unwillkürliche innere Bewegung des tätigen Künstlers.
> Es ist bald die verheißungsvolle Harmonie und bald die zitternde Erwartung, bald die Heftigkeit, bald die Sanftheit der Empfängnis, bald das Glück der Zuversicht, bald die Macht der Gewißheit und vieles andere. An seine unwillkürlichen, inneren Bewegungen darf der Künstler mit Gewißheit glauben, sie sind die dämonische, die innere Stimme, sie sind das Abbild des ›Reiches Gottes‹.«

Infolge der äußerlichen Motivlosigkeit gewinnt die ungegenständliche Kunst eine ›innere Bewegung‹ und mit Hilfe der elementaren Ausdrucksmittel Gestalt. Das Motiv wird erzeugt und nicht vorangestellt. Es entsteht erst mit dem Arbeitsgang. Es ist begrifflich nicht zu fassen, weil es ausschließlich im Sichtbaren ist und allein an die Sicht appelliert. Beschreibung durch Malerei fällt weg. Kandinsky spricht 1912 in ›Über das Geistige in der Kunst‹ von den Ausdrucksmitteln, aber auch von der ›inneren Notwendigkeit‹, die an sich wirksam ist und die die künstlerischen Mittel in einer gewissen eigenen Folgerichtigkeit einsetzt. Dieser Vorgang ist auch bei Paul Klee zu finden. Seine relative Gegenständlichkeit und der Titel ›entstehen‹ erst während der Produktion oder werden erst im beendigten Bild erkannt.

In der surrealistischen Malerei sind die Inhalte plötzlich wieder schwerwiegend.
55 Es sind die Imaginationen der Zwischenreiche, welche die Tradition von Hierony-
83, 101 mus Bosch und später Odilon Redon, James Ensor, Alfred Kubin und Paul Klee
102, 111 heraufgeschworen. Das Konkretisieren magischer Stoffe überkreuzt sich zugleich mit einer erzwungenen Aufhebung des Rationalen und einer Entmaterialisierung

von an sich handgreiflichen Darstellungen. Oft ist es nur die paradoxe Zusammenfügung von naturalistischen, stofflichen Einzelobjekten oder Objektteilen, die abstruse Darstellung von Materialisationsvorgängen. Bei Max Ernst ist in manchen 118
Arbeiten das Inhaltliche, das Motiv wie bei Klee vielmehr ›entstanden‹ als daß es vorangestellt war (was diese Bilder auszeichnet). Bemerkenswert sind gewisse surrealistische Bilder durch den erweiterten Freiheitsbegriff. Bei den negativen Werken spült der Exzeptionismus durch die Beichten des Unterbewußtseins echten oder fingierten Schlamm auf die Leinwände. Das Übergewicht des Inhaltlichen ist im Grunde Feind der Malerei. Joan Miró hält durch eine starke Formgebung das 119
Gleichgewicht, er vereinigt die Tugend des direkten Ausdrucks der Mittel mit den sich ›von selbst‹ ergebenden Motiven. Gleichzeitig mit dem Abgehen von einem vorangestellten Motiv ergibt sich die Mehrdeutigkeit des Kunstwerkes bis zur Vieldeutigkeit. Die Gegenstandsdarstellung wird zur ›Empfindungsdarstellung‹, zur Darstellung des Zustandes des Künstlers.

Der an naturalistische Betrachtungsweise gewohnte Kunstfreund sieht auf einem neuzeitlichen Bild eine Vieldeutigkeit, die ihm chaotisch zu sein scheint verglichen mit der Präzision und Eindeutigkeit der Naturalismen. Andererseits meint er, in dem Chaos stecke, gleich wie in einem Vexierbild, ein naturalistisch faßbares Motiv verborgen. Dem entgegen steht die Tatsache, daß nur das allein Sichtbare gilt, daß optisch nichts verborgen ist, und daß das Sichtbare den Ausgangspunkt für die Empfindungen des Betrachters bildet. Eindeutig ist das Resultat des Werkes als Projektion des einheitlichen Zustandes des Künstlers.

Er ist nicht nur ›angenabelt‹ an den Weltstoff. Seine ›Mitte‹ ist selbst Weltstoff, damit auch Weltgewissen und Verantwortung. Es ist damit gesagt, daß ›Zustand‹ nicht wechselnder Tageszustand oder gar Laune ist, sondern – das neutrale Alles.

Nachbild und Formtrieb als Entfaltungsprozeß

Der Formkünstler ist in der Natur, der Naturalist außerhalb.

Die Masse der Kunsterscheinungen wird von der Kunstwissenschaft in vielfacher Weise gegliedert. Eine Gliederung ist für die vorliegende Untersuchung besonders fruchtbar, die Gegenüberstellung von nachbildender Darstellungsweise, Naturalismus im weitesten Sinn und von Kunst des ausgeprägten Formtriebs, die sich gegen vorbildliche Erscheinungsformen durchsetzt. Die Naturalistik kennzeichnet eine Nach-Stellung der Kunst, die Kunst des Formtriebs aber kennzeichnet eine Vor-Stellung oder Voranstellung.

Es gibt keine allzu festen Grenzen zwischen beiden Arten. Die frankokantabri-
6–9 sche Kunst der Höhlen ist in gewissem Sinn nachbildend. Die ostspanische Kunst
10 (Valtorta-Schlucht) ist Form. Nach diesen Anfängen der Kunst herrscht bis zur Gotik (mit Ausschluß der hellenistisch-römischen Epoche) das formbildende Element vor. Damit sind auch die elementaren Ausdrucksmittel, die Linie und die Farbfläche, in die flächigen Malereien der Tempel und Kathedralen eingezogen. Für sie gilt: je irrationaler ein Werk ist, desto werkgerechter ist der Einsatz der malerischen Mittel und desto mehr ist das Werk zugleich lebendiger Bestandteil einer ebenso rein gewachsenen Architektur und Raumkunst. Für die folgende Zeit jedoch gilt: je naturnäher ein Werk ist, desto mehr werden die Eigenkräfte der Mittel abgetötet und desto weniger hat es Verband mit der Mauerfläche und Architektur. Werkgerecht ist die mit dem Pinsel primär gezogene Linie als Umriß oder die Farbfüllung einer Form. Umriß und Farbe sind die Ausdrucksmittel, die eine Malerei der Fläche bilden. Wenn auch Punkte zu Augen, Linien zu Körperumrissen und dadurch zur Darstellung des Leibes, alle Formmittel zu Interpretationen menschlicher Vorstellungen und Bilder werden, so resultiert doch kein Gemein-Konkretes daraus, sondern eine entmaterialisierte Welt.

Ganz anders die nachbildende Kunst. Die Mittel verlieren ihre direkte Sprache.
1 Die Umrißlinie wird solange mit Übergängen gequält, bis sie zum Körperschatten wird, zur Illusionserzeugung der Reliefierung, bis zum scheinbar rundplastischen

Körper. Die Linearperspektive, ein echtes Danaergeschenk, reißt die Fläche zum Tiefen-Raum auf. Heinrich Schäfer hat in seinem Buch ›Von ägyptischer Kunst‹ erstmalig festgestellt, daß alle Kunst vor der griechischen Klassik der ›geradaufsichtig-vorstelligen‹ Darstellungsweise unterlag, die besonders rein durch die ägyptische Kunst vertreten wurde. Es tritt also freie Bewegung der Körper und alles zur Perspektive Hinführende erst seit der griechischen Klassik in der bildenden Kunst auf. Von hier wird das Sehen des Westeuropäers bestimmt – durch etwas, was eigentlich Naturalismus genannt wird.

Die mit diesen Mitteln auf der Fläche erzeugte Augentäuschung bringt trotz Raumvorstellung eine widersinnig dünne Projektion auf die dadurch imaginär gewordene Fläche. Die Bilder ergeben ein Szenarium mit Schauspielern. Diese werden durch ihre runde Körperlichkeit zu Maßstäben des Raumes und treten in Beziehung zu den mitdargestellten Objekten. Eine euklidische Demonstration.

Während der Mensch früher ein Bestandteil des großen Rhythmus war, trat er später diesem gegenüber. Die Natur wurde Objekt der Beobachtung. Vergleiche Leopold Ziegler in ›Apollons letzte Epiphanie‹:

> »In zweieinhalb Jahrtausenden konnte des Herzens Willkür und Begehr diesen kosmologischen Tatbestand zunehmend zwar verdunkeln und sogar verleugnen, nicht aber außer Kraft setzen. Wird er doch stillschweigend noch dadurch anerkannt, daß man im Zeitalter der Vielen, Vielzuvielen, zum Ersatz für eine echte, ach längst eingebüßte Welt-Habe die sogenannte Weltanschauung heranzieht, in der zuversichtlichen aber trügerischen Erwartung, sie werde ihrerseits einen Koinos-Kosmos erzeugen und somit das leisten, was aus wesensgesetzlichen Gründen allein die Selbstoffenbarungstat des Logos leistet.«

Der Aufbruch der Wissenschaft, wozu auch die Malerei des Nachbildens gehört, ist die Reaktion auf den Zustand des verlorenen Paradieses. Während des stufenweisen Heraustretens aus der großen Natur wurde gleichzeitig auf jeder Stufe ein neues Wieder-Eindringen-Wollen spürbar. Aber es bleibt selbst bei Meistern wie van Eyck, Rogier van der Weyden bei der Hingabe an die Einzelheiten. Auf jeder Stufe wurden schärfere Register der Beobachtung herangezogen. Man rückte der Natur von außen auf den Leib oder sogar in den Leib.

Die Leistung der einzelnen Maler-Persönlichkeiten war ein Teil dieser wissenschaftlich fortschreitenden Front, was die Beispiele Lionardo, Michelangelo, Dürer bezeugen. Ein Kulminationspunkt bildete sich einmal in der Kulturgeschichte der Menschheit in dem als außerehelicher Sohn eines Notars und einer Bäuerin 1452 in Anchiano nahe dem Städtchen Vinci geborenen universellen Genie Lionardo. Eine Erscheinung, »die zu schaffen die Natur nicht zum zweiten Male die Kraft hat«. Eine derartige Synthese war nur in jener Zeit ›wissenschaftlicher Kunst‹ möglich.

Trotzdem Fakten aller Art zusammengetragen werden, um das Gebäude des intellektuellen Beweises aufzurichten, bleibt der bohrende Verstand hilflos, wenn es sich um die Ursachen handelt, so zum Beispiel um die Ursachen, die zum ›Formtrieb oder zum Abbild‹ führen. Die Ursachen liegen vermutlich im Zustand der ersten Menschen. Von diesem Zustand aus schwingen die Wellen weiter. Die Wandlungen in der Mode versucht man aus dem Kontrastbedürfnis zu erklären, jedoch bleibt die Ursache zum Kontrastbedürfnis nicht so leicht ergründbar. Man muß sich demnach beschränken und gewissen Symptomen zuwenden. Man kann gewisse Strukturen, Systeme und Methoden untersuchen, die erklärbar sind.

Obwohl die Renaissance-Meister ihrem Wesen nach nicht primär nachbildeten, sondern forschten, so erfanden sie doch damit die Kunst der Nachbildung neu, die seit der Antike vergessen worden war.

Dagegen steht die Formkunst, das Entstehen eines Kunstwerkes ohne das Vorbild. Sein Entstehungsprozeß ist durchaus vergleichbar mit dem schöpferischen Akt der Natur. Die Natur und die Formkunst bilden nicht nach, sondern bilden.

Das System der Nachbildung, nach dem die originalen Meister bewußt und unbewußt vorgingen, war die Gegenüberstellung mit dem Gegenstand, den sie für würdig hielten, ihrer Forschung zu dienen, und dessen Übersetzung in die Fläche oder in die Fülle skulpturalen Materials. Es handelte sich um ein Kräftespiel zwischen Künstler, Vorbild und künstlerischem Mittel. Das System der Formkünstler jedoch ist zweipolig, persönliches Ingenium und Ausdrucksmittel; die Erscheinungsform der Natur (Vorbild) wirkt nur bedingt mit.

Die Methode der nachbildenden Künstler war, den Schlüssel zur Transponierung zu finden, mit dessen Hilfe ein realer Gegenstand in der Fülle seiner körperhaften Erscheinung in Fläche und Farbe umgesetzt werden kann, nebst einem Stück seiner raumhaften Beziehungen. Das Sichtbare mußte mit den Möglichkeiten

des Darstellbaren in Übereinstimmung gebracht werden. Die Helligkeiten und die Dunkelheiten in der Natur sind viel stärker als die Möglichkeiten der Farbe. Eine bestimmte Skala der Töne mußte reduktiv gefunden werden, damit im Nachbild eine Einheit gewährleistet werde. Die Methode des Nachbildens geht lange Strekken durch die Zerlegung, während das Formbilden der Synthese zustrebt.

Die Methode des formschaffenden Künstlers liegt im Vorgang der Zeugung. Das künstlerische Ingenium schlägt sich auf die Ausdrucksmittel nieder. Die Entfaltungskräfte dieser Mittel werden nicht zu etwas verwendet, sie dienen nicht zu etwas, sie werden nicht im Hinblick auf etwas vergewaltigt (Vortäuschung). Es entsteht vielmehr eine Einheit der bildenden Kräfte des Künstlers mit den bildenden Kräften des Materials.

In der Folge seien einige Punkte berührt, die einen Einbruch der nachbildenden Kunst in die Entwicklung der formbildenden Kunst bedeuten.

Verworn hat nach Scheltema ungefähr im Jahre 1920 die Begriffe ›physioplastisch‹ und ›ideoplastisch‹ [einander] gegenüber gestellt. Der erste Begriff erfaßt die Gestaltgebung der physischen Welt in ihrer Realität. Ein reales Vorbild ist der Kunst übergeordnet. Der zweite Begriff sagt, daß ein Ideelles der bildenden Kunst übergeordnet ist, um dessen Nachbildung es sich handelt. Das Ideelle ist aus dem künstlerischen Empfinden und Tun nicht zu verweisen. Es existiert in bestimmten früheren Kunstepochen. Der heutige Künstler hat weniger ideelle Vorbilder, da er entstehen läßt, was unter seinen Händen aus dem Material entstehen will. Das Ideelle fließt ein. (Siehe auch über die Entwertung des Motivs im Kapitel ›Motiv – Motivlosigkeit‹.)

Eine ausgezeichnete Formulierung der Gegensätze gibt Leopold Ziegler in seinem Werk ›Überlieferung‹. Er stellt ›mimetisch‹ und ›poetisch‹ einander gegenüber und sagt:

> »Ich meine den Unterschied zwischen einer wahrhaft schöpferischen, im platonischen Begriffe ›poetischen‹ Kunst, die sich im geometrischen Ideogramm, im mathematischen Symbole erfinderisch auslebt: und einer im aristotelischen Begriffe ›mimetischen‹ Kunst, die sich um eine zeichnerische, bildnerische, malerische Wiedergabe von Wirklichkeiten müht.«

An anderer Stelle spricht er von der ›Schauspielerkunst‹ der späten Griechen, wobei er wohl auch die Skulptur einschließt. In dem Wort ›mimen‹ liegt schon der

Begriff ›nachmimen‹, die Nachahmung menschlicher Körperbewegungen und Gesten, die in der naturnahen Skulptur zu erstarrten Posen werden. Poetisch ist die schöpferische Gestaltgebung, die grundsätzlich nicht nachahmt. Das Poetische findet seine Stütze im Eidetischen, der Fähigkeit, früher Geschehenes wieder zur Vorstellung zu bringen. Sie umfaßt jedoch vor allem die Befähigung, selbstgebildete Vorstellungen bildhaft erscheinen zu lassen. Bei Kindern, Primitiven, Künstlern oder bei dazu besonders Prädestinierten ist sie zu finden. ›Eidos‹ gehört einer tiefgründigen Zone an und ist Voraussetzung des künstlerischen Bildens.

Die traumhafte Welt des Kindes, auch noch desjenigen, das zu malen beginnt, steht vor der Kenntnis der Dinge. Jedoch ist der Lebenswille so stark, daß es zu den Realitäten gedrängt wird und daß sein Leben einer Entdeckungsfahrt gleicht. Das Kind ist ein Erforscher der Umwelt. Es ist also von den forschenden Malern der Renaissance nicht weit entfernt. Andererseits ist seine Vorstellungswelt bildhaft, nicht erfahrungsmäßig rational. Die Kindermalereien sind im Resultat formhaft-expressiv, und man kann sie in das Gebiet der Naturferne und in das der Formnähe rücken. Es ist deshalb kein Zufall, daß auch die Kunst des Kindes vor dem Erlernen der Perspektive, ›geradeaufsichtig-vorstellig‹ ist.

Jedoch ist es nicht richtig, zu glauben, die Kindermalereien seien formhaft gemeint. Es ist vielmehr ein Wille zum ›Nachbilden‹ darin zu sehen, der aus naheliegenden Gründen nicht zum Ausdruck kommt. Der Stift, von ungelenker Hand geführt, entläßt nur elementare Ausdruckskräfte, die denjenigen mit vollem Recht entzücken, der durch den Expressionismus visuell vorbereitet wurde. Diese Ausdruckskräfte bewirken die Deformierungen der Naturnachbildung, die Spannung, die zwischen Naturalismus und Form besteht. Wenn die Renaissance und die späteren Naturalismen nicht als Vergleich dastünden, würde der Kern der Kinderkunst vermutlich ziemlich real aufgefaßt werden. Es ist bekannt, daß diese wunderlich-wunderbare Kunstart ihr Ende findet, wenn das schulmäßige Nachbilden nach Vorbildern mit Perspektive, die Ratio des Naturalismus, in diese Zauberwelt einbricht.

Innerhalb des Ablaufs der Geschichte der Kunst bildet die Eiszeit den ersten Höhepunkt. Nach der Periode der verschiedenen Grade der Umrißzeichnungen sind die mehrfarbigen Tierbilder, die in den Höhlen des frankokantabrischen
6–9 Gebietes gefunden wurden, in das Magdalénien zu setzen. Sie zeichnen sich durch eine hohe Lebensnähe aus (Altamira-Höhle).

Die Vorstellungswelt des Frühmenschen entspricht seinem Da-Sein. Er ist Teil der Natur und mit ihren Kräften unmittelbar verbunden. Traumhaft, bildhaft ist seine Vorstellungswelt. Seine künstlerischen Produkte müßten demnach unwirklich formhaft sein. Jedoch tritt eine Umkehrung ein, deren Ergebnis ein Spiegelbild des kindlichen Malens ist. Alle Erscheinungen sind ihm zunächst bildhafte Komplexe. Aber er ist Jäger, Beobachter. In der Höhle malt er oft an schwer zugänglichen Stellen bei schwacher Fackelbeleuchtung, teils auf dem Rücken liegend, teils in gezwungenen Körperhaltungen undekorativ gemeinte Erinnerungsbilder: Idealbilder von jagbaren Tieren. Das Ziel ist das Ideal, das Resultat ist Realistik, wobei dieser Begriff nicht allzu eng genommen werden darf. Dies gilt auch für die übrigen Kunsterzeugnisse dieses Kulturkreises, der sich bis zum Kaukasus nachweisen läßt, in Ritzzeichnungen auf Knochen und in Kleinplastiken, unter denen die Venus von Willendorf am bekanntesten geworden ist.

Zur selben Zeit oder kaum später und nicht weit entfernt, tritt eine zweite, ganz anders geartete Kunst auf, diejenige Ostspaniens (Valtorta-Schlucht). Die Silhouetten von Menschen in lebhaften Stellungen werden im Freien unter Felsvorsprüngen auf das natürliche Gestein gemalt. Auffallend sind hier nicht die Einzeldarstellungen wie in den Höhlen, sondern menschliche Gestalten sind zueinander in Beziehung gesetzt, zu Kompositionen vereinigt, die Jagd, Kampf, Tanz darstellen. Die Figuren sind in die Länge gezogen und entspringen damit einem einheitlichen Formtrieb. Während die realistische Kunst des Magdalénien bald verschwindet, gibt die formstarke Kunst Ostspaniens ihre Kräfte traditionbildend weiter über die Straße von Gibraltar hinweg über Nordafrika (Felsbilder) nach Osten, wo sie für die frühägyptische Kunst zum Ausgangspunkt wird.

In den Mosaikarbeiten Sumers und in dem schon erwähnten Kopf aus Warka, zeigt sich die vielkörperliche und -stoffliche Darstellungsart, die in vielen früheren Kulturen auch in der Bemalung von Plastiken sich ausdrückt. In der Kunst der Primitiven ist sie herrschend. Die Einheit des Materials ist verlassen, indem verschiedene, heterogene Stoffe an einem Werk Verwendung finden. Bezeichnend ist, daß die Augen mit einem Material eingesetzt werden, das gewisse Ähnlichkeit mit natürlichen Augen aufweist (Emailschmelz, Glas, Muschelstücke). Die Haare werden entweder mit echten Haaren oder Fasern, auch als Perücken (also doppelt übertragen) gegeben. Hiermit verrät sich deutlich die Absicht ›Leben‹ darzustellen. Aber das Resultat ist kein gewöhnlicher Naturalismus und gänzlich verschieden

von den Friseurpuppen der jüngsten Vergangenheit. Durch die Verbindung von Naturalismus und Übersetzung, wie sie auch im Surrealismus vorhanden ist, entsteht Magie.

Die ägyptische Kunst weist ein allgemeines und wesentliches Merkmal von Fläche und Körper auf in den Gestaltungen von Malerei und Flachrelief einerseits und ihrem Gegensatz in der Plastik andererseits. Das skulptural Gebildete ist viel naturnäher, so die Sitzbilder und Standbilder. Körperhaftes Volumen zusammen mit Materie vermitteln dem Betrachter materielle Empfindungen, während Darstellungen der Fläche nicht greifbar sind im doppelten Sinne des Wortes. Sie sind ungreifbar, entmaterialisiert. Dies hebt in gewissem Sinn alle Malerei in eine irreale Zone und über die Skulptur. Die Flachdarstellungen, auch die Reliefs der Ägypter, zeigen von einem Menschenkörper verschiedene Ansichten, indem sie die Perspektive vermeiden. Alle Teile werden so gestaltet, daß sie beschreibend sich erklären, der Kopf im Profil, das Auge von vorn, die Schultern von vorn, Gürtel und Gesäß von der Seite, der Nabel in Zweidrittel-Ansicht. Diese Darstellungsweise folgt zugleich der Fläche und ist voller Empfindung für dieselbe. Darin scheint ein Widerstreit zu liegen und ist doch keiner.

Das Darstellungsprinzip, das hier zu Grunde liegt, ist, wie erwähnt, ›geradaufsichtig vorstellig‹. Daß die ägyptischen Künstler Bewegung in unserem Sinne darstellen konnten, also zum Beispiel gedrehte Glieder oder eine Wendung des Oberkörpers, erweisen Ausnahmen.

Diese findet man hauptsächlich unter den Ostraka (Skizzen auf Stein- oder Tonscherben) und den als Grabbeigabe gefundenen kleinen Figuren, die Bäckereien, Viehzuchtszenen, Gewerbeszenen, Rudermannschaften in Booten und dergleichen darstellen. In der hohen sakralen Kunst hätte der Ägypter ein Abweichen von dem Kanon der geradaufsichtig-vorstelligen Darstellungsweise als profanierend empfunden. Es liegt also zweifellos ein bestimmter Formwille vor, mag er auch erst im Laufe der Zeit bewußt geworden sein.

Die verschiedenen Aspekte eines Gegenstandes erinnern an gewisse Perioden der heutigen Kunst, die einen Grad von Bewegung mit einbezieht (Der Futurismus im weitesten Sinne beruht auf der Gleichzeitigkeit verschiedener Aspekte). Innerhalb der langen Dauer ägyptischer Kunst fällt die Periode von el Amarna auf. Amenophis IV. unternahm den Versuch, einen monistischen Sonnenkult einzuführen. Die ganz deutlich porträthaften Darstellungen zeigen in Skulptur, Relief und Malerei

einen phthisischen Typ mit starkem, hängendem Unterleib, vornübergeneigter Haltung, langem Gesicht und starkem Hinterkopf. In dieser Zeit machen sich auch in der Monumentalkunst Freiheiten bemerkbar, z. B. in dem bemalten Kalksteinrelief aus Amarna um 1360 mit der sehr frei bewegten Darstellung des Königs Amenophis IV., dem seine Gemahlin Nofretete eine Mandragora reicht. Solche 14
Werke sind auf Naturbeobachtung gegründet. Sie entspricht dem Naturgefühl, das sich im Sonnengesang des Amenophis und seinem Sonnenkult ausdrückt. Ob zu gleicher Zeit die dem Gott Thot geweihten Tempel, die wissenschaftliche Institute waren, in Wirksamkeit traten, ist wohl möglich.

In Griechenland zeichnet sich die Ausbildung westlichen Denkens bei den Philosophen ab. Aristoteles bedeutet einen umfassenden Einbruch der Naturwissenschaft im Sinne der Naturbetrachtung und Naturbeobachtung. Es soll nicht gesagt werden, diese hätte die Kunst jener Zeit beeinflußt, vielmehr bilden alle Evolutionen eine gemeinsame Front, in der die Sektoren Wissenschaft und Kunst wirksam sind. Derjenige Sektor, der intuitiv und spekulativ am beweglichsten auftritt, bildet den Kopf der Bewegung. Kunst und Naturbetrachtung bildeten das Gegenüber von betrachtendem Subjekt und dem Objekt aus. Daß die Änderung des Sehens, der Beobachtung, auch von den öffentlichen Veranstaltungen des antiken Lebens beeinflußt wurde, dürfte außer Zweifel stehen. Die griechische Tragödie, wie sie Aischylos (geboren um 525) gestaltet hatte, ist in ihrer künstlerischen Form (Kleidung der Schauspieler in lange farbige Gewänder, Kothurn, Tragen von Masken und Fortfall der Mimik, Rede und Gegenrede zwischen Chor und Schauspieler) dem der Form zugewandten Gestaltungswillen der archaischen griechischen Skulptur und Malerei der Vasen ganz nahe verwandt. Die weitere Entwicklung, besonders im 4. Jahrhundert, wo die öffentlichen Agone mehr und mehr an berufsmäßige Spezialisten übergingen, und in der hellenistischen Zeit, wo der agonale Geist im persönlichen und öffentlichen Leben der Griechen mehr und mehr erlosch, ist eine Parallele zu der angedeuteten Entwicklung in der bildenden Kunst. Dabei formten die griechischen Künstler nicht unmittelbar nach dem lebenden Modell, wie es die Kunstschulen der Kulturländer heute tun, die Methode war vielmehr eine permutierende Übertragung von Teilstücken, um zu einem Ganzen des menschlichen Körpers zu kommen. Die Vorstellungskraft und die Formkraft gingen verloren. Die Kunst der Vasenmalerei aus homerischer Zeit kontrastiert mit dem geschönten Naturalismus der Entartung (hellenistische Skulpturen).

Nach der großartigen Formkunst der romanischen und frühgotischen Zeit erschien eine neue Richtung des Sehens. Diese manifestiert sich in der Frührenaissance seit 1400 immer deutlicher und findet in der Hochrenaissance um 1500 ihren Höhepunkt. Daß dabei die Funde antiker Kunstwerke mitbestätigend waren, die bezeichnenderweise meist römische Arbeiten, allenfalls Kopien griechischer, meist hellenistischer Originale waren, ergab sich aus den Fundmöglichkeiten des Bodens, auf dem das ›rinascimento‹ erschien.

Das Nachbild eines vorhandenen Vorbilds wurde in doppeltem Sinne zur Kunst. Die große Errungenschaft und Entdeckung war, daß man einen bestimmten Natureindruck suchte und ihn weit genauer als bisher auf die Fläche übertrug. Der immer wieder falsch verstandene Ausspruch Dürers:

> »Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie«

sagt nicht, man müsse die Kunst aus der Natur herausreißen. ›Reißen‹ ist ein alter Ausdruck für Zeichnen. Mit dieser Auffassung sind aber gleichzeitig weitergehende Probleme aufgegriffen, neben dem Körper der Raum auf der Fläche.

Die Linearperspektive wurde ausgebaut. Sie beschäftigte die Künstler in noch nie dagewesenem Maße. Es galt, mittels Maß, Zahl und Zirkel und mit realen Modellen, mit Schnüren und anderen Einrichtungen nicht nur das Körperliche, sondern das Räumliche in der Tiefendarstellung beweiskräftig zu machen. Bilder
51 und Zeichnungen wurden Kunststücke der Perspektive. An möglichst komplizierten Aufgaben sollten die Lösungen gezeigt werden. Der menschliche Körper wurde anatomisch genommen und gemessen. Man glaubte einesteils, die Naturerscheinung ohne dies nicht genügend genau übertragen zu können, andererseits hoffte man, einen allgemein gültigen, errechenbaren Formenkanon in den Maßverhältnissen zu finden, der dem Künstler die Formkraft ersparen könnte. Die Antike hat nur wenige ideal durchgeformte Menschentypen, in der Renaissance erweiterte sich die Typenzahl, und die Typengestalten wurden stärker differenziert.

Die anatomischen Studien der Künstler arbeiteten den Wissenschaftlern in die Hände. Die Künstler lieferten anthropologische, anatomische, zoologische, botanische Bildvorlagen, und das von den Künstlern entdeckte Sehen wurde, wie immer, Vorbild für die Allgemeinheit. Jeder Meister fügte den schon bekannten

Beobachtungen neue hinzu. Die Dürerschen Arbeiten wie das ›Rasenstück‹, der ›Löwenzahn‹, der ›Hase‹ und viele Blätter seiner Produktion sind ausgeprägte Beispiele dafür, wie die Natur von nun an zu betrachten sei.

Lionardo brachte mit dem Porträt der Mona Lisa in jahrelanger Arbeit ein erstaunliches Werk hervor, das besonders in einer Hinsicht alle späteren Naturalismen hinter sich läßt. Er versuchte, die Augentäuschung so weit zu treiben, daß er nur mit den Mitteln des Malers auf der unbeweglichen Malfläche eine gewisse Kinetik des Eindrucks erreichte. Er forschte so lange, bis es gelang, in der Mund- und Wangenpartie diejenige Stellung zu finden, die dem Eindruck der Bewegung am nächsten kommt. Er hat etwas von der Zeitsubstanz im Kunstwerk geahnt (Siehe Kapitel Rhythmus als Zeitkörper).

Lionardo: »Die Kunst ist eine Wissenschaft.« Alle Kräfte wurden in diese Art von Anschauung und Forschung gelegt. Die Gesamtkomposition eines Werkes wurde sehr wahrscheinlich auf einem Netz von Hilfslinien errichtet, dem Maß und Zahl zugrunde gelegt wurden. Diagonalen, Kreise, Dreiecke und der Goldene Schnitt ersetzten vermutlich das freie Empfinden der Anordnung (siehe Kapitel ›Komposition und Dekomposition‹).

Wie ist es möglich, daß bei dieser Kunst der Naturerforschung, die bis zum Realismus des 19. Jahrhunderts weitergeht, noch Platz war, um dasjenige zu beherbergen, was heute als Kunst angesprochen zu werden verdient?

Es ist sicher, daß die eigentlichen künstlerischen Werte überwiegend unwillkürlich, also ohne Absicht, Eingang fanden. Das Schöpferische entsteht absichtslos. Es ist die besondere Auszeichnung des hochrangigen Künstlers auch der naturalistischen Richtungen, daß er seine eigensten Intuitionen nicht völlig zu steuern vermag. Er bleibt in Unkenntnis darüber, was neben seiner Absicht und seiner Zielstrebigkeit an unbekannten Werten von ihm hervorgebracht wird. Es sei an dieser Stelle schon auf etwas hingewiesen, was später ausgeführt werden soll: Es gibt eine dem Bewußtsein völlig entrückte Methode der künstlerischen Produktion, die naturhafter Art ist, und in der der Künstler nur ein Funktionsträger ist. Es bildet sich ein Gegensatz zwischen dem, was er bewußt oder empfindungsmäßig schafft und dem, was in seinen Werken als höchster künstlerischer Wert entsteht. Während die Epigonen, ihrer Tendenz gemäß, diese unfaßbaren Werte ausschalten, indem sie ganz klare Ziele vor sich haben, ist der originale Künstler, der keinem Vorbild früherer Kunst nachstrebt, das Unbekannte nicht scheut, sondern

auf sich vertraut, überhaupt nicht in der Lage, seinen Formwillen völlig zu steuern. Der Mensch denkt und Gott lenkt. Wenn ein künstlerischer Mensch irgend einer Tätigkeit obliegt, entsteht unwillkürlich Kunst.

Vieles, was in der Hoch-Renaissance geschaffen wurde, liegt dem heutigen Standpunkt beträchtlich fern, da der ungeschulte moderne Betrachter primäre Empfindungen dafür nicht mehr aufbringen kann. Die Verbreitung schlechter Reproduktionen (siehe Kapitel ›Rhythmus als Zeitkörper‹) verfälscht außerdem den Ausdruck des Originals. Es liegt im Wesen der Malerei, besonders auch derjenigen dieser Periode, daß sie im Original gesehen werden muß. Die Malmaterie, die bei dieser Illusionskunst fast substanzlos ist, besitzt im Original einen gewissen Ausdruck, der nur durch den Glanz der gefirnißten Oberfläche versteckt ist. Diese perfektionierte Malweise und der Wille zur Augentäuschung stößt gegen die Grenzen des Künstlerischen. Wieweit die Patina hier verändernd gewirkt hat, ist nicht zu ermessen, da auch die Veränderung durch Restaurierung Unsicherheit schafft. Die in Holland vollzogenen Restaurierungen deckten derart krasse Farben auf, daß dadurch die vielseitigen Probleme der Restaurierung und die heutige Stellungnahme dazu aufgeworfen wurden. Es steht fest, daß das bekannte Rembrandtsche Helldunkel durch Nachdunkeln der Farben und der auf der pastosen Malschicht firnisgebundenen Schmutzschichten gesteigert wurde. Man hat davon abgesehen, hier weiter vorzudringen, wohl wissend, welche Macht die Gewöhnung darstellt, der die öffentliche Meinung erliegt, selbst die Gewöhnung mancher Kenner, die ungerne von Irrtümern abgehen.

Rembrandt stieß bis zum Realismus vor. Gleichzeitig entwickelte er eine neue
59 Freiheit im künstlerisch-technischen Vortrag. Besonders in der Graphik greifen seine Ausdrucksmittel über das Programmhaft-Gegenständliche hinaus. (Man denke an die fast schon absoluten Ausformungen auf den Radierungen des Herkules Seghers.)

Mit Rembrandt erscheint die al-prima-Technik zum erstenmal als voll ausgebildet.

Die Graphik und die ausgezeichneten Studienblätter naturalistischer Meister, wie auch Einzelheiten ihrer gemalten Studien lassen das Künstlerische viel mehr durchleuchten als manche ihrer fertigen Werke.

In der deutschen Schule tritt nach 1500 ein Künstler auf, der eine alles überhö-
54 hende Synthese findet: Nithart, genannt Grünewald. Es ist eine expressive Form-

Inhaltskunst. Sie ist derart formhaft, daß in der Kreuzigung des Isenheimer Altars sogar verschiedene Maßstäbe der Figuren auftreten. Wenn auch die Ursache hierzu (ähnliche unnaturalistische Größenverhältnisse finden sich schon in der ägyptischen, griechischen und mittelalterlichen Kunst) im Motiv, in der Ikonographie liegt, so bleibt doch das künstlerische Faktum als solches daneben bestehen und muß als solches bewertet werden. Dazu gehört das Faktum der ungewöhnlichen Farbigkeit Grünewalds, die zweifellos über das ikonographisch Bedingte hinausgeht, im Genialischen liegt.

Es sei daran erinnert, daß es auch in der Renaissance und in den Zeiten der nachfolgenden Naturalismen immer zur selben Zeit eine parallellaufende ungegenständliche Kunst gibt: das Ornament!

Tintoretto vermag aus Form und Farbe stärkste Kräfte zu ziehen. Das sehr große, auf Leinwand gemalte ›Paradies‹ im Dogen-Palast ist durch die Verteilung vieler Brennpunkte eine rhythmisch wogende Modulation der Fläche. Der ihm verbundene jüngere Greco nimmt die formbildende Tradition von dieser Seite auf 57
und führt sie zur Durchbildung seiner eigenen Formsprache.

Eine ganz anders geartete Formbildung ist die von Poussin. Er wird zum Exponenten des Neu-Klassischen.

»Ich habe nichts vernachlässigt.«

Er verdichtet seine Pläne durch eine poetische Geometrie, durch Abwägen der 65
Gewichte. Bei ihm gewinnt das Absolute, im Vergleich zu Greco als Vertreter des Bewegten in der Form eine besondere Bedeutung. Die reicheren Formen werden bei Poussin durch die Senkrechten und Waagerechten in ein System der Form-Formulierung gebannt. Auch die Tiefenwirkung wird durch ihn diszipliniert. Er begründet vieles, was später die französische und Pariser Schule in Hinsicht auf das Maßvolle der lateinischen Kunst auszeichnet.

Im weißen Pierrot von Watteau (Louvre) zeigen sich starke Formkräfte. Die Subtilität des gemalten Gewandes wandelt gewisse ursprüngliche Flächenwerte ab (Knitterung der Fläche).

Die Fläche äußert sich drastisch bei Manet, dessen Figuren, nach einem zeitgenössischen Einwand, so flach wie Spielkartenfiguren seien. Hiermit beginnt ein neuer Grad der Abstraktion durch die Fläche.

Jeder Künstler stößt von seinen Vorgängern ab. Er übernimmt jedoch auch, und

zwar die über das Persönliche und Zeitliche hinausreichenden Formkräfte. Sie bilden Brücken. Die so erfolgreiche französische Malerei hat trotz ihrer Evolutionen eine vielgerühmte Konstante. Rubens, Tintoretto, Greco als Vertreter des variablen Formenreichtums einerseits, Poussin als Vertreter des Absoluten andererseits und die Farben des Impressionismus bilden das gewichtige Gepäck von Cézanne, der nichts auf seinem Weg verlor und viel hinzufügte.

Die neuere Geschichte der Malerei hat zwei Beugungswinkel. Der erste liegt zwischen Cimabue und Giotto. Es beginnt der Weg zum Nachbild. Der zweite Beugungswinkel liegt bei Cézanne. Es beginnt der Weg zur Form. Manche Mittel,
79, 80 die vor Giotto auffallen, erscheinen in der Cézanne-Zeit bei van Gogh und Gauguin wieder; die Fläche, der Kontur, die Schatten, nicht gemäß der Naturerscheinung, sondern ›wie sie der Maler braucht‹.

Die Epigonen der nachbildenden Kunst schaffen nicht Abbilder der Natur, sie geben immer weitere Abschwächungen von den Errungenschaften der Meister. Ihre Bilder unterscheiden sich kaum untereinander, weil die Unmenge von Einflüssen eine Nivellierung erzeugt.

Es mag auffallen, daß naturalistische und wissenschaftliche Zeitbetrachtung in der spätgriechischen Zeit und in der Renaissance jeweils zusammen auftreten, und daß auch in der weiteren Annäherung an die Natur im 19. Jahrhundert diese Parallele weitergeht. Mit Cézanne tritt eine Wendung zum Formtrieb ein, während auf anderen Gebieten die wissenschaftliche Naturbetrachtung weitergeht. Die Naturalistik in der Malerei ist zu Ende gekommen. Warum kann sie die Wissenschaft nicht mehr begleiten? Warum degeneriert der Naturalismus?

Jedes wertbeständige Werk beruht auf originalen Entdeckungen eines Künstlers. Nur in diesen Entdeckungen ist die Intensität enthalten, die es lebendig erhält.

Bisher Unbekanntes zeigt der originale Künstler in seinen Werken, während die epigonalen Malereien bereits Bekanntgewordenes aufnehmen. Ihr originaler Anteil ist nur noch in einigen persönlichen Dingen wie Handschrift, Pinselführung oder in sonstigen geringen Fakten zu bemerken. Das Unwillkürliche ist bei ihnen verschüttet.

Die Frage, warum ein originaler Künstler auf neue Formen, Farben usw. stößt, ist im Grunde nicht zu beantworten. (Seine Methode soll später behandelt werden.) Die Entdeckung der Naturbeobachtung kann, im Ganzen genommen, ebensowenig erklärt werden wie die Abwendung davon.

Durch die Abwendung der Malerei von der Beobachtung der Natur ist diese an die Wissenschaft abgegeben worden. Das Malerauge will nicht mehr wissenschaftlich beobachten. Die Beobachtung übernimmt die wissenschaftliche Forschung mit wissenschaftlichen Mitteln und Techniken. Es hat sich erwiesen, daß das Auge dazu nicht mehr ausreicht. Die Fotovergrößerung, das Mikroskop, das Röntgenbild, die Zeitlupe haben die Beobachtung in einer Weise intensiviert, daß dem unbewaffneten Auge keine neuen Naturbeobachtungen und Entdeckungen mehr möglich sind. Die heute erregenden Naturbeobachtungen sind Resultate der Instrumente. Der moderne wissenschaftliche Apparat erfordert weiterhin Abspaltungen in Spezialitäten. Die Wissenschaft ist soweit vorgedrungen, daß auch die optischen Apparate nicht mehr ausreichen. Das Atomsystem kann nicht mehr beobachtend erfaßt werden, sondern durch Rückschlüsse wissenschaftlicher Art, die die Mikro-Beobachtungen fortsetzen. Auch die Quanten können nicht beobachtend erfaßt werden.

Trotz dieser Trennung von Wissenschaft und Kunst scheinen gewisse Verbindungen in der gemeinsamen Front zu bestehen. Eine einheitliche Front alles Bildens und Forschens (Naturwissenschaft, Philosophie, Literatur, Kunst und Musik) ist vorhanden. Betrachtet man wissenschaftliche Fotos, Mikrofotos, Diagramme, so fällt eine gewisse Ähnlichkeit mit den Formungen innerhalb der neu- 126
zeitlichen Kunst auf, eine Beziehung. Die selbständigen Formerfindungen der neuzeitlichen Kunst bilden dabei gleichsam die abgeklärten Endformen im Sinne absoluten Sehens. Die äußerliche Ähnlichkeit von Kunstwerken mit solchen Dingen, die Forschen und Wissen ins Sichtbare und Tastbare übersetzen, bleibt an der Oberfläche. Die tiefliegenden Beziehungen sind damit nicht aufgedeckt, nur angedeutet.

Die Kunst verlor den Zusammenhang mit der ›Beobachtung‹ der Natur und machte sich davon frei, wie sie sich im Laufe der Zeiten von anderen Bindungen löste. Je mehr sich die Kunst von allen Bindungen freimacht, desto mehr wird sie reine Kunst. Der Gewinn der gereinigten eigenen Werte bringt sie aber der Natur näher. Sie bildet – nicht nach der Natur, sondern gleich wie die Natur.

Naturalismus ist fern der Natur. Je naturalistischer ein Gemälde ist, desto mehr wird es zur Wachsleiche. Es mißachtet die Zeit.

Die gereinigte Kunst gewinnt die Beziehung zur Natur selbst. Obschon der heutige Künstler sich nicht mehr äußerlich mit dem Nachbild der Natur beschäf-

tigt, sondern der Natur kongeniale Werke erzeugt, wird seine Kunst trotzdem der allgemeinen Anschauung vorangestellt bleiben: Exempel alles Sichtbaren.

Rhythmus als Zeitkörper

In den Rhythmen von Cézanne ist im Gegensatz zum Naturalismus Zeitsubstanz enthalten. Im Kubismus wird sie noch deutlicher. Der Futurismus versucht sie beschreibend darzustellen, abgeleitet von der Fotografie, und irrt damit.

Rhythmus und Form-Variation haben eine Gemeinsamkeit: sie sind Zeitsubstanz in der Kunst.

Die Zeit ist nicht ein apollinischer Wochenplan, in dem Dionys spazieren geht. Zeit ist vermutlich eine elementare Substanz.

Die Zeit kann nicht gemessen, sondern nur an ihrer Oberfläche eingeteilt werden. Von einem Standpunkt, der außer der Zeit läge, oder von einer anderen Zeitart aus könnte sie gemessen werden.

Die naturalistische Malerei gefährdet durch die starre Unbeweglichkeit das Leben. Alle Formkunst dagegen, die archaischen Apollos, die romanischen Gestalten, die kubistischen Darstellungen usw. zeigen in einer neutralen, nicht augenblicklichen Ruhe die Ganzheit des Lebens.

Die Zeit aus der Verbindung zur realen Bewegung heraus zu präzisieren gelingt nicht. Der Mensch befindet sich mit allen Geschehnissen gleichsam in demselben fahrenden Wagen, von dem er mitgenommen wird, ähnlich wie der Hörer eines Musikstücks. Die Tempi sind gleich. Jedoch gibt es Fälle, in denen man näher an die Zeit empfindungsmäßig heranzurücken scheint, dann, wenn sich zwei Tempi gegenüberstehen. Betrachtet man in Ruhe einen stationären Gegenstand, so ist das Zeithafte ziemlich aufgehoben. Es bleibt nur die Bewegung der Augen. Beim Betrachten eines Gemäldes betrifft es zudem nur die zweidimensionale Fläche. Wird ein betrachteter Gegenstand fortgenommen, so daß man ihn immer kleiner werden sieht, oder kommt ein Gegenstand auf den Betrachter zu, so entsteht ein potenziertes Gefühl für Bewegung durch das Räumliche. Besonders stark sind diese Empfindungen, wenn man solche Bewegungen im starren Rechteck der Projektionswand des Films erlebt.

Von den Kontrasten verschiedener Tempi ausgehend, würden stärkste optische Empfindungen entstehen, aber sie sind bis jetzt wenig verwendet worden (künstlerischer Film).

Vergleicht man die primitive Nachrichtenübermittlung durch Läufer oder Reiter mit einer Übermittlung heutiger Art, T.S.F., Flug, so fällt die Überlegenheit und der scheinbar geringe Kräfteaufwand der hochentwickelten technischen Methoden besonders auf. Kalkuliert man jedoch den Kräfteverbrauch aller nötigen Installationen und den Verbrauch an Naturkräften (Energien) bei den neuzeitlichen Methoden ein, so tritt ein überraschendes Verhältnis auf:

Die Leistungssumme (Aufwand der Kräfte), die zu einer Zweckerfüllung benötigt wird, ist in allen Methoden die gleiche. Konstante des Kraftverbrauchs im primitiven und im entwickelten Stadium. (Der Kraftverbrauch ist in der neuesten Zeit vermutlich größer).

In Theater, Schauspiel, Musik, Film ist die Zeit als Substanz notwendig eingeschlossen. Die Vollskulptur dagegen fordert durch die allseitige Herausbildung des Körperlichen von dem Betrachter Bewegung. Die Malerei verbraucht nur Flächen-Schauzeit. Sie ist in dieser Hinsicht am sublimiertesten.

Die Fotografie und die damit zusammenhängenden, drucktechnischen Reproduktionsverfahren (Mehrfarbendruck und anderes) haben den Umgang mit allem Sichtbaren flüssiger gemacht. Es geht davon eine Gedächtnisunterstützung für Dinghaftes, Bildhaftes, für Formen und Farben aus. (Illustrierte Zeitschriften, Kataloge, Film.) Außer dem Gewinn, längst Vergangenes zu vergegenwärtigen, werden bildhafte Mitteilungen von örtlich entfernten Geschehnissen und Zuständen gegeben. Fraglos ist durch die Reproduktion in Schrift und Bild eine Steigerung der Erinnerungskraft eingetreten. Ob damit auch die absolute Gedächtnisstärke zugenommen hat, ist eine offene Frage. Durch die Erinnerung wird die für den Menschen ewige Gegenwart und der mit ihr zusammenhängende Zeitbegriff relativ. Das Gedächtnis bietet ein Dasein in verschiedenen Gegenwarten.

Grundsätzlich verwandelt der Fotograf die Bewegung des Lebens in die Ruhe der Form. Der Betrachter einer Fotografie verwandelt seinerseits durch seine Vorstellungskraft die Ruhe der Form wiederum ins bewegte Leben. Die Entwicklung der reproduktiven Techniken hat außerdem das Sehen erweitert: durch die Astro- und Mikrofotografie, durch den Film im Sinne der Zeitlupe. Das Beispiel der Röntgenfotografie beweist, daß der gesuchte Befund manchmal nur durch die Aufnahme genau festgestellt werden kann, nicht mit dem menschlichen Auge allein. Zusammen mit der Fotografie, dem Farbfilm und dem Fernsehen ist die Reproduktion ein unübersehbarer Bestand der Zivilisation geworden. Dieser

Bestand zieht sich wie eine durchscheinende Haut über alles Wirkliche. Denn alles, was existiert, existiert heute auch in der Welt der Reproduktion. Ebenso wie diese zur Erhellung und Klärung dienen kann, kann sie auch eine Trübung mitbringen, die allem Nur-Reproduktiven anhängt, sehr im Gegensatz zu allem Einmalig-Wirklichen.

Die Reproduktion im Sinne der Wiedergabe eines Abbildes nach einem Vorbild hat großen Anteil innerhalb des Kunstschaffens. Spuren davon finden sich, genau genommen, überall, sogar innerhalb von Kunstwerken, die sich sehr weit vom Abbild entfernen. Ausgenommen davon ist die rein ungegenständliche Kunst.

Reproduktion im Sinne mehrfacher Wiederholung und zugleich als primitives Verfahren des Druckes findet sich in Form der Abdrücke menschlicher Hände in den Höhlen Frankokantabriens (Castillio, jüngere Altsteinzeit). Hände, in Farbe getaucht, wurden an den Höhlenwänden abgedrückt, oder es wurden die Hände an die Wand gehalten, die Umgebung eingefärbt, so daß helle Silhouetten entstanden – wahrscheinlich mit die erste Formäußerung des Menschen.

Die Malerei und Handzeichnung waren früher dokumentarisch beschreibend. Dem Porträt des Kaisers Maximilian von Dürer lag ein Zweck zu Grunde, der Zweck, allgemein bekannt zu machen, wie der Regierungschef aussehe. Besonders seit dem Holzschnitt nahm die Kunst den Platz des Bildberichtes ein, den heute die neuzeitlichen Verfahren innerhalb der bebilderten Massenauflagen der Zeitschriften übernommen haben. Die reproduktive Vervielfältigung und die Druckverfahren haben einen Vorläufer im alten chinesischen Vorgehen, Steinreliefs durchzureiben oder abzuklatschen. Die Steinschnitte der Han-Zeit stehen dem späteren Holzschnittblock nahe. Nach dem Holzschnitt folgen Radierung, Kupferstich, Lithographie. Auch die Schablonierung ist als Reproduktionsart zu erwähnen.

Die Fotografie kann weitgehend dokumentarisch sein. Jedoch trägt sie, wie jedes Verfahren, einen Spielraum in sich, der sich zwischen das Vorbild (Objekt) und das fotografische Nachbild einschiebt. Es sind dies die vielen Möglichkeiten technischer Art und persönlicher Auffassung. Bedenkt man, wie verschiedenartige Ergebnisse allein durch verschiedene Belichtungszeiten erzielt werden, oder wie verschiedenartig das eine oder andere Negativ ausgewertet werden kann – so sieht man, daß das fotografische Verfahren nicht ohne weiteres zu feststehenden Resultaten führt. Man vergißt auch leicht, daß das normale Schwarz-Weiß-Foto, weil

farblos und maßstäblich verändert, ein Abstraktum ist, ebenso wie die Isolierung eines Stückes Natur als Bildausschnitt ein Abstraktum darstellt.

Eine gewisse Freiheit beobachtet man auch beim Betrachten einer Sammlung von Fotos, die den historischen Werdegang über Daguerre, Talbot, Bayard, Nadar, Hill, Victor Hugo, Lumière bis heute zeigt. Die technischen Möglichkeiten treten besonders deutlich bei den Fotos auf Blech (Ferrotypie) auf, denen das Einmalige mit seinen Empfindungswerten anhaftet. Der technisch-bedingte silbrige Schimmer der Ferrotypie distanziert dieses Verfahren von den späteren Abzugsverfahren auf Papier. Daguerre war Maler, und nach der eigentlichen Erfinderzeit treten gleichfalls Maler auf, die sich der Fotografie zuwenden, teils aus technischem Interesse, teils aus der Lust, mit ihren durch die Malerei geschärften Augen einzugreifen, teils um die Erfindung als ein abgekürztes Verfahren der Porträtkunst auszuüben. Es sei hier erwähnt, daß von alters her dem Abbild einer Person irrationale Fakten anhaften. Es bestand der Glaube, daß ein solches Abbild in der Hand eines Unberufenen oder feindlich Gesinnten feindliche Kräfte erwecken könnte. Deshalb auch in manchen Fällen das Zögern, Fotos weiterzugeben oder die Ablehnung von Primitiven, sich aufnehmen zu lassen.

Die schärfste Ablehnung und Bekämpfung kam aus der Masse der Porträtmaler, um eine übermächtige Konkurrenz auszuschalten. Diejenigen Maler, die den Fortschritt bejahten, erkannten das Unterschiedliche. Wahrscheinlich wurde damals schon das Dokumentarische der jungen Technik von Einzelnen erkannt. Bevorzugt wurden allerdings bald ›schöne‹ oder ›geschönte‹ Fotos im Gegensatz zum rein Dokumentarischen. Ob die Porträtmalerei in den Zeiten vor 1875 aus der Fotografie direkte praktische Vorteile schlug, ist nicht bekannt.

Später traten Porträtmaler auf, die zwar die Fotografie als Konkurrenz ablehnten, sie jedoch in ihre Malmethode einschalteten. Sie unterlegten eine Fotovergrößerung oder deren Pause, um dann mit einem zügigen Duktus in Öl oder Pastell eine direkte Zeichnung oder Malerei nach dem Modell vorzutäuschen. Ein Firnisüberzug half bei anderen ›Verfahren‹, Malerei vorzutäuschen. Andererseits wurde eine Effektnaturalistik in der Malerei zum Surrogat für Fotografie, manche Maler suchten die unendlichen Schattenübergänge der Fotografie in peinlicher Imitation zu erreichen (Beides ist eine Abhängigkeit der Malerei von der Fotografie). Malerei als Surrogat für Fotografie besteht heute noch. Dilettanten beginnen öfter in solcher Art oder sind nicht ganz frei von solchen Tendenzen der Genauigkeit.

Das technische Nichtkönnen, dazu ihr inneres Regulativ (die schon erwähnte ›Mitte‹), führen jedoch Dilettanten und Autodidakten oft zu Resultaten, die hoch über das Nur-Reproduktive und das akademische Können zu setzen sind.

Henri Rousseau ist das Beispiel, wie tief und bedeutungsvoll dieses innere Regulativ gegen den Willen wirksam werden und wie ein Dilettant zu höchster Kunstleistung emporsteigen kann. Er wollte das Vorbild in seiner scheinbaren Wirklichkeit erreichen. Er maß die Nase des Modells beim Porträtieren und übertrug die tatsächliche Länge auf die Bildfläche, ungeachtet der perspektivischen Verkürzung. Er wollte vielleicht sogar schlechte Malerei in Öldruckmanier, wie sie bei den Kleinbürgern an den Wänden hing, erreichen. Er erreichte sie nur bis zu einem bestimmten Grad, aber gleichzeitig entstanden gegen seinen Willen die großen Kunstwerke. 81

Aber auch die Umkehrung der Beeinflussung trat ein.

Der Expressionismus (Chagall, Franz Marc, Delaunay ›Eiffelturm‹), beeinflußte die Fotografie sichtlich, ebenso das Dynamische im Kubismus. Die vom klassischen Horizont und einer gemäßigten Perspektive abgehenden Verwinklungen gaben im Foto sensationell-ungewohnte Aspekte, die als ›Verzerrungen‹ empfunden wurden (Aufnahme eines Gebäudes schräg von unten). Obschon man solche Aspekte täglich vor Augen hatte, registrierte man sie seherlebnismäßig nicht. Der Malerei gebührt auch hier wieder der Verdienst, einen neuen Bezirk des Sehens gewonnen zu haben. Die Fotografie folgte. 98, 99 158 159

Die Augen sind nun so aufgeklärt, daß nur in verschwindenden Zweifelsfällen nicht unterscheidbar ist, was für ein Vorbild – Foto oder Malerei – einem gedruckten Bilde zugrunde liegt. Jedoch bei Kitschmalerei gibt es Zweifelsfälle.

Die Fotografie hat durch die Malerei in den letzten 25 Jahren starke, nur in der Fotografie liegende Impulse aufgespürt. Es waren Maler (Man Ray), die mit Hilfe des Auges, der dunklen Kammer und mit der spezifisch fotografischen Technik Unbekanntes zu bilden trachteten, indem sie sich den oben genannten Chancen zuwendeten. Es wurden dabei weniger neue Seh-Zonen im Sinne der Naturbeobachtung gefunden als vielmehr Abstraktionen. Auch hier strahlten Wirkungen aus. Die dokumentarische Fotografie (Lazi) steht hierzu im Gegensatz. Die reproduktive Qualität kann so bedeutend sein, daß das Produktive in ihr Platz findet. 147 148

Die Montage beginnt mit in Handzeichnungen eingeklebten Fragmenten von Papier und anderen Stoffen, die einen bestimmten Reizwert enthalten (Kubismus).

Es ist zu betonen, daß dieser Reizwert der Stoff-Fragmente einen rein eindrucksmäßigen und einen inhaltlich-gegenständlichen Wert besitzt. Ein Zeitungsfragment ergibt durch das Summensehen der schwarzen Buchstaben auf weißem Papier ein aktives Grau, das sich von einer normalen grauen Fläche sehr unterscheidet. Besonders werden die Weiß-Nuancen aktiv. Ebenso sind die Dispersions- und Modulationswerte der Oberflächenfakturen (Holzmaserung, Sand, Gewebe) von großer Wirkung. Zwar ist der optische Anteil dieser Fragmente im Bild überwiegend, jedoch ist auch der gegenständliche psychologisch von Gewicht. Die Versetzung solcher Fragmente ins Bild bringt eine Entwertung ihres früheren rationalen Sinnes (Straßenbahn-Billett) und entsprechende Empfindungswerte. Es wird damit die Macht des Künstlers evident, der entwerten, bewerten und entmaterialisieren kann. Außerdem bleiben gleichzeitig die Zeitung Zeitung, die Tapete Tapete, das Billett Billett mit allen ursprünglichen Bestimmungswerten und behaupten in ihrer Ambivalenz zugleich ihren Gefühlswert als rationaler Gegenstand und als reiner Form- und Farbwert.

Für die Montage mit Fototeilen gilt das gleiche. Sie beginnt mit einem aus einer Fotografie ausgeschnittenen Stück (Kopf, Körper oder sonstiges). Ein derartig von seinem Hintergrund, von seiner fotografierten Umgebung herausgelöstes Fragment wird in seiner Isolierung auf ein weißes Papier gelegt. Praktisch in der Fläche bleibend, entsteht jedoch eindrucksmäßig ein Raum-Körper-Phänomen. Es ist in höchstem Maße verschieden von allen gewohnten Naturaspekten und Eindrücken der gewohnten Naturalistik, die Perspektive betreffend.

Während die Perspektive in der älteren Malerei und im Foto mit der Bildfläche beginnt, und nur eine Entwicklung nach der Tiefe kennt, indem sie dem Blick in einen Spiegel analog ist, tritt bei der Fotomontage eine völlige Umkehrung des Raumbegriffes ein. Bei ihr ergibt sich eine körperlich-skulpturelle Tatsache als Illusion nach vorn, dem Beschauer zu!

Die körperlich-räumliche Auffassung in der Malerei hat ihre Geschichte. Die Illusion findet ihren Kulminationspunkt in den Deckenmalereien des Rokoko und Barock (Tiepolo), indem dort die Fläche vollständig aufgehoben wird durch die ›Froschperspektive‹, die den Blick in einen von Gestalten belebten, unendlichen Himmel vortäuscht. In neuerer Zeit spricht Manet als erster die Fläche wieder an.
78–80 Van Gogh, besonders Gauguin, sind Flächenmaler, Seurat stickt gleichsam mit Farben. Cézanne ist durch viele Fakten der Fläche verbunden, und der Kubismus

überschreitet die Malfläche bereits in Nuancen nach vorn. Eine besonders vitale Empfindung für die Entwicklung der Körperlichkeit nach vorn zeigt sich nach den Klebearbeiten des Kubismus im Konstruktivismus (Mauerbilder) und in der kon- 113
kreten Malerei.

Die Fotomontage entspricht in dieser Hinsicht der skulpturellen Malerei, die in denselben Jahren zur Entwicklung kam. Auch die Großaufnahme als Foto oder Film schiebt die Illusion nach vorn. Die beschriebene Art und Wirkung der Fotomontage läßt die weiße Papierfläche, die zu einem Fotoausschnitt in Beziehungen tritt, als imaginäre Fläche erscheinen. Werden auf ihr graphische Linien im Sinne der alten Perspektive gezogen, so treten auch Tiefen-Vorstellungen hinzu. Ist das Papier gekörnt und dadurch mit Licht und Schatten begabt, so bewahrt die weiße Fläche zugleich den faßbaren Charakter der Fläche. Es tritt im ganzen somit ein Mehrfaches von Anschauungsmöglichkeiten auf, und die Fläche verliert ihren eindeutigen Charakter. Diese Eigenschaft findet sich gleichfalls in der heutigen Malerei. Es ist die Eigenschaft des Möglichen und zugleich des Unmöglichen. Die Fläche wird irritiert. Die Irritierung der Fläche ist ein Hauptmerkmal der heutigen Malerei.

Im Gegensatz zu diesen elementaren Wirkungen der einfachen Montage steht die Zusammensetzung von Fototeilen zu einem neuen Gesamtbild. Bei ihr sind die ambivalenten Wirkungen der Fläche durch die völlige Bedeckung derselben reduziert. Die Zusammensetzung verschiedenster Raumbilder vervielfältigt aber andererseits die Raumvorstellung. Die Zeitsubstanz wird empfunden. In ›La femme cent têtes‹ von Max Ernst liegt eine Folge von Montagen vor, die aus Teilen von 118
Illustrationen älterer Bücher in Holzschnittechnik gefertigt wurden, mit heiter-ironischer Tendenz. Das Reproduktive ist hier ebenfalls Mittel zum Produktiven.

Innerhalb der dokumentarischen Fotografie fallen die wissenschaftlichen Fotos gewisser Vorgänge auf, meist in Form von Mikrofotos oder Zeitlupenaufnahmen beim Film. (Naturhaft: zum Beispiel ›Das Leben im Wassertropfen‹ oder Aufnah- 126, 127
men bei physikalischen oder chemischen Untersuchungen.) Sie ergeben rein formal erfaßt starke Bildeindrücke. Es ist bemerkenswert, daß innerhalb der ungegenständlichen Malerei Formungen entwickelt werden, die viel Ähnlichkeit mit den wissenschaftlichen Fotos aufweisen. Beide Gebiete bilden zusammen ein Panorama der Formen, das den Stand des heutigen Sehens als stärkste Empfindungserregung bildet. Dabei gibt die Kunst das Beispielhafte der abgeklärten Form.

Der Film ist ohne die Malerei als Basis allen Sehens nicht denkbar. Nicht nur als Abkömmling der Fotografie, sondern als bildhafte Bewegung hat der Film seine Tradition in der Malerei, besonders in der Graphik. Neben den Bildfolgen des christlichen Kultus (Passionsweg in Holzschnitten), den Serientafeln der Moritatensänger sind es im letzten Jahrhundert die Humoristen, z. B. die Zeichnungen
153, 154 des Genfer Malers Töpfer und von Wilhelm Busch, die in Serienbebilderung ein fortlaufendes Geschehnis bieten. Sie sind die Vorläufer der Trickfilme (Mickey
157 Mouse, Felix der Kater). Technisch sind die rasch zu blätternden Hefte und die
155 Vexierbilder der Laterna Magica des letzten Jahrhunderts die Vorläufer des Films.

Der durchschnittliche Film verwendet alle Mittel, um einen Vorgang möglichst naturalistisch bis zur Plattheit deutlich wiederzugeben. So wird zum Beispiel zur Interpretierung eines Gesprächs und dessen Inhalts die Situation, die Gesprächspartner, der wörtliche Inhalt, die Mundstellungen, die Mimik aller Partner, die Gesten, samt Farbe und Ton sich völlig deckend vorgeführt. Einige oder nur eines dieser Mittel würden genügen und würden echte Kunstformen ergeben (weniger ist mehr). Das Optische wäre dabei vorrangig.

Geht man der Tendenz der visuellen Bewegung innerhalb der Malerei nach, so stößt man, wie bei vielem Grundsätzlichen, auf Cézanne. Sein Bildgefüge ist ein konsequenter Durchlauf von Linien, wenn auch mit Abbrüchen oder (geologisch gesprochen) mit Verwerfungen. Seine einzelnen Formen sind zu den ringsumlagernden Formen in Beziehungen gesetzt, und zwar derart, daß der Beschauer den Formvorgängen kontinuierlich folgt, mehr, als es beim Betrachten der früheren Malerei der Fall ist. Cézanne erzeugt durch An- und Abschwellung eine allgemeine Flächenerschütterung, eine Dispersion der Fläche. Außerdem bedient er sich der Dispersion der Konturen, indem er sie in verschiedene Striche auflöst, und der Dispersion der Farbe in den Tönen Blau – Rot – Ocker im Sinne eines gedämpften Spektrums, das die Bewegungen unterstützt. Der Betrachter kommt dabei selbst in ein bewegtes Sehen, das durch die spezifisch Cézannesche Auffassung der Naturvorbilder noch gefördert wird. Seine Stilleben sind oft so von oben erfaßt, wie es vor ihm nicht gewagt wurde. Dadurch gewähren zum Beispiel die Töpfe einen Einblick von oben, wobei das Öffnungsrund die Form der schmalen Ellipse verläßt und sich dem Kreis annähert. Gleichzeitig vernachlässigt er die gestreckten oder gebauchten Profillinien derselben Objekte nicht. Er gab sie so, wie sie sich von einem tieferen Standpunkt präsentieren. Dem Maler würde sich ihre Form von

oben gesehen durch die Perspektive zu sehr verkürzen. So gibt es also von einem Objekt zwei Anblicke. Auch an seinen Figurenbildern und Porträts kann man solches feststellen, was an die Darstellungsweise der ägyptischen Reliefs erinnert. Hier wie dort sind Stationen einer Bewegung gegeben. Der Expressionismus und der Kubismus führten diese Bewegung in der Malerei weiter, indem besonders der Kubismus Aufsicht und Profilsicht noch mit der Durchdringung ergänzte. Eine Steigerung der Bewegung, mit der gleichsam eine Zeit-Substanz in das Kunstwerk 103, 104
eingeführt wird. Ein Abkömmling des Kubismus, der Futurismus, versuchte das Problem der Fortbewegung auf andere Art zu lösen. Sehr deutlich übernahm er fotografische Vorbilder, Zeitaufnahmen von Bewegtem, mehrfache Bewegungsstadien. Die Bewegung als Illusion war vorangestelltes Programm und die Fotografie Vorbild. Der Futurismus in der Malerei konnte keine Resultate buchen.

Die heutige Kunst hat zweifellos Elemente der Bewegung. Es liegen auch Versuche vor, die realmechanische Bewegung als Kunstausdruck auszubilden: Mechano, abstrakter Film, Farbklavier. In der bewegten Lichtreklame ist die bildhafte Bewegung zur Anwendung gelangt. Die Malerei bleibt aber der Kern der Formbildung als die Form der gefesselten Bewegung.

Der Film als bildhaftes Kunstwerk ist primär Bewegung mit allen Möglichkeiten. Das Dokumentarische bildet auch hier den Kernpunkt. Jede Entfernung vom Dokumentarischen im Kunstfilm behält erinnerungsmäßig das Dokumentarische als Vergleichsexponent bei. Die Spannung und Lösung ergibt sich hier, wie in der heutigen Malerei, aus der Abstraktion. In den sogenannten Avantgarde-Filmen (Cavalcanti und andere) kommt dies zum Ausdruck, nicht in den gegenständlichen Filmen. Sie sind einpolig. Das durchaus Filmische und die Persönlichkeit des Erzeugers geben den Mitteln die Ausdruckskraft.

Zwei Merkmale kennzeichnen den derzeitigen Zivilisationszustand: gesteigerte Bewegung und das Bildhafte. Die Mitteilung ist ein dazwischenliegender Faktor. Die neuzeitlichen Verkehrsmittel, Telefon, Radio, Fernsehen, zeigen die Bewegung in Form der Schnelligkeit. Zur Bewegung ist vielfach das Bildhafte in Beziehung gesetzt. Die Großstädte sind voll Bewegung und zugleich voll von Bildeindrücken. Plakate, Verkehrszeichen, Lichtreklame rufen, deuten, erklären durch Bildhaftes oder durch Aufschriften, die Bildhaftes enthalten. Die Typographie wird bildhaft ausgewertet, um ganze Seiten überschaubar, faßbar zu machen. Typographische Gestaltung ist optische Organisation.

Sie beginnt mit den Buchstaben, die auf beste Lesbarkeit untersucht werden. Wie jede Werkkunst hat aber Typografie einen zweckdienlichen und einen formalen Teil. Die Formung hat ihren Platz in den freibleibenden Toleranzen, die einem verantwortungsbewußten Typografen oder Werkkünstler neben der praktisch-zweckdienlichen Aufgabe noch zur künstlerischen Gestaltung bleiben. Während früher in der Typografie die Symmetrieachse als durchaus feststehende Norm galt (zum Beispiel bei den inneren und äußeren Buchtiteln), sehen die heutigen Künstler in der Reihung, im freien Gleichgewicht das Lebendige. Die Symmetrie ist für sie nicht mehr bindend.

Die Architektur, die sogenannte Mutter der Künste, verdient deshalb diesen Titel, weil der Mensch einen Windschirm, eine Höhle, eine Wohngrube, ein Zelt oder eine Wohnstätte im heutigen Sinne braucht, um sich zivilisatorisch und kulturell entfalten zu können. Die Produkte des Bauens enthalten Zivilisatorisches und Kulturelles. Sie sind zweckdienlich, enthalten aber auch Künstlerisches. Ihr zweckhafter Teil ist Ableitung von der Höhle, dem Netz oder der Schutzgrube. Die Mittel des Bauenden sind Stoffe, deren dämmende und durchlassende Eigenschaften (Mauer, Glas) im Verhältnis zur Außentemperatur und zum Außenlicht stehen. Konstruktive und dämmende Teile werden zweckentsprechend auf das Absolute hingeführt und erhalten dementsprechend auch absolute Formen und Oberflächen (Rechtwinkligkeit). Der Künstlerische, nicht als notwendig beweisbare Anteil des Bauens liegt in den Möglichkeiten, die innerhalb des Zweckdienlichen übrigbleiben. Die Kunst bringt der Bauende mit.

Er gibt dem Unbekannten Raum innerhalb des zweckdienlichen Baus. Pläne, Modelle, Materialproben sind nur Diener. So auch die mittels Perspektive gezeichneten Räume, die der Wirklichkeit doch nie entsprechen können (Gefahr der Überbewertung von Architekturmodellen). Erst in der Realisierung ist das Künstlerische eingeschlossen, das keine erfahrungsmäßige Ableitung im Gegensatz zum zweckdienlichen Teil gestattet.

Vom praktischen Bedarf her ist man meist gezwungen, in zu alten Häusern zu wohnen, wo sich doch die zivilisatorischen Bedürfnisse fortschreitend verändern. Durch einfache Umbauten können gegebene Wohnstätten nicht dahin gebracht werden, daß sie den neuen Erfordernissen genügen. Es wären Wohnstätten wünschenswert, die variabel wären, bedingt vergleichbar dem fernöstlichen Raum, der durch Setzschirme und bewegliche Wände veränderbar ist. Damit sind die baulich-

technisch-tektonischen Fortschritte noch nicht erfaßt. Denn jeder neue Baustoff und jede neue Installationsanlage bringen eine spürbare Beeinflussung des Baugefüges mit sich. Das Problem der ›Möglichkeiten‹ ist den heutigen Architekten bekannt und kommt in ihren Räumen zum Ausdruck. Unter den Initiatoren sind Le Corbusier, Doecker, van Eesteren, Neutra, Häring, Lurçat, Mendelsohn, Mies 144
van der Rohe, Oud, samt der jüngeren Generation. Auch bei den Älteren, bei Loos, Wright, Pérret ist schon vieles spürbar. Die praktische Aufgabe der Archi- 145
tektur ist die bestmögliche Erfüllung der Bedürfnisse, die Funktionserfüllung, die Wohnmaschine. Dabei steht die Raumbildung an erster Stelle. Die äußere Gestalt ergibt sich. Le Corbusier zieht den Vergleich mit der Seifenblase heran, wie sie Kinder mit einem Strohhalm erzeugen. Innerhalb des Hauses gibt es, im Gegensatz zu früher, keine abgeschlossenen Wohnzellen mehr, sondern kommunizierende Raumfolgen, wobei die Räume gegebenenfalls verschiedene Höhe haben. Der offene Grundriß und Aufriß sind Bewegungsformen im Gegensatz zur Symmetrie. Die Gegenüberstellung von kleinen und großen Räumen, das Verlassen der Achsen, die Illusion des Unstatischen, das Leichte gegenüber dem statisch Ruhenden, die Verbindung zur Außenwelt mittels Terrassen, Dachgärten und großen Öffnungen, der Anschluß an Natur und Welt sind eine endlose Bewegungsfolge, die das Abgeschlossene des Bauwerkes überwindet. Der Bau ein Teil der Natur.

Regionale Merkmale scheinen ganz aus der heutigen Architektur verschwunden zu sein. Jedoch sind sie hin und wieder in Nuancen zu bemerken, die den Bau für die Ebene von Bauten unterscheidet, die für Hügelhänge gebaut werden und mit einer entsprechenden Nuance der Anpassung versehen sind. Auch die örtlich vorhandenen Werkstoffe wirken mit. Es bilden sich Typen an Stelle der vergangenen historisch-abhängigen Bauten individuellen Gepräges. Die Disziplinierung ist eine heutige Tugend.

Das neue Bauen ist organhaft.

Die neuzeitliche Architektur hat dem bisher Unbekannten außerordentliche Werte entlockt. Möge ein solches Gebäude auch scheinbar im Gegensatz zur Landschaft stehen, so verbindet es mit der Natur ein echtes Wesensgesetz im Gegensatz zu Baulichkeiten, die nur äußerlich die Verbindung mit der Landschaft suchen. Im Gegensatz zu solch sentimentalen kostümierten Häusern steht das regional verwurzelte Bauernhaus. Ihm gebührt die Achtung, die allem Autochthonen zukommt. Seine Form ist keineswegs Landschaftsromantik. Das Bauernhaus ist

Typ, regional-wiederholbarer Haustyp. In diesem Sinne kann es, wie die gesamte Architektur von Wert, einem Bezirk zugewiesen werden, in dem die Wiederholung produktives Mittel ist.

Es ist von Bedeutung, daß wenige Baustoffe, wenige Formen zu einem Bau genügen. Die Wiederholung und damit das Reproduktive verbindet sich hier mit dem durchaus Produktiven und Positiven beim Bauvorgang. Die Ökonomie in der Kunst kommt in der Architektur innerhalb des Praktisch-Funktionalen auf einen scharf beleuchteten Platz, aber auch im Bezirk der Form ist Sparsamkeit durch die Wiederholung von Bauteilen und Maßen wesentlicher Faktor.

Das Absolute der heutigen Architektur erhöht das in ihr und um sie vor sich gehende Leben durch Gegensatzwirkung. Vor den einfachen, klaren Wänden kommt alles zu starker Reliefierung. In den Salons der Makart-Zeit waren die Räume derart ›ausgestattet‹ und ›dekoriert‹ mit falscher Renaissance und Gotik, daß sich die Menschen in dem dazu noch gedämpften Licht bis zur Undeutlichkeit assimilierten. Die Menschen, besonders die Frauen, waren ›kostümiert‹ und ergaben mit ihrem betroddelten Samt den Eindruck von Sofas.

Das Absolute ist die Grundform, die Folie für die Entfaltung. Nicht nur in dem Sinne, daß sich das Leben vor perfekten Wänden und Möbeln abhebt, sondern auch in anderm Sinne von Geräten, die immer die Tendenz zum Absoluten in sich haben müssen (Schaufel, Hammer, Federhalter). Hier handelt es sich weniger um Entfaltung als um Möglichkeiten, die im Material liegen. Das Funktionale ist in jedem Gerät hochentwickelt durch die bestimmende Formung, die den Gegensatz zum Amorphen bildet.

143 Der Entwurf von Le Corbusier für ein Kunstmuseum um 1930, in dem man durch einen unterirdischen Gang das Zentrum eines schneckenförmig organisierten Baues von unten her betritt, soll hier noch erwähnt werden. Der Bau ist von außen nicht sichtbar, eine weite Mauer umfaßt den Bauplatz. Die Schnecke des Baues kann ständig durch Anstückelung von Raumzellen erweitert werden, entsprechend den vorhandenen Mitteln und Bedürfnissen. Neben der primären Raumschaffung sind spürbar: die Bewegung anstelle der Symmetrie, das sich Wiederholende, das Kollektiv-Anonyme im Sinne des Unpersönlichen, das Soziale – und neben dem Absoluten auch in diesem Fall das Naturhaft-Organische (Schnekkenform).

Hier sei auch das Ornament erwähnt. Es tritt als genau sich wiederholender

Rapport, als Streuung oder Reihung auf. Es ist dekorativen Charakters und in Konsequenz des heutigen anti-dekorativen Empfindens überall ausgeschieden. Als Wiederholung einer Form enthält es aber Spuren von Bewegung, die sich im Ornament-Band, in der Reihung stärker ausprägt. Die klassische Ornamentik, der Mäander, und die einfache Ableitung davon, der sogenannte ›laufende Hund‹ bilden einen Lauf, eine Bewegung, der man sich eindrucksmäßig hingeben muß. Damit ist ein Nurdekoratives wie bei den orientalischen Lineamenten verlassen. Ein weiterer Gewinn dieser hochqualifizierten Ornamente ist, daß die positive (schwarze) Lineamentik eine negative auf der hellen Grundfläche gleichzeitig erzeugt. Beide, Negativform und Positivform, sind beim Mäander völlig gleich, womit das Auge die Wahl hat, der einen oder der anderen Form zu folgen. Der endlose Lauf ist auch für Linien-Sternformen in Anspruch zu nehmen, die aus dem sogenannten Drudenfuß entwickelt sind und Endlosigkeit haben.

Abgesehen von der ausschließlich mechanischen Reproduktion gibt es Gebiete, bei denen die Reproduktion Substanz eines künstlerischen Werkes wird: Architektur, Theater, Film. Übertragene Wiederholung läßt das Original entstehen. Der künstlerische Impuls bezieht die modellhaften Werte – beim Film sind es die Schauspieler – in Form ihrer Umwandlung vorweg ein. Damit wird das Werk erst ein originaler Wert, das Werk wird durch Reproduktion geschaffen.

Auf dem Gebiet der Reproduktion zeitlicher Abfolgen gibt es die verschiedenartigsten Grade der Anteilhabe am Originalen. Auf dem Gebiet der Musik ist erst der originale Komponist, dann der reproduzierend-originale Dirigent wirksam, dem es möglich ist, seine Intentionen über die Individualitäten des Orchesters zu setzen.

Im älteren Drama war weniger eine zwingende Regie vorhanden als eine Gesamtbeziehung auf den Hauptakteur und dessen Beziehungen zu den Zweit- und Drittrangigen bis zu den Statisten. Dies ergab eine Pyramidenstruktur. Die Individualkräfte der Akteure waren bestimmend. Das heutige Schauspiel läßt die dramatische Kulmination und die darauf gerichteten Kompositionsarten zu Gunsten des Kollektivs außer acht. Das ›Gesamtkunstwerk‹ von Wagner (Drama, Musik, Bühnenmalerei, Regie) mußte mißglücken, da die Addition verschiedener Kunstarten Kunst aufhebt. Der Hörer oder Betrachter braucht einen ungefüllten Empfindungsraum, den er selbst füllen will. Bei Wagners Gesamtkunstwerk ist dieser Empfindungsraum schon ›besetzt‹.

In der bildenden Kunst ist die Zusammenarbeit von individuellen Kräften an einem individuell angelegten Werk nicht möglich. Ein Nonsens der von Goethe beschriebene ›Königsleutnant‹ (›Dichtung und Wahrheit‹), der als Kunstliebhaber Aufträge erteilt und in einem Falle eine Zusammenarbeit von mehreren Malern an einem Bild fordert, einem Figurenmaler, einem Landschaftsmaler, einem Tiermaler, einem Wolkenmaler.

Das Kollektive zeigt sich in der Malerei nicht in der Zusammenarbeit an einem Werk, sondern im gleichen Zielstreben von einzelnen führenden Künstlern. Die sogenannten ›Ismen‹, Impressionismus, Expressionismus, Kubismus sind Gruppen sehr ähnlich gerichteter Künstler.

Die Zeit bestimmt – mit Hilfe ihrer Unterkräfte Bewegung und Licht – die Raum-Körper-Durchdringungen, die planetaren Systeme und Atomsysteme. Durchdringungen und Systeme enthalten an Hand der Oberflächen der Körper die Mittel der Formkunst ›Malerei‹. Fläche, Farbe, Linie enthalten ursprüngliche Zeitsubstanzen. Je nachdem Fläche, Farbe, Linie auftreten, werden die Zeitsubstanzen empfindbar, besonders in Rhythmus und Variation.

III. Teil Das Unbekannte

Die Entdeckung der Kunst

Die Entdeckung der Kunst ist zweifach 1. Die Entdeckung desjenigen, was den Begriff Kunst ausmacht. 2. Die Entdeckung von Kunstwerken, die vordem durch die jeweilige Neue Erscheinung von Kunstwerken übersehen wurden.

Die dem magischen Kult zugehörigen Malereien in den Höhlen und auf Felswänden waren Bestandteile der Vorstellung. In ihrer realen Existenz sind sie eindrucksmäßig und technisch durch die innige Verklammerung mit dem gewachsenen Stein und dadurch, daß sie nicht abgegrenzt sind, auch reale Bestandteile der Natur.

Die Standbilder im Allerheiligsten hinter dem Säulenhof oder auf der obersten Plattform der Zikkurats (Terrassentürme), die Reliefs in den Grabkammern, die Mosaikbilder in den Basiliken samt den Kultgeräten waren nicht Zusatz, sondern Teil und Ausdruck der religiösen Belange.

Die Plastiken waren Gottheiten. Sie führten den Namen der jeweiligen Adorationsgestalt, ebenso wie die gemalten Bilder. Sie waren nicht Symbole, sie waren das Heilige selbst. Die Kultgestalten und -Geräte entstanden innerhalb der heiligen Bezirke. Die Kräfte des Materials und die gestaltenden Hände waren gottbezüglich. Die Herstellung entsprang handwerklichen Verfahren durch Beherrschung der Stoffe, die bis heute kaum erweitert wurde. Kollektiv und anonym wurde erzeugt in einer Gemeinschaft, vergleichbar der der Dombauhütten, die alle bildenden Kräfte geistig und handwerklich vereinigten, um den Tempel, die Kathedrale entstehen zu lassen.

Trotz Auftraggeber und Kollektiv war menschliches Ingenium der Gestaltgeber. Der Urtrieb des Formens mußte da sein, sonst wären auch diese Werke nicht da. Aber es war nur sichtbar in bezug auf das Große, das Ruhmhafte des Gottes und des Tempels. Die Architekten, die Statiker und Materialkundigen, die Bildhauer, Maler, Holzschnitzer, Mosaizisten, Emailschmelzer, Glasmacher, Weber waren nur Diener in einem Prozeß. Wie schätzten sie ihre eigenen Bildungskräfte ein? Wußten sie, was sie taten? Es waren jene Zeiten, in denen es fast keine ›Kunst‹ gab. Kunst war begrifflich noch nicht erfaßt, wohl aber als Kern in einem größeren Komplex existent.

Es gibt wenig Anhaltspunkte über den Weg, der im Laufe der Zeiten zur Entdekkung der Kunst führte, so unmerklich waren die Übergänge.

Die ersten Porträtbüsten und die ersten gemalten Porträts, darunter die Mumiendeckel, vielleicht auch die griechischen Darstellungen, die von mythischen Kämpfen zu rein sportlichen übergingen, können eine Auflockerung gebracht haben. Die erhaltenen Skizzen, die ägyptische Maler auf Steinabfälle malten 17, 18
(Ostrakon), haben den Künstler vielleicht mehr mit seinen Kräften bekannt gemacht. Ein langer, langsamer Weg der kontinuierlichen, schrittweisen Entdekkung der Kunst geht parallel den Weg, der schon beschrieben wurde und der von der Abhängigkeit zur Selbstverantwortung des Künstlers führt.

Im Ablauf der griechischen Kultur gibt es einen bestimmten Zeitpunkt, von dem ab die Hermen der Sieger von Olympia deren Züge andeuten durften, und eine andere Zeit, in der zum erstenmal die Namen von bildenden Künstlern auftreten. Das deutet auf eine gewisse Wertschätzung des einzelnen Künstlers. Es spricht sich darin eine Beobachtung der an diese Person gebundenen Bildungskräfte aus. Jedoch ist der Begriff dessen, was diese hervorbringen, noch nicht erkannt, denn sonst müßte auch ein Wort vorhanden gewesen sein.

Der Begriff ›Kunst‹ steckt in dem griechischen Wort τεχνη, ›techne‹, das Wissenschaft, Handwerk, Kunsthandwerk, Geschicklichkeit, Kunst und vieles Bildende meint. Auch das lateinische ›ars‹ enthält die Summe dieser Begriffe. Im 15. Jahrhundert gibt es die damals beachtliche ›Kunst des Auswendiglernens‹, ars memorandi. Im Begriff ›ars‹ ist weithin Geschicklichkeit enthalten, und diese steckt bis heute im Begriff Kunstreiter, ohne daß man den Gegensatz zu Kunstschlosser empfände, bei welchem außer reiner Geschicklichkeit auch Kunst im heutigen Sinn vorausgesetzt wird. Andererseits führt der heutige Begriff ›Artefact‹, mit dem Steinwerkzeuge der Vorzeit bezeichnet werden, zu artificiel gleich künstlich. Die Begriffe ›künstlich‹ und ›künstlerisch‹ liegen auch heute noch nahe beisammen. Geht man von diesen Begriffen aus, käme man auf eine Folge: natürlich, künstlich, künstlerisch. Jedoch ist dies ein Fehlschluß. Denn das Künstlerische ist ein direkter Bildungstrieb des Menschen und damit der Natur, während das Künstliche das Gegenteil von Natur ist. (An anderer Stelle wurde alles zweckmäßig Erzeugte Prothese genannt.)

Der schon erwähnte Abspaltungsprozeß zeigte, daß die Künstler unwillkürlich an den Formkräften festgehalten haben. Sie konzentrieren die Kräfte auf das

Wesentliche und gaben sich von Etappe zu Etappe diesem Trieb immer entschiedener hin, bis schließlich auch der Begriff dessen, was Kunst ist, durch ihre Werke klar umrissen war.

Der Weg ging in der Folge über den Freiheitsbegriff des künstlerischen Menschen, und es ist erwiesen, daß die Kurve von der Renaissance ab steiler ansteigt. Einen ähnlichen Weg ging die neuere Kunstwissenschaft. Diese leistete mit ihren Erkenntnissen und Formulierungen das ihre, indem sie vom Gedanken zur Anschauung kam und umgekehrt. Winckelmann, Lessing, Schiller, Goethe, Künstler wie Delacroix, van Gogh, Gauguin, Cézanne, Kunstkenner wie Fiedler trugen dazu bei, die ›Kunst‹ zu erkennen, bis zu der Klarstellung und endlichen Entdeckung dessen, was den heutigen Begriff ›Kunst‹ umreißt.

Bei Betrachtung dieses Weges möchte man an eine steigende Klärung glauben. Jedoch sind während dieser langen Evolutionszeit Malereien, Skulpturen, Kunsthandwerkliches aus dem Gesichtskreis verschwunden, während anderes ins Licht trat. Im folgenden Entwurf soll angedeutet werden, wie vom heutigen Standpunkt aus der Prozeß der Neuentdeckung sich vollzog.

Wie der Künstler dem Unbekannten durch seine Werke neue Werte entreißt, durch seine Produktion Neues zur Kenntnis bringt, gleichsam nach vorwärts entdeckt, so gibt es gleichermaßen ein Entdecken nach rückwärts oder auch seitwärts. Man entdeckt, was praktisch schon vorhanden ist, durch den jeweils neuen Standpunkt, den die Kunst geschaffen hat. Man entdeckt Gleichlaufendes durch Resonanztöne, die von einem vorher unbeachteten Gegenstand plötzlich mitklingen, er meldet sich, wenn der Ton seiner Wellenlänge angeschlagen wird. Die Entdeckung durch den Spaten der Ausgrabung fällt nicht durchaus mit der kunstwertmäßigen Entdeckung zusammen. Es gehört die künstlerische Schau dazu, einen Gegenstand zum Kunstwert zu erheben oder zu übergehen.

Um das Jahr 1870 sah der spanische Graf Sautuola in Paris erstmalig Werkzeuge der Steinzeit, Faustkeile, Steinklingen. In seine Heimat zurückgekehrt und angeregt von der Pariser Sammlung, grub er auf seinem Landsitz bei Santander eine kleine Böschungsnische auf, stieß auf eine Höhle und fand hin und wieder Werkzeuge aus Stein. Sechs Jahre lang hatte er schon die Höhle, die sich als sehr groß erwies, erforscht, als er eines Tages seine kleine Tochter in die Höhle mitnahm. Da ereignete sich eine der größten Sensationen auf dem Gebiete der Archäologie und Kunst. Ein Kind sah, was der Vater beharrlich nicht gesehen hatte, die sich in das

Gestein schmiegenden, seltsamen Bilder an Decke und Wänden der Höhle. Es machte seinen Vater darauf aufmerksam. Die Entdeckung der eiszeitlichen Kunst, die völlig unbekannt war, geschah durch die Augen eines Kindes! Das Schauen des Kindes war den scharfen Augen seines Vaters in diesem Fall vorrangig. Es ist zu ergänzen, daß fünfundzwanzig Jahre vergehen mußten, bis die Echtheit der eiszeitlichen Malerei anerkannt wurde, da sie durch Fachleute und Archäologen beharrlich abgelehnt wurde. Die Veranlassung zur Anerkennung der Altamira-Höhle gab die spätere Auffindung anderer Malereien in anderen Höhlen mit Tausenden von Bildern.

Vom Künstler werden Entdeckungen heftig aufgenommen, weil ihn das bis jetzt Unbekannte zu Empfindungsbeziehungen anregt. Künstler und ein bestimmter Typ spekulativer Menschen sind die ersten Sammler, soweit die Objekte von ihnen erworben werden können. Oft ersetzt die dokumentarische Fotografie das Original.

Der künstlerische Mensch urteilt nicht nach Seltenheitswert, nach archäologischen, ethnographischen oder kunstwissenschaftlichen Gesichtspunkten. Sein Interesse geht auf etwas ganz anderes aus, auf das rein Eindrucksmäßige. Die Formen und Farben, seien sie auch unscheinbar, erregen ihn, ebenso die neuen Abstraktionsgrade zwischen Naturnachbildungen und Formung. Dies ermöglicht die neutrale Schau.

Das Fremde und Unbekannte hat den Menschen von je angezogen. Das Entdekken von fernen Ländern ist in der Reiselust noch spürbar. Die geographischen Forschungen und die Kolonisierung haben eine beziehungsreiche Geschichte, die nicht nur zum Merkantilen, sondern auch zum Kulturellen gehört.

Weit in Asien und auch in Hallstatt bei Salzburg hat man ägyptische Kleinplastik gefunden. Die Beziehungen wurden immer enger, je weiter die Geschichte fortschritt. Karl der Große empfing Geschenke von dem berühmten Kalifen Harun al Raschid. Friedrich II. war eng mit dem Orient verbunden, weshalb er Kreuzzüge zu unternehmen ablehnte. Die Beziehungen zum östlichen Asien wurden etwa 1270 erstmals durch Marco Polo eingeleitet, und es ist zu bedauern, daß die Stellungnahme zur Kunst Chinas nicht genauer überliefert wurde.

Die Bewaffneten zur Zeit der römischen Züge hatten großes Interesse an der griechischen Kunst. Leider war es mehr materiell. Die Werke des Phidias waren aus Gold und Elfenbein, sie sind uns teilweise nur in kleinen Nachbildungen erhalten.

Auch die Konquistadoren hatten eine nur materielle Meinung über die großartigen Werke der Azteken und Inkas. Sie zerstörten vieles, was zerstörbar war und schmolzen ein, was einzuschmelzen war – um des Goldes willen. Wenige Plastiken dieser Art sind aus vorkolumbischer Zeit erhalten neben einigen Steinplastiken, Tongefäßen und Textilresten. Eine vor kurzer Zeit in das Britische Museum
31 gelangte Kleinplastik aus Gold zeugt von dem großartigen Charakter jener Kunst.

Goethe studierte und schätzte zwar die asiatischen Dichtungen, soweit sie damals bekannt waren, lehnte jedoch die Skulpturen als ›Fratzen‹ ab.

Was die Matrosen aus fernen Ländern mitbrachten und in Southampton, Marseille und Hamburg anboten, waren Fratzen und Kuriositäten. Nur die fremden Waffen, also das Zweckgebundene war es, das allgemein interessierte. Das künstlerisch Wertvolle jedoch blieb als monströs unbeachtet. Die Schau des künstlerischen Menschen, die das Zweckhafte überhaupt übergeht, hebt das Betrachtungsobjekt aus den zweckhaften Zusammenhängen heraus und kann so das Wertvolle erkennen. Auf den Bildern der van Eyck erscheinen orientalische Teppiche, die auch auf Bildern späterer holländischer Maler (Pieter de Hoogh, Vermeer) sichtbar sind. Die Entdeckung des Wertes der Orientteppiche durch den Westen ist damit erwiesen. Es ist bezeichnend, daß auf einem Figurenbild von Manet rückwärts an der Wand ein japanischer Holzschnitt erscheint. Sicher ist es die Atelierwand, an der der Holzschnitt gleichberechtigt neben europäischer Kunst (eine Reproduktion nach Velasquez) figurieren darf!

Was den Künstler formal bewegt, seine eigenen Rhythmen öffnen ihm die Augen für Verwandtes. Ja, es sieht oft so aus, als wenn der Künstler die Anweisung gegeben hätte, die Ausgräber und die Wissenschaftler möchten das ihm Formverwandte entdecken und herbeischaffen. So lag auch der Fall mit den japanischen Holzschnitten. Die Beziehungen des beginnenden Impressionismus (Manet) zu den kühnen Bildausschnitten der Ostasiaten sind evident. Personen erscheinen senkrecht halbiert, zum Beispiel bei Manet (Die sich pudernde Dame mit dem
76 sitzenden Herrn), Degas (›Der Vorhang fällt‹) – das Gleiche bei den Holzschnitten. Auch im Motivlichen der Naturdarstellungen (Schneelandschaften, Regen, Wolken) lassen sich Übereinstimmungen nachweisen.

In Deutschland wurde nach dem Bekanntwerden der Bilder von Cézanne plötzlich auf vieles hingewiesen. So wurde der fast unbekannt gewordene Hans von
71 Marées, dessen Hauptwerke im Schleißheimer Schloß einen Dornröschenschlaf

hielten, entdeckt und in die Staatsgalerie von München gebracht. Cézanne hatte seinen etwas älteren deutschen Bruder geweckt. Wenig später wurde auch der bedeutendste deutsche Maler der Vergangenheit, Grünewald, nach Jahrhunderten 54
ins gebührende Licht gerückt. Von den klassisch, klassizistisch und naturalistisch eingestellten Augen wurde seine expressive Freiheit nie gesehen. Sie waren seinen Werken gegenüber mit Blindheit geschlagen.

Der deutsche Expressionismus wies auf die frühe Gotik und ihren Holzschnitt 45
und machte diese großen Bezirke wieder lebendig und zu unserem Besitz.

Der sehr verdienstvolle Heinrich Thode schreibt an der Wende des letzten Jahrhunderts am Anfang seiner Giotto-Monographie einige Sätze der Verteidigung, daß er es unternehme, Giotto zu würdigen. Dieser Maler würde zwar die künstlerische Qualität der Hochrenaissance nicht erreichen, besonders nicht die Raffaels (!), aber er sei doch ein bemerkenswerter Maler. Auch hier hat das Auftreten Cézannes die Meinungen geändert, und Thodes Verdienst sei gewürdigt.

Die künstlerische Wertung der Erzeugnisse der Primitiven ist jung. In den letzten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts dekorierten die handelsgeographischen Gesellschaften ihre Büros mit Aschanti-Speeren und -Schildern. Elefantenfüße waren zu Schirmständern gemacht. Nie sah man Masken. Als diese später vereinzelt aus Übersee doch mitgebracht wurden, dienten sie als Beleuchtungskörper mit dem Prädikat: ›Kinderschreck‹. Dann wurde ethnographisch gesammelt, Museen wurden um 1900 gegründet, aber diese Objekte gelangten nur in die Zone des Exotisch-Interessanten (curiosités).

Als auf den Bildern von Picasso um 1907 Gestaltungen erschienen, die an Kongo-Masken erinnerten, entfachten diese die Anteilnahme an exotischen 35
Erzeugnissen im Kreis von Malern. Damit war die ›Kunst der Naturvölker‹ entdeckt. Die außerordentlich kühnen Formen erzeugten eine seltsame Spannung zwischen der Naturerscheinung und der Verformung, zum Beispiel eines menschlichen Gesichtes. Es offenbart sich eine urtümliche Formkraft, die eine hintergründige Magie enthält und vieles Nachbildhafte, viel Zivilisatorisch-Kulturelles verblassen läßt. Hier scheint die Lebenskraft der Welt, der Weltstoff, unmittelbar rein und stark zu sprechen.

Die Formen sind im besten Sinne ursprünglich, die Farben rauh, zugleich fein, und die Patina, die das Gute besser machen kann, ergibt Farbtöne, wie sie auch der anfängliche Kubismus hervorgebracht hat. Ohne Reißbrett-Entwurf auf Papier

sind diese Objekte entstanden. Das ewige Handwerk, der ewige Autodidakt, der ewige Dilettant und das Kollektiv-Anonyme sind hier am Werk. Die Walze des Baumstammes gibt die Führung der großen Form zur aufrechten Plastik. Die Holzscheibe läßt die Schale, der Klotz den Hocker oder die Kopfstütze entstehen. Die Formkräfte der Natur sind erhalten. Jeder ›Wilde‹ konnte produzieren, solange die zivilisatorischen Einflüsse fernblieben, die Unreinheit, das Interessiert-Zweckhafte. Auf manchen Inseln war es Gepflogenheit, daß in einem gewissen Lebensalter jeder seinen Fetisch schnitzte, das heißt künstlerisch-produktiv wurde. In einem gewissen Zustand ist es jedem gegeben, Kunst zu machen.

Der Vorliebe der Römer für griechische Kunst muß eine Art von Entdeckung, unterbaut von politischen Interessen, vorausgegangen sein, welche die Römer kulturell in völlige Abhängigkeit von allem Griechischen führte. Der Besiegte siegte über den Sieger.

Dem Entstehen der sogenannten Chinoiserien im Rokoko muß eine Entdeckung gewisser Formgebungen innerhalb chinesischer Kunstepochen vorausgegangen sein. Die Augen, die diese Formen aus der großen Masse der Kunst Chinas bevorzugt erfaßten, waren prädestiniert, nur diese Formen zu empfangen, aufzunehmen.

Der Entstehung des klassizistischen Stiles muß eine ausgeprägte Inklination für Griechisches vorausgegangen sein. Die phrygische Mütze, die losen Gewänder wurden zur Zeit der Französischen Revolution getragen. Mag ein politisches oder sonstiges Interesse vielleicht auch vorhanden gewesen sein, die optischen Belange können nur in ihrer Sphäre transponiert werden. Aus der griechischen Architektur, ebenso aus der Vasenmalerei, sind immer wieder Kräfte gezogen worden. Die Klassizisten übernahmen dabei die Tempel ohne Stuckauflage, unfarbig, wie sich die Oberflächen der Ruinen darboten.

Die Entdeckung der Kunst ist die Erhebung von vordem unbeachteten Objekten zu Kunstwerken. Sie ist im Grunde eine immerwährende Erscheinung. Sie geht parallel der Kunstproduktion. Ein neu entstandenes Werk dokumentiert unter anderem darin seine Existenzberechtigung, daß es mit seiner Erstmaligkeit bereits Vorhandenes, aber wenig Beachtetes aktuell macht – durch die Macht seines Ausdrucks.

Es sollen nicht alle Verdienste dem Künstler verbleiben. Die Kunstwissenschaft untersucht den geschichtlichen Ablauf der bildenden Künste, erforscht die Bezie-

hungen der Kunstwerke untereinander und zu anderen Kulturäußerungen ihrer Zeit, hellt Leben und Schaffen der Künstler auf, beschreibt Inhalte und Formen und ordnet die Gesamtmasse des überkommenen Kunstgutes nach bestimmten Gesichtspunkten. Die Konstituierung der Kunstwissenschaft als eines selbständigen geisteswissenschaftlichen Fachs ist heute noch nicht in allen Bezirken ihres weiten Aufgabenkreises gleichmäßig durchgeführt.

Der Stilbegriff findet in der Kunstwissenschaft eine mehrfache Anwendung. Es gibt einen Individualstil, Raumstil (Kunstgeographie), Nationalstil, Zeitstil, Materialstil. Dazu treten die Gestaltungsgesetze der einzelnen Kunstgattungen, die ebenfalls unter dem Begriff Stil untersucht werden. Der Kunstwissenschaftler schaut, arbeitet und kombiniert auf seine Weise, indem er neben wissenschaftlichen Schlüssen intuitiven Einfällen folgt. Er gibt neue Erkenntnisse durch seine Entdeckungen und durch begriffliche Formulierungen.

Die Formen der Kunst fluktuieren in Zeit und Raum und wirken auf andere, ihnen ähnliche Kunstformen.

Suchen, Finden

Saul ging aus, die Eselinnen seines Vaters zu suchen und fand ein Königreich.

Es wurde gesagt, daß mit dem Auftreten eines Kunstgegenstandes und durch die Auswirkung seiner neuen formalen Ausdruckskräfte Wellen ausgesandt werden, die sich auf alle ähnlichen Formungen niedersenken, womit alles dem Ursprungstück Verwandte plötzlich lebendig wird. Dies ist nicht nur gültig für das Kunstschaffen. Auch die Geschichte der Archäologie ist nicht nur die Abfolge von Entdeckungen. Es hängt daran auch eine Geschichte der Auswirkungen dieser Entdeckungen.

Die Entdeckungen erzeugen andere Entdeckungen. An Stelle von neugeschaffenen Werken fungieren hier die dem Erdboden entstiegenen Fundobjekte. Aber um diese Quellen wirksam werden zu lassen, bedarf es eines Paten, der die gefundenen Objekte formal erkennt, wertet und damit erst endgültig ins Licht hebt, in den Kunstrang, der ihnen gebührt, nicht nur in den wissenschaftlichen Rang, sondern in den künstlerischen Rang.

Die Entdeckungen und Ausgrabungen von Pompeji, Herculaneum und Stabiae, die vor rund 200 Jahren ernsthaft begannen, haben eine wechselvolle Geschichte. Die leicht glänzenden, gut erhaltenen Wandbilder beschäftigten Forscher ebenso wie Maltechniker, Chemiker und Künstler bis heute. Im Klassizismus treten durch Pompeji stärkste Anregungen auf. Aber auch später kommen immer wieder Beeinflussungen von dort her, besonders im letzten Drittel des vergangenen Jahrhunderts.

Die Funde der spätgriechischen Plastiken, meist in Form römischer Kopien überliefert (Apoll von Belvedere), gaben den Renaissance-Meistern eine gewisse Bestätigung.

Je mehr sich die neuere Kunst vom Naturalismus reinigte, desto formhafter begann man zu empfinden. Mögen auch vordem formhafte Kunsterzeugnisse aufgefunden worden sein, es ist doch eigenartig, daß in der Zeit des nun beginnenden, heutigen Empfindens um 1905 die Ausgräber auf viel formhaftere Werke und

Epochen stießen. Jedoch mag dieses Auffinden von formhafteren Objekten praktisch damit zusammenhängen, daß man tiefer und systematischer grub und daß fast alles Jüngere schon aufgedeckt und bekannt war. Die Aufdeckung der naturnäheren Perioden schloß mit den Grabungen von Babylon und Ninive.

Von jetzt ab wendete sich das Interesse von den rotfigurigen Vasen ab und denen des geometrischen Stiles zu. Parallel dazu rückte das Interesse zur frühen archaischen Plastik. Die Ausgrabungen, denen sich Schliemann als Dilettant widmete, erweiterten das Blickfeld außerordentlich, Troja, Mykene, Tiryns.

Schliemann war kein Fachmann und seine Arbeit wurde längere Zeit nicht anerkannt. Die Folge seiner Leistungen waren die Ausgrabungen auf Kreta durch Engländer und Amerikaner. Die Kunst der Kykladen (Inselkunst) mit den kleinen 27
Plastiken (Idolen) wurde erst in jüngster Zeit bewertet. Franzosen gruben bei Susa und förderten unter anderem die Stele des Naram-Sin zutage. Das Hauptinteresse wendete sich nun den Grabungen in Mesopotamien zu. Englisch-amerikanische und deutsche Expeditionen brachten die alten Städte Ur, Uruk, Larsa, Nippur und andere ans Licht. Uruk, der Schauplatz des sumerischen Epos ›Gilgamesch‹, Ur, die Stadt des Erzvaters Abraham.

Bei diesen Entdeckungen handelte es sich zunächst darum, eine Fundstelle zu finden. Die Geschichtsforschung gibt Anhaltspunkte in Kombination mit den geographisch-geologischen Verhältnissen, Geländenamen, Mythen. Den Weg vom Bekannten zum Unbekannten auf diese Weise zu beschreiten, gleicht der Methode zur Lösung einer geometrischen Aufgabe, bei der vom Bekannten zum Unbekannten vorgestoßen wird. Man versucht das Unbekannte gleichsam einzukreisen. Zwei Beispiele des Erfolgs bei Ausgrabungen seien angeführt.

> »Die Geschichte des Pithecanthropus-Fundes grenzt fast ans Wunderbare. Denn dieser Fund ist nicht zufällig gemacht worden, sondern ist die Krönung eines planmäßigen und ausdauernden Suchens eines Einzelnen, der unter dem Eindruck der Abstammungslehre mit der bewußten Absicht von Europa nach Niederländisch-Indien ging, um das vorausgesetzte ›missing link‹ zu finden . . .«
>
> (Aus Gießler ›Abstammungskunde des Menschen‹)

Durch eine außergewöhnliche Willensenergie und durch spekulative Folgerungen gelang dem holländischen Anatom Eugen Dubois der sensationelle Fund des Schä-

deldaches des bisher fehlenden Zwischenglieds zwischen Affe und Vormensch. Er gab ihm den Gattungsnamen Pithecanthropus erectus (aufrechtgehender Affenmensch).

Das zweite Beispiel ist Schliemann. In jungen Jahren schon ein begeisterter Leser der Ilias, setzte er alles daran, Troja zu finden. Wille, Intellekt und Methode bilden hier die Grundlage des Suchens.

Die Genialität stößt aus der ›Mitte‹ der jeweiligen Persönlichkeit gleichsam tastende Wünschelruten vor, das kausale Denken hilft mit und braucht dem Ingenium nicht zu schaden.

So sehr das produktive Vorwärts durch bewußte Reflexionen gehemmt werden kann, so sehr müssen diese nicht nur bei der wissenschaftlichen Forschung, sondern auch in der Kunst mitwirken (Selbstkritik). Auch für die Vorgänge im Künstler gilt: Intelligenz hat noch keinem Künstler geschadet. Die Intelligenz muß im richtigen Zeitpunkt eingesetzt werden. Sie gibt aber nicht den Ausschlag zum Finden neuer Werte.

Im genialen Zustand wird alles genial. Goethe: »Wenn Schiller sich die Nägel schnitt, war er größer als diese Herren.«

Geniale Menschen sind nicht nur Entdecker und Erfinder. Je höher ihre Belange gehen, desto allgemeingültiger wird auch ihr Verhalten in allen Fragen und Situationen.

Der Ruhm des großen Druckers Gutenberg liegt zum großen Teil in der Ethik seiner handwerklichen Auffassung, in der Großartigkeit seiner kunsthandwerklichen Resulate. Die Verwendung beweglicher Lettern anstelle von Holzstöcken für ganze Seiten ist nur ein Teil des Gesamtwerkes eines hervorragenden Menschen.

Marie Sklodowska-Curie ist hier zu nennen. Becquerel entdeckt Strahlungen, die vom Uran ausgesandt werden. Marie Curie kontrolliert diese Strahlungen und entdeckt die gleichen Strahlkräfte auch in anderen Mineralien. Sie schließt, daß ein unbekanntes, strahlendes Element hier und dort wirksam sein muß. Sie äußert sich zu ihrer Schwester: »Das Element ist da. Nun muß man es finden.«

Jede wahrhafte Erfindung enthält neue Möglichkeiten. So gründen sich auf den Hertzschen Wellen und auf Planck in der Wissenschaft und auf Cézanne in der Kunst viele spätere Errungenschaften. Diese Initiatoren hatten alles in sich, aber sie konnten nicht ›wissen‹, welche ihrer Stadien weiterführen würden.

So glaubte Marie Curie, ihre erste Station, das Polonium sei ihr großes Resultat. Bei Cézanne liegen die Formerfindungen in seiner mittleren Schaffenszeit, aber in seinen Anfängen kündigt sich das Originale schon an.

Künstler und Wissenschaftler sind in der Methode des Findens gleich.

Der Künstler im Verhältnis zum Unbekannten

Der originale Künstler verläßt das Bekannte und das Können. Er stößt bis zum Nullpunkt vor. Hier beginnt sein hoher Zustand.

Das originale Produzieren beruht nicht auf vergleichbarem Können, der originale Künstler kann in diesem Sinne nichts. Er produziert ohne Lehrgut, ohne Erfahrung, ohne Nachahmung. Nur auf diese Weise findet er bisher Unbekanntes, Originales. Das Genie ›kann‹ nichts und nur damit alles.

Man teilt die Kunstgeschichte in Stile ein, im Zusammenhang mit geographischen Bezirken und Zeitabschnitten. Für ferner zurückliegende Zeiten und für völkerkundliche Kulturen, in denen Künstlerpersönlichkeiten nicht faßbar werden, sind diese Einteilungen zur Verständigung unentbehrlich. Für näherliegende Epochen europäischer Kunst tritt der einzelne Künstler in den Vordergrund, die Stilbenennung tritt zurück. Hemmungen und Befangenheit ist ihnen fremd. Sie vertrauen auf ihre ›Mitte‹. Das bis dahin Unbekannte, vor dem sie bei Beginn eines Werkes stehen, wirft sie nicht zurück, sondern es erscheint ihnen geradezu verheißend. Durch Kühnheiten und Erfindungen sondern sie sich ab. Maler, die mitgerissen wurden, ohne selbst zu finden, reflektieren die originalen Werte. Durch diese Zweitrangigen und ihre Gefolgschaft tritt der Stil erst in Erscheinung. Es ist die Eigenschaft des Zweitrangigen, daß er die neu gefundenen Werte als ein Gebiet sieht, das er beackert und beerntet.

Der Künstler originaler Art sieht eigentlich nicht. Da er als Vorderster mit jedem Werk ins Unbekannte stößt, kann er nicht voraussagen, auf was er stoßen wird. Er kann weder die Endform des einzelnen Werkes voraussehen, noch seine gesamte Lebensleistung überschauen, selbst wenn er seiner Sache sicher ist. Im Gegensatz hierzu wissen die Epigonen, was sie wollen und tun, denn sie haben abgeschlossene Leitbilder vor sich.

Selbst wenn der Künstler, bewegt von einem unfaßbaren Urwillen, in hohem Bewußtsein seiner Handlung seine Sache sagt, meißelt oder malt, läßt er sich überraschen von dem, was unter seinen Händen entsteht. Im Vertrauen auf seine einfache Existenz hat er die Intensität, die die Konsequenz verbürgt und ihn den

kompromißlosen Weg führt. Dadurch, daß er keinem greifbaren Vorbild nachstrebt, daß er auch zugleich an die Präexistenz seiner Werke glaubt, gelingt das Originale, das Einmalige, der künstlerische Wert.

Gleichsam blind greift er zu zunächst seltsam erscheinenden Aussagen, die mehr noch von seinen Mitteln auszugehen scheinen, als daß sie allein durch ihn hervorgebracht werden. Es ist ein künstlerischer Höchstzustand, der die ›Erfahrung‹ hinter sich läßt und ihn von aller ›Anwendung‹ fernhält. Der eigene Zustand ist vielleicht das Einzige, was er empfindet; er kann ihn bis zu einem bestimmten Grad herbeiführen, indem er unter anderem nichts versäumt: Er entscheidet sich nie, sondern seine ›Mitte‹ führt die Reife herbei. Nichts ist ihm dissonant. Er kann warten, bis die Dissonanz von heute zur Harmonie von morgen wird. Dabei spürt und vermerkt er Widerstände, die bewirken, daß seine Konsequenz noch dichter wird. Er ist das Organ eines Weltganzen, dem er verantwortlich bleibt. In der künstlerischen Zone vereinigen sich das allgemein gesetzmäßige, natürliche Entstehen und der Freiheitsbegriff. Die Freiheit entwickelt sich immer neu an den Widerständen.

Um die geschlossene Einheit aber kreist ein letzter Wert: die selbstgezeugte Vision.

Die Vision

Der Künstler als Membran einer Allgemeinheit äußert sich im Kunstwerk total, indem er seiner Vision die kongeniale Fassung in der Einheit des Kunstwerkes zu geben versucht. Seine Werke steigen zu einer Verdichtung auf, die alle Vielfältigkeit ihres Aufbaues verliert. Sie erscheinen als ein monumentales Symbolzeichen, als ein rätselhaftes Ideogramm, das nicht mehr teilbar ist und in seinem Gehalt undeutbar bleibt.

Der Künstler geht von einem Einfall, das heißt von einer Vision aus. Er wählt und wägt seine Mittel viel weniger, als daß sie ihm entgegenkommen. Wie der hämmernde Schmied, der zuerst einige Male leer daneben schlägt, um seines eigenen Rhythmus gewärtig zu sein, läßt er langsam seine Empfindungen am Widerstand des Materials sich entwickeln. Er überläßt seinen Geräten, was sie herzugeben imstande sind. Er hat eine Fläche vor sich mit ihren Eigenschaften. Er ist einesteils genügsam, aber er greift auch zum Außerordentlichen, während ihm seine Vision Anweisungen gibt. Die ersten Striche dokumentieren die Fläche, die vordem nicht greifbar war, jede Form ergibt selbsttätig die Negativformen in ihrer Umgebung. Die Ausdeutung der Fläche durch Bestimmungspunkte, Linien und Flächenwerte zieht den Künstler immer mehr in den Einflußbereich seiner Ausdrucksmittel und des nun Sichtbar-Werdenden. Was er auf die Fläche brachte, hat er als Stadium und neuen Ausgangspunkt vor sich. Er ist dabei kaum in der Lage, seine Vision deutlich zu sehen, er muß sich den Ausdrucksmöglichkeiten hingeben, denn er hat nichts als diese, um zu einer Konkretisierung zu kommen. Jedes Ausspielen, besonders auch der Farben, hat eine vielfältige Wirkung. Alles sichtbar Werdende tritt in ein Kraftfeld von Beziehungen. Die Fläche hebt und senkt sich durch helle und dunkle Zonen der Farben. Die Fläche wird erschüttert, ohne prinzipiell aufgehoben zu werden. Indem der Maler die Fläche mehr und mehr bedeckt, ist er nicht bemüht, fertigzustellen, sondern zu steigern. Dies nicht allein durch Korrektur, sondern vielmehr auch durch Hinzufügen. Alles Nicht-Not-

wendige ist falsch. In diesem Sinne gelangt er in ein Endstadium, wobei er mit seinen Mitteln auf Gedeih und Verderb verbunden bleibt.

Die Vision wird blasser, je weiter er fortschreitet. Er kommt in eine Sphäre, allein aus den künstlerischen Mitteln zu gestalten. Die Vision ist verschwunden, wenn das Werk vollendet steht. Die formbildende Kraft und die materiellen Mittel standen sich anfangs gegenüber. Der Künstler schafft durch seine Handlung eine neue Einheit.

Beim Arbeiten ohne Vorbild und beim Verlassen selbst der Vision als letztem Anhaltspunkt ergibt sich nicht Unsicherheit. Die Freiheit als Reife ergibt Unbeirrbarkeit. Die Äußerungen des Künstlers haben Erfahrung und Anwendung hinter sich gelassen und unterstehen keiner Rechenschaft. Wie das Leben sich im Ungewissen entfaltet, so entfalten sich die Kunstwerke im Ungewissen. Das Unwillkürliche, das Selbstverständliche, das Einfachste entscheiden.

Schinkel sagt:

> »Überall ist man nur da wahrhaft lebendig, wo man Neues schafft – überall, wo man sich ganz sicher fühlt, hat der Zustand schon etwas Verdächtiges, denn da weiß man etwas gewiß, also etwas, was schon da ist, wird nur gehandhabt, wird wiederholt angewendet. Dies ist schon eine halbtote Lebendigkeit. Überall da, wo man ungewiß ist, aber den Drang fühlt und die Ahnung hat zu und von etwas Schönem, welches dargestellt werden muß, da wo man also sucht, da ist man wahrhaft lebendig.«

Das Unbekannte als zentraler Wert

Die Verbindung mit dem Unbekannten schafft die ständig nötige Entfesselung und Befreiung der Kunst und des Lebens. – Das Zukünftige ist in Unterordnung ein Teilgebiet des Unbekannten.

Der Künstler folgt seiner Vision – er glaubt ihr zu folgen, aber sein unter diesem Stern begonnenes Werk entwickelt, während es entsteht, eigenständige Kräfte wachsender Intensität. Innerhalb des Vorganges der künstlerischen Handlung gibt es demnach einen Punkt, in dem die Vision mit der Formbildung sich so schneidet, daß eine Umkehrung der zwei Intensitäten merkbar wird. Proportional mindert sich die Wirkung der Vision gegenüber den anschwellenden Formkräften. Die Vision fungiert als Bewegungsantrieb, wobei der Künstler ohne weiteres glaubt, ihr substanzloses Erscheinungsbild als unverrückbares, hohes Ziel nehmen zu können.

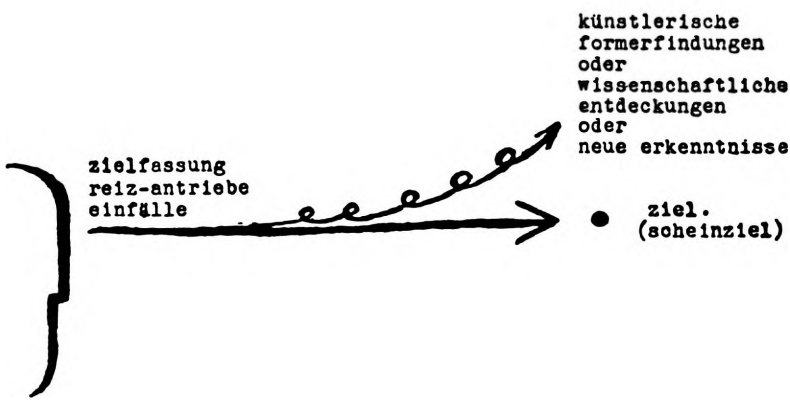
Aus seiner ›Mitte‹ wurde zu Anfang die Vision ausgeschleudert und bildet damit eine Gegenüberstellung, sobald er sie als Vorbild nimmt. Die Stärke der Vision ist es, daß sie aus seiner Grundanlage kommt. Ihre Schwäche ist es, eine Stellung einzunehmen als Objekt vorbildlicher Art. Das Vision-Objekt wird beobachtet, womit eine Unterschiedenheit, die Gegenüberstellung entsteht. Die Unterschiedenheit birgt Schwäche.

Das Formbilden entsteht ohne Dualismus. Die Bildungskräfte aus der ›Mitte‹ sind direkt wirksam. Das Substantielle der künstlerischen Ausdrucksmittel ist das Natürliche, das die Konkretisierung des Kunstwerkes allein bewirkt. Die Formkräfte bewegen die materiellen Stoffe, das heißt, sie bringen sie von ihrem gleichsam chaotischen Vor-Zustand in den Zustand der künstlerischen Ordnung.

Es ist zu bedenken, daß ein vom Maler gewähltes Naturvorbild, wie das ›Spargelbündel‹ bei Manet, niemals das Grundlegende zur Hervorbringung eines Kunstwerkes bildet. Es ist sogar in gewissem Sinne gegensätzlich zum Werk, ist anregendes Stimulanz gewesen. In der Folge wird deutlich, daß dasjenige im Bilde von Manet Kunst ist, das eigenwillige Fakten trägt, die vom Naturvorbild abstoßen, daß heißt, niemals zur Deckung mit ihm gebracht werden können. Man weiß, daß ein bedeutender Grad von Einfühlung nötig ist, um die scheinbar so schluderigen

Pinselstriche als Spargel zu sehen. Die Stärke des Kunstwerkes liegt in der Schwäche der Interpretation des natürlichen Vorbildes. Dem wirklichen Kenner ist die Übersetzung, der Abstraktionsgrad das Wesentliche. Die Abstraktionen sind zum Teil an die Einschränkungen gebunden, die vom Material und den Geräten ausgehen (rauher Grund, Ölfarbe, Pinselbreite). Das Modell wird durch das Werk entwertet, es wird in seinem Wert erschüttert, es wird magisch getötet.

Die Vision ist zwar rangmäßig höher zu bewerten als ein reales Vorbild, sie ist eine Voranstellung. Aber auch die Vision ist nicht die Quelle der Erzeugung von neuen, bis dahin unbekannten Werten. Hier sind ganz andere Kräfte ausschlaggebend. Während der Künstler glaubt, sich seiner Vision als endgültigem Zielpunkt stetig zu nähern, führen ihn die aus seiner ›Mitte‹ ausstoßenden Formkräfte unmerklich eine andere entscheidene Richtung zu einem unbekannten Ort, zu dem bisher Unbekannten. Diese neue Richtung ist abgewichen von der Richtung auf die Vision (oder auf ein sonstiges Vorbild), sie ist die Richtung der Unfehlbarkeit und des Findens. Die Abweichung mag mit der Lichtbrechung im Wasser verglichen werden oder mit dem Lichtstrahl im ›gekrümmten‹ Raum. Es ist die Linie des Findens im Sinne des schöpferischen Winkels.



Keine Methode des Suchens bietet einen Anhalt, denn das Total-Unbekannte kann auch nicht durch Hypothesen und durch Suchen eingekreist werden. (Im Fall Schliemann-Dubois lag ein örtliches Suchen nach einer Realität vor.)

Es ist ausschlaggebend, daß die unbeirrbare ›Mitte‹ hier das Steuer unsichtbar führt. Die Modelle und Vorbilder, die Absichten, auch die Erfahrungen, Ideen und Visionen, sind niemals so rein, viel zu sehr mit Schlacken behaftet, als daß sie imstande wären, der Linie des Findens auf die Spur zu kommen.

Trotz aller Experimente und Forschungen, trotz Suchens, sind alle wirklich großen Werte durch Zufall oder auf Umwegen, jedenfalls in unkontrollierbarer Weise gefunden worden. Mögen gewisse Manipulationen, Experimente, Programme, Pläne, auch Konstruktionen am Anfang, in der Mitte oder gegen Ende der Bemühungen gestanden haben, entscheidend ist, daß auf der Bahn unwillkürlich und unerklärlich einmal derjenige Weg eingeschlagen wurde, der dann grundsätzlich zur Entdeckung, zur Auffindung führte. Die ursprünglich auf das Ziel gerichtete Linie verläßt die Bahn, indem sie das vorangestellte Ziel zum Scheinziel degradiert.

Jede Tätigkeit setzt ein Ziel voraus. Es gibt keine Tätigkeit ohne Ziel. Zwar gibt es einen höchst überlegenen, auch höchst fruchtbaren Zustand, den Zustand des Spielens im Sinne Schillers. Dieser ist interessenlos, absichtslos. Er ist ein Zwischenzustand, der aber, sobald er zu einer eigentlichen Tätigkeit neigt, Ziele, wenn auch sehr sublimierter Art, enthält. Der entdeckende Mensch braucht für seine Tätigkeit eine vorangestellte Absicht, eine Idee oder Vision. Da aber das Unbekannte nicht als Ziel vorangestellt werden kann (es ist völlig unfaßbar und unvorstellbar), klammert er sich an seine Idee oder Vision als Ziel. Es stellt sich nach der Entdeckung heraus, daß die Verwirklichung der vorangestellten Idee gar nicht das Wesentliche war. Das vorangestellte Ziel fungierte nur als Reiz, der durch Anreicherung und Intensivierung zur Antriebskraft wurde.

Diese Reizwirkung erinnert an die Reizwirkungen innerhalb der sogenannten Jungfernzeugung (Parthenogenesis), die aus der neueren Biologie bekannt ist. Bei der künstlichen Parthenogenesis genügen gewisse Reize (Salzlösungen, Bestrahlungen, Temperaturwechsel), um Eier niederer Tiere, die sonst der Befruchtung bedürfen, zur Entwicklung zu bringen. In ähnlicher Weise braucht der Vorgang des Entdeckens und Findens keine polare Zeugung, sondern eher eine Parthenogenesis mit dem vorangestellten Reiz des Scheinziels. Dieses muß jedoch erblassen, wenn sich die Linie des Findens dem Kern des neuen Wertes zuneigt.

Laotse geht im zweiten seiner 81 Sprüche soweit, daß ein Vollendeter weder ein Ziel noch einen Antrieb braucht.

»Der Vollendete handelt ohne Antrieb
schafft ohne Gegenstand
erdenkt ohne Ziel...«

Da bei dem Vollendeten nicht einmal ein Scheinziel als Antriebsreiz existiert, setzt die Macht des Unbekannten bereits vor jeder Tätigkeit ein. Während bei dem extremen Gegenteil, dem rational Gerichteten, ein wirkliches Ziel, ein davon angetriebenes Handeln und ein Erreichen des bekannten Zieles vorliegt, will der Künstler auf ein Scheinziel zu und kann damit einen vorher unbekannten Wert erzeugen. Eine weitere Steigerung der Qualitäten des Künstlers kann in den Qualitäten des ›Vollendeten‹ von Laotse gesehen werden. Künstler und Entdecker würden bei dieser Rangordnung eine mittlere Stufe einnehmen, weil sie noch ein Scheinziel brauchen.

Es soll an die populären Beispiele von Kolumbus und Böttger erinnert werden, um eine rasche Verständigung herbeizuführen. Auch sie hatten Ziele, auch sie fanden anderes. Kolumbus wollte den westlichen Weg nach Indien finden und fand den neuen Kontinent. Böttger wollte Gold herstellen und fand das europäische Porzellan.

Es sei bemerkt, daß geniale Menschen sich geniale Ziele setzen, daß in der Art des Begehrens schon viel Ungewöhnliches stecken kann. Die Wege des methodischen und konstruktiven Suchens können immerhin ans Geniale grenzen und sollen keinesfalls verkleinert werden. Oft ist die wahre Situation nicht mehr feststellbar, die Entdecker sind unsichere Kommentatoren und Chronisten. Hierzu sagt Kant:

»Wie es (das Genie) sein Produkt zustande bringt, kann es selbst nicht beschreiben oder wissenschaftlich anzeigen, sondern es gibt als Natur die Regel, und daher weiß der Urheber eines Produktes, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht, wie sich in ihm die Ideen dazu herbeifinden, hat es auch nicht in seiner Gewalt, dergleichen nach Belieben oder planmäßig auszudenken, und anderen in solchen Vorschriften mitzuteilen, die sie instand setzen, gleichmäßige Produkte hervorzubringen. Daher denn auch vermutlich das Wort Genie von genius, dem eigentümlichen, einem Menschen bei der Geburt mitgegebenen schützenden und leitenden Geist, von dessen Eingebung jene orginalen Ideen herrührten, abgeleitet ist.«

Es liegt durchaus in der Natur der Sache, daß das geniale Finden auf einem Grundzug beruht, der von allem Suchen abweichen muß, von allem Zielstrebigen und allem bewußten Wollen. Sind Zielstrebigkeit und Wollen wirksam wie bei den auf Tätigkeit gerichteten Menschen, so tritt beim überlegenen Menschen ein Selbstregulativ ein. Dieses arbeitet sogar gegen den Willen des Künstlers. Es gibt zwei Ströme: ein offenkundiges Streben, das der Künstler überdenkt und im Munde führt, indem er seine Ziele beschreibt. Er kann bis zur Besessenheit davon überzeugt sein, daß in diesem von ihm programmatisch festgelegten Ziel alle seine Leistungsmöglichkeiten kulminieren. Aber ein solches Ziel bleibt ein Phantom, ein Reiz. Seine urströmigen Kräfte führen ihn trotz seinem Bemühen eine andere Straße durch die regulierende Kraft seiner ›Mitte‹. So wollte auch Cézanne immer wieder in dem offiziellen Salon Bouguereau mit seinen Bildern Eingang finden. Der Publikumserfolg erschien ihm zeitweise erstrebenswerter als dasjenige, was man künstlerischen Erfolg nennt. Sein ganzer Empfindungsbereich war so gelagert, daß er von den Konzipierungsvorgängen keine klare Vorstellung hatte. Cézanne strebte, wie mehr oder weniger jeder, den greifbaren Erfolg an. (Es ist dies ein Teil der Selbstbehauptung und des Erhaltungstriebes.) Seine Kommentatoren Bernard, Gasquet und Vollard erwähnen dies ausdrücklich. Es gelang ihm aber nicht, so oberflächliche Malereien zu erzeugen, daß diese den greifbaren Erfolg gewährleisteten. Seine ›Mitte‹, sein Regulativ verhinderte die Auswirkung seines Willens, baldige Anerkennung zu finden, und lenkte seine Produktion im Sinne des schöpferischen Winkels.

Cézanne betonte oft, ›nicht realisieren zu können‹, weil er seine Vorstellungen und Wünsche in seinen Resultaten nicht erreicht sah. Er glaubte, daß dies von seinem Unvermögen, seiner Unfähigkeit abhinge. In Wirklichkeit konnte er, wie jeder wahrhafte Künstler, seine Resultate nicht planmäßig, willensmäßig erreichen. Er fand sein Unbekanntes gegen seinen Willen.

Es ist anzunehmen, daß viele Begabungen durch den Wunsch nach Erfolg und die damit verbundene Hinwendung zum Bekannten scheiterten. Ja, es ist anzunehmen, daß alle schlechte Kunst hierauf beruht, daß dem Unbekannten innerhalb des entstehenden Werks kein Platz gelassen wird. Das bekannte Ziel enthält die schon erwähnten Voranstellungen: Vorbild irgendwelcher, auch visonärer Art, Erfolgsabsichten. Das Unbekannte kann nicht auf Erfolg rechnen, weil alles zu ihm in Beziehung Stehende nicht eingeschätzt werden kann. Da das Unbekannte auch

originalen Künstlern nicht vorstellbar ist, gibt es keinen Weg, es vorsätzlich zu suchen. Man hat sich darauf zu beschränken, zu konstatieren, daß der Weg des Findens ein Abweg vom zielstrebigen Weg ist.

Bei einer größeren Produktion eines Künstlers ist auffallend, daß eine Serie von Werken innerhalb gewisser Abschnitte sich ähnlich ist. Aber es ist ein Anzeichen des Künstlers, daß er sich nicht einmal an seine eigene Tradition anlehnt, sondern immer wieder von der Tradition abstößt, vom Nullpunkt ausgeht und dem Unbekannten mit Vertrauen entgegensieht.

Hier könnte ergänzend der Widerspruch erwähnt werden zwischen dem, was ein Künstler über seine Sache denkt und äußert, und demjenigen, was er tatsächlich hervorbringt. Im allgemeinen kann gesagt werden, daß Äußerungen eine Selbstbestätigung darstellen, dem Bezirk der Selbsterhaltung angehören.

Viele Äußerungen sind Schlackenresten ähnlich, Rückständen, Abfällen, die auf dem Wege der Produktion ausgeschieden wurden und mit denen sich der Künstler noch verbunden fühlt. Die überwiegende Anzahl der Äußerungen dreht sich jedoch um das Scheinziel. Man hat den Eindruck, daß der Künstler durch diese Äußerungen einen Energieüberschuß abreagiert, der an der Oberfläche geblieben ist. Es ist unmöglich, daß der Künstler über das Wichtigste in seinem Werk aussagt, da er es nicht kennt. Auch läßt sich von vornherein mit der Sprache nie ausdrücken, was in den Kernbezirk der bildenden Kunst gehört. Trotzdem äußern sich Künstler unentwegt. Hat einer lange Jahre gearbeitet, so kann er rückblickend kommentieren, je größer die Distanz, um so treffender können seine Äußerungen sein, die immer in Analogien, in Parallelen, Überspitzungen, Paradoxen, kurz in einer lyristischen Ausdrucksweise gegeben sind. Solche Äußerungen werden zu selbständigen Kunstformen. Rückblickende Interpretationen sind problemlos gegenüber dem, was hier in Frage steht.

Wird bei einem geplanten Unternehmen ein Ziel vorweg bekanntgegeben, so entwertet dies das geplante Vorhaben derartig, daß es oft nicht mehr entstehen kann. Der Künstler oder Wissenschaftler begibt sich in gewisse Konflikte, wenn er die Unbefangenheit der Kräfte verläßt. Im Grunde ist er nicht in der Lage, sich zu schaden, weil er über das Wesentliche doch nichts aussagen kann.

*

Das Verhältnis von Lehrer und Schüler gewinnt durch die Erkenntnis des Wertes des Unbekannten eine entscheidende Richtung. Der Lehrer geht von einem ihm Bekannten aus. Er will ein Pensum erfüllen, ihm bekanntes Lehrgut auf den Schüler übertragen, ein ihm bekanntes Ziel erreichen, das dem Schüler das Unbekannte ist. Es entwickeln sich damit im Unterricht zwei gegenläufige Rhythmen durch die unterschiedlichen Ausgangspole. Der einsichtsvolle Lehrer wird dem Unbekannten, wenigstens gradweise, Raum gewähren, indem er den Schüler gleichsam an der lockeren Leine führt. Beim Schreibenlernen erweist sich, daß die Nachbildung der Buchstabenzeichen dem freien kindlichen Bilden entgegensteht. Akademie und Unterricht stehen im Gegensatz zum künstlerischen Tun, da die Lehrer im allgemeinen ein bekanntes Ziel anstreben und die Schüler mehr im Nachbilden als im Bilden fördern. Daraus resultiert eine Epigonenbildung, eine Hofhaltung innerhalb der Formen des ›Meisters‹.

Das Traditionelle kann rückblickend gelehrt werden, das Abstoßen vom Traditionellen kann kaum gelehrt werden. Es ist nicht stationär. Der künstlerische Zustand muß vom Kunstschüler erreicht werden. Er steht an erster Stelle und ist ohne formale Festlegungen.

Der Schüler kommt nicht naiv zum Lehrer, sondern durch Banal-Durchschnittliches und Bekanntes belastet. Der Lehrer hat vor allem die Aufgabe, den Schüler durch Entschlackung, durch Leerung in den künstlerischen Zustand zu bringen. Der Lehrer hat zu leeren, nicht mit seinen Formeln zu füllen. Er hat den Schüler gleichsam zum Rein-Autodidaktischen hinzuführen. In diesem Zustand angekommen, hat der Schüler keine Führung mehr nötig. Von hier aus entstehen selbsterzielte Gewinne durch Einbeziehung des Unbekannten in den Schaffensprozeß. Nur selbsterzielte Gewinne haben Entwicklungswert.

*

Der Bildbetrachter nimmt an Hand des Sichtbaren das Unbekannte mit auf. Es muß ihn ergreifen. Bei den Kunstarten, die auf der Form des Ablaufes beruhen, Drama, Musik, Film, ist es anders. Den Theaterbesucher erfüllt, wenn er zu Beginn vor dem noch geschlossenen Vorhang der kommenden Ereignisse wartet, eine Spannung, die auf das Unbekannte gerichtet ist. Der Ablauf des Werkes erzeugt an jeder Stelle, in jeder Phase neue Spannungen zum jeweils noch Unbekannten, den Hörer beschäftigen sie fortgesetzt, seien sie handlungsmäßig, form-

haft, naturalistisch-kausal, künstlerisch formal oder rein formal (Bach) oder eine Mischung (Shakespeare, Hölderlin, Baudelaire). Bezeichnend für die Qualitäten eines ablaufenden Werkes ist, daß es öfters aufgenommenen werden kann, ohne den Genuß zu beeinträchtigen. Der Hörer kann die einfallsreichen Formulierungen des Künstler-Urhebers immer wieder wie neu und bisher unbekannt empfinden und tiefer aufnehmen. Das effektmäßig Überraschende des Unbekannten ist ausgeschaltet, und das Künstlerische bleibt trotzdem wirksam. Dieser Vorgang gilt grundsätzlich auch für das wiederholte Aufnehmen von Werken der bildenden Kunst.

*

Es ist falsch, einer künstlerischen oder einer wissenschaftlichen Arbeit die Resultate vorzuschreiben. Besonders kraß und tödlich wirkt sich dies aus, wenn behördliche Autorität in großmütiger Pose behauptet, die Freiheit des Schaffens zu gewähren, dabei aber ein Resultat aus Rücksicht auf den Durchschnitt vorschreibt.

*

Die Geschehnisse, die auf die Menschen und auf den einzelnen zukommen, und alle damit verbundenen Empfindungen für das Zukünftige sind teils voraus bekannt, teils unbekannt. Die Kunstwerke dagegen sind nicht allein Ausdruck der Gegenwart, sie sind mehr. Der Künstler als untrügliche Membran des ›Ganzen‹ schließt das Präexistente in sich. Das Zukünftige ist ein Mitgehalt seines Werkes. Es setzt sich dadurch von der Durchschnittlichkeit ab, so daß diese retardierend erscheint. Das Kunstwerk ist in der Lage, zu verkünden und zugleich anzukündigen. Aus dem beständigen Widerstreit gegen die ewige Durchschnittlichkeit und ihre sich nach und nach entwertenden Fixierungen (Gesetze, Gepflogenheiten) hebt sich die Hellsichtigkeit des Kunstwerkes hervor, es geht über das Vorderste-zu-sein noch hinaus.

*

Das Kunstschaffen ist ein einfacher Vorgang vom Standpunkt des originalen Künstlers aus. Alle Kräfte, die Kräfte des Künstlers, des Scheinziels, die der malerischen Mittel, werden lebendig durch die Magie, die das Unbekannte als magneti-

sche Kraft ausstrahlt. Nichts kann ohne den Magnet des Unbekannten wahrhaft entstehen. Nur dasjenige, was vorher unbekannt war, wird und bleibt lebensfähig. Es enthält die Naturkräfte, die der Künstler nicht kennt, um so mehr aber in sich führt. Das Wesentliche jeder bedeutsamen Kunsterscheinung liegt in dem Hervorbrechen immer neuer Formungen, aus denen die Welt des Sichtbaren unsichtbar besteht. Der originale Künstler schaltet das Bekannte aus und produziert naturhaft. Die Ähnlichkeit zwischen den einzelnen Werken verstärkt sich, je weiter die Werkserien zurückliegen. Unmittelbar nach der Entstehung weisen die einzelnen Werke viel mehr das Neue und Überraschende und das Original-Einmalige aus als rückblickend betrachtet.

Von einem späteren Zeitpunkt aus betrachtet sehen sich die einzelnen Werke sehr ähnlich, und die Serien und Epochen rücken wie in einer weiten Raumperspektive unmittelbar aneinander. So entsteht das Lebenswerk gleichsam durch fortwährende Anstückung. Die Zeit kennt nur ein Vorwärts. Ein Baum blüht und produziert zu seiner Zeit, aber er kann selbst nicht mehr zum Keim werden. Es gibt keine Rückläufigkeit.

Der Optimismus, der durch die heutige Kunst dem Unbekannten entgegengebracht wird, zeigt sich auch in der Verminderung des Wertes der Skizze, der Studie, die früher dem Bild voranging. Der Unterschied zwischen Vorarbeit und Bild ist verwischt, ja aufgehoben. Man kann in gewisser Hinsicht sogar von einer Umkehrung sprechen. Cézanne hat die Skizze zum Bild erhoben. Auf diese Weise wird alle ursprünglich strömende Energie im Bilde sichtbar, nichts geht auf dem methodischen Weg der Herstellung verloren. Betrachtet man vergleichsweise die verschiedenen Fassungen seiner großen Komposition der ›Badenden‹, so entstehen trotz der Ähnlichkeit des Bildnetzes keine gleichen Empfindungen im Betrachter. Möge Cézanne auch erstrebt haben, das zweite Bild auf Grund der Erfahrungen beim ersten weiter zu entwickeln und zu verdichten, es entstand doch mit der zweiten Fassung etwas von Grund auf anderes. Für den Betrachter wurden die Unterschiede zwischen den verschiedenen Fassungen immer mehr evident. Die berühmt gewordenen, leer gelassenen weißen Stellen zeigen vielleicht eine Unschlüssigkeit, ein Zögern an, aber außerdem auch die instinktive Ausschaltung nicht ganz durchgereifter Empfindungen, die einen anderen, weniger verantwortlichen Maler nicht gehindert hätten, das Bild fertigzumalen. Cézanne hat dagegen das Stadium zum Endstadium erhoben.

Die Vorbereitungen, die früher nötig waren, Studien, Skizzen, Vorzeichnungen, boten gewissen Gegenkräften Einlaß in das Werk. Durch die Übertragung und Wiederholung entstand eine Kälte, die Geschicklichkeit und Manierismus einleitete. Die Vorbereitungen innerhalb der heutigen Produktionsweise sind nicht kürzer, oberflächlicher. Sie gehen aber im ganzen mehr den Zustand des Künstlers an. In der Reihenfolge des Entstehens enthält das Bild in sich die Vorbereitung zu vielen weiteren Möglichkeiten, aus denen sich dann das nächste Bild ergibt. Die Skizze ist nicht so sehr Vorarbeit, sie bekommt stärkeren Eigenwert – oder wird einfache Formennnotiz aus einem Formendepot, das unbewußt existiert. Nicht einmal die Formatgrößen geben Anhaltspunkte darüber, ob eine Arbeit mehr vorbereitend oder Höhepunkt ist. Die Kette der Produktion zeigt zwar Höhepunkte, die jedoch nicht derartig ins Auge fallen, daß sie eindeutig bestimmt werden könnten.

In jedem Fall enthalten die fertigen Bilder unsichtbar alle Stadien, die früher Skizze und Bild aufwiesen. Die Stadien im Produktionsprozeß des Bildes, des Reliefs, der Skulptur werden zum durchgehenden Entstehungsprozeß.

Der Zeitenfluß, eine Permanenz ewiger Gegenwart und Zukunft, geht stetig dem Unbekannten entgegen. Das Unbekannte ist ein Exponent, der die Menschheit dauernd führt, begleitet. Den Durchgang des Lebens zum nachhaltigen Erlebnis werden zu lassen, ist der Kunst vorbehalten durch das Unbekannte in der Kunst. Was der Künstler aus der Mitte herausschöpft, bewegt die Welt. Es ist unerwarteter als alle zukünftigen Geschehnisse, denn es ist Erschaffung.

Dies gilt besonders für die heutige Kunst, die eine Kunst der Bewegung aus dem Grundstrom ist. Ihre großen Werke sind einfach, selbstverständlich, ohne Pose. Sie sehen nicht aus, wie wenn sie von jemand gemacht, sondern als wenn sie von selbst entstanden wären. Natur hat sich geäußert.

Goethe:

> »Die höchsten Kunstwerke werden zugleich als die höchsten Naturwerke vom Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht... Jede Kunst verlangt den ganzen Menschen, der höchstmögliche Grad derselben die ganze Menschheit.«

Verläßt der Mensch den empfindungsmäßigen Strom der Natur und begibt sich in die Welt der Gedanken, so wird er während der Produktion Irrtümern ausgesetzt sein. Empfindungen und Reflexionen sind jedoch nicht notwendige Gegensätze, sie sind nur verschieden. Ohne Zweifel überwacht das Bewußtsein immer wieder die rein handwerklichen Belange seiner Handlungen, aber nur das freie Schaffen bringt die großen Werte.

Goethe an Schiller 6. 3. 1800:

> »Ich glaube, daß alles, was das Genie als Genie thut, unbewußt geschehe. Der Mensch von Genie kann auch verständig handeln, nach gepflogener Überlegung, aus Überzeugung; dies alles nur so nebenher. Kein Werk des Genie's kann durch Reflexion und ihre nächsten Folgen verbessert, von seinen Fehlern befreit werden; aber das Genie kann sich durch Reflexion und That nach und nach dergestalt hinaufheben, daß es endlich musterhafte Werke hervorbringt.«

Die Gegenwart verlangt vom einzelnen Künstler eine Sammlung aller Kräfte. Der künstlerische Mensch ist der letzte Mensch, der Mensch überhaupt. Er öffnet sich allen Kräften, hat teil an ihnen, ist Teil davon. Dadurch, daß sich das Unbekanntgewesene am reinsten im Formhaften manifestiert, gibt der Künstler sein Geheimnis auch als Bekanntgewordenes nicht preis.

Verläßt der Mensch den empfindungsmäßigen Strom der Natur und begibt sich in die Welt der Gedanken, so wird er während der Produktion Irrtümern ausgesetzt sein. Empfindungen und Reflexionen sind jedoch nicht notwendige Gegensätze, sie sind nur verschieden. Ohne Zweifel überwacht das Bewußtsein immer wieder die rein handwerklichen Belange seiner Handlungen, aber nur das freie Schaffen bringt die großen Werte.

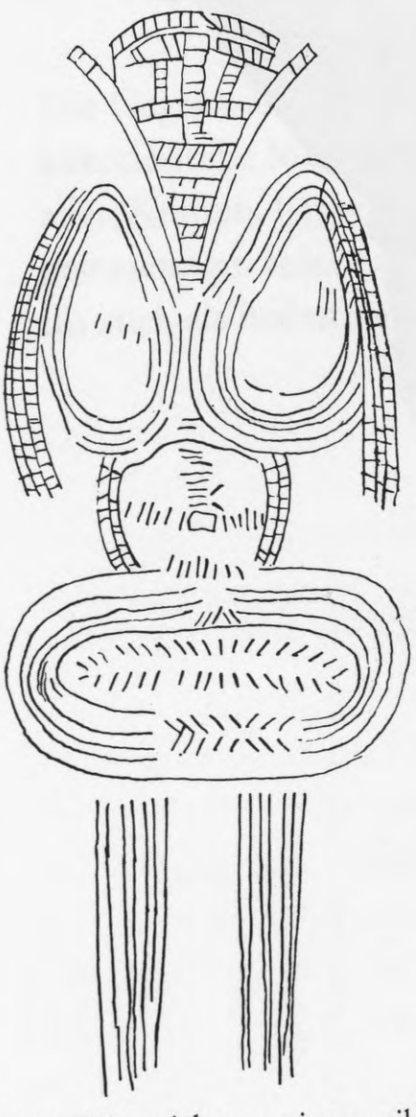
Goethe an Schiller 6. 3. 1800:

> »Ich glaube, daß alles, was das Genie als Genie thut, unbewußt geschehe. Der Mensch von Genie kann auch verständig handeln, nach gepflogener Überlegung, aus Überzeugung; dies alles nur so nebenher. Kein Werk des Genie's kann durch Reflexion und ihre nächsten Folgen verbessert, von seinen Fehlern befreit werden; aber das Genie kann sich durch Reflexion und That nach und nach dergestalt hinaufheben, daß es endlich musterhafte Werke hervorbringt.«

Die Gegenwart verlangt vom einzelnen Künstler eine Sammlung aller Kräfte. Der künstlerische Mensch ist der letzte Mensch, der Mensch überhaupt. Er öffnet sich allen Kräften, hat teil an ihnen, ist Teil davon. Dadurch, daß sich das Unbekanntgewesene am reinsten im Formhaften manifestiert, gibt der Künstler sein Geheimnis auch als Bekanntgewordenes nicht preis.

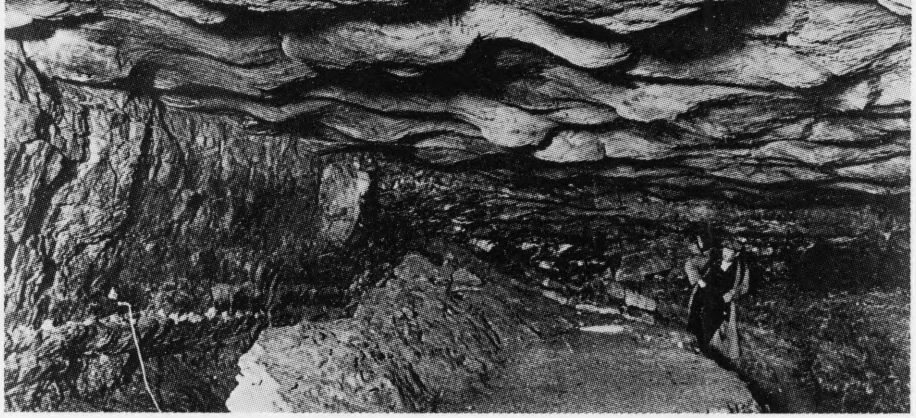
1 Faustkeil, Prächelléen

2 Ritzzeichnung, Höhle von Altamira. Um 15 000–10 000 v. Chr.



3/4 Ritzzeichnung einer weiblichen Figur, auf Mammutzahn eingraviert. Frühes Aurignacien

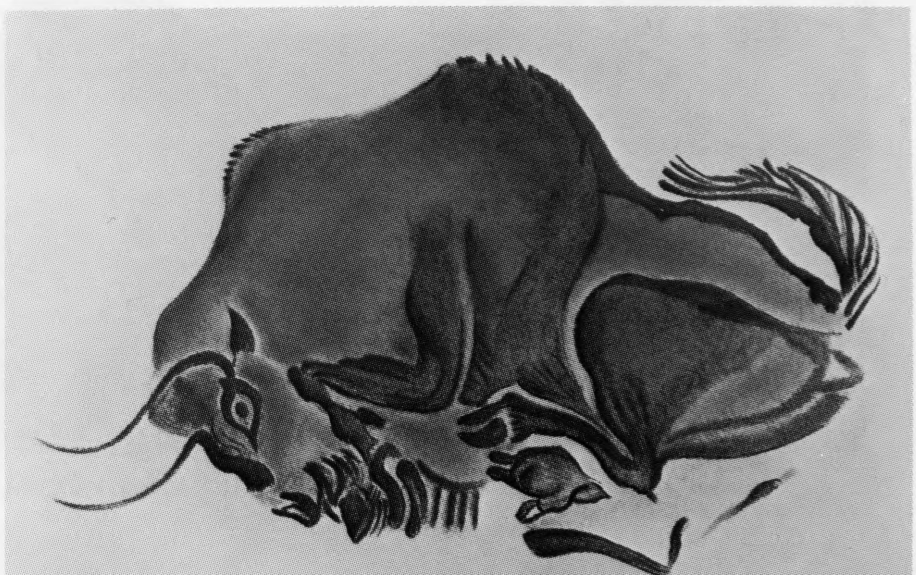
5 Venus von Willendorf.
Um 30 000–25 000 v. Chr.



6 Decke der Höhle von Altamira.
Um 15 000–10 000 v. Chr.

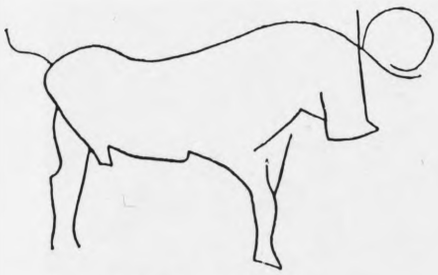
7 Detail aus der Decke

8 Darstellung eines kauernden Bison

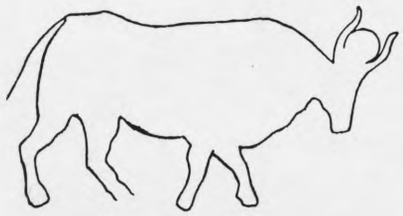


9 Rekonstruktion (nach Breuil)

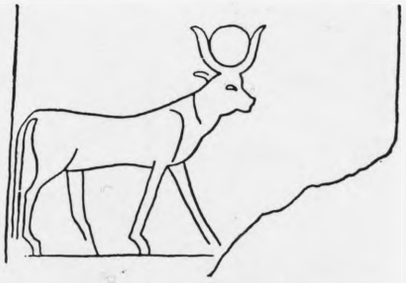
10 Felszeichnung aus der Valtorta-Schlucht, Ostspanien



11 Töpferzeichen.
Vordynastisches Ägypten



12 Felsgravierung Fezzan

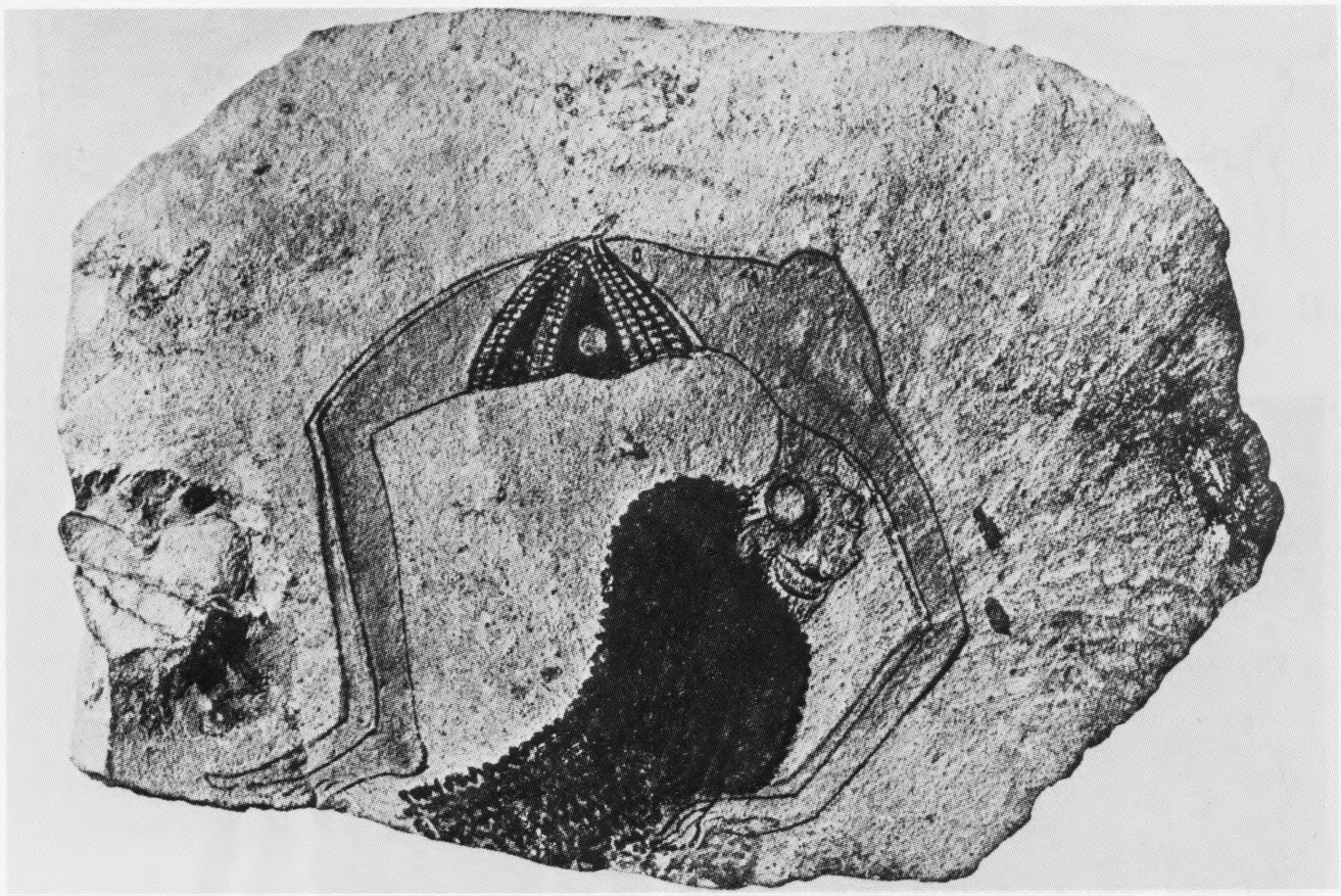


13 Ägyptisches Relief

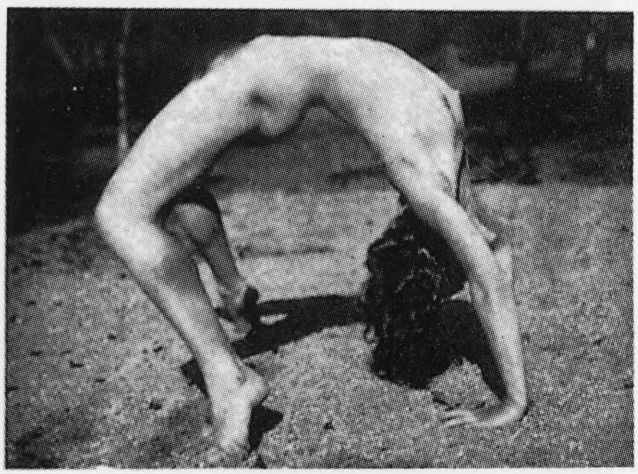
14 Relief aus El Amarna, Ägypten. 18. Dynastie, 1555–1330 v. Chr.

15 Mumienporträt.
2. Jh. n. Chr.

16 Wandmalerei aus Pompeji. Um 50 v. Chr.

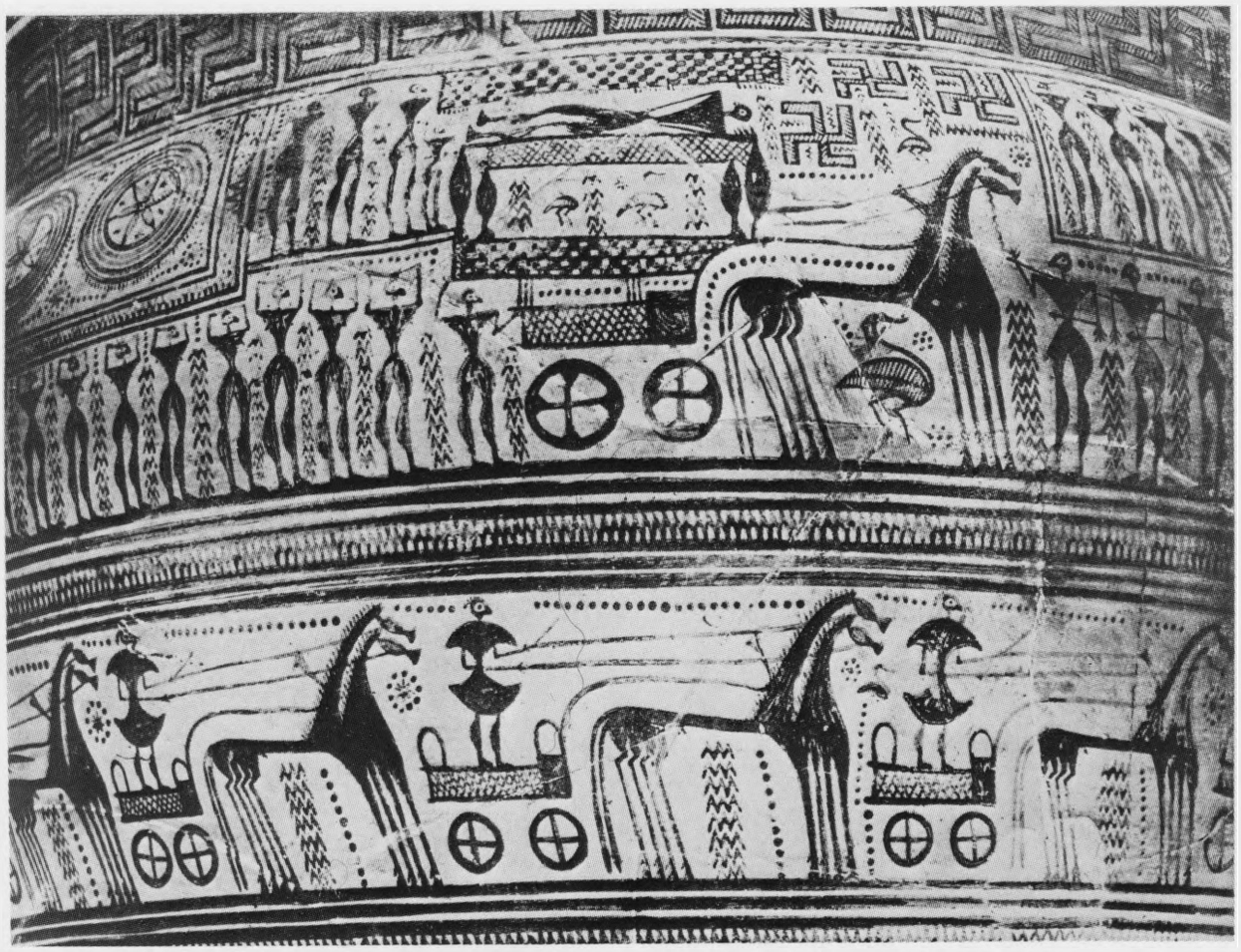


17 Ägyptische Malerei, vermutlich Göttin Nut

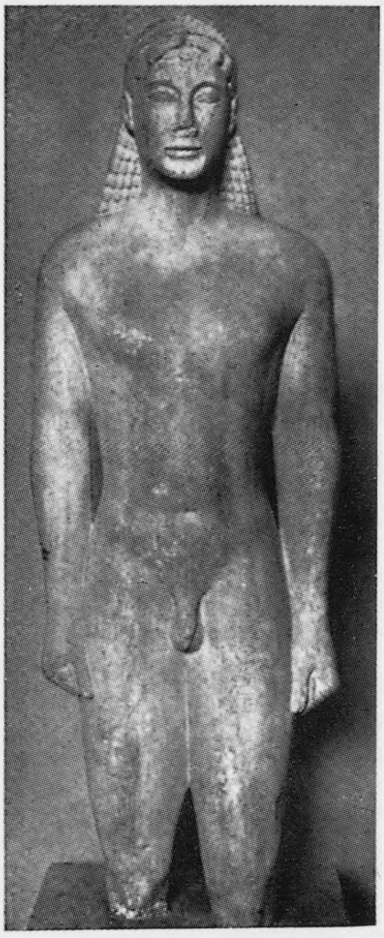


18 Fotografie

19 Grab der Löwin, Tarquinia. Um 500 v. Chr.



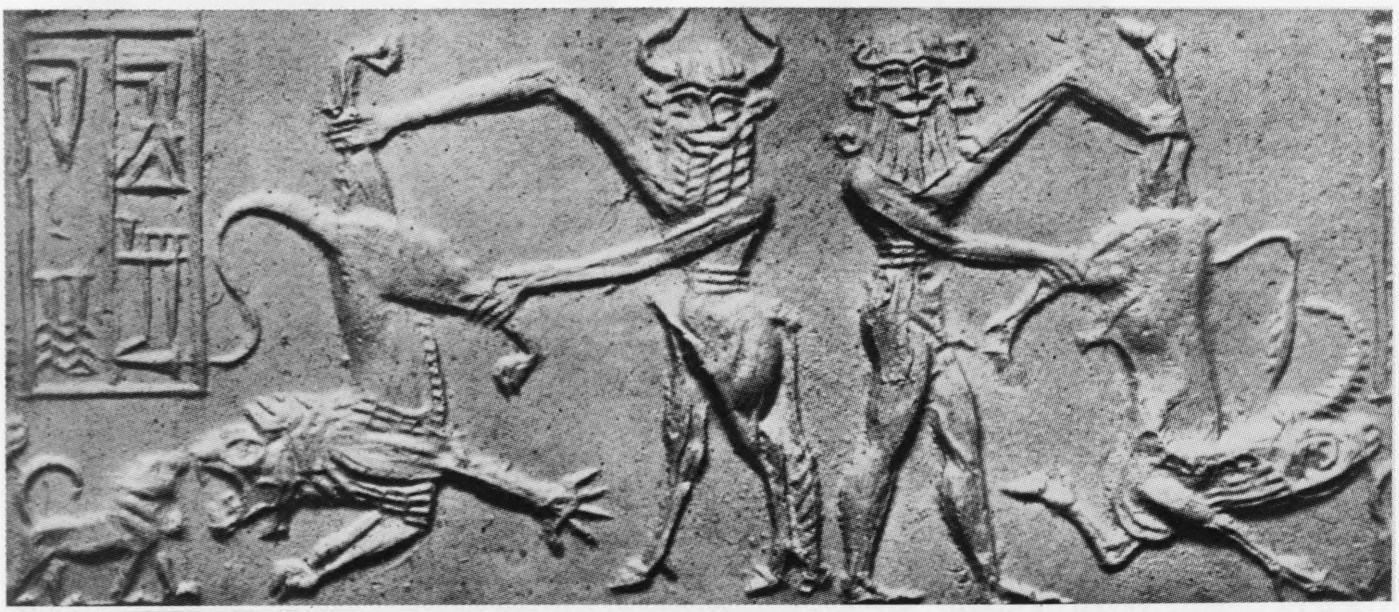
20 Attisch-geometrischer Krater. Totenklage und Zug der Wagen. 760–750 v. Chr.



21 Kouros.
Um 600 v. Chr.

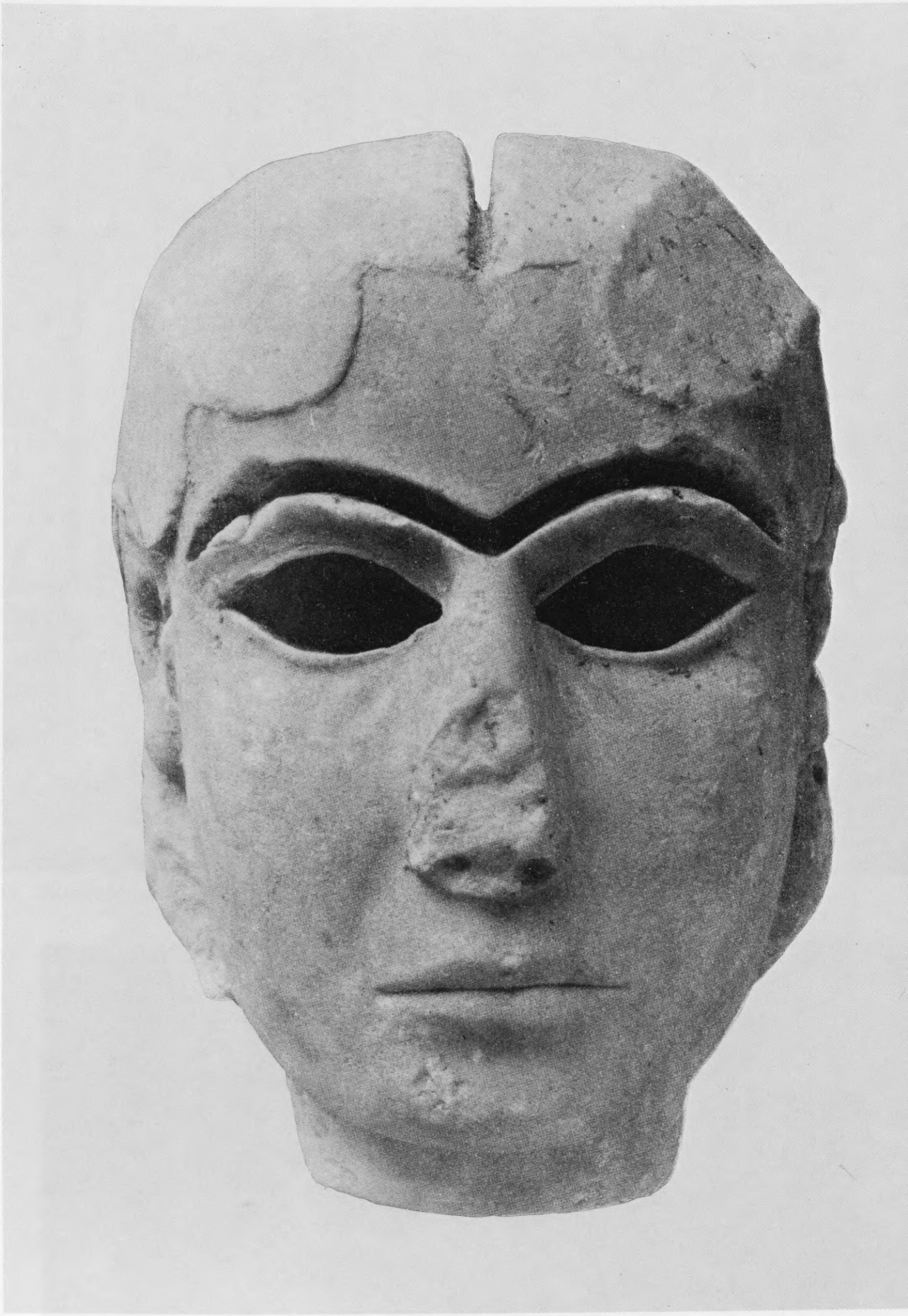
22 Griechische Grabvasenmalerei
(Lekythos). 5. Jh. v. Chr.

23 Tontafel mit Keilschrift, Mesopotamien. Um 3000 v. Chr.



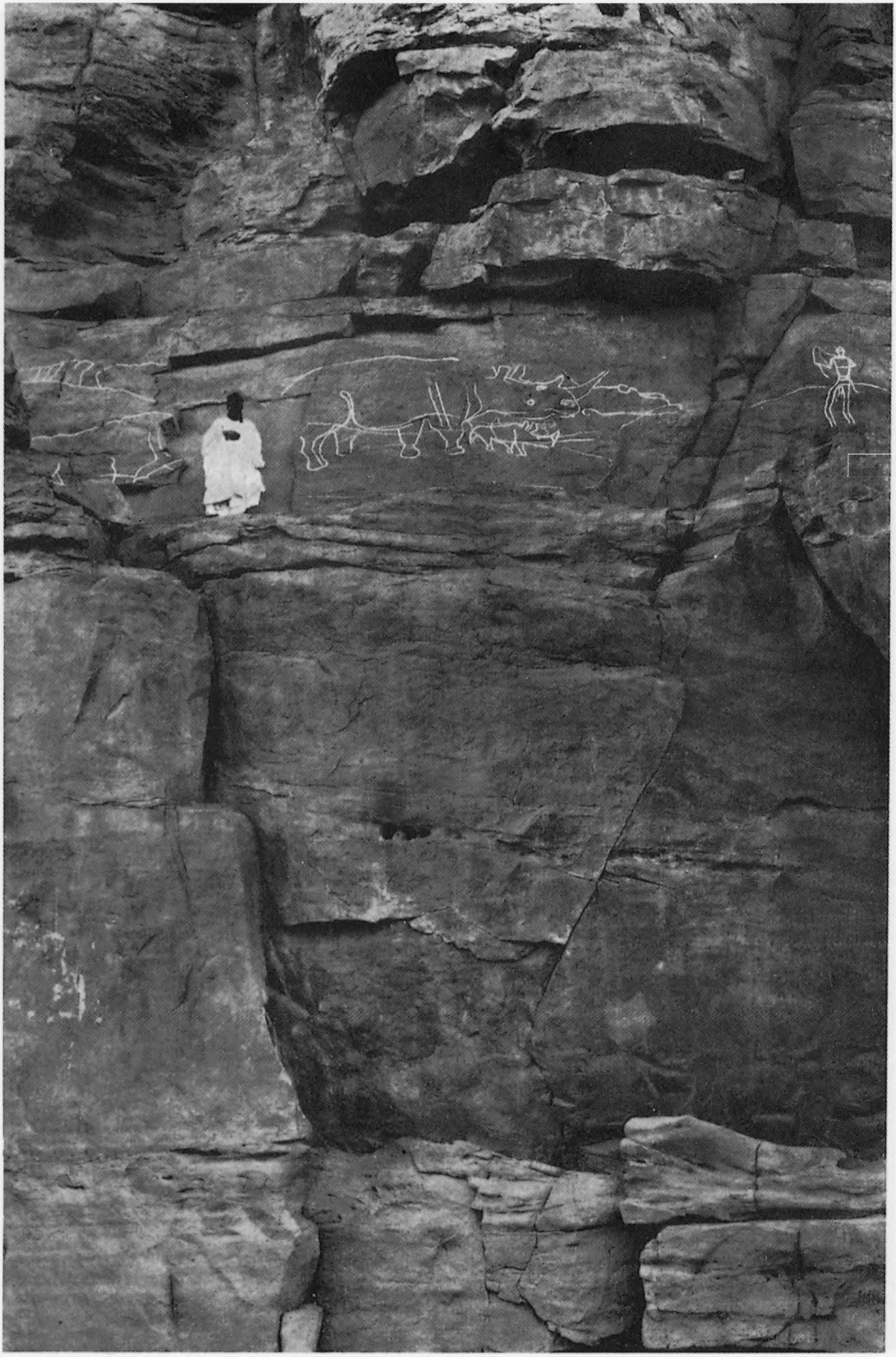
24 Abrollung eines Siegelzylinders aus Ur. Um 2000 v. Chr.

25 Becher aus Susa. Um 5000–4000 v. Chr.

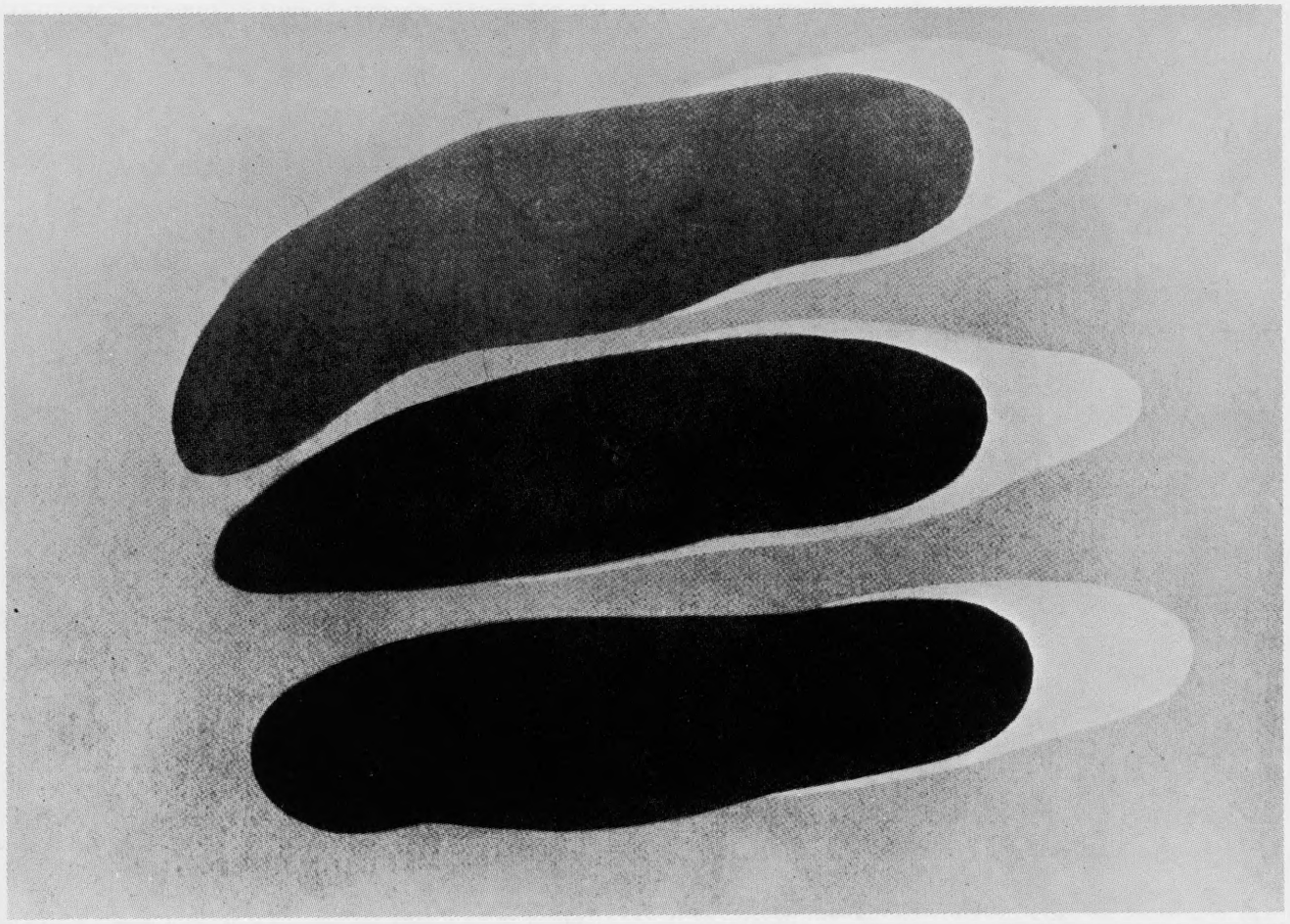


26 Frauenkopf aus Uruk (Warka). Um 3500–3000 v. Chr.

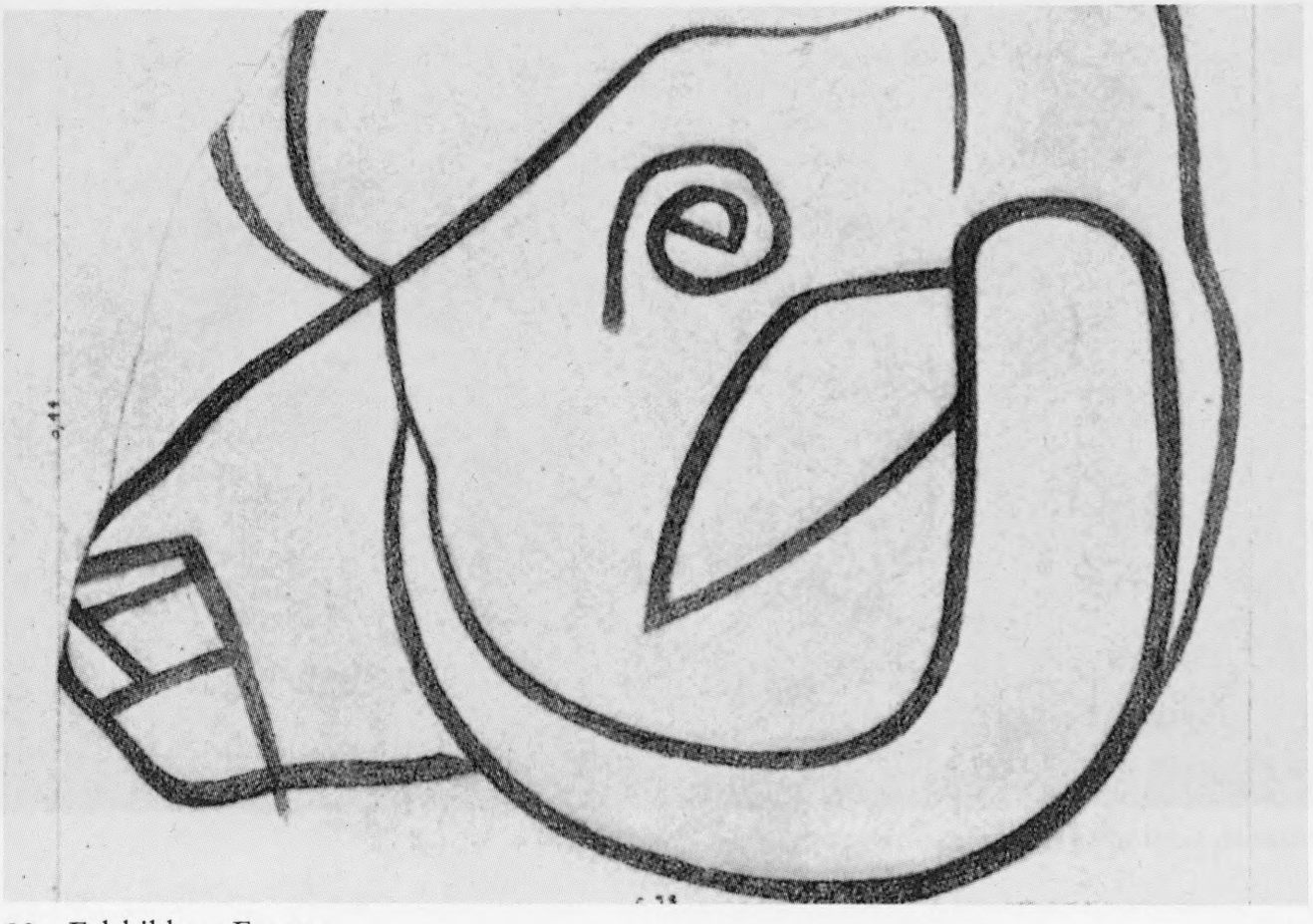
27 Kykladenidol. 2000 v. Chr.



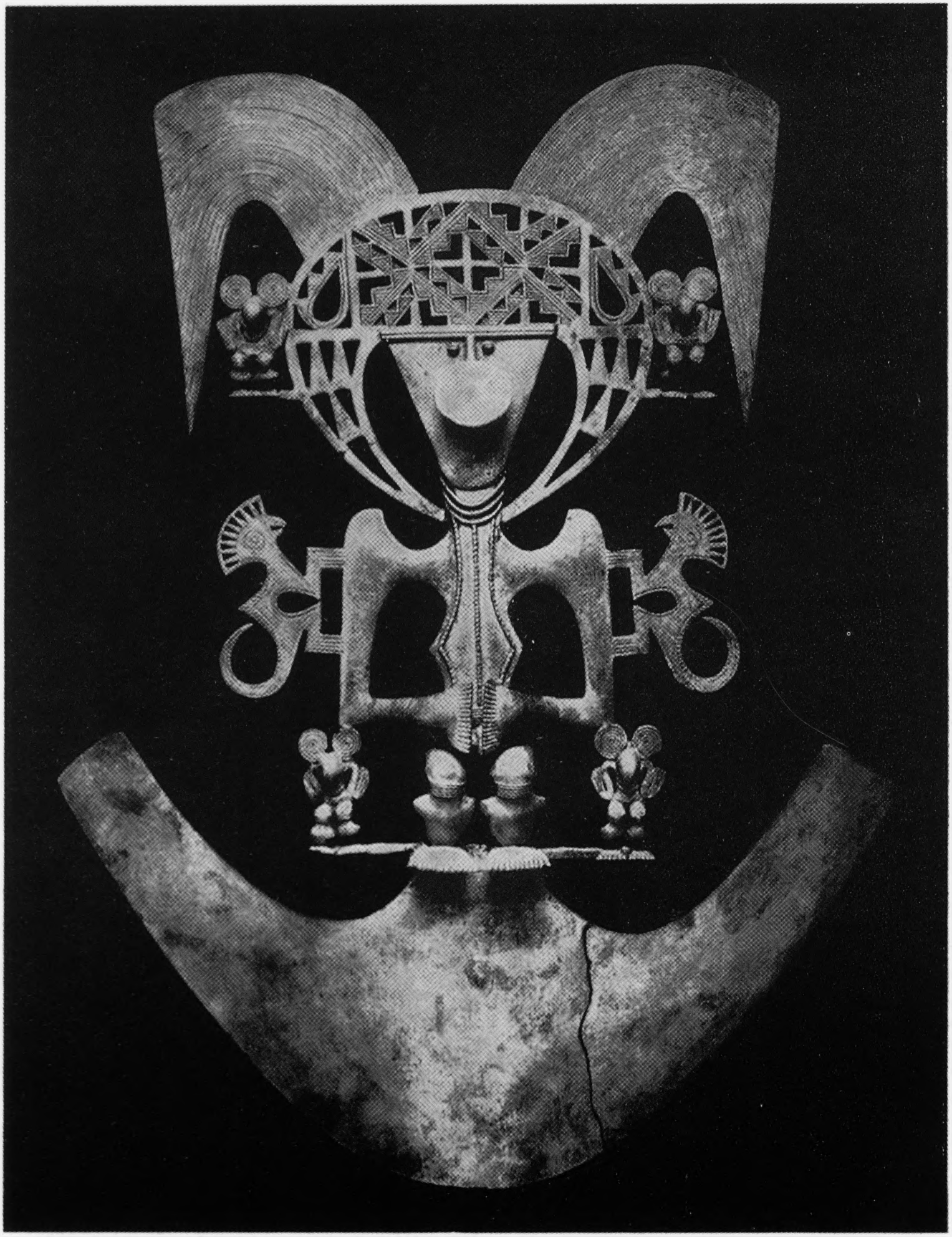
28 Felsbild aus Fezzan, Nordafrika



29 Felsbild aus Südrhodesien (Simbabwe)



30 Felsbild aus Fezzan



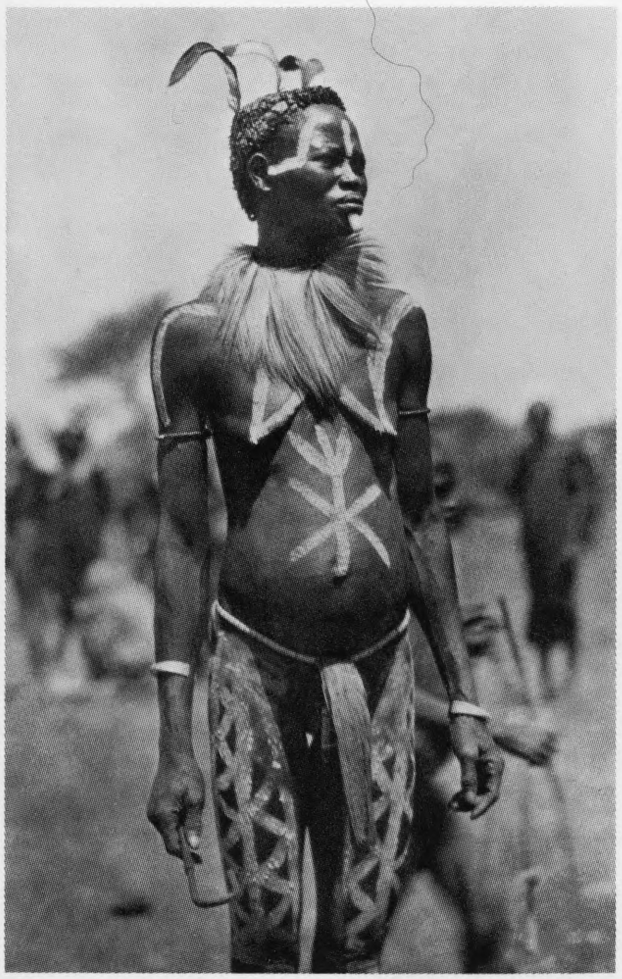
31 Brosche, Gott mit Federhelm. Präkolumbische Epoche

32 Bronze der südamerikanischen Frühzeit

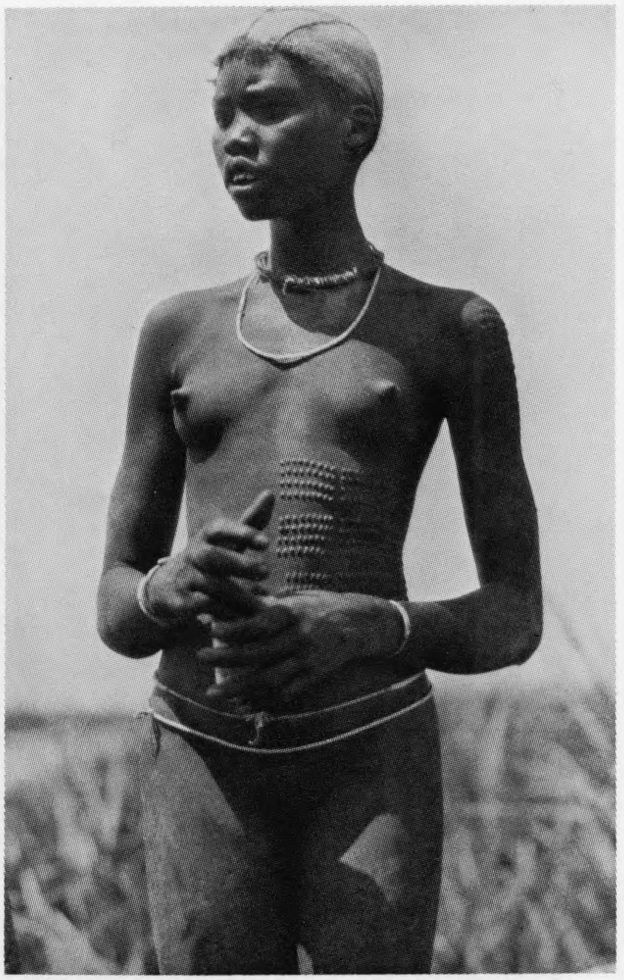
33 Totempfähle der nordamerikanischen Indianer

34 Mythische Figurenmalerei mit farbigem Sand

35 Maske aus Schwarzafrika

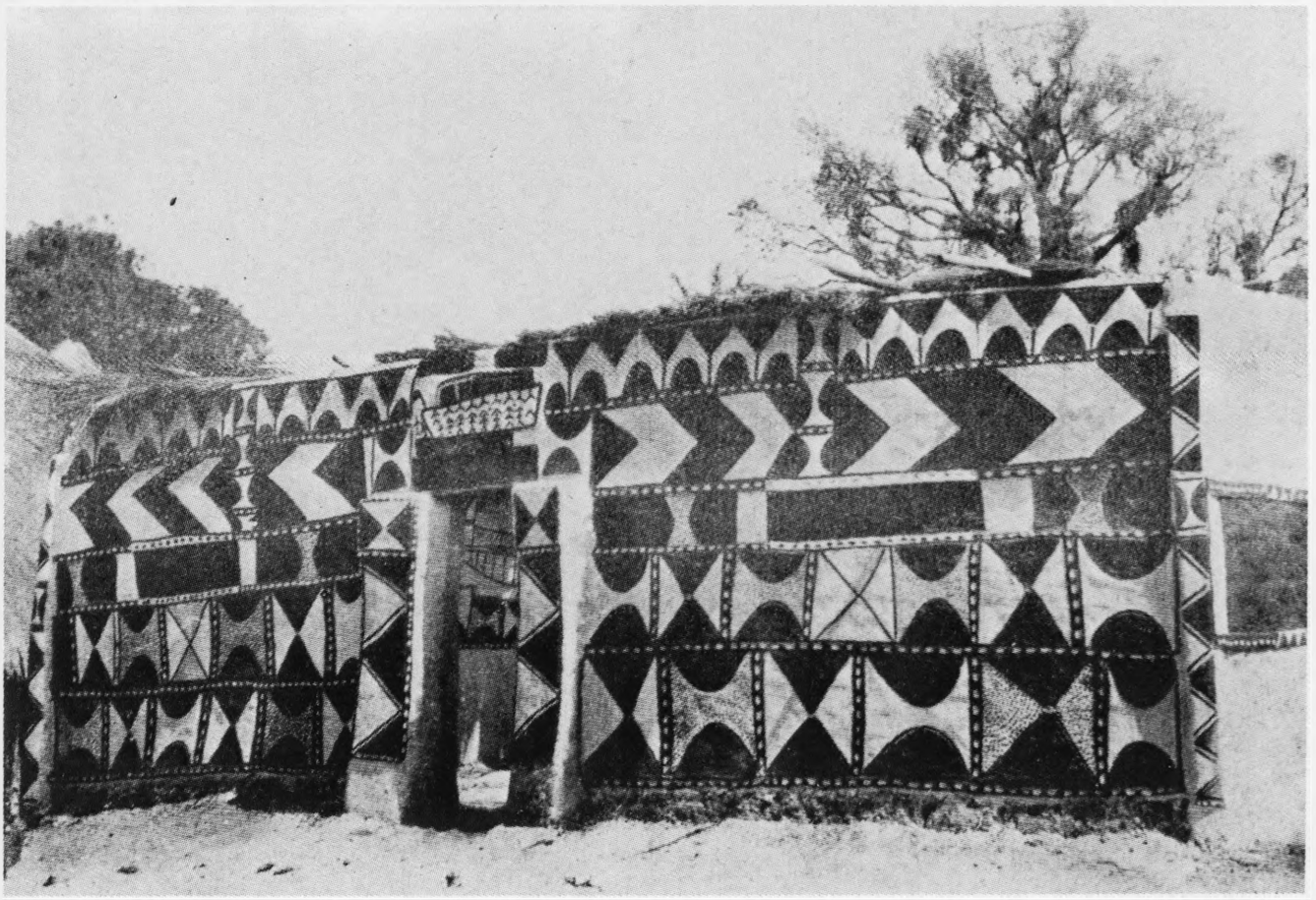


36 Nuba-Frau im Festschmuck



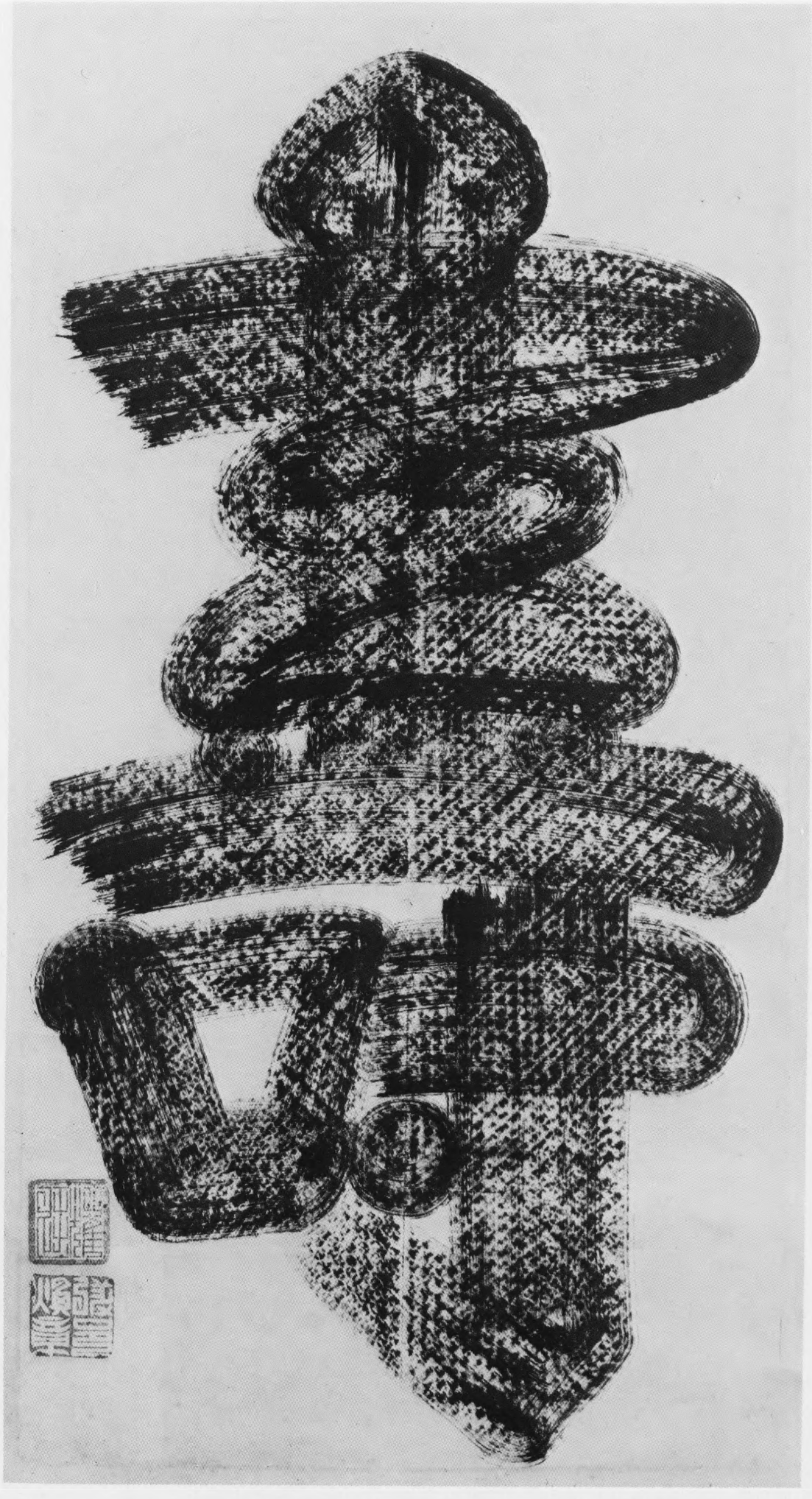
37 Nuer-Mädchen mit Schmucknarben

38 Tempel für Königsfetisch, Guinea-Bissau



39 Chinesischer Holzschnitt

40 Chinesische Pinselhaltung. Aus ›Zen-Bambus-Halle‹



41 Glückszeichen. Chinesisches Rollbild

42 Chinesisches Rollbild

43 Griechisch-byzantinische Ikone

44 Mittelalterliche Kasel (Detail)

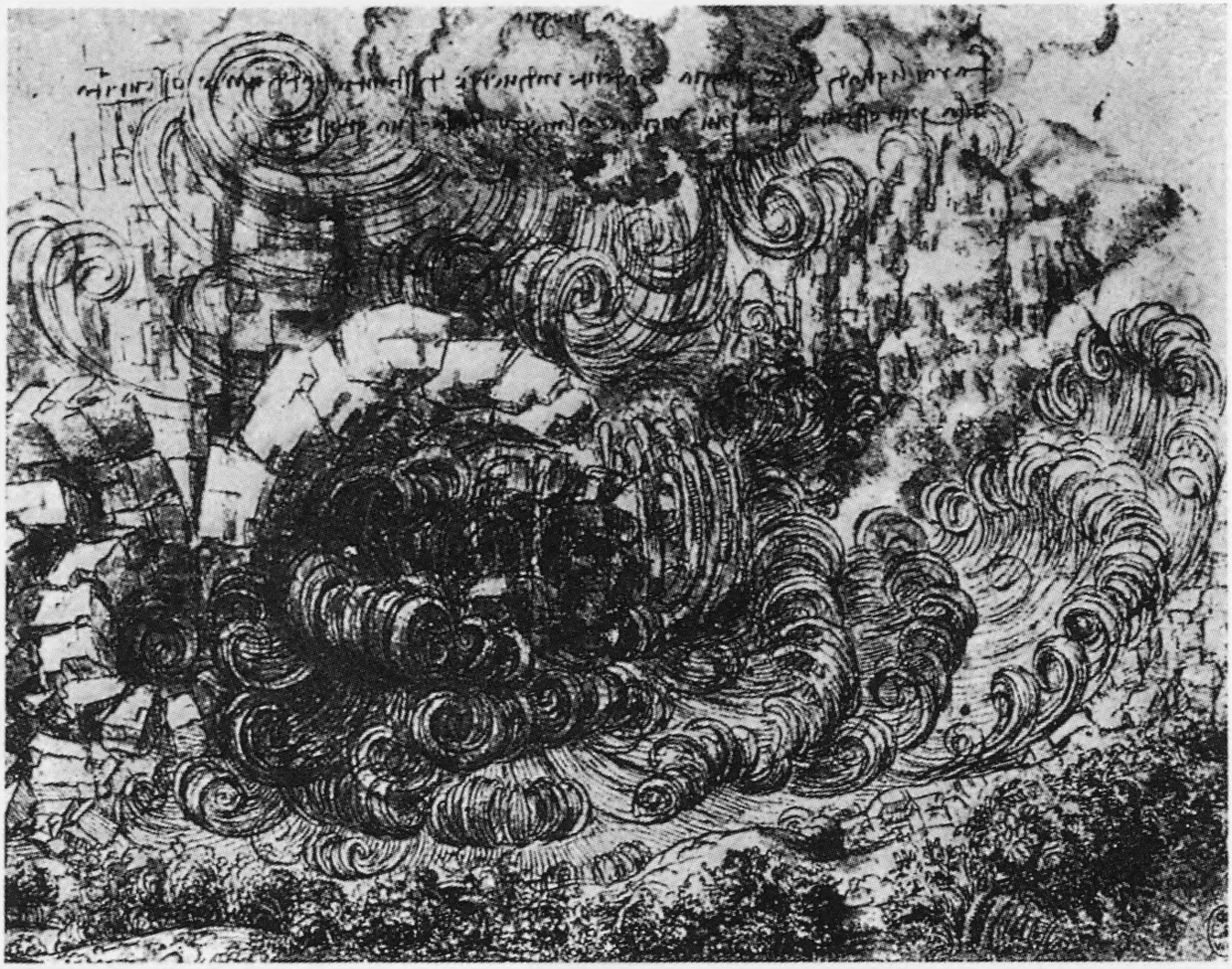
45 Mittelalterlicher Holzschnitt (Detail). Um 1450

46 Relief des Externsteins im Teutoburger Wald. Um 1115

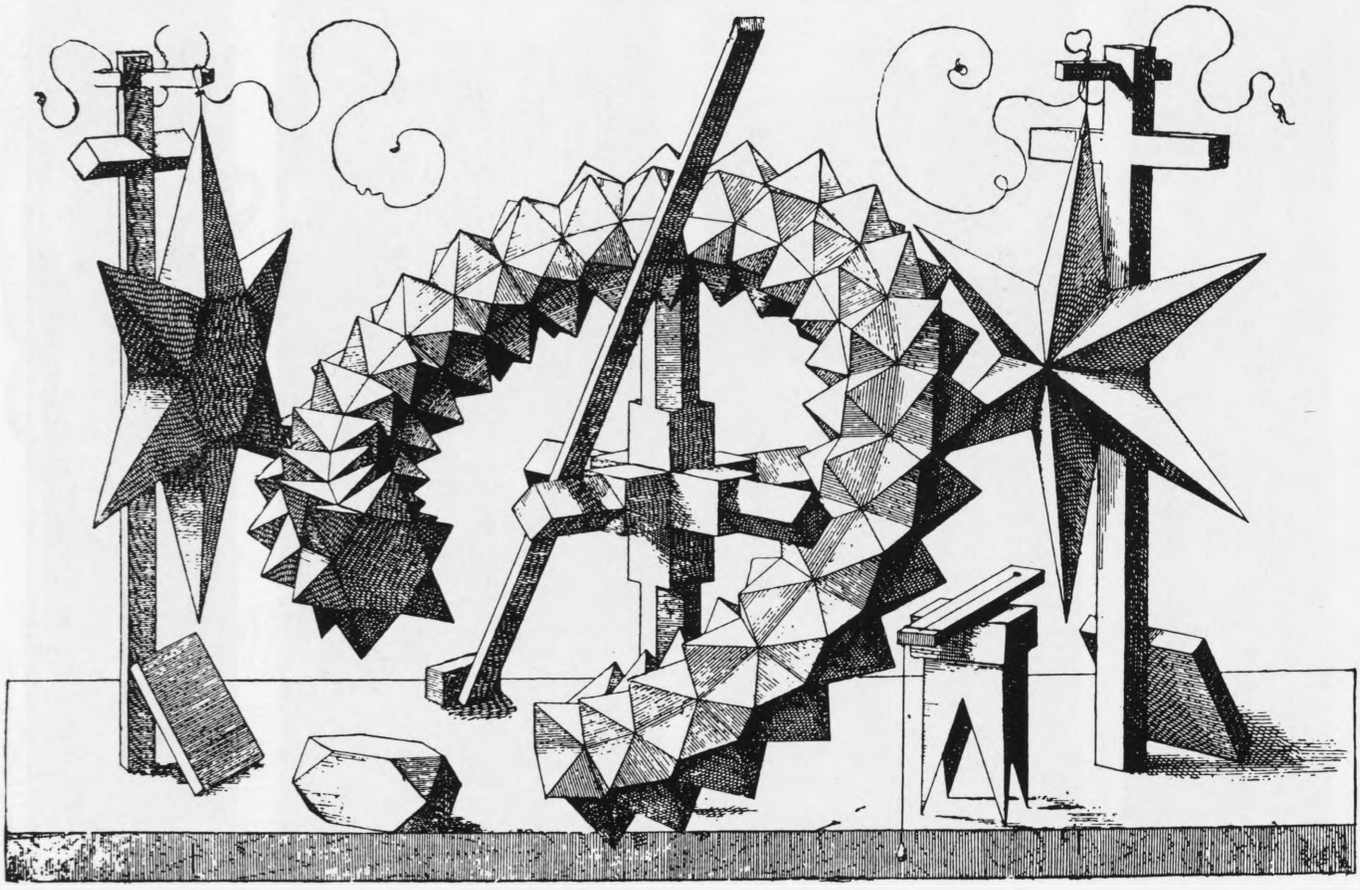
47 Cimabue zugeschrieben, Thronende Madonna. Um 1280–1290

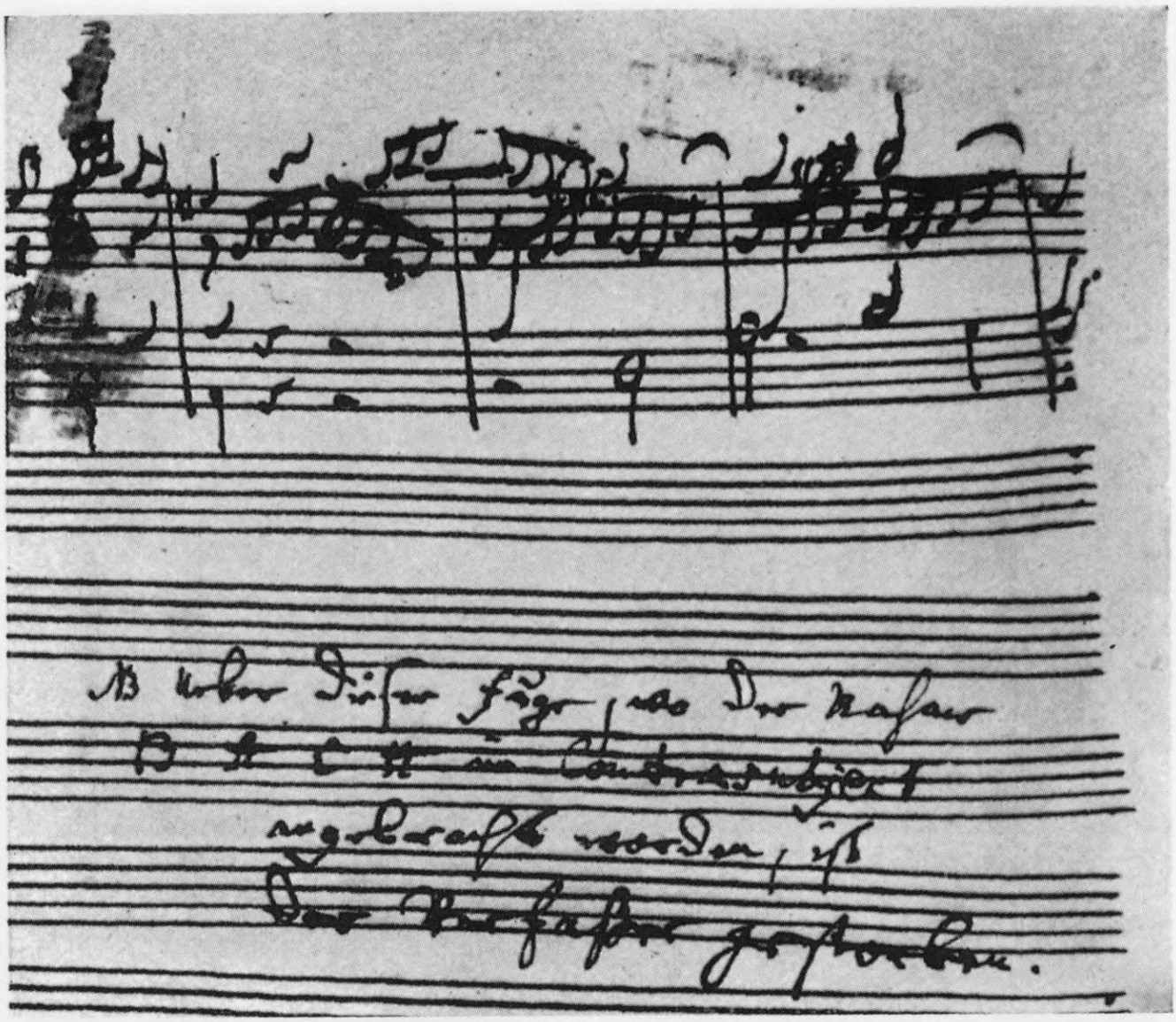
48 Giotto, Ausschnitt aus der ›Beweinung Christi‹. 1305/06

49 Hubert und Jan van Eyck, Ausschnitt aus dem ›Genter Altar‹. 1432 voll.

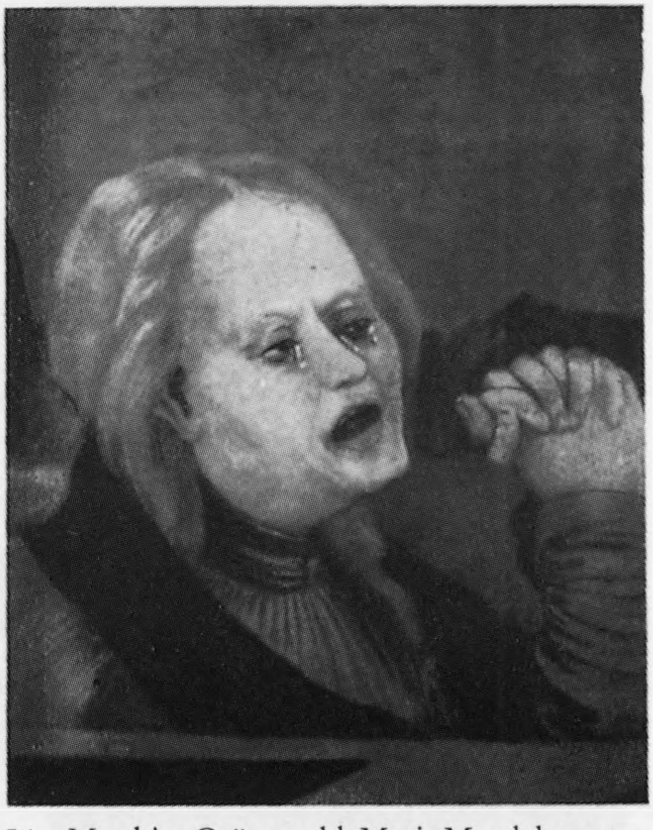


50 Bewegungsstudien. Wissenschaftliche Zeichnung von Lionardo da Vinci. Um 1510



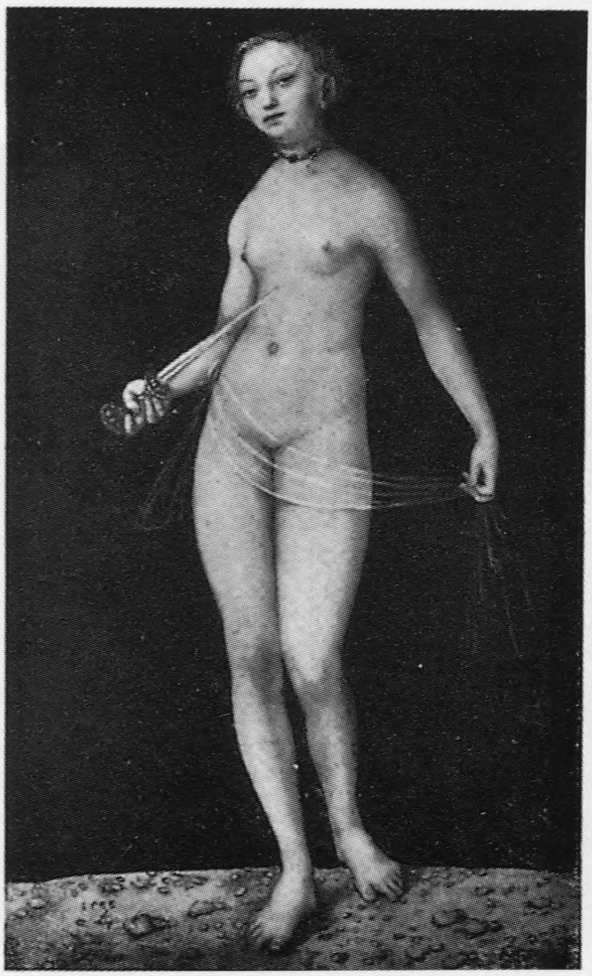
51 Wenzel Jamnitzer, Perspektivstudie. 1568

52 Johann Sebastian Bach, Manuskript der ›Kunst der Fuge‹ mit dem Thema b-a-c-h

53 Albrecht Dürer, Ausschnitt aus ›Die Geburt Mariens‹. Um 1503

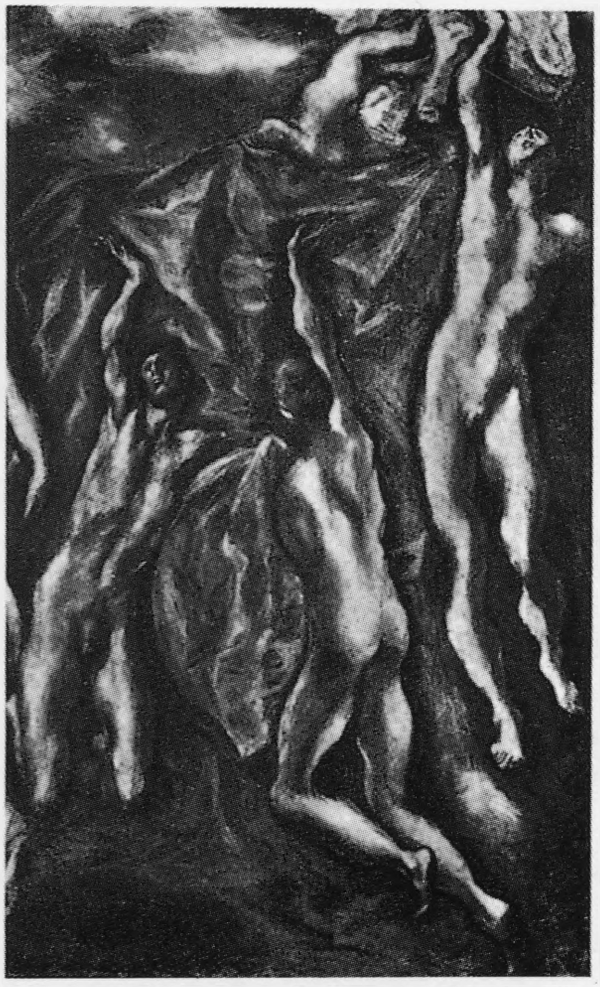


54 Matthias Grünewald, Maria Magdalena aus der Predella des ›Isenheimer Altars‹. Um 1510–1515

55 Hieronymus Bosch, Ausschnitt aus dem ›Garten der Lüste‹. Um 1500



56 Lukas Cranach, Lukrezia. 1503

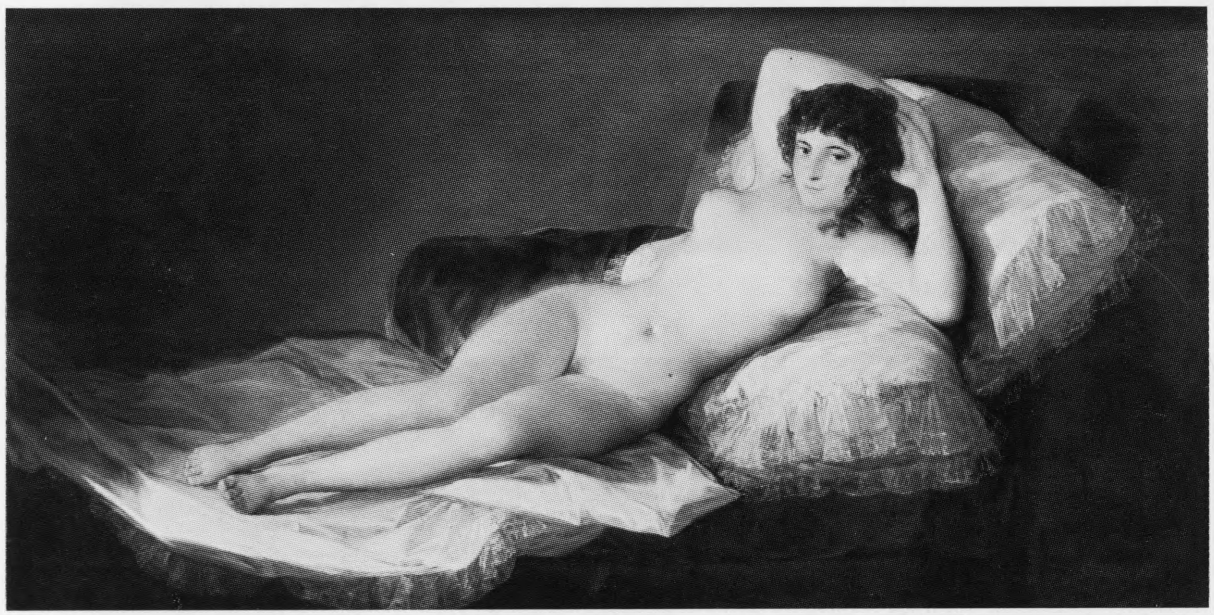


57 El Greco, Ausschnitt aus ›Die Eröffnung des fünften Siegels‹

58 Tintoretto, Susanne im Bade. 1560–1562

59 Rembrandt, Mordechais Triumph. Um 1639/40

60 Francisco Goya, Bekleidete Maja. 1798–1805

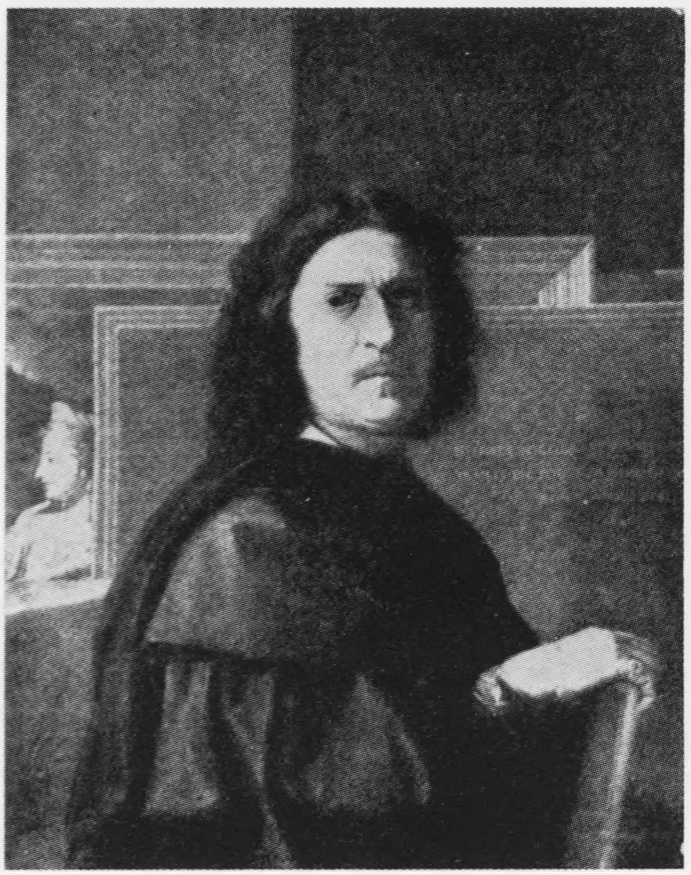


61 Francisco Goya, Nackte Maja. 1798–1805

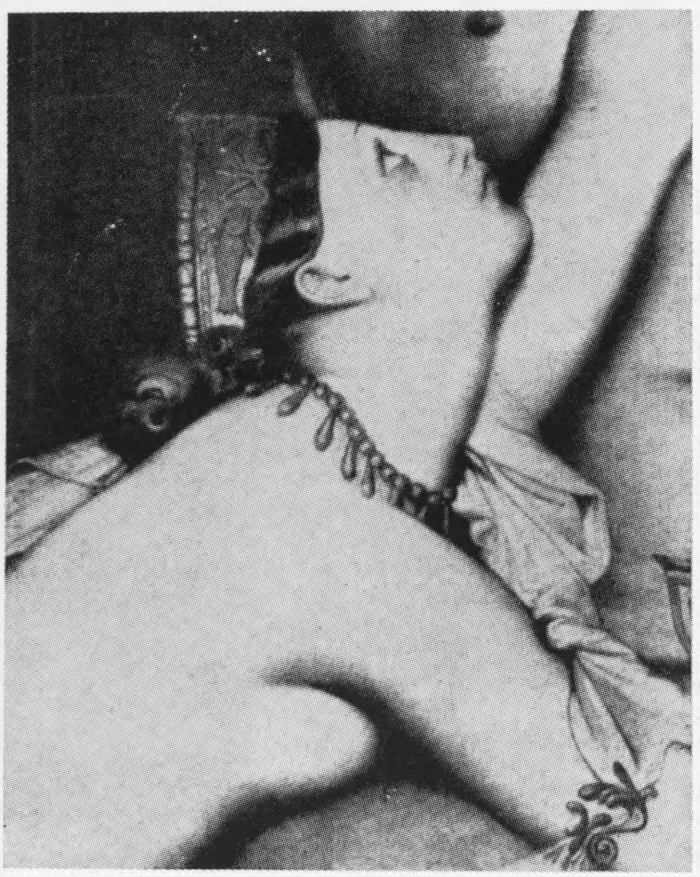
62 Francisco Goya, Die Familie Karls IV. 1800/01

63 Francisco Goya, Radierung aus der Folge ›Los Caprichos‹. 1797/98

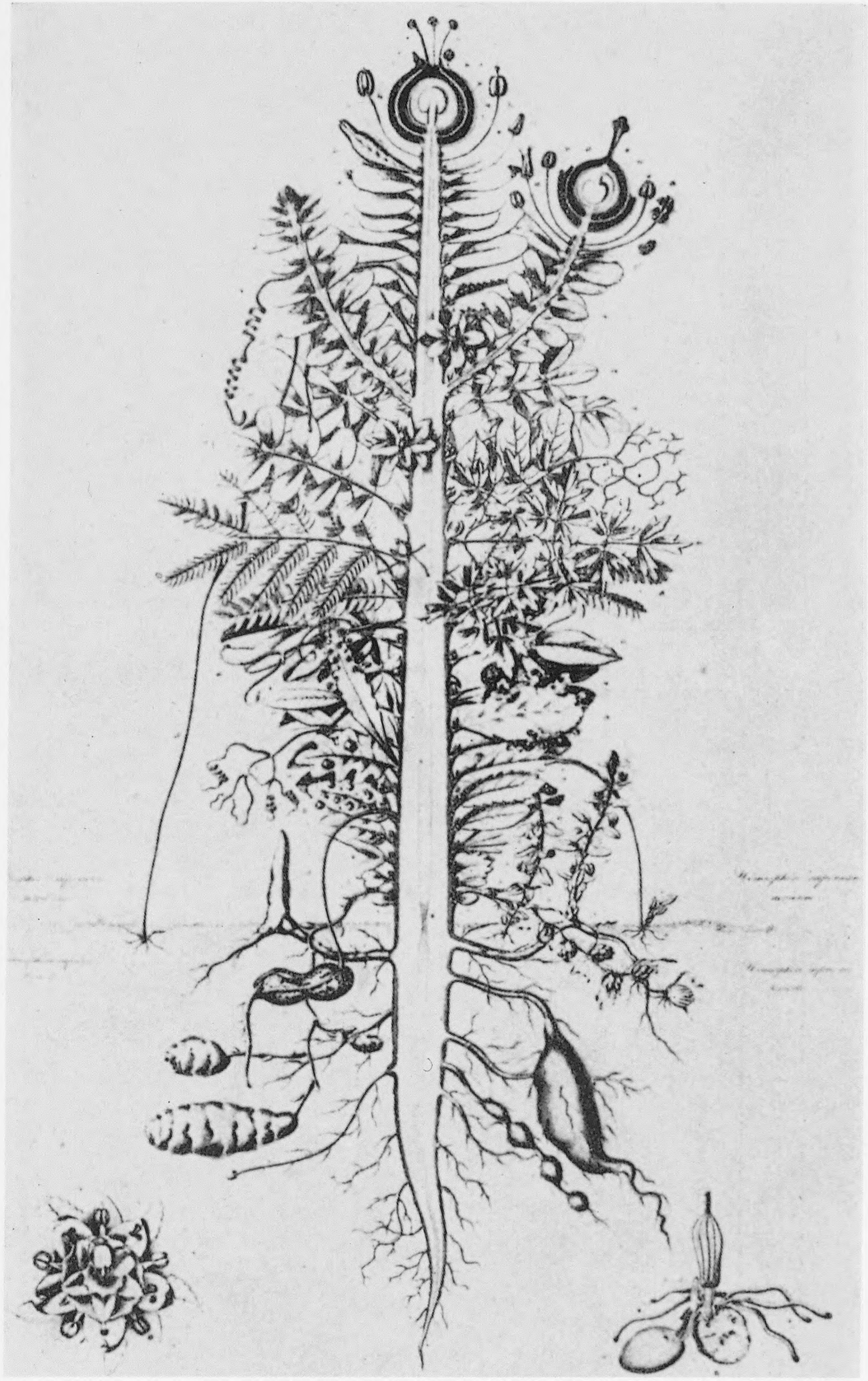
64 Nicolas Poussin, Das Reich der Flora. 1630/31



65 Nicolas Poussin, Selbstbildnis. 1649



66 J. A. D. Ingres, Ausschnitt aus ›Jupiter und Thetis‹. 1811

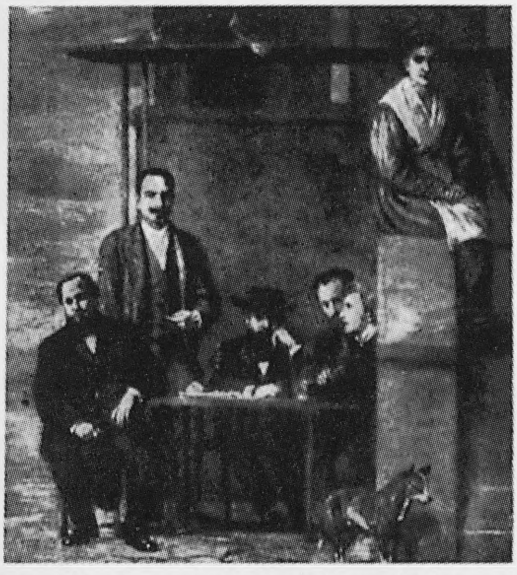


67 Goethes Urpflanze nach P. I. F. Turpin (1837)

68 Eugène Delacroix, Tod des Sardanapal. 1827

69 Eugène Delacroix, Die Freiheit führt das Volk auf die Barrikaden. 1830

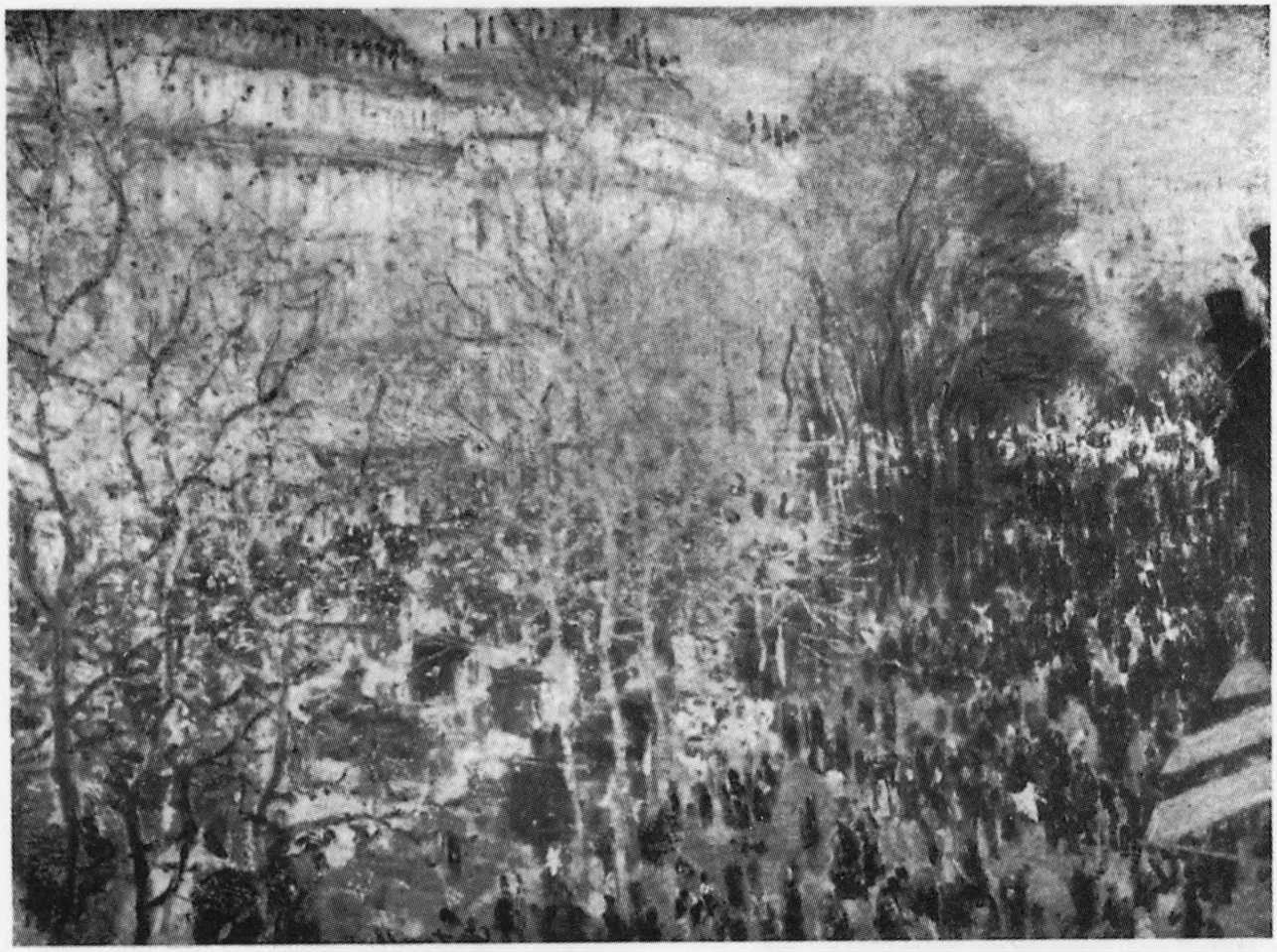
70 William Turner, St. Benedetto, Blick auf Fusina. 1843



71 Hans von Marées, Ausschnitt aus dem Fresko ›Pergola‹. 1873

72 Wilhelm Leibl, Ausschnitt aus ›Drei Frauen in der Kirche‹. 1882

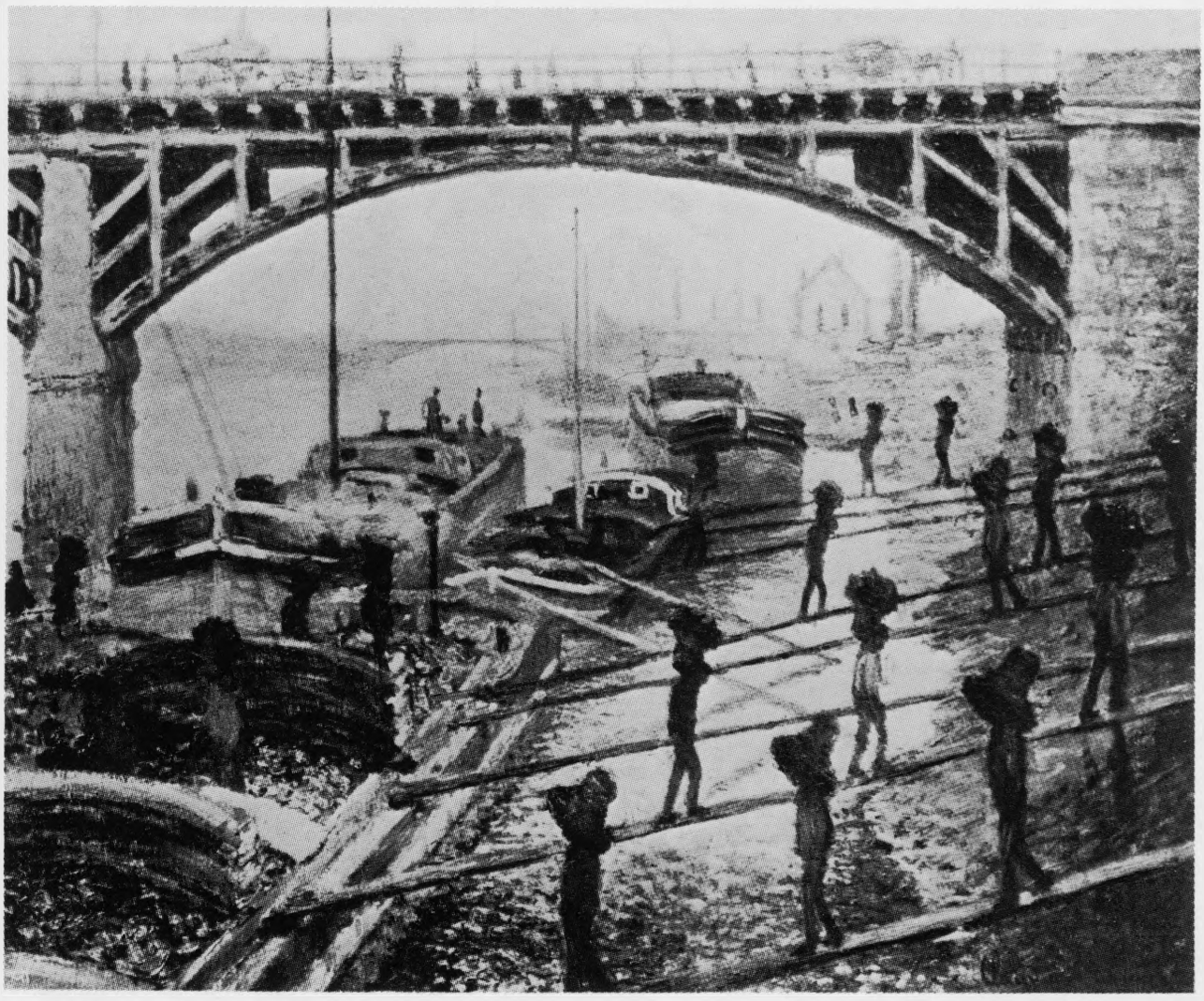
73 Gustave Courbet, Ausschnitt aus ›Die Mädchen am Ufer der Seine‹. 1857



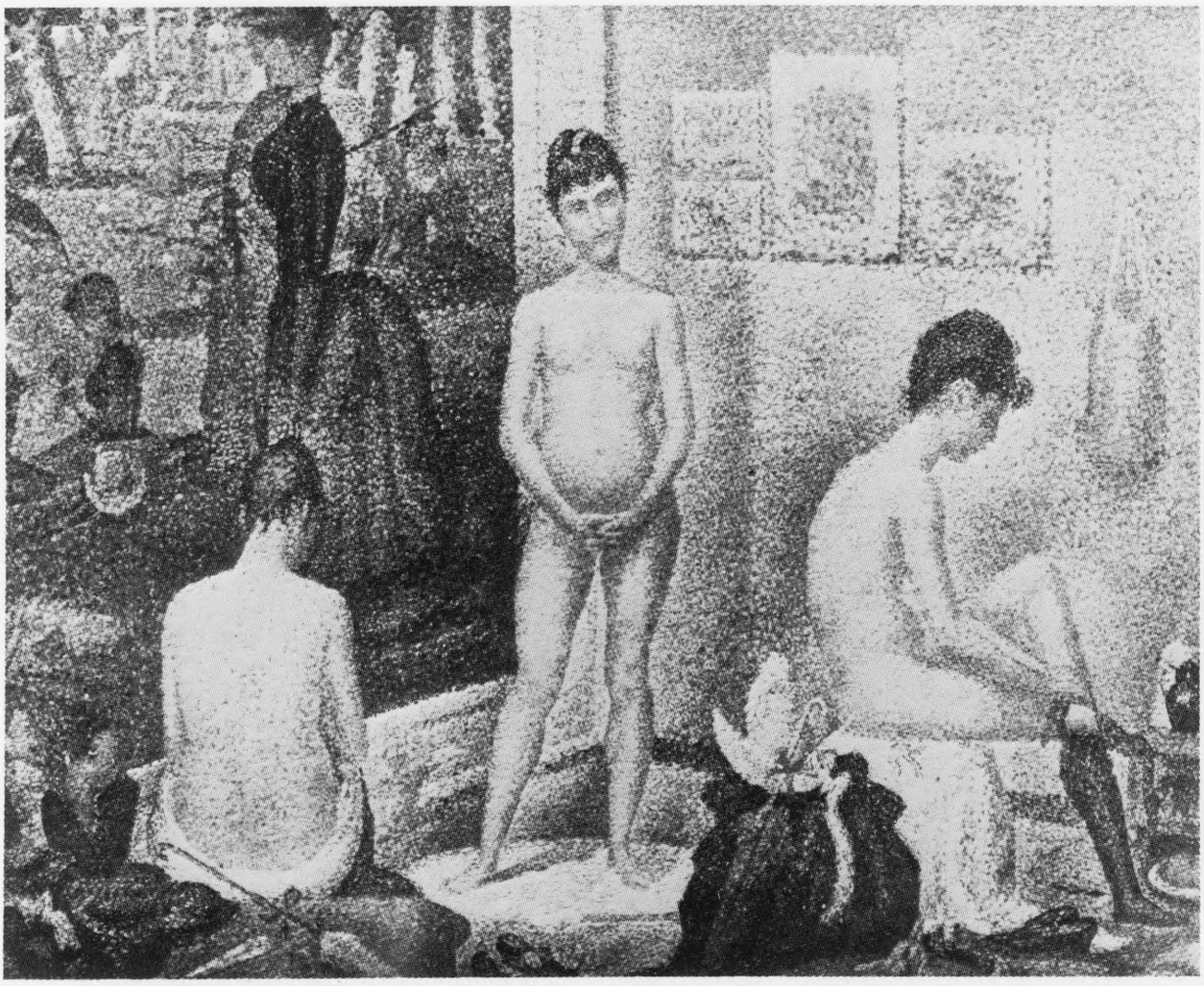
74 Claude Monet, ›Boulevard des Capucines, Paris. 1873

75 Auguste Renoir, Skizze für ›Les Grandes Baigneuses‹. 1884/85

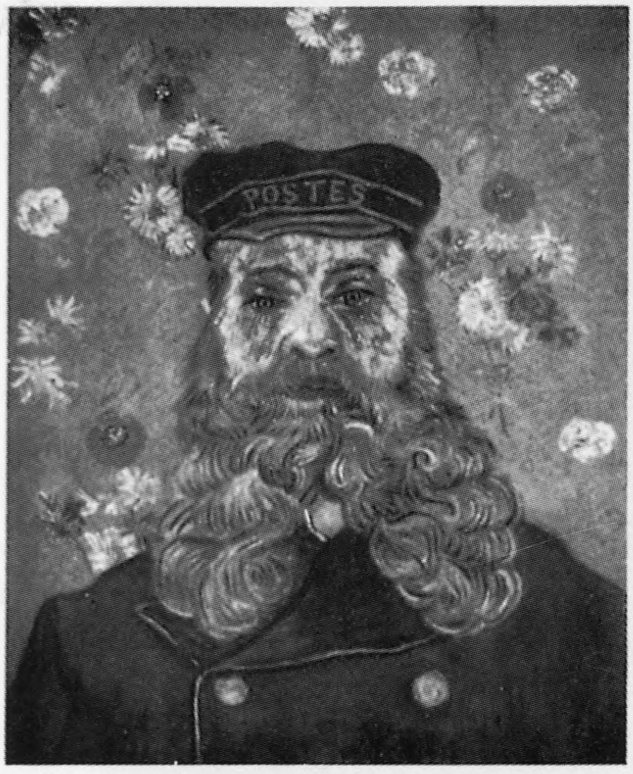
76 Edgar Degas, Der Vorhang fällt. 1880



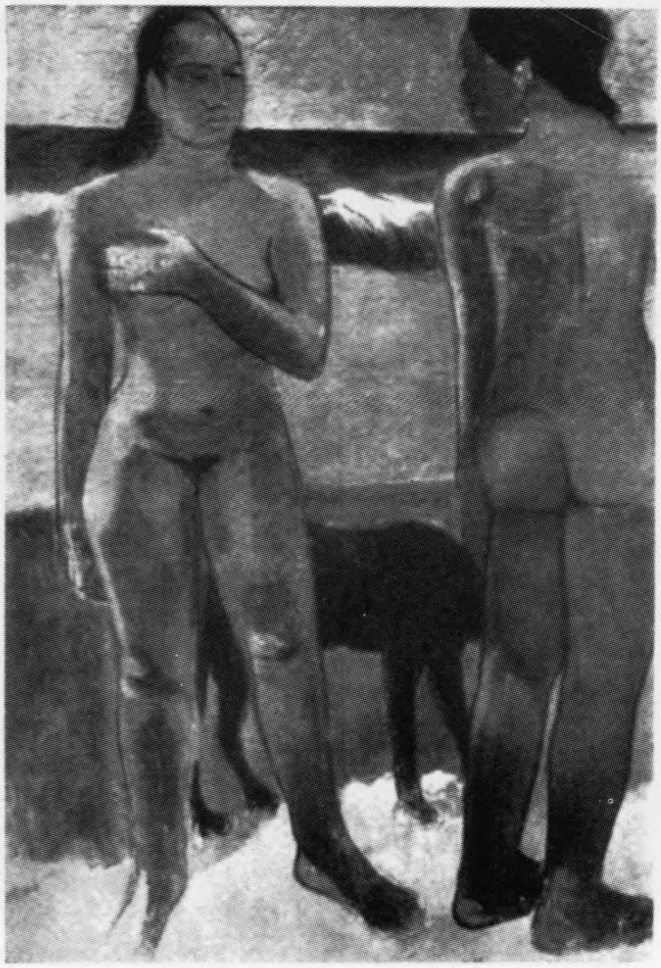
77 Claude Monet, Die Kohlenträger. 1872



78 Georges Seurat, Les Poseuses (Die Modelle). 1887/88

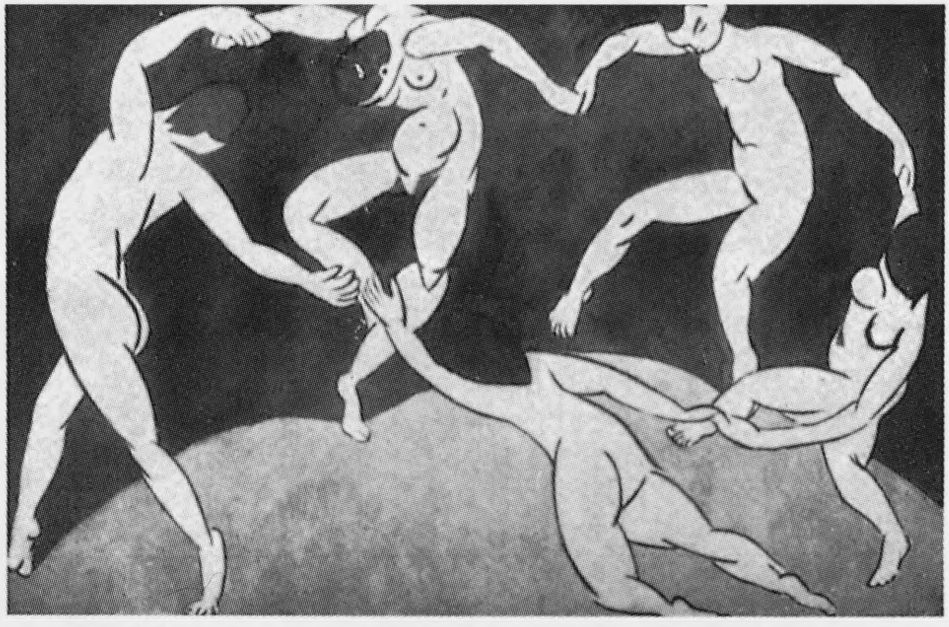


79 Vincent van Gogh, Postmeister Roulin. 1888



80 Paul Gauguin, Ausschnitt aus ›Zwei Tahiterinnen am Strand‹. 1892

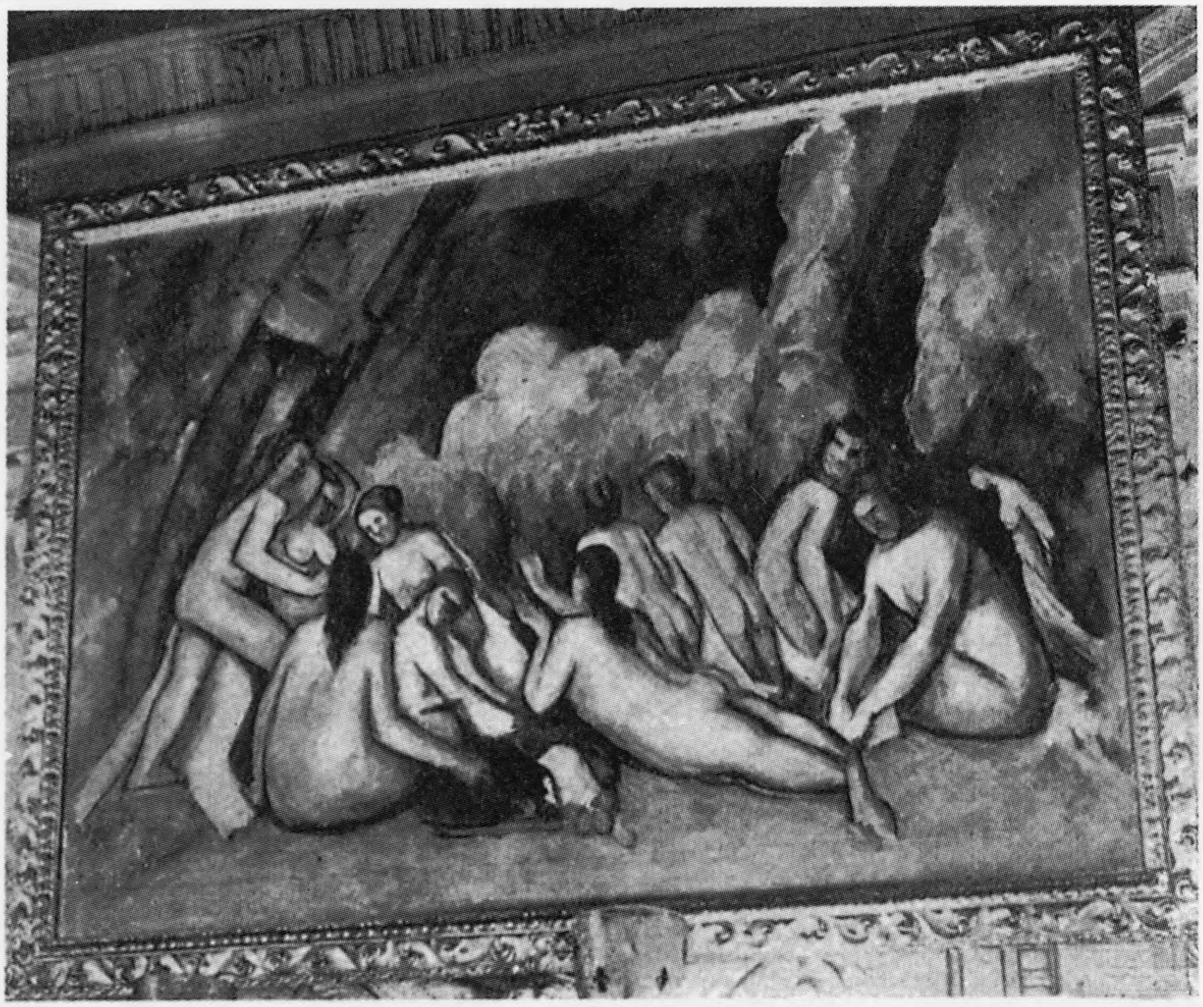
81 Henri Rousseau, Kundschafter, von einem Tiger angegriffen. Vor 1904



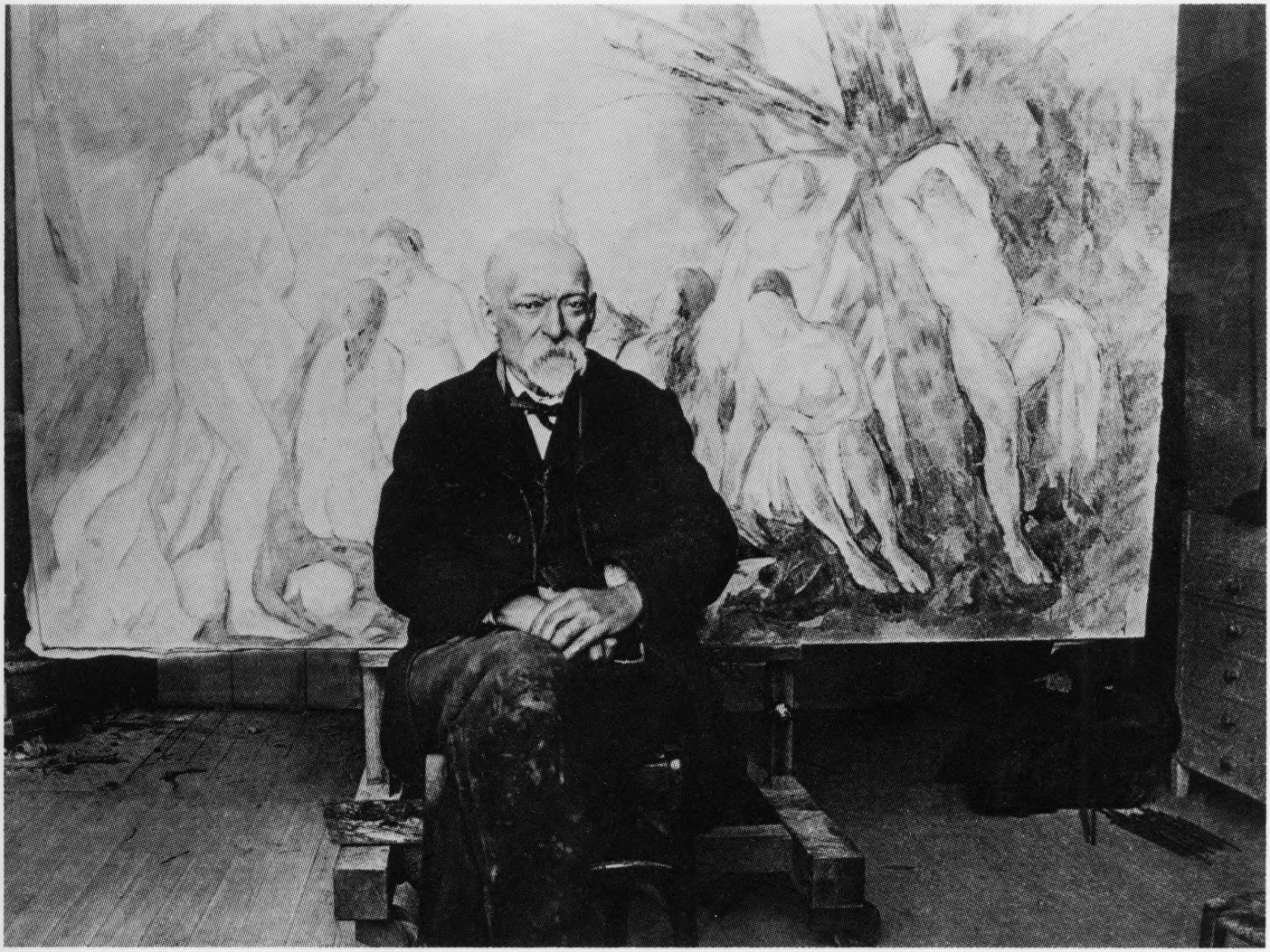
82 Henri Matisse, Der Tanz. 1910

83 James Ensor

84 Paul Cézanne, Badende. 1898–1905



85 Paul Cézanne, Badende. 1900–1906



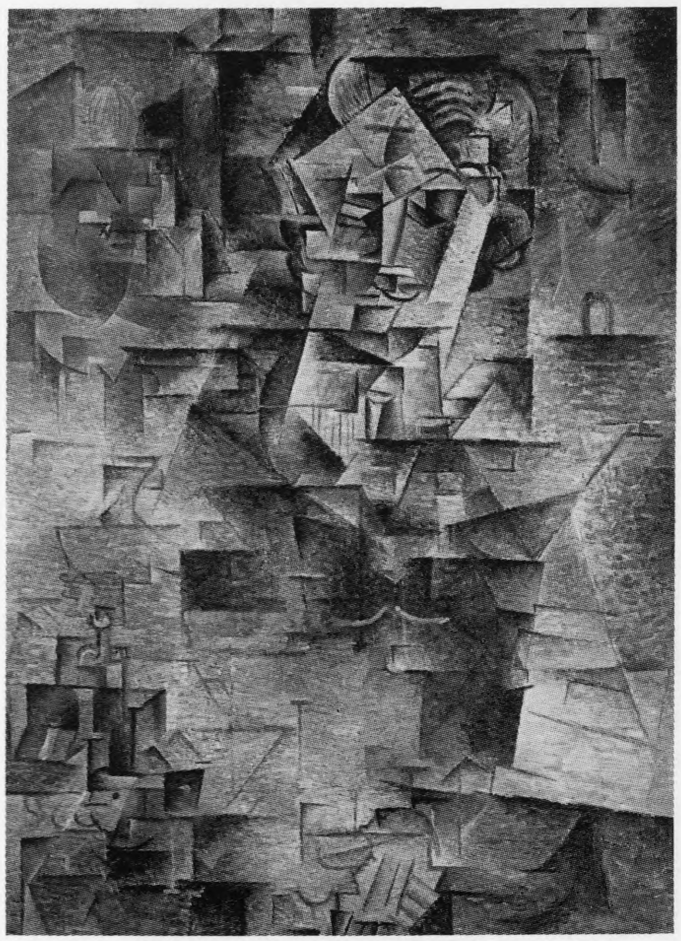
86 Paul Cézanne in seinem Atelier

87 Georges Braque, Landschaft bei L'Estaque. 1908. Kubismus 1. Stufe

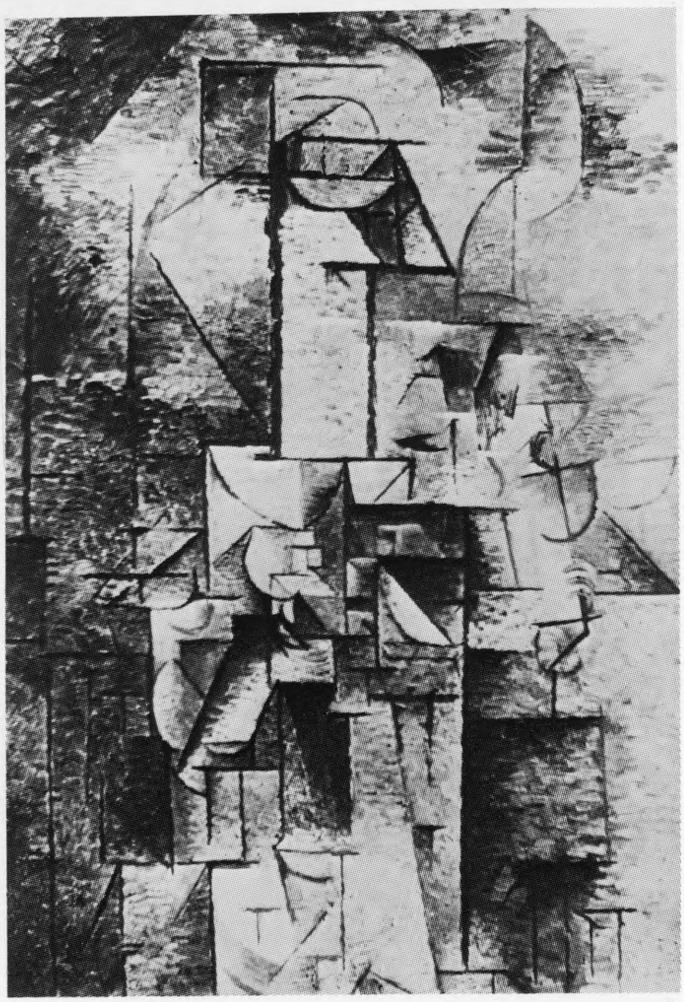
88 Georges Braque, Château La Roche-Guyon. 1909. Kubismus 1. Stufe

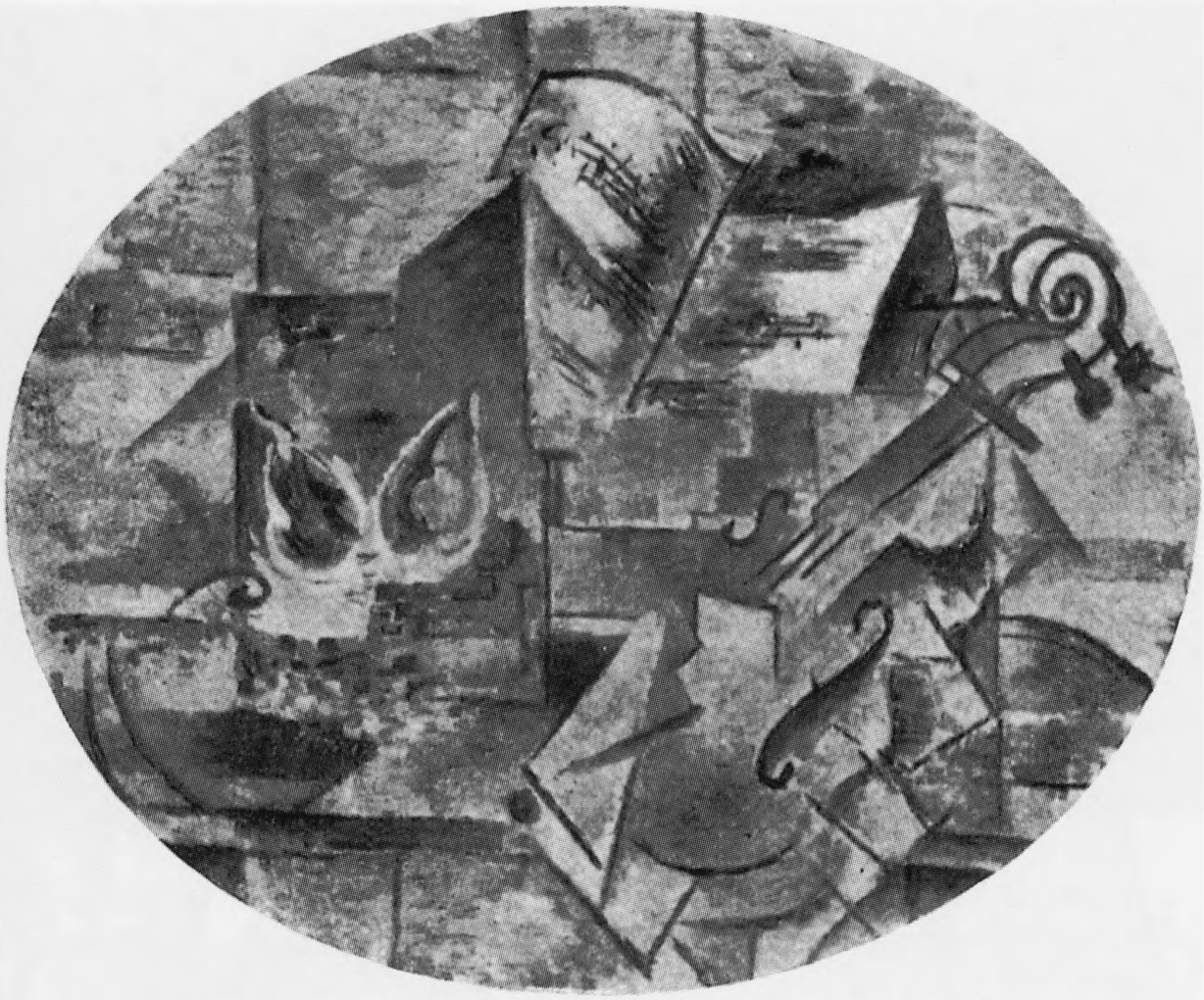
89 Pablo Picasso, Les Demoiselles d'Avignon. 1906/07. Kubismus 1. Stufe

90 Pablo Picasso, Bildnis Daniel Henry Kahnweiler. 1910. Kubismus 2.Stufe ▽

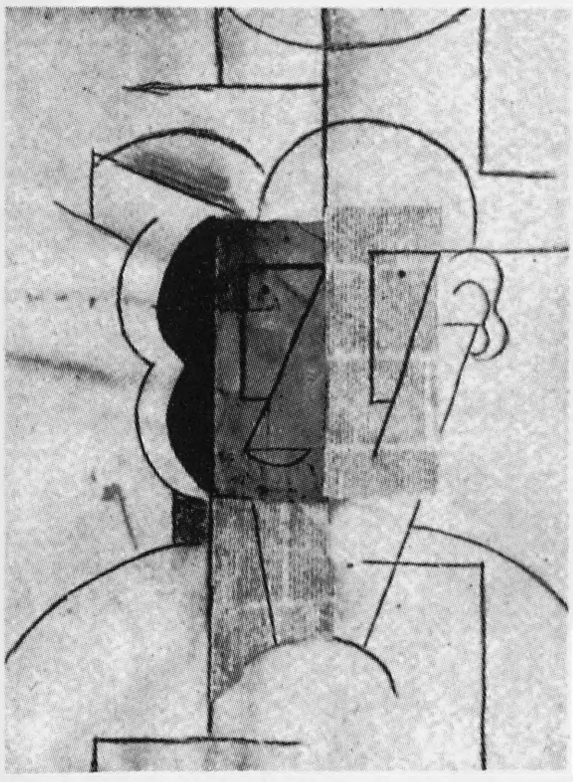


91 Pablo Picasso, Der Violinist. 1911. Kubismus 2. Stufe ▷

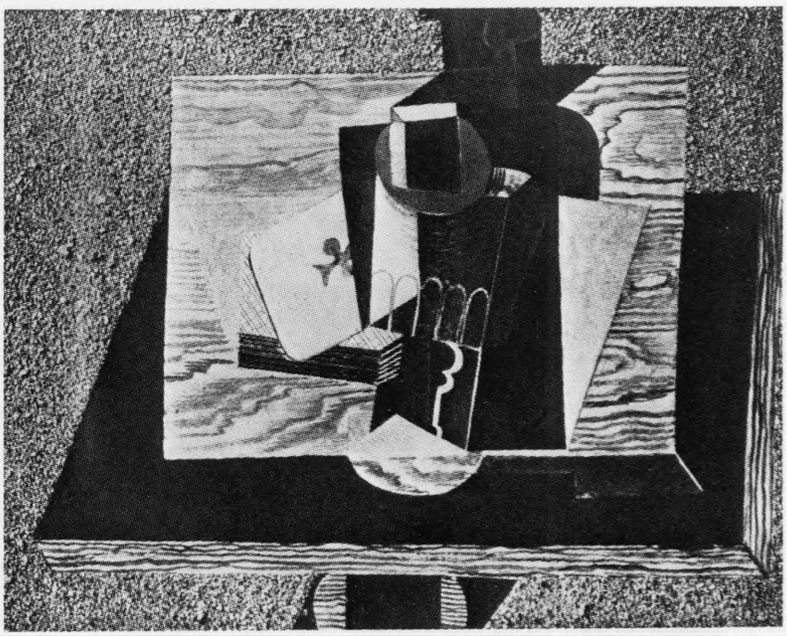




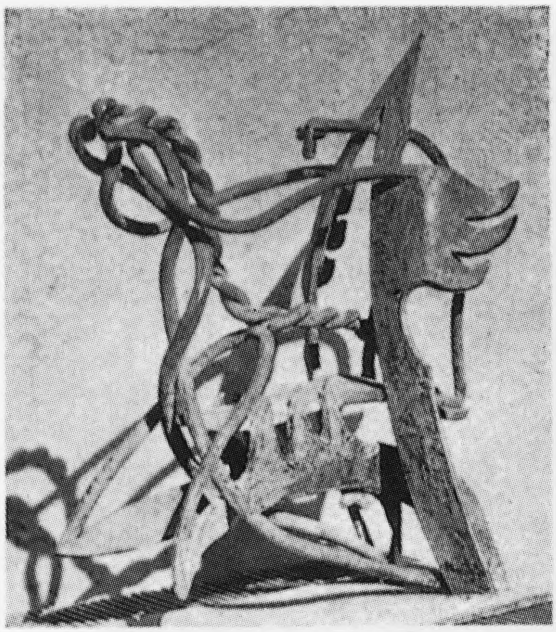
92 Pablo Picasso, Stilleben mit Violine. Kubismus 2. Stufe



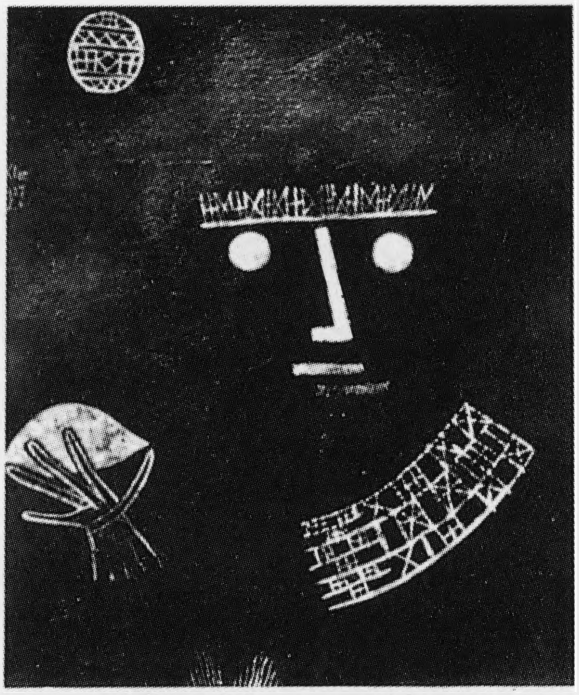
93 Pablo Picasso, Mann mit Hut. 1912/13. Kubismus 3. Stufe



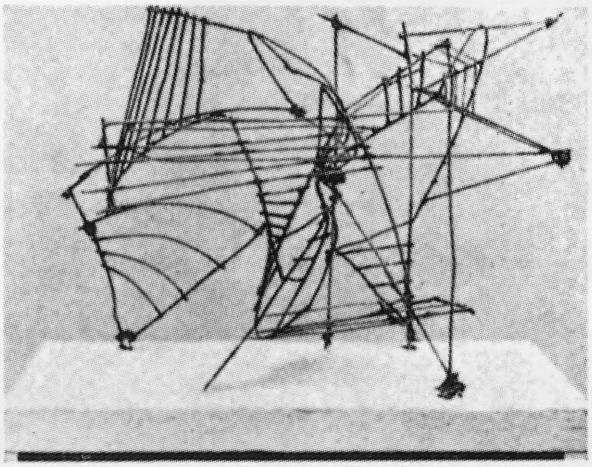
94 Pablo Picasso, Spielkarten, Glas, Flasche auf einem Tisch. 1916. Kubismus 4. Stufe



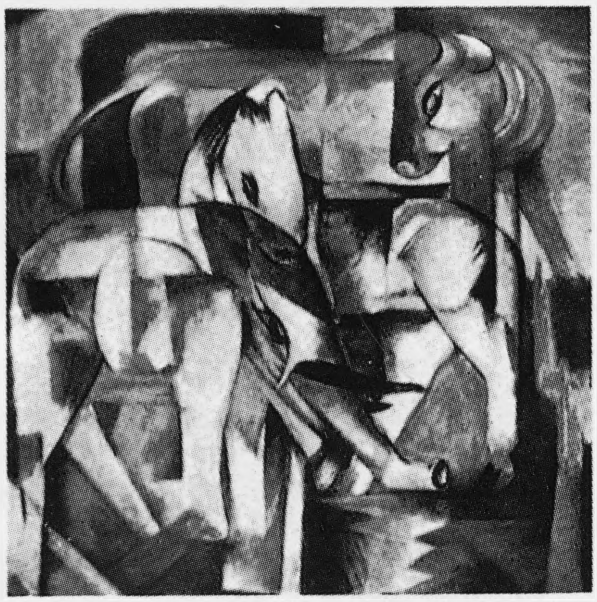
95 Jacques Lipchitz. Um 1928



96 Paul Klee, Schwarzer Fürst. 1927



97 Walter Bodmer, Drahtskulptur

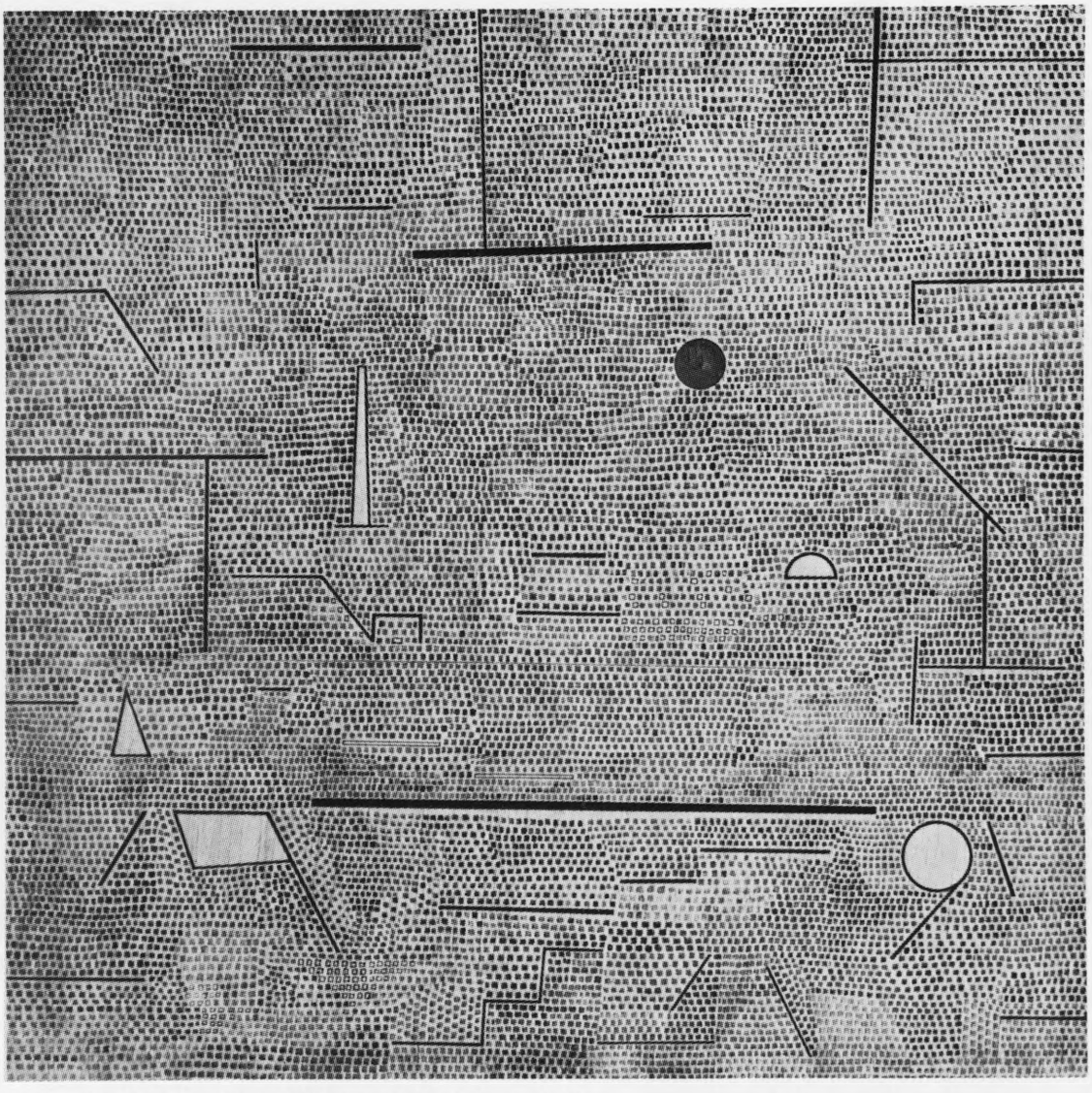


98 Franz Marc, Elefant, Pferd, Rind. 1914

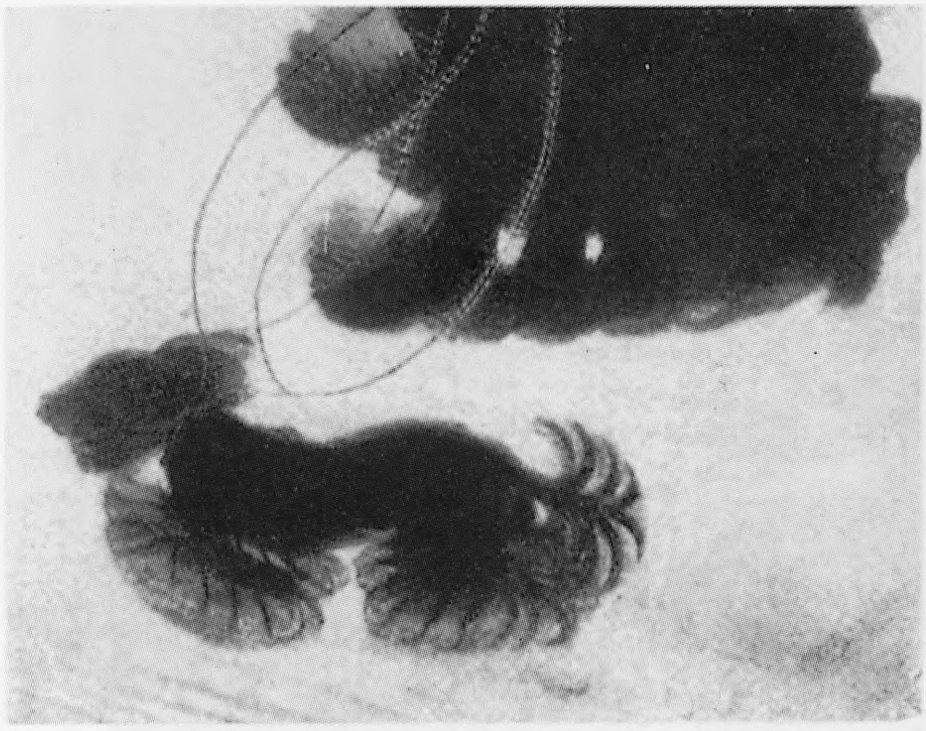
99 Marc Chagall, Ausschnitt aus ›Liegender Akt‹. 1911

100 Wassily Kandinsky

101 Paul Klee, Komödie. 1921

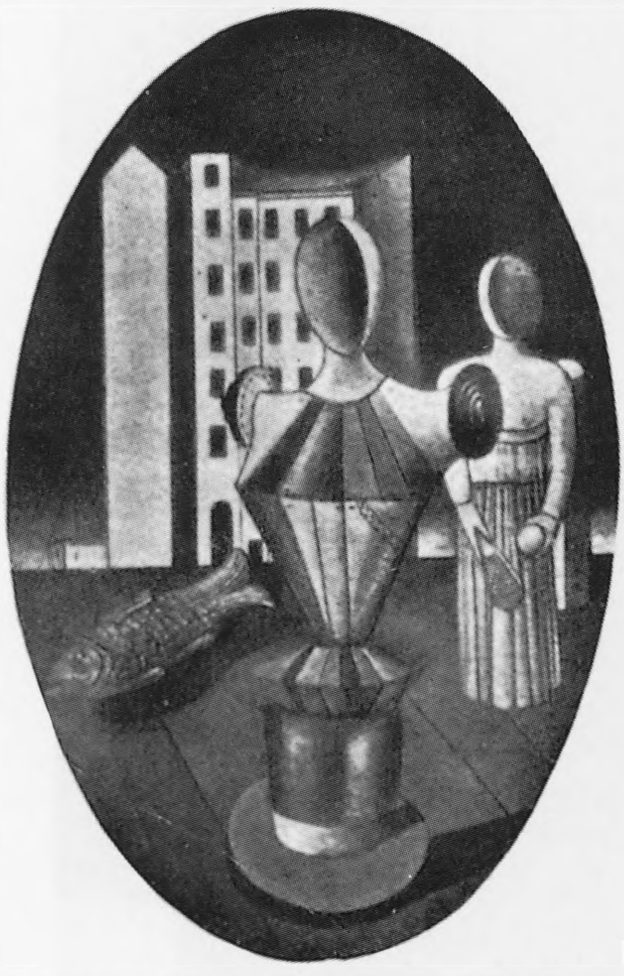


102 Paul Klee, Das Licht und Etliches. 1931

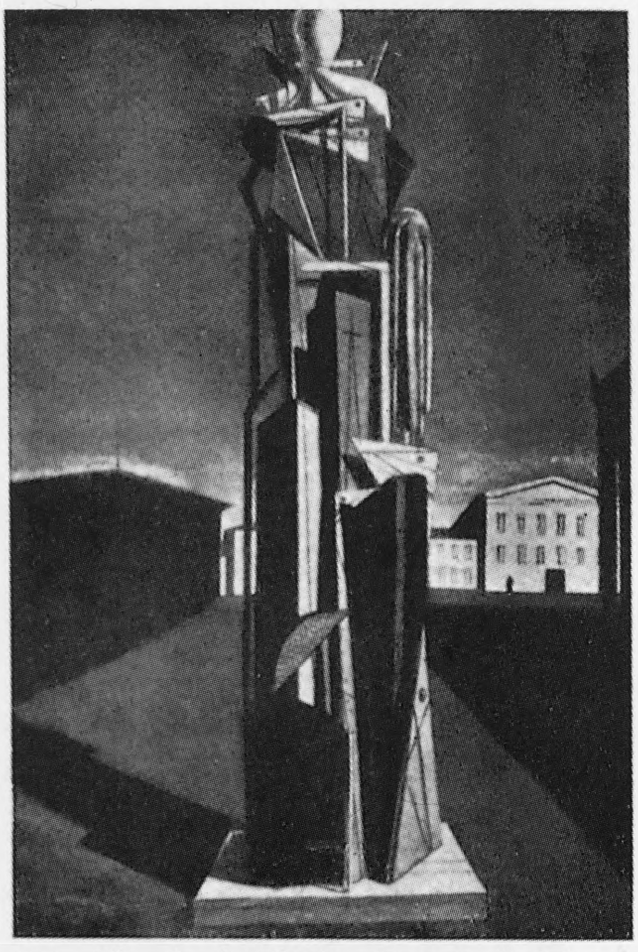


103 Giacomo Balla, Bewegungsrhythmus eines Hundes an der Leine. 1912

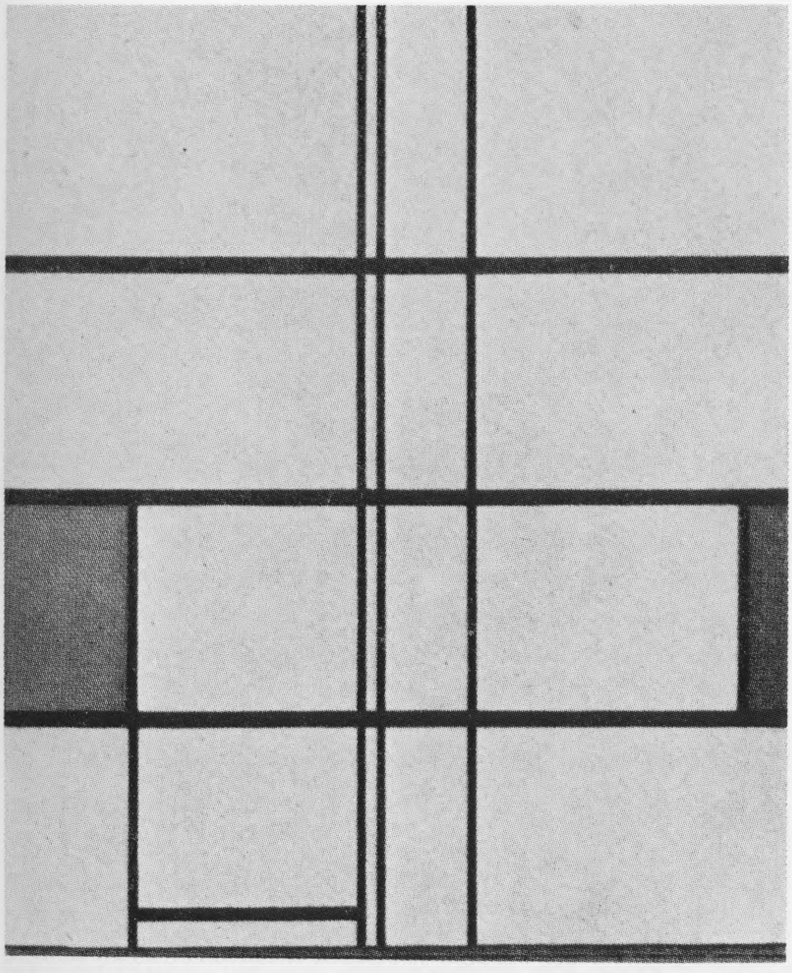
104 Luigi Russolo, Plastische Synthese der Bewegungen einer Frau. 1913



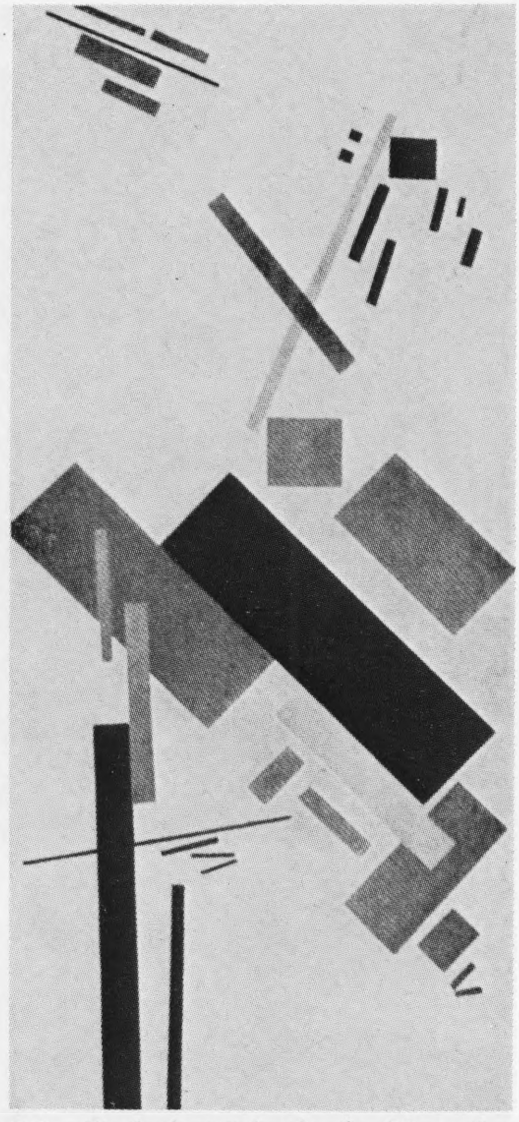
105 Carlo Carrà, Oval der Erscheinungen. 1918



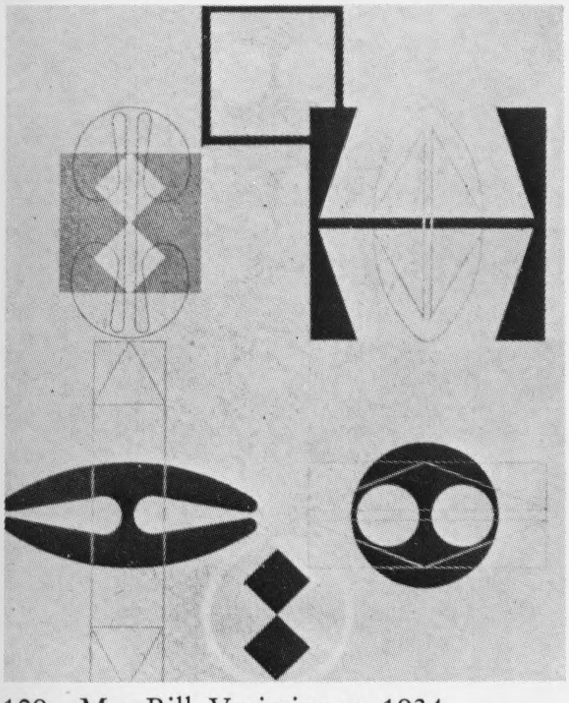
106 Giorgio de Chirico, Der Große Metaphysiker. 1917



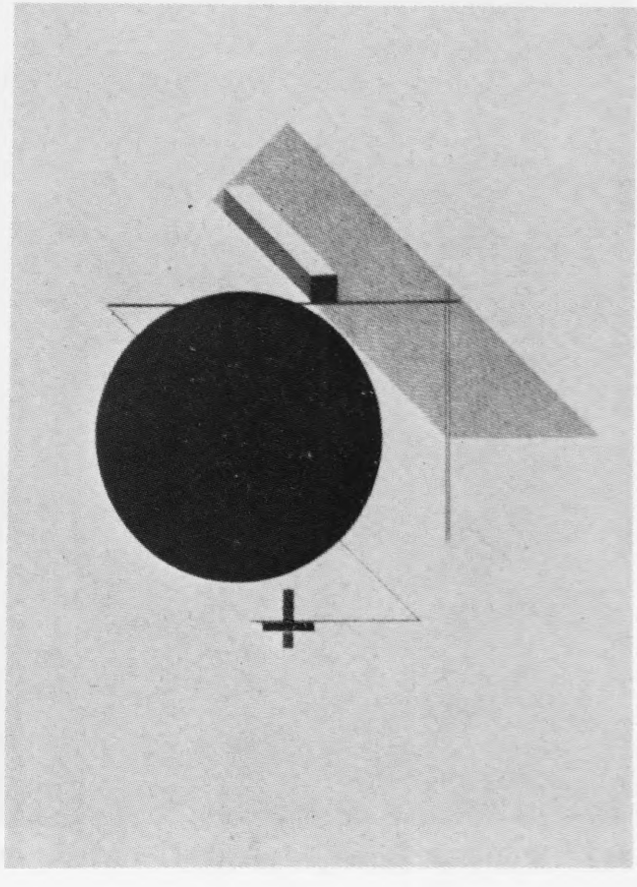
107 Piet Mondrian, Komposition mit Rot und Blau. 1936



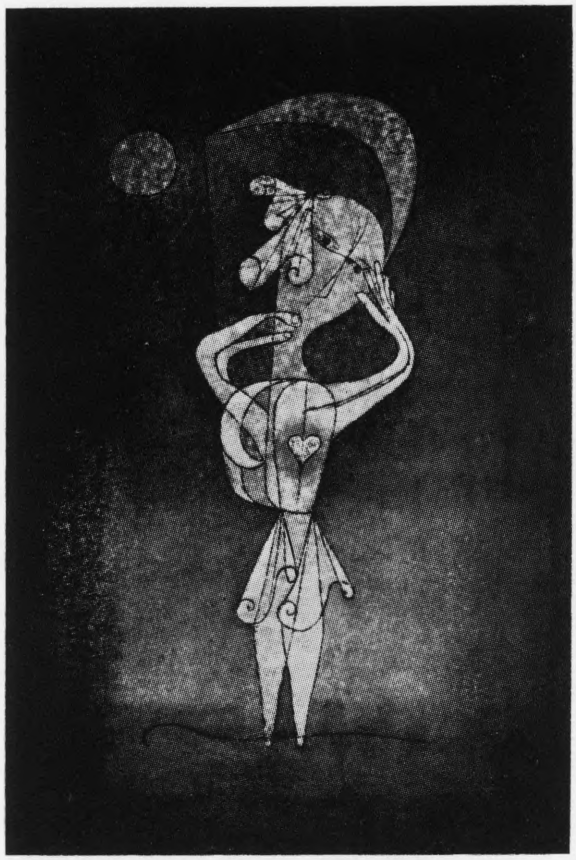
108 Kasimir Malewitsch, Haus im Aufbau. 1914/15



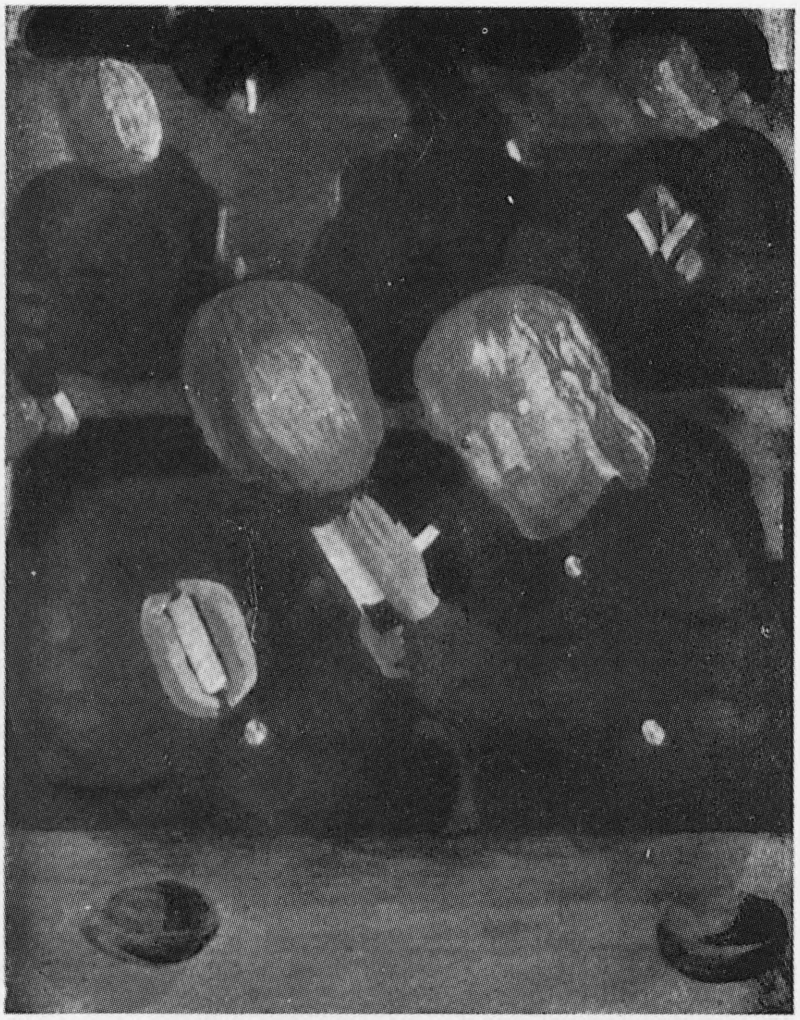
109 Max Bill, Variationen. 1934



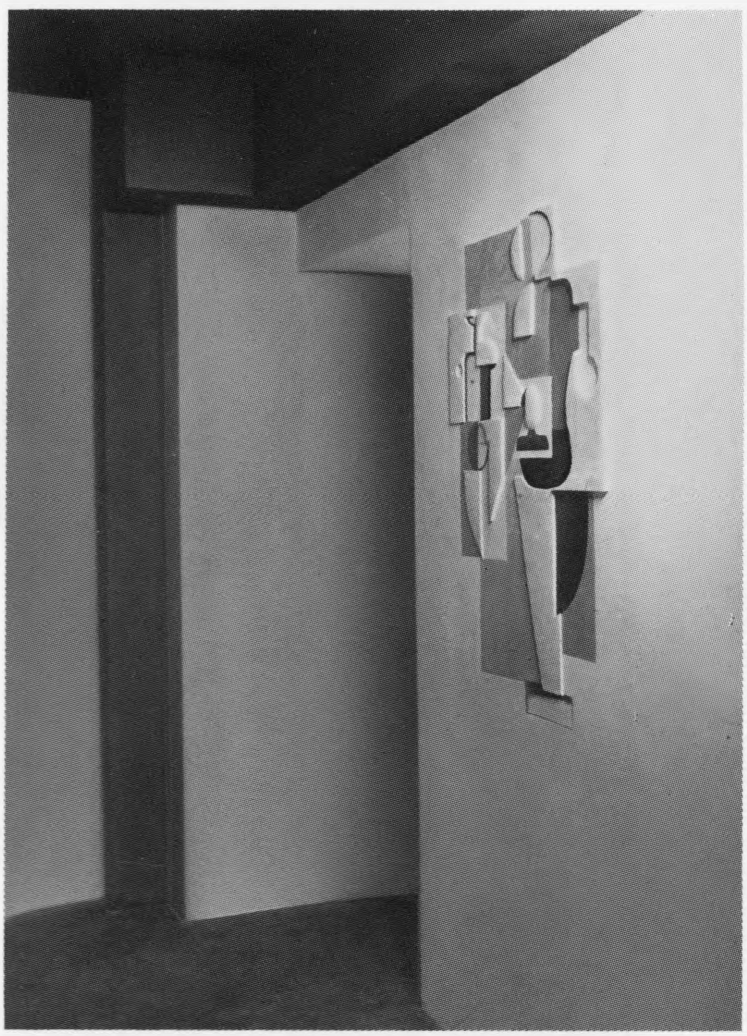
110 El Lissitzky, Proun. 1923



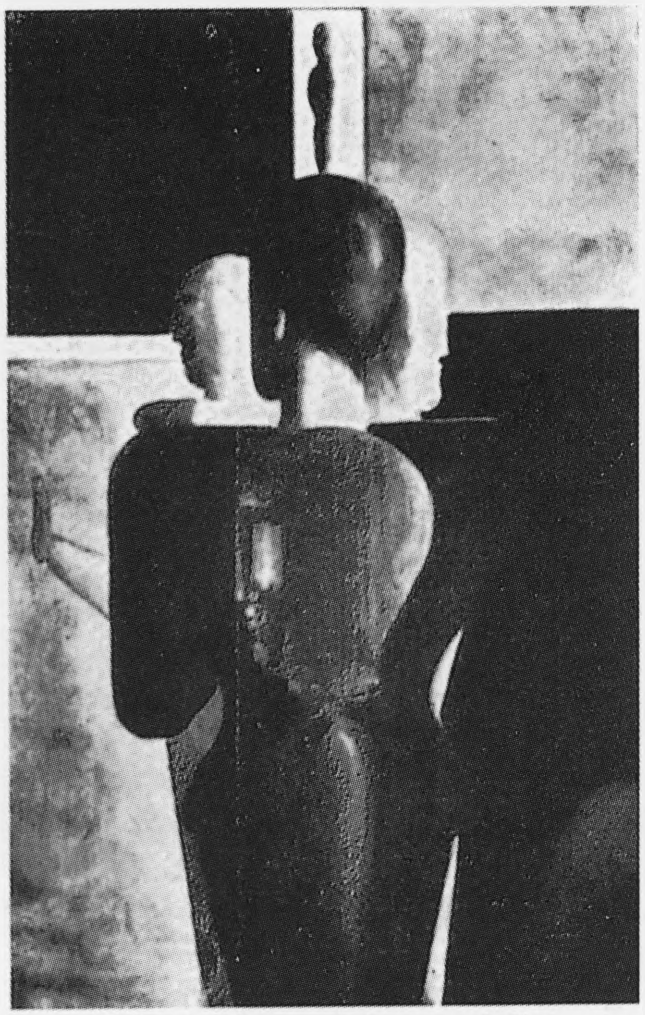
111 Paul Klee, Künstlerin. 1924



112 Otto Meyer-Amden, Studie zum Thema ›Vorbereitung‹. 1929

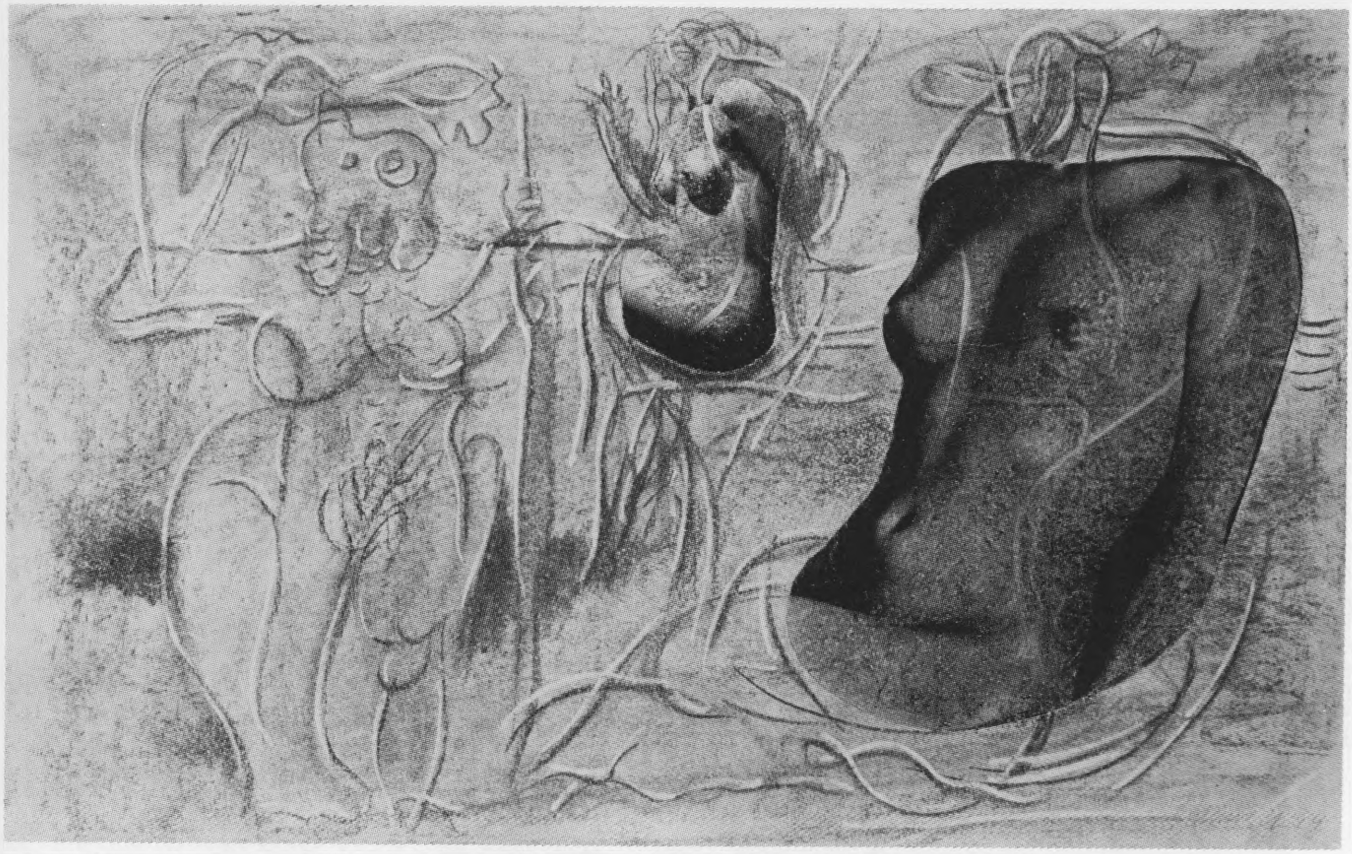


113 Willi Baumeister, Mauerbild im Raum. 1922

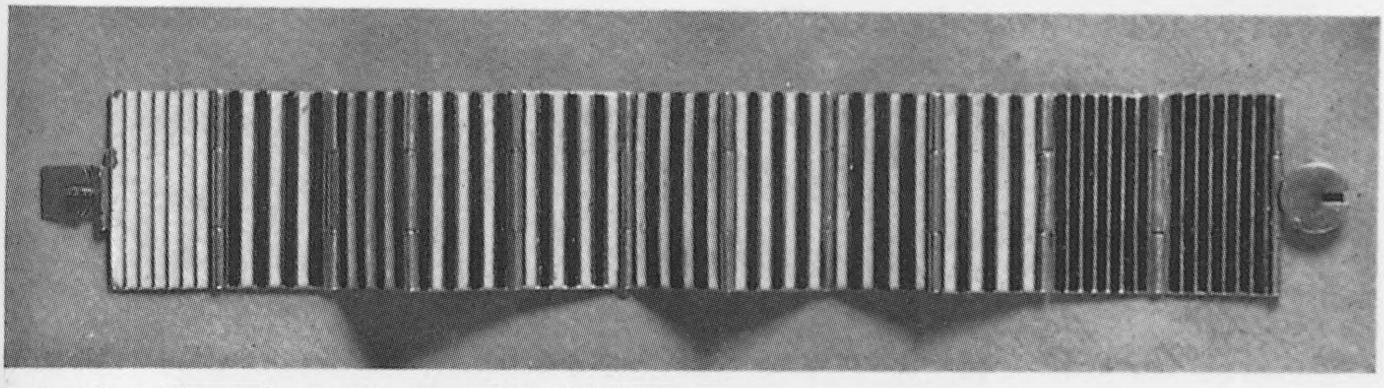


114 Oskar Schlemmer, Konzentrische Gruppe. 1925

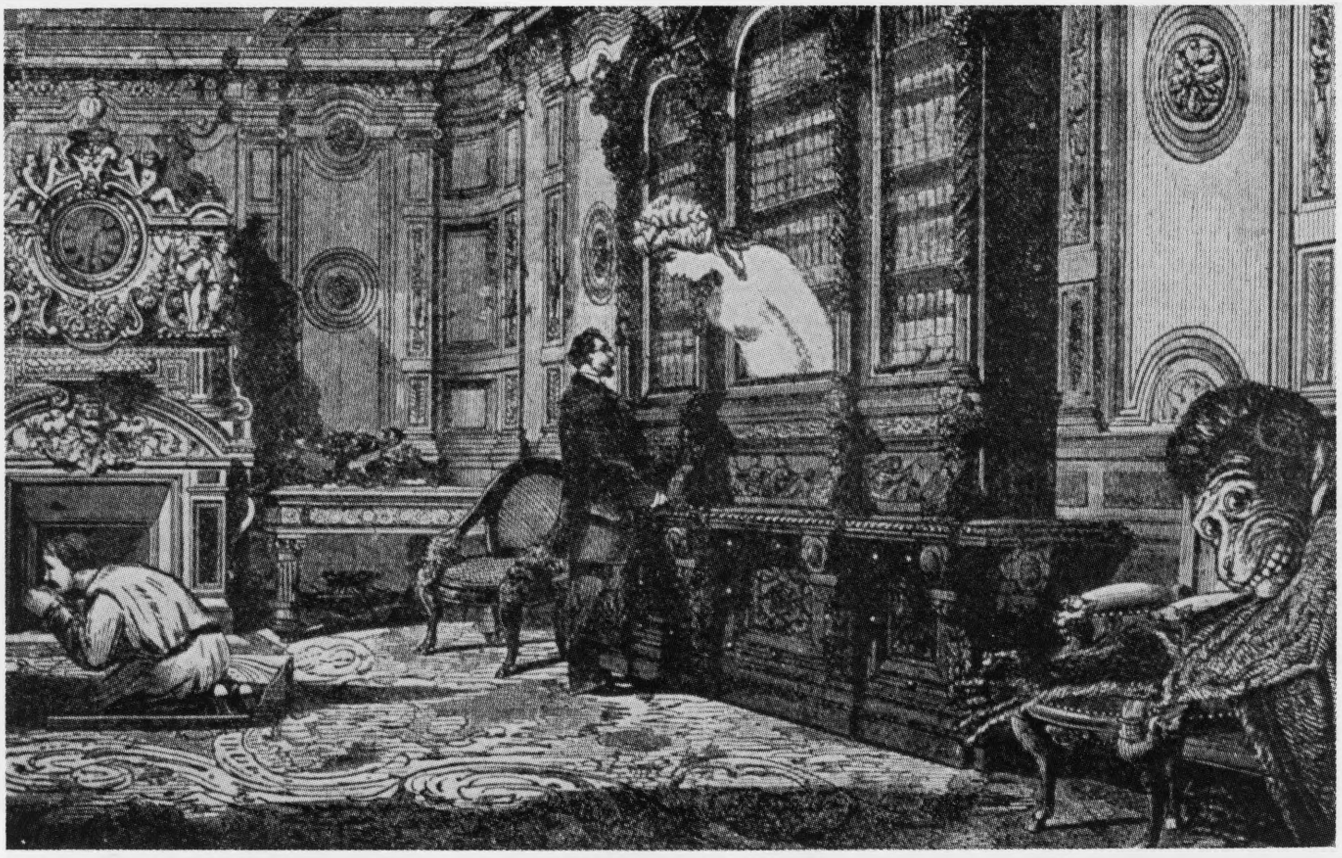
115 H. A. P. Grieshaber, Aus den ›Malbriefen‹. Holzschnitt. 1938



116 Willi Baumeister, ›Illustration zu einem griechischen Text‹. Collage. 1942

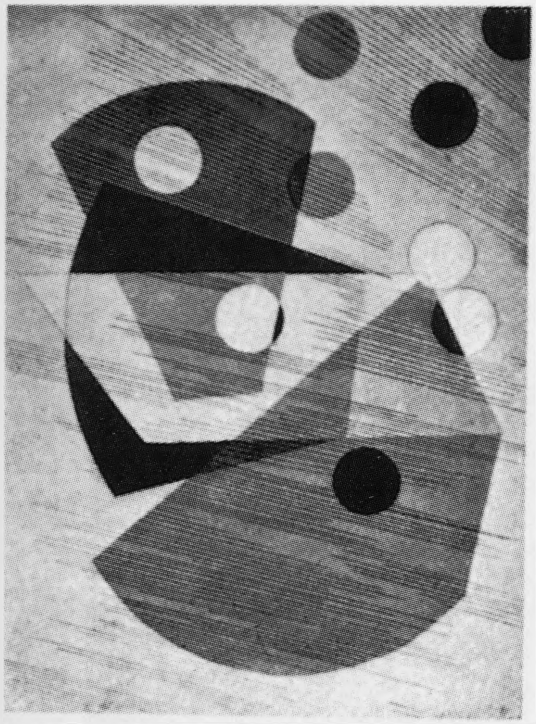


117 Hans Warnecke, Armband mit Emaileinlagen

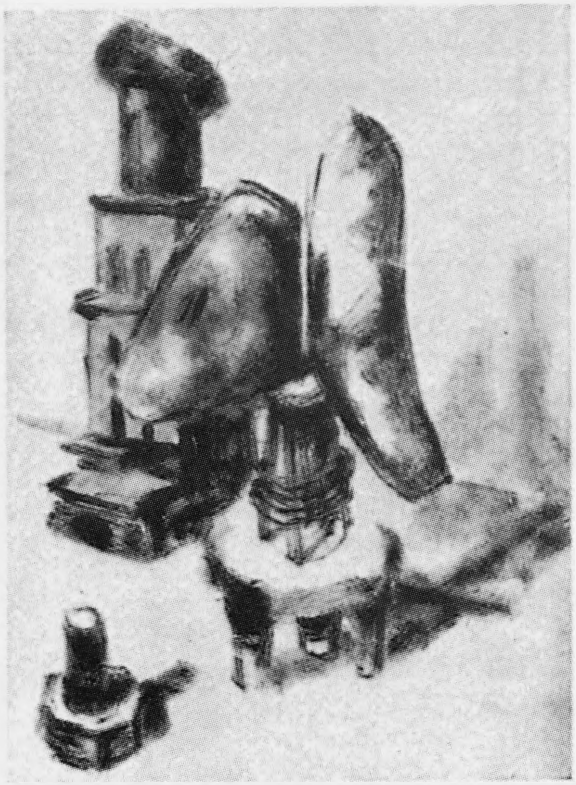


118 Max Ernst, Collage aus ›La Femme 100 Têtes‹, Paris 1929

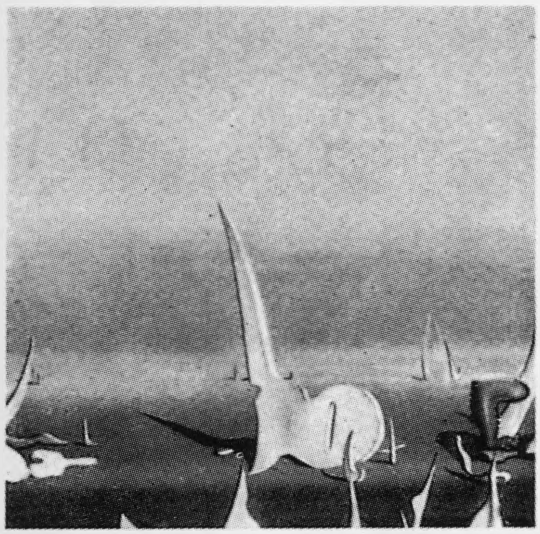
119 Joan Miró, Landschaft (genannt die Heuschrecke). 1926



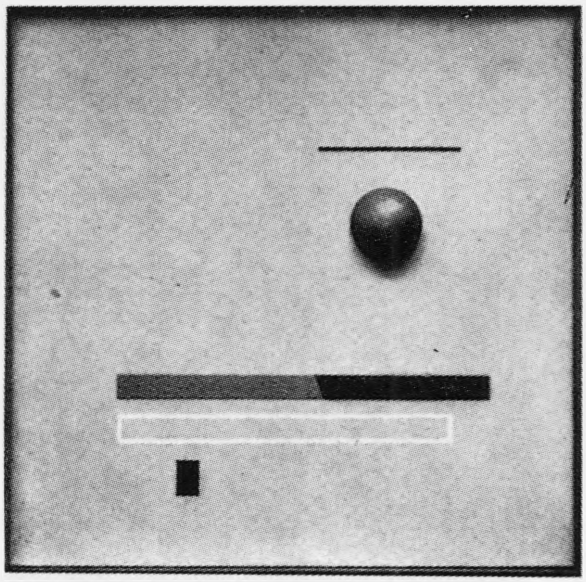
120 László Moholy-Nagy, 1923



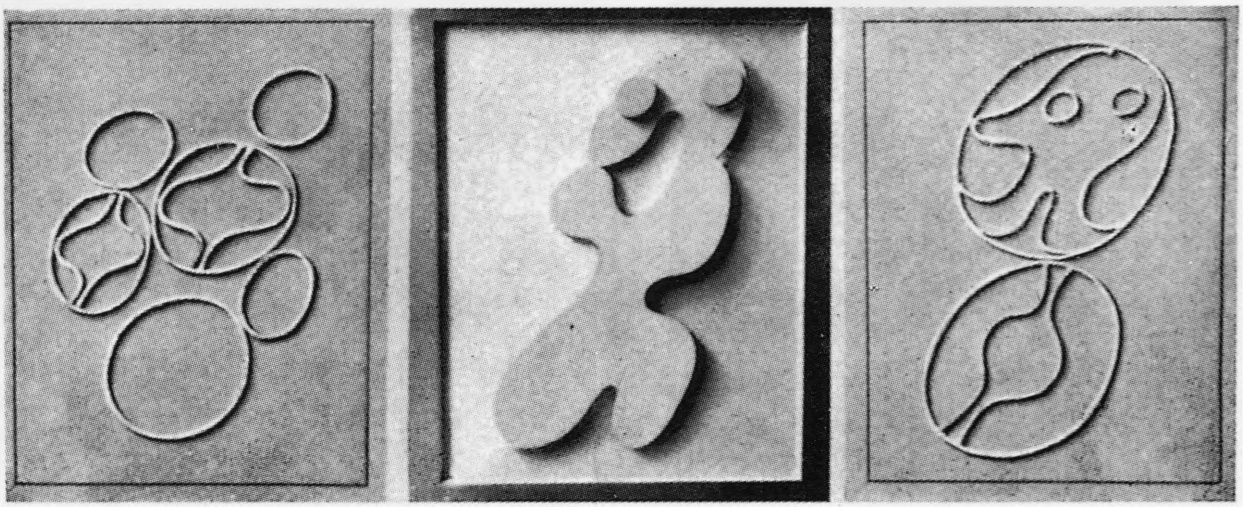
121 Julius Bissier



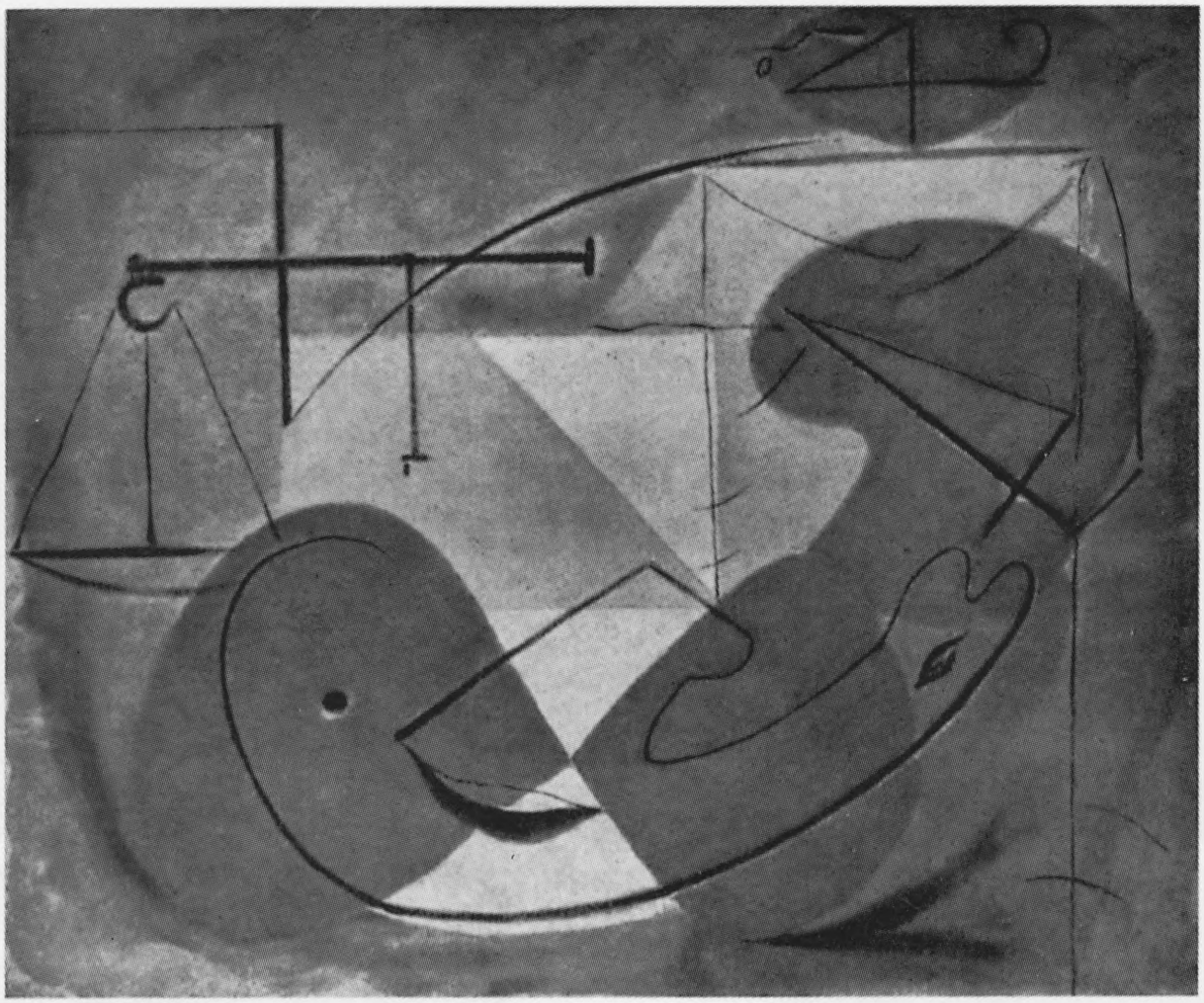
122 Yves Tanguy, Ausschnitt aus ›Theorie des Réseaux‹. 1935



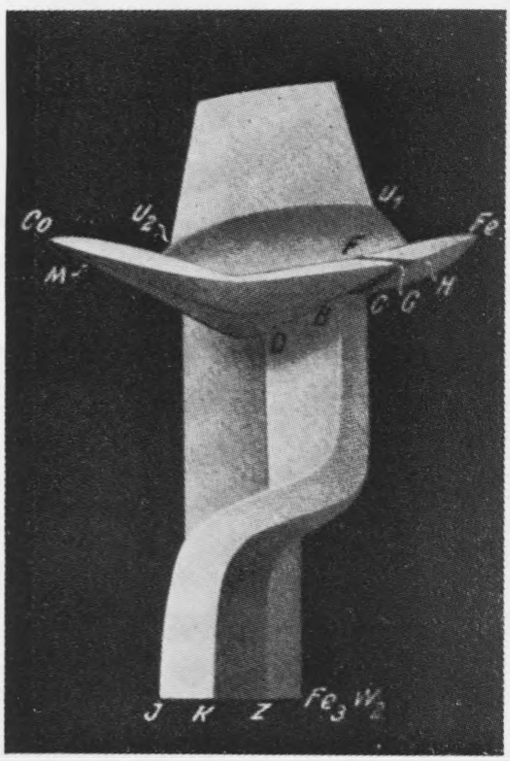
123 Friedrich Vordemberge-Gildewart, Composition no. 84. 1934



124 Hans Arp, Reliefs. 1928/29



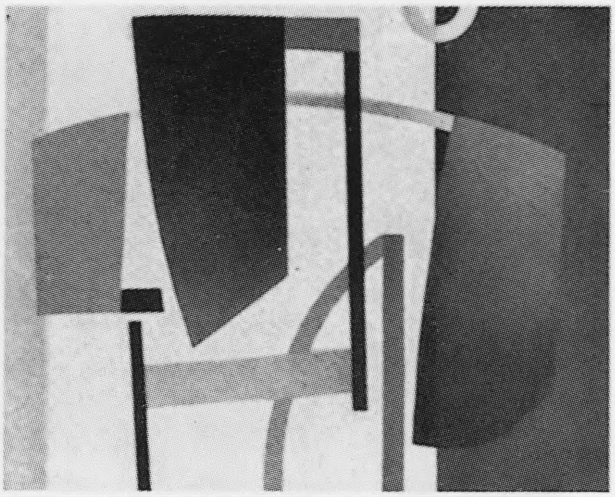
125 André Masson, Der Schlachter. 1929



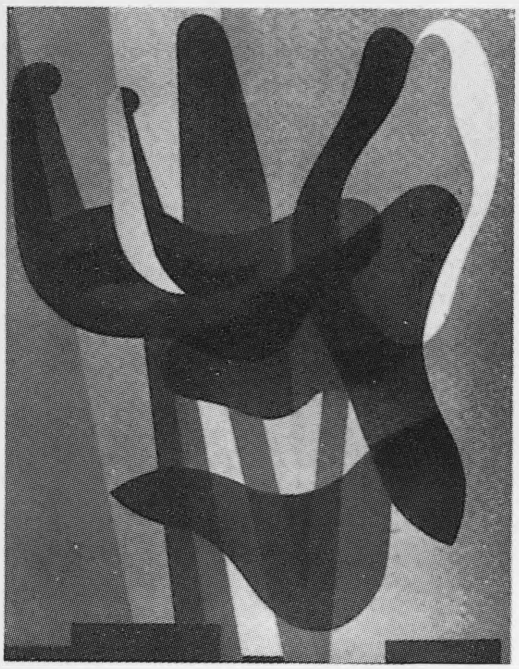
126 Wissenschaftliches Diagramm

127 Oxalsäure, Makrofotografie

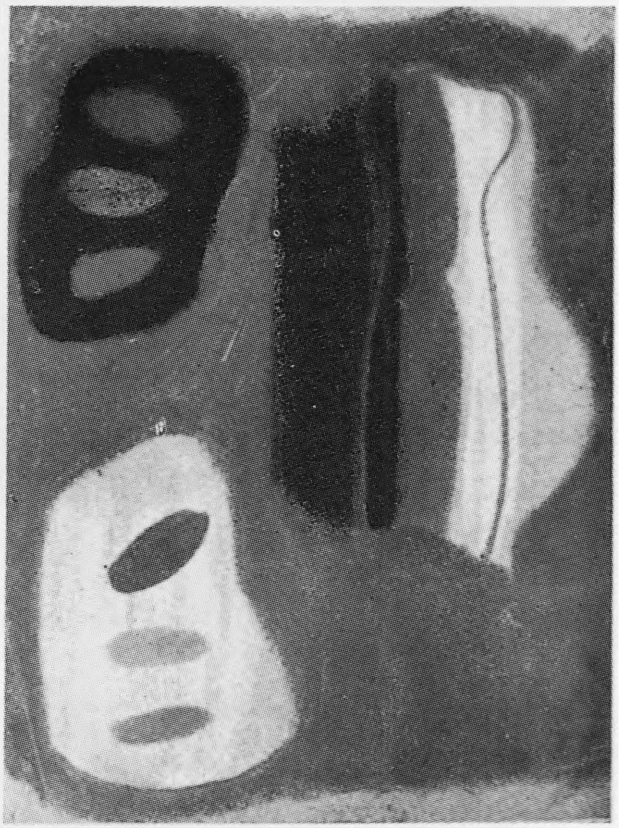
128 K. O. Götz, Sich begegnende Vögel. 1942



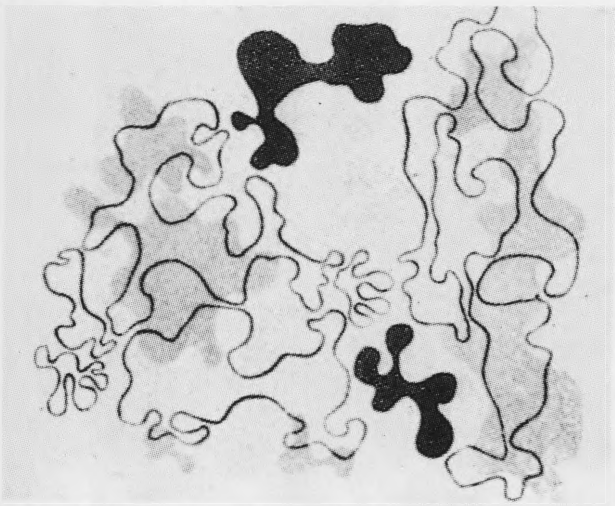
129 Jean Hélion, Komposition. 1934



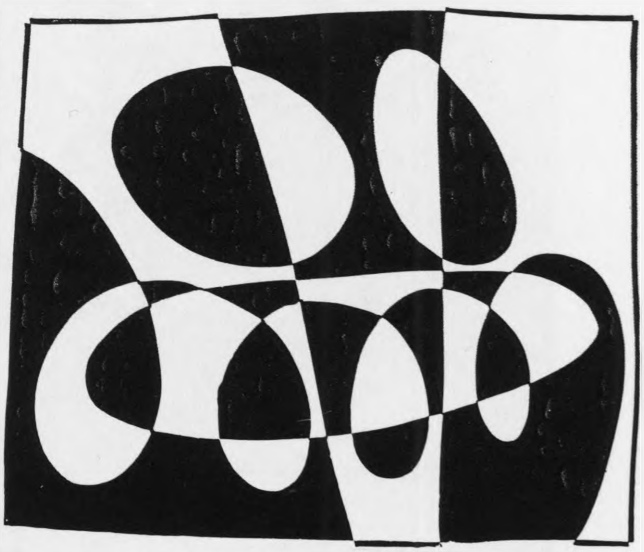
130 Theodor Werner, Vögel. 1935



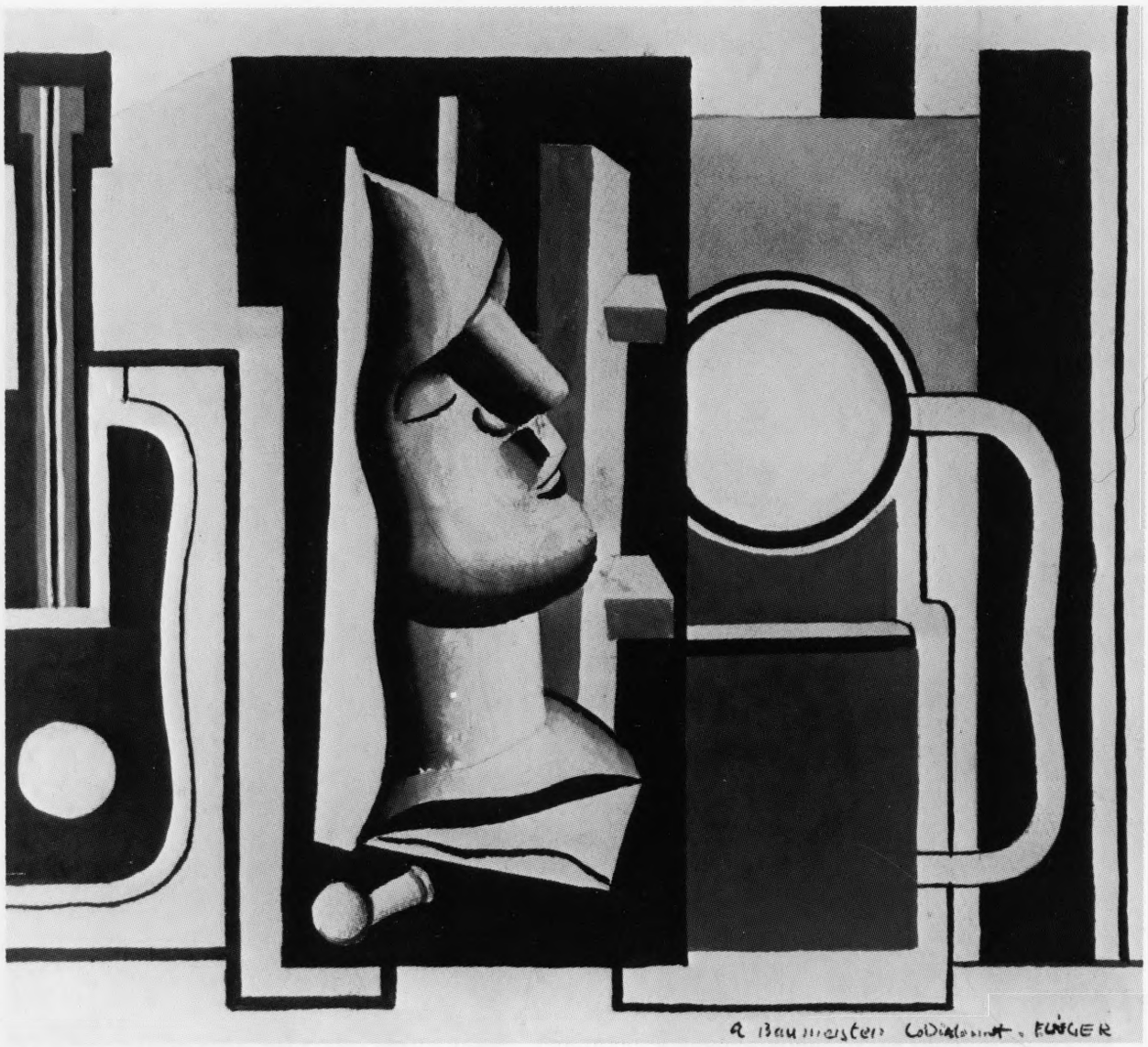
131 Max Ackermann, 1930



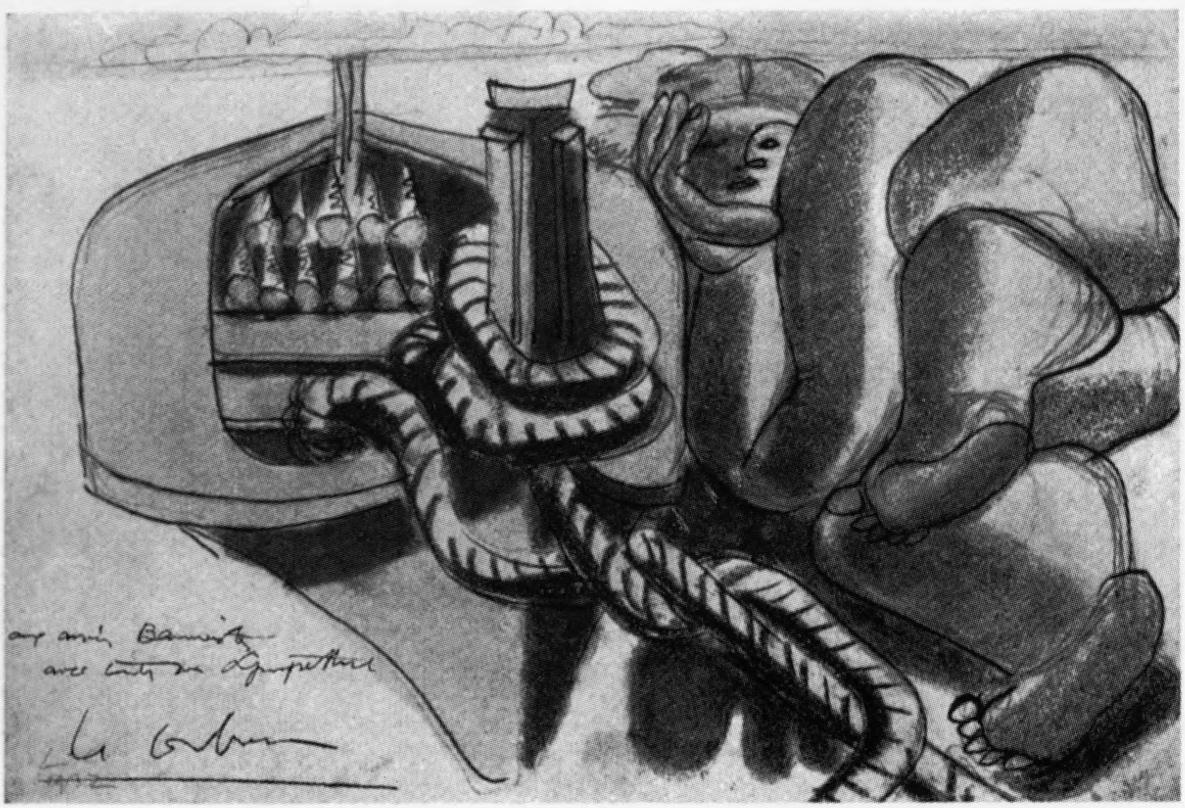
132 Wladislaw Strzeminski, farbige Lithographie. Um 1936



133 Josef Albers, Ausschau. 1933

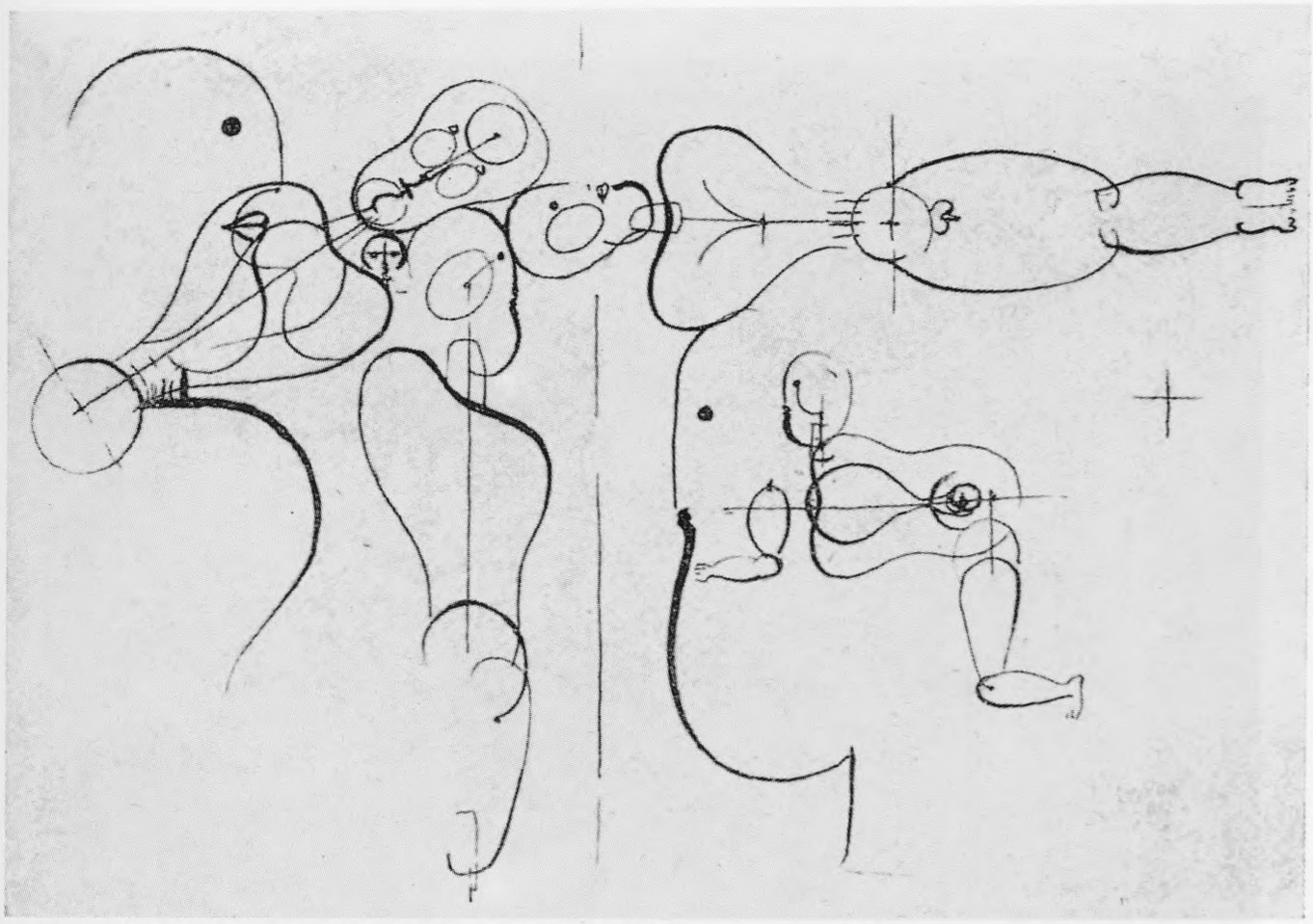


134 Fernand Léger, Stilleben mit Gipsmaske. 1927



135 Jeanneret (Le Corbusier), Zeichnung. 1930

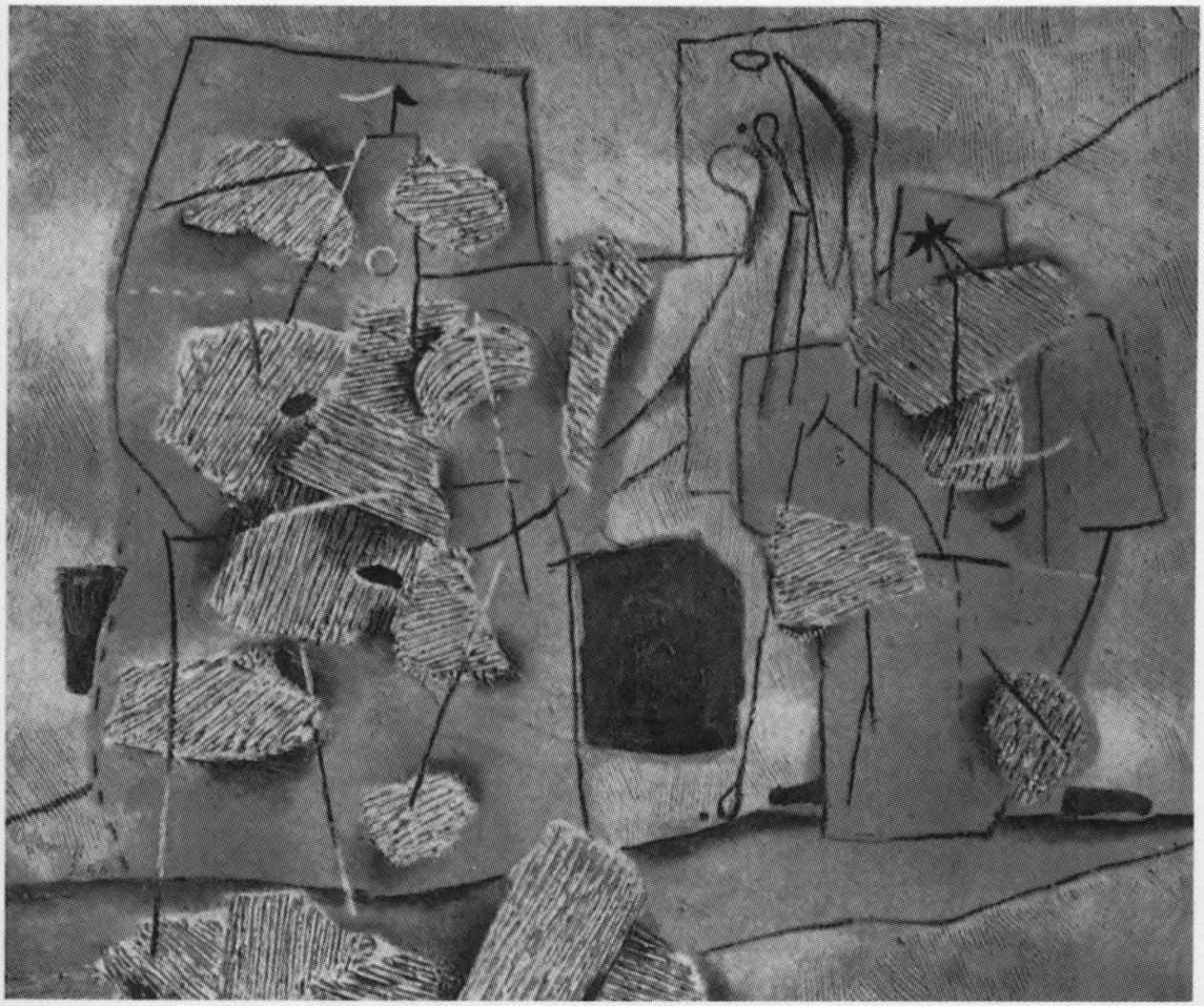
136 Willi Baumeister, Graues Reliefbild. 1942



137 Oskar Schlemmer, Figure, Lithographie. 1919

138 Willi Baumeister, Drei Ideogramme. 1946

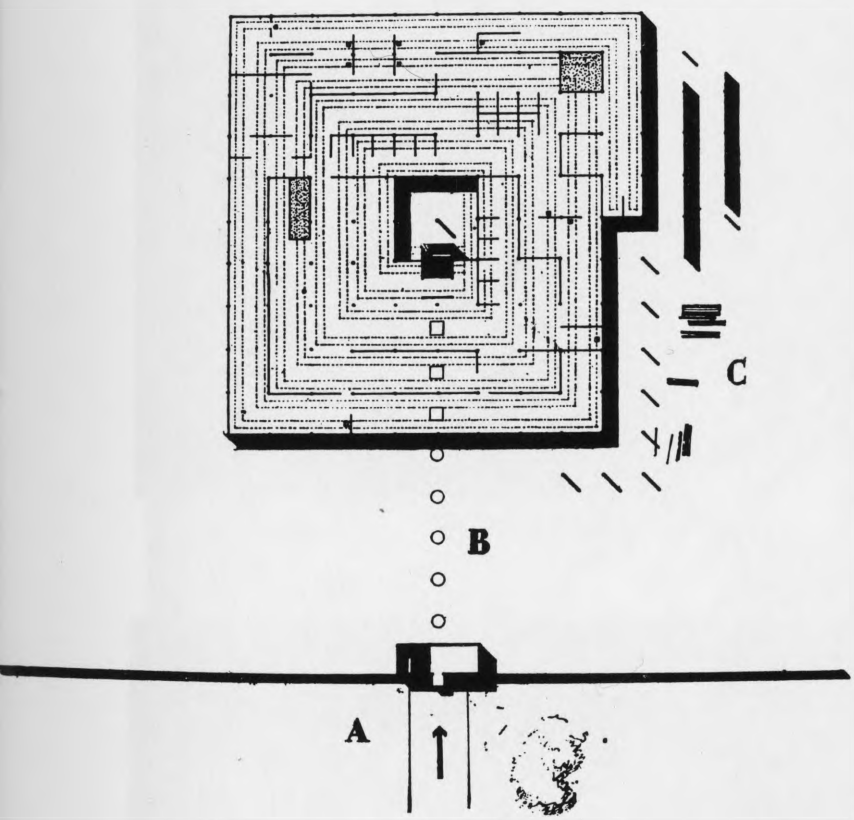
139 Willi Baumeister, Aufbruch, belebte Landschaft IV. 1945



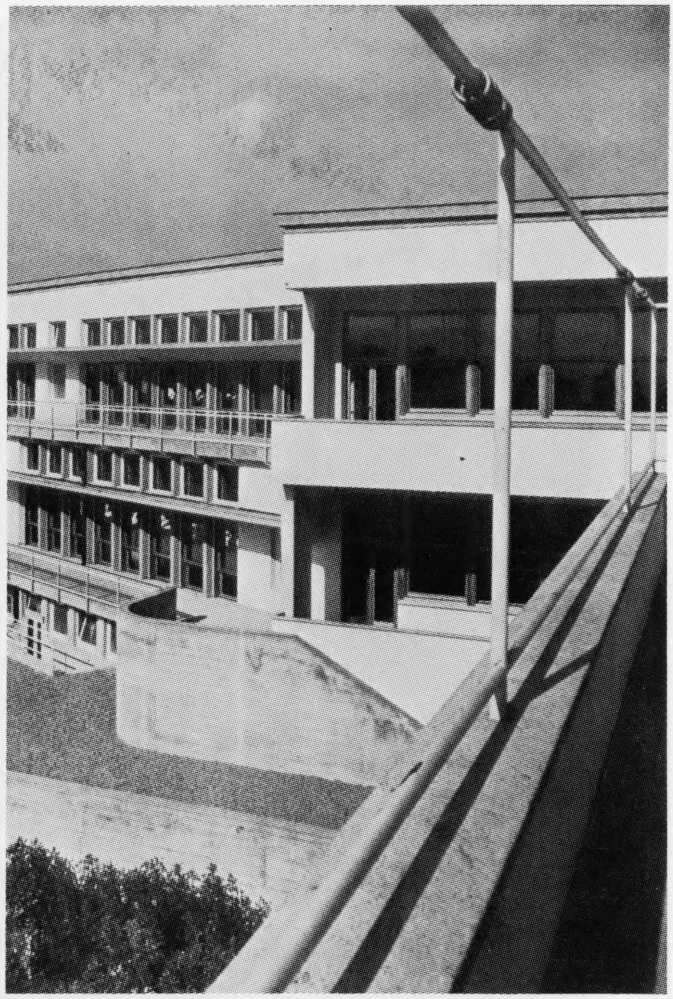
140 Willi Baumeister, Zwei Kammzugfiguren II. 1946

141 Willi Baumeister, Archaische Figuren. 1943/44

142 Joan Miró, Von den Sternen magnetisierte Personen schreiten auf der Musik einer furchigen Landschaft. 1939

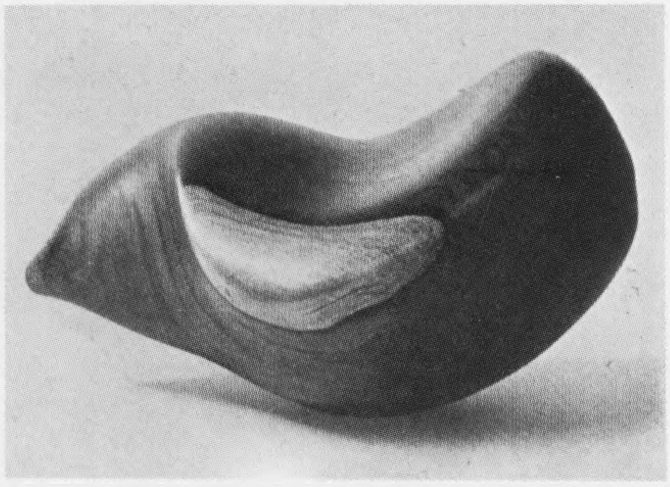


143 Le Corbusier, Grundriß. 1930

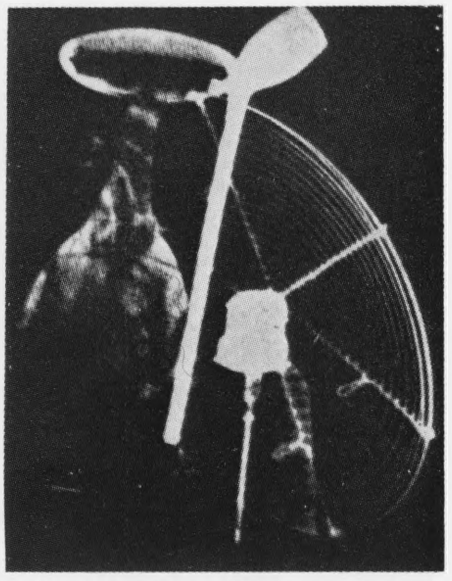


144 Richard Doecker, Krankenhaus Waiblingen. 1927

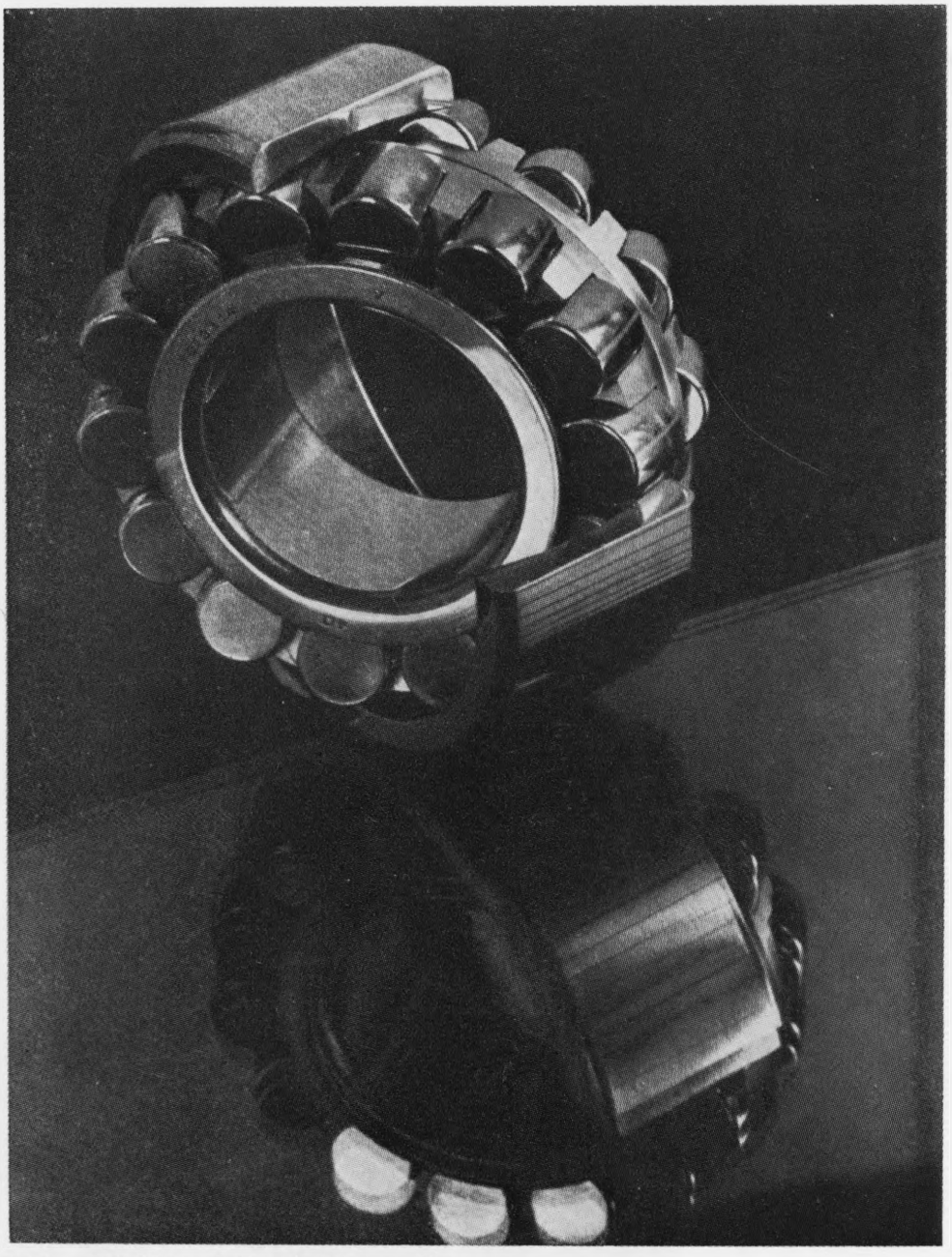
145 Frank Lloyd Wright, Haus Kaufmann. 1936



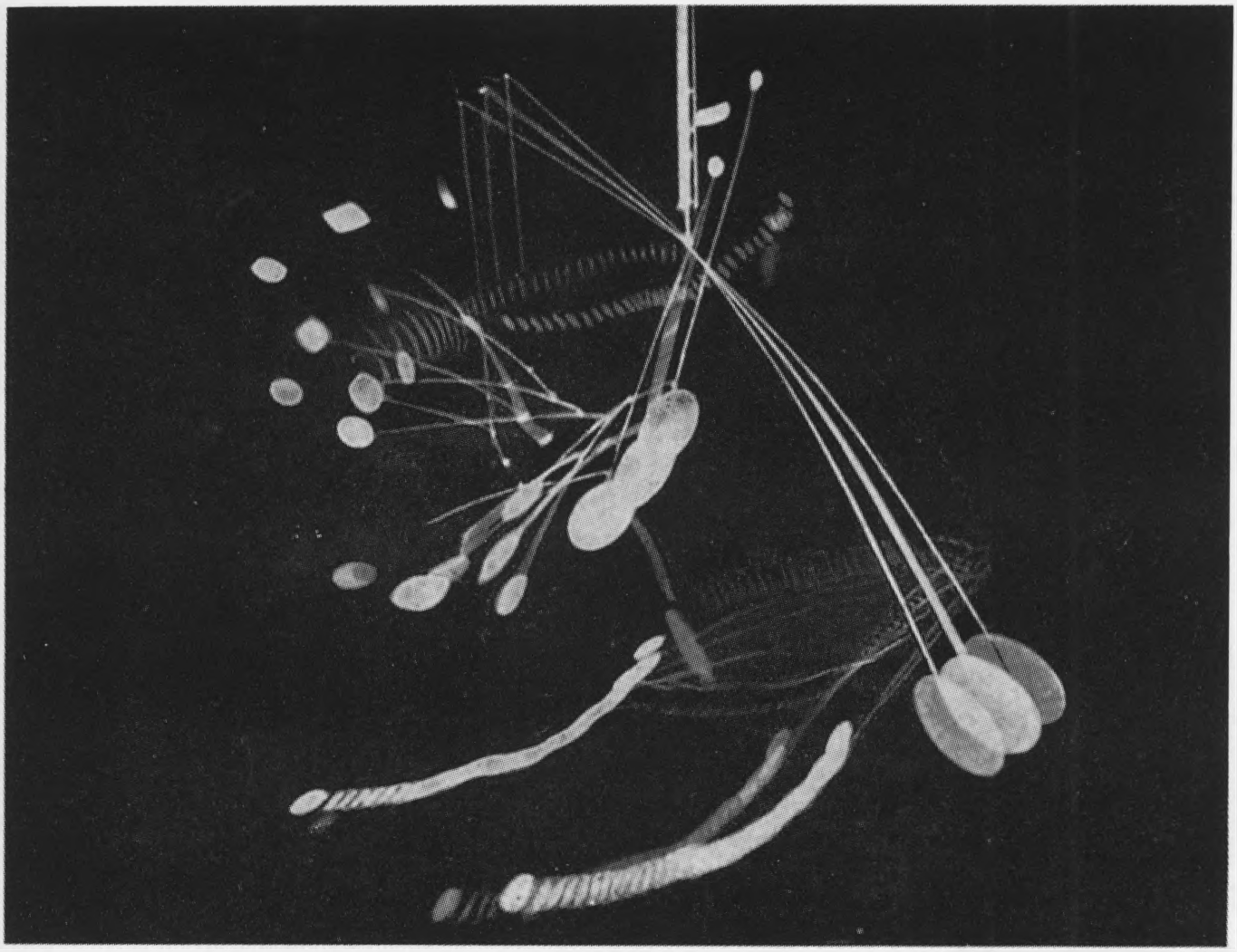
146 Otto Baum, Frucht. 1940/41



147 Man Ray, Fotogramm

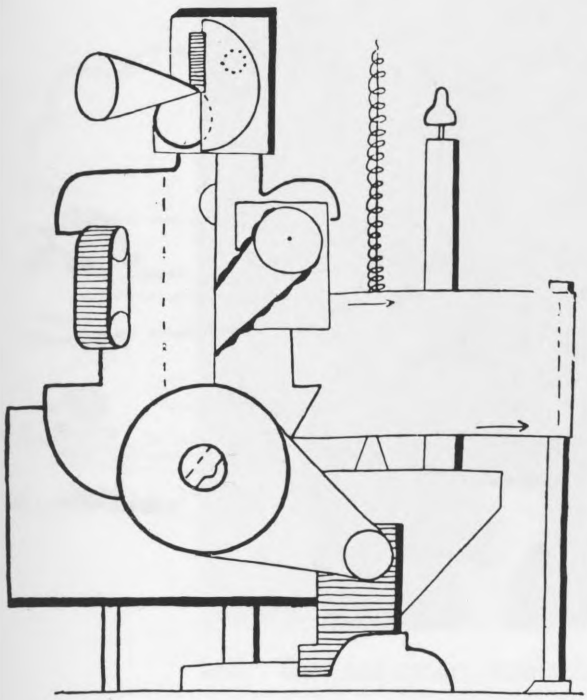


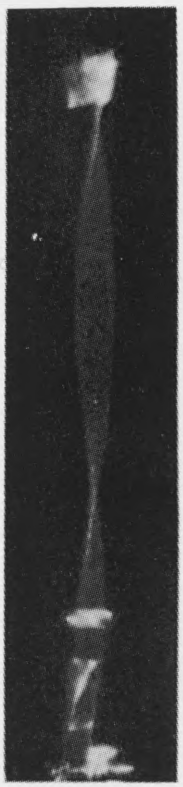
148 Adolf Lazi, Werbefotografie



149 Alexander Calder, Mobile in Bewegung. Nach 1930

150 Willi Baumeister, Heiteres Mechano. Um 1922

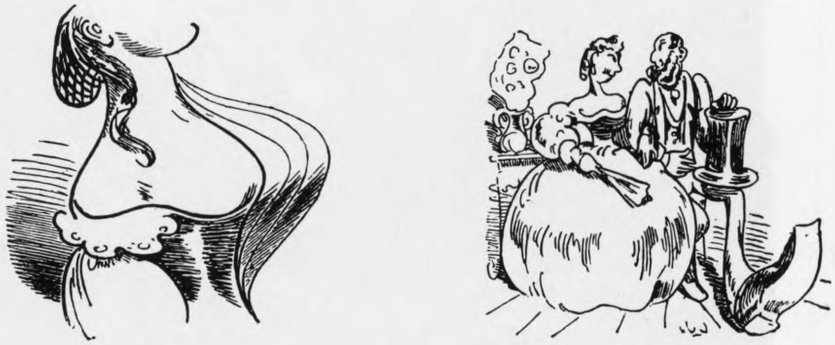




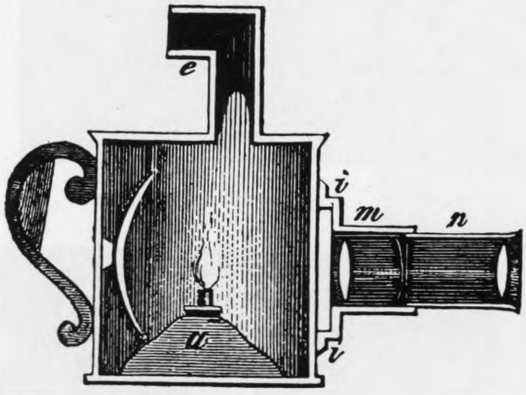
151 Naum Gabo, Stehende Welle. 1919/20

152 Oskar Schlemmer, Scheibentänzer aus dem ›Triadischen Ballett‹. 1923

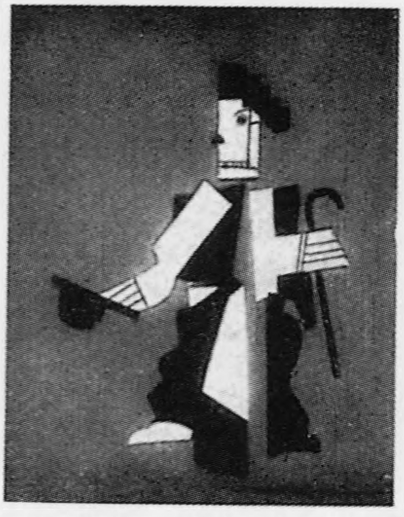
153 Aus Wilhelm Busch ›Ehre dem Fotografen‹



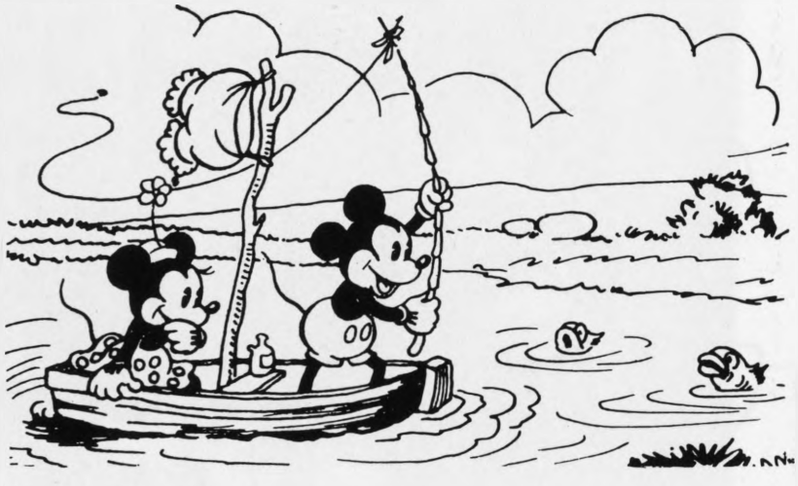
154 Aus Wilhelm Busch ›Ehre dem Fotografen‹



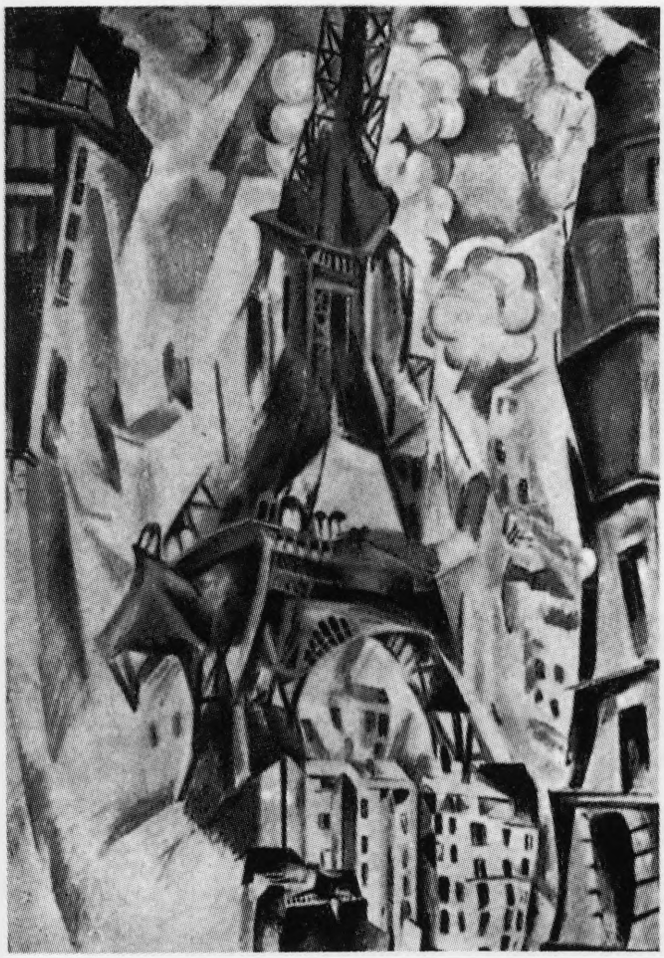
155 Laterna Magica



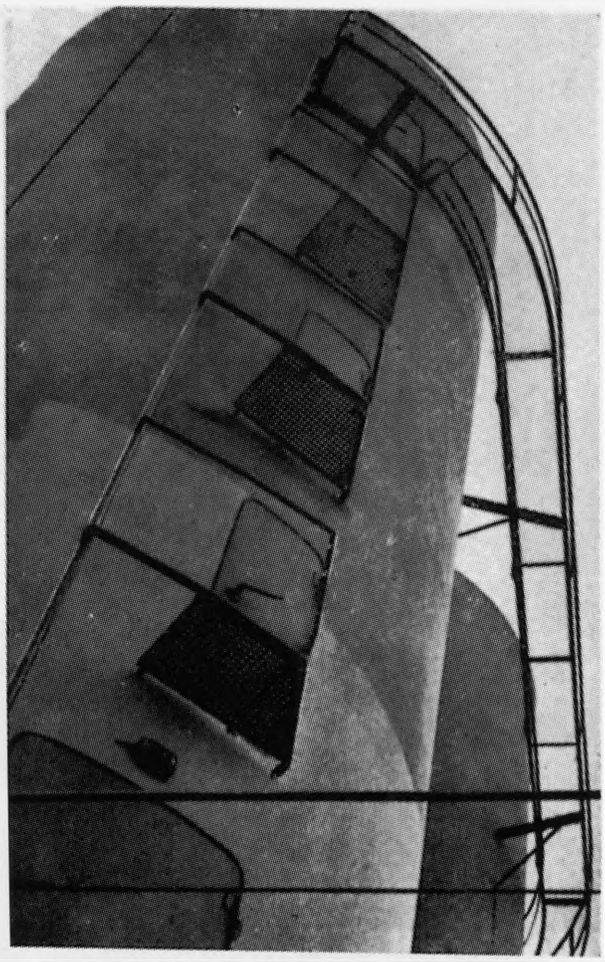
156 Fernand Léger, Charlie Chaplin



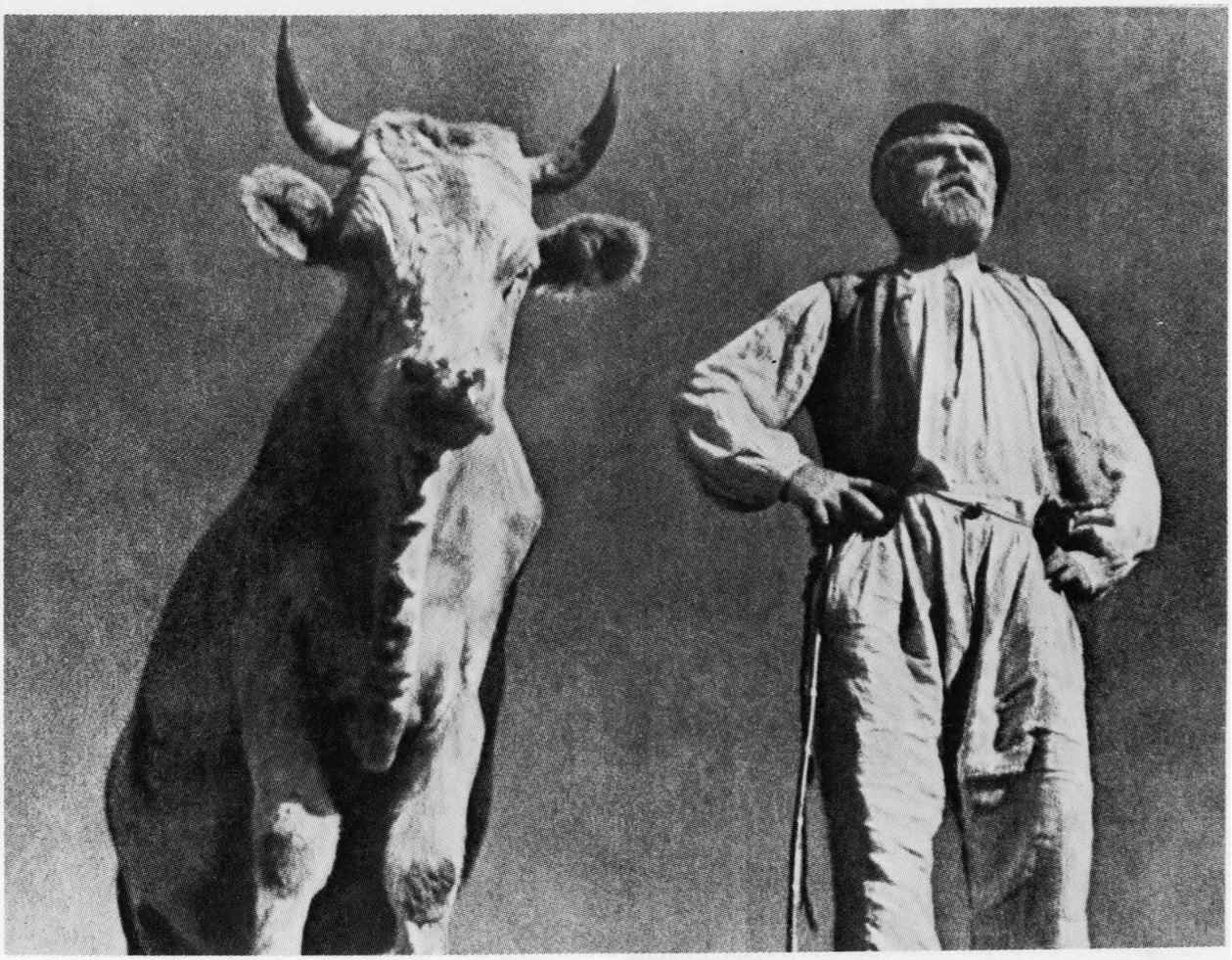
157 Mickey Mouse



158 Robert Delaunay, Eiffelturm. 1910

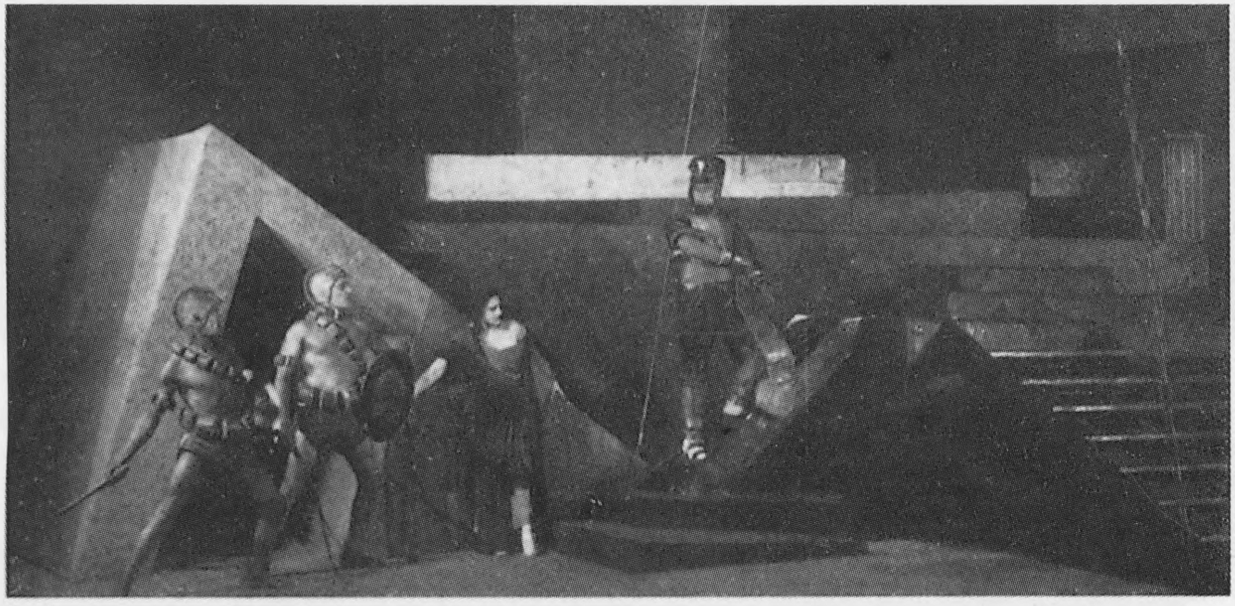


159 H. Rasch, Fabrikanlage in Wuppertal

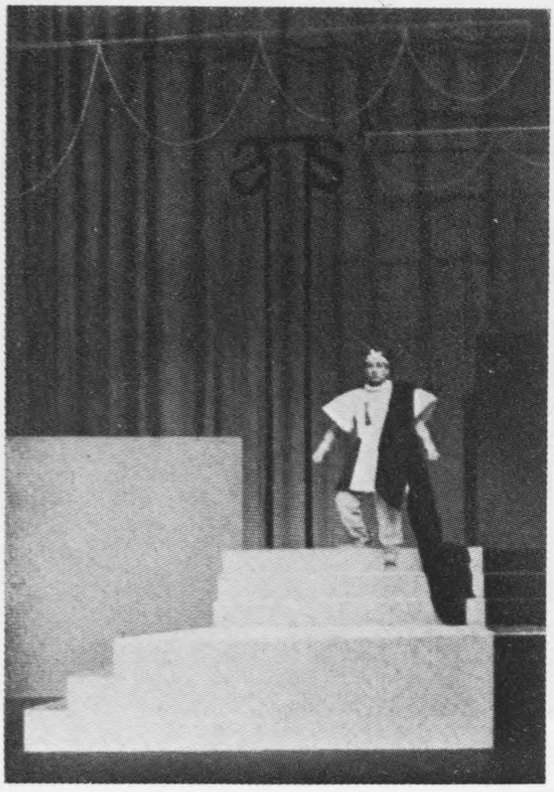


160 Bild aus einem russischen Film

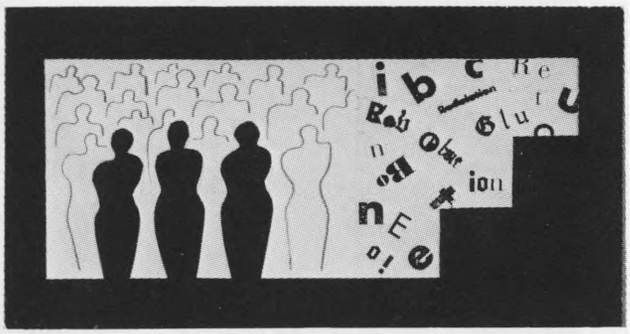
161 Japanisches Kabuki-Theater



162 ›Antigone‹. Regisseur A. J. Tairow



163 Willi Baumeister, Bühnenbild. 1927



164 Willi Baumeister, Bühnenbild. 1919

Die wichtigsten Abweichungen von der Originalausgabe:

Vorbemerkung zur Neuausgabe

Bei der vorliegenden Neuausgabe handelt es sich um die dritte Edition von Willi Baumeisters kunsttheoretischer Schrift ›Das Unbekannte in der Kunst‹. Ihr Textteil basiert auf der zweiten, verbesserten Ausgabe des ›Unbekannten‹, welche erstmals 1960 veröffentlicht wurde und seither in drei Auflagen erschienen ist. Diese zweite Ausgabe ist das Resultat einer Überarbeitung durch Karl Gutbrod, der damit dem Wunsch seines Freundes Baumeister nach einer Bereinigung des Urtextes von 1947 nachkam. Die erste Ausgabe weist einige sprachliche und inhaltliche Ungereimtheiten auf, die darauf zurückzuführen sind, daß Willi Baumeister damals, unmittelbar nach Kriegsende, auf die Mithilfe eines Lektors bei der Endredaktion verzichten mußte. Karl Gutbrod gelang mit seiner Überarbeitung des Urtextes eine Fassung, welche die Lektüre zwar erleichtert, dabei den ursprünglichen Text jedoch weitestgehend unverfälscht läßt.

Wie bereits erwähnt, übernimmt die vorliegende Neuausgabe den Text der Gutbrod-Edition. Sie unterscheidet sich von dieser jedoch durch ihren Anhang, in welchem die wichtigsten von Karl Gutbrod vorgenommenen inhaltlichen Veränderungen gegenüber der Erstausgabe aufgelistet sind. Damit bietet sie dem interessierten Leser die Möglichkeit, einen Vergleich zwischen Urtext und Überarbeitung vorzunehmen.

Als auffallendste inhaltliche Veränderung ist hier Karl Gutbrods Streichung der letzten Seiten des Urtextes zu nennen. Hier könnte eine Kritik an seiner Redaktion angebracht sein, da gerade auf diesen Seiten Baumeisters künstlerisches Bekenntnis am deutlichsten wird. Gleichzeitig mangelt es aber dem Urtext genau hier an jener konsequenten gedanklichen Entwicklung, die das ›Unbekannte‹ ansonsten auszeichnet. Die Korrektur des Herausgebers wird unter diesem Gesichtspunkt plau-

sibel. Darüber hinaus war für Karl Gutbrod das ›Unbekannte‹ noch kein historisches Dokument, dessen Schwächen man aus der geschichtlichen Distanz heraus akzeptiert, sondern eine aktuelle Streitschrift seines Freundes, der die abstrakte Kunst gegenüber ihren Gegnern und dem breiten Publikum zu rechtfertigen sucht. Und dieser Streit um die moderne Kunst war 1960, dem Erscheinungsjahr, zumindest was das breite Publikum betrifft, noch nicht beendet.

Eine weitere, formale Änderung gegenüber der Urausgabe stellt die Präsentation der Bildbeispiele dar. Während Baumeister in der Edition von 1947 alle Bildbeispiele am Ende des Textes in einem eigenen Abbildungsteil zusammengefaßt hatte, verteilte Karl Gutbrod in seiner Bearbeitung diese Bilder in reduzierter Zahl über das gesamte Buch. Damit lockerte er den Text auf und verwirklichte so eine Idee Baumeisters, der in den zwanziger Jahren solch eine Textgestaltung angeregt hatte.

Die hier vorliegende Neuausgabe übernimmt jedoch die ursprüngliche Gliederung des Buches in einen Text- und einen Abbildungsteil, weil damit sowohl alle Bildbeispiele als auch Baumeisters Anordnung derselben als eine Art ›Imaginäres Museum‹ wieder gezeigt werden können. Dieses imaginäre Museum beginnt mit einem Faustkeil – für Baumeister die früheste Äußerung des menschlichen ›Formtriebs‹ –, führt dann kontinuierlich von der frühzeitlichen, ägyptischen und frühgriechischen Kunst über die asiatische und mittelalterliche Malerei zur neuzeitlich europäischen Kunst, um schließlich in die abstrakte Kunst der europäischen Moderne zu münden. Dabei hat Baumeister die Abbildungen teilweise einander so zugeordnet, daß sich dem Betrachter deren formale Verwandtschaft sofort erschließt: etwa wenn er eine frühzeitliche Ritzzeichnung auf Elfenbein (Abb. 3f) mit ihrer modernen Rekonstruktion neben die Venus von Willendorf stellt oder wenn er die Verbundenheit der frühzeitlichen Kunst mit der Natur betont, indem er eine Bildreihe zusammenstellt, beginnend mit dem Blick in die Höhle von Altamira in der Totalen (vgl. Abb. 6f) und endend mit der Rekonstruktion einer einzelnen malerischen Darstellung. R.H.

Die erste Seitenzahl weist auf die vorliegende Ausgabe hin, OA und Seitenzahl auf die Originalausgabe von 1947.

S. 11 *I. Teil Zustand und Umstand*
OA S. 13 *I. Teil Zustand und Umstand* – Elementare Einführung

S. 13 *Der Betrachter hat sich mit dem nun Sichtbargewordenen zu befassen. ... Die Reinheit des Sehens ...*
OA S. 16 Die Sehstrahlen sind die Vermittler. *Die Reinheit des Sehens ...*

S. 13/14 *Sie sind nur relativ die Mittel zu Darstellungen ...*
OA S. 16 *Sie sind* nicht der Mantel von *Darstellungen,* sondern das gegenständlich Dargestellte ist in gewissem Sinn eine Maskierung der Urkräfte.

S. 17 *Der Impressionismus hat eine strenge Zäsur gesetzt ...*
OA S. 20 *Der Impressionismus hat strenge Zäsur* gegenüber dem Vorhergehenden gezogen und die verhältnismäßig kurze Zeit dieser Revolution im Sehen und Schauen macht ihre Position in den Zeiten leichter begreiflich als frühere Revolutionen der Malerei.

S. 18 *... Die Wirkung blieb nicht aus ...*
OA S. 20 Die Augen der Menschen wurden dadurch unterrichtet, wie Natur nun zu sehen sei. *Die Wirkung blieb nicht aus ...*

S. 21 Motto: *...Kunst kennt keine Erfahrung ...*
OA S. 23 Motto: Das Durchschnittliche beruht auf Erfahrungen, die aus dem Bekannten abgeleitet sind. *Kunst kennt keine Erfahrung ...*

S. 23 *... Die Epigonen wähnen ...*
OA S. 25/26 Dies ist heute besonders merklich. Die Zahl der Verdünner wächst vom ersten Interpreten oder Beeinflußten ständig in die Breite eines seichter werdenden Wassers, das alles zu versumpfen droht. Dies gilt für alle reinen Quellen des Ursprungs, auf allen Gebieten, ob sie ihren Ausgangsort bei Buddha, Christus, Shakespeare, Lionardo oder Mozart haben. Die Nachbilder mischen sich untereinander und schillern in allen Farben und Tönen, in der Anschauung der Welt, im Theater, im Konzertsaal, in den Ausstellungen. Die Tradition der Werte wird zwar durch die Meister gehalten, aber sie kann nicht verhindern, daß ein allgemeiner Brei entsteht, der das allgemein Verbreitete zum allgemein Gültigen erheben möchte. Die Bilder der Epigonen enthalten nur Bekanntes, das sie mittels Beein-

flussung aus vielen Meistern ziehen und mischen, ›Farbe bekennen‹ ist ihnen zu gefährlich. Auch verhindert sie daran eine persönliche Schwäche. *Die Epigonen wähnen auch, die Kunst müsse alles soweit wie möglich faßlich machen ...*

S. 30 ... *Das Sehen ist an eine Ruhe der eigenen Körperhaltung gebunden ...*
OA S. 33/34 Innerhalb der täglichen berufstätigen Arbeit wird die Schau, das ›Sehen an sich‹, vermindert. Es bilden sich Sehspezialitäten aus, die mit der jeweiligen Arbeit verbunden sind, mit Augenarbeit, die besonders gerichtet ist und die den Nachteil mit sich bringt, daß ein Ausgleich durch ein allgemeines Sehen kaum erreicht wird. Derjenige, der sich ein umfassenderes Sehen bewahrt hat, kann durch ein unabhängiges Sehen vieles Gesehene zu einem Augenerlebnis gestalten, insbesondere solches, das für andere überhaupt keine Bedeutung erlangen kann. Wie bei einem Athleten die ganze Lebensenergie während seiner Übungen in die Muskeln gelegt ist, so konzentriert sich die Kraft des Augenmenschen in seine Sehorgane. Er hat gegenüber anderen den Zusatz der Seherlebnisse und kann deshalb auch unter Umständen als genügsamer erscheinen.
Das Sehen ist an eine Ruhe der eigenen Körperhaltung gebunden ...

S. 34 ... *Das Außeroptische, also das inhaltliche Motiv ...*
OA S. 37 Letztere sind zweitrangig, erweisen zwar gewisse Zusammenhänge, die das ihre geben. *Das Außeroptische, also das inhaltliche Motiv ...*

S. 45 ... *Die elementaren Kräfte der Schwarz-Weiß-Form ...*
OA S. 49 Innerhalb des Patentrechtes wird ein abstraktes, frei erfundenes Zeichen, das mit der jeweiligen Fabrik, dem Namen oder der Produktion nicht das mindeste zu tun hat, viel höher bewertet, als ein Zeichen, das von diesen Fakten ausgeht oder sie gar illustriert (Fischform für eine Fischerei). Die Unterscheidung und Klassifizierung ist in die Begriffe: starkes Zeichen – schwaches Zeichen gefaßt.
Die elementaren Kräfte der Schwarz-Weiß-Form ...

S. 53 ... *Bei Klee und den Künstlern der vordersten Front entsteht der Bildtitel seltener mit dem Bild als nachher.*
OA S. 57 Titel und Bild berühren sich oft nur in der unbedeutendsten Zone des Bildes. *Bei Klee und den Künstlern der vordersten Front entsteht der Bildtitel mit dem Bild* oder wird erst nachher gefunden.

S. 61 *Im Kubismus und besonders durch die Mittel von Klee ... wird die Zeitsubstanz im Bild aktiv.*

OA S. 64 *... wird die Zeitsubstanz im Bild aktiv.* Die Dreieckskompositionen bei Lionardo und Raffael sind anderer Art. (Vergleiche Kapitel Rhythmus als Zeitkörper.)

S. 63 *II. Teil Die Wandlung der Kunst*

OA S. 65 *II. Teil Die Wandlung der Kunst* – Einführung

S. 70 *Eine solche Wanddekoration mit Figuren trägt kaum noch den Charakter der Bemalung.*

OA S. 74 *Eine solche Wanddekoration,* wie auch die Figurenbilder, tragen kaum mehr *den Charakter von Bemalung.*

S. 74 *Die Methode der kubistischen Stufen ist vom naturalistischen Standpunkt aus eine Zerlegung, jedoch ergibt sie eine Synthese höherer Ordnung. ...*

OA S. 78/79 *Die Methode der kubistischen Stufen ist vom naturalistischen Standpunkt aus eine Zerlegung, jedoch ergibt sie eine Synthese höherer Ordnung.*

Es wurde erwähnt, daß Wandmalerei im allgemeinen in den Bezirk der Bemalung gehört. Den jähen Absturz, den sie im letzten Jahrhundert erlebte, bewirkte die rahmenbedingte Malerei und die damit verbundenen Möglichkeiten der technischen Freiheit. Es ist zu bemerken, daß auch in der Wandmalerei, zum Beispiel in Pompeji, besonders Landschaftsmalereien zu finden sind, die einen derart freien Pinselduktus zeigen, daß man an viel spätere Erscheinungen erinnert wird. Die englischen Aquarellisten (Turner ›Venedig‹) sind Vertreter eines überraschend kühnen Pinselduktus, wodurch die Bindungen an den Malgrund weiterhin aufgehoben sind. Es besteht innerhalb der Wandmalerei eine al prima-Technik: im Fresko. Jedoch bedingt gerade diese Technik Einengungen und bleibt damit auch derart im Rohen, daß sie mit den Techniken der Tafelmalerei keinen Vergleich aushält. Zwar gibt es auch in der heutigen Zeit Wandmalereien, jedoch sind diese ohne den Durchgang durch die rahmenbedingte Malerei nicht zu denken. Es treten dabei die kühnsten Kombinationen mit plastischen und stofflichen Elementen in Erscheinung, die alles Hergebrachte sprengen. Bei der Bemalung bleiben die Werte der Fläche bestehen. Dagegen hebt der Naturalismus die Fläche auf durch seine Illusionswirkung. Außerdem wird die Fläche und deren Bemalung durch Duktus und Dispersion aufgehoben.

In der Kunst ab Cézanne beginnt die Wiederaufschließung der Fläche als bedeutsamer Faktor in anderer Auffassung von neuem.

S. 75 *... Die Zahl ist als Verhältniszahl in der Lage ...*

OA S. 80 Strindberg versucht in einem einfachen Beispiel die Mathematik und ihren logischen Aufbau zu widerlegen. In der Schulszene im ›Traumspiel‹ examiniert der Magister den Offizier, der hier als Schüler wieder auftritt, mit Rechenaufgaben.

Der Offizier antwortet: »Doch, das ist recht, man soll reifen. – Zweimal zwei – ist zwei, und das werde ich mit einem Analogiebeweis beweisen, dem höchsten von allen Beweisen! Hört mich an! – Einmal eins ist eins, also ist zweimal zwei zwei! Denn was von dem einen gilt, gilt vom anderen!« Durch diese schlagende Schlußfolgerung ist der Magister zunächst ad absurdum geführt.

Die Zahl ist als Verhältniszahl in der Lage ...

S. 86 *Bereits der sich in der reinen Kunstsphäre entwickelnde Impressionismus ...*

OA S. 92 Nach der ersten bürgerlichen Kultur im letzten Jahrhundert bildet sich ein Berufszweig aus, der sich zwischen dem ›Kunstmaler und dem Anstreicher‹ entwickelte: der Dekorationsmaler. Er war die typische Erscheinung der Dekadenz, indem es in dieser Zeit dem Auftraggeber in erster Linie auf den äußerlichen Dekor ankam, der Wände und Möbel überwucherte. *Der sich in der reinen Kunstsphäre entwickelnde Impressionismus ...*

S. 86 *... Sie blieben schwach, ...*

OA S. 92 Es fehlte die Führung durch die Malerei. Aus dem Impressionismus konnten die Architektur und die anderen Werkkünste keine Kraft ziehen.

Sie blieben schwach, ...

S. 91 *... Alle spätere Kunst, die sich noch nicht ganz vom Motiv gelöst hat ...*

OA S. 98 Das heißt, beides ist qualitativ und quantitativ so hoch getrieben, daß eine Deckung und gegenseitige Durchdringung entstanden zu sein scheint. In diesem Verhältnis liegt der Kunstcharakter des formvollendeten Naturalismus begründet. *Alle spätere Kunst, die sich noch nicht ganz vom Motiv gelöst hat ...*

S. 95 *Die Gegenstandsdarstellung wird zur ›Empfindungsdarstellung‹, zur Darstellung des Zustandes des Künstlers.*

OA S. 102 *Die Gegenstandsdarstellung wird auf dem Weg zur Empfindungsdarstellung, zur Darstellung des Zustandes des Künstlers.* Masson und Lurçat sind keine Programm-Surrealisten.

S. 95 *... Eindeutig ist das Resultat des Werkes als Projektion des einheitlichen Zustandes des Künstlers.*

OA S.102 Der Künstler hat unwillkürlich produziert, indem er seinen Zustand unbewußt projizierte. Motivliches oder der Titel sind zunächst garnicht zu bewerten. Vieldeutig und verstandlich nicht faßbar sind auch dem Künstler die Linien und Farben, da er einem eventuellen Restmotiv keine besondere Ehre erwies, sondern davon abstößt (abstrahiert). Jedoch *eindeutig ist das Resultat des Werkes als Projektion des einheitlichen Zustandes des Künstlers.*

S. 95 *Es ist damit gesagt, daß ›Zustand‹ nicht wechselnder Tageszustand oder gar Laune ist, sondern – das neutrale Alles.*

OA S. 102/103 *Es ist damit gesagt, daß ›Zustand‹* kaum so sehr *wechselnder Tageszustand oder gar Laune ist, sondern – das neutrale Alles.* Die Verantwortungshärte als Reflexion bewußter Art ist mit allen anderen persönlichen Ausprägungen ein Teil der ›Mitte‹ geworden. In der heutigen Kunst spricht das Motiv erst im fertigen Bild. Es spricht vom Weltstoff.

S. 96 Motto: *Der Formkünstler...*

OA S. 103 Motto: *Der Formkünstler* ist in der Natur, der Naturalist außerhalb. Dieser will wieder eindringen.

S. 96 *Die Naturalistik kennzeichnet eine Nach-Stellung der Kunst...*

OA S. 103 *Die Naturalistik kennzeichnet eine Nach-Stellung der Kunst.* ... Die Naturalistik geht in gewissem Sinn auf die Wiedergabe von etwas aus. Die Natur, wie sie ist, oder vielmehr wie sie zu sein scheint, soll ausgeschöpft werden mit künstlerischen Mitteln.

S. 96 *Es gibt keine allzu festen Grenzen zwischen beiden Arten.*

OA S. 103 *Es gibt keine allzu festen Grenzen zwischen beiden Arten,* die sich im Grunde aber doch gegenüber stehen.

S. 97 *Eine euklidische Demonstration.*

OA S. 104 Es ist *eine euklidische Demonstration.* Man kann darin zugleich die platonischen Idealitäten empfinden.

Die Leistungen der Meister des absoluten Raumes van Eyck, Rogier, Foucquet, Cranach, Dürer, Altdorfer bis de Chirico und Oskar Schlemmer berühren nie das Gemeinreale, sondern sind ganz im Gehobenen. Die künstlerischen Vorstellungen der vorgenannten älteren und neueren Meister inkarnierten sich im zeitgebundenen Szenarium (Kathedrale, bürgerli-

che Räume, bäuerliches Milieu und so fort). Oder bei den Modernen in Raumerfindungen oder in Raumgleichnissen.

S. 104 *Die anatomischen Studien der Künstler arbeiteten den Wissenschaftlern in die Hände.*

OA S. 113 *Die anatomischen Studien* wurden außerdem Zweck für die Wissenschaft. Sie *arbeiteten den Wissenschaftlern in die Hände.*

S. 109 *Die gereinigte Kunst gewinnt die Beziehung zur Natur selbst. Obschon der heutige Künstler...*

OA S. 119 *Die gereinigte Kunst gewinnt die Beziehung zur Natur selbst.* Auch solange sich die originalen Künstler mit der Erscheinung der Natur beschäftigten, wurde sie durch die Kunst verändert. Es ist dies das Resultat aus der jeweiligen Art der Beobachtung (Nachbild) und der künstlerischen Formkraft. *Obschon der heutige Künstler...*

S. 112 *... Die Fotografie und die damit zusammenhängenden, drucktechischen Reproduktionsverfahren...*

OA S. 121 Die Nachbildung von Malerei ist zwar möglich, aber hier ist die Nachbildung entsprechend auf einer anderen Ebene, oder gleichsam einer anderen Wellenlänge zu suchen. Die Reproduktion muß hier dem Original viel mehr Wert überlassen, als die Werke der Zeitkunst. In der Malerei ist die Reproduktion Ersatz.

In der völlig ungegenständlichen Kunst gibt es dagegen Werke derart absoluter Formungen, daß ihre Kopien keine Einbuße erleiden. In diesem Fall existiert im Grunde kein Original.

Die abbildhafte Malerei der Renaissance und aller Art von Naturalismus liegt dem heutigen Standpunkt deshalb so fern, weil das Reproduktive, das Nachbilden nur dann noch als wesentlich empfunden wird, wenn es als nur Reproduktives rein auftritt und sich dazu bekennt, oder das Reproduktive ist mit Bewegung zwingend verbunden, wie in den Zeitkünsten, Theater, Musik, Film. Reproduktion ist hier formbildend. Sie gehört zum Bestand des Werks.

Die Fotografie und die damit zusammenhängenden, drucktechnischen Reproduktionsverfahren...

S. 113 *... Reproduktion im Sinne der Wiedergabe eines Abbilds...*

OA S. 123 Im direkten Sinn ist die Reproduktion Ersatz für das Original durch eine Material-Verwandlung. Vergegenwärtigt man sich jedoch, daß diese Umwandlung einer eigenen Quelle entspringt, so tritt alsbald die nötige

Klarstellung ein. Aber selbst diese Erkenntnis verhindert nicht, daß Reproduktionen, besonders auch mangelhafte, eine Oberflächlichkeit erzeugen oder unterstützen, indem sie falsch unterrichten (zum Beispiel über Kunstwerke). Immer wenn eine unsachliche Hand auftritt, wirkt sie entsprechend weiter, wie in anderem Fall jede Qualität, wo sie auch auftreten mag, weiter zeugt.
Die Reproduktion im Sinne einer *Wiedergabe eines Abbilds* ...

S. 114 ... *Die schärfste Ablehnung und Bekämpfung kam aus der Masse der Porträtmaler* ...

OA S. 124 Unter anderem wurden im Anfang der Fotografie auch Stimmen laut, die das Porträt sogar als Gotteslästerung bezeichneten. (Im Islam ist jede abbildende Kunst, besonders das Abbild des Propheten verboten.)
Die schärfste Ablehnung und Bekämpfung ...

S. 120 ... *Während früher in der Typographie die Symmetrieachse als durchaus feststehende Norm galt* ...

OA S. 131 Dieses dient nicht dem absoluten Zweck und kann als notwendig nicht nachgewiesen werden. Es ist immer vorangestellt und haftet unwillkürlich dem Werkkünstler und seiner Person an. Es ist der superiore Formdrang. Das Superiore ist, ohne daß es zunächst deutlich bemerkt wird, immer vorangestellt und übergeordnet, so sehr auch heute das Grundsätzliche der einzelnen Werkkünste und das Praktisch-Sinnvolle als Lösung gewertet wird. Beide Teile, das Superior-Formale und das Zweckdienliche sind in der Formgebung vereinigt.
Während früher in der Typographie die Symmetrieachse als durchaus feststehende Superior-*Form galt* ...

S. 120 *Die Symmetrie ist für sie nicht mehr bindend* ...

OA S. 131 *Die Symmetrie ist* ihnen nicht mehr entsprechend.

Im superioren Formdrang (in der freien Kunst) gibt es keinen Beweis, dagegen gibt es in den Werkkünsten Teilbeweise. Die Symmetrie als Statik und direkt angestrebtes gebundenes Gleichgewicht steht den neuen Kompositionsempfindungen gegenüber. Der ›Ablauf‹ kann folgendermaßen genommen werden: das Lesen ist eine Bewegung von links nach rechts, woraus die neuzeitliche Typographie beweiskräftig erwiesen werden könnte, wenn der superiore, unerklärbare Gestaltungswille nicht anteilig wäre.

S. 121 *Im Gegensatz zu solch sentimentalen kostümierten Häusern steht das regional verwurzelte Bauernhaus.*

OA S. 133 *Im Gegensatz zu solch sentimentalen,* historisch oder bäuerlich *kostümierten Häusern steht das regional verwurzelte Bauernhaus.* Ihm gebührt die Achtung, die allem Autochthonen zukommt. Seine Ausformung ist im funktionalen Bedarf weitgehend als Reinheit begriffen, aber auch das Superiore bewegt seine Gestalt im Sinne echter Volkskunst.

S. 124 *... Die Zeit bestimmt ...*

OA S. 136/137 In der Kunst der Bewegung im Sinne des zeitlichen Ablaufes auf der Bühne und besonders dem Film ist das Kollektive heute Bestandteil. Damit tritt auch das Anonyme auf. Die ungegenständliche Malerei und Skulptur erhält deutliche Grade von Anonymität, wobei der sie heute zeitlich begleitende Surrealismus Individualkunst starker Ausprägung ist (der durch das Metamorphose mitbestimmt wird). Die ungegenständliche Kunst gewisser heutiger Bildhauer enthält ebenfalls metamorphose Kräfte, unterscheidet sich jedoch vom Surrealismus durch die Anzeichen des Anonymen und formt auf ihre Art das endlos Bewegte der Körperlichkeit zusammen mit dem Bestreben zum Absoluten der exakten Oberfläche (Brancusi, Arp, Bill). Die absoluten Formen in der Kunst kommen der Reproduktion entgegen.
Die Zeit bestimmt ...

S. 124 *Je nachdem Fläche, Farbe, Linie ... besonders in Rhythmus und Variation.*

OA S. 137 *Je nachdem Fläche, Farbe, Linie ... besonders in Rhythmus und Variation.* In der Symmetrie ist die Zeitsubstanz stranguliert (symmetrische Typographie, symmetrische Fassaden-Architektur). Feudalherrschaft und Despotie fanden ihren Ausdruck weitgehend in der Zwangsjacke der Symmetrie (Schloßanlage von Versailles usw.).

In Wachsfigur und naturalistischer Malerei (nature morte) wird die Zeitsubstanz vermißt.

S. 125 *III. Teil Das Unbekannte*

OA S. 140 *III. Teil Das Unbekannte* – Hauptstück

S. 129 *... Es ist zu ergänzen ...*

OA S. 144 Sautuola suchte im groben und feinen Schutt nach Steinen, die minimale Veränderungen an natürlichen Steinknollen durch Schlagspuren und sogenannte Retuschen aufwiesen. Sie betragen oft nur 1–2 mm. *Es ist zu ergänzen ...*

S. 134 *Aber um diese Quellen wirksam werden zu lassen, ... in den künstlerischen Rang.*

OA S. 150 *Aber um diese Quellen wirksam werden zu lassen,* bedarf es eines Paten, der die gefundenen Objekte formal erkennt, wertet und damit erst endgültig ins Licht hebt, in den Kunstrang, der ihnen gebührt, nicht nur in den wissenschaftlichen Rang, sondern in den formal-künstlerischen Rang, der sie allein zum Erlebnis werden läßt und die aktivierende Ausstrahlung entsendet.

S. 135 *Bei diesen Entdeckungen handelte es sich zunächst darum ...*

OA S. 151 Diesen Entdeckungen durch Ausgrabungen liegt ein Verhältnis zum ›Bis-Jetzt-Unbekannten‹ zugrunde. Es *handelt sich* dabei *zunächst darum ...*

OA S. 152–155 Den Weg vom Bekannten zum Unbekannten auf diese Weise zu beschreiten, gleicht der Methode zur Lösung eines Puzzlespieles oder der Lösung einer geometrischen Aufgabe und ihres Beweises, bei der vom Bekannten zum Unbekannten vorgestoßen werden soll. Die Kombinationen ergeben zusammen mit der Erfahrung weit mehr eine Wahrscheinlichkeitsrechnung als eine Hypothese. Einfälle, Intuitionen sind hierbei grundsätzlich nicht auszuschließen, weil sie an kühnen Schlußfolgerungen mitbestimmend sind. Man versucht das Unbekannte gleichsam einzukreisen. Die Struktur des Suchens rechnet mit einem Unbekannten, das als vorhanden angenommen ist. Gleich dem Suchen nach etwas, das vorhanden ist, dessen Aufenthaltsort durch Umstände aber unbekannt geworden ist. Zwei Beispiele des Erfolgs bei Ausgrabungen seien angeführt.

> Die Geschichte des Pithecanthropus-Fundes grenzt fast ans Wunderbare. Denn dieser Fund ist nicht zufällig gemacht worden, sondern ist die Krönung eines planmäßigen und ausdauernden Suchens eines Einzelnen, der unter dem Eindruck der Abstammungslehre mit der bewußten Absicht von Europa nach Niederländisch-Indien ging, um das vorausgesetzte ›missing link‹ zu finden ...
>
> (Aus Gießler ›Abstammungskunde des Menschen‹)

Durch eine außergewöhnliche Willensenergie und durch spekulative Folgerungen gelang dem holländischen Anatom Eugen Dubois der sensationelle Fund des Schädeldaches des bisher fehlenden Zwischenglieds zwischen Affe und Vormensch. Er gab ihm den Gattungsnamen Pithecanthropus erectus (aufrechtgehender Affenmensch).

Das zweite Beispiel ist Schliemann. In jungen Jahren schon ein begeisterter Leser der Ilias, setzte er alles daran, Troja zu finden. Der Wille, der Intellekt und die Methode bilden hier die Struktur des Suchens.

Unter dem Beispiel des Suchens und Findens bewahren Dubois und Schliemann einen bemerkenswerten Kern ›unheimlicher‹ Art. Bei der Voranstellung des festgelegten Zieles, also trotz aller Nüchternheit, wird man hier auf eine Abgründigkeit verwiesen, deren Schwergewicht in der Beharrlichkeit, im Glauben an sich, in der Methodik und nicht ohne Intuition enthalten war. Es ist dabei zu bedenken, daß eine Burgstadt wie Troja als existent spekulativ angenommen wurde, ebenso der Pithecanthropus. Die Ziele waren relative Realitäten. Es blieb als große Prämie das tatsächliche Auffinden des missing link und das einer Burgstadt. Es war jedoch im Ganzen ein ortsmäßiges Suchen in Gegenüberstellung mit viel mehr spiritueller Tätigkeit.

Die Genialität stößt aus der ›Mitte‹ der jeweiligen Persönlichkeit gleichsam tastende Wünschelruten als Austriebe vor, denen das kausale Denken in einem bestimmten glücklichen Verhältnis zum Ingenium nicht schaden kann. Die ›Mitte‹ als übermächtige Neutralität, Ruhe und Kraft vermag den Verstand in Intervallen sich einzugliedern.

So sehr das produktive Vorwärts durch bewußte Reflexionen gegebenenfalls gehemmt werden kann, so sehr müssen diese nicht nur bei der wissenschaftlichen Forschung, sondern auch in der Kunst als gewichtige Position mitwirken (Selbstkritik). Im Gegensatz zur Reflexion, die mehr oder weniger ein Stationäres ist, ist das Finden an eine Bewegung gebunden, an eine Bewegung nach einem Punkt, der sich später als nach ›vorn‹ ausweist. Übrigens kann auch für die Vorgänge im Künstler gelten: Intelligenz hat noch keinem Künstler geschadet als Ergänzung seiner Empfindungen. Die Intelligenz muß im richtigen Zeitpunkt eingesetzt werden. Sie gibt aber nicht den Ausschlag zum Finden neuer Werte. Immerhin kann tiefes Denken sich dem künstlerischen Zustand bedeutend nähern, dem Höchst-Zustand.

Im genialen Zustand wird alles genial. Goethe: »Wenn Schiller sich die Nägel schnitt, war er größer als diese Herren.«

In allen Leistungen der Leuchten der Menschheit sind Entdeckungen und Erfindungen keine isolierten Komplexe, wie es die Oberflächlichkeit gemeinhin anzunehmen gewohnt ist. Es müssen Veranlagungen originaler Art vorhanden sein, wenn sie sich auch in manchen Fällen zunächst nur zögernd zeigen. Sie sind aber auf breiter Basis in mancherlei Äußerungen und Tun latent spürbar. Außerdem ein Grundsätzliches: es hängt der Individualität des Erfinders neuer Werte jeweils ein Charakterkomplex an, der das Genialische unterbaut, indem das Ethische das Intuitive begleitet. Denn dasjenige, was mit zum Licht verhilft, ist auch das Exemplarische der menschlichen Persönlichkeit des Leisters. Liest man zum Beispiel die

legendären Begebenheiten aus den Lebensläufen von Buddha und Christus und vom Verhalten beider in allen Lebensfragen, so ist damit die Totalität aufgedeckt, die sie zu Kulminationspunkten der Menschheit machen. Pars pro toto, der Teil für das Ganze. Das Totale wird zum ungewöhnlich Kühnen, es zerreißt jegliche Konvention, zugleich wird es zum Selbstverständlichen, zum Einfachsten, zum ›Natürlichen‹, zum Beispielhaften. Geniale Menschen sind nicht nur Entdecker und Erfinder. Je höher ihre Belange gehen, je allgemeingültiger wird auch ihr Verhalten in allen Fragen und Situationen.

Der Ruhm des großen Druckers Gutenberg liegt in dieser Hinsicht zum größeren Teil in der Ethik seiner handwerklichen Auffassung, in der Großartigkeit seiner kunsthandwerklichen Resultate. Die Verwendung beweglicher Lettern an Stelle von Holzstöcken für ganze Seiten ist nur ein Teil des Gesamtwerkes eines hervorragenden Menschen.

Marie Sklodowska-Curie ist hier zu nennen. Becquerel entdeckt Strahlungen, die vom Uran ausgesandt werden. Marie Curie kontrolliert diese Strahlungen und entdeckt die gleichen Strahlkräfte auch in anderen Mineralien. Sie schließt, daß ein unbekanntes, strahlendes Element hier und dort wirksam sein muß. Sie äußert sich zu ihrer Schwester: »Das Element ist da. Nun muß man es finden.«

Das Geniale zeigt sich im Einfachsten, indem es sich Stufe für Stufe baut und Logik, Hypothese, Einkreisung, praktische Forschung und Intuition je im richtigen Augenblick einsetzt. Es würde zu weit führen, auch über Intuitionen, Gedanken und Wege zu berichten, die gegangen sind von Persönlichkeiten wie: Broglie, Dirac, Edison, Einstein, Heisenberg, Jordan, Laue, Robert Meyer, Planck, Röntgen, Rutherford, Schrödinger, Hahn. Jedoch ist sicher, daß auch bei ihnen dieselben Verhältnisse vorlagen.

Jede wahrhafte Erfindung enthält neue Möglichkeiten in sich. So gründen sich auf den Hertz'schen Wellen und auf Planck in der Wissenschaft und auf Cézanne in der Kunst viele späteren Errungenschaften. Diese Initiatoren hatten alles in sich. Aber sie konnten in ihrem spekulativen Tun nicht ›wissen‹, welche ihrer Stationen als Haltepunkte, Nebenwege oder welche als roter Faden sich ausbilden werden.

So glaubte Marie Curie, ihre erste Station, das Polonium, sei ihr großes Resultat. Bei Cézanne liegen die Formerfindungen bereits stärker in seiner mittleren Schaffenszeit. Aber auch in seinen Anfängen kündigt sich trotz traditionellen Anteilen das Originale an.

Künstler und Wissenschaftler sind innerhalb der Methode des Findens, des Genialen, gleich.

Es soll nebenbei bemerkt werden, daß es in der Kunst im Gegensatz zur Wissenschaft keine Beweise gibt. Kunst verlangt Glauben an die Kunst. Die Wissenschaft als gesamter Komplex von außen gesehen kann jedoch auch nicht bewiesen werden. Die Wissenschaft als gesamter Bereich setzt den Glauben an die Wissenschaft voraus.

S. 138 *Im Gegensatz hierzu wissen die Epigonen..., denn sie haben abgeschlossene Leitbilder vor sich.*

OA S. 156 *Im Gegensatz hierzu wissen die Epigonen..., denn sie haben abgeschlossene Leitbilder vor sich.* Die Struktur ihrer Empfindungen und wie dieselben sich herbeifinden, und damit verbunden die Methode ihres maltechnischen Bildaufbaues, sind ganz anders als diejenigen des Finders neuer Werte.

S. 147 *...vom zielstrebigen Weg ist... Bei einer größeren Produktion eines Künstlers ist auffallend...*

OA S. 164 *...vom zielstrebigen Weg ist.* Der originale Künstler landet nicht mit dem Resultat seines Schaffens in seiner vorangestellten Vision. Das noch Stärkere, das Stärkste, das Unbekannte zieht die Stärksten an.
Bei einer größeren Produktion eines Künstlers ist auffallend...

S. 147 *Hier könnte ergänzend der Widerspruch erwähnt werden...*

OA S. 164/165 Wenn es sich um schwächere Werke handelt, ist mehr Bekanntes im Spiel geblieben, es wurde ein vorschwebendes Ziel erreicht, es wurden Erfahrungen angewandt. Dem Unbekannten, aus dem Nichts geholt, gehen keine Anhaltspunkte voraus, es kann nicht gesucht, es kann nur gefunden werden.
Hier könnte ergänzend die Gegenüberstellung *erwähnt werden...*

S. 148 *Er steht an erster Stelle und ist ohne formale Festlegung.*

OA S. 166 *Er steht an erster Stelle und ist ohne formale Festlegung,* ohne Ziele. Dadurch bleibt im Prozeß der Produktion dem Unbekannten der nötige Platz und Rang gesichert.

S. 150/151 *Von einem späteren Zeitpunkt aus betrachtet...*

OA S. 168–175 *Von* späterer Zeit *aus betrachtet* sehen sich die einzelnen Werke sehr ähnlich und die Serien und Epochen rücken wie in einer weiten Raumperspektive optisch unmittelbar aneinander. So entsteht das Lebenswerk gleich-

sam durch fortwährende Anstückung. Die Zeit kennt nur ein Vorwärts, und alle Bildungen wachsen in dieser Bahn. Ein Baum blüht und produziert zu seiner Zeit, aber er kann selbst nicht mehr zum Keim werden. Es gibt keine Rückläufigkeit. Nur das Bekannte bleibt das Verharrende (wenn
OA S. 169 auch mit Veränderungen durch die wechselnden Bezüglichkeiten), während der originale Künstler sich immer wieder in ein Verhältnis zum Unbekannten setzt. Die originalen Werte, die durch den Künstler sichtbar werden und die Kräfte, die er damit hervorbringt, sind weltbeständig. Die Entfaltungen durch das Verhältnis zum Unbekannten werden gleichsam durch dessen Anziehungskraft zu aspermatischen Zeugungsprodukten des Lebens. (Nach den neuesten wissenschaftlichen Erkenntnissen wächst der Kosmos ins Unbekannte.)

Der Optimismus, der durch die heutige Kunst dem Unbekannten entgegengebracht wird, zeigt sich auch in einer hervorstechenden Tatsache: der Verminderung des Wertes der Skizze, der Studie, die früher dem Bild vorangestellt wurde. Der Unterschied zwischen Vorarbeit und Bild ist verwischt, ja aufgehoben worden. Man kann in gewisser Hinsicht von einer Umkehrung sprechen. Cézanne hat die Skizze zum Bild erhoben. Auf diese Weise wird alle ursprünglich strömende Energie im Bild sichtbar. Nichts geht auf dem methodischen Weg der Herstellung verloren. Betrachtet man vergleichsweise die verschiedenen Fassungen seiner großen Komposition der ›Badenden‹, so entstehen trotz der Ähnlichkeit des Bildnetzes keine gleichen Empfindungen im Betrachter. Möge Cézanne vielleicht auch erstrebt haben, das zweite Bild auf Grund der Erfahrungen beim ersten, weiter zu entwickeln und zu verdichten, so entstand doch mit der zweiten Fassung von Grund auf etwas anderes. Für den Betrachter betonen sich diese Unterschiede zwischen den verschiedenen Fassungen, und damit werden ihre Hauptwerte evident. Die berühmt gewordenen, leer gelassenen weißen Stellen zeigen vielleicht eine Unschlüssigkeit, ein Zögern an, aber außerdem auch die instinktive Ausschaltung nicht ganz durchgereifter Empfindungen, die einen anderen, weniger verantwortlichen Maler veranlaßt hätten, das Bild zugunsten des Fertigmalens zu perfektionieren und die leeren Stellen zu decken. Dagegen hat Cézanne das Stadium zum Endstadium erhoben. Die weißen Stellen geben mit das Plateau zur Entwicklung des Kubismus.

Die Vorbereitungen, die früher nötig waren, Studien, Skizzen, genaue Vorzeichnungen, boten gewissen Gegenkräften Einlaß in das Werk. Sie kamen durch die Übertragung und damit Wiederholung, wodurch eine
OA S. 170 starke Erkaltung entstand, die Geschicklichkeit und Manierismus einleitete. Die Vorbereitungen müssen innerhalb der heutigen Produktions-

weise nicht kleiner, kürzer, das heißt oberflächlicher sein. Sie gehen im ganzen mehr den Zustand des Künstlers an. Außerdem bildet sich heraus, daß in der Reihenfolge des Entstehens das Bild in sich die Vorbereitung zu vielen weiteren Möglichkeiten enthält, aus denen sich dann das nächste Bild konzipieren kann. Somit wird die Skizze nicht so sehr zu einer speziell gerichteten Vorarbeit, sondern sie bekommt stärkeren allgemeinen Eigenwert, – oder wird einfache Formennotiz aus einem Formendepot, das sonst unbewußt existiert. Nicht einmal die Formatgrößen geben Anhaltspunkte über Stücke, die sich mehr als vorbereitend oder sich später als Höhepunkt ausweisen. Die Kette der Produktion zeigt zwar einzelne Höhepunkte, die jedoch nicht derartig ins Auge fallen, daß sie immer eindeutig bestimmt werden könnten. Diese Kette ist besonders im Hinblick auf die kleinen und großen Wandlungen bemerkenswert und verfolgbar bei denjenigen Malern, die sich produktiv bemerkbar machen. Die einzelnen Stücke geben keineswegs nur Dokumente des Augenblick oder gar der ›Laune‹ und damit der nur andeutenden oder flüchtigen Malweise. Die Bilder sind in sich dicht zu Ende geführt, sei es im durchaus sichtbaren Duktus oder in völlig durchgeklärter Endform-Ausbildung, die das Absolute dem Duktusmäßigen und Dispersiven vorzieht.

In jedem Fall enthalten die fertigen Stücke unsichtbar alle Stadien, die die frühere Teilung in Skizze und Bild unterschied. Die Stadien im Produktionsprozeß des Bildes, des Reliefs, der Skulptur werden im Vertrauen auf das Unbekannte zum durchgehenden Entstehungsprozeß.

Der Zeitenfluß, eine Permanenz ewiger Gegenwart und zugleich das Vorwärts in die Zukunft, geht stetig dem Unbekannten entgegen. Die leeren Kalenderblätter füllen sich mit den Hieroglyphen des geschehenden Lebens. Der anbrechende Tag gleicht dem Werden eines Werkes, das die Arabesken der Kunst gleich farbigen Augenblicken aneinanderreiht. Die Rätsel der Welt werden bildhaft im Entstehen. Chronos frißt seine Kinder, die Tage. Das Leben ist Durchgang. Die Geschehnisse sind das bekanntwerdende Unbekannte, das selbsttätig aktiv wird und dann als Bekanntgewordenes vergeht. Das Unbekannte ist ein Exponent, der die Menschheit
OA S. 171 dauernd führt, begleitet, überlagert und der als Neugeburt in Umwandlung zum Neu-Existenziellen fortwährend neue Verhältnisse bildet. Den Durchgang des Lebens zum nachhaltigen Erlebnis werden zu lassen, ist der Kunst vorbehalten durch das Unbekannte in der Kunst, das sich allerdings von den unbekannten künftigen Ereignissen unterscheidet. Was der Künstler aus der Masse herausschöpft, bewegt durch sein Bekanntwerden als Bestimmung durch Einfluß die Welt. Es ist unerwarteter als alle zukünftigen Geschehnisse, denn es ist Erschaffung. Es ist Bestand für

diejenigen, die Zeit und Bewegung in der Ruhe der Formen empfinden können.

Dies gilt besonders auch für die heutige Kunst, die eine Kunst der Bewegung aus dem Grundstrom ist. Dabei soll der gespreizten Gebärde und allem Seichten der Verblüffung nicht das Wort geredet werden. Sie enthalten nicht das Originale. Große Werke sind immer einfach, selbstverständlich, ohne Pose. Sie sehen nicht aus, wie wenn sie von jemand gemacht, sondern als wenn sie von selbst entstanden wären. Natur hat sich geäußert.

Goethe:

»Die höchsten Kunstwerke werden zugleich als die höchsten Naturwerke vom Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht... Jede Kunst verlangt den ganzen Menschen, der höchstmögliche Grad derselben die ganze Menschheit.«

Verläßt der Mensch den instinktiv-empfindungsmäßigen Strom der Natur und begibt sich in die Welt der Gedanken, des Bewußten, so wird er während der Produktion Irrtümern ausgesetzt sein. Empfindungen und Reflexionen sind jedoch nicht notwendige Gegensätze, sie sind nur verschieden wie Mutter und Sohn. Ein natürlicher Ausgleich erfolgt selbsttätig, da der Mensch nicht lange ununterbrochen im Bewußtsein bleiben kann (Goethe). Betrachtet der Künstler ein Entstehungsstadium seines Werkes und entwickelt sich dabei über das rein Empfindungsmäßige hinaus ein bewußt prüfender, kritischer Standpunkt, so setzt beim Weiterführen oder bei einer Verbesserungsabsicht die unmittelbar folgende Aktion vom Bewußten her ein. Ohne Zweifel überwacht das Bewußtsein auch immer wieder die rein handwerklichen Belange seiner Handlungen im Gegensatz zu dem empfindungsmäßigen Teil des Handwerksmäßigen.
OA S. 172 Das bewußte Arbeiten geht immer nur stückweise vor sich und steht dem Schaffen gegenüber, das allein die großen Werte bringt.

Schiller an Goethe im Briefwechsel 2. 1. 1798:

»Ihre eigene Art und Weise zwischen Reflexion und Produktion zu alternieren ist wirklich beneidens- und bewundernswert. Beide Geschäfte trennen sich in Ihnen ganz, und das eben macht, daß beide als Geschäft so rein ausgeführt werden. Sie sind wirklich so lang Sie arbeiten im Dunkeln, und das Licht ist bloß in Ihnen; und wenn Sie anfangen zu reflektieren, so tritt das innere Licht von Ihnen heraus und bestrahlt die Gegenstände Ihnen und andern. Bei mir vermischen sich beide Wirkungsarten und nicht sehr zum Vorteil der Sache.«

Goethe an Schiller 6. 3. 1800:

»Ich glaube, daß alles, was das Genie als Genie thut, unbewußt geschehe. Der Mensch von Genie kann auch verständig handeln, nach gepflogener Überlegung, aus Überzeugung; dies alles nur so nebenher. Kein Werk des Genie's kann durch Reflexion und ihre nächsten Folgen verbessert, von seinen Fehlern befreit werden; aber das Genie kann sich durch Reflexion und That nach und nach dergestalt hinaufheben, daß es endlich musterhafte Werke hervorbringt.«

Das bewußte Arbeiten führt den Kunstwert nicht herbei, insbesondere nicht das Gesamtresultat, das den Künstler immer überrascht. Diese Überraschung tritt auch ein, wenn das Werk nach Vorarbeiten, Dispositionen, Plänen entstand. Es ist jedoch darauf hinzuweisen, daß der Produktionsvorgang Bewegung ist, die ihre spezifischen Eigenschaften trägt. Die Richtung der Bewegung innerhalb der Produktionsvorgänge ist verschieden. Der allgemeine Fluß kann aus Hauptpunkten entstanden sein. Bei Werken der Literatur sind diejenigen mit zielgerichteter, inhaltlicher oder formaler Spannung und Schlußlösung von diesem Schluß her aufgebaut. Das heutige Schauspiel, die Lyrik, Roman, Film (auch das musikalische Schaffen) haben dagegen dieselbe Richtung, die der Schaffende bei der Produktion ging: die herrschende, kursive Bewegung und Richtung von Anfang bis zum Ende (ohne Schlußeffekt), die nun darüber hinausweist. Der Künstler vertraut damit vielmehr seinem Ingenium und dem Unbekannten.

OA S. 173 Innerhalb des künstlerischen Produktionsprozesses kann das Reflektieren nur das jeweils vorhandene Stadium des Produktes erfassen, nicht den großen Prozeß. Über Kunst gibt es wohl eine gelehrte Rechenschaft im Sinne der Kritik des Künstlers seinem Werk gegenüber oder im Sinne einer allgemeinen Kunstbetrachtung. Diese ist eine eigenständige Kunst.

Es ist ein Zeichen des künstlerischen Instinktes, wenn vom Künstler die gleichbleibenden Werte in den Werken früherer Meister empfindungsmäßig entdeckt werden, wenn er sie erlebt und erkennt. Dadurch, daß er sie entdeckt, daß er von ihnen angezogen wird, sind diese Werte ihm zwar ein Verwandtes, aber zugleich auch Unbekanntes gewesen. Sie erregen ihn, sie sind ihm Stütze, Vorbild im Übergeordneten, in der Intensität und im Vertrauen auf die eigene Kraft. Ist ihm dies zum Eigenbesitz geworden, das heißt hat er seine ›Mitte‹, so drängt die eigene Kraft zur Selbstdarstellung. Diese individuell-künstlerische Kraft leitet sich her aus einer hohen Allgemeinheit und hat schlechthin Verbindung zu Allem. Sie gründet sich in einer rangmäßig allgemeinen Schicht, die früher deutlich und allgemein war und heute in den zivilisierten Ländern nicht mehr sichtbar ist: in jenem

selbstverständlichen Tun, das dem allgemeinen Formbetrieb angehört und sich in der sogenannten Volkskunst ausprägte.

Die Volkskunst beruht auf umfassenden Bindungen. Es sind Bindungen an den Stamm oder an das Volk, damit an geographische, regionale Bezirke und ebenso an die örtlich vorkommenden Werkstoffe. Sie ist unterbaut durch die autochthone Substanz des Magischen oder Religiösen. Die Bildungskraft ist in der Gesamtheit stark und liegt in der Einheit und Reinheit, die nicht durch Fremdes gestört werden darf (Chinesische Mauer). Durch Eindringen von Fremdem aus anderen zivilisatorischen Rangstufen wurde die Kunst der Naturvölker vernichtet, wie in den zivilisierten Ländern die Volkskunst mittelbar durch die kunstgewerbliche Industrie zerstört wurde, was ohne die vorausgehende Potenzierung der Kunst des Einzelnen nicht möglich gewesen wäre. Dieser stehen nun alle Kräfte zu, die der Volkskunst früher zustanden. Die Individualkunst ist nicht regional beschränkt. Sie hebt die Grenzen der Völker auf:

»Alle Menschen werden Brüder...« (Schiller).

Durch den individuellen Freiheitsgedanken wird der allgemeine Freiheitsgedanke aufgerufen.

OA S. 174 Goethe:

»Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muß jetzt dazuwirken, diese Epoche zu beschleunigen.«

Die heutige Gegebenheit verlang vom einzelnen Künstler eine Aufsaugung aller Kräfte. In dem Brennpunkt des einzelnen Individuums haben sich die Herleitungsstrahlen zu bündeln, zu sammeln, und es ist nicht abwegig, daß der individuelle Künstler sein Alleinstehen oft sehr bitter empfindet. Derselbe Prozeß der Aufsaugung der Kräfte wirkte sich in der Volkskunst dagegen gesellschaftlich aus.

Man kann in der heutigen Kunst eine Linie erkennen, die zur Allgemeinheit strebt. Die Beziehungen zu Allem sind ein gewisser Grundton: das Verantwortlichsein Allem gegenüber. Nicht der Autismus, die Übersteigerung des Individuellen bewegt das Produzieren, nur dasjenige ist lebendig, das eine Urströmigkeit aufweist. – Das Kunstwerk kann wenig zeigen, aber alles enthalten.

Die Volkskunst weist aus, daß jeder Kunst produzieren kann. Es sind wirksam das ewige Handwerk, der ewige Autodidakt, der ewige Dilettant

und die Kraft des Anonymen. Ein Stück der bildenden Kunst ist die Werkgerechtigkeit, das Handwerkliche, die Empfindung für Material und Werkzeug. Man könnte aussprechen, daß in den zivilisierten Ländern, in den Ländern, die jetzt ohne Handwerk sind, der Künstler der letzte Handwerker ist, selbst wenn ihm technisch ausgebildete Geräte partiell dienen. Auch wenn er in den Rang der Maschinenwelt einsteigt, bewahrt sich der Künstler alles Primäre auf seinem beständigen Kurs zwischen dem Elementaren und dem Entwickelten. Es ist in dieser Zusammenfassung im Künstler ein Grad von Kommunikation besonders ausgebildet, den jeder Mensch in sich trägt. Es ist das Empfinden für den Weltstoff, für seine Metamorphosen und Morphologien. Der künstlerische Mensch ist der letzte Mensch, der Mensch überhaupt. Er öffnet sich allen Kräften, hat teil an ihnen, ist Teil davon. Das reflektierende Bewußtsein, die letzte menschliche Ausbildung, setzt ihn in die Lage, mit Hilfe der Erkenntnis rückblikkend zu wägen, sei es allgemein oder am einzelnen Werk. Aber das Unbekannte zum Bekannten zu machen bleibt anderen Kräften vorbehalten.

OA S. 175 Das Kunstwerk frachtet mit sich Artheiten mimetischer, poietischer und vor allem eidetischer Herkunft. Der vorgespannte Wert des Unbekanntgewesenen schnürt die Garbe. Dadurch, daß sich das Unbekanntgewesene am reinsten im Formhaften manifestiert, gibt es seine Geheimkraft auch als Bekanntgewordenes nicht preis. Kunst als Gleichnis der strömenden Metamorphose wird Kunst = Naturerscheinungsform.

Einführung in Willi Baumeisters Kunsttheorie

von René Hirner

›Das Unbekannte in der Kunst‹ ist zwei Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs erschienen, das heißt zu einem Zeitpunkt, da halb Europa und vor allem Deutschland noch unter den katastrophalen Folgen des größten Krieges unseres Jahrhunderts zu leiden hatte. Angesichts einer von Entbehrungen geprägten Zeit wirkt die Veröffentlichung einer Kunsttheorie beinahe befremdlich. Willi Baumeister selbst war sich dieses Umstandes bewußt und wies in seinem Vorwort zum ›Unbekannten‹ darauf hin, daß »angesichts der unsagbaren Leiden der Menschheit, . . ., wenn der Satan über die Welt fegt, wenn die Stadt brennt und die Trümmer fliegen«, »ungern« über Kunst geredet werde. Die Entstehungsgeschichte seines Buches beginnt jedoch nicht erst nach dem Krieg, sondern weist weit zurück in die Jahre der Naziherrschaft, als Willi Baumeister als Künstler verfolgt wurde. So rechtfertigt er die Abfassung seines Buches als die letzte Aussagemöglichkeit eines Künstlers, dem nach und nach seine eigenen künstlerischen Ausdrucksmittel genommen wurden. »An sich schon durch die Verhältnisse an eine langjährige außergewöhnliche Daseinsform gebunden, die Zukunft als ewige Düsternis, des Lehramts enthoben, in Diffamierung und so weiter, entstand zuletzt zwangsläufig das vorliegende Produkt im Winter 1943 als Zeichen einer durch Zusammenpressung fast zum Verlöschen gebrachten letzten Virulenz.«[1] Die Veröffentlichung seiner kunsttheoretischen Schrift im Jahre 1947 ist daher auch Ausdruck der Wiederherstellung der Demokratie, welche die öffentliche Diskussion kontroverser Themen ermöglicht.

Zur Vorgeschichte

Willi Baumeister zählte, bevor die Nationalsozialisten Anfang 1933 die Macht ergriffen, zu den Erfolgreichen unter den modernen Künstlern Deutschlands. Seit

1922 stellte er seine Werke aus, unter anderem zusammen mit Künstlern wie Fernand Léger, Kurt Schwitters, Oskar Schlemmer, Paul Klee oder Wassily Kandinsky. Seine Arbeiten waren in mehreren Städten und bekannten Galerien zu sehen, unter anderem in Berlin bei Paul Flechtheim und in der Kunsthandlung Cassirer, in Paris in der Galerie d'Art Contemporain und der Galerie Bonaparte und im Kunstverein in Frankfurt am Main. Dort wurde er 1928 auch Professor für Gebrauchsgraphik, Typographie und Stoffdruck an der renommierten Städtischen Kunstgewerbeschule. Doch bereits ein Jahr später kündigte sich das kommende Unheil an. Anläßlich des Ankaufs eines seiner Bilder durch das Frankfurter Kunstmuseum kam es in der Presse zu heftigen Polemiken. Die konservativen Frankfurter Nachrichten diffamierten Baumeisters konstruktivistisches Bild ›Atelier III‹, welches in abstrahierter Form das Motiv von Maler und Modell zeigte, als »Machwerk« und »allenfalls als Beweis der geistig-künstlerischen Verwirrung einer kultur- und disziplinlosen Zeit«.[2] Der Ankauf des modernen Baumeister-Bildes war den konservativen und den faschistischen Kräften darüber hinaus ein willkommener Anlaß, die unabhängigen städtischen Kunstinstitute anzugreifen und eine Gesinnungskunst zu fordern. Fortan waren die Ausstellungen von Baumeisters Werken in Frankfurt stets ein Anlaß für heftige Polemiken der konservativen und faschistischen Presse.

Den Höhepunkt bildete im Februar 1933 schließlich ein Artikel im nationalsozialistischen Frankfurter Volksblatt, in dem Baumeister als »November-Verbrecher in der angewandten Kunst«[3] bezeichnet wurde. In dessen Folge wurden nächtens sogar Femezeichen an Atelier- und Haustüren geschmiert. All diese Diffamierungen dienten natürlich auch dazu, die Entlassung Baumeisters aus der Akademie ideologisch vorzubereiten. Der von den Nazis nach der Machtergreifung neu eingesetzte Direktor der Kunstgewerbeschule, Berthold, entließ Baumeister dementsprechend zusammen mit anderen Professoren – unter ihnen auch Max Beckmann – Ende März 1933. Die Entlassung bedeutete für Baumeister aber nicht nur den Verlust seines Arbeitsplatzes, sie war zugleich identisch mit einem faktischen Ausstellungsverbot. Eine für dasselbe Jahr geplante Ausstellung seiner jüngsten Werke in Frankfurt wurde ersatzlos gestrichen.

Die Machtergreifung hatte für Baumeister – neben dem ständigen psychischen Druck – die Vernichtung seiner bisherigen Existenzgrundlage als Künstler zur Folge. Ein Schicksal, das Baumeister mit vielen seiner Künstlerkollegen teilte. Die

Familie verließ Frankfurt noch im selben Jahr, um nach Stuttgart ins Elternhaus seiner Frau zu ziehen. Dort verbrachte Baumeister zusammen mit seiner Familie die nächsten zwölf Jahre seiner Verfemung.

Die folgenden Jahre waren für Willi Baumeister trotz der enormen psychischen Belastungen und seiner zuerst vergeblichen Suche nach gebrauchsgraphischen Aufträgen eine künstlerisch sehr fruchtbare Zeit. Auf ihn wirkte sich die erzwungene Isolation vom Lehr- und Kunstbetrieb sogar positiv aus. Im Gegensatz zu anderen Künstlern, etwa zu seinem Freund Oskar Schlemmer, dessen künstlerische Produktivität unter den Verhältnissen sehr gelitten hat, konnte Baumeister das entstandene Vakuum zur Entfaltung seiner künstlerischen Kräfte nutzen. Darüber hinaus reagierte er auf seine Isolation von der Öffentlichkeit, ganz seinem geselligen Charakter entsprechend, mit der Intensivierung seiner privaten Beziehungen. Will Grohmann schreibt in seiner Monographie über diese Zeit zusammenfassend: »Wenn man in seinem ›Tagebuch‹ liest, wer alles ihn in diesen Jahren in seinem Atelier besucht hat, so ergibt sich eine lange Liste, Architekten aus Stuttgart und Frankfurt, Gropius, Adolf Loos, van Eesteren, Marcel Breuer, Hannes Meyer, Alfred Roth, Hugo Häring, Maler und Bildhauer wie Bissier, Oelze, Götz, Grieshaber, Wadsworth, Servranckx, Gabo, Moholy-Nagy, Bill, Museumsdirektoren, unter diesen häufig der befreundete Theodor Musper, Kunsthändler, Sammler, Kunstkritiker wie Einstein, Giedion, Geist, Vietta, Kállai. Er ist wiederholt auf Schloß La Sarraz [in der Schweiz, der Verf.] bei Madame de Mandroz, die jeden Sommer Künstler und Architekten zu Gesprächen und Diskussionen einlädt, und er trifft dort Seuphor, Flouquet, Sartoris, Moholy-Nagy, Max Ernst. Er reist nach Paris und besucht seine Freunde Léger und Le Corbusier, er sieht Ozenfant, Zervos, Tériade, W. George, Gleizes, Vantongerloo.«[4] Den Höhepunkt dieser verborgenen Aktivitäten bilden aber die Ausstellungen, die Baumeisters Werk im Ausland zeigen. So wurde 1935 in Mailand und Rom eine monographische Ausstellung seiner Werke präsentiert, zu der ein Katalog mit Textbeiträgen unter anderem von Alberto Sartoris, Le Corbusier, Herbert Read und Wassily Kandinsky erschien. 1937 fanden sich Baumeisters Bilder in einer Pariser Ausstellung, die dem Publikum zeitgenössische Kunst präsentierte, und noch 1939 wurde anläßlich seines 50. Geburtstages in der Pariser Galerie Jeanne Bucher eine monographische Ausstellung zusammengestellt. Hier mußte nun allerdings aus Sicherheitsgründen die Presse gebeten werden, keine Berichte zu veröffentlichen.

Doch trotz all dieser Aktivitäten darf die Gefahr, der Baumeister ausgesetzt war, nicht übersehen werden. So waren die Ausstellungen selbstverständlich nicht offiziell erlaubt, und die Bilder mußten deshalb ins Ausland geschmuggelt werden. Hinzu kam, daß der Druck im Laufe der Naziherrschaft allmählich größer wurde. Baumeister, der 1934 noch glaubte, »daß man uns [die modernen Künstler, der Verf.] einst braucht, und nicht die seichten Leinwandschinder«[5], wurde durch die Ausstellung ›Entartete Kunst‹ im Jahre 1937 eines Besseren belehrt. Nach dem Besuch dieser Ausstellung und der ihr als positives Beispiel entgegengesetzten Ausstellung ›Deutscher Kunst‹ im Münchner ›Haus der deutschen Kunst‹ erkannte Baumeister betroffen, daß mit einem Wandel nicht zu rechnen war. Die »Leinwandschinder« beherrschten die Szene der einzig erlaubten Kunst in Deutschland. »Ich sah letzte Verdünnung der Erfindungen Leonardos bis Leibls. Retouche statt Malerei. ›Geschönte Natur‹ im Sinn der Fotos der Film-Stars usw. Kunst ist nicht Verdünnung der Meister.«[6] Angesichts des damals nicht absehbaren Endes der Naziherrschaft, bot sich Baumeister also ein düsteres Bild. Er war als verfemter Künstler ohne jede Aussicht auf eine bessere Zukunft. So gesehen, erklärt sich die Niedergeschlagenheit, die Baumeister von Zeit zu Zeit befiel und die er in seinem Tagebuch und in seinen Briefen festgehalten hat. Diese verstärkte sich in den folgenden Jahren durch den Kriegsbeginn, der Baumeisters Beziehungen zum Ausland und insbesondere zu Frankreich völlig unterband.

Doch Willi Baumeister hatte erneut Glück im Unglück, da er inzwischen eine Arbeit gefunden hatte, die ihm ein interessantes Wirkungsfeld eröffnete. Ein alter Freund, Heinz Rasch, hatte ihm diese Arbeit bereits 1937 vermitteln können. Heinz Rasch war Architekt und arbeitete mit dem Unternehmer Kurt Herberts, dem Besitzer der gleichnamigen Wuppertaler Lackfabrik, zusammen. Dieser vergab an ›entartete‹ Künstler wie Georg Muche, Alfred Lörcher, Oskar Schlemmer und Willi Baumeister verschiedene werbegraphische und künstlerische Aufträge. Im Lauf der Zeit entwickelte sich daraus innerhalb der Wuppertaler Lackfabrik eine eigene Abteilung, die für Werbung und vor allem für die Erforschung verschiedener Malverfahren zuständig war. Dieses sogenannte ›Maltechnikum‹, in dem neben Baumeister und Heinz Rasch noch Oskar Schlemmer und der Architekt Franz Krause regelmäßig arbeiteten, gab sogar eine eigene Schriftenreihe heraus, in der die Ergebnisse dieser Forschungsarbeit publiziert wurden.[7] Dabei ging es in den Maltechnikum-Schriften niemals nur um rein technische Fragen. Vielmehr nutzten die

Künstler mit der Unterstützung der Initiatoren Rasch und Herberts diese Plattform zur versteckten Propagierung eines Kunstbegriffs, der gegen den offiziellen Illusionismus der nazistischen Kunst gerichtet war. So wird in diesen Schriften vor allem der Zusammenhang zwischen Stil und Technik betont, indem immer wieder darauf verwiesen wird, daß aus einer bestimmten Technik auch meist ein bestimmter künstlerischer Stil resultiere. Damit unterstellten die Autoren in sachlicher und scheinbar neutraler Form, daß es eine Priorität der maltechnischen, d. h. also auch der künstlerischen Mittel gebe, aus denen erst dann die Form, der Stil, erwächst. Sie erhoben damit einen Gedanken zur Ausgangsbasis ihrer Überlegungen, dem innerhalb der modernen Kunst eine grundlegende Bedeutung zukommt. Es ist die Vorstellung der Priorität der künstlerischen Mittel vor Motiv und Form.

Dieser Gedanke liegt auch der umfangreichsten künstlerischen Arbeit zugrunde, die Baumeister für Kurt Herberts in Wuppertal ausgeführt hat. Dort gestaltete er für das Treppenhaus des Farbenlaboratoriums der Lackfabrik einen Wandbilderzyklus, der die Verbindung verschiedener historischer Malverfahren mit einem entsprechenden historischen Stil und Motiv demonstriert. So benutzte Baumeister in diesem umfangreichen Zyklus beispielsweise die pompejanische Freskotechnik in Verbindung mit einem antiken Motiv, das byzantinische Wergkalkfresko in Verbindung mit einem frühmittelalterlichen Motiv usw. Die Dokumentation der Arbeit ›Untersuchungen über die Anwendbarkeit historischer Malverfahren‹ macht dabei klar, daß die Maltechniken – also die künstlerischen Mittel – einen wesentlichen Faktor darstellen, aus dem sich die spezifische Darstellungsweise und der Stil erklären lassen. Das explizite Thema dieses Wandbilderzyklus aus achtzehn Bildern bildet aber die Darstellung der Naturkräfte und der Farben, ihre Entdekkung und verbesserte Anwendung durch den Menschen im Laufe der Geschichte.

Angesichts solcher Wirkungsmöglichkeiten und der Tatsache, daß die Künstler von der Lackfabrik zudem das damals knappe Material für ihre privaten künstlerischen Arbeiten gestellt bekamen, war das Maltechnikum für die Künstler mehr als nur ein Refugium. Es war eine Art künstlerischer Forschungsstätte mit bescheidenen Wirkungsmöglichkeiten nach außen. Oskar Schlemmer hat deshalb das Maltechnikum als eine Art geheimes ›Bauhaus‹ bezeichnet.[8] Baumeister ermöglichte das Maltechnikum nicht nur die Beschäftigung mit verschiedenen Maltechniken, sondern auch die Auseinandersetzung mit sehr frühen künstlerischen Zeugnissen, ein Thema, das ihn zu dieser Zeit sehr beschäftigte. So konnte er beispielsweise

über die Eiszeitkunst forschen, die in seinem künstlerischen Werk zu diesem Zeitpunkt eine herausragende Rolle spielt.

Im Laufe des Krieges wurde die Situation allerdings immer schwieriger. Baumeister, der trotz seines Wuppertaler Engagements bei seiner Familie in Stuttgart wohnen blieb, mußte ständig zwischen den beiden Städten hin- und herpendeln. So war er von dem sich intensivierenden Bombenkrieg stets bedroht, was seine Mitarbeit am Maltechnikum zusehends schwieriger gestaltete. Der Bombenkrieg veranlaßte die Familie im Frühjahr 1943 schließlich dazu, das stark betroffene Stuttgart zu verlassen. Sie übersiedelte nach Urach, einem kleinen Ort am Rand der Schwäbischen Alb, wo sie in zwei kleinen Zimmern Quartier bezog. Dort konnte Willi Baumeister, der inzwischen auch kaum mehr Arbeitsmaterial bekommen konnte, künstlerisch nur sehr eingeschränkt arbeiten. Diese Situation veranlaßte ihn dazu, eine Idee in die Tat umzusetzen, die er seit Beginn seiner Verfemung immer wieder erwogen hatte. Zu Beginn der Naziherrschaft war ihm der Gedanke gekommen, das breite Publikum über den wahren Charakter der modernen Kunst aufzuklären. Stets hatte er diesen Gedanken jedoch als praktisch undurchführbar wieder verworfen. Nun, in der äußersten Einschränkung und größten Isoliertheit wandte er sich erneut dieser Idee zu. Zunächst ohne Aussichten auf Veröffentlichung, begann Baumeister einen Text zu verfassen, der einem noch fiktiven Publikum klarmachen sollte, wie man moderne Kunst zu begreifen und zu betrachten habe. Als dann der Kriegsverlauf deutlich machte, daß die Herrschaft der Nationalsozialisten ihrem Ende entgegenging und es sich danach in Deutschland zum Besseren wenden würde, erweiterte Baumeister sein Manuskript und nannte es ›Das Unbekannte in der Kunst‹. Die Fertigstellung seines recht umfangreichen Textes zog sich allerdings noch bis in den Winter 1944/45 hin.

Das Kriegsende brachte Baumeister die langersehnte Freiheit. Als moderner Künstler, der auch in Frankreich nicht unbekannt war, erhielt er von der französischen Siegermacht, in deren Territorium er sich bei Kriegsende aufhielt, nicht nur die sofortige Anerkennung als Verfolgter des Naziregimes, sondern er durfte mit seiner Familie auch alsbald in den amerikanisch besetzten Teil Stuttgarts wechseln, in dem sich das halbzerstörte Haus der Familie befand. Von der Zensur erhielt er zudem die Erlaubnis zur Veröffentlichung seines Buches, die sich allerdings wegen des damals herrschenden Papiermangels und der offenkundig großen Schwierigkeiten des Verlegers bis zum November 1947 verzögerte.

Die wiedergeschenkte Freiheit bedeutete für Baumeister auch den Beginn seiner Rehabilitation als Künstler. Die Ausstellung ›Deutsche Kunst unserer Zeit‹, die im Sommer 1945 in Überlingen stattfand und die die erste Ausstellung moderner Kunst nach zwölf Jahren Naziherrschaft war, zeigte seine Werke neben denen von Paul Klee, Oskar Kokoschka, Julius Bissier und Max Ackermann. In den nächsten Jahren folgten dann Ausstellungen in Berlin, München, Braunschweig, Wuppertal und Stuttgart. Dort wurde er auch Anfang 1946 an die Kunstakademie berufen, wo er die Klasse für Malerei übernahm. Seine Teilnahme an der XXIV. Biennale in Venedig im Jahre 1948 machte überdies deutlich, daß sein Werk erneut an internationalem Ansehen gewann. Baumeisters Status als erfolgreicher moderner Künstler hatte sich erneut gefestigt.

Zur Kunsttheorie

›Das Unbekannte in der Kunst‹ ist ein Buch, das – wie seine Vorgeschichte gezeigt hat – von der Absicht getragen ist, das Publikum über die moderne abstrakte Kunst ›aufzuklären‹, das heißt, diesem die richtige Betrachtungsweise, das Wesen und die Aufgaben der modernen Kunst nahezubringen. Aus dieser Intention erklärt sich auch der Aufbau des ›Unbekannten‹: Baumeister stellt dem sogenannten ›Hauptstück‹ seines Buches, das dem ›Unbekannten in der Kunst‹ seinen Titel gibt, zwei Teile von je etwa einem Drittel des Gesamtumfangs voran: Diese Teile sollen in das Sachgebiet einführen und sind dementsprechend in der Originalausgabe als ›Elementare Einführung‹ und als ›Einführung‹ gekennzeichnet.[9]

Teil I des ›Unbekannten‹ entfaltet die kategorialen Grundlagen in der Auseinandersetzung mit Kunst: Hier geht es um das Wesen des Künstlerischen und um die Art und Weise, wie sich der Betrachter Kunst aneignen kann.

Teil II stellt die Geschichte der Kunst dar, die Baumeister als einen Prozeß der Befreiung der Kunst von allen außerkünstlerischen Einflüssen versteht und an dessen Ende die abstrakte Kunst, die ›Formkunst‹, steht.

Teil III behandelt schließlich das ›Unbekannte‹ selbst, das vor allem den künstlerischen Arbeitsprozeß beeinflußt und dem nach Baumeisters Ansicht eine universale Rolle in der Kunstgeschichte zukommt.

Im folgenden soll nun Willi Baumeisters kunsttheoretische Konzeption dargestellt werden, wobei nicht die einzelnen Teile nicht in ihrer Abfolge behandelt werden, sondern vielmehr versucht wird, die Grundgedanken Baumeisters herauszuarbeiten.

Die Schau

Entsprechend seiner propädeutischen Absicht beginnt Willi Baumeister sein Buch mit einem Hinweis auf die richtige Art und Weise der Kunstbetrachtung. Diese hat – nach Baumeisters Ansicht – einen bestimmten Zustand des Betrachters zur Voraussetzung, der darin besteht, daß dieser das Kunstwerk unter Zurücknahme seiner eigenen Interessen betrachtet. Nur im Zustand der interesselosen Neutralität – des Müßigseins – teilt sich das Kunstwerk dem Betrachter mit. »Ist der Mensch müßig, dann begreift ihn die Sache.«[10]

Neben jenem Zustand der Kontemplation vor dem Kunstwerk ist darüber hinaus aber auch noch eine bestimmte Art und Weise des Sehens notwendig. Baumeister nennt diese Art des Sehens »Schauen«. Es unterscheidet sich von der alltäglichen Form der visuellen Wahrnehmung – dem Sehen – auf dieselbe Art und Weise, wie sich der kontemplative Betrachterzustand vom Alltagsverhalten des Menschen unterscheidet. Während das Sehen auf ›Zweck und Gewinn‹ und auf ›Selbsterhaltung‹ ausgerichtet ist[11], zeichnet sich die Schau durch völlige Interesselosigkeit aus. Sie ist also eine kontemplative Sehtätigkeit, deren Zweck nicht in der Wahrnehmung der Dinge als nützlicher Gegenstände liegt, sondern in der Schau rein visueller, ungegenständlicher Werte. »Der Gewinn aus der Schau ist das Erleben der Elementarwerte der Farben und Formen.«[12] Der Schauende ›sieht‹ im Zustand seiner interesselosen Neutralität nur rein ›Formhaftes‹, rein ›Körperhaftes‹ und ›Farbhaftes‹, losgelöst von aller gegenständlichen Bedeutung.[13] Hiermit wird deutlich, warum Baumeister die Schau überhaupt einführt: Sie stellt jene Wahrnehmungsform dar, die allein dazu befähigt, die abstrakten Formen und Farben der gegenstandslosen Kunst zu ›sehen‹.

Die Schau ist jedoch nicht nur eine der abstrakten Kunst adäquate Wahrnehmungsweise, sie enthält vielmehr auch ein kritisches Moment, denn sie stellt »die Welt der Zwecke und damit die der Ratio überhaupt und unaufhörlich in Frage«.[14]

Wie wesentlich für Baumeister gerade dieser Aspekt der Schau ist, wird daran deutlich, daß er die Schau nicht als eine Wahrnehmungsform begreift, die sich erst im Laufe der Kunstgeschichte entwickelt hat, sondern als einen »elementaren Zustand des Sehens« überhaupt, der »vor dem körperhaften und nutzbringenden Sehen« vorhanden ist.[15] Die Schau beruht daher auf dem ›ursprünglichen Zustand‹ des Menschen, den Baumeister als ›Welt-Habe‹, das heißt als die Einheit von Mensch und Natur, Subjekt und Objekt, versteht. Dementsprechend schreibt Baumeister die Fähigkeit des Schauens vornehmlich jenen Gruppen zu, die er in enger Verbindung mit der Natur wähnt – den Primitiven, den Kindern und den Künstlern.[16] Laut Baumeister wurde die ursprünglich alle Menschen umfassende Einheit von Mensch und Natur erst mit der Entwicklung der europäischen Zivilisation zerstört, indem der westliche Mensch diese Einheit durch Zweckdenken, Sehen und wissenschaftliche Rationalität in eine Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt verwandelte. »Während der Mensch früher ein Bestandteil des großen Rhythmus war, trat er später diesem gegenüber. Die Natur wurde Objekt der Beobachtung.«[17] Die Wahrnehmungsweise des Sehens, wozu die wissenschaftliche Beobachtungsweise und auch die abbildhafte Kunst gehören, beruht also auf der Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt, von Mensch und Natur, die als Entfremdung des Menschen von der Natur begriffen wird. »Der Aufbruch der Wissenschaft, wozu auch die Malerei des Nachbildens gehört, ist die Reaktion auf den Zustand des verlorenen Paradieses.«[18]

Mit der Fundierung der Schau in einer vorgeblich ursprünglich vorhandenen Subjekt-Objekt-Einheit ist also eine fundamentale Kritik am Utilitarismus und Rationalismus der europäischen Zivilisation verbunden, die als Entfremdung von Mensch und Natur, von Subjekt und Objekt verstanden wird. Dieser Entfremdung wird im Begriff der Schau (und auch in der Forderung des idealen Betrachterzustands) die Idee der Subjekt-Objekt-Einheit entgegengesetzt, also die Idee der unio mystica, der Einheit von Mensch, Welt und Gott. Deshalb verweist Baumeister auf Mystiker wie Meister Eckehart und Angelus Silesius, aber auch auf entsprechende fernöstliche Ideen.[19] Die Vorstellung von den Ursprünglichkeit dieser Einheit und ihrer Zerstörung durch die europäische Zivilisation ist aber vor allem durch lebensmystisches Gedankengut geprägt, wie es Baumeister von der ethnographischen und vorgeschichtlichen Literatur her kannte, mit der er sich im Rahmen seiner Arbeit am Maltechnikum auseinandergesetzt hatte. Diese Lebensmystik sieht im

ursprünglichen Leben des Frühmenschen bzw. des Primitiven den Inbegriff jener Subjekt-Objekt-Einheit, welche im modernen Leben vermißt wird.[20]

Formkunst

Mit der Behauptung, die Schau sei eine ursprüngliche und elementare Form der menschlichen Wahrnehmung, verbindet sich noch ein weiterer Gedanke, der nun direkt zum Kunstbegriff überleitet, denn Baumeister versteht die Schau auch als die Grundlage der künstlerischen Gestaltung. »Die Schau ist der wichtigste, weil umfassendste Ausgangspunkt alles künstlerisch-malerischen Tuns.«[21]

So erklärt sich nun aus der Definition Schau auch, was Kunst ist. Da die Schau die äußere Welt nicht als gegenständliche, sondern nur als rein optische Wirklichkeit wahrnimmt, kann also auch die Kunst *nicht* »das außeroptische, also das inhaltliche Motiv, der Stoff, samt dem damit verbundenen Gegenständlichen . . .« gestalten.[22] Die Kunst hat vielmehr die Aufgabe der Gestaltung des rein Visuellen, das ohne jede Gegenständlichkeit ist. Baumeister versteht die Kunst also als abstrakte oder – was hier synonym verwendet wird – als gegenstandslose Kunst. Er selbst nennt diese Art der Kunst ›Formkunst‹.

Das rein Visuelle wird vom Formkünstler mit den künstlerischen Mitteln selbst gestaltet. Baumeister stellt diese Mittel und deren visuelle Wirkungen in einem eigenen Kapitel unter dem Titel ›Die Eigenkräfte der künstlerischen Ausdrucksmittel‹ dar. Dort listet er die grundlegenden Gestaltungselemente der abstrakten Kunst auf: Er behandelt Farbe und Form, er unterscheidet die Wirkungen von Punkt, Linie und Fläche, von Hell-Dunkel, von Raumillusion und Fläche usw. Dabei formuliert er auch den Grundgedanken seiner Kunstauffassung: Das Wesen der Formkunst besteht – so Baumeister – darin, daß die Form selbst den wesentlichen Inhalt der Kunst bildet. In diesem Zusammenhang zitiert er Konrad Fiedler, den Begründer der modernen Kunsttheorie, mit den Worten: »Der Gehalt eines Kunstwerks ist nichts anderes als die Gestaltgebung selbst. Das Kunstwerk hat keine Idee, sondern es ist selbst Idee.«[23]

Diese Gleichsetzung der Form (hier ›Gestaltgebung‹) mit dem Inhalt (hier ›Idee‹) bedeutet aber, daß der Kunst absolute Autonomie zukommt. Das heißt, daß die Kunst weder motivisch noch in irgendeiner anderen Weise inhaltlich an ›Fremdes‹,

›Außerkünstlerisches‹ gebunden ist, denn die Kunst soll ja in ihrer Gestaltgebung nur auf die eigenen künstlerischen Mittel angewiesen sein. Dementsprechend trifft die Autonomie der Kunst vor allem auf die moderne abstrakte Kunst zu, die »allein aus den Eigenwerten der Farben und Formen, ihren Beziehungen und Kontrasten sich bildet«.[24]

Geschichte der Kunst

Betrachtet man nun die Geschichte der Kunst, so stimmt Baumeisters Definition der Kunst als autonomer – nur der Gestaltung der künstlerischen Mittel selbst verpflichteter – Sphäre mit der Realität allerdings kaum überein. In der Geschichte der Kunst ist die Masse der Kunstwerke in ihrer Darstellungsweise stets gegenständlich, und die Kunst selbst war motivisch sehr lange an ihren Ursprung, den religiösen Kultus, gebunden. Dementsprechend versteht Baumeister die Geschichte der Kunst auch als ›Entfaltungsprozeß‹, in dessen Verlauf erst das Wesen der Kunst hervortritt. Indem die Kunst im Laufe der Geschichte allmählich ihre ›außerkünstlerischen‹ Bindungen abstreift, erscheint sie schließlich im 20. Jahrhundert in ihrer reinen Gestalt. Diesen historischen Prozeß stellt Baumeister im zweiten Teil des ›Unbekannten‹ dar, wobei er zeigt, daß die Kunst im Laufe der Geschichte zuerst ihre Bindungen an den religiösen Kult, dann an den Auftraggeber und schließlich auch an das gegenständliche Motiv abstreift, um im 20. Jahrhundert in der abstrakten Kunst endlich rein – also autonom – zu erscheinen.

Baumeister versteht diesen ›Entfaltungsprozeß‹ allerdings nicht als lineare Entwicklung. Vielmehr sieht er zwei künstlerische ›Stile‹ im Widerstreit, deren überhistorische Existenz im Gegensatz zum behaupteten historischen Entwicklungsprozeß der Kunst steht. Baumeister geht davon aus, daß von Beginn der Menschheitsgeschichte an zwei unterschiedliche ›Kunsttriebe‹ existiert haben: der Trieb zu einer abbildhaften Kunst einerseits und die ›Kunst des Formtriebs‹ andererseits, wobei er unterstellt, daß der Formtrieb dominiert.[25] Diese Überzeugung stützt Baumeister auf die Tatsache, daß in der Geschichte der Kunst nur zwei Epochen – die Antike und die Neuzeit – einen illusionistischen Stil ausgebildet haben, das heißt, einen Stil, welcher sich um die Illusion der präzisen Wiedergabe der Erscheinungsformen der Außenwelt bemüht.

Mit dieser Auffassung knüpft Baumeister an Wilhelm Worringers Schrift ›Abstraktion und Einfühlung‹ an, in der schon 1909 die Geschichte der Kunst als die Geschichte des Widerstreits von Abstraktion und Naturalismus verstanden wurde.[26] Dabei vertrat Worringer die These, daß die abstrahierende Kunst Ausdruck eines ängstlichen Weltgefühls des Menschen sei, der durch abstrakte Formen die ihn umgebende Welt bannen wolle. Die naturalistische Kunst sei dagegen durch ›Einfühlung‹ in die Außenwelt gekennzeichnet. Worringer versteht sie also als Ausdruck der Vertrautheit des Menschen sowohl mit der äußeren Natur als auch mit sich selbst. Baumeister behauptet gerade das Gegenteil: Für ihn ist der Formkünstler »in der Natur, der Naturalist außerhalb«[27]. Diese Umwertung wird vor dem Hintergrund seines zivilisationskritischen Begriffs der Schau verständlich: Denn für Baumeister ist das Sehen, an das sich die illusionistische Kunst notwendig wendet, Ausdruck jenes distanzierten Verhältnisses zur Natur, das er als Entfremdung von derselben kritisiert. Daher lehnt er den ›Naturalismus‹ als künstlerische Form der Entfremdung ab und betont umgekehrt die Naturverbundenheit des Formkünstlers.

Diese sieht er unter anderem dadurch bestätigt, daß sich der Formkünstler im Gegensatz zum Naturalisten ›irrational‹ auf die ›Eigenkräfte‹ des von ihm verwendeten Materials verläßt, die seiner Kunst eine ›direkte Sprache‹ verleihen. Im Gegensatz zur illusionistischen Kunst bleiben in der Formkunst die künstlerischen Mittel wie Linie und Fläche sichtbar und vermitteln so direkt – ohne den Umweg über die Abbildlichkeit – die Intentionen des Künstlers.[28] Die Verwendung der Eigenkräfte der Mittel setzt seinerseits wiederum ein stark entwickeltes Empfinden für das künstlerische Material voraus, was in Baumeisters Augen ein Indiz für die Naturverbundenheit des Formkünstlers ist. Denn das Materialempfinden erfordert einen vertrauten Umgang, ein quasi intimes Verhältnis zu einem ›Stück‹ Natur. Diesbezüglich setzt Baumeister den Formkünstler erneut mit dem Primitiven und auch dem Handwerker gleich, die ebenfalls beide eine »Empfindung für das Material und Werkzeug« auszeichnet, die dem Naturalisten ebenso fremd ist wie dem Wissenschaftler oder dem Industriearbeiter.[29]

Baumeister begründet seine Überzeugung von der Naturverbundenheit der Formkunst aber nicht nur mit dem Hinweis auf die Materialempfindung des Formkünstlers. Vielmehr versteht er diese nur als die Grundlage einer viel weiterreichenden Vertrautheit mit der Natur, die bis zu dem Empfinden des Künstlers für den

»Weltstoff, für seine Metamorphosen und Morphologien« reicht.[30] In diesem Gedanken wird erneut Baumeisters mystische Einheitsvorstellung sichtbar, die nun aber mit genieästhetischen Vorstellungen verknüpft ist. Im genialen Künstler erblickt er ein Naturtalent, durch das sich die Natur selbst ausdrückt. Daher erscheinen auch die vom Genie geschaffenen Werke selbst wie Naturwerke. »Dies gilt besonders für die heutige Kunst, die eine Kunst der Bewegung aus dem Grundstrom ist. Ihre Werke sind einfach, selbstverständlich, ohne Pose. Sie sehen nicht aus, wie wenn sie von jemand gemacht, sondern als wenn sie von selbst entstanden wären. Natur hat sich geäußert.«[31] Als Quellen seiner genieästhetischen Vorstellungen zitiert Baumeister neben Kant[32] vor allem Schiller und Goethe[33], letzteren unter anderem mit den Worten: »Die höchsten Kunstwerke werden zugleich als die höchsten Naturwerke vom Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht.«[34]

Baumeisters Vorstellung des Formkünstlers, der im Gegensatz zum Naturalisten *in* der Natur sei, gründet letztlich also wieder auf der Idee von der Subjekt-Objekt-Einheit. Diese gilt in Baumeisters Augen sowohl für die Wahrnehmungsweise der Schau als auch für den Produzenten bzw. die Produktionsweise der Formkunst. Der Formkünstler realisiert die postulierte Einheit dabei vor allem in seiner Art der Materialverwendung und in seiner engen Verbindung mit der Natur qua seines genialen Status.

Erste Grundlegung des Kunstbegriffs

Mit dem oben skizzierten Gedanken der engen Verbundenheit von Formkunst und Natur kann Baumeister nun auch eine Frage beantworten, die überhaupt als das Hauptproblem moderner Abstraktionstheorien angesehen werden muß. Denn wenn – wie im Abschnitt über die Formkunst gezeigt – die abstrakte Kunst als völlig autonome Sphäre begriffen werden muß, die sich vor allem auf sich selbst bezieht, deren wesentlicher Inhalt also ihre Form ist, dann stellt sich zwangsläufig die Frage, worin die Bedeutung einer solchen, rein selbstreflexiven Kunst überhaupt besteht? Dahinter verbirgt sich – anders ausgedrückt – ebenfalls die Frage, *wie* die abstrakte Kunst über etwas ihr Fremdes Aussagen machen kann? (Hier gilt zu bedenken, daß Kunst grundsätzlich etwas aussagen *muß*. Denn wenn ein abstraktes Bild nicht ein

beliebiger Gegenstand – etwa eine Tapete –, sondern Kulturgut sein will, dann muß es einen symbolischen Verweisungscharakter haben, der auf etwas über es selbst Hinausgehendes, etwas kulturell Relevantes verweist.)

Baumeister kann nun auf diese Frage folgende Antwort geben: Da die Formkunst im Gegensatz zur abbildhaften Kunst eng mit der Natur verbunden ist, braucht sie nicht wie diese bloß die *Erscheinung* der Natur wiederzugeben, vielmehr kann sie deren *Wesen* darstellen. Dahinter steckt also der Gedanke, daß Wesen und Erscheinung der Natur nicht identisch sind, was bedeutet, daß sich das Wesen der Natur auch nicht direkt in seinen Erscheinungsformen, also der sichtbaren Welt, ausdrücken läßt. Von daher kann nur die Formkunst, die sich der Abbildhaftigkeit enthält, das Wesen der Natur darstellen. Dieses besteht nun in Baumeisters Augen in dem Prinzip der Evolution, das heißt in dem Prinzip der ständigen Hervorbringung neuer Natur- bzw. Erscheinungsformen. So drückt sich in dem Satz – »Die Natur und die Formkunst bilden nicht nach, sondern bilden.«[35] – nicht nur die enge Verwandtschaft von Formkunst und Natur aus, sondern auch das, was das Wesen der Natur und demnach die Aufgabe der abstrakten Kunst ausmacht: Das Wesen der Natur besteht im ständigen Prozeß des Werdens, und die Aufgabe der Formkunst ist es dementsprechend, dieses Wesen auszudrücken. Deshalb nennt Baumeister die Formkunst am Ende des ›Unbekannten‹ auch »Gleichnis der strömenden Metamorphose«[36].

Der Grundgedanke dieser Begründung der Formkunst – den Baumeister im ›Unbekannten‹ in seiner logischen Struktur allerdings nirgends klar expliziert – besteht also in der Unterscheidung von Erscheinung und Wesen der Natur, wobei Baumeister der Überzeugung ist, daß die Formkunst dem Wesen der Natur näher sei als die abbildhafte Kunst. Mit dieser Denkfigur steht Baumeister in der Tradition der klassisch modernen Abstraktionstheorien, die alle von dem Gedanken getragen sind, daß »die Kunst nicht *nach* der Natur, sondern *wie* die Natur« schaffen müsse.[37] Dabei hängt es allerdings von den Vorstellungen der einzelnen Künstler ab, wie sie das Wesen der Natur, oder allgemeiner ausgedrückt, das Wesen des Seins, das die abstrakte Kunst darstellen soll, verstehen. So ist das Sein etwa für Wassily Kandinsky und Kasimir Malewitsch eine ›geistige‹, das heißt metaphysische Welt, für Mondrian ist es ›universale Harmonie‹, während Klee – ähnlich wie Baumeister – darunter das Prinzip des Schöpferischen, den unendlichen Produktionsprozeß versteht.[38]

Doch Baumeister bleibt bei dieser einen klassischen Begründung abstrakter Kunst nicht stehen. Er fügt ihr vielmehr eine weitere, in sich schlüssige Erklärung hinzu, die jedoch in ihren Konsequenzen seiner ersten Begründung widerspricht.

Zweite Grundlegung des Kunstbegriffs

Baumeisters zweite Begründung autonomer Kunst leitet sich aus seiner Überzeugung ab, daß der Kunst prinzipiell eine Erkenntnisfunktion zukomme. Wie bereits im Abschnitt über die ›Formkunst‹ festgestellt wurde, erkennt der Betrachter im Kunstwerk Farben und Formen, die – laut Baumeister – höher zu bewerten sind als die dargestellten Motive. Diese Bewertung resultiert dabei aus zwei miteinander zusammenhängenden Überlegungen: Erstens aus dem Gedanken, daß Kunst etwas rein Visuelles ist, das Außeroptisches – wie das Motiv und dessen Bedeutung – per se ausschließt. Zweitens aus der Überlegung, daß das »Erleben der Elementarwerte der Farben und Formen« etwas »Grundlegendes« sei, das »vor der gegenständlichen Betrachtung steht.«[39] »Denn in den Farben und Formen sind elementare Kräfte enthalten, stärkere Urkräfte als in den dargestellten Nachbildungen.«[40]

Was Willi Baumeister unter diesen ›Urkräften des Sehbaren‹ versteht, verdeutlicht er im Abschnitt: ›Wie sieht Natur aus?‹.[41] Mit der Feststellung, daß die Natur in der »nachbildenden Malerei immer wieder ganz verschiedenartig«[42] in Erscheinung getreten sei, spricht Baumeister die Tatsache an, daß jede historische Epoche ihr individuelles Bild von der Natur entwickelt hat. Geprägt wird dieses Naturbild einer Epoche durch die Kunst bzw. durch die Malerei: »Die Menschheit glaubt, beim Anblick der Natur diese zu sehen und sieht sie auch, aber durch die Augen der vorausgegangenen Malerei.«[43] Demnach ist die Kunst bzw. die Malerei bei der Welterkenntnis von großer Bedeutung, da sie die Wahrnehmungsmöglichkeiten der Menschen einer Epoche steuert. Oder wie es Willi Baumeister ausdrückt: »Die Malerei verwaltet alles Sichtbare und lenkt es fortdauernd.«[44]

In diesem Sinne ist die von der Kunst einer Epoche geschaffene ›Sichtbarkeitsform‹ eine Erkenntnisweise, die »ihrem Wesen nach nicht in beschreibende Begriffe gefaßt werden« kann.[45] Das bedeutet, daß sie eine eigenständige und eigengesetzliche Erkenntnisform ist, die gleichberechtigt neben anderen wie etwa der naturwissenschaftlich-empirischen oder der philosophischen Erkenntnisform steht.

Mit diesem Gedanken übernimmt Willi Baumeister intuitiv die Grundidee von Konrad Fiedlers Kunsttheorie[46], die Baumeister nach eigenem Bezeugen bei der Abfassung des ›Unbekannten‹ nicht bekannt war.[47] Konrad Fiedlers Theorie geht – wie Baumeisters erkenntnistheoretische Begründung des Kunstbegriffs – von der Überlegung aus, daß es eine spezifische und unableitbare Qualität des Künstlerischen gibt, die eine spezifische und unableitbare Form der Erkenntnis ermöglicht, welche im rein Anschaulichen, in der Sichtbarkeit besteht. »Die unmittelbare Berührung mit dem bildnerischen Schaffen selbst ließ Fiedler das im Sinnlich-Faßbaren sich verwirklichende rein anschauliche Erlebnis des Bildners als Ursprung der Kunst erkennen, den Geist des Auges entdecken.«[48] Die spezifische Erkenntnisleistung der Kunst besteht für Fiedler nun darin, daß die Kunst das zum Ausdruck bringt, was ansonsten in keiner anderen Form Teil des menschlichen Bewußtseins werden kann. »Niemals könnte es eine sich nur der spezifischen bildnerischen Qualität manifestierende künstlerische Wahrheit geben, wenn nicht der Ausdruck selbst der Inhalt wäre, das heißt, wenn nicht die Sprache des Auges aus der Hand käme, wie die Sprache des Denkens aus dem Mund.«[49]

Diese für die Fiedlersche Theorie zentrale Überlegung ist ebenfalls für die Gedankenentwicklung im ›Unbekannten‹ wesentlich. Denn diese ›Theorie der Sichtbarkeit‹[50] begründet letztlich den Anspruch der autonomen Kunst auf Anerkennung durch die Gesellschaft, während deren Ansprüche als Zumutung gegenüber der Kunst radikal abgelehnt werden. Die autonome Kunst leistet quasi automatisch ihren Beitrag zur gesellschaftlichen Entwicklung, indem ihr die Verwaltung und Entwicklung der ›Sichtbarkeit‹ auferlegt ist.

Wie aber ist diese ›Sichtbarkeit‹ zu denken, wenn sie doch eigentlich sich selbst zum Gegenstand, zum Inhalt hat?

Sichtbarkeit und Naturbegriff

Hinter der oben aufgeworfenen Frage steht erneut das Problem, wie ein autonomer Bewußtseinsakt – die künstlerische Tätigkeit – die Wahrheit über etwas ihm Fremdes – die Welt – aussagen soll. Die Kunst mit der Welt in ein vermittelndes Verhältnis zu stellen ist dabei undenkbar – damit verlöre die erstere ihr einziges Wahrheitskriterium, nämlich, daß der künstlerische »Ausdruck selbst der Inhalt wäre«.[51]

Bei der Lösung dieses Problems folgt Baumeister exakt der Kunsttheorie Fiedlers. Fiedler deutet den Subjekt-Objekt-Dualismus der Kantschen Erkenntnistheorie (mit dem transzendentalen Bewußtsein als Subjekt und dem unerkennbaren Ding-an-sich als Objekt), auf der seine Kunsttheorie beruht, neukantianisch um: Er erklärt nämlich nicht – wie Kant – das transzendentale Bewußtsein zum Ursprung aller Geistestätigkeit, sondern die ›Sinnesempfindungen‹. Sie sind der Ort, »in den man den Ursprung aller geistigen Tätigkeit, alles Bewußtseinsinhaltes verlegen muß«.[52] Dementsprechend wird die Sinnlichkeit als ein spontanes Vermögen begriffen, das sich mit dem Verstand nicht mehr bei Kant in einem Verhältnis gegenseitiger Bedingung und Einschränkung befindet. »So ist auch die Erkenntnis nicht mehr gezwungen, die Idee eines allem Erscheinenden zugrundliegenden ›Dinges an sich‹ vorauszusetzen.«[53] Der Erkenntnis liegt, nach Fiedler, nun nicht mehr ein objektiver – wenn auch in seinen wahren Eigenschaften unerkennbarer – Gegenstand (das Ding-an-sich) zugrunde, sondern es ist die menschliche Sinnlichkeit selbst, welche die Gegenstände produziert. »Dieser Umbau der kantischen Erkenntniskritik – . . . – in den einzigen Produktionsgedanken eines geistigen Vermögens, das alle Gegenstände hervorbringt, hat weitreichende Konsequenzen, ... War die Idee des Dinges an sich der Garant dafür, daß in der synthetischen Erkenntnis ein ›äußerer‹ Wirklichkeitsanhalt gegeben ist, so ist in einer Philosophie von der Art Fiedlers keine Wesenheit ›außerhalb‹ der Sphäre des Denkens denkbar.«[54] Fiedlers Theorie ist demgemäß völlig auf die Sphäre reiner *Immanenz* beschränkt, das heißt, daß die menschliche Sinnlichkeit selbst die Gegenstände hervorbringt. »Das Zusammenspiel der Dependenzen« – wie bei Kant – »wird ersetzt durch den Gedanken unendlicher Produktion von Formgebilden.«[55]

Baumeister beantwortet die Frage, wie die künstlerische Tätigkeit als autonomer Bewußtseinsakt die Wahrheit über die Natur aussagen kann, auf dieselbe Weise wie Fiedler, und er geht dabei von folgendem Gedanken aus: Wenn das Bild von der Natur »immer wieder ganz verschiedenartig« ist, dann ist es auch fraglich, »ob die Natur überhaupt ›aussieht‹. Es ist fraglich, ob die Welt einen feststehenden Aspekt bietet.«[56] Wenn es aber diese feststehende Objektivität nicht gibt, dann sind die historisch je verschiedenen Sichtbarkeiten der Welt Produkte des menschlichen Auges. »Es könnte sein, daß die Augen ein Netzwerk ins Dunkel auswerfen, das eine dem Menschen faßbare Welt durch den Menschen selbst entstehen läßt. Die objektive Substanz der Welt ist für den Menschen sinnengemäß nicht faßbar.«[57]

Die Autonomie der Kunst ist damit gerettet, die Annahme einer Relation zwischen menschlichem Subjekt und objektiver Außenwelt ist zugunsten des Gedankens einer Produktion der Wirklichkeit durch die Sinne der menschlichen Subjekte ersetzt. Vor diesem Hintergrund erweist sich nun auch der Rang der Malerei, denn sie »verwaltet alles Sichtbare und lenkt es fortdauernd.«[58] Oder – wie man nun präzisierend hinzusetzen kann – sie erst bringt die Sichtbarkeit hervor.

Willi Baumeister rekonstruiert in dem Abschnitt ›Wie sieht Natur aus?‹ also intuitiv den immanenzphilosophischen Grundgedanken der Fiedlerschen Kunsttheorie mit einer für einen Nicht-Philosophen bemerkenswerten Radikalität. Allerdings hält er diesen Gedanken nicht konsequent durch. Denn wie wir oben gesehen haben, begründet Baumeister seinen Formkunstbegriff zugleich mit dem Gedanken der Analogie von Kunst und Natur, der im Widerspruch zum Produktionsgedanken der Fiedlerschen Immanenzphilosohie steht, in deren Vorstellung erst die Kunst das Naturbild selbst hervorbringt. Baumeisters zweite, erkenntnistheoretische Begründung des Kunstbegriffs weist letztlich einen völlig anderen Naturbegriff auf wie seine erste, analoge Begründung. Während nämlich in der ersten Begründung die Natur als *objektiv* vorhandenes Sein vorausgesetzt wird, welches die Formkunst ›abbildet‹, leugnet die zweite Begründung bereits die objektive Existenz der Natur. Willi Baumeister widerspricht selbst seiner immanenzphilosophisch konzipierten Theorie der Sichtbarkeit, wenn er an anderer Stelle, anstatt auf seiner rein subjektiv produzierten Sichtbarkeit zu beharren, Goethe zitiert, der ein analoges Verhältnis von menschlicher Wahrnehmung und Natur entwirft: »›Wär nicht das Auge sonnenhaft, die Sonne könnt es nicht erblicken.‹«[59]

Willi Baumeisters ambivalenter Naturbegriff verwundert allerdings kaum. Denn die immanenzphilosophische Negation der Existenz einer objektiv vorhandenen Außenwelt verstößt so eklatant gegen jegliche Alltagserfahrung, daß sie in konsequenter Anwendung lediglich bei philosophisch geschulten Denkern erwartet werden kann, wie es etwa Konrad Fiedler war. Daneben verdeutlicht Baumeisters widersprüchlicher Naturbegriff zugleich einen neuralgischen Punkt der modernen Abstraktionstheorien überhaupt. Während das Autonomiekonzept von den modernen Künstlern, ihren Apologeten und Propagandisten zwar vertreten wird, müssen jedoch dessen logisch zwingende Konsequenzen nahezu zwangsläufig mit ihrem ›gesunden Menschenverstand‹ kollidieren. So kommt es immer wieder zu

Metapher- und Analogiebildungen, die völlig unvermittelt die zuvor mühsam erreichte Trennung der Sphären Kunst und Natur wieder aufheben.

Der Meister

Aus der Theorie der Sichtbarkeit läßt sich nun ebenfalls der Begriff des Genies, des großen Künstlers oder – wie es Willi Baumeister nennt – der Begriff des ›Meisters‹ ableiten. Der Meister ist ein Künstler, der neue Formen der Sichtbarkeit schafft und damit zum Entdecker von bisher Unbekanntem wird. »Die Sonderleistung, die allen Meistern vornehmlich zusteht, ist, neue Sehzonen überhaupt zu entdekken, die vordem nicht vorhanden waren, im Unbekannten ruhten und nun mit ihren Werten erfaßt werden und damit in den Sehbestand der Menschheit rücken. Der Meister allein gibt das Vorbild für alle anderen, wie die Natur zu sehen sei. Es ist seine beispielhafte Tat. Sie wird nachfolgend zum Kanon der Sicht für die Allgemeinheit.«[60]

In diesem Punkt unterscheidet sich der Meister auch von den Epigonen, den ›Zweitrangigen‹, da diese die vom Meister neu gefundenen Formen der Sichtbarkeit lediglich aufgreifen und dann zu einem umfassenden Zeitstil ausprägen. »Durch diese Zweitrangigen und ihre Gefolgschaft tritt der Stil erst in Erscheinung. Es ist die Eigenschaft des Zweitrangigen, daß er die neu gefundenen Werte als ein Gebiet sieht, das er beackert und beerntet.«[61]

Der Bildfindungsprozeß

Der Prozeß der Erzeugung neuer – bisher unbekannter – Formen der Sichtbarkeit und der damit verbundene Begriff des Unbekannten bildet den Inhalt des ›Hauptstücks‹ von Baumeisters Kunsttheorie, also des dritten und letzten Teils seines Buches. Baumeister beschreibt darin das Suchen und Finden von Neuem, »bis dato Unbekanntem«[62], zuerst als eine Form menschlicher Tätigkeit, die alle großen Entdecker, Erfinder, Künstler und Wissenschaftler auszeichnet. Baumeister versteht das Suchen und Finden neuer – bisher unbekannter – Werte also als die Domäne der »Leuchten der Menschheit«[63], als die Domäne der großen Genies.[64]

Den Ausgangspunkt von Baumeisters Analyse der Entdeckungstätigkeit – des Findens – bildet der Gedanke, daß nur das wirklich entdeckt werden kann, was ›bis dato‹ völlig unbekannt war. Demnach kann dieses Neue vom Suchenden auch *nicht bewußt* gesucht werden, denn ein bewußtes Suchen würde die Kenntnis des Neuen bereits voraussetzen. Damit wäre aber das künftig Neue nicht mehr unbekannt, und Baumeister folgert daraus, daß »trotz aller Experimente und Forschungen, trotz Suchens, ... alle wirklich großen Werte durch Zufall oder auf Umwegen, jedenfalls in unkontrollierbarer Weise gefunden worden« seien.[65] Diesem ›unkontrollierbaren‹ – das heißt: unbewußten und unwillkürlichen – Prozeß des Findens gilt nun Baumeisters Aufmerksamkeit. Dabei interessiert ihn selbstverständlich in erster Linie der künstlerische Arbeitsprozeß, den er gemäß dieser Prämissen als Bildfindungsprozeß, also als Prozeß des Findens neuer, zuvor unbekannter Bildformen versteht. Baumeister formuliert damit ein Verständnis der künstlerischen Tätigkeit, das von vielen modernen Künstlern geteilt wird. So hatte beispielsweise Paul Klee schon zu Beginn dieses Jahrhunderts den künstlerischen Schaffensprozeß nicht mehr – wie früher üblich – als Prozeß der Realisierung vorgefaßter Ideen verstanden, sondern – wie Baumeister – als Bildfindungsprozeß.[66] In radikaler Form wurde und wird die Bildfindung als die scheinbar einzig adäquate Form künstlerischer Arbeit vor allem auch von den Künstlern des Informel und des abstrakten Expressionismus praktiziert und verstanden.[67]

Nach Baumeisters Ansicht ist der Prozeß der Bildfindung zunächst einmal wie jede menschliche Tätigkeit dadurch strukturiert, daß sich der Produzent ein Ziel setzt, das er im Verlauf seiner Arbeit zweckrational zu realisieren sucht. »Da aber das Unbekannte nicht als Ziel vorangestellt werden kann (es ist völlig unfaßbar und unvorstellbar)«, kann das Unbekannte selbst auch nicht das Ziel der künstlerischen Arbeit des Meisters sein. Deshalb muß sich der Meister ein ›Scheinziel‹ setzen, eine »vorangestellte Absicht, eine Idee oder Vision«, die er zu erreichen sucht.[68] Während der auf dieses Ziel gerichteten Tätigkeit schleichen sich allerdings fremde – unwillkürliche – Kräfte ein, welche die Arbeit ›unmerklich‹ in »eine andere entscheidende Richtung« drängen, die »zu dem bisher Unbekannten führt«.[69] »Diese neue Richtung ist abgewichen von der Richtung auf die Vision (oder auf ein sonstiges Vorbild), sie ist die Richtung der Unfehlbarkeit und des Findens.«[70]

Baumeister nennt diese Abweichung vom ursprünglichen Ziel »schöpferischen Winkel«[71], und den Arbeitsprozeß selbst begreift er demgemäß als einen schöpferi-

schen Prozeß. Doch *wie* kommt dieser schöpferische Prozeß zustande? Und *was* schleicht sich in diesen Prozeß ein? Baumeister verweist in diesem Zusammenhang zuerst auf das menschliche Subjekt, das besondere Voraussetzungen mitbringen muß: So ist der schöpferische Mensch ein Genie, das sich durch seine von Natur mitgegebenen Fähigkeiten, seinen ›Genius‹, auszeichnet.[72] Darüber hinaus besitzt das Genie eine ›Mitte‹, welche seine gesamte Persönlichkeit umfaßt und die ihm im schöpferischen Arbeitsprozeß als ›Regulativ‹, als ruhendes Zentrum dient. Die ›Mitte‹ verhindert »die Auswirkung seines Willens« und ermöglicht so »im Sinne des schöpferischen Winkels« den Produktionsprozeß.[73] »Die Genialität stößt aus der ›Mitte‹ der jeweiligen Persönlichkeit gleichsam tastende Wünschelruten als Austriebe vor, denen das kausale Denken in einem glücklichen Verhältnis zum Ingenium nicht schaden kann. Die ›Mitte‹ als übermächtige Neutralität, Ruhe und Kraft vermag den Verstand in Intervallen sich einzugliedern.«[74] Genialität und ›Mitte‹ ermöglichen also dem Meister, sich jenen Kräften zu öffnen, die seine Tätigkeit jenseits des eigenen, bewußten Willens bestimmen. Damit verläßt der originale Künstler »das Bekannte und das Können. Er stößt bis zum Nullpunkt vor. Hier beginnt sein hoher Zustand.«[75] Dieser ›hohe Zustand‹ bedeutet konkret, daß sich der Künstler nun von seinem Ausgangspunkt – dem vorangestellten Ziel, der Vision – gelöst hat und sich von seinen Arbeitsmitteln und von seinem ›Ingenium‹ leiten läßt. Die ›formbildende Kraft‹ des Künstlers einerseits und die materiellen Mittel andererseits gehen eine schöpferische Synthese ein, an deren Ende ein neues Bild steht, das in dieser Form nicht geplant war.[76]

Indirekt benennt Baumeister auch die Kräfte, welche im Ingenium des Künstlers und in seinen Arbeitsmitteln wirksam sind. Wie bereits mehrfach gezeigt, versteht Baumeister den Formkünstler bzw. das Genie als einen Menschen, der in besonders enger Verbindung mit der Natur steht. Der wahre Künstler hat die »Empfindung für den Weltstoff«, ja, er ist die »untrügliche Membran des ›Ganzen‹.«[77], also die Membran der Natur bzw. des Seins. Folglich äußert sich die Natur in der Tätigkeit des Meisters, und sie tut dies, indem sie dessen Tätigkeit qua der Inspiration durch die künstlerischen Mittel und durch sein Ingenium leitet. Die fremden, unwillkürlichen Kräfte, die sich des schöpferischen Arbeitsprozesses bemächtigen, sind also nichts anderes als die Kräfte der Natur selbst. Nur deshalb kann Baumeister im Hinblick auf große Kunstwerke auch den Schluß ziehen, daß sich in diesen »Natur ... geäußert« habe.[78]

Baumeister begreift die künstlerische Tätigkeit also ganz im Sinne der Genieästhetik als genialen Schaffensprozeß, in dem sich die Natur letztlich selbst ausdrückt. Innerhalb dieses Prozesses ist nun nicht der Künstler das eigentliche Subjekt, denn ihm kommt nur die Funktion einer Vermittlungsinstanz zu, deren sich die Natur bedient. Der geniale Künstler ist also genaugenommen nichts anderes als der Funktionär der Natur bzw. des Seins. Dementsprechend ist die künstlerische Tätigkeit des Meisters aber auch nicht als Erkenntnistätigkeit zu qualifizieren. Denn Erkenntnis setzt die Subjekt-Objekt-Trennung, also ein erkennendes Subjekt und ein zu erkennendes Objekt – die Natur – voraus. Doch dieses Objekt wird in Baumeisters Konzeption des künstlerischen Findens neuer Formen der Sichtbarkeit selbst zum Subjekt des vorgeblichen ›Entdeckungsprozesses‹. Dadurch wird einerseits die Natur für das menschliche Subjekt unerkennbar – was sich unter anderem im unbewußten Ablauf des Schaffensprozesses äußert –, andererseits sinkt das menschliche Subjekt zur Vermittlungsinstanz des eigentlichen Subjekts – der Natur – herab. Die künstlerische Tätigkeit wird so zum Objektivierungsprozeß des Natur-Subjekts. An die Stelle der – von Baumeister behaupteten – visuellen *Erkenntnis* der vorhandenen Welt durch den Menschen tritt so die *Produktion* des Visuellen durch die Natur. Die Behauptung, daß die künstlerische Tätigkeit Produktion visueller Erkenntnis sei, läßt sich mit diesem Modell künstlerischer Tätigkeit also nicht einlösen.

Das Unbekannte

Die Konzeption der künstlerischen Tätigkeit basiert, wie oben gezeigt, auf der Kategorie des Unbekannten. Doch wie läßt sich das Unbekannte definieren? Hierüber finden sich im ›Unbekannten‹ zwei Antworten: Zum einen läßt sich das Unbekannte logischerweise nicht positiv bestimmen, da es sonst seine einzige Bestimmung, nämlich unbekannt zu sein, verlieren würde. Das Unbekannte »ist völlig unfaßbar und unvorstellbar«.[79] Zum anderen faßt Baumeister das Unbekannte jedoch als Teil seines dynamischen Natur- bzw. Seinsverständnisses. Er erklärt es zum ›Exponenten‹ des steten Wandels, des steten Werdens: »Das Unbekannte ist ein Exponent, der die Menschheit dauernd führt, begleitet, überlagert und der als Neugeburt in Umwandlung zum Neu-Existentiellen fortwährend neue

Verhältnisse bildet.«[80] Wenn Baumeister das Unbekannte einerseits inhaltlich als unbestimmbar bestimmt, es aber andererseits als ›Exponent‹ des Werdens faßt, dann wird daran deutlich, daß der positive Gehalt des Unbekannten vor allem in seiner Funktion innerhalb des Prozesses des Werdens besteht.

Im Bildfindungsprozeß hat nun das Unbekannte die Funktion, den eigentlichen Zielpunkt des künstlerischen Arbeitsprozesses darzustellen. Das ›Unbekannte in der Kunst‹ zeichnet sich also durch die merkwürdige Eigenschaft aus, einerseits als zentrale Kategorie des künstlerischen Arbeitsprozesses inhaltlich unbestimmbar zu sein, andererseits aber innerhalb des Strukturmodells des genialen Produzierens den Zielpunkt zu bezeichnen. So gesehen erscheint das Unbekannte als eine (von diesem Modell abhängige) *Form* ohne bestimmbaren Inhalt.[81]

Angesichts der Bedeutung, die Baumeister dem Unbekannten generell und auch innerhalb des künstlerischen Produktionsprozesses beimißt, ist diese Inhaltsleere aber problematisch. Dies wird am künstlerischen Arbeitsprozeß besonders deutlich. Das Unbekannte ist einerseits höchstes Ziel des künstlerischen Schaffensprozesses und damit dessen bewegendes Moment, andererseits ist es per definitionem inhaltsleer. Wenn nun aber das höchste Ziel inhaltsleer ist, worin besteht dann der eigentliche Sinn des künstlerischen Strebens? Jedenfalls kann er weder in der Erkenntnis noch in der Realisation des Unbekannten liegen. Daraus folgt, daß der Sinn des künstlerischen Strebens einzig im Streben selbst liegen kann. Kunst erscheint so als Produktion der Sichtbarkeit um der Produktion willen.

Damit verliert aber nicht nur die Kunst, sondern auch ihre Betrachtung alles Inhaltsvolle, denn sie kann nur noch als reines Produktionsvermögen in der Sphäre der Sichtbarkeit verstanden werden. Kunstbetrachtung unter dem Blickwinkel des Motivs und seiner Bedeutung, unter den Aspekten von Individuum und Geschichte, Epochen- und Individualstil, individuellem Gefühl und stilistischem Ausdruck, Form und Inhalt, erscheint so als inadäquat. An die Stelle einer Kunst, welche sich durch den Reichtum kontextueller Bezüge auszeichnet, tritt ein sich selbst iniziierender, unendlicher Formproduktionsprozeß der Kunst.

In diesen hier in aller Radikalität formulierten Konsequenzen werden die Grenzen von Baumeisters Kunsttheorie deutlich. Die Fixierung auf den Autonomiegedanken und den Bildfindungsprozeß unter Leugnung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses führt – auch in der Verbindung mit einem analogisch orientierten Weltbild – zur völligen Entleerung des Kunstbegriffs von aller Inhaltlichkeit. Die

Bedeutung der Kunst reduziert sich auf die Demonstration ihres visuellen Produktionspotentials.

Allerdings lag Baumeister diese rationalistische Auffassung des Unbekannten und der Kunst fern. Aufgrund seines mystisch orientierten Weltverständnisses kommt dem Unbekannten gerade durch seine inhaltliche Unbestimmbarkeit eine besondere Qualität zu: Es ist für ihn das ›Ganz Andere‹, das ›Numinose‹. Hierbei greift er auf die Ideen des evangelischen Theologen Rudolf Otto zurück[82], der in seiner Schrift ›Über das Heilige‹[83] das Phänomen des mystisch-religiösen Erlebnisses zu erklären versucht hat. Otto versteht das ›Ganz Andere‹, das ›Numinose‹ als das Göttliche schlechthin, das dem Gläubigen als geheimnisvolles, rätselhaftes und unaussprechliches, aber überwältigendes *Gegenüber* im mystischen Empfinden begegnet. Diese Qualität des geheimnisvollen, begrifflich nicht faßbaren *Gegenüber* zeichnet auch das Unbekannte aus. Somit ist für Baumeister Kunst auch vergleichbar mit Religion, beide sind »unbegrifflich und letzten Endes als Urphänomen[e] unbegreiflich«.[84]

Anmerkungen

1 S. 7
2 Frankfurter Nachrichten vom 26. 1. 1930. – Das Bild wurde im Dritten Reich vernichtet
3 Frankfurter Volksblatt vom 22. 2. 1933
4 Will Grohmann: Willi Baumeister. Leben und Werk, Köln 1969, S. 70–72
5 Brief an Julius Bissier vom 11. 4. 1934
6 Tagebuch vom 2. 10. 1937
7 Die Bücher sind alle unter dem Titel ›Schriftenreihe Dr. Kurt Herberts‹ erschienen. Es handelt sich dabei um malstoffkundliche Schriften, in denen die Namen der Mitarbeiter aus Sicherheitsgründen nicht genannt wurden. Folgende Schriften sind während des Dritten Reiches veröffentlicht worden: ›10000 Jahre Malerei und ihre Werkstoffe‹ 1. Aufl. 1938; ›Dokumente zur Malstoffgeschichte‹ 1940; ›Lackierkunst im technischen Zeitalter‹ 1940; ›Untersuchungen über die Anwendbarkeit historischer Malverfahren‹ 1941; ›Anfänge der Malerei, die Fragen ihrer Maltechnik und das Rätsel der Erhaltung‹ 1941; ›Aus der Maltechnik geboren‹ 1942; alle Bücher sind in Wuppertal erschienen.
8 Vgl. Katalog: Schlemmer, Baumeister, Krause, Wuppertal 1937–1944. Von der Heydt – Museum, Wuppertal 1979, o. S.
9 Vgl. ›Verzeichnis der wichtigsten Abweichungen von der Originalausgabe‹.
10 S. 12. Hier zitiert Baumeister Angelus Silesius.
11 Vgl. S. 29
12 S. 34
13 Vgl. S. 30

14 S. 29
15 S. 29
16 S. 28f.
17 S. 97
18 S. 97
19 Vgl. z. B. S. 13 und S. 47
20 Baumeisters Konzeption der Schau ist von Ethnologen bzw. Prähistorikern wie Leo Frobenius, R. R. Schmidt und Hugo Obermaier und vor allem von dem Religionsphilosophen Leopold Ziegler beeinflußt. Der gesamte Komplex, der mit diesen Autoren und deren lebensmystischem Gedankengut zusammenhängt, kann im Rahmen dieser Einführung jedoch nicht dargestellt werden. Der Verfasser verweist diesbezüglich auf seine geplante Arbeit.
21 S. 30
22 S. 34
23 S. 36
24 S. 33
25 Vgl. S. 96
26 Wilhelm Worringer: Abstraktion und Einführung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, München 1909
27 S. 96 Motto
28 Vgl. S. 96/97
29 Vgl. Originalausgabe, S. 174
30 Originalausgabe, S. 174
31 S. 151
32 S. 145
33 Vgl. Originalausgabe, S. 171
34 S. 151
35 S. 98
36 Originalausgabe S. 175
37 Es ist vor allem das Verdienst von Ernesto Grassi, auf diese verbreitete Vorstellung unter modernen Künstlern aufmerksam gemacht zu haben. Vgl.: Die Theorie des Schönen in der Antike, Köln 1980
38 Vgl. Wassily Kandinsky: ›Über das Geistige in der Kunst‹, erstmals erschienen in München 1912; ›Kasimir Malewitsch: Suprematismus – Die gegenstandslose Welt, geschrieben zwischen 1922 und 1924, Köln 1962; H. L. C. Jaffé: Mondrian und De Stijl, eine Textsammlung, Köln 1967; Paul Klee: Über moderne Kunst, ein Vortrag, gehalten 1924, Bern 1949
39 S. 34
40 S. 13
41 S. 16f.
42 S. 16
43 S. 16
44 S. 16
45 S. 13
46 Vgl. Konrad Fiedler: Schriften zur Kunst, 2 Bde., München 1971, Nachdruck der Ausgabe von 1913/14 mit einer Einleitung von Gottfried Boehm
47 In einem Brief vom 15. 4. 1948 an den Tübinger Kunsthistoriker Wilhelm Boeck, der Baumeister auf die Verwandtschaft seiner Ideen mit Fiedler aufmerksam gemacht hatte, antwortete Baumeister, daß er – abgesehen von einzelnen Zitaten – Fiedlers Schriften bei der Abfassung des ›Unbekannten‹ nicht gekannt habe.
48 Hans Eckstein in seiner Einführung in eine Auswahl von Fiedler-Schriften, die unter folgendem Titel erschienen sind: Konrad Fiedler: Vom Wesen der Kunst. München 1942, S. 24/25
49 Eckstein, s. o., S. 32

50 Diesen Terminus benutzt Gottfried Boehm in seiner Einleitung zu den Fiedler-Schriften, s. o., S. XXXVII f.
51 Eckstein, s. o., S. 32
52 Fiedler-Schriften, s. o., S. 122
53 Gottfried Boehm in seiner Einleitung zu den Fiedler-Schriften, s. o., S. XXIV
54 Boehm, s. o., S. XXIV
55 Boehm, s. o. S. XXIV/XXV
56 S. 16 Motto
57 S. 16 Motto
58 S. 16
59 S. 38
60 S. 16
61 S. 138
62 Originalausgabe S. 155
63 Originalausgabe S. 153
64 Vgl. S. 136/137
65 S. 144
66 Klee: »Die Kunst beginnt niemals bei einer poetischen Stimmung oder Idee, sondern beim Bau einer oder mehrerer Figuren, bei der Zusammenstimmung einiger Farben und Tonwerte oder bei der Abwägung von Raumverhältnissen usw. Ob dann eine jener Ideen hinzukommt. . . ., sie kann es, doch sie muß es nicht.« Tagebuch aus dem Jahre 1903, zitiert nach Walter Hess: Dokumente zum Verständnis moderner Malerei, Hamburg 1956, S. 82; vgl. dazu auch Paul Klee: Das schöpferische Denken, Stuttgart 1956
67 Z. B. versteht Emil Schumacher, ein Hauptvertreter des deutschen Informel, sein Arbeitsmaterial als ›Partner‹ im Bildfindungsprozeß. In der ›Begegnung‹ mit dem Material habe er diesem »oft den Willen« gelassen, »denn ich habe erfahren, daß es weiser ist als alle Berechnungen. Indem ich mich mitreißen lasse, gewinne ich mein Bild.« Zitiert nach: Otto Stelzer: Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst, München 1964, S. 192
68 S. 144
69 S. 143
70 S. 143
71 S. 143. Vgl. die Abbildung ebenda
72 Vgl. das Kant-Zitat S. 145
73 S. 146
74 Originalausgabe S. 153
75 Originalausgabe S. 155 Motto
76 Vgl. S. 140/141
77 S. 149
78 S. 151
79 S. 144
80 Originalausgabe S. 170 f.
81 Das unterscheidet Baumeisters Begriff des Unbekannten übrigens auch von Ernst Blochs Noch-Nicht, denn bei Bloch trägt dieses seine mögliche Erfüllung in sich und ist daher auch inhaltlich bestimmt. Vgl. Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung, 3 Bde., Frankfurt/Main 1973, besonders S. 356 f.
82 Vgl. S. 78/79
83 Rudolf Otto: Über das Heilige, 6. Aufl., Breslau 1921
84 S. 79

Abbildungsverzeichnis

1 Faustkeil. Prächelléen. Werkzeug des Vormenschen, vermutlich Zeit des Heidelberger Unterkiefers. Slg. des Verfassers

2 Ritzzeichnung, Höhle von Altamira. Um 15000–10000 v. Chr. Früheste bildnerische Äußerung des Vormenschen
Abb. 2, 6, 7, 8, 9 aus Breuil und Obermaier: ›The Cave of Altamira‹. Madrid 1935

3/4 Ritzzeichnung einer weiblichen Figur, auf Mammutzahn eingraviert. Frühes Aurignacien. Höhe 15,5 cm. Přdemostí (Mähren)

5 Venus von Willendorf. Um 30000–25000 v. Chr. Wien, Naturhistorisches Museum

6 Decke der Höhle von Altamira (Santander) mit den bemalten Felsbuckeln. Um 15000–10000 v. Chr.

7 Detail aus der Decke

8 Darstellung eines kauernden Bison

9 Rekonstruktion (nach Breuil)

10 Felszeichnung aus der Valtorta-Schlucht, Ostspanien. Aus H. Obermaier: ›Las pinturas rupestres del Barranco de Valtorta‹. Madrid 1919

11 Töpferzeichen. Vordynastisches Ägypten. Fortsetzung der Formkunst Ostspaniens in Nordafrika
Abb. 11–13 aus Leo Frobenius: ›Ekade Ektab‹. Leipzig 1937

12 Felsgravierung aus Fezzan

13 Ägyptisches Relief

14 Relief aus El Amarna, Ägypten. 1555–1330 v. Chr. Durchbrechung der strengen Darstellungsart in der 18. Dynastie unter Amenophis IV. Aus der ›Propyläen Weltgeschichte‹

15 Mumienporträt, 2. Jh. n. Chr. Enkaustik

16 Wandmalerei aus Pompeji. Um 50 v. Chr. Aus P. Ducati: ›Die etruskische, italohellenistische und römische Malerei‹. Wien 1941

17 Ägyptische Malerei, vermutlich die Himmelsgöttin Nut. Von einem Kalksteinbruchstück (Ostrakon), vermutlich Künstlerskizze. Um 1180 v. Chr. Aus J. H. Breasted: ›Geschichte Ägyptens‹

18 Fotografie

19 Grab der Löwin, Tarquinia. Um 500 v. Chr. Die Seite wurde in der Art einer Giebelwand gestaltet. Aus P. Ducati: ›Die etruskische, italo-hellenistische und römische Malerei‹. Wien 1941
20 Attisch-geometrischer Krater. Detail: Totenklage und Zug der Wagen. 760–750 v. Chr. Schwarzfiguriger Stil. Höhe 123 cm. Athen, Nationalmuseum
Abb. 20–22 aus Chr. Zervos: ›L'Art en Grèce‹, Basel o. J.
21 Kouros. Archaisch-griechische Skulptur. Um 600 v. Chr.
22 Griechische Grabvasenmalerei (Lekythos). 5. Jh. v. Chr.
23 Tontafel mit Keilschrift, Mesopotamien. Um 3000 v. Chr.
Abb. 23–25 aus Chr. Zervos: ›L'Art de la Mésopotamie‹. Cahiers d'Art, Paris 1935
24 Abrollung eines Siegelzylinders aus Ur. Um 2000 v. Chr. London, British Museum
25 Becher aus Susa. Um 5000–4000 v. Chr. Höhe 28,5 cm. Paris, Louvre
26 Frauenkopf aus Uruk (Warka). Um 3500–3000 v. Chr. Marmor, Höhe 20 cm. Bagdad, Iraq-Museum. Älteste bekannte Großplastik. Die Rille für die Augenbrauen war wahrscheinlich mit Lapislazuli eingelegt. Das Einlegematerial der Augen ist unbekannt. Der Kopf trug eine Perücke, vermutlich aus Gold. Aus ›IPEK‹. Band 15, Berlin o. J.
27 Kykladenidol. 2000 v. Chr. Aus Chr. Zervos: ›L'Art en Grèce‹, Basel o. J.
28 Felsbild aus Fezzan, Nordafrika
Abb. 28 und 30 aus Leo Frobenius: ›Ekade Ektab‹. Leipzig 1937
29 Felsbild aus Südrhodesien (Simbabwe). Aus Leo Frobenius: ›Erythräa‹. Berlin–Zürich o. J.
30 Felsbild aus Fezzan. Gravierung eines Widderkopfes. Aus Leo Frobenius: ›Die Felsbilder Fezzans. Leipzig 1937
31 Brosche, Gott mit Federhelm. Präkolumbische Epoche. Gold. Aus ›Cahiers d'Art‹
32 Bronze der südamerikanischen Frühzeit. Grabungsfund aus Masao-Chañaryaco, Argentinien. Aus ›Cahiers d'Art‹
33 Totempfähle der nordamerikanischen Indianer
34 Mythische Figurenmalerei mit farbigem Sand. Navaho-Indianer. Aus ›Koralle‹ 1935
35 Maske aus Schwarzafrika. Aus P. Guillaume u. T. Munro: ›La sculpture nègre primitive‹. 1929
36 Nuba-Frau im Festschmuck.
Abb. 36 und 37 aus Bernatzik: ›Der dunkle Erdteil‹. Berlin 1930
37 Nuer-Mädchen mit Schmucknarben
38 Tempel für Königsfetisch. Guinea-Bissau. Wandmalereien in Schwarz, Weiß, Rot, Gelb und Blau sowie Ritzzeichnungen. Aus A. Bernatzik: ›Äthiopien des Westens‹. Wien 1933
39 Chinesischer Holzschnitt. Slg. des Verfassers
40 Chinesische Pinselhaltung. Aus ›Zen-Bambus-Halle‹
41 Glückszeichen. Chinesisches Rollbild. Höhe 190 cm. Slg. des Verfassers

42 Chinesisches Rollbild. Aus ›Cahiers d'Art‹
43 Griechisch-byzantinische Ikone. 16. Jh. Aus Chr. Zervos: ›L'Art en Grèce‹. Basel o. J.
44 Mittelalterliche Glockenkasel (Detail). Aus R. Jacques: ›Deutsche Textilkunst‹. Berlin o. J.
45 Mittelalterlicher Holzschnitt (Detail). Niederlande, um 1450. Aus der Folge ›Ars Moriendi‹
46 Relief des Externsteins im Teutoburger Wald. Um 1115
47 Cimabue zugeschrieben, Thronende Madonna. Um 1280–90. Öl auf Holz
48 Giotto, Ausschnitt aus der ›Beweinung Christi‹. 1305/06. Fresko. Padua, Arena-Kapelle
49 Hubert und Jan van Eyck, Ausschnitt aus dem ›Genter Altar‹. 1432 vollendet. Öl auf Holz. Gent, St. Bavo
50 Bewegungsstudien. Wissenschaftliche Zeichnung von Lionardo da Vinci. Um 1510. Aus ›Cahiers d'Art‹
51 Wenzel Jamnitzer: Zeichnung aus ›Perspectiva Corporum Regularum ...‹, Nürnberg 1568
52 Johann Sebastian Bach, Manuskript der ›Kunst der Fuge‹ mit dem Thema b-a-c-h. Aus Schünemann: ›Musikerhandschriften‹. Berlin–Zürich o. J.
53 Albrecht Dürer, Ausschnitt aus ›Die Geburt Mariens‹. Um 1503. Aus der Holzschnittfolge ›Marienleben‹, erschienen 1511
54 Matthias Grünewald, Maria Magdalena aus der ›Beweinung Christi‹. Predella des ›Isenheimer Altars‹. Um 1510-15. Öl auf Holz. Colmar, Museum Unterlinden
55 Hieronymus Bosch, Ausschnitt aus dem rechten Flügel des ›Garten der Lüste‹. Um 1500. Öl auf Holz. Madrid, Prado
56 Lukas Cranach, Lukrezia. 1533. Öl auf Lwd. 36 × 22 cm. Berlin, Staatliche Museen Preuß. Kulturbesitz, Gemäldegalerie
57 El Greco, Ausschnitt aus ›Die Eröffnung des fünften Siegels‹, Öl auf Lwd. 284 × 194 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art (Purchase Rogers Fund 1959)
58 Tintoretto, Susanne im Bade. 1560–62. Öl auf Lwd. 146 × 193 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie
59 Rembrandt, Mordechais Triumph. Um 1639/40. Radierung, 17,4 × 21,5 cm
60 Francisco Goya, Bekleidete Maja. 1798–1805. Öl auf Lwd. 95 × 190 cm. Madrid, Prado
61 Francisco Goya, Nackte Maja. 1798–1805. Öl auf Lwd. 97 × 190 cm. Madrid, Prado
62 Francisco Goya, Die Familie Karls IV. 1800/01. Öl auf Lwd. 280 × 336 cm. Madrid, Prado
63 Francisco Goya, ›Kann uns niemand voneinander lösen?‹. Radierung aus der Folge ›Los Caprichos‹. 1797/98

64 Nicolas Poussin, Das Reich der Flora. 1630/31. Öl auf Lwd. 131 × 181 cm. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister
65 Nicolas Poussin, Selbstbildnis. 1649. Öl auf Lwd. 98 × 74 cm. Paris, Louvre
66 J. A. D. Ingres, Ausschnitt aus ›Jupiter und Thetis‹. 1811. Öl auf Lwd.
67 Goethes Urpflanze nach P. I. F. Turpin (1837). Aus J. Walter: ›Goethe‹. Halle 1930
68 Eugène Delacroix, Tod des Sardanapal. 1827. Öl auf Lwd. 395 × 495 cm. Paris, Louvre
69 Eugène Delacroix, Die Freiheit führt das Volk auf die Barrikaden. 1830. Öl auf Lwd. 225 × 360 cm. Paris, Louvre
70 William Turner, St. Benedetto, Blick auf Fusina. 1843. Öl auf Lwd. 61 × 92 cm. London, Tate Gallery
71 Hans von Marées, Ausschnitt aus dem Fresko ›Pergola‹ in der Stazione Zoologica, Neapel. 1873
72 Wilhelm Leibl, Ausschnitt aus ›Drei Frauen in der Kirche‹. 1882. Öl auf Lwd. 113 × 77 cm. Hamburger Kunsthalle
73 Gustave Courbet, Ausschnitt aus ›Die Mädchen am Ufer der Seine‹. 1857. Öl auf Lwd. 174 × 200 cm. Paris, Musée du Petit Palais
74 Claude Monet, Boulevard des Capucines, Paris. 1873. Öl auf Lwd. 61 × 80 cm. Moskau, Puschkin-Museum
75 Auguste Renoir, Skizze für ›Les Grandes Baigneuses‹. 1884/85. Öl auf Lwd. 62 × 95 cm. Privatbesitz
76 Edgar Degas, Der Vorhang fällt. 1880. Pastell. 53 × 73 cm. Boston, Privatbesitz
77 Claude Monet. Die Kohlenträger. 1872. Öl auf Lwd. 50 × 65 cm. Paris, ehem. Slg. Durand-Ruel
78 Georges Seurat, Les Poseuses (Die Modelle). 1887/88. Öl auf Lwd. Merion (Pa.), Barnes Foundation
79 Vincent van Gogh, Postmeister Roulin. 1888. Öl auf Lwd. 65 × 54 cm. Winterthur, Kunstmuseum
80 Paul Gauguin, Ausschnitt aus ›Zwei Tahiterinnen am Strand‹. 1892. Öl auf Lwd. 91 × 64 cm. Hololulu, Academy of Arts
81 Henri Rousseau, Kundschafter, von einem Tiger angegriffen. Vor 1904. Öl auf Lwd. 120 × 160 cm. Merion (Pa.), Barnes Foundation
82 Henri Matisse, Der Tanz. 1910. Öl auf Lwd. 258 × 390 cm. Leningrad, Eremitage
83 James Ensor
84 Paul Cézanne, Badende. 1898–1905. Öl auf Lwd. 208 × 249 cm. Philadelphia Museum of Art
85 Paul Cézanne. Badende. 1900–1906. Öl auf Lwd. 130 × 195 cm. London, National Gallery
86 Paul Cézanne in seinem Atelier
87 Georges Braque, Landschaft bei l'Estaque. 1908. Öl auf Lwd. 73 × 60 cm. Kunst-

museum Bern. Kubismus 1. Stufe – Diese Stufe müßte bei Picasso mit 1 b bezeichnet werden

88 Georges Braque, Château La Roche-Guyon. 1909. Öl auf Lwd. 81 × 60 cm. Stockholm, Moderna Museet. Kubismus 1. Stufe

89 Pablo Picasso, Les Demoiselles d'Avignon. 1906/07. Öl auf Lwd. 244 × 234 cm. New York. The Museum of Modern Art (Lillie P. Bliss Bequest). Kubismus 1. Stufe

90 Pablo Picasso, Bildnis Daniel Henry Kahnweiler. 1910. Öl auf Lwd. 101 × 73 cm. The Art Institute of Chicago. Kubismus 2. Stufe

91 Pablo Picasso, Der Violinist. 1911. Öl auf Lwd. 92 × 65 cm. Kubismus 2. Stufe

92 Pablo Picasso, Stilleben mit Violine. Kubismus 2. Stufe

93 Pablo Picasso, Mann mit Hut. 1912/13. Kohle, Tusche und papier collé. 62,2 × 47,3 cm. New York, The Museum of Modern Art. Kubismus 3. Stufe

94 Pablo Picasso, Spielkarten, Glas, Flasche auf einem Tisch. 1916. Öl auf Lwd. und papier collé. 35 × 27 cm. Kubismus 4. Stufe

95 Jacques Lipchitz. Um 1928

96 Paul Klee, Schwarzer Fürst. 1927 L 4. Öl auf Lwd. 33 × 29 cm. Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

97 Walter Bodmer, Drahtskulptur. Aus ›Zeitprobleme in der Schweizer Malerei‹. Kunsthaus Zürich o. J.

98 Franz Marc, Elefant, Pferd, Rind. 1914. Öl auf Lwd. 84 × 80 cm. London, Marlborough Gallery of Fine Art Ltd. (1967)

99 Marc Chagall, Ausschnitt aus ›Liegender Akt‹. 1911. Gouache auf Karton. Privatbesitz

100 Wassily Kandinsky

101 Paul Klee, Komödie. 1921/108. Aquarell und Ölfarbzeichnung auf Ingres. 30,5 × 45,5 cm. London, Tate Gallery

102 Paul Klee, Das Licht und Etliches. 1931/228 V 8. Aquarell gefirnißt auf Öllack auf Lwd. 99,5 × 98 cm. Privatbesitz

103 Giacomo Balla, Bewegungsrhythmus eines Hundes an der Leine. 1912. Öl auf Lwd. 90,8 × 100 cm. New York, The Museum of Modern Art

104 Luigi Russolo, Plastische Synthese der Bewegungen einer Frau (Sintesi plastica dei movimenti di una donna). 1913

105 Carlo Carrà, Oval der Erscheinungen. 1918

106 Giorgio de Chirico, Der Große Metaphysiker. 1917. Öl auf Lwd. 104,5 × 70 cm. New York, The Museum of Modern Art

107 Piet Mondrian, Komposition mit Rot und Blau. 1936. Öl auf Lwd. 102 × 104 cm. Indianapolis, Privatbesitz

108 Kasimir Malewitsch, Haus im Aufbau. 1914/15. Öl auf Lwd. 96 × 44 cm. Privatbesitz

109 Max Bill, Variationen. 1934. Öl auf Lwd. 50 × 60 cm. Privatbesitz

110 El Lissitzky, ›Proun‹ aus der 1. Kestnermappe. 1923. Lithographie. 60 × 44 cm

111 Paul Klee, Künstlerin. 1924/139. Aquarell. 42,5 × 28,7 cm. Privatbesitz
112 Otto Meyer-Amden, Studie zum Thema ›Vorbereitung‹. 1929
113 Willi Baumeister, Mauerbild im Raum. 1922. Architekt Richard Doecker
114 Oskar Schlemmer, Konzentrische Gruppe. 1925. Öl auf Lwd. 97,5 × 62 cm. Stuttgart, Staatsgalerie
115 H. A. P. Grieshaber, aus den ›Malbriefen‹, 30. 5. 1938. Holzschnitt
116 Willi Baumeister, Fotozeichnung. 1942. Illustration zu einem griechischen Text. Kohle, Collage auf Ingres. 30,9 × 48,7 cm. Archiv Baumeister, Stuttgart
117 Hans Warnecke, Armband mit Emaileinlagen
118 Max Ernst, Collage aus ›La Femme 100 Têtes‹. Paris 1929
119 Joan Miró, Landschaft (genannt Die Heuschrecke). 1926. Öl auf Lwd. 114 × 146 cm. Brüssel, ehem. Slg. Janlet
120 László Moholy-Nagy. 1923
121 Julius Bissier. Im Zweiten Weltkrieg zerstört
122 Yves Tanguy, Ausschnitt aus ›Theorie des Réseaux. 1935
123 Friedrich Vordemberge-Gildewart, Composition no. 84. Öl auf Lwd. mit montierter Halbkugel aus Holz. 60 × 60 cm. Privatbesitz
124 Hans Arp, (v. l. n. r.:) Blätter und Nabel. 1929 – Torso und Maske. 1928 – Kopf und Vase. 1929. Reliefs
125 André Masson, Der Schlachter. 1929. Öl auf Lwd. 46 × 55 cm
126 Wissenschaftliches Diagramm. Gestalt des Dreiphasenraums der Mischkristalle, Schmelze plus Wolfram. Aus ›Umschau‹ 1932
127 Oxalsäure, Makrofotografie von J. Widmayer. Aus ›Aussaat‹, Lorch
128 Karl Otto Götz, Sich begegnende Vögel. 1942. Öl auf Lwd. 34 × 43 cm. Privatbesitz
129 Jean Hélion, Komposition. 1934
130 Theodor Werner, Vögel. 1934. Gouache. 146 × 114 cm. Privatbesitz
131 Max Ackermann. 1930
132 Wladislaw Strzeminski, Farbige Lithographie. Um 1936
133 Josef Albers, Ausschau. 1933. Linolschnitt. 35 × 55 cm
134 Fernand Léger, Stilleben mit Gipsmaske. 1927. Lithographie, Willi Baumeister gewidmet
135 Jeanneret (Le Corbusier), Zeichnung. 1930. Lithographie, Willi Baumeister gewidmet
136 Willi Baumeister, Graues Reliefbild. 1942. Öl auf Karton. 40 × 50 cm. Privatbesitz
137 Oskar Schlemmer, Figure. 1919. Lithographie. 32,4 × 50,3 cm. Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung
138 Willi Baumeister, Drei Ideogramme. 1946. Öl auf Karton. 26 × 36 cm. Zürich, Max Bill
139 Willi Baumeister, Aufbruch, belebte Landschaft IV. 1945. Öl auf Karton, 32 × 45 cm. Privatbesitz

140 Willi Baumeister, Zwei Kammzugfiguren II. 1946. Öl auf Karton. 46 × 54 cm. Privatbesitz
141 Willi Baumeister, Archaische Figuren. 1943/44. Kohle und Kreide auf Bütten. Verschollen
142 Joan Miró, Von den Sternen magnetisierte Personen schreiten auf der Musik einer furchigen Landschaft. 1939. Öl auf Lwd. 46 × 32 cm. USA, Privatbesitz
143 Le Corbusier, Grundriß. 1930
144 Richard Doecker, Krankenhaus Waiblingen. 1927
145 Frank Lloyd Wright, Haus Kaufmann. 1936. Bear Run (Pa.)
146 Otto Baum, Frucht. 1940/41. Holz, 30 cm
147 Man Ray, Fotogramm 1921/22
148 Adolf Lazi, Werbefotografie
149 Alexander Calder, Mobile in Bewegung. Nach 1930
150 Willi Baumeister, Heiteres Mechano. Um 1922. Tuschfeder. Verschollen
151 Naum Gabo, Konstruktion (Stehende Welle). 1919/20. Metallblatt mit elektrischem Motor
152 Oskar Schlemmer, Scheibentänzer aus dem ›Triadischen Ballett‹. 1923
153 Wilhelm Busch. Aus ›Ehre dem Fotografen‹
154 Wilhelm Busch. Aus ›Ehre dem Fotografen‹
155 Laterna Magica
156 Fernand Léger, Figurine Charlie Chaplins. Aus ›Art in Our Time‹, New York o. J.
157 Mickey Mouse
158 Robert Delaunay, Eiffelturm. 1910. Öl auf Lwd. 202 × 138,4 cm. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum
159 H. Rasch, Fabrikanlage in Wuppertal
Mit Genehmigung von Dr. Kurt Herberts & Co., Wuppertal
160 Bild aus einem russischen Film
161 Japanisches Kabuki-Theater. Szene aus dem Stück ›47 Samurai‹
162 ›Antigone‹, Regisseur A. J. Tairow
163 Willi Baumeister, Bühnenbild. 1927. Kurt Wisten im Kostüm
164 Willi Baumeister, Bühnenbild. 1919

Namenverzeichnis

Ackermann, Max 243; Abb. 131
Aischylos 103
Albers, Josef Abb. 133
Altdorfer, Albrecht 77
Amenophis IV. 102f.
Angelus Silesius 12, 245
Aristoteles 38, 103
Arp, Hans (Jean) 53, 77; Abb. 124

Bach, Johann Sebastian 46, 47, 50, 79; Abb. 52
Balla, Giacomo Abb. 103
Balzac, Honoré de 50
Baudelaire, Charles 149
Baum, Otto Abb. 146
Bayard, Jean 114
Beckmann, Max 238
Becquerel, Antoine 136
Bel-Schalti-Nannar 83
Bernard, Emile 146
Bill, Max 59, 239; Abb. 109
Bissier, Julius 239, 243, 260 Anm. 5; Abb. 121
Bloch, Ernst 262 Anm. 81
Bodmer, Walter Abb. 97
Boeck, Wilhelm 261 Anm. 47
Boehm, Gottfried 262 Anm. 50, 53–55
Böttger, Johann Friedrich 145
Bosch, Hieronymus 94; Abb. 55
Braque, Georges 45, 59, 74, 93; Abb. 87, 88
Breuer, Marcel 239
Bruegel, Pieter d. Ä. 92
Busch, Wilhelm 118; Abb. 153, 154

Calder, Alexander 77; Abb. 149
Caravaggio 72
Carrà, Carlo Abb. 105
Cavalcanti, Alberto 119
Cézanne, Paul 22, 25, 36, 58, 59, 61, 73, 74, 87, 89, 92f., 108, 111, 116, 118, 128, 130, 131, 136, 137, 146, 150; Abb. 84–86
Chagall, Marc 115; Abb. 99
Cimabue 70, 108; Abb. 47
Constable, John 18
Courbet, Gustave 21, 22, 50; Abb. 73
Cousin, Victor 84
Cranach, Lukas Abb. 56
Curie, Marie 136f.

Daguerre, Louis Jacques Mandé 114
de Chirico, Giorgio Abb. 106
Degas, Edgar 19, 130; Abb. 76
de Hoogh, Pieter 130
Delacroix, Eugène 22, 31, 51, 73, 84, 85, 93, 128; Abb. 68, 69
de la Tour, Georges 72
Delaunay, Robert 115; Abb. 158
de Mandroz, Mme 239
Descartes, René 66

Doecker, Richard 121; Abb. 113, 144
Doré, Gustave 93
Dubois, Eugen 135, 143
Dürer, Albrecht 16, 21, 29, 98, 104, 105, 113; Abb. 53
Duret, Theodor 25, 26

Eckehart 12, 13, 245
Eckermann, Johann Peter 9, 24
Eckstein, Hans 36, 261 Anm. 48, 262 Anm. 49, 51
Einstein, Carl 239
El Greco (Domenico Theotocopuli) 73, 107, 108; Abb. 57
El Lissitzky 59; Abb. 110
Ensor, James 94; Abb. 83
Ernst, Max 95, 117, 239; Abb. 118

Fiedler, Konrad 36, 128, 252ff.
Flechtheim, Paul 238
Flouquet 239
Foucquet, Jean 71
Fraunhofer, Joseph von 39
Friedrich II. (Hohenstaufen-Kaiser) 129
Frobenius, Leo 79, 261 Anm. 20

Gabo, Naum 239; Abb. 151
Gasquet, Joachim 146
Gauguin, Paul 87, 89, 108, 116, 128; Abb. 80
Geist, Hans-Friedrich 239
George, W. 239
Giedion, Sigfried 239
Gießler 135
Giorgione 92
Giotto 58, 70, 108, 131; Abb. 48
Gleizes, Albert 93, 239
Gluck, Christoph Willibald 47
Goethe, Johann Wolfgang von 9, 24, 33, 38, 40, 55, 60, 124, 128, 130, 136, 151, 152, 249, 254; Abb. 67
Götz, Karl Otto 239; Abb. 128
Goll, Ivan 78
Goncourt, Brüder 84
Goya, Francisco 22, 52, 73, 81, 85; Abb. 60–63
Grassi, Ernesto 261 Anm. 37
Grieshaber, H.A.P. 239; Abb. 115
Gris, Juan 59, 87
Grohmann, Will 239
Gropius, Walter 239
Grünewald, Matthias 91, 106f., 131; Abb. 54
Gutenberg, Johannes 136

Händel, Georg Friedrich 47
Häring, Hugo 121, 239
Harun al Raschid 129
Hélion, Jean Abb. 129
Herberts, Kurt 240, 241
Hess, Walter 262 Anm. 66
Hill, David Octavius 114
Hölderlin, Friedrich 149
Hölzel, Adolf 39
Hugo, Victor 114

Ingres, Jean Auguste Dominique 58; Abb. 66

Jamnitzer, Wenzel Abb. 51
Jung, Carl Gustav 47
Justi, Ludwig 82, 83

Kadmos 46
Kahnweiler, Daniel Henry 53, 74; Abb. 90
Kahnweiler, Gustav 88
Kállai, Ernst 239
Kandinsky, Wassily 33, 53, 94, 238, 239, 250; Abb. 100
Kant, Immanuel 15, 38, 145, 249, 253
Karl der Große 129

Keller, Gottfried 23
Klee, Paul 53, 60, 61, 77, 94, 95, 238, 243, 256; Abb. 96, 101, 102, 111
Kokoschka, Oskar 243
Kolumbus, Christoph 145
Krause, Franz 240
Kubin, Alfred 94

Laotse 144f.
Lazi, Adolf 115; Abb. 148
Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret) 90, 121, 122, 239; Abb. 135, 143
Léger, Fernand 40, 60, 89, 90, 239; Abb. 134, 156
Leibl, Wilhelm 21, 22, 240; Abb. 72
Lessing, Gotthold Ephraim 128
Lionardo da Vinci 16, 43, 72, 91, 98, 105, 240; Abb. 50
Lipchitz, Jacques Abb. 95
Lörcher, Alfred 240
Loos, Adolf 69, 121, 239
Lumière, Auguste Marie Louis Nicolas 114
Lurçat, Jean-André 121

Malewitsch, Kasimir 59, 250; Abb. 108
Manet, Edouard 22, 86, 107, 116, 130, 142f.
Marc, Franz 24, 115; Abb. 98
Marées, Hans von 36, 130; Abb. 71
Masson, André Abb. 125
Matisse, Henri 87; Abb. 82
Meister Eckehart 12f.
Mendelsohn, Erich 121
Menzel, Adolph von 82
Meyer, Hannes 239
Meyer, Tobias 39
Meyer-Amden, Otto 94; Abb. 112
Michelangelo 98
Mies van der Rohe, Ludwig 121
Miró, Joan 95; Abb. 119, 142
Moholy-Nagy, László 239; Abb. 120
Mondrian, Piet 33, 40, 59, 77, 89, 250; Abb. 107
Monet, Claude 18, 19, 58, 86; Abb. 74, 77
Morris, William 87
Mozart, Wolfgang Amadeus 46, 47, 79
Muche, Georg 240
Musper, Theodor 239

Nadar (Gaspard Felix Tournachon) 114
Neutra, Richard J. 121
Newton, Isaac 38
Nietzsche, Friedrich 25

Obermaier, Hugo 65, 261 Anm. 20
Oelze, Richard 239
Oranien, Prinz von 78
Ostwald, Wolfgang 39
Otto, Rudolf 78, 79, 260
Oud, Jacobus Johannes Pieter 121
Ozenfant, Amédée 239

Pérret, Auguste 121
Phidias 68, 129
Picasso, Pablo 22, 33, 45, 59, 74, 88, 90, 93, 131; Abb. 89–94
Planck, Max 136
Polo, Marco 129
Poussin, Nicolas 58, 108; Abb. 64, 65

Raffael 131
Rasch, Heinz 240, 241; Abb. 159
Ray, Man 115; Abb. 147
Read, Herbert 239
Redon, Odilon 94
Rembrandt 21, 72, 73, 92, 106; Abb. 59
Renoir, Auguste 18, 20, 86; Abb. 75
Roth, Alfred 239

Rousseau, Henri 81, 115; Abb. 81
Rubens, Peter Paul 52, 72, 81, 92, 108
Runge, Philipp Otto 39
Russolo, Luigi Abb. 104

Sartoris, Alberto 239
Sauerlandt, Max 78, 82f., 84
Sautuola, Graf 128f.
Schäfer, Heinrich 97
Scheltema, Friedrich von 99
Schiller, Friedrich von 23, 25, 51, 55, 91, 128, 136, 144, 152, 249
Schinkel, Karl Friedrich 141
Schlemmer, Oskar 77, 90, 94, 238, 239, 240, 241; Abb. 114, 137, 152
Schliemann, Heinrich 135, 136, 143
Schmidt, R. R. 261 Anm. 20
Schopenhauer, Arthur 12
Schumacher, Emil 262 Anm. 67
Schwitters, Kurt 88, 238
Seghers, Hercules 92, 106
Servranckx, Victor 239
Seuphor, Michel 239
Seurat, Georges 59, 87, 116; Abb. 78
Shakespeare, William 149
Sisley, Alfred 18
Stelzer, Otto 262 Anm. 67
Strzeminski, Wladislaw Abb. 132
Strzygowski, Josef 80

Tairow, A. J. Abb. 162
Talbot, William Henry Fox 114
Tanguy, Yves Abb. 122
Tériade, E. 239
Tiepolo, Giovanni Battista 116
Tintoretto 73, 77, 107, 108; Abb. 58
Tizian 73, 92
Thode, Heinrich 131
Turner, William 18; Abb. 70

van der Weyden, Rogier 71, 72, 97
van Eesteren, Cornelis 121, 239
van Eyck, Gebrüder 43, 58, 71, 72, 91, 97, 130; Abb. 49
van Gogh, Vincent 84, 89, 93, 108, 116, 128; Abb. 79
Vantongerloo, Georges 59, 239
Velasquez, Diego 73, 130
Vermeer van Delft, Jan 130
Verworn (Kunsthistoriker) 99
Vietta, Egon 239
Vollard, Ambroise 146
Voltaire 81
Vordemberge-Gildewart, Friedrich Abb. 123

Wadsworth, Edward 239
Wagner, Richard 123
Warnecke, Hans 69, 86; Abb. 117
Watteau, Antoine 107
Werner, Theodor Abb. 130
Wilde, Oscar 20
Winckelmann, Johann Joachim 128
Worringer, Wilhelm 248
Wright, Frank Lloyd 121; Abb. 145

Zervos, Christian 239
Ziegler, Leopold 20, 97, 99, 261 Anm. 20

Bildquellennachweis

Alinari, Florenz 65
Bernatzik, A.: Äthiopien des Westens, Verlag Seidel, Wien 1933 38
Bernatzik, A.: Der dunkle Erdteil, Atlantis-Verlag, Berlin 1930 36, 37
Bijtebier, Paul, Brüssel 119
Bildarchiv Foto Marburg 46, 56, 58, 69
Breasted, James Henry: Geschichte Ägyptens, Phaidon-Verlag 17
Breuil und Obermaier: The Cave of Altamira, Madrid 1935 2, 6–9
Busch, Wilhelm: Ehre dem Fotografen 153, 154
Cahiers d'Art, Paris 15, 31, 32, 40, 50, 95, 122–124, 130, 142, 143, 161
Ducati, Pericle: Die etruskische, italo-hellenistische und römische Malerei, Verlag Deutike, Wien 1941 16, 19
El Grecos Gemälde, London 1938 57
Ernst, Max: La femme 100 têtes, Ed. du Carrefour, Paris 1929 118
Frobenius, Leo: Ekade Ektab, Leipzig 1937 11–13, 28
Frobenius, Leo: Erythräa, Atlantis-Verlag, Berlin–Zürich 29
Frobenius, Leo: Die Felsbilder Fezzans, Leipzig 1937 30
Grohmann, Will: Paul Klee, Ed. Cahiers d'Art, Paris 96, 101, 102, 111
Guillaume, Paul und Munro, Thomas: La sculpture nègre primitive, Editions G. Crès & Co., 1929 35
Heidrich: Alt-niederländische Malerei, Verlag Diederichs, Jena 55
Henry, Daniel: Der Weg zum Kubismus, Delphin-Verlag, München 87, 88
Herberts, Kurt: Aus der Maltechnik geboren, Verlag Baedeker, Wuppertal 40
Hildebrandt, H.: Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Verlag Athenaion, Potsdam 146–150
IPEK, 15. Band, Verlag de Gruyter & Co., Berlin 26
Jacques, Renate: Deutsche Textilkunst, Rembrandt-Verlag, Berlin 44
Jamnitzer, Wenzel: Perspectiva Corporum Regularum . . ., Nürnberg 1568 51
Jedlicka, Gotth.: Cézanne, Verlag E. Rentsch, Zürich 86
Kat. der Ausstellung ›Konkrete Kunst‹, Kunsthalle Basel 1944 107–109
Kat. der Ausstellung ›Konstruktivisten‹, Basel 1937 110
Kat. ›Art in Our Time‹, The Museum of Modern Art, New York 156

Kat. der Otto Meyer-Amden-Gedächtnisausstellung, Kunsthaus Zürich 112
Kleinhempel, Ralph, Hamburg 72
›Koralle‹ 1935 34
›Kunst-Ismen 1914–1924‹ 103–106
The Museum of Modern Art (Lillie P. Bliss Bequest), New York 89
Obermaier, H.: Las pinturas rupestres del Barranco de Valtorta. Madrid 1919 10
Ozenfant, A.: Leben und Gestaltung, Verlag Kiepenheuer, Potsdam 85
Photographie Giraudon, Paris 73
Prado, Madrid 60–62
Propyläen-Weltgeschichte (Ausgabe vor 1943) 14
Réunion des Musées Nationaux, Service photographique, Paris 68
Schünemann: Musikerhandschriften, Atlantis-Verlag, Berlin–Zürich 52
Springer, A.: Kunstgeschichte, Die Renaissance in Italien, Leipzig 1918 47–49
›telehor‹, Brünn 1936 120
›Umschau‹ 1923 126
Walter, Johannes: Goethe. Kaiserlich Leopoldinische Akademie der Naturforscher, Halle a. S. 1930 67
Widmayer, Jul., Mikrofoto aus ›Aussaat‹, Verlag Bürger, Lorch 127
Zahn: Goya, Caprichos. Kiepenheuer-Verlag, Potsdam 63
›Zeitprobleme in der Schweizer Malerei‹, Kunsthaus Zürich 97
Zervos, Chr.: L'Art de la Mésopotamie, Ed. Cahiers d'Art, Paris 1935 23–25
Zervos, Chr.: L'Art en Grèce, Verlag Schwabe, Basel 20–22, 27, 43

Alle nicht aufgeführten Vorlagen stammen aus dem Archiv Baumeister, Stuttgart

Copyrightnachweis

© 1988 Archiv Baumeister, Stuttgart
Abb. 113, 116, 136, 138–141, 150, 163, 164

© 1988 by COSMOPRESS, Genf
Josef Albers (Abb. 133), Hans Arp (Abb. 124), Julius Bissier (Abb. 121), Paul Klee (Abb. 96, 101, 102, 111)

© 1988 Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan
Abb. 120

© 1988 Familie Schlemmer, Nachlaß Oskar Schlemmer, Badenweiler
Abb. 114, 137, 152

© 1988 Stiftungsrat Vordemberge-Gildewart, Rapperswil
Abb. 123

© 1988 VG Bild-Kunst, Bonn
Max Ackermann (Abb. 131), Georges Braque (Abb. 87, 88), Alexander Calder (Abb. 149), Carlo Carrà (Abb. 105), Marc Chagall (Abb. 99), Robert Delaunay (Abb. 158), Max Ernst (Abb. 118), HAP Grieshaber (Abb. 115), Jean Hélion (Abb. 129), Wassily Kandinsky (Abb. 100), Le Corbusier (Abb. 135, 143), Fernand Léger (Abb. 134, 156), André Masson (Abb. 125), Henri Matisse (Abb. 82), Joan Miró (Abb. 119, 142), Piet Mondrian (Abb. 107), Claude Monet (Abb. 74, 77), Pablo Picasso (Abb. 89–94), Luigi Russolo (Abb. 104), Yves Tanguy (Abb. 122)

Willi Baumeister

Werkverzeichnis der Zeichnungen, Gouachen und Collagen

Von Dietmar J. Ponert in Zusammenarbeit mit Felicitas Karg-Baumeister. Herausgegeben von der Staatsgalerie Stuttgart mit Unterstützung der Fritz Thyssen-Stiftung.
Mit einer Einführung von Dietmar J. Ponert. 812 Seiten mit 16 Farbtafeln. Das komplette Werkverzeichnis umfaßt 2285 Eintragungen, alle mit Abbildungen, dazu Vorbemerkungen zum Katalog sowie die wichtigsten Termini in deutscher, englischer und französischer Sprache, außerdem eine Bibliographie der im Werkverzeichnis zitierten Titel.
Der Band erscheint in einer limitierten Auflage von 1350 Exemplaren.
Die Œuvrekataloge der Malerei und Graphik Baumeisters, der bekanntesten Künstlerpersönlichkeit im Nachkriegsdeutschland mit internationalem Ruf, sind vergriffen. Das Werkverzeichnis der Zeichnungen, Gouachen und Collagen ist ein Desideratum seit Jahren.
Das zeichnerische Œuvre des Malers, Graphikers, Bühnenbildners und Schriftstellers Willi Baumeisters spiegelt die künstlerische Entwicklung eines facettenreichen Werks in die Abstraktion und die Formulierung seiner verrätselten Bildinhalte in ungewöhnlich großem Umfang. Die Zeichnungen, oft in Reihen entstanden, belegen alle wichtigen Werkphasen in nuce und lassen die Bildgenese der Malereien in bezug auf Inhalt und Form unmittelbar verfolgen.
Das Werkverzeichnis der 2285 Blätter wurde in den Jahren 1971–1975 mit Hilfe der Fritz Thyssen-Stiftung und der Familie Baumeister von Dietmar J. Ponert an der Staatsgalerie Stuttgart angelegt und seither von Felicitas Karg-Baumeister ergänzt und erweitert. Der Fritz Thyssen-Stiftung und hohem, privatem Einsatz verdankt der Herausgeber, die Staatsgalerie Stuttgart, die Mittel zur Drucklegung.
Die Publikation enthält neben einleitenden Texten zur künstlerischen Entwicklung wie der Genera des Mediums Zeichnung und ihrer Funktion im Werk Baumeisters einen komplett simultan bebilderten, dreisprachig erläuterten ›catalogue raisonné‹ mit wissenschaftlichen Kommentaren, sorgfältig erfaßten technischen und bibliographischen Daten, präziser Zustandsbeschreibung, Angaben zur Provenienz, Ausstellungs- und Literaturnachweisen.
Das dokumentarische Gewicht dieser Arbeit macht die Publikation zu einem Kompendium kunsthistorischer Grundlagenforschung, das nun einem Kapitel deutscher Kunstgeschichte der Moderne und dem interpretierenden Verständnis der Kunst Baumeisters entscheidend neue Quellen verfügbar macht: für Konstruktivismus, Surrealismus und sachlichen Realismus, den stilistischen Zeitströmungen der 20er und 30er Jahre, für das riesige Illustrationswerk (von Stoffen vorchristlicher Epen, Bibel, klassischer Literatur) eines Verfemten in den Jahren des Zweiten Weltkriegs, für die neuen Mythologien und Zeichen der 50er Jahre, Informel und Farbfeldmalerei.