

## Entgegenständlichung und Verwesentlichung

1910/1911 erscheinen die ersten total abstrakten Bilder. Gemeinhin wird es Abstraktion genannt. Aber dies ist eine bequeme und leichtfertige Bezeichnung. Sie erklärt nicht das Geringste. Sie setzt nur etwas hin, das man glauben soll.

**Kunst-Politik.** Abstraktion wurde ohne Begründungen als Leitmotiv von Kunstpolitik eingesetzt. Dies geschah nach 1945 mehrere Jahrzehnte lang. Es wurde weithin mit Ausschließlichkeit betrieben. Wer nicht abstrakt malte, hatte keine Chance. Erst seit den 1980er Jahren entwickelte sich – sehr langsam – wieder ein Pluralismus, der Abstraktion und Gegenständlichkeit halbwegs nebeneinander zu ließ.

In dieser Kunst-Diktatur, die eine Kultur-Diktatur war, blieb das künstlerische Leben weithin dürr. Bis es sich wie eine Mode verbraucht hatte.

Das Stichwort Abstraktion war ein großer Irrtum. Er wurde von vielen Kunst-Richtern propagiert. Dafür wurde auch die Geschichte des Bauhauses mißbraucht. Ihm wurde die Abstraktion zugeschrieben. Es wurde dann für den Missbrauch schuldig gesprochen. Aber dies war ebenso ein Konstrukt wie die Abstraktion selbst ein Konstrukt war. Tatsächlich hatte das Bauhaus einen Pluralismus von unterschiedlichen Bild-Theorien und Bild-Gebräuchen.

**Widerspruch.** Aus dem Osten, aus kommunistischen Ländern kam heftiger Widerspruch gegen die Entgegenständlichung. Er warf schon in den späten 1920er Jahren Bauhaus-Leuten „Formalismus“ vor.

Diese Kritik, obwohl auch sie nicht differenzierte, hätte alarmieren könnn. Aber sie wurde vom Antikommunismus pauschal und unargumentativ als Unsinn dargestellt. Und sie wurde kunsttheoretisch nie diskutiert. Man beschimpfte sich gegenseitig wie mit Glaubens-Bekennnissen. Es gab nahezu keinerlei Analyse. Daher bewegten sich die „Begriffe,“ die sich fälschlich dafür ausgaben, wie Mode-Wörter in einer Sphäre der bloßen Meinungen.

Dies gilt im Grunde für die gesamte Szenen mit ihren beiden Seiten: für die Entgegenständlichung wie für fast alles, was sich Realismus nennt. Es gab auch keine Differenzierung, was etwa realistisch orientierte Bilder an Entgegenständlichung besitzen – das tun sie nämlich.

Ich vermute, daß dieser Mangel an Diskussion auch den sehr verständigen Bauhaus-Bildhauer Gerhard Marcks (1889-1961) dazu brachte, dem Bauhaus in Dessau nicht mehr angehören zu wollen – er verließ es 1924.

**Beispiel: Piet Mondrian.** Man hätte den Lauf der Entgegenständlichung sehr gut am Beispiel von Piet Mondrian (1872-1944) zeigen können – aber da machte man es sich im Grund sehr einfach. Lange Zeit wurde sein immer stärkerer Prozeß der Reduktion des Alltäglich-Gegenständlichen nicht wahr genommen. Dann hat man dies lange verschwiegen. Es passte nicht in die Ideologie der Kritiker-Zunft, die einen fixen Begriff von einem Künstler verlangte - er sollte wie eine Handels-Marke immer dasselbe produzieren. Erst nach 2000 tauchten langsam die Bilder von Mondrian auf, die seinen sehr interessanten Werdegang offen legten. Ähnliches hätte man an Kandinsky zeigen können.

Aber zur gleichen Zeit nährte sich zu Mondrian ein neuer Gebrauch (man kann es nicht Interpretation nennen): ein Teil seiner Bilder wurde wie ein neues Ornament als Verzierung von allerlei Gegenständen und Wänden und selbst von Autos mißbraucht. Mondrian, der dies entsetzt abgelehnt hätte, wurde damit von manchen Leuten zu einer Witzfigur gemacht, vor allem wenn sie etwa ein Citroen 2 CV-Auto, eine sogenannte „Ente,“ mit einem mondran-ähnlichen Gitter-Netz und Farb-Feldern dekorierten. Mondrian verstand jedoch seine Bilder ganz anders: als Chiffren, als Symbol für seine auch verbal ausgearbeitete Philosophie. Der Missbrauch missbrauchte sie weitab vom Kern der Kunst zum vordergründigen Mode-Reiz.

**Konzentration auf Wesentliches.** Es ist in allen Gattungen der Künste uralte, daß Darstellungen vor allem Wesentliches präsentieren wollen. Dabei lassen sie weg, was ein Gestalter für unwesentlich hält.

Dieses Setzen auf inhaltliche Bedeutung ist ambivalent: einerseits reduziert es, andererseits intensiviert es. Bedeutungsarmes wird abgeworfen, Bedeutendes wird hervor gehoben.

In vielen Jahrhunderten musste man in beiden Bereichen nicht viel tun, um mit diesem Gestaltungs-Mittel ausgezeichnete Wirkungen zu erzielen.

Mittelalterliche Gestaltungen als Bilder und Plastiken lassen sich mit diesem Gedanken gut bzw. überhaupt erst verstehen.

Aber auch wenn zum Beispiel eine menschliche Figur in ein üppiges spätmittelalterliches Falten-Werk eingesenkt ist, kann dies eine ähnlich reduzierende Wirkung haben: von der Figur wird nur das Wesentliche gezeigt - das Faltenwerk ist nicht etwa reales Gewand, sondern eine umhüllende Atmosphäre.

**Infragestellen.** Im ganzen 19. Jahrhundert hat die sich weit entwickelnde Industrialisierung Auswirkungen auch auf die künstlerischen Gedanken und Produktionen. Man darf sich dies nicht zu eng und angepaßt vorstellen – es sind im Wesentlichen Anreize und Impulse.

Die handwerkliche Produktion, zu der weit gehend sämtliche künstlerischen Tätigkeiten gehören, erhält einigen Druck an Produktion und Rationalisierung. Und zugleich wächst der Reiz an Ausbreitung in vieler Hinsicht.

Um 1900 verstärkt sich das Nachdenken darüber, was man eigentlich macht und machen will. Dies schlägt sich in vermehrter Philosophie zu den Künsten nieder.

Dazu gehört einerseits viel Kritik. Der Philosophie-Professor Friedrich Nietzsche (1844-1900) ist einer der bedeutenden Autoren des Infragestellens. Er wurde in weiten Kreisen geradezu verschlungen, auch weil er ein Meister des Wortes ist.

**Phänomenologie.** Es entsteht um 1900 die Philosophie der Phänomenologie. Sie hat vielerlei Einfluß. Darin geht es um das Wesen. Künstler wollen den Kern ihrer Inhalte besser studieren. Dabei spielen auch Naturwissenschaften eine Rolle.

Ein geradezu wahnsinniger Impuls entsteht durch die Erfindung (1895) und Anwendung der Strahlen, mit denen der deutsche Physiker Wilhelm Conrad Roentgen (1845-1923; 1901 Nobelpreis) ins Innere des Körpers einzudringen vermag und daraus Bilder gewinnt. Diese Strahlung ist sehr selektiv – sie nimmt nur wenig auf und stellt es dar – sie gibt also ein sehr reduziertes Bild des Körpers – aber ein Bild von dem, was man zuvor niemals darstellen konnte. Dies war überraschend und geheimnis-umwittert 1897 entstanden die ersten Anwendungen. Sie verbreiteten sich rasch und revolutionierten einen Teil der Medizin.

**Neue Erscheinungs-Weisen.** Die Elektrizität, die seit derselben Zeit ein Massen-Produkt wird, verändert umfangreich die Erscheinungsweisen der Welt. Sie revolutioniert vieles in der Architektur. Mit ihrem Licht konnte man gestalten: Alltägliche Erscheinungs-Weisen abwerfen und neue Erscheinungs-Weisen „zaubern“, die später und heute uns als alltäglich erscheinen. Man konnte Materielles deutlicher zeigen. Licht wurde ein vielseitiges Mittel der Interpretation dessen, was man im Bild darstellen wollte.

Viele dieser Impulse sind weit gehend älter. Eigentlich seit jeher weiß man, daß die Sonne je nachdem wie sie das will, die Bilder von Menschen und Gegenständen schafft, verändert, reduziert, kommen und gehen läßt.

In Goethes „Faust“ findet man dazu Hinweise.

Im Alltagsleben scheinen die Bilder der Welt eine bestimmte Festigkeit zu haben. Weil sie sich für den nachdenklosen Blick immerzu wiederholen, haben sich die meisten Menschen an sie gewöhnt. Gewöhnung sucht stets Sicherheit.

Nun hat die Geschichte lange Zeiten, in denen es den Menschen darauf ankommt, Verlässlichkeit zu haben und zu genießen.

**Neues?** Für Neues gab es im 19/20. Jahrhundert mehrere Impulse. Es wurde durch Lesen und Schreiben eine Dimension aufgebaut, über die noch kaum nachgedacht ist. Dies ist seit langer Zeit nicht erst seit einigen Jahrzehnten - eine LebensWelt, die ständig von Medien gefüllt ist. Das macht man nicht selbst, sondern dies tun andere - mit Zielen, auf die man selbst kaum Einfluß hat – außer Weglegen oder Abschalten.

Der Kapitalismus hat diese Medien als Verkaufs-Bringer erkannt und benutzt sie. Um die Aufmerksamkeit der Käufer zu steigern, läßt er sich ständig etwas einfallen, das er als neu präsentiert, auch wenn es fast immer „alte Hüte“ sind.

Hinzu kommt als zweites, daß die Industrialisierung zwar nicht so viel wie behauptet an Neuem bringt, aber im Laufe der Zeit entsteht doch der Eindruck einer Vielheit. Das Neue will zumindest mit so wenig wie möglich mit vertrautem Alten erscheinen. Es umgibt also die Industrialisierung und die Medien-Welt sich sehr oft mit Reizen, die die Alltags-Erscheinungen verändern und meist vordergründig zu übertrumpfen behaupten.

Die Seh-Weise von Menschen ist immer eine Suche. Aber sie ist keineswegs selbstverständlich. Seit dem 19. Jahrhundert lassen sich sehr viele Leute darauf ein, ihre Seh-Weisen von Industrie und Medien leiten zu lassen. Eine Vielzahl von Künstlern hat dies aufgegriffen und unterschiedliche Auswahls- und Darstellungs-Weisen experimentiert,

Weil es dabei auch auf das Publikum ankommt, das bei Gefallen kauft oder nicht kauft, spielt nun die Erziehung eine Rolle – und immer mehr.

**Befreien.** Es geht darum, das Wesen von seinen Umhüllungen, die ablenken, stören, in andere Richtungen lenken, zu befreien. Vor allem von der Banalisierung.

Dies war seit jeher eine der Fähigkeiten der Künste. Parallel dazu auch einer literarisch bedeutenden Sprach-Fähigkeit, wie wir sie vor allem bei Lessing (1729-1781) und Goethe (1749-1832) finden, die für die Wiedergewinnung der Semantik in der deutschen Sprache eine immense Rolle spielen.

In der Musik gibt es eine ähnliche Bewegung.

Das Problem dabei ist, daß es sich um mehrere Möglichkeiten handelt.

**Das eigene Bild.** Der Bildhauer Richard Hess (1937-2017), ein Kollege in meiner Hochschule, mit dem ich viele Diskussionen hatte, sagte mir: Ich gelte als realistisch. Was bedeuten solche Worte? Sie sind nicht nur unscharf, sie sind überhaupt nicht aussage-fähig. Wenn ich arbeite, mache ich als Künstler – wie seit Jahrtausenden – mein eigenes Bild. Es entsteht im Kopf. Es hat einige Ähnlichkeiten mit dem, was wir im Alltag kennen. Aber es weicht davon wiederum auch in erheblichem Ausmaß ab.

Zweitens. Ich benutze zur Darstellung sehr viele Mittel, die man oft abstrakt nannte. Ich setze sie mit künstlerischer Semantik ein – so wie ich damit eine Bedeutung ausdrücken möchte. Um einer Plastik den Charakter des Aufrechten zu geben, gebe ich ihr eine lange Rücken-Linie. So wirkt sie elegant. Die großen Meister dafür sind italienische Kollegen in allen Jahrhunderten. Diese Linie ist voll gespannter Energie. Ich verwende alle Mittel, die die sogenannten gegenstandslos arbeitenden Kollegen ebenfalls nutzen.

Es gibt eigentlich keinen Unterschied zwischen uns. Nur die Wahl des dargestellten Inhalts ist anders. Der Bauhaus-Meister Wassily Kandinsky (1866-1944) malte keine alltags-bekannteren Gegenstände. Er malt Gestimmtheiten. Klänge. Ereignisse. Gegensätze. Dies ist immer Theater- Dramaturgie. Es entstanden Seelen-Landschaften. Man kann sie ebenso auf vieles beziehen wie den Kantschen Imperativ. Es wirkt wie poetische Gedichte: sie können relativ konkret sein oder Freude und wunderbare Augenblicke der Liebe ausdrücken. Intensivieren. Über alles Augenblickliche setzen.

**Das Ballett einer mechanischen Welt.** Kurt Schmidt (1901-1991) wandte sich – wie man damals sagte – der abstrakten Malerei zu. 1923 entwickelt Kurt Schmidt für die Bauhaus-Ausstellung das „Mechanische Ballett.“ Er weiß selbstverständlich, wie Ballett in all den Jahrhunderten vor seiner Tätigkeit arbeitete und auf Bühnen erschien.

Nun aber hat er – als aufmerksamer Beobachter – eine Reihe von Assoziationen, Interessen, Einfälle, die außerhalb des Überlieferten liegen. Ihn beschäftigen rhythmische Fragen, Intervalle, Spannungen. Zum Beispiel klein und groß. Konstruktives. Das absichtslose Spiel von Formen, das nicht vom Körper abgeleitet ist. Bewegungen wie von Maschinen. Mit einer „urtümlichen“ Musik (Max Osborn) des Komponisten Hans Heinz Stuckenschmidt (1901-1988).

„Die Bauhaus-Arbeit stand im Zeichen unseres technischen Zeitalters.“ Im „Mechanischen Ballett“ wird „das Prinzipielle des Maschinenwesens dargestellt.“ Ganz auf Fläche bezogen und in der Fläche gestaltet.

Die Uraufführung fand 1923 in Jena statt: im Stadttheater, das Walter Gropius gebaute hatte. Und auch die Wiederholung. Im gleichen Monat 1923 in der Werkbund-Tagung in Weimar. 1924 in Berlin im Rahmen einer Ausstellung in der Philharmonie. Es war „ein Augenspiel von nie gesehener Phantastik.“

Der Bürger-Schreck lag darin, daß hier etwas dargestellt wurde, das nicht aus der gewohnten Welt mit ihren kollektiven Absprachen an Bedeutungen stammte. Man kann sich eigentlich nur wundern, warum dies schreckte. Der Umgang damit war ähnlich, wie sich manche Erwachsene verhalten, wenn die Kinderspielen zusehen: Was sie nicht selbst machen würden, gilt nicht – muß also ab-erzogen werden. Vernünftig wäre es jedoch, bevor man urteilt, sich Fragen zu stellen: Was tun sie denn da? Wenn sie es tun, könnte es irgendeinen Sinn haben. Die Stimme erkunden und erproben? Sich kenntlich zu machen? Sich darzustellen?

Das „Mechanische Ballett“ war eine kollektive Produktion im Bauhaus, vor allem von Kurt Schmidt, Georges Teltcher-Adams (1904-1983; 1921 Bauhaus), Friedrich Wilhelm Bogler; (1902-1945; 1921 im Bauhaus). Auf die Begeisterung hin wurde eine Werkstatt eingerichtet. Oskar Schlemmer erhielt die Leitung.

Das „Mechanische Ballett“ wurde 1938 vom NS-Regime zur „entarteten Kunst“ gestempelt.<sup>1</sup>

**Abstrakte im Bauhaus.** Zu den Abstrakten gehört Georg Muche (1895-1987), 1919 ans Bauhaus berufen, konvertiert 1922 zum Katholizismus und wendet sich im selben Jahr von der abstrakten Malerei ab. Er ist bis 1927 Lehrer am Bauhaus.

**Abstrakte Filme.** Exponent der Bewegung ist in den Niederlanden Theo van Doesburg (1883-1931) und in Deutschland Werner Graeff (1901-1978).

Werner Graeff, aus Wuppertal, ist 1921 im Bauhaus Weimar. Er geht zu van Doesburg, als dieser ins Bauhaus kommt. 1922/1930 ist er Mitglied der „Stijl“-Gruppe. 1922 exponiert er sich im Konstruktivisten-Kongreß in Weimar. Da geht es auch um Dada. Dazu gehören Tristan Tzara (1896-1963), Arp (1896-1966), Kurt Schwitters (1897-1948). Dann schreibt Graeff Partituren für abstrakte Filme. Und er versucht eine internationale Verkehrszeichen-Sprache zu entwickeln. 1922/1923 ist er Gast der Novembergruppe. Er gründet 1923 in Berlin mit Hans Richter (1888-1976) die Zeitschrift „G“- dies heißt Grafik. In der Redaktion arbeiten El Lissitzky und Ludwig Mies van der Rohe.

1925 ist Werner Graeff<sup>2</sup> im Werkbund, der ihn 1926/1927 zum Propaganda- und Pressechef der Werkbund-Ausstellung „Die Wohnung“ in der Weißenhof-Siedlung (1927) in

---

<sup>1</sup> Neumann, 1996, 123/128

<sup>2</sup> Werner Graeff, Der neue Ingenieur im Vormarsch : de Stijl, 6, 1923/1925, Nr. 3/4, 42. In: Jaffé, 1967, 185

Stuttgart beruft. Graeff fertigt zwei Bücher für den Werkbund an: „Bau und Wohnung“ und „Innenräume.“

Dann schreibt er erneut Manuskripte für avantgardistische Filme. 1931/1933 arbeitete er als Lehrer an der Reimann-Schule in Berlin. 1934 Emigration nach Spanien, am Ende der 1930er Jahre ist er in der Schweiz. 1951 wird Werner Graeff an die Folkwang-Schule in Essen berufen. Dort lehrt er als Professor bis zu seiner Emeritierung 1959.

**Darstellung.** Die künstlerischen Experimente konnten auch für andere Bereiche anregend sein. Im Kaiser-Wilhelm-Institut für physikalische Chemie entwickelt später der Bauhäusler Hans Haffner (1897-1981) u. a. mit Werner Heisenberg die visuelle Darstellung von atomaren und molekularen Strukturen.

**Platon und der Zweifel.** Die Entgegenständlichung hat eine lange Vorgeschichte. Die längste Tradition stammt aus einer antiken Strömung der Skepsis. Nur Minderheiten vertraten sie, die Mehrheiten ließen keine Zweifel am Wert der sinnlich-anschaulichen Erscheinungen.

Exponent des Zweifels ist Platon (um 428-347). In einer Geschichte (>Höhlengleichnis<) formuliert er: Alles sichtbare ist nur ein Ablanz des Wesens, das Menschen nicht zu erkennen vermögen. Denn sie sind wie in einer Höhle gefesselt und sitzen mit dem Rücken zum Licht, von dem sie nur die Schatten auf der Höhlen-Wand zu erkennen vermögen.

Eine zweite Tradition unterscheidet zwischen Unwesentlichem und Wesentlichem. Sie entdeckt das Wichtige im Einfachen.

**Das eigene Urteil.** Dazu gehört die Überzeugung, daß der einzelne sich nicht mehr Autoritäten überlassen soll, sondern eine eigene Kraft des Urteilens entwickeln soll.

Der englische Maler John Constable (1776-1837) schreibt 1803: "Die letzten zwei Jahre bin ich nur Bildern nachgelaufen und habe mir die Wahrheit aus zweiter Hand geholt. - Ich will nach Bergholt zurückkehren und versuchen, das, was *ich* sehe, ganz unaffektiert und einfach zu malen, wie ich es sehe."<sup>3</sup>

Was bedeuten diese Zeilen? Das bürgerliche Individuum bildet sich heraus. Dem auf sich selbst gestellten Produzenten, dem „Einzel-Händler“ (man achte auf das Wort) und Pionier-Unternehmer des Frühkapitalismus entspricht der Künstler, der nun ebenfalls glaubt, auf sich gestellt zu sein.

Er versucht, vorhergehende Erfahrungen abzuwerfen, auch weil sie - soziologisch gesehen - nicht die Erfahrungen seiner Klasse sind, sondern die einer anderen Klasse, des Adels. Ohne diese vorhergehenden Erfahrungen erscheint ihm die eigene Erfahrung einfach: denn sie reduziert sich auf den Augenblick. Dieser erscheint unbelastet und leicht verständlich.

**Einsamkeit und eigener Weg.** Der englische Maler William Turner (1775-1851) ist ein überspannter Mann. Er verkauft seine Bilder an überspannte aristokratische Freunde<sup>4</sup>.

Turner ist ein einsamer Maler. Die bürgerliche Gesellschaft wird ihn zunehmend in die Position des „Sonderlings“ manövrieren - und den Maler damit - es mag paradox erscheinen - zum Sinnbild ihrer eigenen Existenz machen. Sie wird die Einsamkeit des bürgerlichen Individuums in der Figur des Künstlers als genial verklären und feiern. Dadurch genießt sie lustvoll ihr Defizit als Tugend: durch Ästhetisierung.

In Turners Bildern löst sich das Faßbare, Konkrete, Gefügte auf.<sup>5</sup> Sie werden Farben-Phantasien. Farbe ist - wie Walter Benjamin bemerkte - das Medium voraussetzungsloser Meditation<sup>6</sup>.

<sup>3</sup>Zitiert bei: Lankheit, S. 197. Abb. Boote auf dem Stour, um 1811 (London, Victoria und Albert Museum); Lankheit, Abb. S. 198.

<sup>4</sup>Clark, \*\*\*, 95.

<sup>5</sup>Simplon-Paß, um 1840 (Harvard University). Lankheit, Abb. S. 202.

<sup>6</sup>Benjamin, Werke \*\*\*,

**Die Verwandlung der Erde.** Mit zunehmender Industrialisierung gerät die mittel- und nordeuropäische Welt in die Krise. Neue Gebilde entstehen: Industrie-Werke, Stadt-Bereiche, Wohn-Viertel, Infrastrukturen. Sie erscheinen wie eine zweite Wirklichkeit. Als etwas künstlich Geschaffenes.

**Fluchten.** In dieser Krise entstehen in den alten Eliten Flucht-Bewegungen: Aufs Land, in die „reine Natur.“ Und in ferne Länder. Sie drücken sich künstlerisch aus: in der Zunahme der Bilder von Landschaften und von Reisen.

**Suche nach neuer Identität** ist ein weiteres Motiv. Das Problem entsteht durch die Entwicklung von Massen-Medien: In der Zeitung wird mithilfe des Druckes und von Abbildungs-Verfahren die Informationen über diese Welt vervielfacht.

Vor allem die lange Auseinandersetzung zwischen Fotografen und Malern beschleunigt eine Identitäts-Krise bei einem großen Teil der Maler. Die Entgegenständlichung ist ein Lösungs-Versuch, mit dem sie sich gegen die Fotografie verteidigen und zugleich ein neues Feld suchen.

**Die Armut des Künstlers.** Paul Gauguin wird 1848 in Paris geboren<sup>7</sup>. Der Vater ist Journalist. Als Napoleon III. 1851 an die Macht kommt, wandert die Familie nach Peru aus. Aber schon 1855 kehrt sie zurück. 1865 geht Paul Gauguin zur Handels-Marine. Er kommt nach Rio de Janeiro. 1868 ist er in der Kriegs-Marine. 1871 tritt er durch die Vermittlung des Bankiers Gustave Arosa in das Büro des Börsen-Maklers Bertin ein. 11 Jahre lang arbeitet Gauguin als Börsen-Makler.

1874 fängt er an zu malen: sonntags. Er beginnt Bilder von den Impressionisten zu sammeln. 1876 stellt er ein eigenes Bild, eine Landschaft, im öffentlichen Salon aus. Dann beteiligt er sich an mehreren impressionistischen Ausstellungen. 1883 kündigt Gauguin seine Stellung, um nur noch zu malen. Er siedelt nach Rouen über - kommt aber mit dem Geld nicht aus. Daher arbeitet er 1885 als skandinavischer Vertreter der französischen Firma Dillies & Co, die wasserdichte Leinwand herstellt.

**Dr Ruch der Revolution.** 1885 schreibt Gauguin aus Kopenhagen: „Ich habe hier eine Ausstellung meiner Werke veranstaltet. Nach fünf Tagen ließ man die Ausstellung auf Anordnung der Akademie schließen. Ernsthaft und zu meinen Gunsten sprechende Zeitungsartikel wurden beschlagnahmt. Die gemeinsten Intrigen. Die ganze alte akademische Sippschaft hat gezittert, als ob es sich um einen Revolutionär auf dem Gebiete der Kunst handelte.“<sup>8</sup>

In Kopenhagen hält sich die Familie nur mit Französisch-Stunden über Wasser. „Inzwischen sitze ich ohne einen Pfennig da, bin über den Hals in der Scheiße. Deshalb tröste ich mich mit meinen Träumen.“<sup>9</sup>

Gauguins Frau, eine Beamten-Tochter, wird mit dem gesellschaftlichen Bruch nicht fertig. 1885 schreibt der Maler: „Mette ist augenblicklich gar nicht liebenswert. Das Elend hat sie ganz verbittert. Hier, wo sich alle Leute kennen, fühlt sie sich in ihrer Eitelkeit getroffen und ich muß alle Vorwürfe einstecken. Natürlich ist bloß meine Malerei dran schuld, daß ich nicht ein hervorragender Börsianer geworden bin u. s. w.“<sup>10</sup>

Nach Auseinandersetzungen mit seiner Frau trennt er sich von ihr. 1885 schreibt er ihr: „Ohne Kapital fühle ich mich nicht stark genug, Dir den Luxus zu bieten, der Dir unentbehrlich ist.“<sup>11</sup> Sie geht nach Dänemark, er mit seinem Sohn Clovis nach Paris. Dort lebt er 1886 vom Plakate-Ankleben: für fünf Francs pro Tag.

---

<sup>7</sup>Paul Gauguin, Briefe. Herausgegeben von Maurice Malingue. (Rembrandt) Berlin 1960.

<sup>8</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 29/30.

<sup>9</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 26.

<sup>10</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 28.

<sup>11</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 40.

**Träumer des Unverstandenen.** 1885: „Ich bin hier mehr als je mit den quälenden Problemen der Kunst beschäftigt. Weder meine Geldsorgen noch geschäftliche Angelegenheiten können mich davon abbringen. Sie raten mir, ich soll mich Eurer Gesellschaft der Unabhängigen anschließen. Soll ich Ihnen sagen, was da passieren wird? Sie sind heute hundert und werden morgen zweihundert sein. Die Kunsthändler sind zu zwei Dritteln Intriganten. . . . Was sollen aber wir anfangen, die Träumer, die Unverstandenen?“<sup>12</sup>

Gauguin an seine in bürgerlicher Umgebung lebende Frau 1885: „Aber die Leute, die am ersten in der Lage sind, Dir zu helfen, lassen Dich im Stich. . . . Der nebenan wohnende alte Seemann, der selbst nichts hat, hilft mir . . . ein wenig.“<sup>13</sup>

1885 sucht der bettelarme Gauguin für eine Zwischenzeit eine Stellung an der Börse<sup>14</sup>. Aber er hat keine vernünftige Kleidung, denn „an der Börse kommt es auf die Kleidung an.“<sup>15</sup>

Die Erfahrung der Armut verändert sein gesellschaftliches Welt-Bild. 1885 schreibt er: „Die regierende Klasse ist so wenig fortschrittlich, während der Adel nichts mehr zu sagen hat. Er bildet sich daher ein, nun den Schwächeren gegenüber keine Pflichten mehr zu haben, beansprucht aber immer noch die gleiche Achtung und Unterwürfigkeit.“<sup>16</sup>

1886 will Gauguin sich für eine Reklame-Gesellschaft als Plakate-Ankleber einstellen lassen. Der Direktor gibt ihm einen Posten als Inspektor und Verwaltungssekretär - für 200 Franken im Monat. Er hofft, eine noch bessere Stelle zu bekommen.<sup>17</sup>

**Flucht aus Europa.** 1887 erhält Gauguin ein Angebot, Teilhaber in einer Firma in Madagaskar zu werden, womit er rasch reich werden könne.<sup>18</sup>

1887 will er sich auf eine Insel vor Panama zurückziehen. Er schiffte sich mit dem Maler Charles Laval ein: „Ich gehe nach Panama, um wie ein Wilder zu leben.“ Angekommen arbeitet er bei den Kanal-Arbeiten als Arbeiter mit dem Spaten. Dies führt ihn zu einer zynischen Äußerung: „Die Sterblichkeit ist nicht ganz so schlimm, wie man in Europa sagt. Von den Negern, die die schwerste Arbeit verrichten müssen, sterben neun von zwölf, von den anderen die Hälfte.“<sup>19</sup> Nach einem Monat wird Gauguin entlassen.

Um auf Tahiti leben zu können, benötigt Gauguin jährlich 2.400 Franc. Aber die Gemäldehändler, die ihm von Paris aus Geld überweisen sollen, zahlen nur einen Bruchteil. Sie legen ihn herein: Indem sie seine Not nutzen, kaufen sie die Bilder billig und verkaufen sie teuer.

Nach all diesen Erfahrungen verabscheut Gauguins Frau die Malerei. Gleichwohl finanziert sie umsichtig durch Bilder-Verkäufe die Erziehung ihrer Kinder. Nach Gauguins Worten erzielt sie insgesamt rund 34.000 Francs.

1888 schreibt ihr der Maler: „Und da stoße ich bei Dir nun wieder auf eine Mauer [im Verständnis]. Ganz wie die erste beste Bürgersfrau: Es gibt eben zwei Gesellschaftsklassen: in einer hat man von Geburt an ein ererbtes Vermögen und kann von seinen Zinsen leben. Oder Mn ist Chef einer Firma. Und wovon lebt die andere Klasse? Von dem Ertrag ihrer Arbeit. Bei den einen führt die lange Tätigkeit in der Verwaltung oder im Handel dazu, daß die Leute in der Mittelmäßigkeit versacken.“<sup>20</sup>

**Traum-Bilder.** Das Elend und der Verdruß an der Gesellschaft führen zum Traum. 1888 formuliert Gauguin sein Verfahren: „Ein guter Rat: Malen Sie nicht zuviel nach der Natur.

---

<sup>12</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 25.

<sup>13</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 35.

<sup>14</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 32.

<sup>15</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 33.

<sup>16</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 36.

<sup>17</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 42.

<sup>18</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 54.

<sup>19</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 62.

<sup>20</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 73.

Das Kunstwerk ist eine Abstraktion. Ziehen Sie es aus der Natur heraus, indem Sie vor ihr nachsinnen und träumen.“<sup>21</sup>

**Das wirkt fremd.** Als er 1888 ein Bild für die Dorf-Kirche in Nizon bei Pont Aven malt, fürchtet der erschreckte Pfarrer, daß seine Gemeinde es nicht versteht und lehnt das Geschenk ab<sup>22</sup>.

**Seelen-Bilder.** Im Traum mischen sich Assoziationen. Sie sind auch symbolisch zu verstehen. 1888 beschreibt der Maler sein Verfahren: „Ich habe ein Porträt von mir gemacht für Vincent [van Gogh], . . . Ich halte es für eines meiner besten Bilder. Völlig unverständlich, so abstrakt ist es. Beim ersten Eindruck: Kopf eines Banditen, ein Jean Valjean, der Sträfling aus Victor Hugos Les Miserables. Schließlich stellte es auch einen impressionistischen Maler dar, den keiner kennt, und der für die Welt eine Kette trägt. Die Zeichnung ist ganz abstrakt. Die Augen, der Mund, die Nase wie die Blumen eines Perserteppichs. Da kommt das Symbolische zur Geltung. Die Farbe ist völlig unnatürlich. . . . Alles Rot, alles violett ist durch feurige Blitze zerrissen, ein Hochofen [!], der einem die Augen blendet, Sitz der Seelenkämpfe des Malers.“<sup>23</sup> Es entstehen >Seelen-Bilder<.

**Flucht als Überleben.** Flucht ist auch ein Griff nach dem Strohalm des Überlebens: Paul Gauguin 1890: „Wenn man also ein Vermögen erwerben will, muß man dahin gehen, wo das Leben noch primitiv ist und man ohne viel Arbeit der Erde die natürlichen Produkte abgewinnen kann. In Madagaskar ist das Geld selten. Die auf den Lande lebenden Einwohner haben überhaupt keins und leben ohne Geld. . . . Ich werde dahin abfahren, mich ganz von der sogenannten zivilisierten Welt zurückziehen und nur mit den sogenannten 'Wilden' verkehren.“<sup>24</sup>

**Die These der Dekadenz entsteht.** Paul Gauguin 1890: "In dieser Zeit ist der Westen völlig verfault, und wer noch Leben in sich spürt, kann wie Antäus neue Kraft gewinnen, wenn er den Boden des Ostens berührt.“<sup>25</sup>

**Das dekadent machende Geld.** Der arme Paul Gauguin schreibt 1890 an seine von ihm getrennt lebende Frau: „Ich glaube, daß bei Dir die Liebe in einem festen Verhältnis zum Gelde steht. Je mehr Geld, desto mehr Leben.“<sup>26</sup>

**Gegenbild: das Einfache.** Paul Gauguin 1892: „Also zusammengefaßt: eine Malerei, die, da das Motiv aus der Welt der Primitiven stammt, einfach und kindlich sein muß.“<sup>27</sup>

**Mode-Opportunismus.** Gauguin kritisiert 1892 einen Maler-Kollegen: „Sieh, was mit Pissaro passiert ist: Weil er immer der erste sein und immer auf dem laufenden sein wollte, hat er schließlich jede Eigenpersönlichkeit verloren, und seinem Werk fehlt es an Einheitlichkeit. Er ergibt sich sofort jeder neuen Richtung.“<sup>28</sup>

**Ausbeutung der Künstler.** Besonders der Kunsthändler Vollard legt ihn herein, zahlt für ein Bild 2.000 Francs, das er bereits für 10.000 Francs vor dem Ankauf verkauft hatte. Oder er zahlt 100 bis 150 Francs und verkauft für 1.000 weiter und verschickt obendrein das Geld unregelmäßig. 1900 hortet er sogar Bilder stapelweise, um den hohen Preis noch höher herauf zu treiben.

Die Ausstellung der Bilder aus Tahiti in Paris 1893 wird von vielen Besuchern gesehen - aus purem Spaß. Der Bilderverkauf (11 von 46 Bildern) deckt kaum die Unkosten.<sup>29</sup>

---

<sup>21</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 79.

<sup>22</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 84.

<sup>23</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 85/85.

<sup>24</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 110. Siehe auch: S. 118.

<sup>25</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 111.

<sup>26</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 120/21.

<sup>27</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 149.

<sup>28</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 134.

<sup>29</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 155.

Der Bilderhändler Lévy verspricht Gauguin 1895: „Sie können ruhig abreisen. Wir werden Sie nicht sitzen lassen.“ Aber er schickt Gauguin niemals Geld.<sup>30</sup>

**Versuch einer Rückkehr.** 1893 will Gauguin in Paris Inspektor für den Zeichen-Unterricht am Gymnasium werden. Gehalt: 10.000 Franken im Jahr.<sup>31</sup>

**Auch Tahiti ist problem-geladen**, wie Gauguin 1897 schreibt: „Es gibt übrigens hier [in Tahiti] wie in Frankreich Leute, die mich für einen Aufrührer halten, und wie überall, hier noch mehr als anderswo, wird ein Mensch, der kein Geld hat, über die Achsel angesehen. Wohl verstanden, ich spreche nur von den Europäern in Papeete. Die Eingeborenen sind wie immer sehr gutherzig und kommen mir mit großer Achtung entgegen.“<sup>32</sup>

**Umkehrung der Werte.** 1897 verzweifelt Gauguin: „Was soll die Tugend, die Arbeit, Mut, der hochfliegende Geist des Menschen? Nur der Verbrecher handelt logisch und behält recht am Ende.“<sup>33</sup>

Kritisch schreibt er 1897 über die „gehobene Gesellschaft“: „Dank für die Ausstellung in Stockholm. Obwohl ich glaube, sie richtet mehr Schaden an, als daß sie Nutzen bringt. Da treffen sich bloß wieder reiche, elegante Müßiggänger aller Nationen, ihre Damen gepudert, mit dem ewigen Lächeln auf den geschminkten Lippen. Dazu der König von Schweden: ein Liebhaber und Beschützer der Künste! Was hat ein schlecht gekleideter, ernsthafter Dichter da zu suchen?“<sup>34</sup>

**Innere Probleme.** 1899 notiert der Maler: „Ich kann im Wörterbuch noch so gut die Bedeutung abstrakter oder konkreter Worte verstehen, in der Malerei kann ich das nicht wiedergeben. Ich habe versucht, in einem ergreifenden Wandgemälde meinen Traum darzustellen, ohne literarische Mittel zu Hilfe zu nehmen, möglichst einfach mit den Mitteln meines Handwerks, eine sehr schwierige Arbeit.“<sup>35</sup>

**Folgen.** Im selben Jahr fügt er hinzu: „Fünfzehn Jahre haben wir gekämpft. Jetzt endlich können wir frei von der École des Beaux Arts und all dem Wust von Rezepten malen, ohne die es kein Heil gab - - keine Ehre, kein Geld!“<sup>36</sup>

**Soziales Engagement** ist eine Folge der Erfahrungen. 1903 verfassen die Gendarmen in Atuana Berichte, in denen Gauguin als Anarchist, gefährlicher Irrsinniger und als eingefleischter Alkoholiker bezeichnet wird.<sup>37</sup>

Er tritt 1903 für die Eingeborenen in der Kolonie ein. „Der Richter . . . weiß nicht, was die Eingeborenen für Menschen sind. Er erfährt nichts über die vorliegenden Fälle außer dem, was in dem vom Gendarmen vorgelegten Aktenstück steht. Wenn der Richter nun vor sich ein tätowiertes Gesicht sieht, sagt er: Aha, ein Spitzbube, ein Kannibale.“<sup>38</sup> Für sein soziales Engagement wird Gauguin zu drei Monaten Gefängnis und 1.000 Franc Geldstrafe verurteilt.

In dieser Zeit funktioniert Gauguins Magen kaum noch. Er ist überempfindlich und kann nicht schlafen. Von 24 Stunden muß er oft 20 im Bett bleiben. 1903 stirbt er an der Syphilis, die er nicht richtig kuriert hatte.

**Der Denker.** Paul Gauguins ist ein ausgezeichneter Denker. 1885 schreibt er: „Vor den Gefühlen hält keine vernünftige Überlegung stand. Alle unsere Sinne übermitteln direkt dem Gehirn eine Unzahl von Eindrücken, die keine Erziehung wieder zerstören kann.“<sup>39</sup>

---

<sup>30</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 176.

<sup>31</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 150/51.

<sup>32</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 172.

<sup>33</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 174.

<sup>34</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 174.

<sup>35</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 183.

<sup>36</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 184.

<sup>37</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 200.

<sup>38</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 201.

<sup>39</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 23.

Ebenfalls 1885 schreibt er weitere Notizen: „Die gerade Linie symbolisiert die Unendlichkeit, die Kurve, die gebogene Linie grenzt die Schöpfung ab, ganz zu schweigen von der schicksalhaften Bedeutung der Zahlen. . . . Noch aufschlußreicher sind die Farben. Wenn sie auch nicht so vielfältig sind wie die Linien, üben sie doch eine mächtige Wirkung auf das Auge aus. Es gibt edle Farbtöne und gewöhnliche. Es gibt ruhige und tröstliche Farbharmenien, andere Zusammenstellungen regen uns auf durch ihre Kühnheit. Aus der Handschrift eines Menschen erkennt man, ob er offen oder ein Lügner ist.“<sup>40</sup>

**Reine Form.** In einem Roman sagt der Bildhauer August Rodin: „Du weißt, was ich suche. Die reinste Form! Die Andeutung. Den Strich. Ohne Beiwerk, ohne Einzelheiten, ohne anekdotische Verbrämung. Die Einfachheit. Wie bei Hokusai! Jawohl, du kennst meine Leidenschaft für Hokusai. Du sprachst von Religion, und es hat etwas damit zu tun.“<sup>41</sup>

Paul Gauguin: „. . . weil der junge Raphael aus seiner Intuition heraus schuf. In seinen Gemälden offenbart sich eine Harmonie der Linien, die man nicht begreifen kann, denn sie kommt aus dem geheimsten, ewig verhüllten Innern des Menschen.“<sup>42</sup>

Paul Gauguin 1885: „Vor allem schwitzt nicht zu lange an einem Gemälde. Ein großes Gefühl kann unmittelbar und schnell dargestellt werden. Bewegt es träumend in Eurem Sinn, und sucht dann die einfachste Form. Das gleichseitige Dreieck ist die solideste und vollkommenste Form des Dreiecks. Ein längliches Dreieck ist eleganter. In Wahrheit gibt es überhaupt keine Seite. Für unser Gefühl gehen die Linien rechts nach vorn, während die Linien links zurückweichen. . . .“<sup>43</sup>

**In der Architektur.** Warum wird in der Architektur nicht von der Entgegenständlichung gesprochen? These: Es gibt auch in dieser Kunstgattung Entgegenständlichung. Der spannendste Autor ist wohnt Ludwig Mies van der Rohe. Der dritte Bauhaus-Direktor von 1930 bis 1933.

Zur Ausbreitung der Abstrakten hat bislang nur Martin Warnke einen Aufsatz publiziert.<sup>44</sup>

**Verinnerlichung.** Piet Mondrian 1917: „Die Malerei ist zu konsequenter Präzisierung, Verinnerlichung der Gestaltungsmittel imstande, ohne das Gebiet der Gestaltung zu überschreiten. Die Neue Gestaltung in der Malerei bleibt reine Malerei: die Gestaltungsmittel bleiben Form und Farbe - in ihrer stärksten Verinnerlichung; die gerade Linie und die flächige Farbe bleiben rein bildnerische Ausdrucksmittel.“

Walter Benjamin: „Das theologische Urbild dieser Versenkung ist das Bewußtsein, allein mit seinem Gott zu sein. An diesem Bewusstsein ist in den großen Zeiten des Bürgertums die Freiheit erstarkt, die kirchliche Bevormundung abzuschütteln. In den Zeiten seines Niedergangs mußte das gleiche Bewusstsein der verborgenen Tendenz Rechnung tragen, diejenigen Kräfte, die der einzelne im Umgang mit Gott ins Werk setzt, den Angelegenheiten des Gemeinwesens zu entziehen.“<sup>45</sup>

„Die Eindeutigkeit der aktiv errungenen Abstraktion ist aber auch Verdrängung dessen, was nicht in ihre Bedeutungsraaster paßt, um dem zu entrinnen, was die Abstraktion gefährdet.

---

<sup>40</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 23/24.

<sup>41</sup>Anne Delbée, Der Kuss. Kunst und Leben der Camille Claudel. München 1985, 321.

<sup>42</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 24.

<sup>43</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 25/26.

<sup>44</sup>Martin Warnke, Von der Gegenständlichkeit und der Ausbreitung der Abstrakten. In: Dieter Bänisch (Hg.), Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur. Deutsche Text Bibliothek, Band 5. (Narr) Tübingen 1985, 209/22.

<sup>45</sup>Walter Benjamin, Kunstwerk, 1936/1963, S. 62####

Was ausgeschlossen wurde, kehrt wieder in gesonderten Spezialdisziplinen, denen die Aufgabe zufällt, aufs Unsichtbare und Nicht-Signifikante Licht zu werfen.“<sup>46</sup>

**Beziehungen.** Mondrian: „Stellt sich die Gleichgewichtsbeziehung in der Natur durch Position, Dimension und Wert der natürlichen Erscheinungsformen und ihrer Farben dar, „abstrakt“ gestaltet sie sich durch Position, Dimension und Wert gerader Linie und rechteckiger Farbfläche. In der Natur können wir wahrnehmen, daß alle Beziehungen von einer Urbeziehung beherrscht werden: es ist die des extremen Einen zu dem extremen Anderen.“<sup>47</sup>

Ein weiteres Mitglied der Künstler-Gruppe des „Stijl“ ist Bart van der Lek. 1917 schreibt er: „In der modernen Malerei ist Farbe: Darstellung von Licht; Primärfarbe: direkte Darstellung von Licht. Die Farbe ist die visuelle Plastik des Lichts. Im modernen Malen gibt es direkte Beziehungsgestaltung der beziehungsvollen Raumhaftigkeit. Licht und Raumdarstellung ist Farbe und Beziehung. . . . Und dies ist das positive Ergebnis des destruktiven Charakters in der modernen Malerei, daß sie die Abbildung der visuellen Wirklichkeit mit ihrer Tragik weiterführt in den kosmischen Werten von Raum, Licht und Beziehung, in denen alle irdische Plastik und der „Einzelfall“ mitenthalten ist und vorausgesetzt wird.“<sup>48</sup>

**Farbe und Licht.** Gauguin: „Nehmen wir Cézanne, den Unverstandenen. Ist er nicht seinem Wesen nach ein Mystiker des Ostens. In den Linien offenbart sich das Geheimnis und die tiefe Ruhe eines Menschen, der liegt und träumt. Die Farbe ist schwermütig wie der Charakter der Orientalen.“<sup>49</sup>

Piet Mondrian (1917): „Die Reduzierung auf die Primärfarbe führt zu visueller Verinnerlichung der Materie, zu reinerer Offenbarung des Lichts. Die Materie, die Körperlichkeit läßt uns (durch die Oberfläche) das farblose Sonnenlicht als Naturfarbe erscheinen (Anmerkung Mondrian: Farbe ist getrübbtes Licht (Goethe). Die Farbe entsteht also sowohl durch das Licht als auch durch die Oberfläche, die Materie. Daher ist die Naturfarbe Innerlichkeit (Licht) in der äußerlichen Erscheinung. Durch die Zurückführung der Naturfarbe auf die Primärfarbe wird die äußerlichste Erscheinung der Farbe in die innerlichste verwandelt. Wenn von den drei Primärfarben Gelb und Blau die innerlichsten sind, so ist Rot (die Verschwisterung von Blau und Gelb, siehe H. Schoenmakers' >Das neue Weltbild<) mehr äußerlich . . . Ist auch die kommende Zeit von Verinnerlichung noch weit entfernt, ist heutzutage noch nicht einmal die Zeit der Naturfarbe vorüber . . . „<sup>50</sup>

Mondrian spricht 1917 vom „Licht durch flächige, reine Farbe.“<sup>51</sup>

Mondrian (1917): „Der Künstler begnügt sich nicht länger mit dem Äußerlichsten als Gestaltungsmittel: ein universales Gestaltungsmittel wird ihm zur Notwendigkeit. Er schafft es sich, indem er Form und Farbe der Verinnerlichung des Bewußtseins entsprechend verinnerlicht. Indem er so handelt, führt er das Natürliche auf das Abstrakte zurück. Dadurch bringt er den Gegensatz zum Natürlichen - insofern er sich darstellen läßt - zu bewußtem Ausdruck. Dadurch erreicht der Mensch in der abstrakt-realen Gestaltung den Gegensatz

---

<sup>46</sup>Christa Karpenstein, 1977, S. 65. ###

<sup>47</sup>Piet Mondrian, Die Neue Gestaltung in der Malerei : de Stijl , Nr. 1, S. 2/6, zitiert von Hans C. L. Jaffé, Mondrian und De Stijl. Köln 1967, 38/39. - Hans C. L. Jaffé, Mondrian und De Stijl. Köln 1967.

<sup>48</sup>Bart van der Lek, Die Rolle des modernen Malens in der Architektur : de Stijl, Nr. 1/1917, 6/7. In: In: Jaffé, 1967, 90.

<sup>49</sup>Gauguin, Briefe, 1960, 24.

<sup>50</sup>In: Jaffé, 1967, 48.

<sup>51</sup>In: Jaffé, 1967, 62.

zum Natürlichen, lernt ihn erkennen und kann durch dieses Wissen zum Wissen des Geistes gelangen.“<sup>52</sup>

**Gesellschaftlichkeit.** J. J. P. Oud, Mitglied des „Stijl“ 1917: „Im Streben nach Stil lassen sich zwei Hauptströmungen unterscheiden: eine technisch-industrielle, die man die positive nennen könnte, versucht, die Produkte der Technik ästhetisch zu gestalten; die zweite Strömung, die man vergleichsweise die negative nennen könnte (obwohl sie in ihrer Ausdrucksweise genauso positiv ist!): die Kunst versucht durch Reduktion (Abstrahieren) zur Sachlichkeit zu gelangen. Die Einheit dieser beiden Strömungen bildet das Wesen des neuen Stils.“<sup>53</sup>

J. J. P. Oud: „Große Kunst steht in ursächlichem Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Tendenzen der Zeit. Den Drang, das Individuelle dem Gemeinschaftlichen unterzuordnen, findet man in der Kunst wie im Alltagsleben in dem Bedürfnis reflektiert, individuelle Elemente zu Gruppen zu organisieren: Vereinigungen, Verbände, Gesellschaften, Trusts, Monopole usw. Dieses Zusammenwirken geistiger und gesellschaftlicher Tendenzen, eine Kulturnotwendigkeit, bildet die Grundlage für den Stil.

In jeder Zeit manifestiert sich das Universale in der Kunst in charakteristischen Erscheinungsformen, die an drei Faktoren gebunden sind: Geist (als Einheit von Intuition und Bewußtsein), Material und Produktionsweise.

**Die Maschine.** Es ist viel über den Geist des modernen Kunstwerks geschrieben worden, wir müssen aber im selben Maß die beiden anderen Faktoren: Material und Produktionsweise, behandeln. Wenn man den Geist in Bestimmtheit darstellen will, muß nämlich zunächst das Mittel zur Bestimmtheit geführt werden, und welches Mittel ist in dieser Zeit bestimmter als die Maschine? Muß sich in dieser Zeit der Geist durch die Hand oder durch die Maschine realisieren? Für den modernen Künstler wird es in Zukunft folgerichtig sein, sich der Maschine zu bedienen, wenn man auch vorläufig noch geneigt sein wird, diese Behauptung als Ketzerei zu betrachten.

Nicht nur, daß die Maschine bestimmter als die Hand gestalten kann! Auch aus sozialen und ökonomischen Gründen ist die Maschine dazu geeignet, Produkte herzustellen, die der Gemeinschaft eher zugute kommen als Kunstprodukte dieser Zeit, die nur den reichen einzelnen erreichen.“<sup>54</sup>

Noch mal J. J. P. Oud 1917: „Überall dort, wo die Architektur schon auf maschinelle Weise Form gewinnt (Wright) und die Malerei folgerichtig zu dieser Ausdrucksweise getrieben wird, erscheint von selber eine Einheit im reinen Ausdruck des Zeitgeistes.

Es war ein entscheidender Fehler von Ruskin und Morris, daß sie die Maschine in Mißkredit brachten, indem sie einen unreinen Gebrauch der Maschine als das Merkmal ihres Wesens bestempelten.

Sobald mit der Maschine eine ihr fremde Produktionsweise nachgeahmt wird, versündigt man sich an den Faktoren, die die reine Form bestimmen, die immer zu ästhetischen Resultaten führen können, wenn sie in Reinheit auftreten) und nicht nur in der Produktionsweise, sondern auch am Geist und am Material.“<sup>55</sup>

Oud 1917: „Severini sagt vom Geist des modernen Kunstwerks: „Die Präzision, der Rhythmus, die rohe Kraft der Maschinen und ihrer Bewegungen haben uns zweifellos zu einem neuen Realismus geführt, den wir ausdrücken können, ohne . . . Lokomotiven zu malen.

Theo van Doesburg (1922): „In der neuen Kunstgestaltung vertiefen sich die Ausdrucksmomente, werden abstrakt und sind mit der Architektur verbunden. Dieses Ringen um einen elementaren Stil mit elementaren Mitteln . . . geht parallel mit fortschreitender

---

<sup>52</sup>In: Jaffé, 1967, 65/66.

<sup>53</sup>J. J. P. Oud, Kunst und Maschine : de Stijl, Nr. 3 (4)/1917, S. 25/27. In: Jaffé, 1967, 93.

<sup>54</sup>J. J. P. Oud, Kunst und Maschine : de Stijl, Nr. 3 (4)/1917, S. 25/27. In: Jaffé, 1967, 93/94.

<sup>55</sup>J. J. P. Oud, Kunst und Maschine : de Stijl, Nr. 3 (4)/1917, S. 25/27. In: Jaffé, 1967, 94.

Durchbildung der Technik. Aus primitivster Steinzeitmaschine (Beispiel: primitive Bohrmaschine) entwickelte sich die in Form und Funktion tadellose elektrische Maschine. (Beispiel: neuestes Modell Bohrmaschine.)

. . . Wenn es richtig ist, daß Kultur im weitesten Sinne Unabhängigkeit von der Natur bedeutet, dann darf es uns nicht wundern, weshalb für das kulturelle Stilwollen die Maschine im Vordergrund steht. Die Maschine ist das Phänomen geistiger Disziplin par excellence. . . . Die neue geistige Kunstauffassung hat nicht nur die Maschine als Schönheit empfunden, sondern sie hat ihre unendlichen Ausdrucksmöglichkeiten für die Kunst sofort anerkannt.

. . . die richtige Verwendung der Maschine (im Sinne kulturellen Aufbaus) ist das einzige Medium, das das Gegenteil erwirkt: die soziale Befreiung.

. . . Voraussetzung für richtige Maschinenverwendung ist eben nicht nur Quantität, sondern vor allem Qualität. Künstlerischer Zwecke wegen soll die maschinale Verwendung von künstlerischem Geist geleitet sein. Infolge der geistig-praktischen Bedürfnisse unserer Zeit wird konstruktive Bestimmtheit Forderung. Nur die Maschine kann diese konstruktive Bestimmtheit verwirklichen. Die neuen Möglichkeiten der Maschine haben eine unserer Zeit entsprechende Ästhetik geschaffen, welche ich einmal die „Mechanistische Ästhetik“ genannt habe.<sup>56</sup>

Werner Graeff: „Das sicherste Kriterium für den modernen schöpferischen Menschen ist: die Möglichkeit, elementar zu denken und zu gestalten. . . . Jetzt bildet sich eine neue Generation von Ingenieuren. . . . Der neue Ingenieur gestaltet nicht um, er gestaltet neu. Das bedeutet: er verbessert nicht, sondern er erfüllt jede neue Aufgabe direkt und elementar.“<sup>57</sup>

Hans Richter: „Die eigentliche Sphäre des Films ist die des „bewegten“ Raumes, der „bewegten“ Fläche, der „bewegten“ Linie. . . . Dieser Raum ist nicht architektonisch oder plastisch, sondern zeitlich, d. h. das Licht bildet durch Wechsel der Qualität und Quantität (Hell, Dunkel, Farbe) Lichträume . . . .“<sup>58</sup>

**Raum und Licht.** Theo van Doesburg: „Die Gestaltung des Raumes ist ohne Licht nicht denkbar. Licht und Raum ergänzen sich. Für die Architektur ist Licht ein Gestaltungselement, und zwar das wichtigste. Der organische Zusammenhang von Raum und Material ist nur vermittels des Lichtes möglich. Damit ist aber die Architektur noch nicht vollendet. Höchste Vollendung der Architektur ist nur dann möglich, wenn auch das Licht Gestalt bekommt. Die architektonische Gestaltung ist ohne Farbe undenkbar. Farbe und Licht ergänzen sich. Ohne Farbe ist die Architektur ausdruckslos, blind.“<sup>59</sup>

**Das Absolute.** Theo van Doesburg spricht vom „reinen abstrakten Denken: das Denken um des Denkens willen.“<sup>60</sup>

**Elektronische Musik.** 1920 zieht die Elektrizität in die Musik ein. Der Musik-Historiker Fred Prieberg (####) hat die Geschichte der elektronischen Musik geschrieben<sup>61</sup>.

---

<sup>56</sup>Theo van Doesburg, Der Wille zum Stil : de Stijl, 5, 1922, Nr. 2, S. 23. In: Jaffé, 1967, 148/149.

<sup>57</sup>Werner Graeff, Der neue Ingenieur im Vormarsch : de Stijl, 6, 1923/1925, Nr. 3/4, 42. In: Jaffé, 1967, 185.

<sup>58</sup>Hans Richter, Folm : de Stijl, 6, 1923/1925, Nr. 5. In: Jaffé, 1967, 188/189.

<sup>59</sup>Theo van Doesburg, Farben in Raum und Zeit : de Stijl, 8, 1928/1932, Aubette-Nummer, S. 26. In: Jaffé, 1967, 237.

<sup>60</sup>Theo van Doesburg, Denken - Anschauen - Gestalten : de Stijl, Nr. 2/1918, 23. In: Jaffé, 1967, 107.

<sup>61</sup>Fred Prieberg, Musiker ex machina. Berlin 1960. Fred Prieberg, Musik des technischen Zeitalters. (Atlantis) Zürich/Freiburg \*\*\*. Kritisch: Fred Prieberg, EM. Versuch einer Bilanz der elektronischen Musik. \*\*\* 1975.

Lenin, der das Stichwort ausgab, Kommunismus sei Weltrevolution plus Elektrizität, vergab einen Auftrag zur Entwicklung eines elektronischen Musik-Instruments. Er ist fasziniert vom Thema und läßt sich das Instrument vorspielen. Der Erfinder schreibt nieder, was Lenin dazu sagte.

Auch Goebbels läßt ein elektronisches Musik-Instrument entwickeln: vom Ingenieur Trautwein. Nach ihm heißt dies Trautonium. Goebbels läßt sich von Trautwein vorspielen.

**Anghiari Festival.** 2019 geht dieses Festival in sein 18. Jahr. Daß es in Anghiari stattfindet ist eine Frucht der Arbeit an dieser kleinen toskanischen Stadt. Daran bin ich seit 1976 mitbeteiligt: Durch viele Diskussionen. Eingebrachte Ideen. Kritiken. Zur Beteiligung gehörten auch die Exkursionen von Hochschulen wie Köln, Hamburg, Bielefeld und vor allem Karlsruhe mit Martin Einsele, Michael Peterek und Darko Stevcik.

Mich selbst interessierten zunächst am meisten die öffentlichen Räume der Stadt. Es ist ziemlich einzigartig, was der historische Bereich des alten Anghiari an Szenerien bietet. Zur Stadt-Kultur gehören in diesen Räumen unverzichtbar die Menschen, die sich darin bewegen. Sie bilden als „Schaupiel“ – von harmlos-unbewußt bis zu ausdrücklich – die menschliche Inszenierung des „Theater der Stadt.“ Und dann kam mit den Musikern der Southbank Sinfonia aus London und der ganzen Welt, die dort Musik studieren, die Musik hinzu. Sie stellt Stimmungen her. Und sie erzählt. Sie dialogisiert.

Ich habe dazu vieles publiziert. Dieses Festival war für meine ästhetische Weiterbildung ein wunderbarer Glücksfall. Erstens kostete es mich fast nichts, das ist keineswegs unwesentlich, denn in den großen Städten ist die öffentliche Konzert-Kultur sehr teuer. Das jährliche AnghiariFestival fand statt buchstäblich vor der Haustür meiner toskanischen Wohnung, in der meine Frau und ich im Sommer als Schriftsteller arbeiten. Anfangs sogar 10 Tage lang, dann aus Finanz-Gründen eine Woche. Janne und ich besuchten stets sämtliche Aufführungen – traumhaft, so viel Musik studieren zu können, jeweils ein Teil der Musik-Geschichte.

In jeder Aufführung kamen mir drei Ideen für das, woran ich arbeitete, - in diesem Jahr an meiner Autobiographie und am Bauhaus-Buch. Alle Kunstgattungen haben miteinander zu tun. Sie stehen auf demselben anthropologischen Boden. Ähnliches geschieht oft parallel und ungefähr im selben Zeit-Raum.

Meist geht es anfangs um Befindlichkeiten. Sie können erstmal aus der Stimmung des einzelnen stammen. Sehr oft ist es auch die Stimmung, die viele Menschen haben. Wie dies zustande kommt, ist unerforscht. Jedenfalls sind Menschen in erheblichem Umfang anthropologisch „Herden-Tiere.“ Sie ahmen nach. Sie halten sich an ihre Umgebung. Sie lassen sich beeinflussen: durch vielerlei Gerede und durch Medien wie Zeitungen, Rundfunk und Fernsehen. Auch durch mancherlei Bücher. So entstehen kollektive Gedanken.

Daran hat die Kultur nur ein beschränktes Interesse. Mehr jedoch die gefährlichen Vereinfacher und Ausnutzer wie Marketing, Märkte, Regierungen. Was in diesen Szenen verbreitet wird, muß man kritisch überdenken, um nicht auf bequeme Vorurteile herein zu fallen, aus denen dann Meinungen gemacht werden - leider zum erheblichen Teil auch in den Wissenschaften,

Nach vielen Studien bin ich überzeugt, daß Sprache nichts ist, das aus sich selbst besteht und unabhängig von Inhalten existiert. Inhalte führen offensichtlich prinzipiell zur Sprache. Zur gesprochenen Sprache. Zur musikalischen Sprache. Zu den Sprachen der Bildenden Künste. Es ist selten, daß jemand, bloß weil er lautlich Oh und Au sagen kann, sich hinstellt und laut Oh und Au sagt. Vielmehr ist es das Erstaunen über einen Blick in die szenisch sehr vielfältige Altstadt in Anghiari. Dies führt dazu, daß Leute, die sensibel sind, stehen bleiben und erstmal Oh!!! sagen. Wenn dann plötzlich ein dickes Auto sich auch noch schnell durch diese Gassen hindurch zu würgen versucht, ohne Respekt vor der Szenerie mit ihrem Flair, dann kann dies bei einem noch nicht abgebrühten Zeitgenossen zum Ausruf führen: Au!!!.

Beide Ausrufe sind Töne. So kommt Ton zustande. Töne können eine hohe Intensität haben, etwa fast gesungen sein, oder sich fast unhörbar machen.

Wenn ich in die Musik hineinhöre, die ich im Festival Tag für Tag erlebe, dann besteht sie aus einem Wechselbad der Gefühle. Dies entspricht der normalen Sprache. Da wechseln in der Zeitfolge von Worten und Sätzen blitzhaft die Töne. Und damit auch die Bedeutungen.

Im Alltagsleben nehmen wir dies kaum wahr, weil alles sehr schnell abläuft. Und mit wenig Ausdruck. Wenn ich ins Theater gehe, genieße ich das Nichtselbverständliche der Sprache. Schauspieler üben in vielen Proben - ähnlich wie Musiker - die Sprache genauer zu betrachten, sie aus Bedeutungen zu entwickeln. Sie sprechen Wort für Wort mit Bedacht – d. h. sie denken dabei semantisch: was ist die tiefere Bedeutung des Wortes.

Die Grundlage dafür schaffen bereits gute Autoren, die schon beim Verfassen von Texten sich vorstellen, wie ein guter Schauspieler oder ein aufmerksamer sensibler Leser diese Komplexität von Worten, Sätzen, Folgen vor seinen Augen erscheinen läßt.

Die Malerei arbeitet in ähnlicher Weise. Sie hat Farben. Darin drücken sich Gefühle aus – manchmal Berge an Gefühlen. Zusammen komponiert ergeben sich Stimmungen. Darin ist nichts abstrakt, selbst wenn es ein Maler oder Kunstkritiker behauptet.

Er sagt vielleicht: dies ist doch nur ein Ton oder nur eine Farbe. Aber jeder Ton und jede Farbe – wie einzeln sie zunächst erscheinen mögen – weckt unmittelbar eine oder mehrere Assoziation. Reine Farbe oder reinen Ton ohne Inhalt bzw. Bedeutung gibt es nicht. Man kann nur über wenig und mehr diskutieren.

Wassily Kandinsky und viele weitere Maler können noch so oft behaupten, daß sie abstrakt malen - sie tun es faktisch nicht, weil es nicht möglich ist.

Was sie tun, ist erstmal inhaltlich. Sie haben die Gegenstands-Welt, die uns im Alltag erscheint, ausgeschlossen - dies ist in Etwa möglich. Dafür können sie Gründe anführen. Weithin möchten sie sich nicht mit dem Banalen der üblichen alltäglichen Gegenstands-Welt beschäftigen. Das müsste man mit etwas Bildung verstehen können.

Aber was tun diese Maler dann? Oft schaffen sie intensive Gefühls-Landschaften. Vorläufer wie zum Beispiel Franz Marc und August Macke haben bereits gezeigt, worum es geht: Sie verzichten auf banale Details. Diese Reduktion schafft Konzentration, aus der erhöhte Aufmerksamkeit und Präsenz (im Theater ein wichtiges Wort) hervor geht für das, was die Maler dann als das Wesentliche präsentieren: zum Beispiel ein Haus – ganz in tiefem und zugleich leuchtendem Rot. Es fasziniert: Es erscheint geheimnisvoll, weckt Phantasien, auch die eigene, und Fragen – möchte ich darin leben? Heimat haben? mit welchem Leben wesentlicher umgehen?

Sichtbar wird: das Kunstwerk ist nicht vollendet. Noch nie gab es ein vollendetes Kunstwerk auch wenn es das vorgeben möchte. Hier wird dieses Phänomen besonders wirksam gemacht: Es beschäftigt die Subjektivität des Menschen, der nicht mehr distanziert zuschaut, sondern – *einwesend* – hinein gezogen wird. Er ist nun besonders stark beschäftigt. Und er identifiziert sich intensiv.

Dies kann man auch daran sehen, daß solche Bilder besonders häufig reproduziert werden, besonders in Kalendern, und in vielen Räumen ausgehängt werden, besonders in Wartezimmern.

Man kann sich nun fragen, wie es zu einer Bildsprache kam, die sich von den Jahrhunderte älteren stark unterschied. Diese Frage wurde begleitet von vielen und oft wilden Polemiken. Die scheinbar stärkste war die Behauptung, die älteren müssten abgetan werden und nur die neueren seien zeit-gemäß und gültig. Ich bin durch viele Studien zu einer differenzierten Überzeugung gelangt.

Verzichten wir erstmal auf Worte wie „alt“ und „neu.“ Sie sagen nichts aus, wenn man wissen will, worum es sich in einem Bild handelt. Meist werden sie als Killer-Phrasen

gebraucht: man meint, mit einer Hand-Bewegung könne man sich etwas vom Hals schaffen, ohne sich die Mühe der Begründung machen zu müssen. Wenn man die Sache selbst nicht hinreichend erschlossen hat, ist es unsinnig über Früher oder Später zu reden – und schon gar nicht mit begründungslosen Sätzen, wie dies meist geschieht.

Man kann am Ende des 19. Jahrhunderts und dann in weiteren Jahrzehnten gut erkennen, daß viele Inhalte vielen Menschen immer weniger bedeutend erschienen. Bestimmte Repräsentationen mit ihren ausgeprägten Zeichen-Gebungen sagten ihnen immer weniger, verloren an Bedeutung und Aufmerksamkeit. Dann konnte anderes an ihre Stelle treten.

Zugleich verstärkte sich die Subjektivität dieser Menschen. Sie wurde selbstbewußter und fordernder. Ein Beispiel: Der „Nachmittag eines Fauns“ ist ein Musik-Stück von Claude Debussy (1862-1918). ### Ich assoziiere eine Wiesen-Landschaft im Seine-Bogen in Paris. Ein heißer Sommertag. Im Gras liegen. Vor mich hinräumen. Erotisch – dafür steht der Mythos des Fauns. Parallel dazu entstanden viele gemalte Bilder mit ähnlichen Stimmungen.

Solche Bilder und Musik benutzen nicht mehr die bis dahin gewohnte Sprache. Es gibt darin keinerlei Repräsentatives. Vielmehr versuchen sie, Empfindungen, Atmosphäre, Szenerie in authentischer Sprache auszudrücken – für die sie tatsächlich einen Ausdruck finden. Für ein Stück selbstvergessene Langeweile. Für das Schweben in der Zeit. Für sorgenfreie Bewegung, die kein Ziel haben will, nur sich selbst in der Sphäre ein wenig und sacht kreisen läßt. In dieser Zeit beginnen neue Sprach-Weisen: neue Ton-Farben. Neue Farben im visuellen Bereich.

Das Zeitalter ist pluralistisch. Im 19. Jahrhundert beginnen in vielen, meist parallelen Zeit-Strömungen auch Entwicklungen, die man u. a. als Emanzipation bezeichnen kann – ja nach dem Standpunkt, von dem aus man sie ansieht. Die Urteile sind unterschiedlich und gehen im Laufe der Zeit immer weiter auseinander. Feindschaften verschärfen sich.

Es ist nicht alles Fortschritt, was sich dafür aus gibt.

Es gibt schon lange keine Verbindlichkeiten mehr, so viel dies auch gefordert wird. Je pluralistischer das Zeitalter wird, desto mehr wird von Einheit gesprochen, gefordert, auch gefaselt. Aber die Tatsachen sind andere. Viele Menschen weisen darauf hin. Aber selten wurde dermaßen über die Tatsachen hinweg gelogen.

Dies gehört zu den Vorbedingungen des Bauhauses. Wer sie ausläßt, hat Verständnis-Schwierigkeiten in mehrfacher Hinsicht.

Wichtig ist, daß man die Unterschiede als unterschiedliche Konzeptionen versteht. Dann erst wird die Diversität verständlich als ein produktives Potential. In diesem Bereich ist Walter Gropius ein absoluter Protagonist. Allein die Zusammensetzung des Meisterrates zeigt seine höchst entwickelte Fähigkeit, Diverses zu sehen und damit umzugehen – es produktiv zu machen.

Das Bauhaus hat keine einheitliche künstlerische Sprache, sondern gleich ein Bündel an Sprachen.

Ich hörte von Benjamin Britten (1913-1976) ein Quartet. Er erzählt wie ein Literat in einer Sprache, für die wir noch Begriffe finden müssen – vielleicht aber auch nicht.

Alberto Burri (###)<sup>62</sup>: Kindheit und Jugend in Città di Castello (Umbrien), wo ihm später im riesigen Tabak-Speicher ein großes Museum gewidmet wird. Vivace. Macchia. Naiv, Infantil. Cose inutili.. Rousseau, Afrika. Im KZ-Gefängnis. Musik beeinflusst ihn stark. Kriegsgefangen - in Texas. 1948 ff. Farbe erscheint wie ein Natur-Ereignis. Und ebenso Materien. Catrame (Teer). Muffa (Schimmel). Burr beschäftigt sich mit dem aggressiven

---

<sup>62</sup> Vittorio Rubio, Alberto Burri. Torino 1973. - Franz Meyer, Macchia e materia: Fautrier, Wols, Dubuffet, Burri, Tàpies. In: L'arte ,moderna. Milano n. 105, vol. XII, 209.åååå

Charakter der Materie. Die Sacchi-Bilder (Säcke) sind Variationen über Säcke mit ihren unterschiedlichen sinnlichen Oberflächen. 1963 kuratiert Burri in der Scala in Mailand das Ballett „Spirituals“ von Mario Pistoni mit der Musik von Morton Gould. Er macht auch Bühnen-Bilder.

#### Literatur.

Wassili Kandinsky, Das Geistige in der Kunst. - Fred Prieberg, Musiker ex machina. Berlin 1960. - Fred Prieberg, Versuch einer Bilanz der elektronischen Musik. Rohrdorf 1980. - Otto Stelzer, Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst. München 1964. - Henry van de Velde, Geschichte meines Lebens. Hg. von Hans Curjel. München 1986.

Die äußeren Sinne holen sich Bilder aus der Natur? Aber die Natur enthält zuviel Unbedeutendes. Daher soll das Bedeutende aufgesucht werden. Poetische Bilder.