

DIE KÜNSTLERISCHEN UND GEISTIGEN GRUNDLAGEN DER ABSTRAKTEN MALEREI

Georg Scheja

Das Thema dieser Betrachtung betrifft ein sehr umstrittenes Faktum unserer geistigen Gegenwart: die sog. abstrakte Malerei. Es handelt sich, ich brauche dies hier nur anzudeuten, um jene besondere Richtung der allgemeinen modernen Kunst, in der versucht wird, im Bilde nicht die Darstellung der sog. gegenständlichen Welt, also Mensch, Tier, Ding und Landschaft, sondern nur die reinen Zusammenhänge der Form zur Wirkung zu bringen.

An sich ist ungegenständliche Form in jeder Kunst zu allen Zeiten integriert und kommt z.B. in der Architektur oder im ungegenständlichen Ornament dem Betrachter unmittelbar zur Anschauung. Indessen, ich rede hier nicht über dieses allgemeine Phänomen der Abstrahierung sondern nur über den besonderen Fall, in dem die ungegenständliche Form auf der durch den Rahmen abgegrenzten Bildfläche erscheint, die bisher der gegenständlichen Darstellung vorbehalten war, sodass also Darstellung und Form scheinbar gleichgesetzt werden. Dies gehört zu den nicht sehr zahlreichen wirklich neuen Fakten unserer Gegenwart und es ist nicht zu verwundern, dass es in einer leidenschaftlichen Diskussion steht.

Neben begeisterter Zustimmung steht schärfste Kritik. Selbst so extrem moderne Künstler, wie die Kubisten, etwa Picasso oder besonders Braque haben die rein abstrakte Bildmalerei wenigstens

für sich abgelehnt unter Berufung auf den genuinen Darstellungsscharakter des Bildes. Die präziseste Kritik enthält der Ausspruch Picassos: «Das ist nichts als Malen. Und wo bleibt das Drama?»

Indessen entwickelt sich die abstrakte Malerei, trotz aller negativen Voraussagen unter der Teilnahme sehr vieler, ernster und begabter Künstler in allen Ländern mit der Konsequenz und der Unaufhaltsamkeit eines Naturgeschehens, so dass auch die Kunstwissenschaft sich veranlasst sieht, die abstrakte Malerei als geschichtliche Erscheinung zu erforschen und nach den Gründen ihrer Entstehung und ihrem humanen Sinn zu fragen.

Da das abstrakte Bild eine Sonderform des Bildes ist oder jedenfalls sein will, so muss unsere Betrachtung natürlich von einer Definition dessen ausgehen, was man ein Bild nennt. Nun ist das Bild zu allen Zeiten immer etwas sehr Verschiedenes gewesen, das mittelalterliche Altartafelbild etwas anderes als das neuzeitliche Rahmenbild und dieses wieder etwas anderes als das moderne Bild. Allen aber ist gemeinsam, dass sich die Bilddarstellung über das jeweils gewählte Motiv hinaus auf das Ganze einer möglichen Weltdeutung bezieht. Dieses Ganze ist der Primärgehalt eines jeden Bildes, auf Grund dessen die Darstellung irgendeines Motivs oder eines religiösen oder literarischen Inhalts künstlerisch überhaupt erst möglich ist. Wäre dem nicht so, so wäre die Geschichte der Malerei keine Geschichte des menschlichen schöpferischen Geistes, sondern nur eine Geschichte einer mehr oder weniger präzisen Abbildungstechnik.

Ein jedes Bild als Kunstwerk enthält also eine humane Polarität in sich, nämlich die des gegebenen Umweltobjekts. Es ist eine schöpferische Ineinandersetzung dieser von beiden ausgehenden Grundphänomene, d.h. der Form, die in der Verfügbarkeit des Künstlers steht und der Form, die ihm als Umgebungsraum in den Sinnen zufällt. Alle Wandlungen des Bildes in den verschiedenen Zeiten sind auf die Veränderungen der Struktur dieser Grundpolarität zurückzuführen.

In einem neuzeitlichen Bilde, z.B. in dem Landschaftsaquarell Dürers mit der Ansicht von Trient, werden diese beiden polaren Schichten wie in einem Akkord in eine harmonische Gleichzeitigkeit gesetzt. In ein-und-demselben Pinselstrich versucht der Künstler seine eigene Formgebung mit der der Natur

in Gleichzeitigkeit zu setzen, wodurch jener klare Eindruck assoziativer Naturnähe entsteht, der für das neuzeitliche Bild so bezeichnend ist.

Im modernen Bilde, etwa in dem Bild von Paul Klee, das «Der Garten oder, Der Gartenplan» heisst, sind diese beiden Formsphären nicht mehr in einen Akkord gesetzt, sondern sie spielen, — um bei der musikalischen Metapher zu bleiben — polyphon. Die eine Melodie spielt gleichsam anders als die andere. Statt sich mit der Gegenstandsform etwa abstrahierend in eins zu setzen, beginnt die künstlerische Gestaltung im Bilde Klees mit rein abstrakten Phantasieformen und erst in einer tieferen Schicht bemerken wir dann Darstellungsmotive, wie etwa Bäume. Das Gegenständliche des Motivs wird in seinem räumlichen Sosein nicht zur Ruhe gebracht, wie im neuzeitlichen Bild, sondern es wird aufgebrochen, es wird zugleich das Sein und das Werden des Gartens, das Planen des Gartens in einem gezeigt und dadurch entsteht das, was wir im modernen Sinne den polyphonen Bildraum nennen, ein Bildraum von sehr hoher, dichterischer und metaphysischer Ausdruckskraft. Er ist das, was Picasso in dem Eingangszitat das Drama nennt.

In diesem polyphonen Bildraum, der ja vor allem für die sog. synthetischen Strukturen der modernen Kunst, also für die zweite Stufe des Kubismus, des Futurismus, des Orphismus u.s.w. bezeichnend ist, kann die nichtgegenständliche Form soweit in den Vordergrund gerückt werden, dass die Grenze zwischen gegenständlicher und abstrakter Malerei fliessend erscheint. Ein Bild des abstrakten Künstlers Theodor Werner erscheint beim ersten Anschauen als eine ganz abstrakte Komposition aus farbigen Stablinien und hellen, blauen, weissen und roten Fleckenfeldern. Dann fallen dem Auge doch Assoziationsmöglichkeiten, wie die portalartige Form, etwa eines Tunell-Eingangs in der Mitte auf, und tatsächlich ist das Ganze ein Landschaftsbild, «Airolo», der Ort am Ausgang des Gotthard-Tunnells. Der Name ist wie ein Zauberwort, der alles als vorstellung zusammenschliesst, den Tunell-Eingang, und den aufgetürmten Schneehang darüber.

Von hieraus erscheint die Entstehung der abstrakten Bildmalerei als eine einfache Grenzüberschreitung, als eine Entfernung des Assoziativen aus der polyphonen Bildstruktur als möglich. Sie wäre dann definierbar als eine Auflösung der ein-

gangs genannten Polarität des Bildes, als ein Restbetrag, ein unbezogenes Spiel nach Abzug der assoziativen Gegenständlichkeit. Diese Definition liegt auch aller Kritik der abstrakten Malerei zugrunde, aber sie lässt sich in einer geschichtlichen Untersuchung des Phänomens der abstrakten Malerei nicht erhärten. Diese ist aus ganz anderen Wurzeln heraus gewachsen, als etwa denen einer Isolierung autonomer Form.

Es sind vor allem zwei Impulse, die zur abstrakten Malerei geführt haben, einer der vom Dynamischen des Jugendstils und des Expressionismus herkommt und dann ein anderer, der mit der kubistischen Formverfestigung in Zusammenhang steht. Der erste Impuls ist mit der entscheidenden Gestalt des Russen Kandinsky und der Situation der Münchener Kunst von 1910 verbunden und hier ist der Punkt, wo unsere Betrachtung im Zusammenhang mit der Ausstellung des Blauen Reiters steht, die hier veranstaltet worden ist. Diese Ausstellung spiegelt sehr rein die Situation wieder, aus der heraus Kandinsky um diese Zeit die ersten rein abstrakten Bilder gemalt hat, die mehr sein wollten und waren, als die episodischen Versuche anderer Künstler in derselben Richtung.

Kandinsky brachte aus seiner russischen Heimat ein deutliches Bewusstsein von der Ausdruckskraft und dem mystischen Farbensinn der russischen Ikonenmalerei mit. In München, wohin er 1901 kam, verband sich bei ihm diese Tradition mit der stilisierten Kunst des sog. Jugendstils, der Ihnen im Ausland unter dem Namen «Art nouveau» bekannt sein wird. Sehr bald kam auch eine Bekanntschaft mit den Frühformen der breitflächig arbeitenden modernen Richtungen, den Fauves in Paris und der deutschen Expressionisten hinzu. Schliesslich waren ihm auch theoretische Arbeiten der Künstler des Jugendstils, wie z.B. von Obrist bekannt, in denen die Kunst als im Kern abstrakt definiert wurde.

Entscheidend war vor allem seine Auseinandersetzung mit dem Formalismus des Jugendstils. Die erst kürzlich durch die Stiftung der ersten Lebensgefährtin des Künstlers, der Malerin Gabriele Münther bekannt gewordene Münchner Produktion Kandinskys zeigt, dass er fast ein Jahrzehnt lang, etwa von 1902 1910 ein Künstler des Jugendstils gewesen ist, wie man an dem Bilde, das «Die Nacht» heisst, auf den ersten Blick sehen kann.

Eine Frau mit wehendem Haar, ein Kind, auf der anderen Seite des Bildes eine märchenhafte Gestalt, dann die Landschaft, Wolken und Bäume, alles ist in grossen, schwingenden Flächenformen vereinfacht und stilisiert zu einem vorwiegend dekorativen Eindruck, der den literarischen Inhalt stark pointiert. Allerdings werden auch schon Auflösungserscheinungen der grossen Farblächen, etwa im Gewand der Frau und in den Wolken sichtbar, die an den Pointilismus erinnern.

Diese stilisierte Manier des Jugendstils verbindet sich bei ihm aber schon früh mit einer stark farbigen, expressiven, die aus anderen Quellen stammt und nun zu einem Malstil führt, der eine direkte Parallele zum Expressionismus der deutschen Künstlervereinigung der 'Brücke' darstellt. In dem Bilde «Der Berg» sind grosse Farbflecke in gleicher Aufgipfelung das eigentlich Bestimmende geworden (Abb. 1). Die Sentimentalität des Jugendstils hat sich durch die Intensität der Farbigkeit in eine erregte Leidenschaftlichkeit verwandelt, so als ob die Landschaft in diesem Augenblick erst aus gewaltigen Farbelementen zusammenwüchse.

Diese völlig neuartige farbige Leidenschaftlichkeit in der Erfassung des Gegenständlichen war die eigentliche Kraft, die ihn zur abstrakten Malerei getragen hat. Eines der grossen abstrakten Bilder von ihm, nicht das erste, sondern eine reife, dramatische Komposition von 1914, die sich in New - York befindet, mag das klar machen (Abb. 2). Man ist überrascht von einer fast chaotischen Fülle. Was uns vorgestellt wird, scheint eine Art malerischer Rohstoff zu sein, in dem sich ein gewaltiger Werdeprozess künstlerischer Verdichtung und starken Ausdrucks vollzieht. Es ist ein Geschehen von leidenschaftlicher Lebendigkeit und Phantastik, eine Gebärdung des gesamten Bildraums, die vom Rahmen nur zufällig begrenzt erscheint, ohne ein deutliches Oben und Unten, Hinten und Vorn. In einzelnen in derselben leuchtenden Farbigkeit wie seine früheren Bilder gegebenen Farbwolken, die sich drängen und begegnen, tauchen linienhafte, schwarze Formen auf, die wie ein Wesen oder ein Ding, ein «Ding aus Form», ein «Formding» erscheinen.

Die Spannweiten seiner Ausdrucksmöglichkeiten sind in diesen frühen Werken sehr gross. In dem Aquarell «Formen und Linien» gibt er sich weniger pathetisch. Hier ist der Bildraum

ein Zueinander von schwebender Stille. Aufblühende Farbflecke, gleichsam zu einem Strauss gebunden, begegnen sich mit zarten Liniengespinnten zu einem Gesamteindruck von grosser, freundlicher Harmonie und einer zwar ganz verborgenen aber noch ganz deutlich spürbaren Naturhaftigkeit. Diese frühen Bilder Kandinskys sind eine Art von Abstraktion eines ganz allgemeinen, noch durchaus naturhaften Geschehnisraumes.

Diesem rein künstlerischen Schritt Kandinskys zum abstrakten Bild entspricht auch eine sehr bewusste theoretische Begründung. Er sagt darüber: «Die Gefahr einer Ornamentik stand klar vor mir, die tote Scheinexistenz der stilisierten Formen (des Jugendstils) konnte mich nur abschrecken. Erst nach vielen Jahren geduldiger Arbeit und sich ständig entwickelnder Fähigkeiten, die malerischen Formen rein abstrakt zu erleben, immer tiefer in diese unermesslichen Tiefen sich zu vertiefen, kam ich zu den malerischen Formen, mit denen ich heut arbeite.» Es ist also nicht ein Herausdestillieren von Form, das ihn zum Abstrakten führt, sondern interessanterweise eher das Gegenteil.

Kandinsky hat es öfters ausgesprochen, dass die abstrakte Malerei nicht ein Problem der Form, sondern ein Problem eines neuen Inhalts sei, ganz entsprechend dem Inhalt der darstellenden Kunst, die er als ein gleichwertiges Gegenüber durchaus anerkannte. Er sagt: «Es kommt drauf an, aus dem Bilde das äusserlich Künstlerische, das Künstliche (die Stilisierung) zu vertreiben, dann erklingt die Natur als Einzelheit im grossen Realen und als Ganzes im grossen Abstrakten.» Er hatte garnicht die Empfindung im abstrakten Bild ausserhalb der Naturdarstellung zu sein, eine Empfindung die man angesichts dieses Aquarells als berechtigt anerkennen muss.

Hier wird klar, warum sich die sog. abstrakte Form im modernen Sinne nicht im Ornament verwirklicht, sondern im Bilde, im Bildrahmen verbleibt: weil sie sich nämlich durchaus als substantielle Darstellung empfand, die sich nur dem Einengenden der verdinglichten Natur entzogen hatte. Kandinsky hat sich deshalb immerwieder gegen einen rein formalen und ästhetischen Genuss seiner Bilder gewendet.

Es entsteht hier natürlich ein schwieriges aber sehr echtes Problem, in wieweit es neben der speziellen Assoziation, die uns

im Bilde die Dinge erkennen lässt, eine allgemeine und universale gibt, die ein Nebeneinander von Formen und Farben als Darstellung von übergegenständlichen, universalen Daseinszusammenhängen erscheinen lässt. Kandinsky hat dieses Problem zunächst zu lösen versucht indem er die abstrakte Bildform mit den universalen Ausdrucksmitteln der Poesie und der Musik gleichsetzte. Er sagt: «Das poetische Wort in seinem inneren Klang und der musikalische Ton haben einen direkten Zugang zur Seele, der durch keine zufällige materielle Gegenstandsform verstellt wird. Dieselbe Sprache muss auch der Malerei erobert werden.»

Hier wird ein Ansatzpunkt der abstrakten Malerei sichtbar, der eine tiefe geschichtliche Traditionswurzel hat. Es ist die Idee von der universalen Einheit aller Künste im Poetischen und Musikalischen, die besonders von der Romantik, von Friedrich Schlegel und Novalis ausgebildet ist und die gerade in diesem Stadium der modernen Kunst eine besondere Rolle spielte. Besonders das Verhältnis der Malerei zur Musik stellte sich dabei einer dreifachen Stufe. Erstens: es gibt ein synästhetisches Verhältnis von Farbe und Ton, wobei manche Menschen bei bestimmten Farben auch bestimmte Töne empfinden. Dieses Phänomen, das mehr der Musik als der Farbe angehört, liess sich jedoch nicht zureichend verallgemeinern. Zweitens: es gibt eine bildliche Darstellung des in der Musik Erlebten als Bild, wie z.B. die Bilder des Balten Ciurlionis, der musikalische Themen in Bilder umsetzte, oder etwa die Versuche Arnold Schönbergs in der Malerei. Es zeigte sich jedoch, dass diese Bilder keineswegs aus Notwendigkeit abstrakt waren, sondern eher zu einer gegenständlichen Darstellung neigten.

Der dritte Versuch schliesslich: mit Farben zu spielen wie mit Tönen, also Farbe als Musik, gerät in die ganze Schwierigkeit des Raum-Zeitproblems. Entweder man verwendet die Farben wie Töne, dann kommt man zur Farborgel oder zum Farbklavier, d.h. man verlässt das Raumkunstwerk, das Bild und kommt zum Zeitkunstwerk, wobei sich aber ergibt, dass Rhythmus und Tonwert der Farbe nicht in dieselbe Eindeutigkeit zu bringen ist, wie es beim musikalischen Ton der Fall ist. Im Bilde können Farbintervalle nur gleichzeitig vorhanden sein, sie werden damit unweigerlich zu Raumfiguren, bleiben also mit der räumlichen

Welt, mit dem Bilde, unlösbar verbunden. Die musikalische Metapher reicht deshalb nicht aus, um die Gebärdenhaftigkeit, Lebendigkeit und Formdinglichkeit der frühen Malerei Kandinskys zu erfassen.

Von einer ganz anderen Seite, unter Vermeidung des lebendigen «Formdings» Kandinskys hat sich der französische Orphismus der musikalischen Unmittelbarkeit der Farbe zu nähern versucht. Er geht von der formalen Ordnung des Kubismus aus, von jener Art freier Geometrie, mit der Picasso, Braque und die anderen Kubisten die gegenständliche Form integriert hatten. Delaunay fand eines Tages diese Deformation des Kubismus als unrein: «Eine gebrochene, zerlegte Form, auch wenn sie ganz poetisch inspiriert ist, kann keine reine Sprache schaffen. Der gebrochene Gegenstand ist nicht zu flicken. Es ist nichts zu machen, wenn man vom Gegenstand ausgeht,» so sagt er. Hier also ist der Punkt, wo die zweite Stufe des Kubismus ins Abstrakte umschlägt und zwar derart, dass das kubistische Formgerüst, die Würfel, Dreiecke, u.s.w. mit einer Chromatik der Farbe verbunden wird, die eine rein ästhetische, musikalische Gesetzlichkeit ausdrücken soll. Das Ergebnis ist ein ganz anderes als bei Kandinsky. Die abstrakten Bilder, die Delaunay auf diese Weise geschaffen hat, binden durchsichtig leuchtende Farben in Lichtfascetten ein, wie es etwa in den mittelalterlichen Glasfenstern geschah. Er hat sie deshalb auch fenêtres simultanés genannt (Abb. 3). Er schreibt darüber: «Unsere Seele besitzt ihr Leben in der Harmonie und die Harmonie wird erzeugt von der Simultanität, mit der Masse und Proportionen des Farblisches in die Seele kommen. Sie sind der reine Ausdruck der menschlichen Natur.»

Diese Variation der freien Gesetzlichkeit des Kubismus durch Hinzufügung der Farbe war zwar nicht grundsätzlich abstrakt. Sie konnte auch mit assoziierbaren Formen arbeiten, aber sie hat der abstrakten Malerei neben dem lebendigen Formding Kandinskys ein zweites Grundmotiv beschert, das «Formgitter,» das die Ausdehnung der Farbflecken systematisiert und rhytmisiert, und das auch heute noch in der abstrakten Malerei eine grosse Rolle spielt. Die räumliche Gleichzeitigkeit der Farben im Bilde konnte jedoch auch sie nicht aufheben.

Indessen konnte es nicht ausbleiben, dass ein konsequentes

Weiterdenken dieses Prinzips schliesslich zur geometrischen Form selber führte. Das ist fast gleichzeitig an zwei Stellen geschehen, in Russland im Suprematismus von Malewitsch und Lisizky und in Holland durch Mondrian und die 1917 gegründete sog. Stylgruppe. Was einen im dem Bilde von Pit Mondrian, «Die graue Fläche» anstarrt, ist die Leere eines Hintergrundes, in den wie eine Art Fensterkreuz schwarze Linien, man kann auch sagen Konstruktionselemente in präziser Rechtwinklichkeit mit dem Lineal hingezeichnet sind, wobei der Rahmen eine zwiespältige, nicht ganz eindeutige Rolle als Fensterausschnitt oder als Begrenzung eines unendlichen Musters spielt (Abb. 4). In den Rechtecken sind schliesslich als Spannungselemente rote und blaue Flächen eingefügt.

Sahen wir in allen abstrakten Bildern bei Kandinsky und den Orphisten noch immer eine Bildform, die durch das Moment der subjektiven Phantasie des Künstlers dem Formenreichtum der Gegenstandswelt gleichgewichtig gegenübertrat, so ist dies jetzt alles ausgeschaltet in der völligen Eindeutigkeit der geometrischen Form.

Er schreibt darüber: «Schrittweise wurde ich gewahr, dass der Kubismus die Folgerungen aus seinen eigenen Entdeckungen nicht annahm. Er entwickelte die Abstraktion nicht zu ihrem letzten Ziel, dem Ausdruck der reinen Realität. Ich fühlte, dass sie nur erreicht werden kann durch reine Gestaltung und diese darf wesentlich nicht bestimmt sein durch subjektives Fühlen und Vorstellen. Warum? Schönheit ist Kunst geworden, die nicht mehr transzendiert ist, sie ist also eigentlich Selbstgenuss, Selbstproduktion. Es muss ein radikaler Schnitt gegenüber dem Selbstgenuss der Kunst gemacht werden durch eine radikale ästhetische Objektivität, damit die wahre Schönheit hervortritt. Diese wahre, absolute, objektive Schönheit muss gefunden, produziert werden in der reinen geometrischen Form».

Wie in der Universalität Kandinskys die romantische Idee von der All-Einheit der Kunst mit der Welt, so strömt bei Mondrian eine bis auf die Antike und die Renaissance zurückgehende Vorstellung von der proportionalen Idealität des Sichtbaren in die Kunst ein. Die Verfechter dieser Richtung haben sich auch immer auf die Erörterungen Platos von der eigentlichen, der absoluten Schönheit der geometrischen Form berufen.

Die Schwierigkeit dieses puristischen Prinzips liegt allerdings in der Unmöglichkeit, reine Geometrie vom Muster zum Bild zu erheben. Deswegen sehen alle konstruktivistischen Richtungen in ihren Bildern ein Vorläufiges, eine Art Meditation eines Princips, das wenn es erst allgemein angewendet wurde, alle bewusste Kunst aufheben könnte. «Dann werden wir keine Bilder und Skulpturen mehr nötig haben, weil wir in verwirklichter Kunst leben. Kunst wird schwinden in dem Masse, als das Leben an ästhetischem Gleichgewicht gewinnt», sagt Mondrian.

Diese absolute ästhetische Wirklichkeit ist Utopie geblieben, auf die Weiterentwicklung des abstrakten Bildes haben die konstruktivistischen Richtungen jedoch eine sehr wichtige Wirkung ausgeübt. Durch das Zusammentreffen dieser beiden extremen Impulse, des spontanen Phantasiebildes Kandinskys und der meditativen Fläche ästhetischer Gesetzlichkeit der Konstruktivisten ist ein abstraktes Bild als dramatische Spannung entstanden, das die abstrakte Bildmalerei lange Zeit beherrscht, ja, sie im eigentlichen Sinne erst begründet hat.

Während seiner Wirksamkeit im Bauhaus, jener bedeutenden Hochschule, die theoretische und praktische Grundlagen einer ganz universalen modernen künstlerischen Kultur zu erarbeiten versuchte, geht auch Kandinsky unter dem Einfluss der Stylgruppe zu geometrischen Formen über (Abb. 5). Das Bild Kandinskys aus dieser Zeit, die Komposition Nr. 8 ist grundsätzlich keine Konstruktion mehr, es ist eine Komposition geometrischer Formen in einem melodischen Zusammenhang, die dadurch, dass sie schwebend in einen Raum gesetzt sind, noch klarer den Charakter von Formdingen erhalten als die gebärdenhaften Figuren seiner Frühbilder. Aus der allgemeinen wogenden Lebendigkeit ist die edle Spannung von klarem Bildflächenraum und in präziser Eindeutigkeit gegebenen Formdingen geworden, eine Spannung, die den Grandaufbau des gegenständlichen Bildes als abstrakte Formulierung eines Daseienden wiederholt. Die Entsprechung ist hier so eng, dass sich das abstrakte Bild durch einen assoziierbaren Zusammenhang jederzeit in ein Gegenständliches verwandeln kann, was bei Kandinsky in seiner Spätzeit auch geschehen ist.

In dem 1940 gemalten Bild «Himmelblau» assoziiert ihm die hellblaue Farbe eine Reihe schwebender Formdinge, die fast

menschliche oder tierische Gestalt annehmen (Abb. 6). Eine dieser Gestalten könnte ein Fisch, eine andere ein Krebs, wieder andere ein Hut oder ein Gesicht sein. Das Bild könnte in seiner lustigen Stimmung als Darstellung eines schönen Sonnentages an einem Strand definiert werden.

Die Rolle, die das Formding in der abstrakten Malerei gespielt hat, ist eine sehr vielfältige, sie kann hier jedoch nur angedeutet werden. Das Formding kann sich monumentalisieren, indem viele solche Elemente zu grossen Gestaltarchitekturen zusammentreten, wie man an dem Bild des bedeutenden Künstlers Xeron sehen kann. Dieses gestalthafte Zusammenwirken bedeutet eine Potenzierung der Bildphantasie zu einer so grossen Strahlungskraft, wie es nur ein erfundenes Phantasiebild haben kann.

Ein zweites, diesmal nichtkonstruktivistisches Beispiel monumentaler Gestaltarchitektur des Formdings, das Bild des Italienischen Künstlers Renato Birolli, mag die grossen Möglichkeiten dieses künstlerischen Prinzips beleuchten (Abb. 7). In grossen, sehr differenzierten Formflecken heben sich einzelne Schwerpunkte, schwarz konturiert oder durchnervt heraus. Alles schliesst sich in einer Art Stamm zusammen und suggeriert Nähe, farbige Umgebung und Atmosphäre. Es heisst Blau und Grün über Ligurien und wer Ligurien kennt, weiss wie grossartig hier die künstlerische Verdichtung einer Landschaft gelungen ist.

Es kann jedoch kein Zweifel darüber bestehen, dass das Formding in der abstrakten Malerei eine Art verkappter Gegenstand ist. Es wird Angelpunkt der eine Darstellung, einen identifizierbaren Anhaltspunkt suchenden Phantasie und in vielen Fällen leitet der dem Bilde gegebene Name auch dazu an. Das ist von den abstrakten Künstlern durchaus erkannt worden und sie haben im letzten Jahrzehnt die grössten Anstrengungen gemacht, das Formding zu durchbrechen.

Allgemein wird die Hauptrichtung der gegenwärtigen abstrakten Malerei unter dem Begriff des Tachismus zusammengefasst. Es handelt sich aber um eine sehr verschiedene Tendenzen umfassende Entwicklungsphase, die ich hier nur andeuten kann. Eine dieser Tendenzen geht dahin, das Formding in ein Zeichen zu verwandeln. In diesem Bilde des in Paris arbeitenden Deutschen Hans Hartung zum Beispiel wird vor einen dekorativ

betonten Hintergrund ein grosses Zeichen in starker und unmittelbarer Bewegungssuggestion gesetzt, aber es ist nicht ein Bewegungspathos des Bildleibes, wie bei dem frühen Kandinsky, sondern ein lienienhafter Duktus der Hand, so wie man etwa mit dem Pinsel schreibt.

Dieser Duktus bemächtigt sich aller bisherigen Formmotive des abstrakten Malerei, auch des Formgitters. Der Franzose Soulages z.B. arbeitet zumeist mit rechteckigen Gitterformen, wo er sie aber in den spontanen Duktus überführt, werden herrliche Zeichen draus und hier kann sich die abstrakte Malerei mit der islamischen oder ostasiatischen Kalligraphie berühren (Abb. 8).

Dieser Duktus kann, wie in den Bildern von Rolf Cavael zu zartesten Fleckengespinsten zusammenrinnen, die in hellen, freundlichen Farbräumen spielen, in einem fast lyrisch gestimmten Zusammenklang, in dem sich der Bildraum als eine unendliche Verwandlung symbolisiert. Es ist eine Unmittelbarkeit, die jede Art seelischer Ausserung enthalten kann, wie wir sie auch in der Dichtung und Musik wiederfinden, zum Beispiel Fröhlichkeit, Optimismus, aber auch Traurigkeit und dramatische Spannung. In diesem Bemühen um seelische Unmittelbarkeit glauben gewisse Richtungen des Tachismus die Schwelle des bewussten künstlerischen Gestaltens überrannt zu haben. Sie spielen in skurrilen technischen Verfahren mit dem Zufall, wie es in einer tieferen Schicht alle Kunst tut, versuchen auch in Trancezuständen zu einem psychischen Automatismus, zu einer Art universalem Psychogramm zu kommen.

Aber, wie spontan und scheinbar formlos auch immer sich in den Bildern von Pollok, Vedova und dem Deutschen Thieler sich Pinselzuggespinste ausbreiten, am Ende verdichten sie sich doch wieder zu Ballungen, die Raum in sich tragen und damit eine bildhafte Ganzheit symbolisieren.

In dieser nur in äusserster Kürze angedeuteten Entstehungsgeschichte der abstrakten Malerei wird immer wieder deutlich, dass sich in ihr nicht autonome Form als sinnentleertes Spiel isoliert, wie oft vermutet wird, sondern dass die Polarität des darstellenden Bildraums als Welt nur auf eine andere Sinnebene, die des Uebergestaltlichen, Allgemeinen verlagert wird. Wo in ihr Prinzipien wirksam werden, die in der Konsequenz diesen

Bildraum aufheben würden, wo sie sich also als Farbtonmusik, wie bei dem frühen Kandinsky, oder als ästhetische Objektivität wie bei den Konstruktivisten, oder als psychographische Direktheit wie bei den Tachisten zu begründen versucht, so zeigt sich immer wieder, dass diese Prinzipien sich nicht zerstörend, sondern als neue Aufbau elemente des Bildraumes ausgewirkt haben.

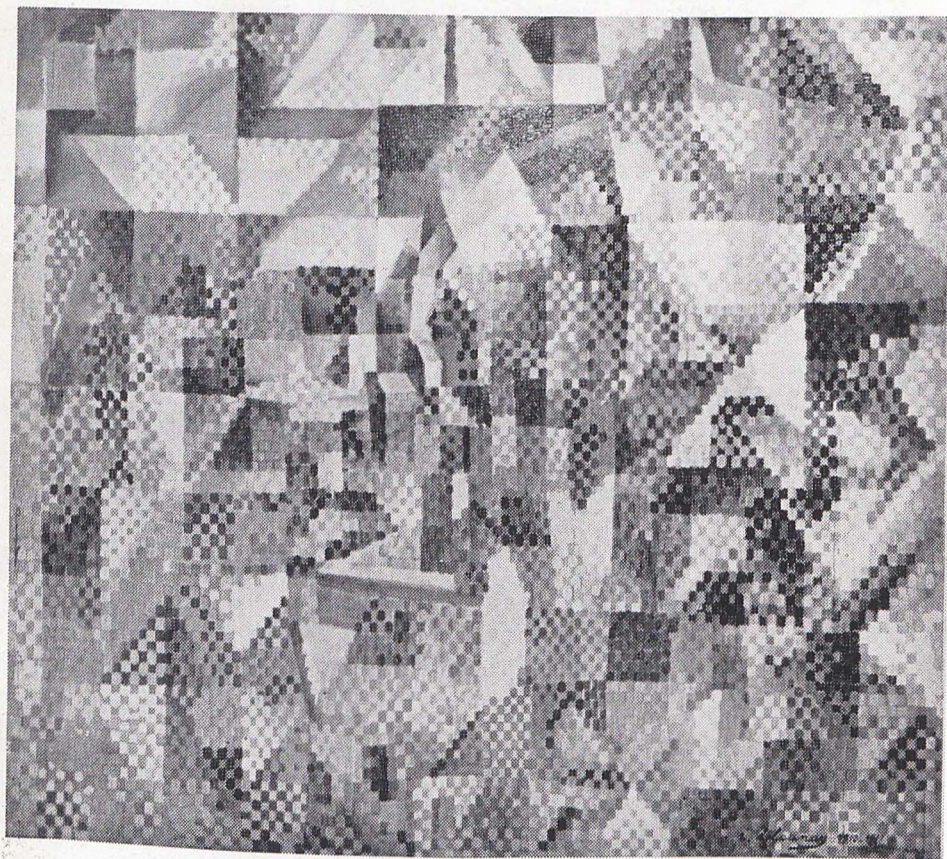
Sie hat allerdings diesen Bildraum ganz auf etwas Allgemeines bezogen, auf das Ungeheure, nur ahnbare des übergegenständlichen Raumes, in dem das Gegenständlich begründet liegt, eines Raumes, der als immer neuer Phantasieentwurf symbolisierbar, aber nicht mehr darstellbar ist. Symbolisierbar übrigens ebensogut in Nichtgegenständlichen, wie im Gegenständlichen. Sie erweist sich damit, wie Kandinsky gleich am Anfang richtig gesehen hat, nicht als Aufhebung der darstellenden Malerei, sondern als ergänzender Aspekt, als Teil eines grösseren, auch die darstellende Kunst, etwa im Kubismus, umgreifenden Prozesses einer experimentalen Neubergründung der metaphysischen Ansatzpunkte der gegenwärtigen Kunst. Sie ist damit ein legitimer, geschichtlicher Prozess.

Vielleicht wird diese Legitimität deutlicher, wenn man folgendes bedenkt. Jeder von uns, der ein Museum betritt und dort die grossen Leistungen der geschichtlichen Kunst, etwa einen Hettitischen Gott oder einen antiken Apollo oder eine gotische Madonna mit grösstem menschlichem Gewinn als Kunstwerke in sich aufnimmt, kann dies nur tun auf Grund eines geistigen Abstraktionsprozesses, indem aus der Verborgtheit in der mythischen Einheit des Kultbildes das Künstlerische als ein allgemein Humanes ins Bewusstsein gehoben, abstrahiert wird, während der mythische Kern zu einem historischen Inhalt relativiert wird. Würde diese Abstrahierung nicht stattfinden, so würde der Betrachter keinesfalls das geschichtliche Nebeneinander der Kunstwerke ertragen können. Er würde sich mit dem einen identifizieren und das andere entweder nicht erkennen oder es zerstören, so wie die Bauern in Sizilien oder in Karatepe es für ein Sakrileg hielten, dass man vergangene Götzenbilder wieder aufstellen will.

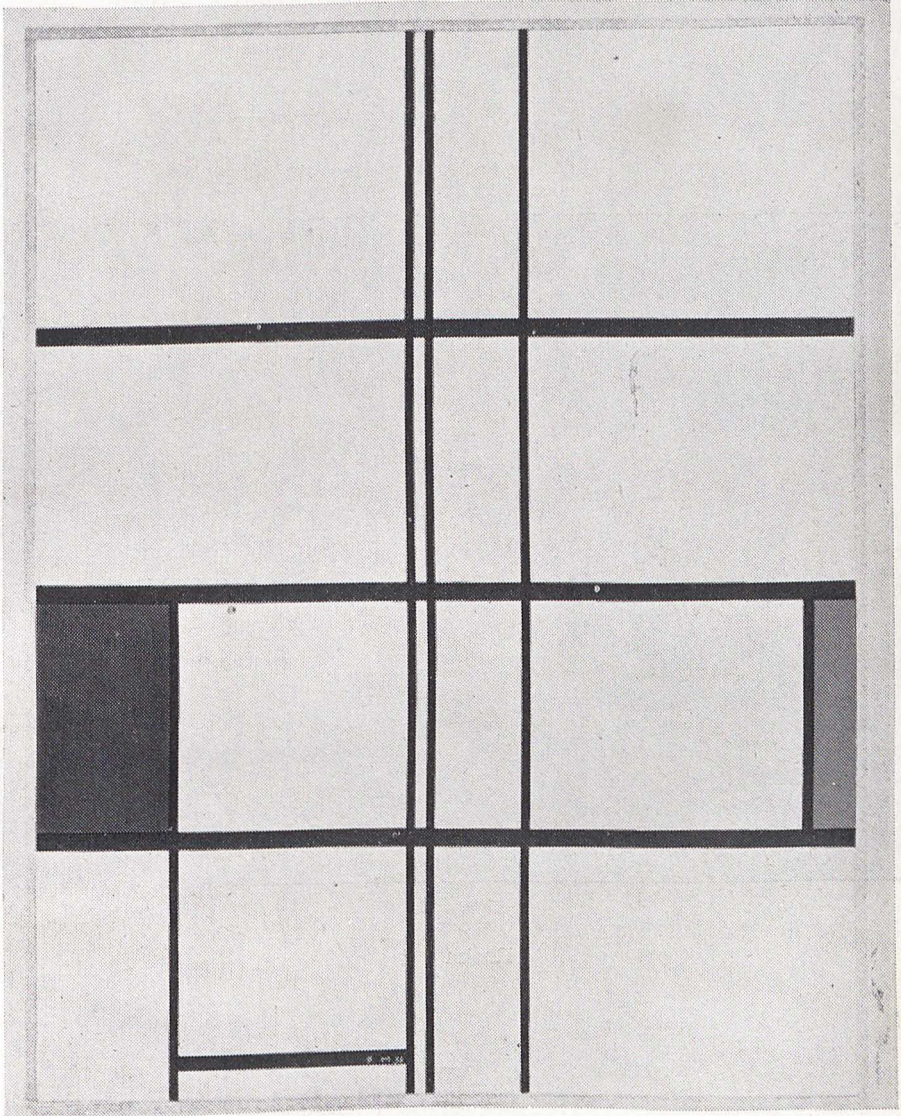
In diesem modernen Existenzraume ist das sich in Einssetzen mit dem Absoluten, also der Glaube in jeder Form nicht etwa aufgehoben, er ist nur übergriffen von einem allgemein Humanen



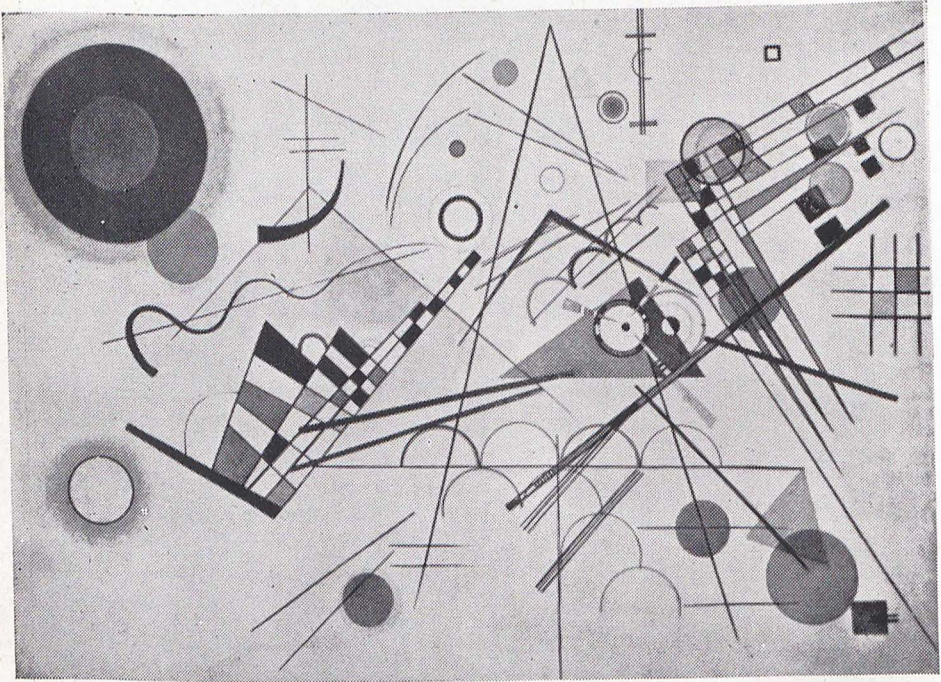
Resim : 1



Resim : 2

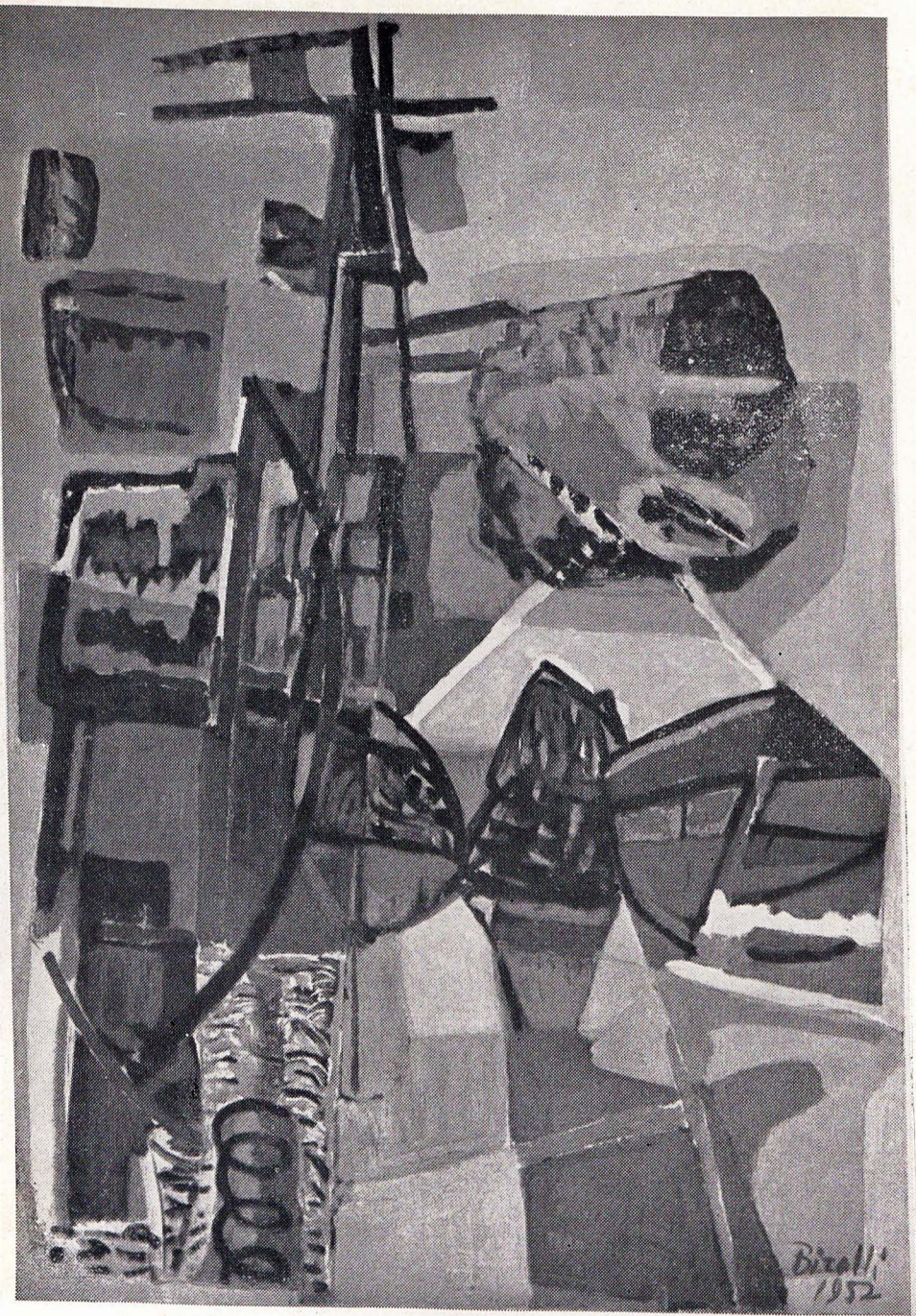


Resim : 3



Resim : 4





Resim : 6

als Kunst, als geschichtliche Erkenntnis, als politische Freiheit usw. Eine spätere Analyse unserer Zeit wird die Abstrahierung des Künstlerischen als geschichtliche Erkenntnis und die Abstrahierung des Künstlerischen im polyphonen oder abstrakten Darstellungsraum als Ausdruck ein und derselben geistigen Situation erkennen und dies scheint mir die Wurzel zu sein, aus der heraus die abstrakte Malerei entstanden ist. Zwischen den philosophischen und wissenschaftlichen Erkenntnissystemen unserer Zeit und den Struktursystemen der modernen Kunst besteht ein tiefer Zusammenhang, auf den ich hier leider nicht eingehen kann, aber ich darf dankbar darauf hinweisen, dass ich gerade hier in der Türkei bei vielen Kollegen an der Universität und auch sonst ein Geöffnetsein für diese Probleme gefunden habe, um nur ein Beispiel zu nennen: in den Bemühungen des Kollegen Ismail Tunali, die innere Beziehung zwischen Philosophie und moderner Kunst aufzudecken.

Die ganze Entstehungsgeschichte der modernen Malerei scheint mir doch zu erweisen, dass sie eine, nicht die einzige Entsprechung zu den grossen humanen Abstraktionen ist, aus denen heraus wir leben und die ja auch jene Zone geistiger Gemeinsamkeit geschaffen haben, in der sich heute Völker verschiedener historischer Vergangenheit begegnen können, ohne diese aufzuheben. Erst wenn wir den Scheingegensatz von geschichtlicher Kunst oder von darstellender Kunst und abstrakter Kunst auflösen, sie als Komplementärwinkel ein und desselben Ganzen betrachten, finden wir einen Zugang zu den humanen Möglichkeiten unserer Zeit und unserer Zukunft.

ABDILDUNGEN

- 1). Wassily Kandinsky. Der Berg.
- 2). Wassily Kandinsky. Komposition 1914.
- 3). Robert Delaunay. Fenêtre simultanée.
- 4). Piet Mondrian. Die graue Fläche.
- 5). Wassily Kandinsky. Komposition Nr. 8.
- 6). Wassily Kandinsky. Himmelblau.
- 7). Renato Birolli. Blau und Grün über Ligurien.
- 8). Pierre Soulages. Zeichen.

Anmerkung: Diese Abhandlung ist der unveränderte Text

eines Lichtbildvortrags, den der Verfasser in der Kunstakademie in Istanbul gehalten hat. Von den dort gezeigten Kunstwerken konnte nur ein Teil abgebildet werden. — Die Zitate sind eine Zusammenstellung charakteristischer Sätze aus veröffentlichten oder unveröffentlichten Ausserungen der Künstler. Es sei auf folgende Quellenliteratur verwiesen :

Wassily Kandinsky. Ueber das Geistige in der Kunst.

München 1912 u. Bern 1952.

Essays über Kunst und Künstler. Hgb. Max Bill. Stuttgart 1955.

Robert Delaunay. Aufzeichnungen und Briefe. Ungedruckt, zur Verfügung gestellt von der Association des amis de Robert Delaunay, Paris. Teilweise veröffentlicht in: Walter Hess. Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei. Hamburg 1956.

Piet Mondrian. Neue Gestaltung. Bauhausbücher 5.

München 1925.

Plastic Art and Pure Plastic Art. (Aufsätze 1937 - 1943) New York 1947.