



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der modernen Malerei

Schmidt, Paul Ferdinand

Stuttgart, 1961

VII. Internationale Strömungen

[urn:nbn:de:hbz:466:1-97939](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-97939)

VII. Internationale Strömungen

1. Surrealismus

Giorgio de Chirico, Max Ernst, Jean Lurçat, Salvador Dali, Mac Zimmermann

Kann die gegenstandslose Malerei als eine *passiv* duldende, eine das Geschick entsagungsvoll entgegennehmende Spiegelform des Chaotischen unserer Zeit gelten, als ein Versuch, sich mit einer absoluten Diskretion über das Unvermeidliche hinwegzutrusten, so faßt der Surrealismus die Gegenwart fest ins Auge, um sie mit *aktiver* Energie zu überwinden. Auch er muß als Erbe des Dadaismus gelten, dem er zeitlich bald folgte, gleich seinem Stiefbruder, dem Magischen Realismus. Was dieser nicht zu Ende gedacht hatte, gelang dem Surrealismus mit offenkundiger Konsequenz: die Verwandlung einer erschreckenden Wirklichkeit in Überwirklichkeit durch Anwendung irrationaler Grundsätze; wodurch jene Wirklichkeit ihrer Gefahren beraubt wurde, gleich den verklemmten Gefühlen, die von der Tiefenpsychologie ins Bewußtsein gehoben und damit unschädlich gemacht werden. Ein gewisser Gehalt an Psychoanalyse macht den Surrealismus überraschend modern: er überwindet das im Unbewußten dämmernde Chaos durch Assoziierung von Widersprüchen.

Der Ausweg der Vernunftausschaltung, den Dichter und Maler ergriffen, beruhte nicht auf Willkür, so wenig wie der Dadaismus aus bloßer Laune entstanden war. Man wird darin das Symptom eines geistigen Zwiespalts entdecken. Es lag ihm der Widerspruch des schöpferischen Menschen gegen die ständig anwachsende Brutalität der Umwelt, der Vermassung, der Unfreiheit zugrunde; eine neurotische Reaktion gegen das Leiden an der übermächtig werdenden Unkultur und Trivialität. Die psychopathische Veranlagung genialer Menschen wie Dostojewsky, Nietzsche oder van Gogh deutete schon im 19. Jahrhundert auf diesen Zusammenhang. Im zwanzigsten wurde die Neurose allgemein, weil das gesellschaftliche Übel so maßlos um sich griff, daß die seelischen Folgen sich in den Künsten gruppenweise äußerten und ständig an Ausdehnung gewannen. Hugo Ball hat das Phänomen an der Entwicklung des Dichters Hermann Hesse nachgewiesen und auf jene psychischen Störungen zurückgeführt. Wieviel greller, wie unübersehbar äußerten sie sich aber im Dadaismus, in der neuen Sachlichkeit und mit äußerstem Nachdruck im Surrealismus! Dieser erscheint darum fast als die bevorzugte, von innerer Notwendigkeit motivierte Form unserer Gegenwartskunst.

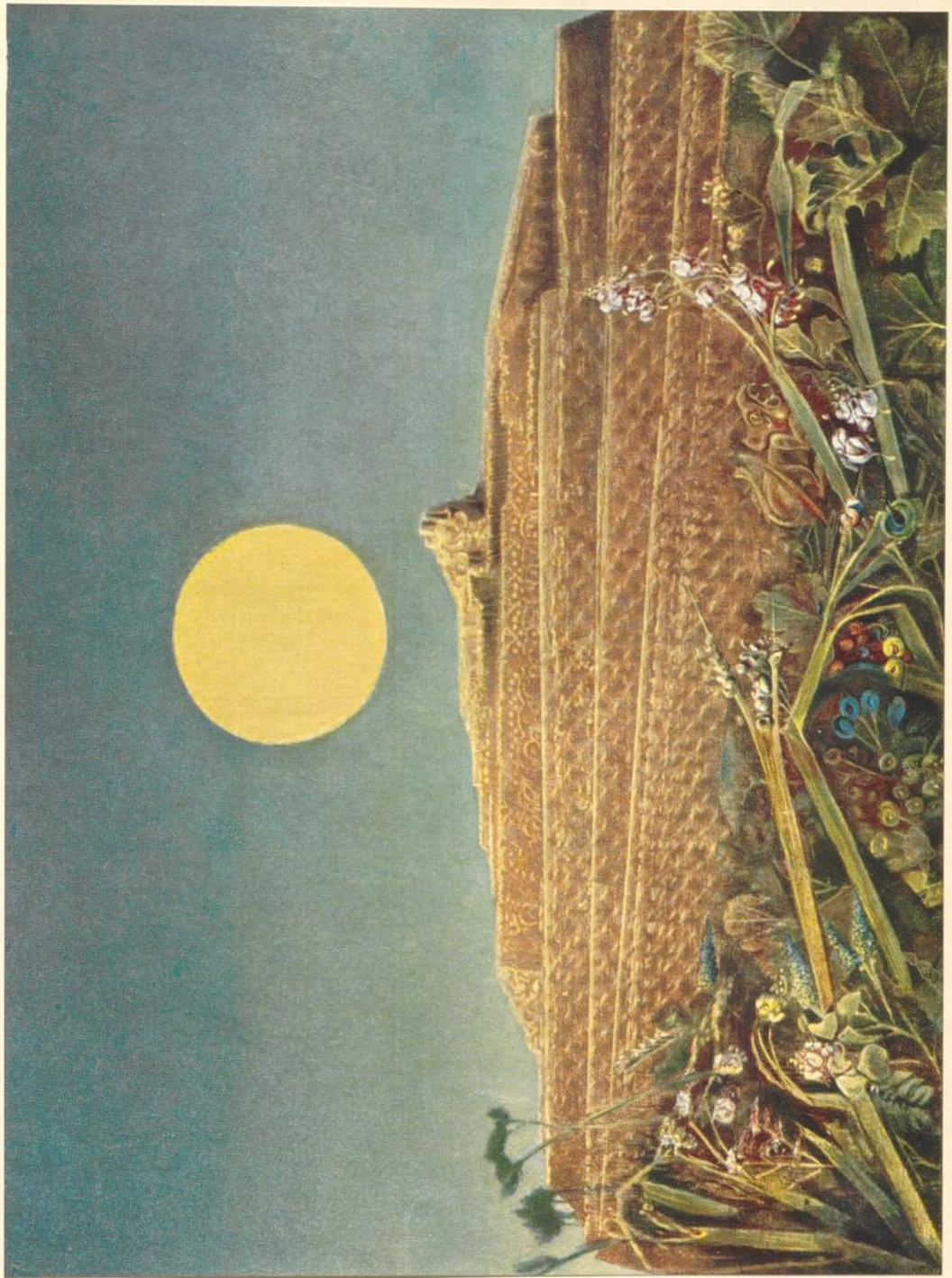
Seine theoretische Klärung fand er durch französische Dichter. Guillaume Apollinaire hatte das Wort 1917 in Beziehung zu seiner dramatischen Lyrik („Die Brüste des Tiresias“) aufgebracht. André Breton versammelte 1924 eine Gruppe von Dichtern um sein „manifeste surréaliste“, wobei Desnos, Aragon, Tristan, Tzara, Eluard und andere hervortraten, die schon als Dadaisten bekannt waren. Ein zweites Manifest gab Breton 1929 heraus. Die unbeschränkte Herrschaft der Imagination wurde verkündet, die erst die wahre, die Überwirk-

lichkeit als „Ding an sich“ aus ihrem Schoß hervorbringe; das Wunderbare, das immer schön sei im Gegensatz zur Banalität der Natur. Daraus folge die Absage an die sinnlichen Erfahrungen im wachen Zustand; die Notwendigkeit, das Dichterische aus dem „nächtlichen Abgrund des Unbewußten, dem Chaos des weiblichen Seelengrundes“ zu holen; Freiheit bis zur Anarchie und utopische Zuständlichkeit. Was alles in den Dichtungen der Crevel, Apollinaire, Eluard zu erleben ist; James Joyce wurde u. a. auch zu ihnen gerechnet. Ebenso wurde der Film Ende der 20er Jahre surrealisiert, durch Dali und Bunuel („Der andalusische Hund“) und Jean Coteau („Das Blut eines Dichters“). Die ganze Universalität des Surrealismus zeigte sich in ausschweifender Gestalt auf der Pariser Weltausstellung 1937 und der Biennale in Venedig 1954; die Abkunft der Simultanscherze, wie sie dort gezeigt wurden, von dadaistischen Darbietungen der Inflationszeit läßt sich nicht verkennen. Sie waren in Paris nur geistvoller und mit besseren Mitteln aufgezogen und auf Erregung gruslicher Stimmungen gerichtet, keine kindischen Albernheiten mehr. Der künstlerische Ernst aber begann doch erst bei den Bildern, Zeichnungen und Plastiken der surrealistischen Maler.

Schon vor dem Weltkrieg hatten die Bilder Chagalls, der Übergang de Chiricos zu einem dem Grotesken angenäherten Klassizismus und bald danach die Gemälde von Max Ernst in der bildenden Kunst das Prinzip zur Anschauung gebracht; und seither hat es sich in fast allen Ländern Europas immer weiter ausgebreitet.

Bei aller Verschiedenartigkeit der Äußerungen ist sein Wesen konstant. Es entsprang, wie bei den Dichtern, aus dem Widerspruch des unbewußt Schöpferischen gegen Rationalismus und Bewußtheit in der Kunst. Damit bekundete es sich als eine radikale Überwindung der bisherigen Strömungen im 20. Jahrhundert, als letzte Konsequenz der gesamten Entwicklung. Die geistige Steigerung des Realismus zu übertriebenen Folgerungen galt vorweg für eine Grundform der surrealistischen Schöpfungen: scharfe lineare und plastische Präzision, ja, vielfach Überdeutlichkeit der Details, die Gegenstände und Raumbildung umfassen. Aber diese vielfach angewendete Überschärfe der optischen Illusion diente nicht der Klärung der Außenwelt, sondern der ungehemmten Auswirkung von Assoziationen. Die Bewußtheit bei der Gestaltung der Detaillierung wurde das Mittel, Unbewußtes aus seelischen Tiefen zu heben, die „Mehrschichtigkeit“ ungekannter Vorstellungen herauszuholen. Freilich wurden nicht Traumerscheinungen selber wiedergegeben; nur die Verfahrensweise des Traums, seine Fähigkeit, alle Arten von Erlebnissen beliebig durcheinander zu mischen, wurde zum Vorbild genommen und eine völlig unlogische Zerstörung kausaler Zusammenhänge daraus gefolgert. Die „Bildagglutination“ (wie Winkler in seiner aufschlußreichen „Psychologie der Kunst“ die Verflechtung von unzusammenhängenden Dingen und Teilstücken nennt), ein uraltes Hilfsmittel mythologischer Phantasiedarstellungen, bei dem man zunächst an Sphinxen, Faune u. dgl. denkt, wurde zu höchster Ausschweifung gebracht. Es gab nichts, was für Surrealisten sich nicht als dienlich gezeigt hätte für die tollsten Verkoppelungen.

So verwandelten sich Organismus ins Anorganische, wurden die entlegensten Gebiete miteinander durch hemmungslose Assoziation kombiniert. Aus dunklen Tiefen stiegen Andeutungen uralten Trieblebens; das Widerstrebendste wurde zusammengekoppelt, das Grauen vor jeder Lebensmöglichkeit gewann suggestive Gestalt. Vernunftgesetze wurden radikal ausgeschaltet; je grotesker, je widerspruchsvoller, unmöglicher oder gräßlicher die Verbin-



Max Ernst, *Die Stadt*, Ölgemälde, 1936, Privatbesitz, Zürich

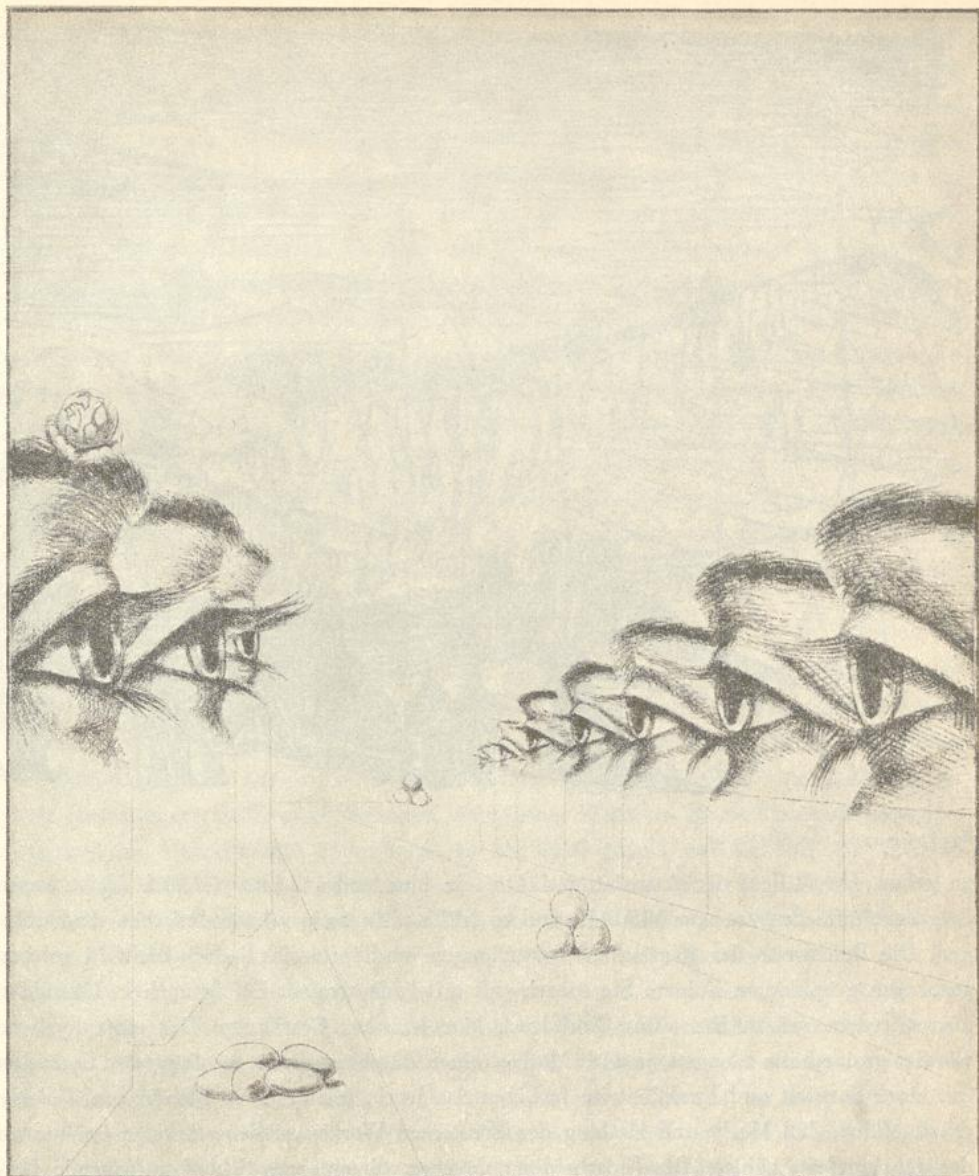
dungen an sich waren, um so exakter wurden sie reproduziert. Freundliche wie entsetzliche Wunschträume erhielten gleiches Recht der Realisation. Mit eiskalter Logik, mit frivoler Ironie, mit dem Anschein des Wahnsinns wurde das Spiel betrieben; und wenn auch der Schöpferdämon die Grenze zwischen Wahrheit und Phantom, zwischen Himmel und Hölle bis zur Unkenntlichkeit verwischte, so unterlag doch die Darstellung der sicheren Lenkung des Intellekts und war gebändigt durch zielbewußte Gestaltungskraft, die aus Extremen der Phantasie ihr Bildgefüge wob.

Wie die Dichter auf Vorläufer von der Art von Baudelaire und Gérard de Nerval hinweisen konnten, fanden die Maler ein noch weiter reichendes Arsenal von Surrealisten, das bei Giovanni Bellinis „Verleumdung“ begann, bei Hieronymus Bosch einen hohen Grad von Tollheit erreichte; Pieter Brueghel wurde als Ahne verehrt, und hier und da, bei abseitigen Stechern wie Arcimbelli im 18. Jahrhundert, das gleiche Phänomen entdeckt. Goya, Blake und ihresgleichen nahmen die Überlieferung im 19. Jahrhundert auf. Unbestreitbar ist, daß namentlich Bosch eine Verbindung von Präzisionstechnik mit phantastischen Visionen kultivierte, die einen exquisiten Kenner wie Philipp II. begeisterten und heute in jeder Ausstellung von Surrealisten einen Ehrenplatz einnehmen könnten. Doch bedeutet dies nicht mehr als eine historische Ermunterung und Rechtfertigung des Bestrebens nach Irrealität und besitzt keine Verwandtschaft mit der psychologischen Motivierung der neueren Kunst.

Bei *Giorgio de Chirico* (geb. 1888) fand sich zuerst die Lust an der Assoziation in einer klassizistischen Ausführung, die durch Mischung starrer Exaktheit in luftloser Perspektive und gliederpuppenhaft zusammengesetzter Figurinen eine Schockwirkung auslöste. Seine Kombinationen von antikischen Statuenfragmenten mit organischen und mechanistischen Teilen, heftig beleuchtet und in einen Raum gesetzt, der häufig aus zwei unterschiedlichen Blickpunkten konstruiert war, erweckten das unheimliche Gefühl, sich auf einem von metaphysischer Seekrankheit schwankenden Boden zu befinden. Das alles vollzog sich in drastischem Zusammenhang mit Experimenten der florentinischen Frührenaissance. Die künstlerische Schwäche, die der Italiener nicht los wurde, von der man niemals recht wußte, ob sie nicht vielleicht auf Absicht beruhte, ließ ihn als etwas abseitig empfinden.

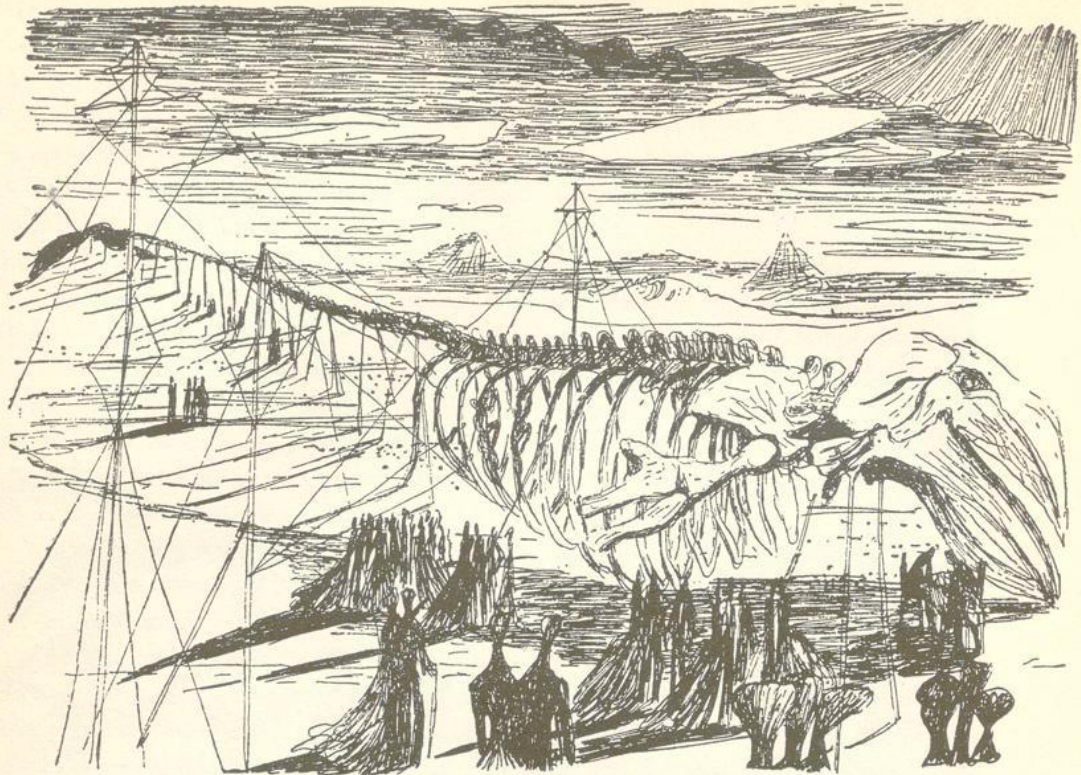
Der ganze Umfang surrealistischer Denkweise erschloß sich in dem ausgedehnten Werk des wahren Meisters der Assoziation, *Max Ernst* (geb. 1891) – eines deutschen Künstlers, der nach Paris ging, jetzt in den USA lebt und für den die Grenzen der Nationalität wesenslos wurden. Auch er gehörte zunächst zu den Dadaisten und hatte dort den Namen „Dada-max“; er war schon in der großen Ausstellung des „Sturm“ in Berlin 1913 vertreten, bezeichnenderweise in Anlehnung an die Futuristen. Frühe Gemälde, wie die „Schöne Gärtnerin“ von 1924, zeigten eine lebenswürdige und künstlerisch gebundene Phantasie im Entwickeln organischen Formenunsinns; Menschliches, Tierisches und Pflanzliches flossen ineinander; disparate Techniken, Stabilität und Schwebezustand wirkten zu magischer Transzendenz zusammen.

Sehr ausführlich äußerte sich später seine Kombinationsgabe in den großen Serien von Montagebildern, die er aus Teilen alter Holzschnitte zu ebenso geistreichen wie erschreckenden Dämonologien zusammenklebte. Diese Serien, die schon 1926 mit dem „Histoires natu-



Max Ernst, *Das Innere des Blicks*, montierter Holzstich

relles“ einsetzten, bekamen verblüffende Titel: *Une semaine de bonté*, *Femme 100 tête*, *Rêve d'une petite fille* u. a. Das Unheimliche der Überwirklichkeit wurde da in drastischer Weise lebendig. Die entferntesten Gegenstände wurden gekoppelt; ein geschlachtetes Rind lag in einem Konzertflügel, Herren mit Vogelköpfen bewegten sich zwanglos in der Gesellschaft, bestürzende Dramolets wurden im Raum verteilt, wilde Feuer- und Wassereffekte gesellten sich unbeachtet und harmlos zu Lebewesen, die davon unberührt blieben. Die Welt war auf den Kopf gestellt und benahm sich in vertracktesten Situationen, als lebe sie im Normalzustand. Unmöglich, einen Begriff von dem Reichtum und Aberwitz seiner Einfälle



Mac Zimmermann, *Das Skelett*

zu geben; das Talent der Assoziation führte ein blendendes Schauspiel auf. Meist waren es grauenhafte Exzesse von Vitalität, und es fehlte nicht an psychoanalytischen Andeutungen. Die Reichweite der Ernstschen Vorstellungen erschöpfte sich jedoch nicht in solchen sozusagen graphischen Folgen. Sie sprach sich mit bedeutendem Erfolg auch in Gemälden aus, mit dem ganzen Ernst und Nachdruck künstlerischer Gestaltung. Das metaphysische wie das grauenhafte Element, ja auch Motive reinen Humors wurden in oft großen Formaten mit einer Sorgfalt und Exaktheit im farbigen Ausdruck, mit einer so blendenden Technik durchgeführt, daß Macht und Umfang des Ernstschen Werkes zu den stärksten Leistungen des Jahrhunderts zählen. Die Entscheidung darüber, ob eine am Schluß auftretende Neigung zur Gegenstandslosigkeit den Künstler wahrhaft zu fördern vermöchte, muß der Zukunft überlassen bleiben.

Daß literarische Absichten sich bei solchen Metamorphosen einmengen, bedeutet keinen Einwand. Sie waren das geistige Bindeglied des Surrealismus schlechthin, ein Zeichen seiner Universalität, und mit ihnen hat gerade bei deutschen Künstlern die Assoziation die fruchtbarste Auswirkung gefunden.

Jean Lurçat (geb. 1892) kommt bisweilen der aus bewußtloser Dämmerung stammenden Sinnlosigkeit nahe, wenn er halbierte Äpfel auf dem Meere von der Sonne bescheinen oder in „Smyrna“ eine Ruinensammlung in einer toten Raumtiefe sich verkrümmeln läßt. Weit

stärker als im Gemälde konnte sich Lurçat in der Form des *Bildteppichs* ausgeben. Im Jahre 1939 kam er nach Aubusson und hat dort mit einigen gesinnungsverwandten Malern die alte, inzwischen nahezu ausgestorbene Kunst der Gobelinweberei zu neuem Leben erweckt. Überraschend war die Gewandtheit, mit der sich die, nur an Kopien alter schlechter Vorlagen gewöhnten Weber in die modernen Formen fügten: denn nicht nur Lurçat, der der Führer und energische Antreiber blieb, sondern auch andere Künstler vom Range der Gromaire, Matisse, Saint-Saëns, Coutaud usw. lieferten Vorlagen zumeist im Geist eines außerordentlich farbenstarken und bizarren Surrealismus. Die Bildteppiche dieser Art, mit ihrer Formenwildnis und ungewöhnlichen Farbenwahl, paßten sich dem stofflichen Charakter der neuen Technik glänzend an. So kam Lurçat wie die andern mit ihren heftigen Erfindungen von magischem und kosmischem Symbolgehalt in dem monumentalen Maßstab erst wahrhaft zur Geltung. Man muß diese Bildteppiche, deren Zahl sich durch Aufträge von staatlicher und privater Seite unaufhörlich vermehrt, durchaus zur Monumentmalerei rechnen und als das glücklichste Produkt der surrealistischen Bewegung anerkennen. Lurçats wesentliche Bedeutung liegt unzweifelhaft in der Ankurbelung und praktischen Leistung dieses großartigen Kunstgewerbebezweiges, der dem Surrealismus sogar zu volkstümlicher Anerkennung verhelfen mag.

Sehr herzlich kam das spanische Temperament dem Surrealismus entgegen. Schon Picasso neigte in seiner letzten Periode dazu, Unvereinbares in malerische Verwirrung zu bringen. Vor allem aber mußte, neben Mirò, *Salvador Dali* (geb. 1904) als ein Mann der tollsten Komplikationen gelten. Oft in kleinstem Format, enthalten seine Bilder eine Unmenge abstruser Umbildungen und Verschlingungen heterogener Elemente. Seine Phantasie schweifte ins Grauen der Unendlichkeit ab und war so mit Geist erfüllt, daß sie auch zur Parodie langte, zu kuriosen Verkürzungsscherzen von Renaissanceakten in unmöglicher Umgebung. Meistens wurde das alles so delikate und mit so rabiater Liebe zur Verwirklichung ausgestattet, daß sich eine Kabinettmalerei von sublimen Kultur präsentierte und in der Tat die Kennerschaft zum Entzücken hinriß. In Dali trat uns die Gestalt eines satanischen Dandys entgegen, der in der Kunst wie im Leben die Gesellschaftsfähigkeit eines Demiurgen von Absurditäten bezeugte. Dali war es, dessen Selbstbewußtsein auf Befragen eines Interviewers die nicht zu übertreffende Antwort gab: Um Surrealist zu sein, bedürfte es zweier Voraussetzungen. Erstens müsse man Spanier sein; und zweitens müsse man Dali heißen. In der Tat: wo anders als aus einem so starr an Konvention und Dogma gebundenen Lande wie Spanien konnte das Extrem der Ungebundenheit herkommen; einem Lande, dessen Malerei, von den Exzessen der Barockarchitektur im „Churriguerismo“ zu schweigen, so abenteuerliche Gestalten besitzt wie bei den alternden Goya und in der Gegenwart die problembeschwerten Picasso und Miró. Wirft man dazu einen Blick auf Italien, dessen Kunst seit anderthalb Jahrhunderten steril geworden war, so zeigt sich auch bei de Chirico (etwas anders und gemäßigter bei Carrà und Severini) der Gegensatz zu dem Bewegungsrausch des futurismo in Gestalt kompletter Versteinerung einer Form, die fast in gleichem Moment aus jener Simultaneität entsprang: Beweis genug für die psychische Zerrüttung der Gegenwart, die aus toten Konventionen extreme Formulierungen hervor- gehen ließ.

Daß Dali schließlich fromm wurde und sich mit einem Salto mortale in einen Sklaven Raffaels verwandelte, gehört, wie die geräuschvolle Selbstdesavouierung de Chiricos, wahrscheinlich zu den Notwendigkeiten surrealistischer Entwicklung.

Mac Zimmermann (geb. 1913) suchte, nach Werner Haftmann, die Anregungen von Max Ernst und Salvador Dali mit der dichten Gestalt kraft der „Pittura metafisica“ in sehr eigenwilligen graphischen Blättern zu verbinden.

2. Absolute Malerei

Wassilij Kandinsky, Georg Muche, Johannes Molzahn, Willi Baumeister, Fritz Winter, Ida Kerkovius, Theodor Werner, Ernst Wilhelm Nay, Gerhard Fietz, Heinz Trökes, Georg Meistermann, Joan Mirò, André Masson, Hans Hartung, Gustave Singier, Alfred Manessier, Vicira da Silva, Jean Bazaine, Wols, K.R.H. Sonderborg, Pierre Soulages

Mit Kandinskys „Kompositionen“ seit 1910 begann jene Loslösung vom Gegenstand schlechthin, die man unter verschiedenen Bezeichnungen kennt: Konstruktivismus, Abstrakte, Gegenstandslose, Absolute oder Konkrete Kunst. Sie beruhte auf einer energischen Absage an jeden Zusammenhang mit Erscheinung, mit Naturvorbild, Traumkunst oder welcher Art von Metamorphosen immer. Damit war die Verbindung mit der bisherigen Malerei bis zum Expressionismus und Kubismus zerrissen, und es scheint die Notwendigkeit zu bestehen, ein neues Blatt europäischer Kunstgeschichte aufzuschlagen, den Zeiger der Uhr auf Null zu stellen. Wenn man derartige sachentfremdete Bildtafeln neben solche hält, die als Extreme der heutigen Malerei erscheinen, also etwa neben Picasso oder Chagall, muß wohl jeder einen prinzipiellen Unterschied empfinden. Die Absoluten haben mit jenen und also mit der ganzen vorhergehenden Kunst Europas anscheinend nichts mehr gemein; sie existieren in einem außerirdischen Raum, in einem Niemandsland der Kultur, und der Laie fragt sich, was das Unternehmen eigentlich bedeuten und zu welchem Ende es führen solle. Denn er vermißt darin mit der Assoziationsmöglichkeit an Gewohntes jeden künstlerisch-darstellerischen Sinn.

Sollten es wirklich nur Spielereien eines überfeinerten, eines verstiegenen Intellektes sein? Sind es Ausgeburten eines bloßen Nihilismus oder Versuche von Dekorationen und Ornamenten? Die Verweisung in ornamentale Gebiete ist von vornherein abzuweisen, da es sich um selbständige, von jedem Zweck befreite Kunstwerke handelt, die ihre Absichten in sich selber tragen. Den Vorwurf eines abstrakten Spiels dagegen, vergleichbar dem Schach oder höherer Mathematik, könnte sich die absolute Kunst gefallen lassen; denn schon bei Paul Klee entdeckten wir die Berufung auf den Spieltrieb als die tiefste Motivation der Kunst, und überhaupt hat moderne Malerei mehr mit angeborener Lust am spielerischen Schalten mit Gegebenheiten zu tun, als mit Schmuckbedürfnis oder ersprießlicher Belustigung des Publikums. „L'art pour l'art“, vernünftig aufgefaßt, bedeutet die Souveränität der Kunst in ihrem Reich als Produkt schöpferischer Geister. Diese allein geben ihr die Gesetze und Anwendungsmöglichkeiten der Form, gleichgültig gegen Verwendungsfähigkeit oder Verständnis von seiten der Außenwelt.

Nun steckt in jedem bedeutenden Gemälde viel von Abstraktion, das heißt von inneren Formgesetzen der Fläche. Wie die Linien der Komposition gezogen, wie die Flächen mit Farben gefüllt werden, entzieht sich in gewissem Umfang auch beim realistischen Kunst-

werk dem dargestellten Inhalt; man kann sie als stilistische Probleme abgelöst (abstrakt) anschauen, und gerade diese Art von Betrachtung ist die eigentlich künstlerische. Sehr unterrichtend ist die Zufälligkeit, mit der Kandinsky auf seinen Weg der Abstraktion geriet. Er sah, in der Dämmerung sein Atelier betretend, eins seiner starkfarbigen (aber noch gegenständlichen) Bilder verkehrt an der Wand lehnen und war überrascht von der Kraft und bildhaften Selbständigkeit des Eindrucks. Dadurch kam ihm die Idee, das Bild ganz von seinem Gegenstand zu lösen.

Dergestalt und noch in mancherlei anderer Art hängt das Absolute mit der traditionellen Bildgestaltung zusammen und weist auf eine echte Folge der Entwicklung. Wie die Expressionisten und Kubisten haben auch die Abstrakten, zum wenigsten ihre Führer, mit überkommener Gestaltung begonnen. Charakteristisch ist das Beispiel Hölzels, der aus der Dachauer Landschaftsmalerei sich allmählich zur Rhythmisierung figürlicher Kompositionen durchfand und schließlich die Konsequenz des Rhythmus als Farbenkomposition zog.

Vielleicht aber genügt die ruhige Entwicklung nicht als Beweis der Vollgültigkeit für eine Bildform, bei der man sich an nichts halten kann, was der Sprachgebrauch als konkrete Erscheinung bezeichnet. Nun, was erkennen wir denn als „Thema“ bei reinen Abstraktionen, wie sie Baumeister oder Mondrian darbieten? Die Versinnlichung allgemeiner Vorstellungen von exaktem Flächenrhythmus, Spannungen verschiedener Farben oder geometrischer Formen, Raumbewegung und Tiefenvorstellung „an sich“, das heißt aus einer Vorstellungswelt, die etwa der Astronomie angehört. Warum sollte sich die bildende Phantasie nicht in so ferne und unwahrnehmbare Räume und Vorstellungen flüchten dürfen, nachdem die Welt des Sichtbaren bis auf den Grund abgegrast und durchstudiert worden ist? Den unbezüglichen Klang der Farben, ihr abstraktes Aufsichbeziehen und ihre Differenzierung, den Sinn geometrischer und raummessender Formen, Flächen und Linien zu entdecken, blieb einer Gilde hochbegabter Künstler der letzten Jahrzehnte vorbehalten. Sie fanden kein Genügen mehr an der Wiedergabe von noch so umgewandelten Realien, sie waren genötigt, ins Reich der Mütter, des Ungestalteten, zu Gestaltenden hinabzusteigen wie Faust, um zwar nicht das Phantom Helenas, wohl aber die unermeßlichen und unbekannten Spannungsfreuden an der reinen Form heraufzuholen. Da sich bedeutende Gestalter hierauf konzentrierten und daß die Zahl ihrer Anhänger beständig im Wachsen begriffen ist, deutet auf innere Notwendigkeit, auf eine geistige „Not“ der Zeit, die sie mit neuen Formen für sich und die Umwelt „wenden“ wollen.

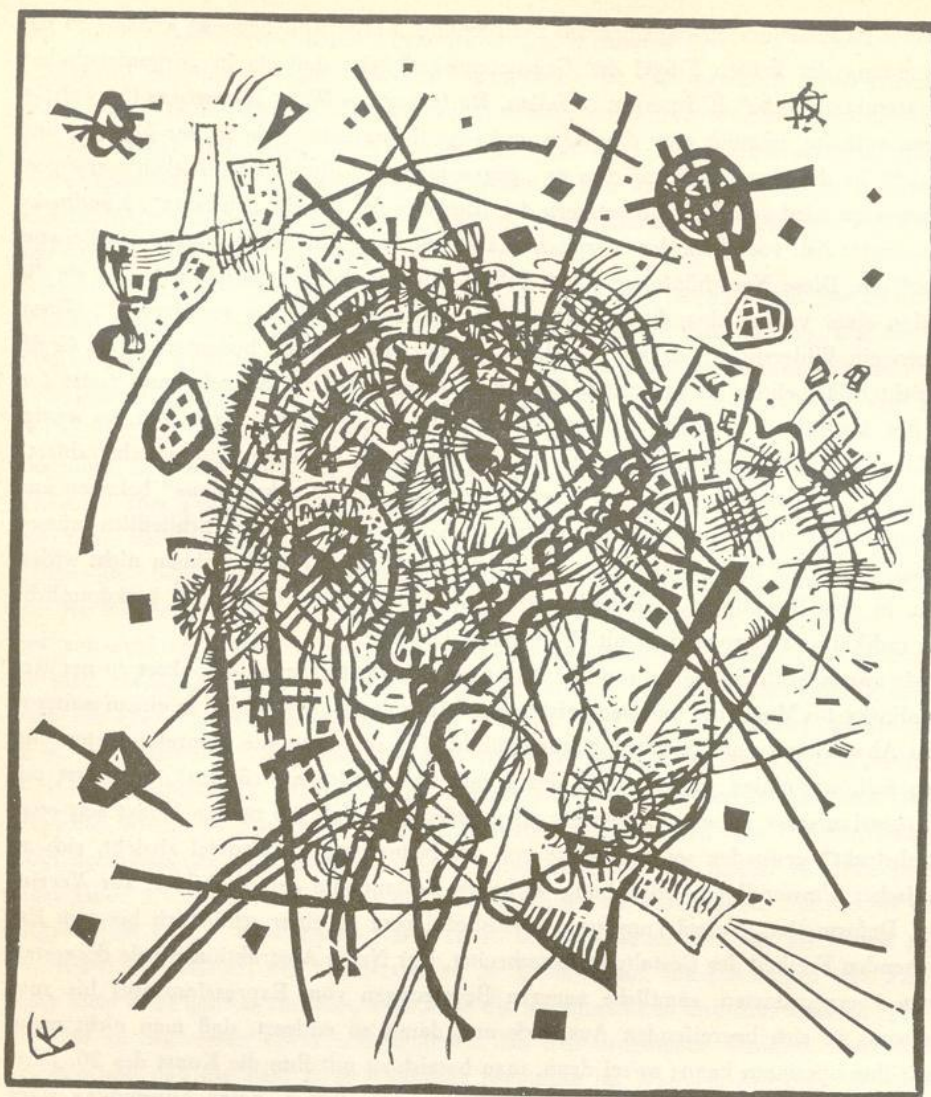
Es erübrigt sich, den Zusammenhang dieser Malerei mit gewissen Erscheinungen der Dichtkunst, Philosophie und Naturwissenschaften zu erwähnen. Die Malerei ging hier, wie sie es seit langem getan hat, mit Prophetengebärde voraus, auf unbetretenen Wegen. Daß es um etwas Unerhörtes, um ein Experiment im großen geht und daß auch hier wie überall von den Berufenen die Nachläufer und geschickten Aneigner zu scheiden sind – ein Unternehmen, das diffizile Qualitätsgefühl voraussetzt – dies zu sagen, bedeutet nicht einen Zweifel an dem Erreichten, sondern nur die Bescheidung auf die Erkenntnis, daß es sich um einen Anfang, ein Unabsehbares, Unüberschaubares handelt, dessen Geschick und Ausgang wir nicht vorherbestimmen können.

Nach Entstehung und Weiterentwicklung muß man die gegenstandsbefreite Kunst in zwei Flügel teilen: den absoluten und den konstruktivistischen. Vor allem aber bedarf es zu-

nächst einer Auseinandersetzung über die Bezeichnung. Franz Roh bemerkt kritisch zu der Unterscheidung der beiden Flügel der Gegenstandslosigkeit: daß sie in „organizistische“ und „konstruktivistische“ Richtungen zerfallen. Da ferner das Wort „Gegenstand“ zwei Bedeutungen enthalte, nämlich eine dingliche und eine thematische (wie in der Musik), und somit leicht in die Irre führe, möchte er „gegenstandslos“ durch „undinglich“ ersetzen. Ganz verworfen wird von den Theoretikern der Richtung der Begriff „abstrakt“. Kandinsky und in neuester Zeit vor allem der energisch analytische Max Bill führten dafür das Beiwort „konkret“ ein. Diese Neuschöpfungen, sagt Bill, werden als konkret bezeichnet, „da sie die Realisation einer vorher abstrakt in Gedanken existierenden Bildidee verkörpern“. Genau genommen ein Widerspruch, da konkret das Gegenteil von abstrakt bedeutet: etwas Greifbares, nicht Allgemeines, im sensuellen Bereich Haftendes. Da die Künstler nun meist den Begriff des Abstrakten ungefähr mit dem des Künstlerischen identifizieren und, so wenigstens Bill, auch realistische Landschaftsdarstellung bereits als (von der Natur) „abstrahiert“ empfinden, muß man ihnen wohl ihr Eigentumsrecht auf den „Konkretismus“ belassen und sich daran gewöhnen, Schwarzes Weiß, Abstraktes Konkretes zu nennen. Schließlich müssen sie wissen, womit sie ihre eigenen Etymologien bilden; und wir wollen ihnen nicht widersprechen, in dem Bewußtsein, daß auch politische Ideologien der Gegenwart herkömmliche Begriffe radikal umkehren und damit Propaganda treiben.

Wenn wir uns entschließen, alles von der Natur an sich Abstrahierende konkret zu nennen, von Kandinsky bis Mondrian und Baumeister, so bleibt uns die Abstraktion in einem weiteren Sinn als Abweichung vom direkten Naturnachbild. Ob sie schon die Impressionisten einbeziehen soll, wie einige wollen (weiß der Himmel aus welchen Gründen), oder erst mit dem Expressionismus anfangen: gemeint wird jedenfalls, daß die neuere Kunst seit etwa 1900 „abstrakt“ geworden sei, indem sie von der Naturtreue soundsoviel abzieht, sich zu künstlerischer Umwandlung, Entziehung wichtiger Bestandteile des Vorbildes, zur Vereinfachung, Deformation, Verstärkung usw. entschließt, kurz zu einer schließlich bis zum Extrem gehenden Freiheit der Gestaltung fortschreitet. Der Name Abstraktion würde dergestalt zu einem übergeordneten, sämtliche neueren Bewegungen vom Expressionismus bis zum Surrealismus in sich begreifenden Ausdruck und damit so entleert, daß man nicht mehr recht mit ihm operieren kann; es sei denn, man bezeichnet mit ihm die Kunst des 20. Jahrhunderts schlechthin (was aber wieder irreführend werden kann). Seine Anwendung wäre dann nur adjektivisch möglich bei Beschreibung von naturabgewendeten Methoden, wo er zu verschiedenen Deutungsweisen tauglich wird. Der Ausdruck „gegenstandslos“ geht am Sinn vorbei, indem es eigentlich kein Bild ohne „Gegenstand“ gibt, und der von allem Greifbaren abstrahierende Bildinhalt eines Mondrian die mathematische Ordnung der Flächen zum „Gegenstand“ hat. Immerhin bleiben Gegenstandslosigkeit, absolute und konkrete Kunst die endgültigen Nomina für die ganze in Frage kommende Malerei.

Die Bewegung oder der Stil hat sich schon von Anfang an in zwei Richtungen entfaltet, die entweder malerisch oder konstruktiv empfanden. Kandinsky gebührt unbezweifelt der zeitliche Vorrang mit seinen auf absoluter Wirkung der Farbe basierenden „Kompositionen“ seit 1910. Nur einige Jahre später (1913) trat ein anderer Russe, Kasimir Malewitsch, mit seinem „Suprematismus“ in Moskau hervor: dem ebenso unbezweifelbaren Ursprung der auf mathematischer Grundlage ruhenden Flächenorganisation, die Lissitzky bald auch ins



Wassilij Kandinsky, *Komposition*, Holzschnitt, 1922

Dreidimensionale erweiterte. Da die Nachfolge sich bald nach beiden Seiten hin ins Breite zog und bis zur Gegenwart differenzierte, ist es unmöglich, die Schilderung als die eines einheitlichen „Ismus“ durcheinanderzubringen. Hierin kann der Einseitigkeit und dem eifersüchtigen Fanatismus der Künstler nicht Folge geleistet werden. Vielmehr sind beide Strömungen getrennt zu betrachten und, da die Geschichte einmal mit Kandinsky begann, die im engeren Sinne absolute Malerei zunächst zu behandeln.

Auf absolute Weise könnte man jedes Gemälde von Qualität betrachten, indem man von seinen Gegenständen absieht, Komposition und Farbenhaltung mit ihren Flächenspannungen für sich nimmt. Es wäre die eigentliche Intention des Künstlers, die jedem guten Bilde

zugrunde liegt. Dies etwa meinte auch Kandinsky in seinem tief durchdachten Buch über „Das Geistige in der Kunst“: die Formgebung von Linien, Farben, Flächen, Scheinräumen jenseits bloßer Naturnachahmung. Kandinsky gelangte erst auf langen Umwegen zur Aussonderung der Gegenstände. Hölzel, der zur gleichen Zeit Gegenstandslosigkeit gewann, vermochte jederzeit seine abstrakten Leitformen in Landschaften und Figuren zurückzuverwandeln und stellte damit einen fakultativen Übergangsmodus vom Gegenstand zur Gegenstandslosigkeit her.

Überzeugend für die Labilität des absoluten Prinzips wäre auch die Leichtigkeit, mit der von ihm öfters zur surrealistischen oder halbabstrakten Schöpfungen phantastischer Art übergegangen wird. Sich dauernd in der luftleeren Höhe der gegenstandslosen Askese zu halten, mutet dem formbildenden Geist eine beträchtliche Anstrengung zu.

Wie bei den frühen Konstruktivisten, ist auch bei *Wassilij Kandinsky (1866–1944)* das zum Radikalen neigende Temperament des Russen bei seiner Beurteilung zu beachten. Da er einer der Ältesten in der Generation des Umbruchs gewesen ist und zunächst eine lange Schulung an der Moskauer und Münchener Akademie hinter sich hatte, ehe er sich selbstständig machte, ist er zur absoluten Malerei erst in seinem fünften Jahrzehnt gelangt. Als er zu Beginn des Jahrhunderts in München malend und lehrend auftrat, konnte man ihn noch zu den Realisten im Sinn der dort heimischen Schule rechnen, malerische Stadtmotive mit starken Beleuchtungseffekten bildend. Romantische Gegenstände wurden mit dekorativer Vereinfachung gegeben, und bald trat impressionistische Tupfentechnik maßgebend hervor; allerdings mit einer Bevorzugung urkräftiger Farbigkeit, die ihre kunstgewerblichen Reize von russischer Volkskunst entlieh (1904–1907). Kandinsky, den in seiner Moskauer Jugend Monet und Rembrandt erschüttert hatten, empfing jetzt auf einer Reise nach Wologda einen lebhaften Eindruck von russischer Volkskunst und verarbeitete ihn auf seine besondere Weise. Die Romantik des heimischen Volkstreibens blieb lange Zeit sein Lieblingsmotiv. In diesen Frühwerken zeigte sich nichts Außerordentliches; nichts, was auf eine besondere Bestimmung und Begabung hindeutete.

1908 begannen Landschaften den bis dahin herrschenden Zusammenhang mit dem Naturbild aufzulockern, Farbflecken mit heftigem Kolorit mauerten die Gegenstände auf und erhoben mit einer fast brutalen Intensität Anspruch auf isolierte Betrachtung: dies kann man als den Beginn der Abstrahierung ansehen, zumal im gleichen Jahr auch Jawlensky und Gabriele Münter zu ihrer starkfarbigen Vereinheitlichung der Fläche gelangten.

Wahrscheinlich war es in dieser Zeit, daß Kandinsky eines seiner Bilder verkehrt stehen sah und davon so tief berührt wurde, daß er gestand: „Ich wußte jetzt genau, daß der Gegenstand meinen Bildern schade“ – und nun versuchte, davon abzusehen, ohne in die Gefahr des Ornamentalen abzugleiten, die bei solchen Versuchen nahe lag und in der Tat auch bei manchen seiner bisherigen Bilder und besonders Holzschnitte kaum vermieden worden war. Die Abstraktionen „mußten von selbst kommen, vom Gefühl her, nicht auf logischem Wege“; vor allem aus der Begeisterung für den Farbstoff, wie er aus der Tube kam, der ihm positiv im Gehör musikalische Klänge verursachte. Die Vergrößerung der impressionistischen touches und der gesteigerte Kolorismus verselbständigten sich zusehends als ein erster Schritt zur Loslösung vom Dinglichen und zur Autonomie der Farbe.

Von da an tastete Kandinsky sich behutsam ins Dunkel der reinen Imagination vor, in ein unbekanntes Land, das er entdecken sollte. 1909 gab es bereits die „Improvisation II“, deren Figuren noch erkennbar waren, aber stark ins Absolute verschoben, und das Jahr 1910 brachte, bei reicher Produktion, den Durchbruch zur Gegenstandslosigkeit. Er vollzog sich in der Art, daß Figürliches, Landschaftsteile, fernere Gegenstände sich immer stärker zu Farbflecken und ins Unkenntliche, zunächst noch Dekorative, zusammengezogen zu malerischen Massen.

Ein charakteristisches Beispiel für die Arbeitsweise, mit der er Eindrücke der Wirklichkeit dem Absoluten annäherte, war der galoppierende Reiter von 1911, den er „Lyrisches“ nannte und im Buch des „Blauen Reiters“ veröffentlichte. Der Eindruck äußerster Geschwindigkeit war durch Fortlassen aller Einzelheiten gegeben, Roß und Reiter mit wenigen Farbstreifen in ihrem sausenden Vorüberjagen charakterisiert – ein Beispiel noch expressionistischer Simplifikation.

Die eigentliche Verabsolutierung vollzog sich in reich ausgestatteten Landschaftskompositionen mit Figuren. „Landschaft mit Häusern“ (wohl 1910) ließ die Gegenstände noch erkennen, wenngleich in einigem Grade verschwimmend. In „Komposition II“, die mit ihrem Titel unverkennbar auf etwas Allgemeines ausging, verliefen Reiter, Trauernde, Baumstämme u. dgl. in rudimentären Andeutungen, ihre Bedeutung konnte nur noch mühsam aus dem Konglomerat entziffert werden. In „Improvisation 10“ (von 1910) und „Komposition V“ gab es nichts Naturähnliches mehr zu deuten; ein Allgemeingefühl von Wirklichkeit hallte nur wie ein schwaches Echo nach. Von hier an, und ganz ohne Rückfälle seit 1912, setzte volle Gegenstandslosigkeit ein.

Der Realismus als Ausdruck materialistischer Weltanschauung – als den ihn Kandinsky selbst durchaus empfand – war durch die Vergeistigung der Materie überwunden. In umfangreichen Gemälden (und durch dies Format unterschied sich Kandinsky von allen Nachfolgenden) schuf er die Gleichnisse starker Empfindungen, in komplizierter Verschlingung von Farbenmassen, durchsetzt von Linienhieroglyphen. Die psychologische Wirkung der Farben trat an die Stelle von Gegenständen. Gleich der Musik, mit der bei ihm diese Gefühle die Gabe der Synästhesie aufs innigste verband, sind derartige Farbensymphonien mit Worten nicht zu deuten. Synästhesie als Triebkraft seines absoluten Ausdrucksverlangens ist schwer zu überschätzen; es scheint zum mindesten in seiner ersten Periode eine wesentliche Triebkraft beim Komponieren gewesen zu sein. Diese Farbensymphonien müssen psychologisch empfunden werden, so wie sie konzipiert waren. Man kann von ihnen sagen, daß sie ihre Wurzeln in ursprünglich romantische Empfindungen hinein erstreckten; daß das ideelle Moment in Runge's Farbenlehre sich in ihnen manifestierte. Unendlichkeitsdrang der Romantik und die Psychologie der Farbenempfindung traten hier mit Nachdruck wieder zutage. Der Traum Otto Runge von der musikalisch empfundenen Farbe war verwirklicht, wohl in ganz anderer Gestalt, als er es sich jemals gedacht hätte, aber in Übereinstimmung ihrer Theorien. Was Runge mit seinen Erörterungen und in seiner „Farbenkugel“ postulierte, stimmte mit den Prinzipien in Kandinskys Buch „Das Geistige in der Kunst“ und mit seiner Praxis weitgehend überein; um so erstaunlicher, als Kandinsky damals schwerlich etwas von Runge gewußt haben wird. Im 9. Bauhaus-Buch (1926) hat er seine Lehre unter dem Titel „Punkt und Linie zur Fläche“ genauer durchgearbeitet und mit exakten Analysen geometrischer und freier Formen und Farben ausgestattet.



Wassily Kandinsky, Impression 5 „Park“, Ölgemälde, 1911, Nachlaß

Der Kriegausbruch 1914 trieb ihn in seine Heimat zurück. Als er sich dann aus dem Milieu des Bolschewismus lösen und nach Deutschland entkommen konnte, begann sich auch seine Form zu wandeln. 1921 wurde er von Gropius an sein Bauhaus berufen und übte hier einen Einfluß aus, der mit den Prinzipien übereinstimmte, die dort Architektur und bildende Kunst zu gemeinsamer Wirkung verschmolzen. Seitdem erfüllte nicht mehr das wogende Chaos gefühlsbetonter Farbenmassen seine Bilder. Sie wurden in linearem Aufbau konstruiert, Flächen gleichartiger Farbe scharf abgeschlossen und mit geometrischen Flecken, Linien, Keilen, Kreisen durchsetzt. Die konstruktive Gestaltung kam überein mit der durchsichtig leuchtenden Schönheit der Flächen; die Undeutlichkeiten subjektiver Seelenzustände waren einer bestimmten Organisation in rationalem Geiste gewichen. So blieb seine Malerei auch in der Folgezeit klar, beherrscht, mit wahrnehmbarer Deutung von Raum- und Flächenspannungen. Seit Mitte der 30er Jahre, als er nach Paris emigriert war, ergaben sich auch Verschiebungen nach der Seite von Zerspaltung und Isolierung formaler Motive. Bisweilen zerteilte sich die Einheit in kleine isolierte Formen, die in der Fläche gleichsam frei umher schwammen; oder zusammenhängenden Bildungen, von weißen Strichen durchsetzt, tasteten mit Protuberanzen mannigfacher Art ins Leere. Die allgemeine Auflösung aller Werte schien sich in solchen Verteilungen auszudrücken und an die Doppelsinnigkeiten bei Mirò denken zu lassen. In seinem Todesjahr 1944 entstand ein Bild „Isolation“, in welchem zwei Ballungen, frei im Raume schwebend, durch ihre Kontraste eine feindliche ungelöste Spannung, eine entschiedene Divergenz der Empfindung ausdrückten. Der Eindruck blieb nicht aus, als wenn die tragischen Weltereignisse hier ein formal verhülltes Symbol gefunden hätten; Kandinskys Abschiedsgruß an ein unversöhntes Dasein.

Der Eindruck seiner Malerei ist einzigartig geblieben, und alles, was nach ihm kam, konnte mehr oder weniger auf ihn zurückbezogen werden. Er hat als Entdecker eines unbekannten Kontinents das Tor aufgestoßen zu den unausschöpfbaren Möglichkeiten der vom Gegenstand losgelösten Malerei. Der Umfang seiner Farbenvisionen reicht vom Spielerischen bis zum Dämonischen; das Geheimnis der Farben, ihre Zusammenklänge und feindlichen Dissonanzen, das begleitende Vibrato spitziger oder weit ausholend runder Zwischenformen, der Reichtum von Variationen jeder Art ist von ihm mit der Meisterschaft des Genies zur vollen Durchgeistigung der Materie gebracht worden.

Das große Format seiner Bilder konnte nur ein so bedeutender Künstler beherrschen, in dessen Phantasie eine „magische Ehe zwischen Kunst und exakter Wissenschaft“ geschlossen war, wie Bruno E. Werner die Synthese Kandinskys genannt hat. Eine eigentliche Schule hat Kandinsky nicht gebildet. Groß waren sein Beispiel und sein Einfluß, und auf ihn eigentlich geht die Entwicklung der gegenstandslosen Malerei zurück.

Aus der Wirkung, die von Kandinsky ausging, empfing *Georg Muche* (geb. 1892) eine starke und persönliche Form für farbige Abstraktionen. Er begann 1920 mit Visionen von Unendlichkeitsgefühlen, ausgedrückt in wolkigen Massen, die eine unbegrenzte Tiefe mit ineinander überfließenden Farbenovalen erfüllten. Seltsamerweise gab es hierfür eine literarische Parallelerscheinung: in Scheerbarts Märchen aus dem Reich der Planetoiden malen die, nur ideellen Zwecken lebenden, Bewohner der kleinen Zwischengestirne gegenstandsfreie Bilder auf Metalltafeln, die leuchtend durch die Luft schweben und sich vor den Augen der

entzückten Betrachter beständig in fließenden Formen verändern. Diesen dichterischen Einbildungen muß man eine frappante Ähnlichkeit mit den frühen Bildern Muches zugestehen – der davon vielleicht nichts geahnt hat und schwerlich von ihnen beeinflusst worden ist.

Als Muche am Weimarer Bauhaus lehrte, nahmen seine Schöpfungen festere Gestalt an. Ein Gegensatz von verschwimmenden Formen gegen präzise Geometrisches beherrschte sie, und vorzüglich war es der reichhaltige Wechsel der malerischen Textur und Auftragsbehandlung, der ihren Charakter bestimmte. Ein hervorragendes Farbengefühl gab diesen Bildern ihr lebendiges und leuchtendes Aussehen, das weit von Kandinskys Kompositionen beheimatet war und zu den vortrefflichsten Schöpfungen der absoluten Malerei gehörte.

Bestimmten Gehalt erhielt das Prinzip von Anfang an bei *Johannes Molzahn* (geb. 1892), der aus der Weimarer Kunstschule hervorging, seit 1923 in Magdeburg und später in Breslau lehrte und sich an der typographischen Ausbildung von Werbegraphik in maßgebender Weise beteiligte. Seine vor allem aus dem Kreis entwickelten Visionen fügten dem Unendlichkeitsempfinden den Ausdruck von Bewegungen im leeren Raum hinzu. Mit Kontrasten weniger, aber starker Farben, in denen Rot, Gelb und Schwarz die erste Rolle spielten, strebten Bilder und Graphiken nach metaphysischer Abstraktion, nach einer romantischen Durchdringung des Mechanischen mit der feierlichen Unwirklichkeit von Traumspielen. Die Unmöglichkeit, sich gegen die Kunstbarbarei des Dritten Reiches zu behaupten, vertrieb Molzahn nach den Vereinigten Staaten, wo man seine Lehrkraft zu schätzen und zu verwenden verstand, und wo er sich zu bedeutenden Variationen weiterentwickelte.

In der Entwicklung des Malers *Willi Baumeister* (1889–1956), die von einer großen Folgerichtigkeit bestimmt ist, erfüllte sich in einem stetigen Reifeprozess das Werden der absoluten Kunst mit einer Fülle und Breite, die keinem außer Kandinsky gegeben war. Bis zu einem gewissen Punkte ging sie mit der seines Freundes Schlemmer in ungefährer Entsprechung. Während Schlemmer aber sein ganzes Leben hindurch *eine* große Idee verfolgte, wandelte sich Baumeister fortlaufend in einem geruhigen Tempo, um seit den letzten Jahrzehnten sich dem Absoluten hinzugeben.

Gemeinsam mit Schlemmer und Otto Meyer-Amden fand er in der Lehre und, vielleicht, besser gesagt, in der geistigen Anregung Hölzels den Anlaß zu figürlicher Abstrahierung, zunächst – in der Zeit des ersten Weltkriegs – mit einem Hintergrund von romantischem Gefühl. Er faßte die spezifische Wirkung des Fragmentarischen in Bildform: das Entstehen und Schwinden von Wesen aus unbestimmbaren Räumen. Damit brachte er ein Programm der frühen Romantik zu unerwarteter Anschaulichkeit; eine Malerei voll eigentümlicher Geheimnisse, die weiterzuführen einen großen Reiz besessen hätte, die er aber nicht weiter verfolgte. Konstruktive Prinzipien veranlaßten ihn zu stärkerer Betonung der geschlossenen Bildform. Die 1920 einsetzenden Mauerbilder entstanden aus technischen Experimenten, die er sich mit besonderem Eifer angelegen sein ließ. Verbindungen von brettchenhaft dünn aufgetragenen Relief mit farbigen Flächen konstruierten abstrakte Bildinhalte, die einen geringen Anhalt an figürlichen Erinnerungen fanden; konstruktivistisch-geometrische Erfindungen, die als Wandschmuck gedacht, ihren organischen Sinn bewährten. Um 1923 ging er wieder zur Gestaltung des Körperlichen über, zu gemalten und gezeichneten Darstellungen von Turn- und Sportbewegungen. Die Strenge des Umrisses von typisierten Figuren hielt sich in kon-

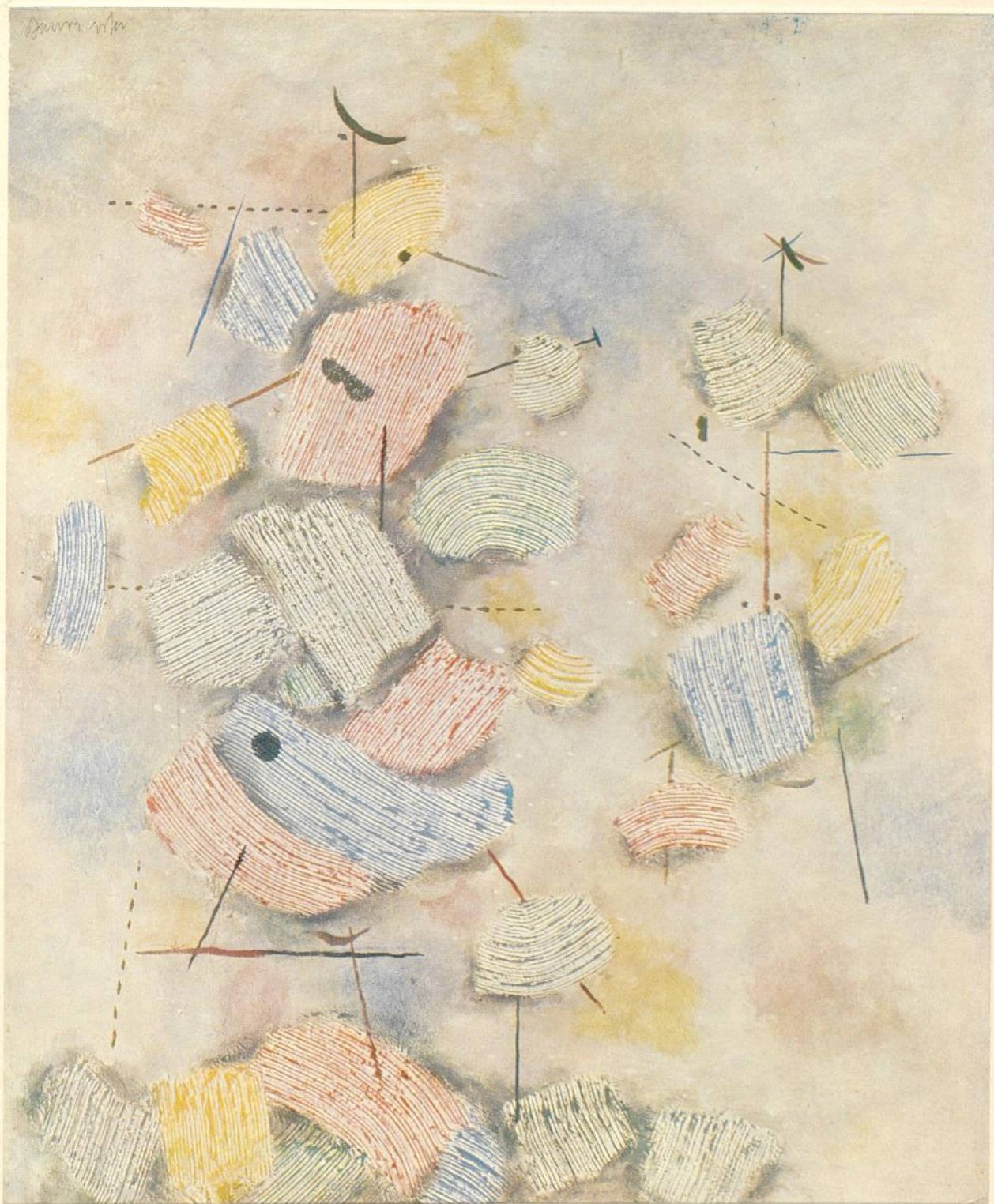
struktivem Bereich. Die Gesetzmäßigkeit in Flächenspannung und Klarheit des Aufbaus in seinen Gemälden konnte mit gleicher Berechtigung sich typographischer Zweckbestimmung anbequemen; wie andere gleichgesinnte Maler arbeitete Baumeister in künstlerisch gefaßter Gebrauchsgraphik. Sie beschäftigte in den 20er Jahren lebhaft die Bauhauskreise; eine Form, die dem Entstehen der funktionalistischen Baukunst hilfreich zur Seite stand und unsere Plakate, Werbeschriften und Buchkunst in musterhafter Weise beeinflußt hat.

Die Bekanntschaft mit Fernand Léger 1923 war für Baumeister besonders fruchtbar. Beide bestrebten sich in verwandter Weise, die menschliche Figur in das bildliche Kraftfeld einzuspannen, ihre Proportionen zu regeln und der Flächenordnung zu unterwerfen; Léger mit sinnlich gefälliger, großartig gerundeter Erscheinung, Baumeister herber und konzentrierter, die Funktion von Körperbewegungen betonend.

In der Frankfurter Kunstschule konnte er seit 1928 seine graphischen Prinzipien weiteren Kreisen übermitteln. Allmählich löste er sich dann vom Inhaltlichen durch neue technische Versuche, in den „Bildern auf Sandgrund“, die eine gewisse Rückkehr zum System seiner Mauerbilder darstellten. Ihre Abstraktion führte schließlich um 1937 zu den „Ideogrammen“ und „Eidosbildern“, mit denen seine Wendung zu vollkommener Gegenstandslosigkeit einsetzte. In dieser absoluten Malerei war die Phantasie von jeder Hemmung befreit und konnte sich in den verschiedensten Gestaltungen ergehen. Erinnerung an frühere Verwendung von reliefbildenden Materialien spielte formend herein, aber nur in malerischer Ausbildung von Pinselführung, starkem oder dünnem Auftrag und dessen Modellierung in sich, so daß die einzelnen Partikel im Bilde den „Weltstoff“ in seiner Struktur, seiner Materie, seinem inneren Aufbau wiedergaben. Die Bestimmtheit seiner früheren Konstruktion erweichte sich im Malerischen, ist empfindungsvoller, zarter, phantasievoller geworden, und die Farbe, früher nur dienstbar, spielte nun eine selbständige und vielseitige Rolle in voller Entfaltung ihrer phantasieanregenden Möglichkeiten.

Naturerscheinungen, Landschaft, Atmosphärisches, oder etwa Erinnerungen an orientalische Lettern, an südafrikanische Felszeichnungen gaben die fernen Anregungen her. Ihre Essenz wirkte vielfältig nach, wurde aber mit solcher Souveränität umgewandelt, daß sie nur wie durch ein dichtes Medium hindurchschimmerte, das Bild aber frei aus der Phantasie steigend, seine Gesetze in sich trug und erfüllte. In dem Reichtum der Baumeisterschen Formen erkennt man die Umfänglichkeit der absoluten Ausdrucksmöglichkeiten. Bedeutend vor allem ist der Gleichklang von Gebilde, Aufbau, Idee („Eidos“) mit der *Farbe*. In geometrisch exakten Flächenkonstruktionen, die bisweilen wiederkehren, drücken sich Beziehungen und Spannungen von Bewegung, Ruhe, Existenz, Kampf oder Harmonie wahrnehmbar und deutlich aus, niemals eine tote Endgültigkeit. Baumeister fand für diese unterirdische Dämonie das treffende Wort: „In jedem absoluten Bild muß es spuken.“

Weit überwiegen jedoch die frei schwebenden und raumbezeichnenden Gebilde. Das Markante bleibt hier die Raumvorstellung, die schon in den Eidos-Bildern zum Ausgleich von Form und Farbe führte; während das Verweilen in der mathematischen Fläche geringere Variationen erlaubte. Mit der Intensität von Farbenkontrasten, deren psychologische Wirksamkeit ins Treffen geführt wird, mit der Gegensetzung von starken Farbflecken gegen die Unruhe vielgestaltiger Gründe oder Rauntiefen, wird eine Spannung erzeugt, die Empfindungen von Unendlichkeit anregt. Aus Erinnerungen landschaftlicher Motive werden Tiefen-



Willi Baumeister, *Sonnenfiguren*, Ölgemälde, 1948, Sammlung Lehmann-Haupt, New York

eindrücke von grenzenloser Erstreckung entwickelt – Raumgefühl an sich, das in einem Sprung vom Vordergrund in kosmische Fernen führt. Die schwebenden Urformen lassen ihre Herkunft aus Organischem, Anorganischem oder Konstruktivem ahnen; groteske und molluskenhafte Urwesen, Steingebilde, Landschaftsähnliches organisieren den Raum. Graphische Elemente, herübergezogene Linien werden sparsam verwendet; vornehmlich aber malerische Techniken, wenn auch kaum „reinemalerische“ Mittel, die allein zur realistischen Naturdarstellung gehören; dergestalt aber, daß man am technischen Detail, an der malerischen Faktur oft eine gesonderte Freude haben kann.

Dies alles, die Irrealität der Ziele und der Mittel, und nicht zuletzt die raumschaffenden Absichten mit ihren Tiefengeheimnissen gelten nicht allein für Baumeister; sie sind Eigentum der malerischen Tendenzen in der absoluten Kunst, und wir finden sie bei den bedeutenderen Künstlern der Richtung wieder. Wie sie angewendet werden, charakterisiert die Persönlichkeit der einzelnen.

Innerhalb der Bewegung, welche die Jugend vielerorten erfaßt hat, muß es erlaubt sein, eine subjektiv bleibende Auswahl von denen zu geben, die markant hervorzutreten scheinen. Inwiefern sie dauernde Bedeutung sich erhalten und auf dem eingeschlagenen Wege beharren werden, bleibt der Zukunft überlassen.

Fritz Winter (geb. 1905) bietet ein nach Bildung und Kunstart hervorragend kennzeichnendes Beispiel des Absoluten. 1929 der Lehre des Bauhauses entwachsend, erschien er in der unmittelbar folgenden fruchtbaren Arbeitsperiode Muche innerlich verwandt durch persönliches Farbengefühl und den Reichtum bildlicher Einfälle, die sich in einem abstrakten, aber sehr stark empfundenen Raumhaften äußerten, bisweilen sogar zu einer bestimmten Aussage landschaftlicher Eindrücke gelangten, die z. B. das dämonisch Geheimnisvolle unergründlicher Wassertiefen in sich begriff; oder aber die ruhelose Bewegung elementarer „Triebkräfte der Erde“ in dumpfen Farben symbolisierte. Überhaupt bevorzugte Winter bestimmte Abtönungen von Braun oder Dunkelblau, in Spannungen oder mit raketenhaften Bewegungen, denen das Gefühl einer unabsehbaren Raumtiefe zugrunde lag, ein Hineinstrudeln, ein Sichverschlingen der Gegenstandslosigkeit in sich selbst. Der Bestimmtheit der Tiefenvorstellung dienten mit Vorliebe starke Umrahmungsmotive innerhalb des Bildes, mitunter verdoppelt und verdreifacht, um innerhalb solcher Abschließung Farbenbewegung und Farbendichtung von Grund auf sich durchsetzen zu lassen. Wie bei Muche entzückte das restlos Gelungene und Glaubhafte seiner Visionen. Nach der Rückkehr aus russischer Gefangenschaft 1949 konnte Winter sich seiner jahrelang aufgestauten Arbeitslust überlassen. Seine Bildgestaltung blieb dynamischer Art, sie wurde aber in der Fläche geschlossen und in Spannungen großer Formen und intensiver Farben verlegt. Seine Neigung zog ihn vor allem zur Kreisgestalt, die mit ihresgleichen, mit einem dominierenden Gerüst von starken Streifen und geometrischen Kurven, vielfach durchscheinend verwendet, in Beziehung gesetzt wurde. Mit der Strenge und Zusammenziehung der Grundformen verband sich eine gefühlsstarke Steigerung und Differenzierung der Farbenskala, die zwischen Samtschwarz und leuchtendem Rot einen Reichtum von schweren und satten Tönen entfaltete, stark und tief und von lebendigem Empfinden durchglüht. Technisch wurden Aquarell, Öl und Wachslösung zu einer



wirkungsvollen Einheit verbunden. Damit hat Winter, wohl der Stärkste der Überlebenden, die Tradition von Kandinsky und dem Bauhaus weitergeführt zu einer persönlichen Prägung. Die Älteren, wie Ackermann und Kerkovius, kamen aus der Schule Hölzels. Die Baltin *Ida Kerkovius* (geb. 1879) verdankte ihm, als eine seiner ältesten Schüler, bis in die Gegenwart den Rhythmus und die weise Ökonomie in ihren Farben. Schon 1904, in Hölzels Dachauer Periode, fand sie den Weg zu ihm; seit 1920 trat die strenge Schulung des Bauhauses ergänzend hinzu. Ihre lebhafteste Phantasie führte sie von halbabstrakten Vereinfachungen landschaftlicher und kompositioneller Motive bis zur Gegenstandslosigkeit, aus deren Flächen doch immer ein zugrunde liegender Lyrismus anschaulicher Sinnbilder hindurchschimmerte. Die poetische Begabung äußerte sich vor allem in der reichen Tätigkeit ihrer spätesten Jahre, die gleichnishaft der allgemeinen Entwicklung entsprach. Während sie früher die reine Abstraktion mehr in kostbaren Teppicharbeiten verwandte, galt nun auch für ihre Bilder die Rhythmisierung einer glühenden, oft sammetartigen, dunkel leuchtenden Farbe; ein beglückender Reichtum absoluter und halbabstrakter Bilderfindungen, eine zwischen Strenge und Gefühlsanmut ausgewogene Malerei. Zu den Älteren gehört noch *Theodor Werner* (geb. 1886), dessen wohlklingende Farbigkeit sich thematisch in elegante Kurven fügt. Von den Jüngeren mögen *Ernst Wilh. Nay* (geb. 1902), der sich in den Jahren des zweiten Weltkrieges zur Gegenstandslosigkeit wandelte, und *Gerhard Fietz* (geb. 1910) genannt sein. Fietz begann erst 1946 die Loslösung vom Gegenstande, so daß er ein bedeutendes Beispiel für die innere Notwendigkeit der heutigen Entwicklung zum Absoluten darstellt, und dies mit einer Neigung zu Extremen, die sich auch in der Askese seiner nur mit Nummern bezeichneten Bildtitel äußert.

Man darf Heinz Trökes (geb. 1913) hier anschließen, der von Johannes Itten und Georg Muche herkommt, sich in Berlin mit einer Gruppe junger Surrealisten – Zimmermann, Thiemann, Frankenstein – zusammenfand, der sich auf weiten Reisen bildete und sowohl Berlin als auch Paris vieles verdankt. Er ist ein wacher Geist, mit scharfem Verstand, mit sicherem Blick, der zu behalten weiß, aber auch voll Einbildungskraft, mit aufgeschlossenem Sinn für das Irrationale. „Alle existenziellen Grenzen sind fließend geworden, sind Verwandlung, Metamorphose“, sagt er selbst einmal. Der Maler ist sehr lebensnah, Erlebnisse werden wach, verbinden sich zu Erlebnisreihen, führen nahe an die Wirklichkeit heran und dann verwandeln sie sich zu dichterischen Visionen, ganz nah und doch auch ganz fern, greifbar und begreifbar und wieder wie in dunkeln Nachträumen entrückt. Es mag sein, daß auch die künstlerische Welt Paul Klees auf ihn gewirkt hat, in ihm wirksam ist. Dies macht sein Werk reich und feinfühlig.

Dem großen Wandbild und dem großen Glasfenster hat sich nach 1945 *Georg Meistermann* (geb. 1911) zugewandt: St. Kilian in Schweinfurt 1953 und St. Alfons in Würzburg 1954. Der Maler, der heute am Studelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main lehrt, gehört zu den „Abstrakten“, die nicht nur Zeichen sinnbildhafter Kraft setzen, sondern sie in dramatischer Steigerung zum Spannungsfeld großer Ereignisse machen. Das Wandbild in Würzburg macht diese besonderen Absichten deutlich. Es macht Glaubenskräfte sichtbar, die inmitten einer rationalisierten und technischen Zeit den Vorstoß ins Transzendente wagen. Der Architekt (Hans Schädel, geb. 1910) läßt den Chor um das Doppelte im Ver-



Heinz Trökes, Insel 8, Ölgemälde, 1955

hältnis zum Eingang emporwachsen. Die Steigerung reißt den Blick nach oben. Von beiden Seiten strömt helles Licht ein und überflutet das gewaltige Wandbild, das die große Rückwand (11 m breit und 20 m hoch). Sie trägt, wie eine Vision, eine Darstellung der Apokalypse. Das 4., 5. und 14. Kapitel der Offenbarung Johannes geben das Thema an. „Und alsobald war ich im Geist, und siehe, ein Stuhl war gesetzt im Himmel und auf dem Stuhl saß einer, und der dasaß war anzusehen wie der Stein Jaspis und Sardis, und ein Regenbogen war um den Stuhl, gleich anzusehen wie ein Smaragd.“ ... Gleich einem Sarkophag steht der Altar aus schwarzem Diabas auf den Stufen. Hinter ihm erstarrt das Meer in gläsern wirkenden, grünen Schichten, in deren Mitte sich die Erdkugel erhebt, auf der Ähren wachsen und der Weinstock, Symbole der Eucharistie, die zu dem Sakrament des Altars Bezug haben. Darüber schwebt, den Mittelpunkt der Darstellung bildend, der Thron, begleitet von dem 24 Ältesten in weißen Gewändern, mit Lorbeerkränzen auf dem Kopf. Die rechte Gruppe kniet nieder vor der Gestalt des Höchsten, der das Buch mit den sieben Siegeln hält. Die Symbole der Evangelisten umgeben ihn. Der Thronende sammelt in sich die stärkste Helligkeit. Sein Kopf ist das Symbol der Trinität. Vom Stuhl, gleich anzusehen wie ein Smaragd, leuchten harte Farben herab, Rot, bläuliches Grün, Rosa, Gelb, Grau. Darunter ist eine tiefblaue Fläche. Über sie hinweg brennen die sieben Fackeln, die sieben Geister Gottes wie rote Flammenzeichen gleich Engelflügeln. Den Thron umgeben die farbigen Feuer des „Regenbogens“, Rot, Grau, Grün, Blau, Gelb, Flammenzeichen in harten, leuchtenden Farben. Darüber schweben, ins Hauchart-Unendliche sich verlierend, die „vieltausendmaltausend“ Engel und über diesen, vor hartleuchtendem Blau der Ewigkeit, die Engel des Gerichts mit farbig gestreiften Flügeln. Scharf ist die obere Zone geschieden, wie auch der untere Bereich sich übergangslos absetzt. Zwischen der prägnanten Blau- und der gläsern-kalten Grün-Zone zucken die brennend roten Tupfen der Flammensymbole – nicht nur geistig, sondern auch farblich eine Komposition von zwingender Kraft.

Das vierfache Erscheinen kraftvoller Künstler aus Spanien in Gestalt von Picasso, Juan Gris, Dali und Mirò bedeutet einen wertvollen Beitrag zur jüngsten europäischen Kunst, den Spanien in spontaner Weise geleistet hat, ist aber durchaus nicht einem Begriff von „spanischer Schule“ zu unterstellen. Denn jene Künstler sind bei völkischer Verwandtschaft zu abweichende und selbstbewußte Persönlichkeiten. Zwischen Picasso und Dali nimmt *Joan Mirò* (geb. 1893) eine Mittelstellung ein, fast möchte man sagen: eine vermittelnde; denn er neigte sich ebenso lebhaft dem Surrealismus wie der expressiven Abstraktion und der Transfiguration zu und ist eindeutig gar nicht festzulegen – ein genialer Sonderling mit humoristischem Einschlag, der seine Extravaganzen mit sonderbaren, irreführenden oder nur halb zugehörigen Unterschriften versieht und ein Vergnügen daran findet, den Betrachter zu irritieren. Niemals fehlt es ihm an Geist, an bildhaften wie an literarischen Einfällen. Man kann diese Zwiefältigkeit kaum mit dem Illusionismus Paul Klees in Parallele setzen; die Ironie seiner Bildphantasien und gleichermaßen auch seiner Texte ist zu kräftig, um mit der schwebenden Grazie des Berners verglichen zu werden.

Schon der Start, mit dem er bei seinem Erscheinen in Paris begann, bezeichnete seine Originalität; ein Bild wie „Die Farm“ von 1921 ließ einen Zusammenhang mit dem magischen Realismus erkennen. Da gab es eine Unmenge von skurrilen Details, ein Gewimmel von



Georg Meistermann, Darstellung der Apokalypse auf der Chorrückwand der Kirche St. Alfons in Würzburg

Kleinigkeiten, das die Bildfläche mit einem dichten Netz von sachbeschreibender Ausführlichkeit überzog. Dies aber deutete auch schon auf eine Grundlage seiner Phantasie. Sie bediente sich in den nächsten Jahren unter dem Einfluß des Surrealismus einer Vermischung geistreicher, ironisch gefärbter Darstellungsrealitäten, mit freien, halborganischen, also mit abstrakten Gebilden und Förmchen, übermütig spielend mit mannigfachen Ausdrucksweisen, anarchisch verwirrend, bildmäßig aber klar und sauber. Die bei Dali auftretende peinliche Akkuratessse wurde hier gedämpft zu einem heiteren Kosmos winziger Lebewesen von molluskenhafter Bildung, die sich über die Fläche ausbreiteten, wie im Wasser sich schlängelnde Kaulquappen – so in dem witzigen „Harlekins-Kabarett“ oder der „Landschaft“ von 1925. (Diese ließ noch am ehesten an die Tollheiten Dalis denken.) Zu gleicher Zeit aber liebte Mirò auch die ausgedehnten, scharf abgesetzten Flächen von wenigen gleichartigen Farben: „Der Mann, der einen Stein nach einem Vogel wirft“ (1926) bestand aus solchen flachen Ausschnitten von Farben mit Andeutungen einer Handlung, deren symbolische Aktivität mit der Starrheit der Flächenform in einer intensiven Spannung lebte. Der „den Mond anbellende Hund“ war eine noch auffälliger Demonstration dieser Mischung von Farbenbreiten voll abstrakter Dynamik und einer intelligenten Spottlust. Die surrealistische Karikatur des nächtlichen Spukes besaß eine erheiternde Wirkung; der Surrealismus selber erhielt dadurch einen Zusatz von Komik.

So schien sich Mirò in den 20er Jahren auf keine Art von Methode festlegen zu wollen. Die Wendigkeit und der neuerungssüchtige Tiefsinn des Spaniers, vielmehr: die skurrile Neigung des Katalanen zu allerlei kabbalistischen Spiegelfechtereien tobte sich in verwegenen Metamorphosen aus, und es war schwer zu entscheiden, wie weit sich seine Phantastik in die Nähe von Humbug und Persiflage verflog. „Seine Gebilde befinden sich im Stande der Urzeugung“, schrieb anschaulich Juliane Roh. „Gleich gewissen Einzellern wechseln sie ständig ihre Gestalt, ohne es je zum Wohllaut der einfachsten zoologischen Ordnung zu bringen – als ob der Teufel den Schöpfungsplan vor der Schöpfung entwendet hätte.“

Mit der Zeit aber neigte sich die Waage stärker zugunsten der Gegenstandslosigkeit; eine Gestaltungsweise, die jedoch über dem Absoluten der Form die versteckte Deutungsabsicht selten vergaß. Nur konnte man mit den Titeln dieser Bilder kaum etwas anfangen: sie widersprachen zu offensichtlich der Gegenstandsfremdheit der Flecken und Umrisse, die das Bild erfüllten. Auch darin blieb Mirò seiner Proteusnatur treu, daß klarere Kompositionen der Fläche mit jenem im Leeren schwimmenden Gewimmel biologischer Winzigkeiten abwechselten. Schlanke Lanzettformen und breite Kontinente, gewichtige Liniensysteme oder Flachkombinationen wurden gelegentlich durch aufmontierte Striche, Brettchen u. dgl. dem plastischen Konkretismus eines Arp oder Schwitters angenähert. Gegenüber der doch immer dem Symbolisch-Greifbaren verhafteten Spätkunst Picassos gingen seine Schöpfungen bis zu wirklicher Gegenstandslosigkeit. Wiederum aber konnte man Mirò nicht zu den Absoluten wie Baumeister rechnen, weil der verborgene Schalk und ein andeutungslustiger Tiefsinn zu stark mit seinem ganzen Wesen verbunden blieben.

Das Absonderliche seiner Kunst gleicht einem Labyrinth von magischer Herkunft, aus dem man keinen Ausweg findet. Dieses sehr geistige und sehr spanische Element, Picasso am nächsten stehend, distanziert Mirò von seinen Zeitgenossen und läßt ihn als eine der selbständigsten und anregendsten Erscheinungen der Gegenwart erkennen, als ein Original im



Joan Miró, Akrobaten im Nachtgarten, Farbige Lithographie, 1948

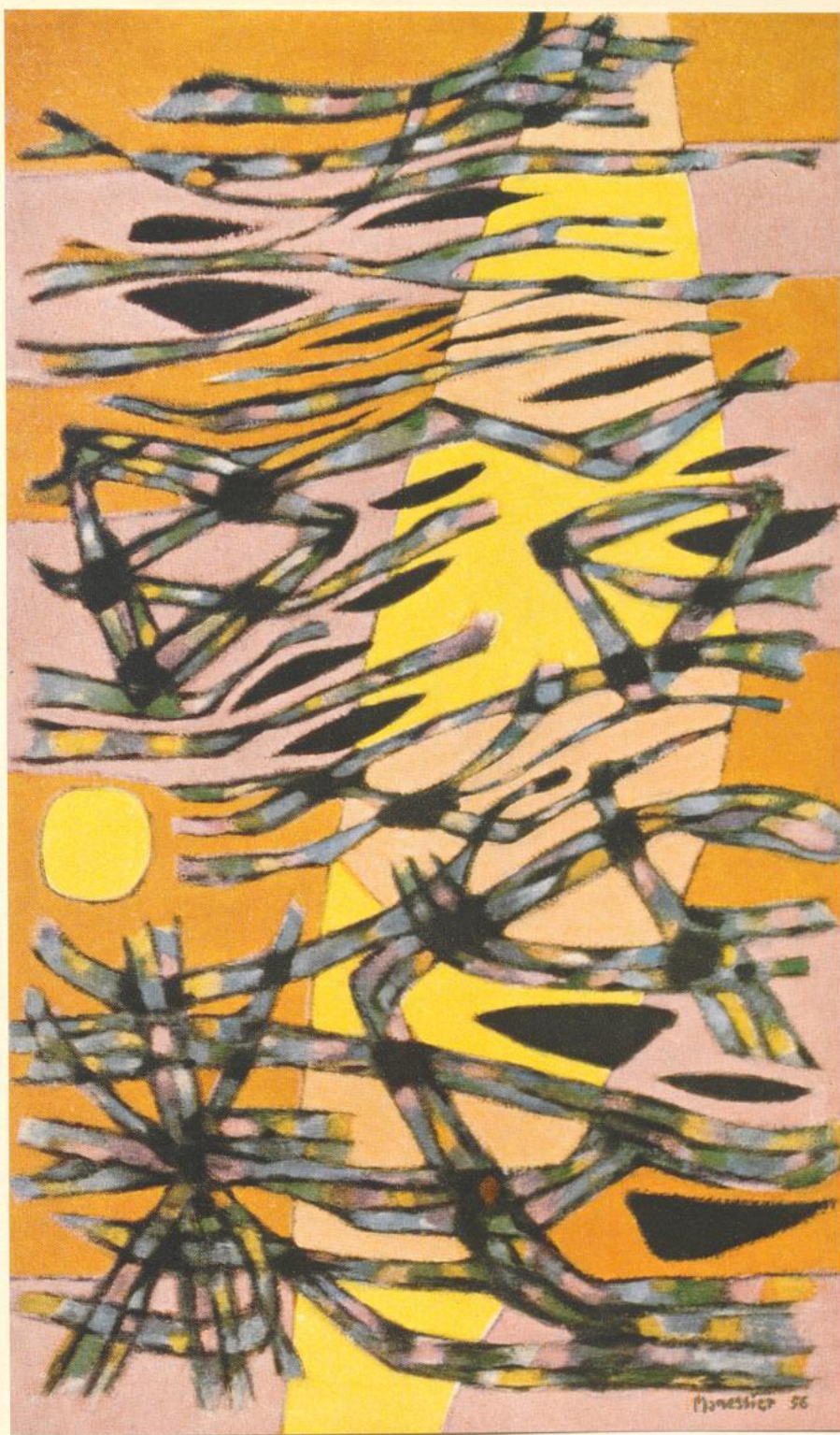
fruchtbaren Sinn des Worts. Daß er sich nicht auf ein Bekenntnis festlegen ließ, daß er ein allein auf seine Phantasie sich berufender Schöpfer blieb, macht seine rätselhafte und umfangreiche Bedeutung aus.

Die Grenzen zwischen den verschiedenen Ausdrucksweisen blieben nach allen Seiten offen, wie man vor allem bei den Franzosen bemerkte. Die Beiträge Frankreichs zur absoluten Kunst waren nicht durchgreifend; sie bewegten sich vielfach in einem Mittelstadium zwischen Kubismus, Konstruktivismus und Surrealismus, das einer klaren Bestimmung entgegenwirkte. *André Masson* (geb. 1896) schwankte zwischen kubistischer und surrealistischer Romantik, bis er sich zur vollen Gegenstandslosigkeit in der weichen Flächentechnik mancher Eidosbilder Baumeisters bekannte, ohne freilich ganz auf literarische Ambitionen zu verzichten. Als der Persönlichste und Kühnste erscheint immerhin der 1935 nach Paris emigrierte und dort heimisch gewordene Deutsche *Hans Hartung* (geb. 1904), dessen starke Linienspannungen, kombiniert mit breiten Farbenflecken, wesentlich graphischer Art sind, in wuchtig einherfahrenden Schwüngen, Parallelen, Wirbeln.

Gustave Singier (geb. 1909) und *Alfred Manessier* (geb. 1911), der wieder ein Schüler *Roger Bissière*s (geb. 1888) war, als dieser an der Akademie Ranson lehrte, sind nicht nur einander freundschaftlich verbunden, sie sind auch von den gleichen Absichten erfüllt. „Das Wirkliche, die Wirklichkeit des Malers liegt weder im Realismus noch in der Abstraktion, sondern in der Rückeroberung seines Gewichts als Mensch“ hat Manessier einmal ausgesprochen, wie Haftmann mitteilt. In den warmleuchtenden, feinempfindenen, gitterartig durchsetzten Flächenornamenten wirkt der Erlebnisgrund einer wieder angstbefreiten Harmonie, die, bei Manessier, aus dem Religiösen gespeist wird.

Bissière war es, der die Welt von Paul Klee begriff als den großen Traum, das große Sinnen in die geheimnisvolle Tiefe, gemäß dem Kleeschen Wort, „von einer großen Spannweite durch das ganze elementare, gegenständliche, inhaltliche und stilistische Gebiet“. Und dieser Ausdruck einer stark empfundenen, meditativen Lyrik ist in da Silvas und Bazaines Schaffen wirksam. Die Portugiesin *Vicira da Silva* (geb. 1908) besitzt in ihren Bildern eine Dichte der Empfindung, die ihre Wurzel in der sinnenden Nachdenklichkeit hat. So spontan sie zunächst wirken, die feinen Stufungen, das vielfältige-kleinteilige Gewebe, die „Instrumentierung“ ihrer farbigen Tonfolgen atmen eine schwebende Geistigkeit, in der das meditative Element teils aus Traumvisionen, teils aus einer dichterischen Schau heraus zu begreifen ist. Die Arbeiten von *Jean Bazaine* (geb. 1904) sind kraftvoller. Die Aktivität der Farbe verrät eine gespannte Energie. Doch so sehr seine Farbklänge von expressionistischer Aussagekraft sind, es ist auch hier das Ergriffensein von den Empfindungen des inneren Schauens, das den Bildgehalt bestimmt. Dramatik, Erregung und Kontemplation werden auf eigenartige Weise in einträchtigen Einklang gebracht.

Haftmann hat das Wort, Spannungen, Nöte und Unerlöstheiten sich vom Herzen schreiben können, sehr wörtlich gemeint: bei den Jüngeren scheint sich der Expressionismus auf der abstrakten Ebene erneut zu verwirklichen. Stellvertretend für diese künstlerische Situation seien *Wols* (Wolfgang Schulze, 1913–1951) und *K. R. Hoffmann-Sonderborg* (geb. 1923)



Alfred Manessier, Der Wind und die Düne, 1956, Privatbesitz

genannt. Wols hat gerade mehr noch in den vielen kleinen Blättern als in seinen größeren Arbeiten eine Intensität der leidenschaftlichen psychischen Spannung sichtbar gemacht, die unverstellt und unverhüllt, nichts beschönigend und nichts romantisierend, Sprache einer von Angst und Zerstörung geschriebenen Selbstaussage ist. Sonderborg tut das gleiche auf seine sehr andere Weise, dunkel-triebhaft, unheimlich, voll explosiver Kraft, mit weitausholenden Gebärden – Zustandssicherung, Zustandsverzweiflung. Der Franzose *Pierre Soulages* (geb. 1919) ist in der Spontaneität der Veranschaulichung dieser Daseinsgefährdung verwandt. Aber der konstruktive Sinn, das Bewußtsein für das ordnend-festigende Gefüge, eine harte und wilde Bereitschaft zum Urtümlichen wandelt die Eruptivkraft der Vorstellungen in eine gebändigte Bildwelt voll Dunkelheit und dämonischer Ursprünglichkeit.

3. Konstruktivismus und konstruktive Klärung

Adolf Hölzel, Oskar Schlemmer, Kasimir Malewitsch, El Lissitzky, Moholy-Nagy, Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Max Bill, Walter Bodmer, Hans Arp

Zu bildhaften Resultaten gelangte die konstruktivistische Malerei im wesentlichen nur auf deutschem Boden. Als fruchtbares Gebiet blieb ihr die menschliche Gestalt, aus der noch manche Möglichkeiten zu schöpfen waren. Hier zur Verselbständigung der Form vorzudringen und sie mit der Baukunst in feste Verbindung zu bringen, war die Aufgabe der Deutschen Schlemmer und Baumeister; Meyer-Amden arbeitete auf ähnliche Ziele hin. Vor allem war die Durchsetzung konstruktivistischer Ideen mit menschlicher Erscheinung Oskar Schlemmer vorbehalten, einer Persönlichkeit, die zwischen den verschiedensten Bestrebungen stand wie Feininger oder Klee, und auch nicht dem Konstruktivismus selber zuzusprechen ist, obwohl der ihm formal verwandt war.

Schlemmer fand sich erst nach einer bewegten Studienzeit zu seiner Bestimmung. Stuttgarter Lehrjahre bei dem Manieristen Friedrich v. Keller und dem Impressionisten Landenberger konnten ihn wenig fördern. Erst bei Adolf Hölzel fand er um 1909 die Anregung zu rhythmischen Kompositionen.

Adolf Hölzel (1853–1934), dessen frühere Arbeiten der Dachauer Landschaftsmalerei angehörten, bildete als Lehrer an der Stuttgarter Akademie ein System von Farbenkombinationen aus, dessen Rhythmus leicht einen Übergang zum Absoluten fand. Er selber hielt sich auf der Grenze zwischen darstellender und absoluter Malerei, die oft ineinander übergingen; derart, daß mit Vorliebe biblische Szenen einen schön dekorativen Anstrich gewannen, in Entwürfen zu Glasgemälden einen besonderen Reiz entfalteten. Über kleinformatige Kompositionen gelangte er nicht oft hinaus; ihr bester Wert bestand in der Leuchtkraft gut abgestimmter Farben. Das Bedeutendste, das Geistige, gab er an seine Schüler weiter, unter denen Brühlmann, Otto Meyer-Amden, Kerkovius, Schlemmer und Baumeister hervorragten; in ihnen wirkte das Produktive seiner Art, nicht etwa sein Stil, weiter.

Oskar Schlemmer (1888–1943) erreichte bereits 1911 in Bildnissen eine Flächigkeit, die einen Ausblick auf seine Reifezeit eröffnete. Ein Aufenthalt in Berlin zeigte ihm an den Grunewaldseen Möglichkeiten zur konstruktiven Verdichtung und Rhythmisierung von Landschaften, die er indessen nicht weiter verfolgte, da ihm die Figur das Wesentliche der Gestaltung blieb. Er wurde zum Kriegsdienst eingezogen, und während einer Urlaubszeit 1915 geschah der große Umbruch, der ihn über Hölzel hinausführte. Er näherte sich in den Arbeiten dieser kurzen, aber bestimmenden Schöpferperiode in Weiterführung Hölzelscher Ideen der Strenge von Umrißgestalten, die bis zum Ornament ging.

Schon in diesem Beginn erschien die Besonderheit seines Klassizismus, den man auch Konstruktivismus nennen kann. Wenn Klassizismus eine geschlossene, aus geistiger Überlegenheit

geborene Form bedeutet, die den Menschenkörper zum Ausgang hoher Raumdeutung nimmt, so kann man seine Malerei und Wandskulptur klassizistisch nennen. Nur darf keine Reminiszenz an Carstens oder Ingres dazwischentreten. Jede Andeutung gewohnter Inhalte war getilgt. Schlemmers Figurinen stellten nichts dar als sich selber; ihr Umriß, ihre Bewegungen, ihre Körperfunktionen existierten für sich, vorderhand noch in raumloser Fläche.

Denn das Mittel war konstruktive Verengung. Das absolut Flächenhafte wurde erreicht durch Ausfüllung von Umrissen mit gleichbleibender Farbe und durch Leerlassen des restlichen Bildraums. Körperhaftes in Umrisslinien, in höchster Vereinfachung, ergab eine derartige Flächenspannung, daß jede weitere Dingbezeichnung die Architektonik des Bildes gestört hätte. Dasselbe erreichte er mit zartem Flachrelief. Von beiden Gestaltungsweisen war es nur ein Schritt zur stereometrischen Abstraktion, wie in der herrlichen „Ornamentalen Plastik auf geteiltem Rahmen“, die der Zerstörung durch den Krieg zum Opfer gefallen ist, wie die meisten jener Frühwerke.

Die konstruktive Strenge des Schlemmerschen Stils war nicht zu überbieten. Ihre geometrischen Umrisse dienten dazu, Flächenspannungen anschaulich zu machen. Inzwischen warteten sie auf ihre Weiterbildung ins Dreidimensionale von der Art, wie er sie in reifen Jahren verwendet hat, um durch ihre Stellung und Bewegung das Geistige des Raums zu verdeutlichen. Alles aber gehorchte dem göttlichen Gesetz, unter dem die Menschenbildung steht; die Vollkommenheit klassischer Figur war in ihnen enthalten. Hier sprach sich eine Gesinnung aus, die der geistigen und sittlichen Bedeutung des Menschen in schönen Formen Ausdruck verlieh. Aus der straffen Haltung der Figurinen sprachen Menschenwürde und Humanität in einem allgemeinen und erhöhten Sinn. Freilich lag das nicht an der Oberfläche; aber es offenbarte sich dem empfänglichen Gefühl auf überzeugende Weise.

Schlemmers spätere Kunst am Bauhaus entwickelte diese Keime zu deutlicherer Erscheinung der Menschengestalt im dreidimensionalen Raum. Die ethische Wertung in seinem Bildgesetz blieb rein erhalten und strahlte gesteigert aus den Bewegungsmotiven seiner Bilder. An die Stelle der absoluten Gestaltung setzte er das Verhältnis der Figur zum Raum. Ob es sich um einzelne Gestalten, um Brustbilder oder um das Zusammenstimmen einer Mehrzahl handelte: niemals überschritten die Bilder die Grenze eines ideellen Menschentums, nie traten individuelle Züge ablenkend dazwischen. Jünglinge und Mädchen wurden nur eben unterschieden; die Gesichtsbildung behielt ihre unbeschränkte Idealität. Mit ihrer klassisch strengen Kalligraphie erinnerte diese Kunst von ferne an archaische Bildungen der Hellenen, die Schlemmer als höchsten Ausdruck der Menschendarstellung verehrte. Die Gesten und Bewegungen seiner Marionetten waren gleichsam Interpretationen des Raumes, den sie nach allen Richtungen durchmaß; aufrechtstehend in schroffen Senkrechten, schreitend, sitzend, treppensteigend, in paralleler, senkrechter oder diagonaler Richtung zur Bildebene, und überall den Raum mit bedeutungsvollen Funktionen erfüllend. Die Verspannung der Fläche war zur Raumverspannung ausgedehnt und darum den Körpern Plastizität und Rundung zuerteilt. Eugenetische Idealität wurde mit Ausschließlichkeit gewahrt. Es gab nur den jugendlichen Menschen an sich, der keiner handelnden Tätigkeit bedurfte.

In seiner Farbenwahl bevorzugte Schlemmer das Gedämpfte, bis zum Dumpfen Gehende, das die murale Geschlossenheit der Bildfläche verbürgte und dem Idealismus zeitloser Gestalten entsprach. Dunkelblau und Braun in mancherlei Abschattungen, mit Grauviolett,



Oskar Schlemmer,
Gruppe mit Sitzender,
Ölgemälde, 1928
Privatbesitz Stuttgart

Ocker und dunklem Zinnober: damit begnügte er sich fast immer und erreichte mit ihrer Harmonisierung Plastik und Betontheit der raumfüllenden Figuren, die keinen Wunsch nach lebhafterer Stimmung aufkommen ließ.

Das Verdienst von Schlemmer, eine solche Höhe formaler Überschaubarkeit erreicht und durchgehalten zu haben, steht einzig da. Auch die letzte Erfüllung, monumentale Wirkungen in gebauten Räumen zu erzielen, ist ihm zuteil geworden. Im Weimarer Bauhaus wurden 1920 von ihm plastische und gemalte Wandbilder geschaffen; sie erlagen der Kunstfeindlichkeit des Heimatkünstlers Schulze-Naumburg (1930), als er die Weimarer Kunsthochschule nach der Vertreibung des Bauhauses übernahm. Wandmalereien im Folkwang-Museum zu Essen hatten dasselbe Schicksal, als das Dritte Reich 1933 gegen jede idealistische Kunstäußerung vorging. Erhalten blieben gemalte und plastische Wanddekorationen in Privathäusern, in den Wohnungen von Mattern bei Berlin, von Dieter Keller in Stuttgart und von Dr. Raabe in Zwenkau, in denen man die Anpassung der Schlemmerschen Schöpfungen an die Raumwirklichkeit kennenlernen und sehen kann, welcher Kraft des Ausdrucks seine Gestaltsymbolik fähig war.

Daß ein solcher Schatz abgezogener Formideen trotz anders gearteter nationaler Gewohnheiten doch nur aus deutschem Erbteil stammen konnte, dies anzuerkennen nötigt uns das künstlerische Ethos, das in den Schlemmerschen Hieroglyphen lebt. Die Klarheit der Linien und Farben, die Vollkommenheit der Komposition, der bergende Schutz ihrer Räume: sie bildeten die Umkleidung für die Lauterkeit seiner Gesinnung. An die Stelle eines bedeutenden religiösen, historischen oder sittlichen Inhalts war in der Schlemmerschen Kunst das allgemein Menschliche getreten. In dieser Erhebung des schlechthin Humanen besaß die Kunst ihr Recht auf allgemeine Geltung; ihre öffentliche Wirkung in der Gestalt des Wandbildes fand darin ihre innere Rechtfertigung. Der platonische Eidos, das wahre, von der Wirklichkeit nie erreichte Menschenbild, erschien hinter seinen Jünglingen und damit die Bestimmung der Kunst, die Menschen mit einem Ideal an ihr Gewissen zu rühren.

Der Entschluß, solche Wege zu beschreiten, wurde Schlemmer erleichtert durch das Gefühl, nicht vereinsamt zu sein. Ein Ansporn kam ihm von der Freundschaft mit dem gleichgesinnten *Otto Meyer-Amden* (1885–1934). Nicht als ob er die Prägnanz und das Ideale seiner Form von ihm entliehen hätte: dafür waren beide zu selbständige Persönlichkeiten. Meyer-Amden begnügte sich mit kleinen, zauberhaften Darstellungen von Knaben und Jünglingen, deren Auffassung die gleiche Menschenwürde, die gleiche Distanz von irdischer Gebundenheit besaß wie die Gestalten Schlemmers. Ähnlich wie in der Blütezeit der Dresdner Brücke Schmidt-Rottluff, Kirchner und Heckel ihr Pioniertum durch Gemeinschaft ermöglicht hatten, standen Schlemmer und Otto Meyer zusammen. Dem Freunde, der 1934 starb, hat Schlemmer in aufopfernder Arbeit die hinterlassenen Werke gesammelt und in einer Monographie herausgegeben. „Meine Verbundenheit mit Otto Meyer“, schrieb er in einem Rechenschaftsbericht über sein Wirken, „hat mir ein für allemal den Glauben an die immerwährende Mission der Kunst, an ihre Universalität, an ihre entscheidende Rolle im Geistigen, Kulturellen geschenkt.“

Bildliche Darstellung bedeutete ihm nur einen Teil seines Schaffens. Zu seinen Seiten des Klassischen saß ihm eine barocke Leidenschaft für die Bewegtheit der *Tanzbühne* und des *Theaters*. Sie entsprang freilich demselben Empfinden für den höheren Zusammenhang der Dinge im

Raum, wie seine Malerei; aber ihre Durchführung empfing das Lebensgesetz von einer grotesken Seite in seinem Wesen, von einem schauspielerischen Trieb, der sich in Erfindung von Tanzmarionetten und theatralischen Inszenierungen äußerte. Ausgangspunkt und bekanntestes Stück wurde das „Triadische Ballett“, mit dem er und seine Mitarbeiter in Deutschland und Paris auftraten.

Die fruchtbaren Ansätze solcher Zusammenhänge wurden mit einem Schlage vernichtet durch das Hereinbrechen des Dritten Reiches im Jahre 1933. Schlemmer wurde gleich allen anderen schöpferischen Künstlern seines Postens und seiner Tätigkeit beraubt. Er konnte sich nicht entschließen, die Heimat zu verlassen, und zog sich in Verborgenheit zurück, von wo aus er, hin und wieder mit privaten Aufträgen bedacht, ein unstetes Wanderleben führte und nur selten noch zu eigentlicher Produktion gelangte. Dann bereitete ein schweres Leiden 1943 einem Dasein das Ende, dessen Sinn seit der Herrschaft des Nationalsozialismus im Kern zerbrochen war.

Gegenüber der malerisch frei bewegten Kunst, die wir „absolut“ genannt haben, und die aus der Phantasie schöpft, aus der Kraft der Formbeseelung und des malerischen Raumgefühls, stehen die *konstruktivistischen Bestrebungen*, die mehr oder weniger auf die reine Fläche und auf mathematisches Denken bezogen sind. Obwohl sie den äußersten Grenzfall gegenwärtiger Malerei, im Hinblick auf Idee, Inhalt und Technik, darstellen und an manchen Stellen nur schwer von Ingenieurarbeit und mathematischen Formeln zu unterscheiden sind, entstanden ihre Anfänge schon ungefähr zu gleicher Zeit wie die der absoluten Malerei Kandinskys. Ihre Entwicklung, ihre Tendenz zum mindesten geht auf immer schärfere Durchsetzung des radikal Mathematischen.

Abweichend von früheren Richtungen war der Konstruktivismus in besonderem Maße international und von so bedeutender Determination gelenkt, daß in den verschiedensten Ländern der gleiche Gedanke zur gleichen Zeit verwirklicht wurde, ohne daß einer vom andern etwas gewußt hätte. In denselben Jahren, beginnend vor dem ersten Weltkriege, regte sich in Rußland, Ungarn, Frankreich, Holland und Deutschland der Widerspruch gegen die auflösenden Tendenzen, mit Richtung auf rein formale Gestaltung; ungegenständlich, vor allem aber konstruktiv gesinnt.

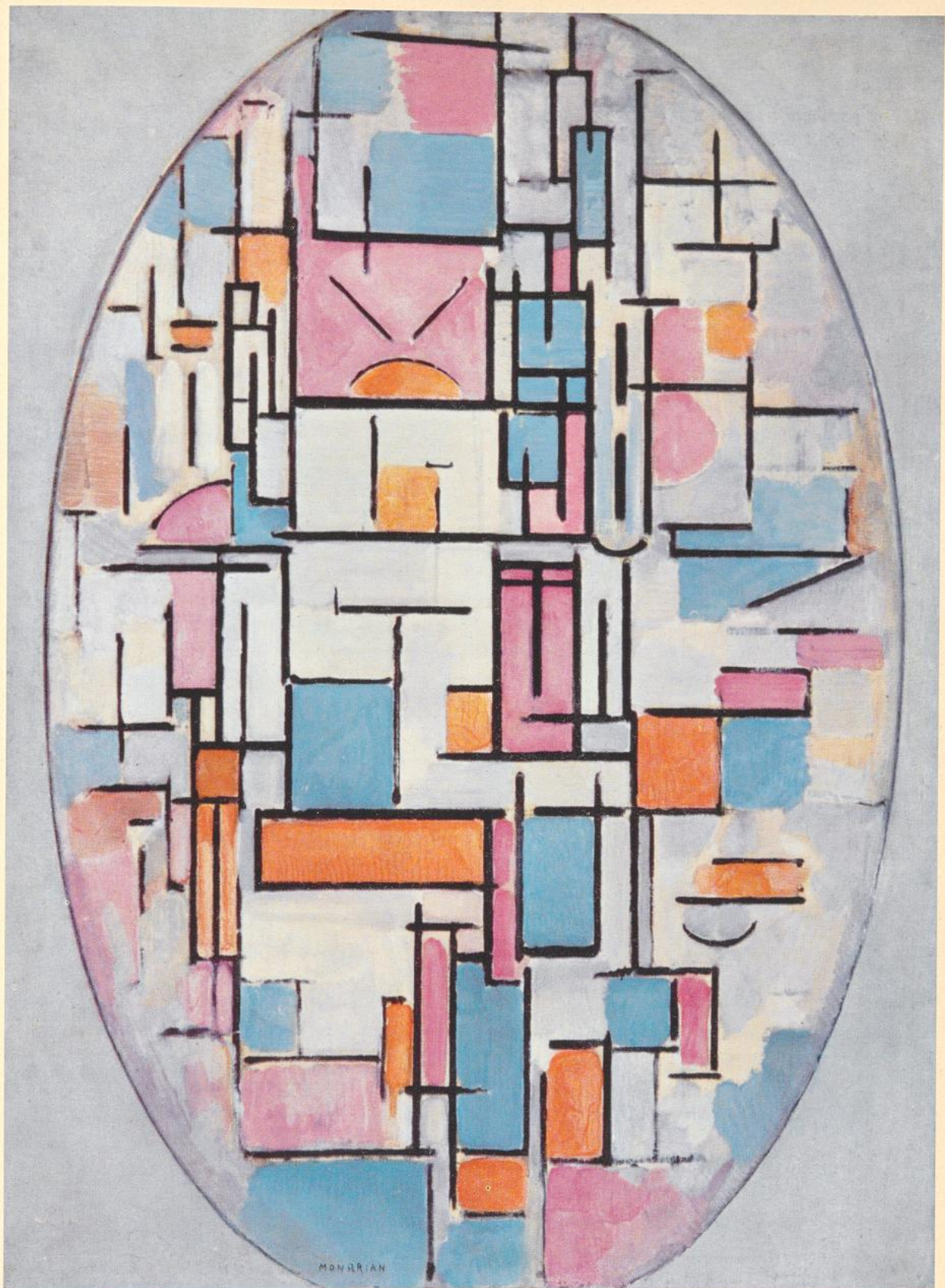
Nicht Gegenstände, aber auch nicht frei malerische Phantasien, sollten ins Bild gebracht werden, sondern eine flächenhafte oder dreidimensionale Ordnung, die aus sich selbst entstandene Autonomie der Form und der Farbe. Das Kunstgebilde wurde aus rein abstrakter Vorstellung gestaltet, ohne Beziehung zur Wirklichkeit, außer zu mathematischer Begriffsdarstellung. Der Unterschied gegenüber dem Kubismus bestand darin, daß in keiner Weise von lebendiger Natur ausgegangen wurde, sondern allein von der konstruktiven Vernunft, von mathematischen Begriffen. Angeregt werden sollten und konnten dadurch nur die allgemeinsten Vorstellungen von Ausdehnung, Durchsichtigkeit und Dichtigkeit, Spannung, Klarheit und Gesetzlichkeit anziehender und abstoßender Kräfte. Es war eine Kunst des Kalküls, die von Empfindungen gänzlich absah und das abstrakte Kompositionsmittel aus Denkprozessen anstatt aus Vorstellungen und Empfindung schöpfte. Man fand nachträglich bei Plato eine philosophische Rechtfertigung des Unternehmens. In seinem „Philebos“ läßt er Sokrates selber sich also vernehmen: „Unter der Schönheit der Formen verstehe ich jetzt

nicht, was die große Masse sich darunter denkt, wie die von lebenden Wesen oder Gemälden, sondern ich meine das, das gerade und kreisförmig ist und danach die Flächen und Körper, wie sie durch Zirkel, Lineal und Winkelmaß entstehen, wenn Du mich verstehst. Diese sind nicht in Beziehung auf etwas anderes schön wie sonstige Dinge, sondern sie sind ewig, an sich, ihrem Wesen nach schön.“

Historisch gesehen waren abermals, wie im Falle Kandinskys, Russen die Praktiker der Theorie. 1913 stellte *Kasimir S. Malewitsch* (1878–1935) mit seinem „Suprematismus“ die Forderung auf, geometrische Elemente zu bilden, um den Eindruck des Unendlichen und Übernatürlichen zu erwecken. Er selbst begnügte sich meist mit Anordnung verschiedener farbiger Rechtecke und Quadrate in der Fläche. Der Zusammenhang dieses russischen Extremismus mit politischen Verhältnissen war nicht ganz von der Hand zu weisen. Der Radikalismus des Denkens steckte den aufgeklärten Russen auf allen Gebieten im Blut, sozusagen als Gegengift gegen den Zwang des heimischen Despotismus, und so waren sie es, die ihn zuerst auch in die Kunst einführten.

El Lissitzkys (1890–1947) Mittel waren mathematische Linien und Flächen, die einen vorgestellten Raum erfüllten und seine drei Dimensionen veranschaulichten; Konstruktionen von überzeugender Klarheit, weit entfernt von dem Absoluten in Kandinskys Malerei, weil sie mit konkret gemeinten Körpern im Raum schalteten, mit Tiefenwirkung durch scharf betonte stereometrische Perspektive und klar abgegrenzte, vom Kristallinen bedingte Gegenstände. Neben Bildkonstruktionen, die er „Proun“ nannte, traten auch plastische Aufbauten aus Metall, Glas, Drähten, eine Ausweitung des konstruktiven Beginns im wirklichen Raum. Das Extrem dieser mathematischen Starrheit wurde bei dem Ungarn *Moholy-Nagy* (1895–1946) gemildert durch eine mit vielseitigem Geschick behandelte Farbe. Seine Malereien – vor allem in der Zeit seiner fruchtbaren Tätigkeit am Bauhaus, wohin Gropius ihn 1923 berief – enthielten ebenfalls nur Konstruktives, von geraden Linien scharf begrenzte Flächen, aber zu sinnlicher Greifbarkeit erhoben durch gläserne Farben auf glattem Grund, die Flächen durchscheinend und die Farben modifizierbar gemacht, so als wenn sie aus gefärbten Glasscheiben bestünden, die sich im durchdringenden Licht gegenseitig beeinflussten. Die Wirkung dieser Bilder ging so stark ins Sensible, daß sie auch ein größeres Publikum überzeugte. In Chicago, wohin Moholy vor dem Dritten Reich flüchtete, gründete er 1934 „the new Bauhaus“ als Kunsthochschule zur Verbreitung seiner Ideen und ist dort 1946 gestorben, nachdem er mannigfache Variationen des Konstruktivismus durchgeprobt hatte.

Die Wendung ins radikal Zweidimensionale nahm die Bewegung in Holland an, unterstützt von Künstlergruppen wie der Stijlgruppe in Holland selbst, im Bauhaus und später in der Schweiz, denen sich auch einige Franzosen anschlossen. Das Bewußtsein, bis an die Grenzen darstellerischer Reinheit und Negierung jeder Materie gelangt zu sein, gab ihren Vertretern einen Anflug von Fanatismus, der andere Ausdrucksweisen ablehnte und den Begriff des Konkreten für sich allein in Anspruch nahm. In ihm sollte die Entwicklung des letzten Jahrhunderts ihr Endziel und ihre wahre Bestimmung finden, von der aus eine Kunst der mathematischen Strenge und Sauberkeit sich ins Unabsehbare entfalten könnte. Glätte und Gleichmäßigkeiten von monotonen, mit lackartiger Exaktheit aufgetragenen Farbenflächen und eine penible Genauigkeit und Sauberkeit von Umrissen und Linien bildeten die technische Voraussetzung dieser konkreten Malerei. Sehr nahe lag die Beziehung zur Architektur, da



Piet Mondrian, *Komposition mit hellen Farben in Oval*, Ölgemälde, 1913

auch einige Vertreter Architekten waren und die Zugänge sich von hier aus nach allen Gebieten angewandter Kunst öffneten.

Dieser immanente Sinn des Konstruktivismus konnte sich nicht innerhalb des gewohnten Rahmenbildes erschöpfen. Seine Bedeutung erkannte Walter Gropius, als er einige ihrer Vertreter an sein Bauhaus zog. Sie erfüllte sich in der Architektur, deren Erneuerung im Geiste des Konstruktivismus in den 20er Jahren durch Zusammenarbeit deutscher, französischer und holländischer Baumeister gelang. Die konstruktive Gestalt der *funktionalistischen Bauweise* war das natürliche Ergebnis solcher Ideen. Zum zweitenmal, und diesmal wirklich stilbildend, erstand eine neue Auffassung des Tektonischen aus den Bemühungen von Malern. Während jedoch der Jugendstil nicht zu einer dauerhaften Klärung der Architektur gelangte, erwuchs der Funktionalismus zu einem europäischen und allgemein sich durchsetzenden Baustil. Die rohe Unterdrückung aller fortgeschrittenen Künste durch die zwölfjährige Tyrannei in Deutschland hat die Zusammenhänge erheblich verwischt, denn gerade in Deutschland hatte sich die funktionalistische Architektur am glücklichsten entwickelt.

Die *mathematische Denkweise* war es, die der konstruktivistischen Malerei ihr einseitiges Aussehen verlieh. Die Strenge ihrer Gestaltungsprinzipien ging so weit, daß mathematisch wissenschaftliche Verhältnisse den Künstlern als Anregung zu ihren Konstruktionen dienten und Max Bill sagen konnte, daß „in diesem Sinn neue Symbole geschaffen würden, die die Gefühlswelt unserer Zeit erfüllen können“, und daß beispielsweise mathematische Ideen wie: Begrenzung ohne feste Grenzen, Parallelen, die sich schneiden, die in sich selbst zurückkehrende Unendlichkeit usw. künstlerisch gelöst und zur Anschauung gebracht werden sollten.

In der Praxis erlebte diese Gesinnung ihre straffe Gestaltung schon früh in Holland, dem von schnurgeraden Kanälen und Straßen durchschnittenen Flachland, wo *Piet Mondrian* (1872–1944) und *Theo van Doesburg* (1883–1931) ein aufs äußerste reduziertes Flächenschema organisierten. Ihre Bilder bestanden aus aneinandergefügten Quadraten, Rechtecken und den sie trennenden Konturen. Ihr Sinn erfüllte sich in der absoluten Rechtwinkligkeit von Flächenspannungen, in der Beziehung zu gebauten Räumen und übrigens auch zu Äußerungen neuzeitlicher Zivilisation, wofür späte Bilder Mondrians einen treffenden Beleg gaben, wenn er sie beispielsweise „Broadway Boogie Woogie“ nannte und damit ihren Zusammenhang mit der Jazzmusik betonte. Die gefühlsmäßige Parallele des „Konstruktivismus“ war ohnehin die zur Musik, in deren rhythmischer Gesetzmäßigkeit ein verwandter Ausdruck objektiver und abstrakter Formulierung herrschte, wie in den strengen, von kleinsten Partikeln der Proportion bestimmten Flächentafeln der Maler. Auch die Farbe wurde darin mit höchster Diskretion verwendet; Weiß, Schwarz und Grau herrschten vor, und kleine Flächen von starkem Rot oder Gelb betonten diese Askese eher, als daß sie erregend wirkten.

Die Spannungen und mathematischen Verhältnisse von geometrischen Figuren und Linien wurden von andern Künstlern in kompliziertere Dimensionen überführt und enthielten die mannigfachsten Probleme. Ihre mathematisch-metaphysische Bedeutung ging der Anschauung des Betrachters oft nicht leicht ein. Viele Künstler beschränkten sich nicht auf Flächenlösungen: das Dreidimensionale bot noch stärkere Möglichkeiten für die mathematische Denkart. Die Schweizer *Max Bill* (geb. 1908), der am Bauhaus studiert hatte, und *Walter Bodmer* (geb. 1903) konstruierten in der Bildfläche auch Raumgebilde, die Anschauungen von den neuen Ausdrucksmöglichkeiten des Stereometrischen vermittelten. *Vantongerloo* (geb. 1886)

und *Nahum Gabo* (geb. 1890) gingen im Relief oder mit Aufbauten aus verschiedenen Materialien in den wirklichen Raum hinaus; am konsequentesten in Verfolgung eines geistreich ausbalancierten Flachreliefstils *Hans Arp* (geb. 1887). *Max Bill*, dessen Bilder sich von der Monotonie der Holländer mit Glück loszulösen bemühten und stärkere Spannungsverhältnisse innerhalb ihrer Quadrate und Farben suchten, zeigte auch den Weg zu plastischer Monumentalität in kühn aufschießenden oder räumlich sich bewegenden Bildungen, welche die Fruchtbarkeit mathematischer Denkweise bezeugten und sich zur Darstellung von Symbolen erhoben. Besonderen Erfolg hatte Bill mit Entwürfen und Ausführung von Ausstellungen (Triennale Mailand 1951) und Geräten. Doch gehören diese Dinge, wie vieles aus dem Umfang konstruktiver Kunst überhaupt, dem Umkreis der Malerei nicht mehr an. In Frankreich fand das konstruktive Element nur wenige Anhänger von Bedeutung, wenn es auch neuerdings manchmal, unter Einfluß Légers, etwas anders zu werden scheint; und wenn man von der Architektur und ihrem stärksten Vertreter Le Corbusier absieht.