

# **REDUKTION**

**in der Moderne  
als Ausdruck einer Suche  
nach Wahrhaftigkeit**

**Roland Runge**

# Inhaltsverzeichnis

	<b>Seite</b>
<b>Vorwort</b>	<b>2</b>
<b>Einleitung</b>	<b>5</b>
<b>Moderne und Wahrhaftigkeit</b>	<b>10</b>
<b>Paul Klee</b>	<b>16</b>
<b>Kasimir Malewitsch</b>	<b>21</b>
<b>Alexander Rodtschenko</b>	<b>26</b>
<b>Yves Klein</b>	<b>30</b>
<b>Ad Reinhardt</b>	<b>37</b>
<b>Abschließende Betrachtung</b>	<b>44</b>
<b>Die Welt der Kunstformen sind ein festes Programm</b>	<b>47</b>
<b>Bildteil</b>	<b>50</b>
<b>Quellenangaben und Anmerkungen</b>	<b>72</b>

Ein byzantinischer Mosaizist hält inne, um über das letzte verlegte Steinchen nachzudenken, das er eingebracht hat; ein Maler der Renaissancezeit pausiert, um zu überlegen, wie seine Proportionen, sein Kontrapunkt einheitlicher werden können; ein barocker Künstler hält inne, um zu prüfen, wie er sein Werk weiter straffen kann; Delacroix pausiert, um über die romantische Alchemie seiner Farben nachzudenken; Cézanne pausiert, um abermals zu erwägen, ob er immer noch seiner kleinen, schwer erfaßbaren Empfindung treu ist; und wir halten heute inne, um darüber nachzudenken, wie wir unsere Schärfe weiter verschärfen können. In jeder dieser Pausen steht der Künstler derselben Schwierigkeit gegenüber, und diese Schwierigkeit ist es, die uns vereint: die Aufgabe, das Immaterielle materiell zu machen, eine kalte Form für unseren glühenden Inhalt zu schaffen.

John Berger "Die Spiele"

## Vorwort

Als ich Anfang letzten Jahres in das Schwerpunkttrimester Bildhauerei kam, begann ich mit meiner freikünstlerischen Arbeit wieder dort, wo ich bereits vor dem Studium in Ottersberg mit ihr stand, nämlich bei der figuralen Steinskulptur mit der Tendenz zur leichten Abstraktion oder Verfremdung. Aus der Arbeit ergab sich die Notwendigkeit, die Anatomie im weiteren so eingehend zu studieren, daß ich Abstraktionen noch gezielter hätte einsetzen können, ohne anatomische Voraussetzungen zu mißachten. Doch mein eigentlicher Ehrgeiz war vielmehr auf das Hervorbringen eines souveränen und unabhängigen Ausdrucks gerichtet. Es ging mir um einen Ausdruck der eigenständig, individuell für sich sprechen konnte. Eine durchgearbeitete, autonome Arbeit eben, die nichts als sich selbst zum Ausdruck bringen sollte. Je mehr ich um den autonomen Ausdruck rang, um die skulpturale Unabhängigkeit, desto mehr stand mir das Ringen um die Anatomie in der Arbeit im Weg. Aber auch im Werk als solchem empfand ich den Verweisungscharakter des Figürlichen mehr und mehr als störend, da er mir eine Ablenkung von meiner eigentlichen Intention zu sein schien. Der Wiedererkennungswert schien mir zur Folge zu haben, daß die Wahrnehmung des Betrachters zu wenig auf das gerichtet wird, was da als Objekthaftes definitiv vor ihm steht, als vielmehr auf das, was er bereits zu kennen vermeint. Ein Aha-Effekt stellt sich ein, mit dem man sich schnell zufrieden geben kann und der dadurch eine weitergehende aktive Wahrnehmung verhindert. Die figürliche Skulptur weckt Assoziationen, Vorstellungen, die im weiteren im Mittelpunkt des Interesses des Betrachters stehen, während die Skulptur selber, die, philosophisch streng genommen, nicht identisch mit der Vorstellung ist, zum Spiel äußerst subjektiver Wahrnehmung werden kann.

Was sich hier nun wie ein Credo gegen figürliches Arbeiten anläßt, soll ein solches nicht sein. Ich versuche nur, meine eigenen Erfahrungen aus der praktischen Arbeit zu schildern, die mich zu der schlichten Erkenntnis gelangen ließen, daß der Figur als solcher ein sehr subtiles Gesetzeswerk zu Grunde liegt, dessen ungenügende Beachtung dem Zufall Tor und Tür öffnet und zu einer unkontrollierbaren Verzerrung des eigentlich intendierten Ausdrucks führt. Man kann also durchaus figürlich arbeiten, vorausgesetzt man studiert die Figur und die Anatomie so eingehend, dass deren Ausdruck kontrollierbar wird. Mich führten diese Überlegungen allerdings schließlich zu der Frage: Warum überhaupt Figur? Denn es schien mir mehr und mehr fraglich, die Figur zu benutzen, um etwas durch sie oder mit ihr zu transportieren. Mir wurde es zu einem Bedürfnis, direkter zu arbeiten. Ich begann nach Formen zu suchen, die sich unmittelbar zum Ausdruck bringen können. Also nach der Einheit von Ausdruck und Form.

Doch warum schildere ich diesen Weg, der mich so kompromisslos in die Ungegenständlichkeit führte, so eingehend? Weil dieser Weg engstens mit dem Thema dieser Diplomarbeit verknüpft ist und ich es auf diesem Weg fand. Denn die Arbeit an der Ungegenständlichkeit und die Beschäftigung mit anderen Künstlern, die ungegenständlich arbeiten, wurde für mich zu einer wahrhaften Entdeckung, die, wie jede Entdeckung einer neuen Welt, auch ein Meer von neuen Fragen aufwarf, von denen ich in dieser Arbeit versuche, wenigstens einige zu klären.

Die gesuchte Einheit von Ausdruck und Form wurde mir zu einem ausgesprochen faszinierendem Phänomen, da sie so unspektakulär ist, unscheinbar wirkt und den

Betrachter frei lässt. Dieser kann, wenn er bereit ist und sich zu einem aktiven Wahrnehmen entschließt, zu einem unmittelbaren Erlebnis eines Ausdrucks kommen. Die Ursache dieses Erlebnisses jedoch, ist an dem betrachteten Objekt materiell kaum dingfest zu machen. Dieses mögliche immaterielle Erlebnis anhand eines materiellen Kunstwerkes ließ mich zunächst beabsichtigen, eine Arbeit über das Geistige in der Kunst zu schreiben. Doch war mir dies noch zu allgemein gefasst, denn ich wollte speziell die Ursachen dieser Erlebnisse untersuchen, die man gegenüber den einfachsten der ungegenständlichen Kunstwerke empfinden kann. Dieses reine Erlebnis, das nicht verschüttet und korrumpiert ist durch eine Vielzahl von Eindrücken und Assoziationen. Hier muss ich gerechterweise einschränken, dass man diese Erlebnisse selbstverständlich an jedem guten Kunstwerk jeder beliebigen Zeit der Kunstgeschichte erleben kann. Da ich persönlich diese Erlebnisse jedoch am reinsten gegenüber einfachster ungegenständlicher Kunst empfand, schien mir gerade hier etwas vorzuliegen, das eine gesonderte Untersuchung besonders lohnen würde. Auf meiner Suche nach Künstlern, die sich bewusst auf das Einfache, auf das Wenige beschränkt haben, entdeckte ich, dass dieser Reduktivismus ein ausgesprochenes Phänomen der Moderne ist und dass er Hand in Hand geht mit einer einzigartigen Suche nach dem Übersinnlichen, einem Bedürfnis nach Überwindung des, dem Materialismus verhafteten, dualistischen Denkens und in diesem Sinne einer Sehnsucht nach Wahrhaftigkeit.

## Einleitung

Mein Anliegen ist es, mit dieser Arbeit den Zusammenhang modernster Kunst mit einem im 20. Jahrhundert neu entwickelten Bedürfnis, die Erscheinung der Welt aus ihrem Innersten her zu begreifen, und dabei auch die Frage nach Übersinnlichem nicht auszuschließen, aufzuzeigen. Erst durch die Beschäftigung mit dem Wesen der Moderne begriff ich, dass diese tatsächlich als abgeschlossen zu betrachten ist. Dies lässt sich erleben, wenn man ein Gefühl für die Motive der Strömungen und Gegenströmungen der Moderne entwickelt. Bereits an der Arbeit der Minimalisten, z.B. Robert Morris oder Donald Judd, kann man erleben, dass die Probleme der Kunst, wie sie in der Moderne behandelt werden, ganz neu gegriffen werden. Es lässt sich ein Sprung im Bewusstsein der Künstler feststellen, der sich darin zeigt, dass viele Ergebnisse der Moderne nicht neu in Frage gestellt werden, sondern als gegeben angenommen werden. Es wird mit ihnen gearbeitet und sie werden zu einer Grundlage, auf der man sich neuen Problemen stellen kann. Ich versuche diese Tatsache anhand des Künstlers Gerhard Merz, den man wohl als recht gesichert zur Postmoderne zählen darf, noch einmal am Ende dieser Arbeit zu verdeutlichen.

Vorerst zurück zu der von mir in den Mittelpunkt des Interesses gestellten Moderne. Um aufzuzeigen, dass in dieser um eine Erweiterung der Kunst, um eine Verwesentlichung der Kunst, durch die deutliche Miteinbeziehung der Transzendenz gerungen wurde, habe ich fünf Künstler herausgesucht, die meines Erachtens die Entwicklung dieses Ringens exemplarisch verdeutlichen. Es sind dies Paul Klee, Kasimir Malewitsch, Alexander Rodtschenko, Yves Klein und Ad Reinhardt. Eine Zusammenstellung von Namen, die wohl eher selten so in einem Atemzug genannt werden, was eine Erklärung dazu um so nötiger macht. Je nach dem aus welchem Blickwinkel man dieses Thema angeht, hätte man auch andere Künstler als Beispiel heranziehen können, doch ich entdeckte bei jedem der oben genannten Künstler jeweils ganz besondere, zum Teil extreme Vorgehensweisen, die mir besonders geeignet schienen, diesem Thema einige klare Eckpunkte zu setzen. So gehe ich nicht auf die Anfänge der Moderne, die man wohl etwa Mitte des 19. Jahrhunderts setzen kann, ein, da die Dynamik der Entwicklung der Moderne meines Erachtens erst mit Beginn des 20. Jahrhunderts eine Kraft gewinnt, an der man die Logik dieser Entwicklung sehr viel deutlicher aufzeigen kann. So bleiben bedeutende Vertreter dieser ersten Anfänge, wie Claude Monet und Paul Cézanne, hier weitgehendst unbehandelt, obwohl selbstverständlich ihnen die Ehre gebührt, die aufgezeigte Entwicklung erst möglich gemacht zu haben. Mein erstes Beispiel ist eben erst Paul Klee, der in seiner eigenen Entwicklung noch einmal die wichtigsten Schritte der Entwicklung der Moderne durchläuft und in verhältnismäßig rasantem Tempo zu Fragen vorstößt, die so klar vorher kaum formuliert werden können und die den endgültigen Bruch der Moderne mit den vor ihr liegenden Kunsttraditionen festschreibt. Besonders interessant an Paul Klee ist für mich auch, dass er nur auf den Ergebnissen aufbaut, die er aus seiner eigenen Arbeit heraus entwickelt hat, im Gegensatz z. B. zu Wassily Kandinsky, der sich auf Grund von gehörten theosophischen Vorträgen der abstrakten Kunst und der Beschäftigung mit dem Geistigen zuwendet. Natürlich sind auch Paul Klee diese Auseinandersetzungen seiner Zeit nicht unbekannt, doch entwickelt er ein großes Feingefühl für die Dinge, die er aus seiner Arbeit und seiner Beschäftigung mit diesem Thema heraus bestätigen kann.

Aus ähnlichen Gründen entschloss ich mich auch, Kasimir Malewitsch in dieser Arbeit zu würdigen. Ich glaube, dass er wie kein anderer seiner Zeit in der Lage ist, aus seiner zuvor gegenständlichen Kunst heraus mit ihren Grundlagen zu brechen und eine Ungegenständlichkeit einzuführen, die für diese Zeit extrem ungewöhnlich ist. Dass er diesen ungewöhnlichen Weg fortsetzt und innerhalb nur weniger Jahre seine Kunst in die Monochromität führt, macht ihn für mich noch interessanter. In seinen zahlreichen theoretischen Äußerungen finde ich meine Ansichten über die Motive der Moderne deutlich untermauert.

Nachdem der große Theoretiker Malewitsch die Kunst konsequent in die Monochromität führt, wird Alexander Rodtschenko, aus dem Umkreis Malewitschs bekannt geworden, besonders interessant für mich. Denn er distanziert sich von jeglichem theoretischen Überbau der Kunst und hat aus dieser Freiheit heraus die Intuition, in der eingeschlagenen Richtung noch einen Schritt weiterzugehen und die monotone Monochromität in der Kunst einzuführen.

Diese drei Künstler, Klee, Malewitsch und Rodtschenko, haben innerhalb von nur zehn Jahren eigentlich schon die ganze Entwicklung der Moderne vorweggenommen. Von den ersten Brüchen Klees mit der naturalistischen und damit materialistischen Tradition der Kunst, hin zu ihrer physischen Erscheinung nach extrem zurückgenommenen und damit Raum für Übersinnliches schaffenden, transzendenten Kunst. Doch diese bleibt ein Geniestreich, der letztlich zu einem so frühen Zeitpunkt kommt, dass seine Bedeutung nicht erkannt werden kann, so dass er nicht vertieft wird und vorerst ein Einzelfall bleibt. Mein nächstes Beispiel ist Yves Klein, der 30 Jahre später überhaupt erst anfängt künstlerisch zu arbeiten und den ich persönlich für ein ganz besonderes Genie halte und dem ich auch viel von meiner Auffassung über Kunst im Sinne dieses Themas verdanke. In der Zeit zwischen dem Schaffen Rodtschenkos und Kleins gibt es natürlich auch noch unzählige Künstler, die es verdient hätten, hier erwähnt zu werden. Um nicht den Rahmen dieser Arbeit zu sprengen, beschränke ich mich jedoch auf die hier vorgestellten. Zudem ist die extrem reduzierte und transzendierte Kunst Malewitschs und Rodtschenkos ihrer Zeit so voraus, dass diese 30 Jahre auch vergehen müssen, bevor ein Künstler wie Yves Klein daran anschließen kann. So sehe ich die Kunst der 50er Jahre direkt an diese Arbeit der frühen 20er Jahre anschließen. Den Künstlern, die in der Zwischenzeit arbeiten, ist es allerdings zu verdanken, dass überhaupt irgendwann die ersten monochromen Arbeiten fortgesetzt und vertieft werden können.

Etwa zeitgleich mit Yves Klein beginnen viele Künstler radikal reduziert zu arbeiten. Barnett Newman, Frank Stella, Robert Ryman, Agnes Martin und Lucio Fontana um nur einige zu nennen. Es stand für mich jedoch außer Frage, Yves Klein in dieser Arbeit zu behandeln, da er den Zusammenhang der auf wenige Ausdrucksmittel beschränkten Kunst mit dem Bedürfnis, Übersinnliches manifest zu machen und somit nach übersinnlicher Erkenntnis, deutlich macht. Wie kein anderer schafft er es mit seiner Kunst, ohne illustrativ zu werden, ein Gespür für die Wirklichkeit und Wesenhaftigkeit der Immaterialität in dem Betrachter zu wecken.

Ein Höhepunkt und Abschluß dieser Entwicklung sehe ich in dem Werk Ad Reinhardts, der mir zuvor nur als "depressiver Schwarzmalerei" bekannt war. Gerade bei ihm musste ich eine einzigartige Transzendenz entdecken, die dem Betrachter aus seinen

schwarzen Bildern Farbe und Licht wie aus einer jenseitigen Welt entgegenleuchten lässt. Auf Grund der schwierig zu greifenden Komplexität seiner Werke sah ich mich gezwungen, dies nur an einigen wenigen Aspekten deutlich zu machen. Dies sind eben besonders Licht und Farbe, doch wäre es sicher auch interessant, sich noch einmal eingehend mit der Form, dem immer wieder behandelten Kreuz und anderen Aspekten in seinen Arbeiten auseinanderzusetzen.

Im Anhang habe ich einige Bilder von den Werken jedes Künstlers beigelegt, die auf Grund ihrer unzureichenden Qualität zwar nur Anregungen sein können, die aber vielleicht dem Leser dienen können, das geschriebene Wort um einen visuellen Aspekt zu bereichern.

Da ich selber, wie beschrieben, aus dem Bildhauerischen komme, beabsichtigte ich anfangs, mich bezüglich dieses Themas hauptsächlich mit Bildhauern auseinanderzusetzen. Doch während der Beschäftigung mit dem Thema entdeckte ich nicht nur, dass Malerei unter Umständen einen sehr viel schnelleren Zugang ermöglicht, sondern begann auch selbst zu malen, fand also auch persönlich einen Zugang zur Malerei. So sind die angeführten Künstler nun alle Maler. Im übrigen ist zu beobachten, dass die einzelnen Kunstdisziplinen mehr und mehr ineinander überlaufen, so dass das hier über die Malerei Gesagte ebenso auf die Bildhauerei, die Musik, die Sprache und die darstellenden Künste übertragen werden kann. Mir bekannte Beispiele habe ich jedoch bewusst weggelassen, um das Thema anhand nur einer Disziplin, eben der Malerei, um so deutlicher herauszuschälen. Ein Vorgang übrigens, der für sich ein gutes Beispiel im Sinne des hier behandelten Themas ist. Reduktion auf ein Weniges um ein Mehr an Fragen daran zu klären. Zu den von mir ausgesuchten Künstlern ist noch zu bemerken, dass ich weder sie persönlich im Sinne ihrer Biographie vorstelle, noch auf einzelne Werke mit ausführlicher Bildbetrachtung eingehen werde. Ich versuche in dieser Arbeit einen Weg nachzuzeichnen, auf dem diese Künstler mit ihrem jeweiligen Gesamtwerk, zu dem für mich sowohl ihre praktischen als auch ihre theoretischen Arbeiten zählen, Stationen bilden. In diesem Sinne stelle ich auch nur das meines Erachtens Nötige dar, um diese Stationen, die zwischen ihnen liegenden Fortschritte und die Bedeutung dieser Ergebnisse im Verhältnis zur Gesamtbewegung zu verstehen.

Die Gesamtbewegung, um die es mir hier geht, ist die, dass anhand einer Kunstströmung, die für mich eine der wesentlichsten der Moderne ist, eine Suche nach Wahrhaftigkeit offenbar wird. Diese Wahrhaftigkeit wird explizit im Übersinnlichen, Geistigen gesucht. Die Suche nach ihr erscheint durch die Kunst in einer Unscheinbarkeit, die ihre Ernsthaftigkeit deutlich illustriert. Betrachtet man die Werke der genannten Künstler ohne die, für mich allerdings dazugehörenden, theoretischen Äußerungen, so lassen sie den Betrachter absolut frei, da sie zunächst einmal nichts ausdrücken als eben ihre tatsächliche Existenz. Nimmt man die Äußerungen der Künstler allerdings ernst, so geht es diesen um die Wahrnehmung des Übersinnlichen. Mit ihrem Werk zeigen sie, dass das Wesen des Übersinnlichen aber nur in absoluter Freiheit und aus eigenem Willen erkannt werden kann. Bevor ich nun aber die Arbeiten der genannten Künstler vorstelle, gehe ich noch einmal auf die beiden Hauptbegriffe dieser Arbeit ein.

## Moderne und Wahrhaftigkeit

Versucht man einmal sich die Kunst der Moderne, deren Anfänge man ungefähr Mitte des 19. Jahrhunderts setzen muss und die etwa Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts ihr Ende fand, wie in einer Gesamtschau vor Augen zu führen, bemerkt man eine gewaltige Wandlung. Eine Wandlung, die hauptsächlich in dem Aufkommen der Abstraktion liegt, im Isolieren einzelner Ausdrucksmittel, aber wohl eben besonders in ihrer Loslösung vom Abbildungscharakter hin zu stark abstrakten, reduktivistischen Erscheinungsformen. Die Entwicklung der Reduktion kann man neben anderen parallelen Entwicklungslinien als ein ganz besonderes Merkmal und Phänomen der Kunst der Moderne erkennen. Weder vorher wurde gezielt reduktivistisch gearbeitet, noch kann ich heute eine Weiterentwicklung der Spitzen reduktivistischer Arbeiten als Ziel irgendwelcher Kunstrichtungen erkennen. Die Reduktion ist also eines der wesentlichsten Merkmale der Kunst der Moderne. Was ist der Hintergrund und was sind die Ursachen und Ziele dieser Entwicklung? Stellt man diese Frage, die auch eine Frage nach Intention und Zielsetzung der Kunst der Moderne überhaupt ist, liegt es nahe, zunächst bei dem wohl einflußreichsten Kunstkritiker des 20. Jahrhunderts nach Antworten zu suchen.

Clement Greenberg formuliert besonders in den 50er und 60er Jahren, in einer geradezu monopolartigen Stellung, die Theorie der Moderne. Er stellte eine modernistische Konzeption der Kunst auf, wonach diese zu einer rigorosen Erforschung ihrer eigenen Mittel strebt und alles zu eliminieren sucht, was ihrem jeweiligen Medium nicht gemäß ist: "Die Kunst der Moderne betreibt, obwohl sie dabei kein erklärtes Programm verfolgt, eine Erkundung der Grenzen der Kunst. Sie will herausfinden, wie weit man gehen kann - in der Malerei, der Skulptur und so weiter - ohne dass man dabei eine Grenze überschreitet, jenseits derer man einfach keine Kunst mehr macht. (...) Die Kunst arbeitet in der Moderne an ihrer eigenen Selbstdefinition", so Clement Greenberg noch 1994, als 84jähriger in dem bisher einzigen im Deutschen publizierten, von ihm selbst autorisierten Interview<sup>1</sup>. Die Kunst erforscht also ihre Grenzen und arbeitet an ihrer "Selbstreinigung", die den "historisch angehäuften Schutt der Vermischungen, Unklarheiten und Verdunkelungen" beseitigen soll<sup>2</sup>. Die hier angeführte Formulierung ist von Johannes Meinhardt, der in einer im Kunstforum erschienenen Abhandlung ebenfalls versucht, die Vorgänge der Moderne als Ganzes zu greifen, zu beschreiben und sie zu ergründen<sup>3</sup>. In seinem Kapitel über Clement Greenberg schreibt er weiter: "Die Geschichte der modernen Malerei ist für Greenberg ein linearer, gradliniger Gang der Selbstreflexion und Selbstreinigung der Malerei, der systematisch und fortschreitend das Unwesentliche aus der Malerei ausscheidet und die wesentlichen Bestimmungen immer deutlicher herausarbeitet."<sup>4</sup> Die Kunst der Moderne betreibt also eine Selbstanalyse und Selbstreflexion, was nichts anderes bedeutet, als dass sie auf der Suche nach ihrem eigenen Wesen ist, dass sie versucht dieses Wesen freizulegen. Mit anderen Worten versucht die Kunst sich selbst auf das ihr Wesentliche zurückzuführen, worin wir wiederum die Reduktion (= Zurückführung) als Werkzeug der Moderne erkennen können.

Was diese "Zurückführung" der Malerei auf ihr Wesen oder auf das ihr Wesentliche für die Praxis der Künstler des 20. Jahrhunderts bedeutet, also die Fragen nach dem was schließlich weggelassen, ausgeschlossen wird, versuche ich anhand der

einzelnen Künstler in der Entwicklung deutlich zu machen. Vorweg eine Aufstellung der Dinge die schließlich aus der Malerei herausreduziert wurden in einer Formulierung Johannes Meinhardts: "Die Arbeit der Freilegung des Wesens wie der Selbstkritik verwirklicht sich in der Malerei als Arbeit der Reduktion, der Ausschließung der zufälligen, materiellen, willkürlichen oder kontingenten Momente der Malerei, als Reduktion all ihrer bloß sensuellen und oberflächlichen Aspekte, all der unwesentlichen Schichten des Gemäldes. Das transparente und intelligible Wesen der Malerei muss durch Beseitigung alles Dunklen, Schmutzigen, Begrifflosen und Widerständigen enthüllt werden, durch das Wegarbeiten aller materiellen und sensuellen Verdunkelungen. All der weltliche Schmutz, das sensuelle Chaos und die libidinösen Verwicklungen, die mit dem Sujet gegeben sind, die mit allen Arten von Expressivität der Linie oder der Farbe oder mit der Materialität der Mittel, des Trägers und des Auftrags gegeben sind, müssen beseitigt werden; besonders aber muss sich das Gemälde von dem wilden Gemenge der subjektiven Spuren seines Erzeugers befreien, von seinem subjekten Ausdruckscharakter."<sup>5</sup> Besonders auffällig an dieser Aufzählung ist, dass bereits an zweiter Stelle, zwischen "zufälligen" und "willkürlichen", das "materielle Moment der Malerei" als ein auszuschließendes genannt wird. Und weiter unten wird noch einmal betont, dass der "weltliche Schmutz" und das "sensuelle Chaos", die mit der "Materialität der Mittel" gegeben sind, beseitigt werden müssen.

Wenn jedoch sowohl das "materielle Moment" als auch die "Materialität der Mittel" aus der Malerei, aus der Kunst ausgeschlossen werden sollen, was soll statt ihrer bleiben? Hier bietet Johannes Meinhardt in seinem Artikel die ästhetische Geschlossenheit der auf nichts mehr verweisenden Malerei, ihre Intelligibilität und Idealität an. Letztlich wird diese Idealität von ihm jedoch nicht gefüllt, so dass beim Lesen seiner Ausführungen das Gefühl einer inhaltlich öden Leere gegenüber der modernen Kunst entsteht. Schließlich benutzt auch Johannes Meinhardt den Begriff der „Entleerung“: "Diese Reinigung und Entleerung des Gemäldes realisiert sich augenscheinlich am strengsten in weißer (farbloser) oder schwarzer Monochromie." Doch gerade hier, in den Extremen reduktivistischer Arbeit, entdeckt er etwas Neues: "Weiße Monochromie ist der Endpunkt jeder erdenklichen Reduktion, ist die Schwelle des Unsichtbarwerdens der Malerei, die Schwelle zu einer reinen Spiritualität..."<sup>6</sup> Diese Spiritualität scheint jedoch bei ihm ohne weitere Relevanz zu sein. Sie bleibt in seiner Abhandlung ohne Inhalt, ein Hirngespinnst jenseits des Vorstellungsvermögens und wird somit auch nicht tiefergehend behandelt.

Meiner Meinung nach wird man so einem großen Teil der Künstler nicht gerecht, denn diese versuchen sehr offensiv, inhaltlich mit dem Spirituellen zu arbeiten, sowohl theoretisch als auch praktisch. Die einmal eingeschlagene Richtung der sich selbst kritisch bearbeitenden Kunst macht dies zu einer Notwendigkeit. Je hartnäckiger und mi philosophisch strengen Sinne nach dem Wesen der Malerei gefragt wird, desto offensichtlicher bricht ein Widerspruch auf zwischen pikturaler Idealität und materieller Realität. Durch die konsequent weiter betriebene Selbstreflexion der Kunst wird immer deutlicher, dass die Kunst zu einem bestimmten Anteil immaterieller Natur ist. Dies ergibt sich schon daraus, dass sowohl das Erlebnis, welches man gegenüber einem Kunstwerk haben kann, als auch die Idee, die zu einem Kunstwerk führt, immaterieller Natur sind. Dieser Umstand wird als etwas der Kunst zutiefst Wesentliches wahrgenommen. So sehen sich insbesondere die Künstler, die die Kunst auf das ihr Wesentliche zurückführen wollen, die mit den Mitteln der Reduktion arbeiten,

gezwungen, sich auch mit der Immaterialität auseinanderzusetzen. Je mehr nach dem Wesen der Kunst gefragt wird, desto mehr wird auch nach dem Wesen der Dinge gefragt. So kommt die Kunst aus ihrer eigenen Arbeit heraus auf Fragen nach dem Ursprung der Dinge und der Ontologie, also der Wirklichkeit und Eigenschaft, des Immateriellen. Die Selbstanalyse der Kunst führt diese rein phänomenologisch auf übersinnliche Zusammenhänge. Viele Künstler beginnen sich mit übersinnlichen, spirituellen Fragen auseinanderzusetzen. Sie tun dies auf unterschiedlichste Art und Weise mit ebenso unterschiedlichen Ansätzen, wie ich im weiteren anhand einiger Künstler aufzeigen werde.

Einen besonderen Schub bekommt diese Hinwendung der Kunst zum Übersinnlichen Anfang des 20. Jahrhunderts. Dies lässt sich anhand der Themen und Theorien, die Künstler besonders im zweiten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts behandeln, feststellen. Unterstützt wird dies von einem in dieser Zeit aufkommenden neuen spirituellen Bewußtsein, welches, wie ich meine, recht bedeutsam war. Eine Suche nach Sinn, nach Geist und übersinnlicher Erkenntnis, die auf mehreren gesellschaftlichen Ebenen festzustellen ist, nimmt großen Einfluß auf die moderne Kunst. So wird z. B. durch diese Spiritualität in Europa noch einmal eine Ansicht ausgesprochen, die in ähnlicher Weise aus dem Buddhismus bekannt ist und die bei Rudolf Steiner (1861-1925), einem der bekanntesten Vertreter der spirituellen Bewegung dieser Zeit, nachgelesen werden kann. Danach wird die Welt in ihrem gesamten Erscheinungsbild als Maja, also als Täuschung, angesehen, da sie Ausdruck einer geistigen Realität ist und nur in der Einheit mit dem Geistigen als wahr gelten kann.<sup>7</sup> Auf spiritueller, "geisteswissenschaftlicher" Ebene wird versucht, eine Erkenntnis von dieser Einheit, diesem Einen zu erlangen. Parallel dazu wird in der Kunst, wie oben beschrieben, mehr und mehr nach dem Wesentlichen gesucht, die Abbildung der äußeren Erscheinungswelt wird als illusionistisch abgelehnt. Die Welt, einmal als Maja erkannt, noch einmal abzubilden, bietet keinen Reiz mehr, da es lediglich eine illusionistische Wiedergabe des mittelbaren Ausdrucks des wahrhaft Wirklichen wäre. Die Suche nach dem Wesentlichen wird so auch in der Kunst die Suche nach einer Erkenntnis des hinter der Erscheinungswelt waltenden Geistigen.

Auch finden wir den Umstand, dass die Kunst durch Selbstanalyse auf spirituelle Zusammenhänge stoßen muss, durch eine von Rudolf Steiner betriebene Ästhetik, die sich stark auf Goethe beruft, bestätigt. In seinem Aufsatz "Goethe als Vater einer neuen Ästhetik" von 1888 unterscheidet er die materielle, sinnliche Welt im Gegensatz zu einer geistig übersinnlichen Welt. Der Mensch, im Spannungsfeld dieses Gegensatzes stehend, ist, wie Steiner hier schreibt, nicht in der Lage diese beiden Welten miteinander in Einklang zu bringen, außer mit den Mitteln der Kunst. Somit wird der Kunst eine große Bedeutung zugemessen, sie stellt eine in sich geschlossene, eigenständige dritte Welt dar. Die Kunst ist eben sowohl materiell wie geistig, ihr Charakter ist "sinnlich-übersinnlich". Sie gehört weder nur der sinnlichen, noch der übersinnlichen Welt an, sondern besteht aus Teilen von beiden und "versöhnt" somit diese Gegensätze.<sup>8</sup> Die Entwicklung der Kunst bis zum Beginn der Moderne ist dadurch gekennzeichnet, dass sie den ihr unbewusst zu eigenen geistigen Teil mehr und mehr vernachlässigt, die Kunst also immer materialistischer wird. In der Entwicklung von der Ikonenmalerei des Mittelalters bis zum Naturalismus verschwindet kontinuierlich eine natürliche, auf wahren Glauben beruhende

Spiritualität und die äußere, materialistisch aufgefasste Welt steht schließlich statt ihrer im Mittelpunkt der Kunst. Mit dem Beginn der Moderne jedoch beginnt Spiritualität wieder eine Rolle in der Kunst zu spielen, allerdings nicht auf natürlichem Glauben beruhend, sondern aus Erkenntnis und Wissensdrang, durch Analyse und Reflexion neu entdeckt.

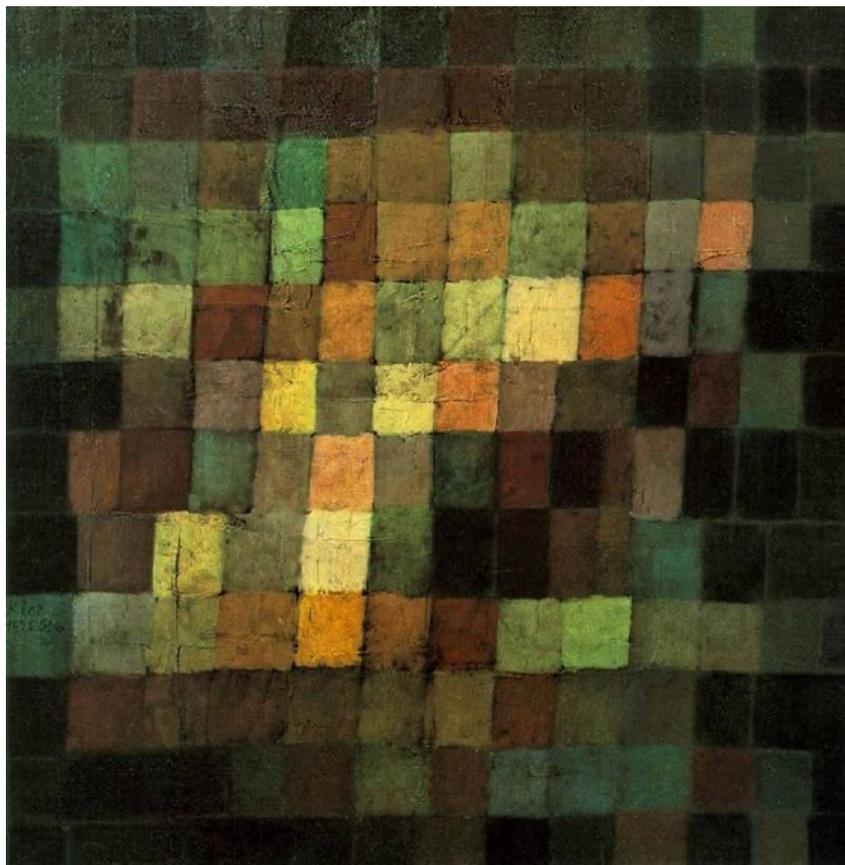
## **Die Kunst spielt mit den letzten Dingen ein unwissend Spiel und erreicht sie doch**

**Paul Klee**

Paul Klee (1879-1940) steht neben anderen am Anfang des Jahrhunderts in der Aufbruchsströmung der Moderne und ist einer derjenigen, die man wohl als die Geburtshelfer der Moderne bezeichnen kann. Nachdem sein hauptsächlich graphisches Frühwerk zunächst noch ganz dem vorhergegangenen Jugendstil verhaftet ist, wird es zusehends expressionistischer und läßt somit auch den Übergang vom Jugendstil zum Expressionismus exemplarisch erlebbar werden. Mit seinen farbigen Bildern schließlich bricht er kraftvoll mit den Traditionen und steuert neue Ufer an. Sein Zusammentreffen mit entscheidenden Vertretern der Aufbruchsströmung des neuen Zeitalters verhelfen seinen großen Visionen, die er bereits lange zuvor in seinem Tagebuch vermerkt oder auch äußert, zum Durchbruch. Da ist vor allem sein Zusammentreffen mit Wassily Kandinsky, der 1911 die theoretische Grundlegung seiner Kunst, "Das Geistige in der Kunst", veröffentlicht und der mit Franz Marc die Künstlergruppe "Der Blaue Reiter" ins Leben ruft, welcher bald zahlreiche Künstler, unter anderem August Macke, Robert Delaunay und schließlich auch Paul Klee, angehören. In diesem Zusammenschluss wendet man sich entschieden gegen den bereits völlig routinierten Materialismus in der bisher herrschenden Geisteshaltung und Kunst. Die erstarrten Bezüge der Kunst zur äußeren materiellen Erscheinungswelt sollen aufgebrochen werden. Die Abbildung und Wiedergabe der äußeren Erscheinungswelt werden als illusionistisch abgelehnt und die imaginativen Kräfte sollen gegenüber einer sklavischen Imitation wieder hervorgehoben werden. Die Autonomie der künstlerischen Mittel wird gefordert. Farbe und Form sollen völlig frei und als eigenständige Ausdrucksträger benutzt werden können, um ein Bild aufzubauen ohne der Beschreibung irgendwelcher Dinge, außer sich selbst, verpflichtet zu sein, schon gar nicht unter der Diktion, die äußere Erscheinungswelt abbilden zu müssen. Diese Forderungen sind damals äußerst revolutionär und es ist wirklich bemerkenswert mit welcher Radikalität sie aus dem damaligen Kunstkontext herausgestellt werden, denn wie ich im folgenden noch zeigen werde, stehen eben diese Forderungen ja während der gesamten Moderne im Mittelpunkt des künstlerischen Geschehens und werden erst nach und nach immer radikaler umgesetzt. Im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts können davon nur die ersten Schritte getan werden. Zeitgleich mit dem Kreis um Kandinsky entstehen in Europa auf vielfältigste Weise neue künstlerische Ansätze und Sehweisen, die in ihrer gemeinsamen Forderung nach Loslösung von jeglicher illusionistischer Wiedergabe den Drang zur Priorität des Geistigen im Bilde manifestieren. In Rußland geschieht dies durch den Suprematismus, den ich im folgenden Kapitel behandeln werde. In Frankreich geschieht dies durch den Kubismus, in dem in ähnlicher Art und Weise das Geistige in den Mittelpunkt der Arbeit gestellt wird. Den Kubisten geht es um die Hervorhebung der Vorstellung, der Idee (conception), die erst die wahre Schöpfung (création) ermöglicht. In Italien entsteht im gleichen Zeitraum der Futurismus. Bei Umberto Boccioni, einem der Gründer dieser Kunstrichtung, kann man lesen, dass im Bilde räumliche Dimensionen sich ausleben sollen, die das Auge nicht wahrnimmt, von deren Existenz der Geist aber weiß.<sup>9</sup>

Paul Klee stellt am Beginn des Projekts der Moderne entscheidende Weichen, zunächst für sich, die im weiteren aber sicher nicht ohne Einfluß auf die weitere

Entwicklung bleiben. In der Hauptsache sind das die Anfänge radikaler Reduktion, wobei als allererstes jegliche bildhafte Wiedergabe der äußeren Erscheinungswelt aus dem Werk heraus reduziert wird. Auf der inhaltlichen Seite steht dazu entsprechend die Loslösung von irdisch-profanen Zusammenhängen und die Besinnung auf das Wesentliche. Schon 1902 schreibt Klee in sein Tagebuch: "Nun will ich so vorgehen, dass alles Wesentliche, auch das durch die optische Perspektive verdeckte Wesentliche auf den Plan tritt, und schon ist ein kleines, unbestrittenes Eigentum ergriffen, der Anfang eines Stils geschaffen."<sup>10</sup> Mit dieser Erkenntnis erfaßt Klee zu einer sehr frühen Zeitstunde bereits die kardinalen Probleme einer ganzen Zeitepoche. Die Suche nach dem Wesentlichen in der Kunst, die für ihn auch die Suche nach dem Wesen der Form ist. An anderer Stelle bezeichnet Klee dies auch als das Innere der Form oder als das Gesetz der Form. Das Gesetz der Form ist jedoch ein geistiges Prinzip, so dass es legitim ist, auch hier in dieser Suche nach dem Wesentlichen die Suche nach dem Geistigen zu erkennen. Auf dieser Suche versucht Paul Klee unentwegt die Grenzen zu überschreiten, die einem die scheinbar offen daliegende Welt setzt, um in das Innere der Dinge vorzustoßen. Er sucht hinter jeder Erscheinung zu ergründen, welche Gesetze dieser Erscheinung zugrunde liegen, sucht also gleichsam ihr Urbild zu finden und zu verstehen. So begnügt er sich auch nicht mit dem, was er über die physischen Gesetze des Raumes weiß und schreibt 1905 in sein Tagebuch: „'Das Gesetz, welches den Raum trägt', das müsste



Paul Klee  
Alter Klang, Abstrakt auf Schwarz, 1925

der berechnete Titel eines meiner Zukunftsbilder sein."<sup>11</sup> Um das eigentlich Wesentliche, das hinter dem Physischen waltende Geistige im Bilde „auf den Plan zu rufen“, wie Klee sich ausdrückt, erscheint es ihm notwendig, zu einer erweiternden Raum-Gestaltung vorzustoßen. „Der Gegenstand erweitert sich über seine Erscheinung hinaus durch unser Wissen um sein Inneres.“<sup>12</sup> 1914 malt Paul Klee seine ersten wirklich abstrakten Bilder, aus denen er jede illusionistische Wiedergabe irgendeiner sich außerhalb des Bildes befindlichen Wirklichkeit heraushält. Er beschränkt sich ganz auf Farbe und Form und kommt zu einer Bildwirkung, die, wie Giedon-Welcker es in ihrer Klee-Biographie nennt, ein „Raumschweben in spirituellen Regionen“ darstellt.“<sup>13</sup>

Klee betont immer wieder die Wichtigkeit der Miteinbeziehung der Zeit, da diese überall anwesend ist: „Wenn ein Punkt Bewegung und Linie wird, so erfordert das Zeit. Desgleichen die Bewegung von Flächen zu Räumen.“<sup>14</sup> Auch ein Bildwerk braucht Zeit zum Entstehen, ebenso wie der Betrachter Zeit braucht, das Bild anzusehen. Da überhaupt jede Bewegung Zeit benötigt und alles Bewegung ist, es keinen Stillstand gibt, weder auf der Erde, noch im Kosmos, da alles Werden und Vergehen ist, nimmt Klee die Zeit kategorisch als die vierte Dimension an. Um diese zur räumlichen hinzukommende zeitliche Dimension im Bilde zu gestalten, arbeitet er mit den verschiedensten Ausdrucksmitteln. Seine immer wiederkehrenden farbigen Gittergeflechte, deren horizontale und vertikale Streifen sich bald verjüngen und bald erweitern, sind der Versuch, den Eindruck einer fluktuierenden Unendlichkeit des Raumes und seines Volumens zu erreichen und zugleich durch die Wiederholung und Reihung der konstruktiven Elemente den Eindruck von Rhythmus, also ein die Zeit betonendes, dynamisches Moment hervorzurufen. Ein meiner Meinung nach besonders deutliches Beispiel dafür ist sein Bild "Hauptweg und Nebenwege" von 1929.



Paul Klee  
Hauptweg und Nebenwege, 1929

Trotz seines hohen Abstraktionsgrades stellt Paul Klee noch immer die Natur mit Bestimmtheit in den Mittelpunkt seiner Arbeit. „... trotz aller freien Umformung soll sie aber Ausgangspunkt des Künstlers bleiben. Aber diese Natur ist nicht nur sichtbare Erscheinung, sondern darüber hinaus Offenbarung eines inneren geheimnisvollen Lebens für die Gestaltenden.“<sup>15</sup> Es geht also nicht mehr um die Abbildung der äußeren Erscheinung der Natur, wie sie vordem im Mittelpunkt der Kunst stand, sondern um ein „inneres Geheimnisvolles“, woanders nennt er es auch die „Urformen des Organischen“, die rein geistiger Natur sind. Entscheidend kommt nun dazu, dass Klee nicht den Versuch unternehmen will diese zu illustrieren, bildnerisch zur Darstellung zu bringen, sondern er den hohen Anspruch hat, ihre Gesetze zu verstehen und aus diesen heraus zu arbeiten. Er will der Natur etwas Gleichberechtigtes entgegensetzen, welches aus den gleichen geistigen Quellen geschaffen werden soll aus denen auch die Natur selbst geschaffen worden ist. „Kunst verhält sich zur Schöpfung Gleichnis artig. Sie ist jeweils ein Beispiel, ähnlich wie das Irdische ein kosmisches Beispiel ist.“<sup>16</sup> Klee versucht der lebendigen Natur eine gleichberechtigte Kunst

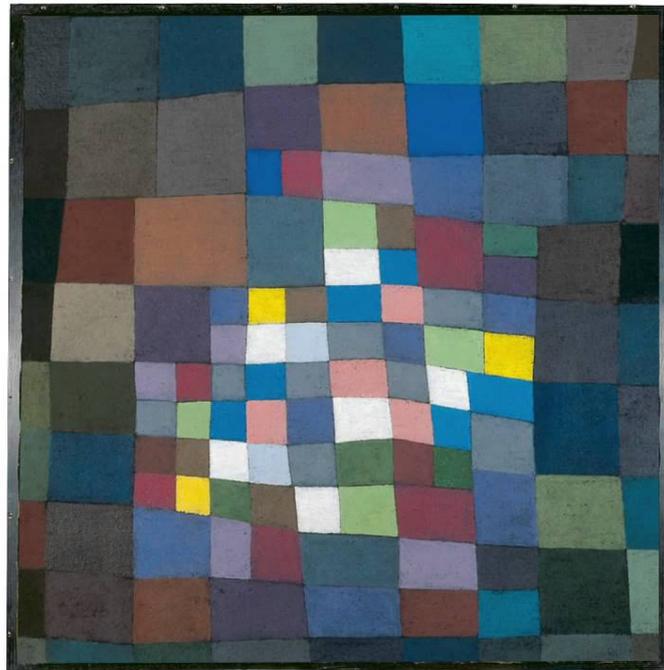


Paul Klee  
Dreitacte im Geviert, 1930

gegenüberzustellen. Im Kubismus, der ja zur gleichen Zeit entsteht und deren Vertreter in der gleichen modernen Aufbruchsstimmung stehen, wird dies als „Création et non Imitation“ formuliert. Klee nennt es schlagwortartig „die Wiedergeburt der Natur im Bilde“.

„Hin zum Anfang“ will Paul Klee und benennt damit zugleich programmatisch den Weg an die Quelle alles „Gewordenen“, um die Gesetzmäßigkeiten zu finden, die in ihm liegen. Er sucht die Geheimnisse der Entstehung zu enthüllen und „zum Ursprung aller physischen Bewußtwerdung zurückzuwandern.“<sup>17</sup> Also an die Schnittstelle, an der

sich Geistiges materiell auszudrücken beginnt (wodurch eben die Bewusstwerdung dieser Geistigkeit ermöglicht wird). Um sich künstlerisch diesen Momenten zu nähern, arbeitet Klee lediglich mit den elementarsten Mitteln, dem Messbaren einer Farbquantität und ihrer Proportionierung und der unmessbaren emotionellen Wirkung



Paul Klee  
Blühendes, 1934

einer Farbqualität. Er reduziert die Fülle der Möglichkeiten auf „das Anfängliche, Unverbrauchte und Direkte des Ausdrucks, um mit einfachen Vokabeln raffiniert zu schalten und durch sie die komplexe neue Situation des modernen Menschen zu erfassen und konstruktiv im Bilde aufzurichten“, wie Giedon-Welcker es formuliert.<sup>18</sup> Die Hervorhebung des konstruktiven Gedankens im Bilde steht bereits bei Paul Klee im Mittelpunkt seiner Arbeit. Er schafft eine Kultur der reinen Elemente. Von den Gegenständen, die er behandelt, sucht er jeweils die mathematische Grundform und die organische Urform. So wie die Augen eines Kleinkindes die Welt zu begreifen suchen, nur dass es beim Künstler eine bewußte Transformation ins Elementare bedeutet. So bemerkt Hugo Ball, der mit Klee befreundete Dadaist, in seinen Tagebuchnotizen „Flucht aus der Zeit“: „Es geht vielleicht gar nicht um die Kunst (hier im rein ästhetischen Sinne gemeint), sondern um das inkorrumperte Bild.“<sup>19</sup> Klees reduktivistischer Ansatz, welcher im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts zu einer der obersten Prämissen einer avantgardistischen Kunst werden sollte, wird vom damals unvorbereiteten Publikum als primitiv angesehen. Dazu erklärt Klee bereits 1909: „Wenn bei meinen Sachen manchmal ein primitiver Eindruck entsteht, so erklärt sich diese Primitivität aus meiner Disziplin, auf wenige Stufen zu reduzieren. Sie ist nur Sparsamkeit als letzte professionelle Erkenntnis, also Gegenteil von wirklicher Primitivität.“<sup>20</sup>



Paul Klee  
Polyphonie, 1932

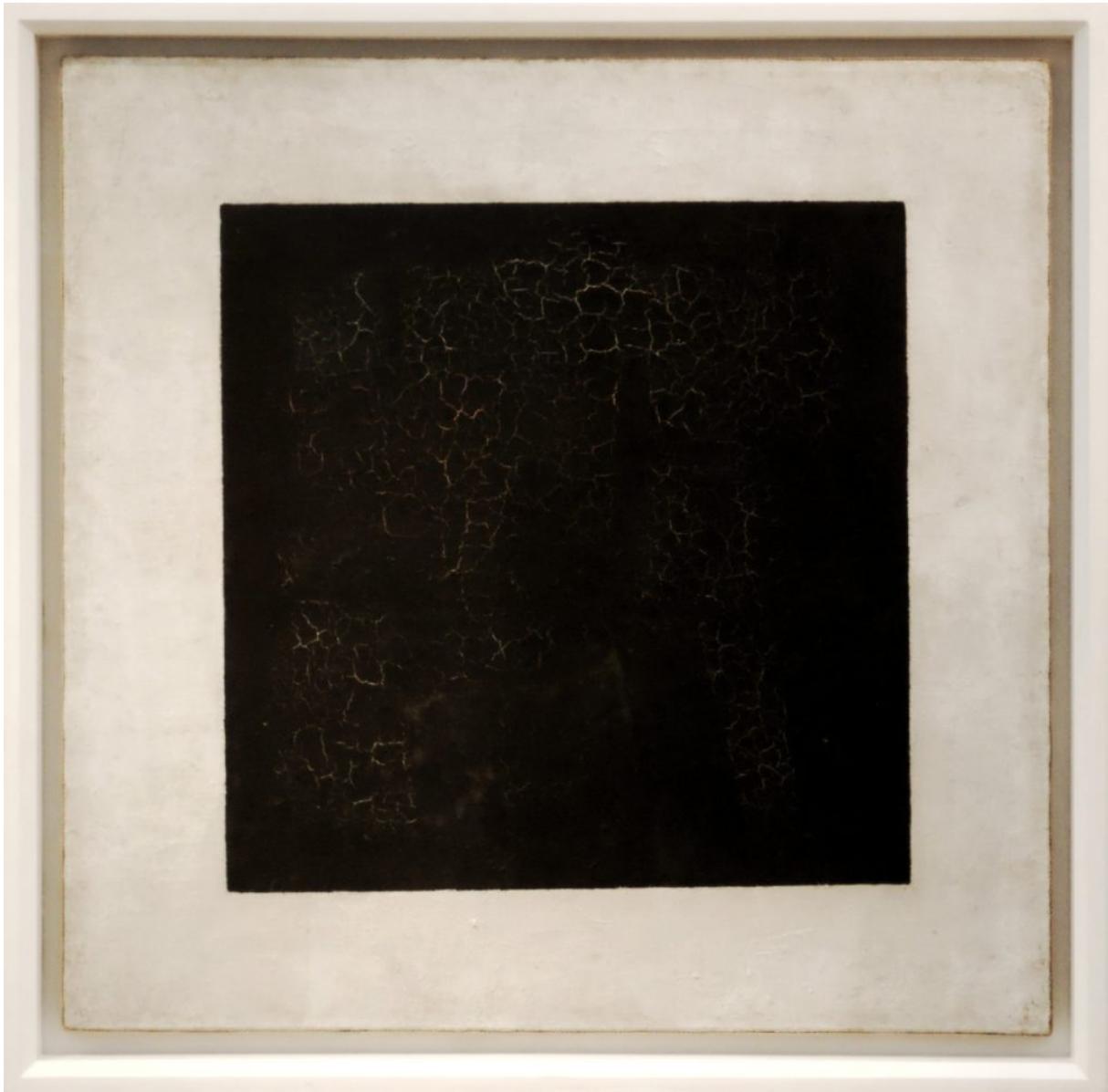
## **Auf einem Bild existieren keine Materialien, sondern lediglich Erregungen Kasimir Malewitsch**

Das Werk Kasimir Malewitschs (1878-1935) schließt, wenn man die Spuren des Reduktivismus verfolgt, fast nahtlos an das Werk Klees an, ungeachtet der Tatsache, dass es sich im selben Zeitraum entwickelt. Zum Teil setzt Klee seine theoretischen Formulierungen sogar erst sehr viel später um, wie man an den beigefügten Bildbeispielen sehen kann. Denn sehen wir auf den Grad der Reduktion der Ausdrucksmittel, stellen wir fest, dass Malewitschs Werk schon einen Schritt weiter ist. Malewitsch reduziert in seinen Gemälden nicht nur die Formen und Farbvielfalt in stärkerem Maße, sondern er reduziert aus seinen Gemälden buchstäblich alles Irdische, Erdverbundene heraus. Er stellt nicht mehr die Natur, das Organische, die organischen Urformen in den Mittelpunkt seiner Arbeit, sondern seine weiße Leinwand wird ihm zur Allegorie des Weltalls, des leeren Raumes, in die er Formen setzt, an welchen ihn vor allem ihre Bewegungen und Schwerelosigkeit interessieren. Diese Formen sollte man erforschen können wie Planeten oder Planetensysteme. Seine utopische Vorstellung ist es, die geistige Energie und Dynamik dieser Bewegungen seiner Formenwelt, die ihrem Wesen nach geistigen Ursprungs ist, zu erforschen und für den Menschen nutzbar zu machen. Somit ist die Kunst für ihn, in einem utopischen-geistigen Sinne, die Wegbereiterin der Technik. Der Entwicklungsstand des Menschen auf technischer, sozialer und künstlerischer Ebene ist für ihn Ausdruck dessen, dass der Mensch Einblick in geistige Zusammenhänge gewonnen hat. Schon 1912 äußert Malewitsch: „Die gegenwärtige Kunst verkörpert den zur Offenbarung gereiften Geist.“<sup>21</sup> Er spricht damit auf markante Weise aus was für viele Künstler seiner Zeit gilt, die im Strome des modernen Aufbruchs stehen. Diese Haltung zum Geistigen, zum „Erhöhten“, fasst er in einem einzigen Schlagwort zusammen, mit dem er in der Folge seine Kunstrichtung bezeichnet: „Suprematismus“ (von Supremat, was so viel heißt wie die Überordnung).

Den damit von ihm geschaffenen Suprematismus sieht er zunächst als eine direkte Folge und Weiterentwicklung des Kubismus und Futurismus: „Ich fasse zusammen: der Futurismus schreitet durch die akademische Erstarrung der Formen zum malerischen Dynamismus, der Kubismus durch die Vernichtung des Gegenstandes zur reinen Malerei, und beide Bemühungen streben ihrem Wesen nach zum Suprematismus.“<sup>22</sup> Das erste Mal das Malewitsch seinen Suprematismus der Öffentlichkeit präsentiert, ist bei der „Letzten Futuristischen Gemäldeausstellung 0.10 (Null-Zehn)“, die am 17. Dezember 1915 in Petrograd eröffnet wird. Niemand denkt damals über die seltsame Ziffer im Namen der Ausstellung nach, sie wird für eine der üblichen Schrullen der Futuristen gehalten, doch es ist Malewitschs Idee, die Ausstellung „Null“ zu nennen, da es doch das Bestreben aller an der Ausstellung Beteiligten ist „alles zum Nullpunkt zurückzuführen“. (Die Zehn steht für die zehn an der Ausstellung beteiligten Künstler.) Es sollen alle gegenständlichen Formen auf Null zurückgeführt und es soll über die Null hinausgeschritten werden - in die Gegenstandslosigkeit, in den Suprematismus.

Malewitsch reduziert bewusst die Formen des Gegenständlichen bis in die Gegenstandslosigkeit hinein. An der Grenze vom Gegenständlichen zum

Gegenstandslosen steht für ihn die Null, die Nullform. Diese Nullform ist für Malewitsch das Quadrat, da dies die einfachste und intelligibelste gegenstandslose Form ist. Sein "Schwarzes Quadrat auf weißem Grund" von 1914 ist somit auch das auf erwähneter



Kasimir Malewitsch  
Schwarzes Quadrat auf weißem Grund, 1914

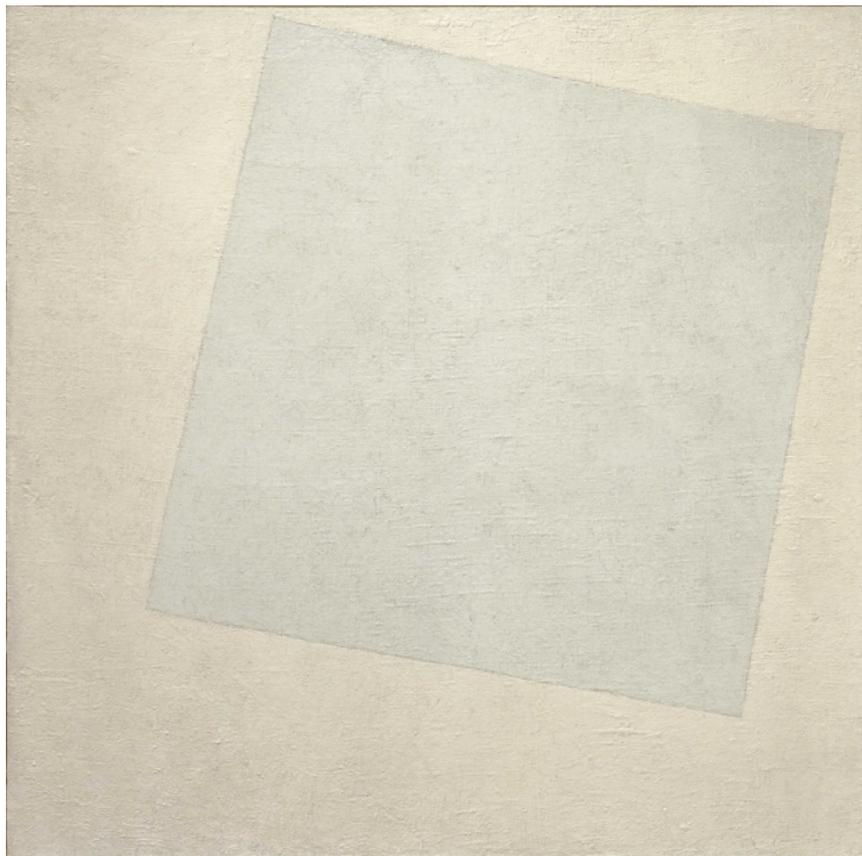
Ausstellung am dominantesten Gehängte. Für Malewitsch ist es „eine nackte, ungerahmte Ikone meiner Zeit.“<sup>23</sup> Einer Zeit, in der die Bereitschaft der Menschen zunimmt, denkend zu geistiger Erkenntnis zu gelangen, also vom passiven Wahrnehmen der Welt aktiv denkend ihre abstrakten Gesetze zu erkennen. Das Quadrat wird somit zum einfachsten, nur mit dem Denken zu erfassenden, abstrakten Ausdruck der physischen Welt mitsamt des in ihr lebenden rationell-denkenden

Menschen. Der das Quadrat umgebende Grund wird zum diese Welt und den Menschen umgebenden geistigen Urgrund. Dieses auf das allereinfachste reduzierte also einer in der Tradition der russischen Ikonenmalerei stehenden, als verehrungswürdig befundene Darstellung authentischer geistiger Urbilder als Fenster zur Ewigkeit. Ein Heiligenbild, welches zugleich "Nullform" ist, "Voraussetzung zum Aufbruch hinter die Null zum Schaffen, d. h. zum Suprematismus."<sup>24</sup>

Von diesem Nullpunkt aus wird die ganze suprematistische Formenwelt neu aufgebaut: „Das suprematistische Zeichensystem verwirklicht sich durch die Bewegung. Das erste Grundelement ist das Quadrat. Durch das Drehen des Quadrates entsteht das zweite Grundelement, der Kreis. Durch Teilung des Quadrates entstehen zwei Rechtecke, aus denen sich das dritte Grundelement, das Kreuz, formt, aus der Verlängerung des Quadrates bildet sich der Balken, ein typisches Gebilde des Suprematismus. So deutet Malewitsch die formale Genealogie in seiner Schrift, „Suprematismus als Herrschaft der reinen, gegenstandslosen, ideenlosen, nichtanschaulichen Kunst“.<sup>25</sup> Bewegung steht im Mittelpunkt von Malewitschs Malerei. Er versucht die reine Energie der Bewegung in seinen Bildern einzufangen. "Der Suprematismus bringt die Befreiung der Bewegung im Bilde von den physikalischen Bedingungen, strebt zu „neuen Systemen hinter die Grenzen des gegenständlichen Chaos zur reinen Energie der Bewegung der Kräfte“.<sup>26</sup> Woanders drückt Malewitsch sich sehr viel einfacher aus: „Ich trage Farbe auf eine bestimmte Lage auf, um mein Gefühl auszudrücken, mit anderen Worten, eine Bewegung, denn jedes Gefühl ist Bewegung.“<sup>27</sup> Bei diesen Bewegungen handelt es sich für Malewitsch um Realitäten, um eine autonome Wirklichkeit: „Das von einem Maler gemalte Bild ist real, weil es aus dem Sein der Kräfte geschaffen ist, die im Kosmos existieren.“<sup>28</sup> Malewitsch ist hier, ohne es direkt zu benennen, sehr nahe an geistigen Vorgängen. Und so nennt er seine Bilder auch nie abstrakt, Suprematismus ist für ihn übersinnlicher Realismus.

1918/19, auf dem Höhepunkt des Suprematismus, malt Malewitsch absolut reduzierte Bilder. Weiß auf weiß mit nur einem angedeuteten Raumkörper. „Grundlage ihres Baus war vor allem anderen der ökonomische Ansatz, über eine Fläche die Kraft der Statik oder der sichtbaren dynamischen Ruhelage wiederzugeben. Wenn bis dato alle nur denkbaren Formen diese Sensibilitäten, diese Erregungen, nicht anders zum Ausdruck bringen als durch eine Menge aller nur möglichen Wechselbeziehungen der den Organismus bildenden, untereinander verbundenen Formen, so wird die Wirkung innerhalb der suprematistischen, ökonomischen Geometrik mit einer Fläche oder mit einem Raumkörper erzielt.“<sup>29</sup> Reduktion, Ökonomie erkennt Malewitsch als eine unumgängliche Notwendigkeit. Die Ausdrucksmittel auf ein Minimum zu reduzieren, ist die Voraussetzung um ein Maximum an autonomer "übersinnlicher" Wirklichkeit zu erreichen. Und so stellt er die Ökonomie in seinen proklamatischen Erklärungen als oberste Forderung auf. Vermutlich auf der Grundlage die Zeit, wie Klee es formuliert, als vierte Dimension anzunehmen, lautet Malewitschs erster Punkt in der „Anordnung a in der Kunst“ von 1919: „Eingeführt wird die fünfte Dimension (Ökonomie)" auf deren Grundlage „sämtliche erfinderisch-schöpferischen" Tätigkeiten entwickelt werden müssen.<sup>30</sup>

Die Bewegung, die die Kunst Malewitschs von seinem „Schwarzen Quadrat auf weißem Grund“ zu den „Weiß auf Weiß“ Gemälden macht, kann man wie einen Versuch lesen, das dualistische Denken zu überwinden. Ist am Anfang noch die Welt gegenüber des sie umgebenden Geistigen Inhalt seiner Kunst, kommt Malewitsch mehr und mehr dazu, die lebendige Wahrheit dort zu suchen, wo diese Zweiheit überwunden ist, in der Einheit oder dem mit der Einheit gleichgesetzten Nichts. Eine Gleichsetzung, die auch spätere Künstler so formulieren. Der Ausdruck des Physischen, der Ratio, der Natur wird nicht mehr abgesetzt und betont, da auch sie Ausdruck der übersinnlichen Wirklichkeit ist. „Die Natur ist eine vollkommene Einheit, die aber gleichzeitig nicht da ist, weil sie sich im Zustand der Gegenstandslosigkeit befindet. (...) Wenn es eine Wahrheit gibt, so nur in der Gegenstandslosigkeit im Nichts.“ Begibt man sich in diese Einheit, so hört alle Unterscheidung, die auf dem Dualismus beruht, auf, damit gibt es auch keine Zeit und keinen Raum mehr, alles was bleibt, ist ein meditativer Zustand, den Malewitsch als eine Erregung definiert: „Kommt man aber an die Grenze der Gegenstandslosigkeit, dann verschwindet alle gegenständliche Vorstellung von Zeit, Raum, nah, fern und es bleibt nur die Erregung und das durch sie bedingte Wirken ohne Ziel.“<sup>31</sup> So kommt er also 1918 dazu einen weißen (farblosen) Suprematismus zu formulieren. Er stellt eine Reihe „Weiß auf Weiß“ Bilder aus, auf denen sich suprematistische Formen nur noch durch leichte



Kasimir Malewitsch  
Suprematismus. 1918

Differenzen der verschiedenen Weiß wahrnehmen lassen. Er hat den Suprematismus damit bis an die Grenze der strengen Monochromie geführt und damit an das Ende dessen, was mit ihm zu erreichen war.

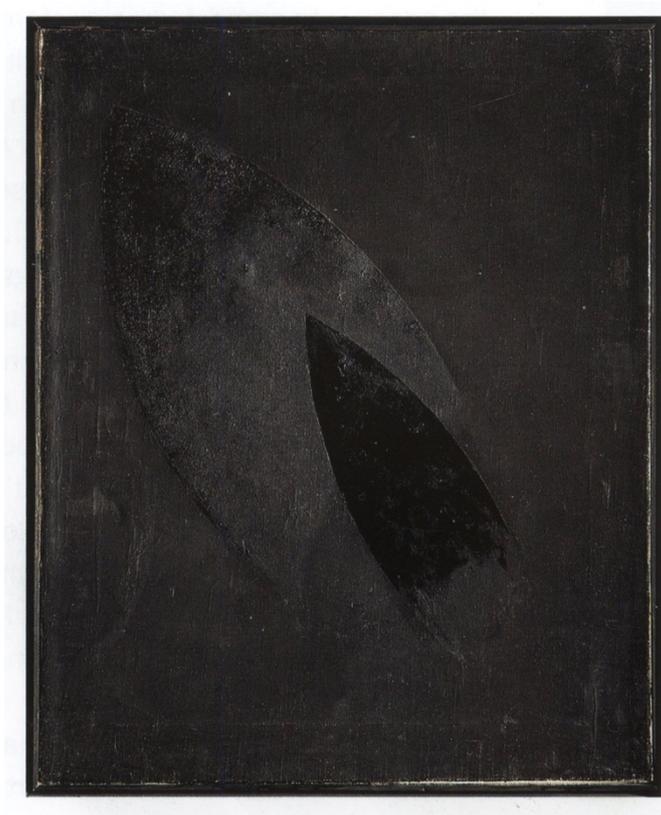


Kasimir Malewitsch  
Breites weißes Kreuz auf Grau, nach 1920

## Die Kunst ist - wie jede Wissenschaft - ein Zweig der Mathematik

Alexander Rodtschenko

In der gleichen Ausstellung „Das gegenstandslose Schaffen und Suprematismus“ in Moskau 1919 in der Malewitsch seine „Weiß auf Weiß“ Bilder zeigt, stellt Alexander Rodtschenko (1891-1956) seine „Schwarz auf Schwarz“ Bilder vor. Diese Bilder stehen in enger formaler Analogie zu denen von Malewitsch. Wenn auch der frappierendste Unterschied zwischen den Bildern in der Haltung der Maler zu ihnen zu liegen scheint, wie ich hier ausführen werde, ist zwischen ihnen auch rein formal ein Unterschied, der zeigt, dass Rodtschenko in Bezug auf die Entwicklung der Reduktion wieder einen Schritt weiter gegangen ist. Denn während Malewitschs „Weiß auf Weiß“ Bilder die Monochromie verhindern, in dem sie minimale Differenzen der unterschiedlichen Weiß in der Fläche aufweisen, zeigen Rodtschenkos Bilder



Alexander Rodtschenko  
Schwarz auf Schwarz, 1918

„Schwarz auf Schwarz“ nur noch Fakturunterschiede, also keine Unterschiede die durch voneinander abweichenden Farbtönen erzielt sind, sondern durch unterschiedliche Oberflächenbehandlung ein und desselben Farbtone. Damit sind sie noch ein Stück näher an der Grenze der strengen Monochromie.

Rodtschenko ist bis zu diesem Zeitpunkt stark vom Suprematismus beeinflusst, allerdings nur auf der formalen Ebene, denn den theoretischen Hintergrund Malewitschs, der in dem Verweis auf eine übersinnliche Wirklichkeit liegt, lehnt er stets entschieden ab und so kennzeichnet dieser enge Berührungspunkt zwischen den beiden Künstlern zugleich den Beginn ihrer völligen Auseinanderentwicklung.



Alexander Rodtchenko  
Schwarz auf Schwarz, 1918

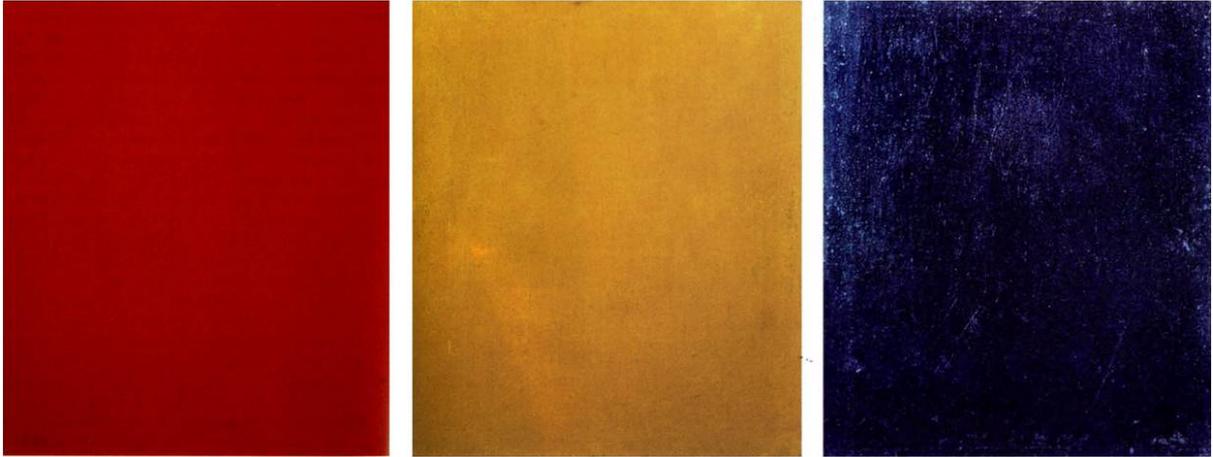
Malewitsch verlegt sich immer mehr darauf, seine Theorien weiterzuentwickeln, bis an die Grenze dessen, dass sich das Verhältnis umzudrehen droht, seine Gemälde also zu praktischen Erläuterungen seiner theoretischen Erklärungen werden. "Es hat sich sozusagen herausgestellt, dass mit dem Pinsel nicht zu bewerkstelligen ist, was die Feder leistet. Er ist zu wuselig, kann nicht in die Gehirnwindungen reinreichen, die Feder ist da schärfer."<sup>32</sup> Rodtschenko erteilt dagegen der metaphysischen oder überhaupt theoretischen Begründung von Kunst und insbesondere gegenstandsloser Malerei eine klare Absage. Es ist, als ob er an das Wesen der Malerei herankommen will indem er jeden Überbau, jede Erklärung von ihr wegreduzieren will. Er will „die Kunst aus den Fesseln der Religion (befreien) und zu einer der Wissenschaft vergleichbaren Erkenntnisweise" machen. „Literatur und Philosophie sind für Spezialisten dieser Angelegenheit, ich aber bin der Erfinder neuer Entdeckungen von der Malerei aus.“<sup>33</sup> Wie ein Wissenschaftler versucht er, sich dem zu untersuchenden Gegenstand, in diesem Fall dem Wesen der Kunst, zu nähern und geht dabei phänomenologisch vor. „Ich mache in jedem Werk ein neues Experiment, ohne meine alten dabei zu berücksichtigen, und ich stelle mir in jedem Werk andere Aufgaben.“<sup>34</sup> Dies macht er in einer Art und Weise, die Clement Greenberg 1958 als ein Gesetz der Moderne beschreibt: "Alle Konventionen, die nicht wesentlich sind für die Lebensfähigkeit eines Mediums werden aufgegeben sobald sie erkannt sind."<sup>35</sup> Das führt Rodtschenko eben 1918 hin zu seinen "Schwarz auf Schwarz" Bildern, die er bis an die Grenze der strengen Monochromie führt.

Um seine Person entsteht später die LEF (Lewi Eront Iskustwa), die „Linke Kunstfront“, die sich die radikalen Ansätze Rodtschenkos auf die Fahne schreibt. Sie versucht insbesondere die stark reduktivistischen Ansätze in der Kunst auch in ihrer Lebenshaltung und äußeren Erscheinungsform deutlich zu machen, da sie, wiederum ähnlich wie Malewitsch, der die Kunst als eine Wegbereiterin der Technik sieht, die avantgardistischen Fortschritte der Kunst auf das Leben übertragen sehen will. Die Kunst richtet sich nicht mehr nach dem Leben, sondern umgekehrt, sie wird autonom und man versucht, das Leben nach ihr einzurichten. "Die Haare trug die LEF kurz geschoren, sowie sie sich auch gerne der Kurzformen beim Reden und Schreiben bediente. Ökonomisch, präzise, sachlich und aktiv sollte die Ausdrucks- und Lebensweise des neuen Menschen sein."<sup>36</sup> Victor Schklowski, der Begründer der "Formalen Schule" in der Literatur- und Kunstwissenschaft, formuliert die Ideen der LEF, die sich mit der Vorgehensweise Rodtschenkos decken. Schklowskis ganze Radikalität zeigt sich in dem, was er Malewitschs Auffassung entgegensetzen hat. Für Malewitsch sind seine gegenstandslosen Bilder noch „Fenster, durch die wir das Leben entdecken.“<sup>37</sup> Schklowski: „Kunstwerke sind keine Fenster zu einer anderen Welt, sondern Gegenstände.“ Die Ansprüche, die die LEF an diese „Gegenstände“ hat, formuliert Hubert Gaßner in seinem Buch über Rodtschenko: „Diese als Gegenstand aufgefaßte und bearbeitete Farbfläche ahmt nichts mehr nach, wie z. B. die außerbildliche Erscheinungswirklichkeit und drückt auch nichts mehr aus; weder die Gefühle ihres Schöpfers, noch irgendwelche Ideen, seien sie religiöser, philosophischer oder politischer Natur.“<sup>38</sup> Dieser Anspruch, nämlich dass eine Farbfläche nur noch Farbfläche ist und nichts mehr ausdrückt außer eben sich selber, wird hier das erste Mal so deutlich formuliert und wird in der Entwicklung der Malerei immer weiter vertieft.



Alexander Rodtschenko  
in Arbeitskleidung (LEF), 1922

Rodtschenkos „Schwarz auf Schwarz“ Bilder unterscheiden sich also damals, als sie 1919 in der Ausstellung mit Malewitschs „Weiß auf Weiß“ Bildern hängen, in erster Linie dadurch, dass sie keinen Anspruch mehr darauf haben „Fenster zu einer anderen Welt“ zu sein. Doch auch sie bestehen nicht nur, wie gefordert, aus materiellen Elementen, sondern sie besitzen zumindest optische Qualitäten und deren innerbildliche Beziehungen zueinander haben selbstverständlich eine Ausdruckskraft, die über den rein materiellen Eindruck hinausgeht. Noch bis 1921 arbeitet Rodtschenko intensiv daran, die einzelnen Bildelemente freizulegen, Ausdruckselemente aufzubrechen und zu isolieren um sie schließlich so radikal wie möglich wegzulassen. 1921 dann stellt er das Triptychon "Reine Farben: Rot, Gelb, Blau" in der Ausstellung „5x5=25“ in Moskau aus, mit dem er sich am Endpunkt seiner Arbeit wähnt: „Ich habe die Malerei zu ihrem logischen Ende gebracht und habe drei Bilder ausgestellt: Ein rotes, ein blaues, und ein gelbes, und dies mit der Feststellung: Alles ist zu Ende. Es sind die Grundfarben. Jede Fläche ist eine Fläche, und es soll keine Darstellung mehr geben. Jede Fläche hat bis an ihre Grenzen eine einzige Farbe.“<sup>39</sup>



Alexander Rodtschenko

Reine Farbe Rot, reine Farbe Gelb, reine Farbe Blau, 1921

Damit überschreitet er die zuvor noch von allen gewährte Grenze und führt die strenge und monotone Monochromität ein. Diese wird mit Malewitsch, aber auch mit den Theorien der LEF, schon intendiert und gerade Rodtschenko, der jeden theoretischen Überbau der Kunst ablehnt und ein Bild als Gegenstand betrachten will, ist schließlich in der Lage, die einzige wirkliche Konsequenz aus der bisherigen Entwicklung zu verwirklichen, zu tragen. Vielleicht ist es für Rodtschenko um dieses Triptychon zu malen notwendig, sich radikal aus allen bestehenden kunsttheoretischen Zusammenhängen loszulösen. Rodtschenko reduziert diese Arbeit auf ihre tatsächliche Existenz und Erscheinung und ohne jedweden tatsächlichen oder theoretischen Bezug, weder zur sinnlichen noch zur übersinnlichen Welt. Mit diesem Triptychon wird eine Marke gesetzt; ein Entwicklungsschritt in der Kunst der Moderne, dessen Bedeutung damals noch gar nicht erkannt werden kann, wird vollzogen. Ein Schritt, den Rodtschenko rein phänomenologisch aus seiner Arbeit heraus entwickelt und dessen Bedeutung somit auch bei ihm im Dunkel des Unbewußten liegt. Seine Bedeutung muss erst nach und nach erarbeitet und damit ins Bewußtsein gehoben werden. Es dauert noch über 30 Jahre bis die Monochromität offiziell ihren Einzug in die moderne Kunst halten darf.

Rodtschenko hört, nachdem er das Ende der Malerei verkündet hat, konsequenterweise auf zu malen, verfolgt seine einmal eingeschlagene Richtung jedoch weiter, allerdings auf dem Felde der Produktionskunst, also der angewandten Kunst. Für ihn bedeutet dieser Schritt, dass er keine autonome Kunst mehr macht nach der das Leben eingerichtet werden soll, sondern er macht das Leben selbst zu dem zu gestaltenden Material. „Der Künstler unserer Epoche ist ein Mensch, der sein Leben, seine Arbeit und sich selbst zu organisieren vermag. Man muss für das Leben arbeiten, nicht für die Paläste, Kirchen, Friedhöfe und Museen“, erklärt Rodtschenko 1921.<sup>40</sup>

## Meine Bilder sind die Asche meiner Kunst

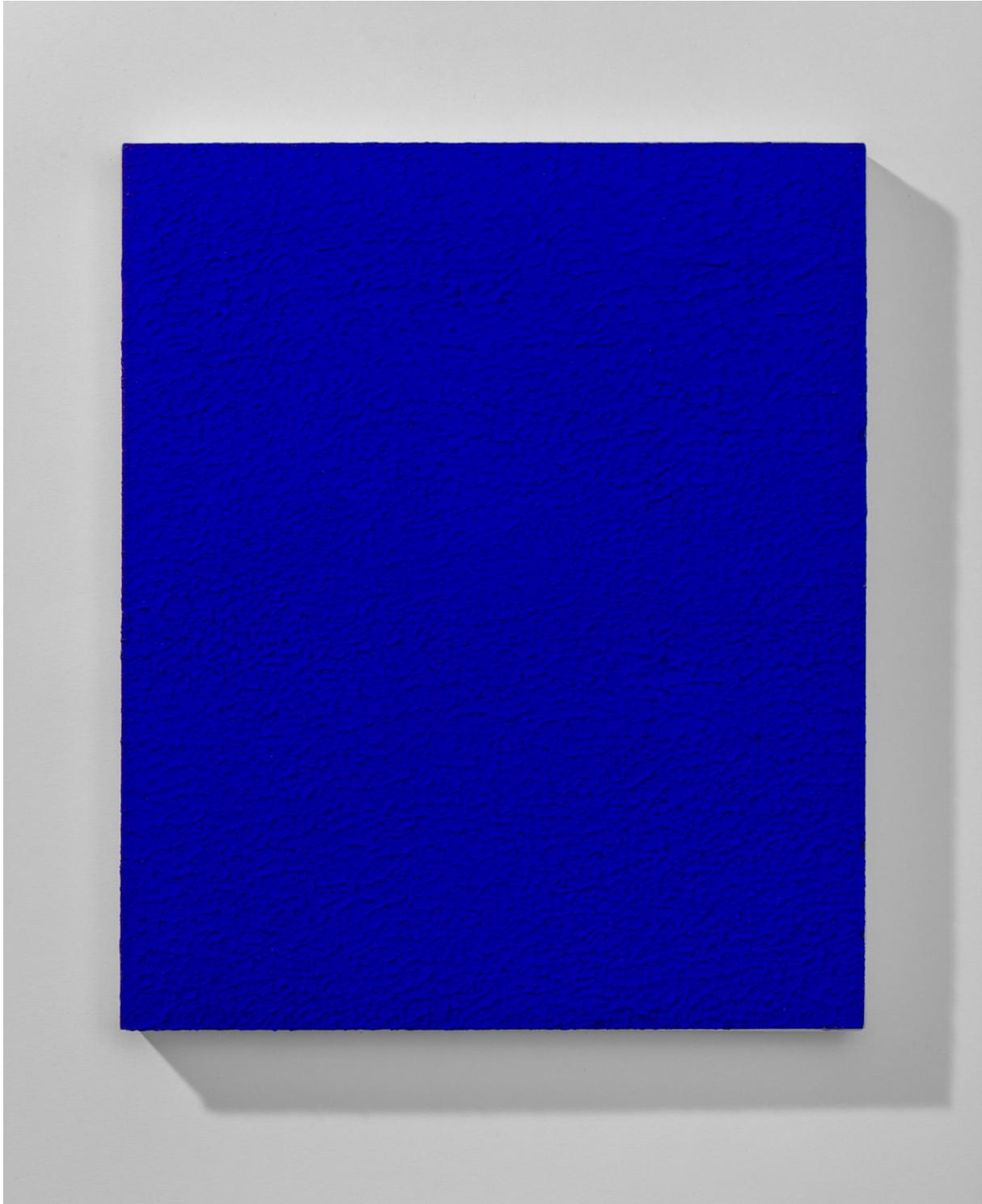
Yves Klein

Als Rodtschenko 1921 sein Triptychon „Rot, Gelb, Blau“ ausstellt, bemerkt er dazu: „Ich habe die Malerei zu ihrem logischen Ende gebracht.“ Die monochrome Malerei ist für Rodtschenko die letzte Konsequenz und gleichzeitig der Endpunkt. Yves Kleins (1928-1962) Zugang zur Malerei, seine ersten Gouachen, sind Monochromien. Für ihn sind sie der Ausgangspunkt. Dazwischen liegen 30 Jahre in denen zum einen durch Hitler und Stalin und dem Zweiten Weltkrieg kein Kunstschaffen mehr möglich ist, in denen aber zum anderen der Boden bereitet wird, durch den ein Endpunkt zu einem Ausgangspunkt werden kann. In diesem Zusammenhang muss die geradezu missionarische Arbeit des Bauhauses und der deStijl-Bewegung, insbesondere Piet Mondrians, erwähnt werden, die viel dazu beiträgt die spätere Entwicklung möglich zu machen, indem sie die Seh- und Denkgewohnheiten der Menschen zu einer erweiterten Akzeptanz führt.

Yves Klein wird offiziell als Begründer der monochromen Malerei bezeichnet und erhält schnell den Spitznamen „Yves le monochrome“, den er selber auch gerne trägt und zu Publicity-Zwecken benutzt. Bevor sich Yves Klein ganz der Malerei widmet, was er erst relativ spät tut, beschäftigt er sich intensiv mit den metaphysischen Lehren des Rosenkreuzertums, sowie des Zen des Judo. Er tritt einem Rosenkreuzerorden bei, der seinen Sitz in Oceanside, Kalifornien, hat und nimmt an einem Fernstudium der Rosenkreuzerlehre teil. Außerdem hält er sich, nachdem er in Frankreich den Schwarzen Gürtel des Judo verliehen bekommt, ein Jahr in Tokio auf und studiert dort den Judokan-Judo, eine Judoart, die ihren Schwerpunkt ganz besonders auf das Zen und weg von einer Auffassung des Judo als einer Kampfsportart legt. So kann man sein späteres Kunstschaffen als eine Synthese dieser beiden sehr spirituellen Wege östlicher und westlicher Ausrichtung sehen. In Yves Kleins späteren theoretischen Schriften und Äußerungen zu seiner Kunst findet man viel wieder von den Inhalten dieser Lehren. Zum Beispiel von der mystisch christlichen Lehre der Kosmogonie der Rosenkreuzer, die Sidra Stich in ihrem Werk über Yves Klein folgendermaßen beschreibt: „Auf der Grundlage eines evolutionären Prinzips prophezeit die Kosmogonie das Ende des Zeitalters der physischen Materie (Form, gefangener Geist) und des Ego-Bewußtseins, die Rückkehr zum Zeitalter des Raumes und des reinen Geistes. In diesem ursprünglichen und ultimativen Zustand gibt es keine Grenzen, die unterscheiden oder einordnen, keine dimensional Beschränkungen. Es herrscht Einklang, und ein universelles Bewußtsein fordert die Wiedervereinigung von Wissenschaft, Kunst und Religion. Das Leben in diesem neuen Zeitalter wird als Leere aufgefasst, die frei von Eigenschaften und Grenzen, doch voller energiespendender Kräfte ist.“<sup>41</sup> Die Leere ist auch ein wichtiger Bestandteil des Zen, der Grundlage des Judo ist. Yves Klein ist beeindruckt von der Macht der Leere, die für ihn gleichbedeutend ist mit Freiheit.

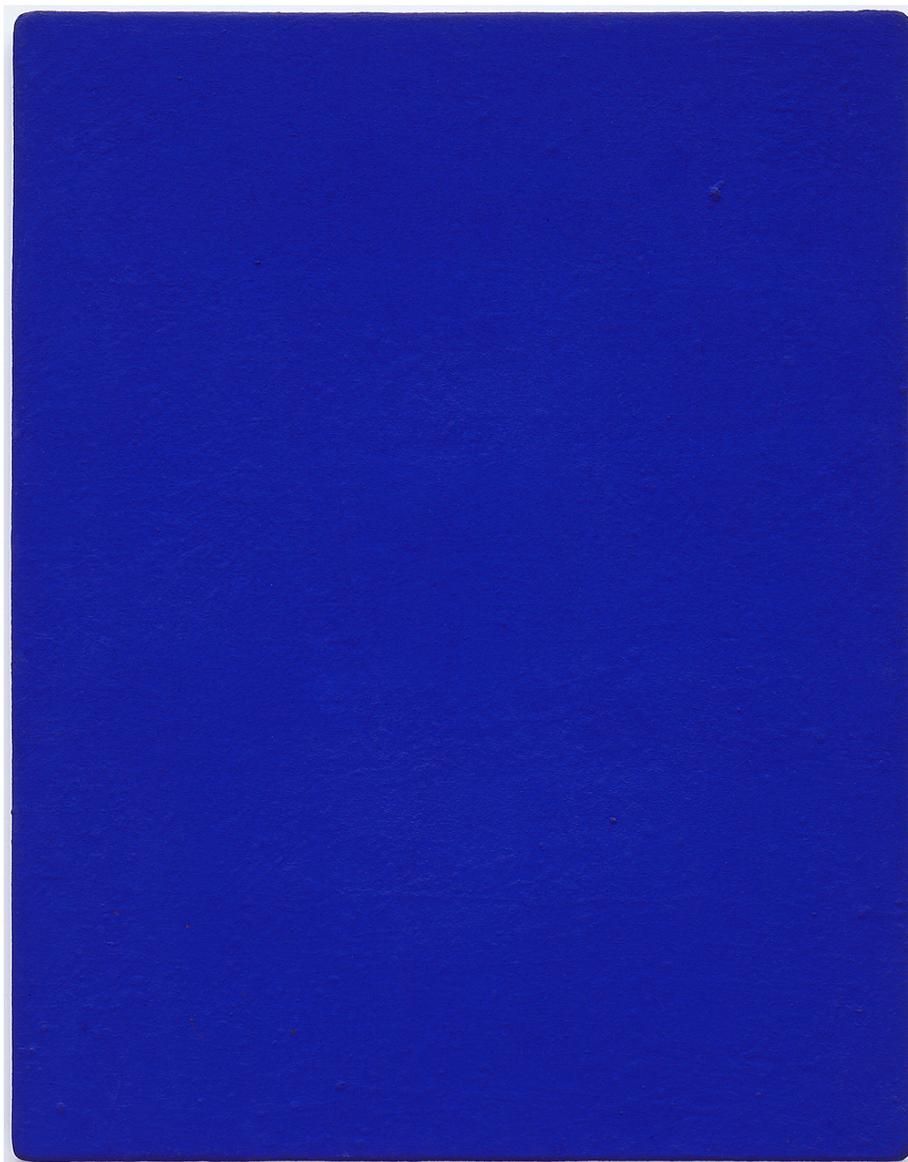
Leere, Freiheit sind Begriffe, die im Mittelpunkt seiner Arbeit stehen. „Kunst ist absolute Freiheit, sie ist Leben. Sobald sie durch irgendetwas eingesperrt wird, ist die Freiheit bedroht und das Leben wird zum Gefängnis.“<sup>42</sup> Die Freiheit soll in seiner Arbeit auf allen Ebenen gewahrt bleiben. So soll selbst die Freiheit der einzelnen

Farbpigmente erhalten bleiben. Am liebsten verwendet er das Pigment pur, ungebunden, in dem er rechteckige Flächen blauen Pigmentpuders auf den Boden wie ein Teppich ausbreitet. Doch am stärksten wird für ihn die Freiheit eines Gemäldes



Yves Klein  
Monochrom blau, 1959

bedroht durch die Linie. "Das, was man heute allgemein unter einem Gemälde versteht, ist für mich das Fenster einer Zelle, dessen Linien, Konturen, Formen und Kompositionen Barrieren errichten. Linien sind für mich die Konkretisierung unserer Sterblichkeit, unserer Sentimentalität, unseres Intellekts und sogar unserer Spiritualität. Es sind unsere psychologischen Grenzen, unser Erbe, unsere Erziehung, unser Skelett, unsere Laster, unser Sterben, unsere Qualitäten, unsere Verschlagenheit! Farbe hingegen badet in kosmischer Sensibilität. Sensibilität hat für mich keine Nischen. Sie ist wie die Feuchtigkeit in der Luft. Farbe ist materialisierte Sensibilität. Farbe badet in allem und badet alles"<sup>43</sup> Er vermittelt damit eine Kunstauffassung, die sich deutlich von der bisherigen absetzt, denn er betrachtet die Farbe nicht mehr als ein Teilaspekt der Malerei, sondern als den Aspekt, den ein



Yves Klein  
Monochrom blau, 1961

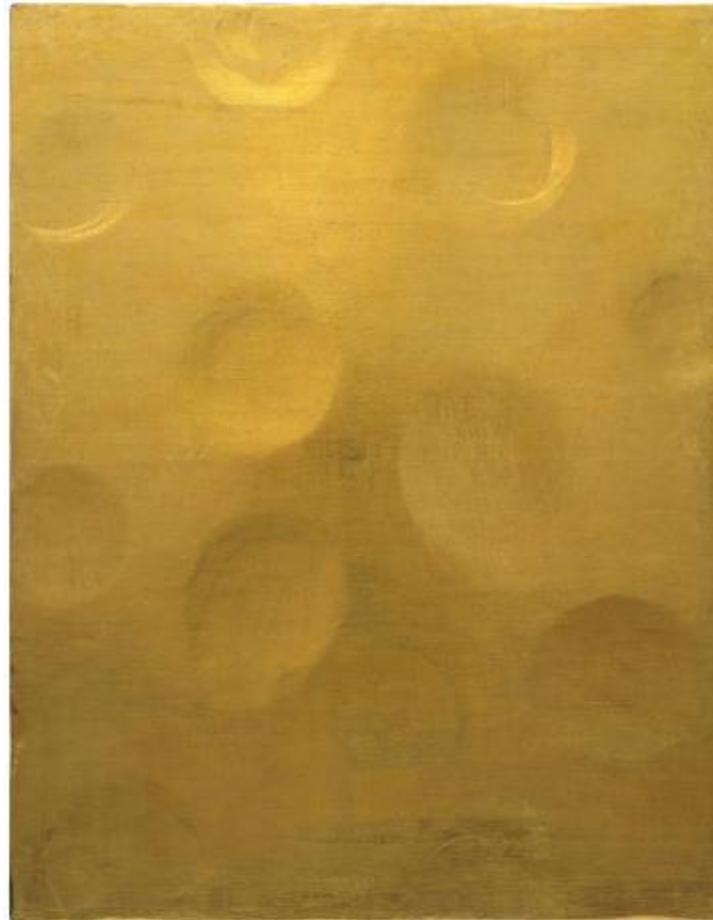
Kunstwerk überhaupt ausmacht. Malerei ist für Yves Klein reine Farbe. Mit dem Ausdruck der „materialisierten Sensibilität“ drückt er sehr deutlich aus, um was es ihm in der Kunst geht, nämlich darum, den Menschen das Geistige sensuell zum Erlebnis zu bringen.

Nach seinen frühen monochromen Experimenten mit verschiedenen Farben (besonders Orange, welches er als das eigentliche Blau bezeichnet) entdeckt er schließlich das Blau für sich als die Farbe mit der spirituellsten Atmosphäre. Blau wird seit jeher in vielen Kulturen als eine Farbe betrachtet, der man transzendente Qualitäten zuschreibt. Sowohl in der jüdischen Kabbala wird Blau als eine Farbe bezeichnet, in der im Schauen gleichnishaft die göttliche Präsenz erahnt wird, als auch in den Kirchenfenstern gotischer Kathedralen wird Blau als Grundfarbe benutzt um ein Abglanz des immateriellen Glanzes der göttlichen Sphäre zu vermitteln. Auch im Buddhismus wird Blau seit alter Zeit für den glatten Hintergrund der Buddha-Darstellungen verwendet. Yves Klein entdeckt sein Blau beim Betrachten des blauen Himmels. Bekannt ist die Anekdote, wie er mit seinen Freunden am Strand von Nizza liegt und sie halb im Spaß, halb im Ernst, die Elemente unter sich aufteilen. Yves Klein deklariert dabei das blaue Meer, den Horizont, aber vor allem den blauen Himmel als sein Eigentum und bezeichnet später den blauen Himmel als sein erstes und größtes Monochrom.

Erst später entdeckt er das Buch von Gaston Bachelard „L'air et les songes: Essai sur l'imagination du mouvement“ (Luft und Traum: Ein Essay über die Imagination der Bewegung) aus dem er in der Folge immer wieder zitiert um seine Ansichten insbesondere über das Blau zu untermauern. Sidra Stich: „Nach Ansicht Bachelards bietet der Anblick des blauen Himmels eine poetische Weisheit, die dem rationalen Wissen überlegen ist. Das Blau des Himmels reaktiviert zudem ein ursprüngliches Bewußtsein, das frei ist von allem Irdischen und der Fixierung auf Objekte. Es ist ein Reich der Imagination ohne Bilder, ein Reich der Abgeschiedenheit, der Transparenz und der Dematerialisierung, ein Reich des Nichts, das jedoch unendliche Möglichkeiten birgt – „ein Raum in dem es keine Vorstellungen mehr gibt“, aber das Empfinden des Ätherischen geweckt wird. (...) (Die) Welt der Imagination ist die allererste Stufe der Existenz, der Anfang.“ Und schließlich jener Satz Bachelards, den Yves Klein immer wieder zitiert und zum Bestandteil einiger seiner Happenings macht: „Zuerst ist das Nichts, dann ein tiefes Nichts und schließlich eine blaue Tiefe.“<sup>44</sup>

Auf die Fülle seiner blauen Monochromien und seiner anderen blauen Werke folgt später die Ergänzung um die anderen zwei Grundfarben, allerdings nicht in ihrer profanen Erscheinung wie Rodtschenko, aber auch die Neoplastizisten und das Bauhaus sie ja in starkem Maße verwendeten, sondern in einer sublimierten Form. Es ist ein, meinem Eindruck nach, wenig beachtetes Phänomen, dass Yves Klein, der die transzendente Qualität der Farbe Blau nicht oft genug betonen konnte, nun auch die anderen Grundfarben aufgreift und sie in ihrer transzendenten Erscheinungsform benutzt. Yves Kleins grundsätzliche transzendente Beziehung zur Farbe überhaupt wird dadurch illustriert. So benutzt er anstatt Gelb für seine Gemälde unter dem Titel "Monogold" reines Blattgold, dessen geistig-metaphysische Bedeutung wohl eindeutig ist, ist es doch besonders in der europäischen Kulturgeschichte immer wieder in

diesem Zusammenhang benutzt worden. Man denke nur an die goldenen Kuppeln von Byzanz oder an die Ikonenmalerei, deren einheitlicher Goldgrund die Präsenz des Göttlich-Geistigen auf der Erde darstellen soll.



Yves Klein  
Résonance (Monogold), 1960

Anstatt der Farbe Rot benutzte Yves Klein für seine Arbeiten unter dem Titel „Monopink“ eine Farbe, die er, obwohl mal als Rosa, mal als Pink bezeichnet, als Purpur definiert.<sup>45</sup> Purpur aber ist im Gegensatz zu Rosa kein durch Weiß aufgehelltes Rot, sondern eine Farbe, die in der Goethischen Farbenlehre als eine Steigerung von Rot und Violett definiert wird. Somit ist Purpur im Verhältnis zu Rot, dem man das Leidenschaftliche und sogar das Tierische zuschreibt, eine erhöhte, transzendente Farbe. Auch das Purpur wurde in der Ikonenmalerei benutzt. Es gibt Ikonen, die neben denen mit einem einheitlichen Goldgrund, einen dreigeteilten Hintergrund haben. Grün im unteren Teil als Symbol für die Erde, Gold im mittleren Teil als Zeichen der

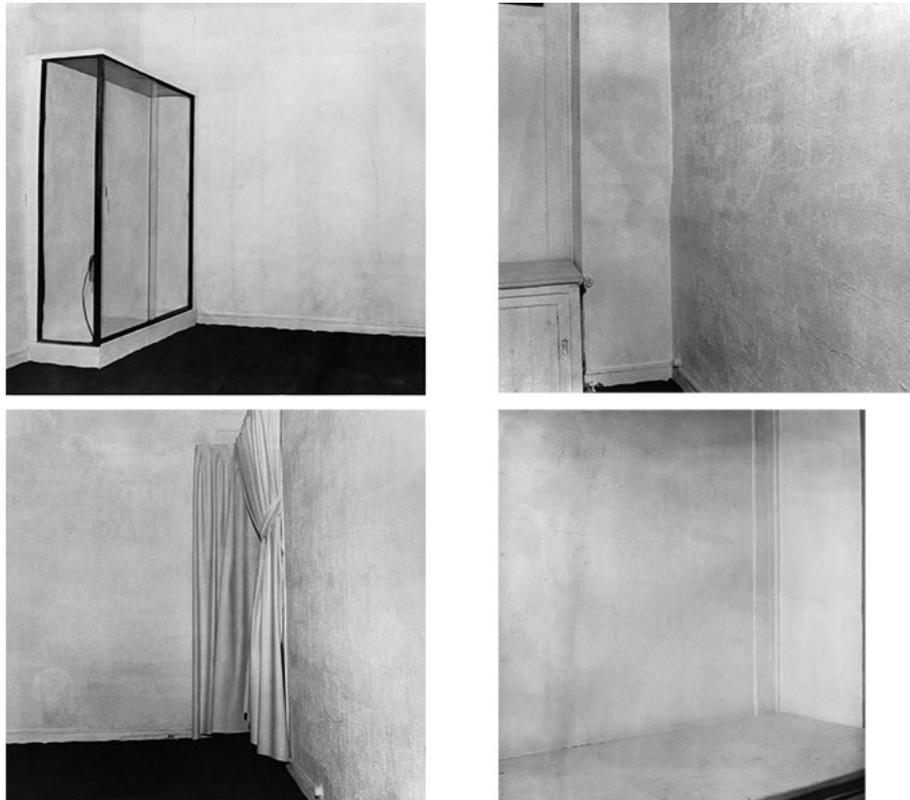


Yves Klein  
Monochrom blau, Monogold und Monopink, Triptychon, 1960

Präsenz des Göttlichen auf Erden und schließlich darüber einen purpurnen Hintergrund als Zeichen des reinen Heiligen Geistes.

In diesem Kontext wird deutlich, was Yves Klein der monochrome Umgang mit diesen transzendenten Grundfarben bedeutet haben mag, doch auch sie befriedigen in ihm nicht das Bedürfnis nach einer adäquaten künstlerischen Umsetzung des Geistigen, da zwischen der Wahrnehmung und dem Transzendenten noch immer die Materie steht. Folgerichtig reduziert er sie aus seiner Arbeit heraus. „Ich glaube, dass es für einen Maler eine unfaßbare, sensible und farbige Materie gibt. Daher beschränkt die Farbe in ihrem physischen Aspekt meine Bemühungen, sensible künstlerische Zustände zu schaffen. Um Delacroix' „Indefinissable“ zu erreichen, die Essenz der Malerei, habe ich mit der „Spezialisierung“ des Raumes begonnen, meine ultimative Form der Behandlung der Farbe. Es geht nicht mehr darum, Farbe zu sehen, sondern sie „wahrzunehmen“. Meine Arbeit mit Farbe hat mich unbemerkt dazu gebracht, nach und nach, mit einiger Hilfe (des Beobachters oder des Übersetzers) die Realisierung der Materie anzustreben, und so habe ich beschlossen, den Kampf zu beenden. Meine Gemälde sind jetzt unsichtbar, ich möchte sie klar und positiv bei meiner nächsten Ausstellung in der Galerie Iris Clert in Paris zeigen.“<sup>46</sup> Diese Ausstellung findet auch unter dem Titel „La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première une sensibilité picturale stabilisée“ (Die Spezialisierung der Sensibilität im Urzustand als eine dauerhafte malerische Sensibilität) von April bis Mai 1958 statt. Bekannt wird sie aber unter dem schlichteren Titel "Le vide" (Die Leere), denn die Ausstellungsräume der Galerie sind völlig leer. Klein hat die Wände weiß gestrichen und alles entfernt, was das stören könnte, was er auch als "Atmosphären" beschreibt oder als "Klimazonen der Sensibilität, außerordentliche Seinszustände und eine besondere Natur, die wahrnehmbar, aber nicht fassbar, gleichzeitig beweglich und

statisch ist und jenseits der Phänomenologie der Zeit schwebt.“ Sensibilität - die Welt der Seele - ist „reine Energie“. <sup>47</sup> Und noch direkter sind für Yves Klein diese weißen, leeren aber energiegeladenen Räume, die Darstellung des immaterialisierten Blaus, die Vermittlung einer blauen Aura. „Es war wirklich Blau, das Blau der blauen Tiefe des Raumes.“ <sup>48</sup>



Yves Klein  
Le Vide, Innenansichten der Ausstellung, 1958

Nachdem Yves Klein nun endgültig diese Reduzierung, ja Eliminierung vom malerischen Farbauftrag und der Leinwand als Trägergrund vollzieht, stellt er den rein geistigen, unmittelbaren Austausch von Empfindungsintensitäten in den Mittelpunkt seiner Arbeit. Im weiteren unternimmt er einen nicht zu unterschätzenden Schritt um die Realität dieser immateriellen Zonen als real existierende, von ihm geschaffene Kunstwerke deutlich zu machen. Er verknüpft sie mit einer profanen Handlung um ihre Wirksamkeit innerhalb unserer materiellen Welt zu sichern, in dem er mit dem Verkauf von „Zonen immaterieller malerischer Sensibilität“ beginnt. Er legt dafür bestimmte „rituelle Regeln“ fest, zu deren Grundlage es gehört, dass diese „Zonen“ nicht mit Geld

gekauft werden können, sondern nur mit einer sublimierten, geistigeren Form des Geldes, nämlich reinem Gold. „Für die malerische Sensibilität im Rohzustand in einem Raum, der von mir spezialisiert wurde, in dem ich bei meiner Ankunft Worte gesprochen habe, die diese räumliche Sensibilität zum Leben erweckt haben, darf man kein Geld verlangen. ‚Das Blut der Sensibilität ist Blau‘ sagt Shelley - und das ist meine Meinung. Der Preis des blauen Blutes darf auf keinen Fall Geld sein, sondern unbedingt Gold.“<sup>49</sup> Im weiteren entwirft Klein Quittungen, die Belege sind zur Verifizierung der Existenz eines unsichtbaren Kunstwerks, die beweisen, dass ein formeller Verkauf dieses Kunstwerks abgewickelt worden ist. In einer feierlichen Zeremonie, bei der bedeutende Persönlichkeiten aus der Kunstwelt, wie Museumsdirektoren, Galeristen und Kunstkritiker als Zeugen zugegen sind, werden dann alle materiellen Spuren vernichtet, da sie der Idee des immateriellen Kunstwerks widersprochen hätten. So wird die Quittung vom Käufer verbrannt, was diesen in die Immaterialität mit einbeziehen soll. Die Hälfte des Goldes wird der Natur zurückgegeben, ins Meer oder in einen Fluss geworfen aus dem es nicht mehr geborgen werden kann. Wo die andere Hälfte des Goldes bleibt, lässt sich unschwer erraten: in der zeitlichen Folge entstehen die Reihen der "Monogold" Gemälde. Die Zeremonie wird unter Kleins Leitung zu einem Initiationsritual stilisiert.



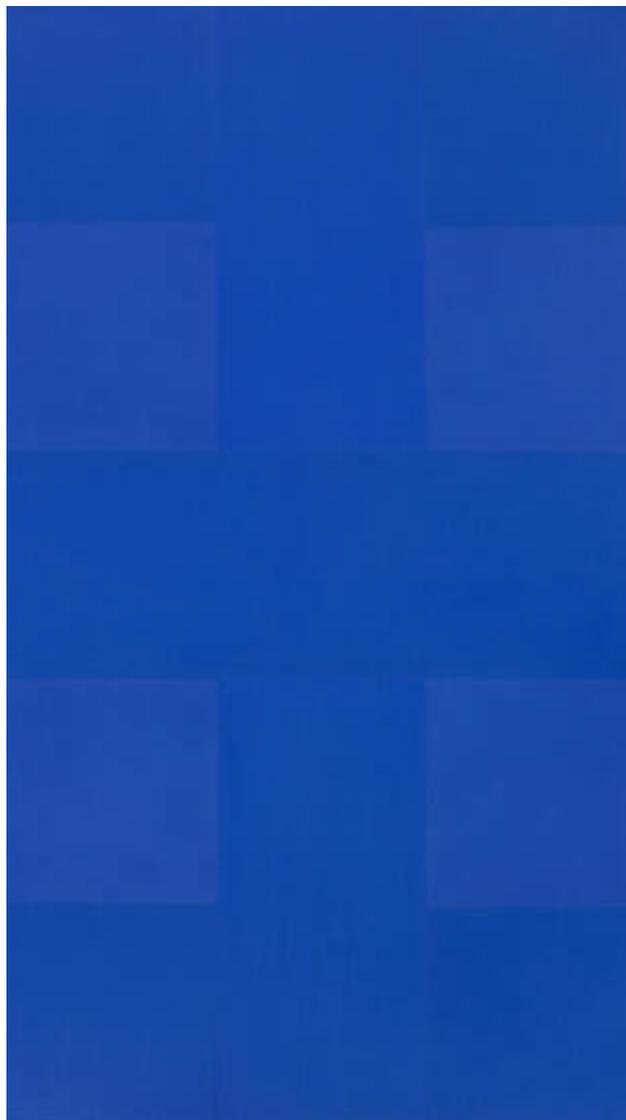
Yves Klein bei der Übertragung von Immaterialität (auf dem Bild ist zu sehen wie Blattgold in die Seine geworfen und eine Quittung verbrannt wird), 1962

Mit seiner Vorgehensweise überschreitet Yves Klein konsequent die immanenten Grenzen der Kunst und erobert der Kunst des 20. Jahrhunderts somit auch völlig neue Gebiete. So wird er nicht nur als Begründer der monochromen Malerei angesehen, sondern auch als Pionier auf dem Gebiet des Happenings (z. B. seine öffentlichen Erstellungen der "Anthropometrien") und Events (z.B. sein "Theater der Leere"). Von Anfang an sucht er, wie viele seiner Vorgänger, mit den Mitteln der Kunst nach den geistigen und alles zusammenhaltenden Prinzipien hinter den Dingen, doch er zieht, wie kaum einer vor ihm, die Konsequenzen aus seinen Entdeckungen und reduziert, je mehr er die von ihm gesuchte immaterielle malerische Sensibilität zu fassen können glaubt, die Materie aus seiner Arbeit heraus und arbeitet direkt am immateriellen Kunstwerk. Von den Künstlern seiner Zeit verlangt Yves Klein die völlige Vergeistigung, mit seinen Worten: „Ich schlage vor, (dass Künstler) über die Kunst hinaus gehen und individuell an der Rückkehr zum wirklichen Leben arbeiten, in dem der denkende Mensch nicht länger der Mittelpunkt des Universums ist, sondern das Universum der Mittelpunkt des Menschen... So werden wir zu Luftmenschen. Wir werden die Kraft spüren, die uns in die höheren Reiche, in den Raum, ins nirgendwo und überall gleichzeitig zieht. Wenn wir die Erdanziehung überwunden haben, werden wir buchstäblich in völlig physischer und spiritueller Freiheit aufsteigen.“<sup>50</sup>

## Kunst ist das, was alles andere nicht ist

Ad Reinhardt

(1913-1967) malt von 1960 bis kurz vor seinem Tod nur noch „letzte, allerletzte“ Gemälde, die sich immer wiederholen. In kaum noch wahrnehmbaren Schritten nähern sie sich einer imaginären Grenze, der immanenten Grenze der Malerei, hinter der sie unmöglich geworden wären, „hinter der man einfach keine Kunst mehr macht“, wie ich Clement Greenberg eingangs bereits zitierte. Im Gegensatz zu Yves Klein, der um das Dilemma der monochromen Malerei (nämlich die Annäherung ans Immaterielle bei gleichzeitiger physisch materieller Gebundenheit an den Malgrund, die Farben etc.) zu lösen, schließlich imaginäre Kunstwerke, „Atmosphären



Ad Reinhardt  
Abstraktes Gemälde, Blau, 1953

malerischer Sensibilität" schafft, trägt Ad Reinhardt die Probleme innerhalb des Mediums aus. Sie beide sind auf der Suche nach der reinen Malerei und stoßen dabei in die äußersten Extreme der Malerei vor um an die Grenze zu kommen, an der eine Wahrnehmung von Immaterialität möglich wird. Yves Klein und Ad Reinhardt geht es also um sehr nahe beieinander liegende Ziele in der Kunst, die Wege, welche sie wählen, um diese Ziele zu erreichen, sind zwar extrem verschieden, letztlich aber doch wieder miteinander verwandt. Bevor ich gesondert auf Ad Reinhardt eingehe, werde ich diese Wege grob charakterisieren. Yves Klein arbeitet an einem Erleben der Immaterialität, indem er schließlich sein Werk radikal von der Materie befreit. In seinen Aussagen bejaht er die Welt und die Kunst und in seiner Haltung bestätigt er immer wieder die Existenz der Welt und des sich durch sein Werk ausdrückenden Übersinnlichen. Seine Haltung ist grundsätzlich positiv, während Ad Reinhardt an einem Erleben der Immaterialität im Wahrnehmen einer negativ definierten Materie arbeitet. In seinen Aussagen scheint er alles zu verneinen und sein Werk erschließt sich nur einem Betrachter, der sich aktiv um die Überwindung der ihm entgegengesetzten Negativität bemüht. Ihr gemeinsames Ziel scheint die Überwindung der Materie mittels der Kunst zu sein, und so unterschiedlich sie dieses Ziel zu formulieren versuchen, gibt es einige gemeinsame Nenner. So finden wir bei Ad Reinhardt etwas wieder, was Yves Klein immer wieder in den Mittelpunkt seiner Arbeit stellt: die Leere. Ist dieser Begriff bei Yves Klein ein positiv besetzter, so umschreibt ihn Ad Reinhardt als die Summe von Ausschließungen: „Indem Kunst transhuman, transmundan, transhistorisch, unweltlich, unirdisch, immateriell“ ist, fixiert sie einen Bereich der „Anti-Welt, keines Menschen Land, einer Zwischen-Welt, eines negativen Universums“.<sup>51</sup> Setzt Ad Reinhardt hier die Kunst gleich mit Leere, mit ausschließlich negativen Begriffen, letztlich mit Negativität selbst, so spricht er an anderer Stelle davon, dass sie gleichzusetzen ist mit "Dem Einen". Da sie für ihn alles andere nicht ist, ist sie „Das Eine“. Und umgekehrt, als Grundlage und Begründung seiner Negativität, kann die Kunst „Das Eine“ eben nur sein, wenn sie alles andere nicht ist. Es scheint zunächst paradox zu sein, dass Ad Reinhardt die Kunst an einer Stelle gleichsetzt mit einem „negativen Universum“, mit Negativität schlechthin und an anderer Stelle mit „Dem Einen“. Doch auch bei Yves Klein können wir heraushören, wie er die „Leere“ letztlich mit einer geistigen Welt gleichsetzt, die im Sinne eines überwundenen Dualismus auch als „Das Eine“ bezeichnet werden kann.

Für Ad Reinhardt sind „Leere“, „Negativität“ und „Einheit“ nur verschiedene Ausdrücke ein und desselben Gehaltes, nämlich für die geistige Welt. Er versucht für sie keine Worte oder Bilder zu finden, da diese ihre Reinheit zerstören könnten. Für ihn ist diese Welt entweder eben „Das Eine“ oder aber eine endlose Aufzählung dessen, was sie nicht ist. Genauso geht er auch an seine Arbeit heran. So ist die erste Voraussetzung um auch in der Kunst zu einer Einheit, zu „Dem Einen“ zu gelangen radikale Reduktion, deren Notwendigkeit er mit eigenen Worten wie folgt bildhaft formuliert: „Die einzige Geschichte in der Malerei schreitet vom Malen einer Vielfalt von Ideen mit einer Vielfalt von Subjekten und Objekten zur einen Idee mit einer Vielfalt von Subjekten und Objekten fort zu einem Subjekt mit einer Vielfalt von Objekten zu einem Objekt mit einer Vielfalt von Subjekten, dann zum einen Objekt mit keinem Subjekt und zum einen Subjekt mit keinem Objekt, dann zur Idee von keinem Objekt und keinem Subjekt und überhaupt keiner Vielfalt. Es gibt in der Kunst nichts Unbedeutenderes, nichts Erschöpfenderes und sofort Erschöpftes als „endlose Vielfalt“.<sup>52</sup>

Die Reinheit des Übersinnlichen, die er mit Theoretischen wahrte, in dem er sie nicht durch Begriffe zergliedert, soll schließlich auch in der Kunst zum obersten Gebot werden. Reinheit in der Kunst bedeutet für Reinhardt die Befreiung der Kunst von allem was nicht per se Teil der Kunst ist. Dies betrifft für Reinhardt z. B. auch jede Art von Thema. Sein Standpunkt ist, dass es gute Malerei über „Etwas“ nicht gibt. Er lehnt rigoros alle Bewegungen ab, die die Kunst für andere als rein ästhetische Ziele „ausbeuten“ oder in die Kunst andere als rein ästhetische Elemente aufnehmen. Obschon auch er davon überzeugt ist, dass „ästhetische Werte in allen Betätigungsbereichen des Lebens liegen“ kann er andererseits soziale Anliegen der Kunst oder die Tendenz die Kunst auf das Leben auszuweiten nicht akzeptieren. Malewitschs Haltung ist ähnlich: „Die Maske des Lebens verhüllt das wahre Antlitz der Kunst... Die Suprematisten gaben vorsätzlich die objektive Darstellung ihrer Umgebung auf, um den Gipfel der wahren, ‚demaskierten‘ Kunst zu erringen und von diesem Punkt aus das Leben durch das Prisma der reinen künstlerischen Empfindung zu sehen.“<sup>53</sup>



Ad Reinhardt  
Rotes Gemälde, 1953

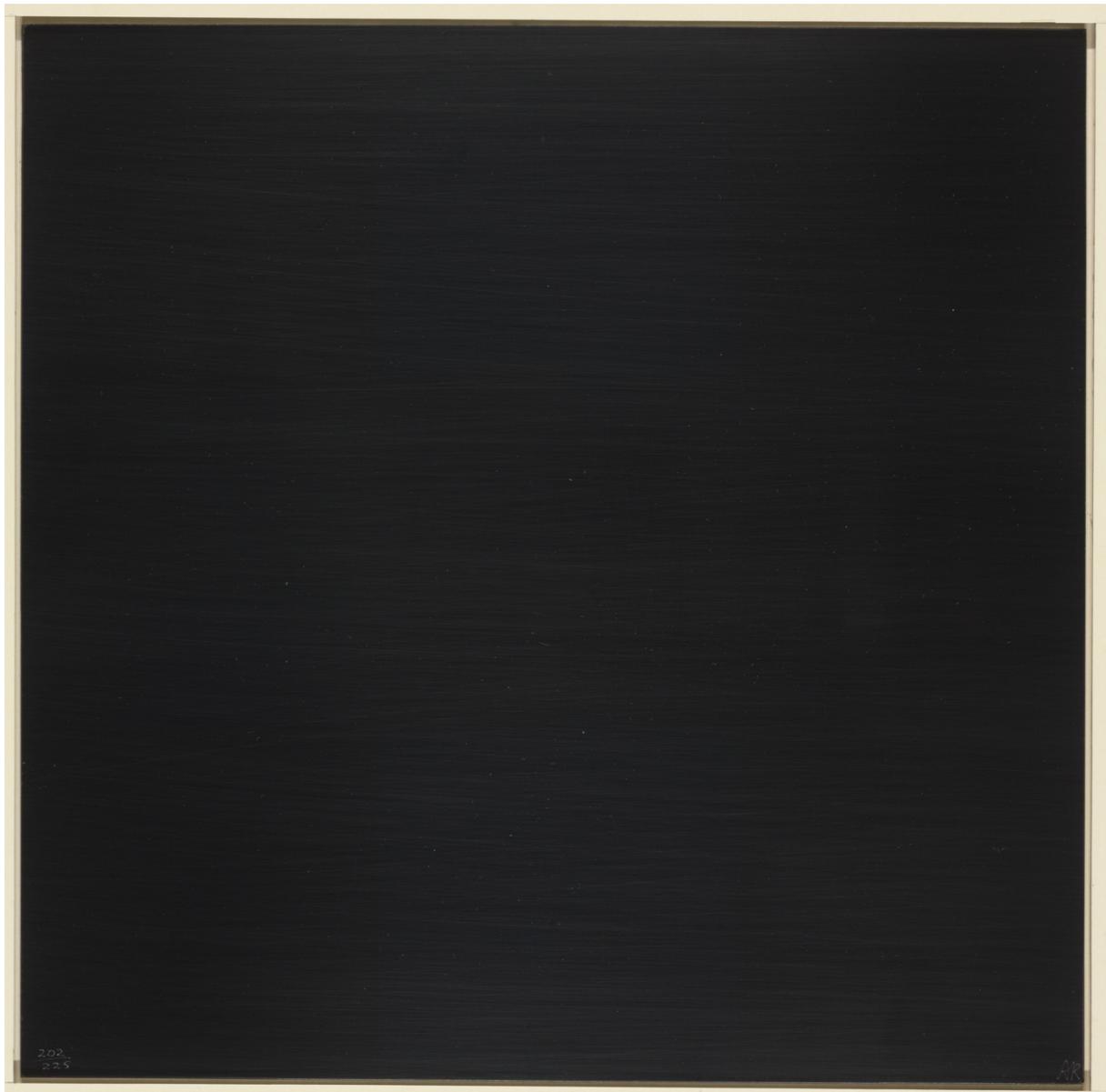
Die Reinigung der Kunst von allem ihr Fremden wird zu einer der zentralsten Aussagen Ad Reinhardts: „Die eine Frage, das eine Prinzip, die eine Krise in der Kunst des 20. Jahrhunderts konzentriert sich auf die kompromisslose ‚Reinheit‘ der Kunst und auf das Bewusstsein, dass Kunst nur von Kunst kommt und von nichts anderem.“<sup>54</sup> Was diese Forderung nach "Art-as-art" bedeutet, präzisiert er an anderer Stelle: „Kunst-als-Kunst ist weder in dieser Welt noch außerhalb dieser Welt... Sie ist ihre eigene Welt, ihre eigene Tatsache, ihre eigene Phantasie, ihr eigener Sinn, ihr eigenes Thema.“<sup>55</sup> Art-as-art trägt deutliche Parallelen zur l'art pour l'art-Bewegung des 19. Jahrhunderts, in welcher jedoch aus dem Selbstzweck der Kunst abgeleitet wird, dass sie damit auch allen ethischen Werten überlegen und damit wiederum den höchsten Wert an sich darstellt. Damit wird die Kunst als solche dem Menschlichen enthoben und von ihm, dem Menschen, abgetrennt. Ad Reinhardt geht es lediglich darum, Kunst als Kunst zu thematisieren um die Kunst durch die Beschäftigung mit sich selber zu vervollkommen. Die vervollkommnete Kunst aber soll dem Menschen eine Möglichkeit sein, Übersinnliches oder „Das Eine“ wahrzunehmen. Allerdings fordert diese Kunst auch eine aktive Teilnahme des Betrachters. Da diese Kunst sich auf sich selber zurückgezogen hat, kommt sie dem Betrachter nicht mehr entgegen, was dem Freiheitsbedürfnis des Menschen in der Mitte des 20. Jahrhunderts entspricht. So sieht Ad Reinhardt seine zahlreichen theoretischen Schriften auch nicht als Erklärungen seiner Arbeit, im Gegenteil ist er der Auffassung, dass seine Gemälde absolut autonom sind und für sich sprechen. „Die Gemälde in meiner Ausstellung sind keine Bilder... Der intellektuelle und emotionale Inhalt ist das, was die Linien, Farben und Räume vollbringen.“<sup>56</sup>

Ab 1960 sind die Begriffe mit denen Ad Reinhardt seine „Black Paintings“ seine „allerletzten Bilder“ beschreibt nur noch negative Begriffe, Verneinungen und Abgrenzungen. Er beschreibt nur noch, was er nicht macht und was seine Bilder nicht sind. Zugleich sind die Aussagen zueinander paradox. Die Paradoxie scheint wie vorsätzlich von ihm eingesetzt zu werden um den Glanz der Positivität, die seine Aussagen allein durch ihre reine Existenz noch besitzen, zu zerstören. Ein minimaler Rest an Positivität beschränkt sich allenfalls auf das Schwarz, das Quadrat, die Größe etc. Die letzten Gemälde sind: „Eine quadratische (neutrale, gestaltlose) Leinwand, fünf Fuß breit, fünf Fuß hoch, so hoch wie ein Mensch, so breit wie die ausgestreckten Arme eines Menschen (nicht groß, nicht klein, formatlos), dreigeteilt (keine Komposition), eine horizontale Form, die eine vertikale Form negiert (formlos, kein Oben, kein Unten, richtungslos), drei (mehr oder weniger) dunkle (lichtlose), nicht kontrastierende (farblose) Farben, die Pinselspuren weggepinselt, um Pinselspuren abzuschaffen, eine matte, freihändig gemalte Oberfläche (glanzlos, texturlos, nicht linear, kein harter Rand, kein weicher Rand), die ihre Umgebung nicht reflektiert – ein reines, abstraktes, nicht gegenständliches, zeitloses, raumloses, unveränderliches, beziehungsloses, interesseloses Gemälde – ein Gegenstand, der seiner Selbst bewusst ist (keine Unbewusstheit), ideal, transzendent, keiner Sache gewahr als der Kunst (absolut keine Anti-Kunst).“<sup>57</sup>

Wie er emphatisch die Notwendigkeit der Reduktion unterstreicht um die Malerei zu ihrem vollendeten Ideal zu führen, gibt er in seinen zahlreichen, pointierten Manifesten auch immer wieder an, was zu reduzieren, wegzulassen sei. So in einem Text aus dem Jahre 1957 mit dem Titel „Twelve Rules for the New Academy“ (Zwölf Regeln für

eine neue Akademie). Hier fordert er, reine Kunst dürfe keine Textur besitzen, keine Pinselspuren oder Kalligraphie, keine Skizzen oder Zeichnungen, keine Formen, kein Design, keine Farben, kein Licht, kein Raum, keine Zeit, keine Größe und Maßstab, keine Bewegung und schließlich „kein Objekt, kein Subjekt, keine Materie. Keine Symbole, Abbilder oder Zeichen. Weder Freude noch Schmerz. Kein geistloses Arbeiten oder geistloses Nicht-Arbeiten. Kein Schachspielen.“<sup>58</sup>

Es ist die unendliche Radikalität Ad Reinhardts, die noch das Mittel der Paradoxie einsetzt, um letzte Reste der Positivität verschwinden zu lassen, die die Negativität



Ad Reinhardt  
Black Painting, 1960 - 1966 (s. Anm. 59.)

schließlich als Gesamtheit in Positivität umschlagen lässt. Ein „Black Painting“ ist per se nicht das, was alles andere ist, die „Negativität“ ist auch „Das Eine“. Schließlich können wir auch all die einzelnen Qualitäten, die in den „Black Paintings“ scheinbar negiert sind, deren Quantitäten an den Rand des Verschwindens reduziert sind, gerade wieder neu als Qualitäten erleben.<sup>59</sup> Am deutlichsten wird dies am Licht und den Farben. Seine Entwicklung von etwa 1949 bis 1960 lässt deutlich werden, wie er allmählich Farbe aus dem Licht herauszieht und umgekehrt Licht aus der Farbe zieht, ohne die Qualitäten als solche aufzugeben. So kommt er zu einem Schwarz, welches genaugenommen keines ist, da Schwarz üblicherweise mit der Abwesenheit von Licht und Farbe gleichgesetzt wird. Ad Reinhardt bleibt jedoch bei der Wahrnehmung von Farbe und Licht und findet so zu einem impressionistischen Schwarz, welches wie ein Schatten aus allen Farben ist. Licht und Farbe sind in den Gemälden Ad Reinhardts nur dann wahrzunehmen, wenn man von dem üblichen, oberflächlichen Konsumieren von Bildern abkommt und sich die Zeit nimmt, die ein wirkliches Wahrnehmen erfordert. Verschiedene Kunstkritiker sprechen davon, dass cirka zehn Minuten Betrachtung nötig sind, bevor man überhaupt etwas wahrnimmt. So wird das Betrachten der Gemälde Ad Reinhardts zu einem Ritual, die Gemälde werden zu einem Gegenstand objektiver Kontemplation, die „nicht nur eine andere Art der Wahrnehmung verlangen, sondern einen Zustand des Bewusstseins herbeiführen, der sich qualitativ vom normalen Bewusstsein unterscheidet“, so Barbara Rose in einem Artikel über Ad Reinhardt.<sup>60</sup> Dem Betrachter, der bei oberflächlicher Betrachtung „nichts“ sieht, erschließt sich durch einen aktiven Akt des Wahrnehmens die ganze Tiefe der Gemälde. Er nimmt dann wahr, dass das Schwarz gar nicht nur Schwarz ist, sondern viele Farben vorhanden sind, dass die Dunkelheit nicht nur Dunkelheit ist, d. h. es wird Licht wahrgenommen. Je intensiver man sich mit diesen Wahrnehmungen beschäftigt, desto mehr werden sie zum eigentlichen Inhalt des Bildes. Die negativen Formulierungen Ad Reinhardts schaffen Raum für ein tieferes Erleben. Aus den dunklen, leeren, leblosen Bildern wird eine Quelle von Farbe, Licht und Lebensfülle. Gerade da, wo die Quantitäten der Mittel zurückgenommen sind, zeigen sich die Qualitäten dieser Mittel in einer kraftvollen Unmittelbarkeit. Sidney Tillim formuliert dazu in einem Artikel in „Arts“: „Dunkelheit ist in der Malerei Reinhardts eine Form des Lichts, nicht Beleuchtung oder Chiaroscuro, sondern ein Aspekt der Form – man könnte das als totales Licht bezeichnen.“<sup>61</sup>

Ad Reinhardt zeigt gerade das offensichtlich nicht um das es ihm eigentlich geht. Es ist als ob er alles Diesseitige verneint, um das Eigentliche hinter den Dingen zu zeigen. Die Qualitäten der malerischen Ausdrucksmittel können wir bei ihm neu erleben, in ihrer immateriellen, übersinnlichen Wirklichkeit. Wir können diese Vorgehensweise Ad Reinhardts auch bei einem anderen Künstler wiederfinden, der mit ihr bewusst arbeitet. Joseph Beuys arbeitet viel mit dem Grau, so dass ihm schließlich von einigen Seiten unterstellt wird, er wäre nur an der Öde und am Schmutz interessiert. Daraufhin entgegnet Beuys, dass es ihm gerade darum gehe, in den Menschen eine ganze farbige Welt als Gegenbild zum Grau zu erzeugen. „Also: eine lichte Welt, eine klare, lichte, unter Umständen eine übersinnliche, geistige Welt damit sozusagen zu provozieren, durch eine Sache, die ganz anders aussieht, eben durch ein Gegenbild. Denn Nachbilder oder Gegenbilder kann man nur erzeugen, indem man das nicht tut, was schon vorhanden ist, sondern indem man etwas tut, was als Gegenbild da ist – immer in einem Gegenbildprozeß.“<sup>62</sup>

Nachdem Ad Reinhardt seine ultimative Ausdrucksweise gefunden hat, hört er nicht, wie andere Künstler vor ihm, auf zu malen, sondern wiederholt diese über sechs Jahre lang bis zu seinem Tod und macht damit auch seine Arbeit zu einem Ritual. „Das einzige, was in der Kunst noch getan werden kann, ist Wiederholung: der gleichen großen Leinwand, des gleichen Schemas, der Monochromie, der einen linearen Aufteilung in jeder Richtung, der einen Symmetrie, der einen Struktur, des einen formalen Entwurfes, der einen freihändigen Pinselarbeit, des einen Rhythmus – bis zu einer Auflösung in Unsichtbarkeit, zu einer durchgehenden Einheitlichkeit und Gleichmäßigkeit... Alles bis zur Nicht-mehr-Reduzierbarkeit, Nichtreproduzierbarkeit,



Ad Reinhardt  
Black Painting, 1960 - 1966 (s. Anm. 59.)

Nichtwahrnehmbarkeit."<sup>63</sup> Obwohl er sechs Jahre lang nur „allerletzte“ Bilder malt, steht am Ende die Einsicht, dass es so etwas wie Reinheit nicht gebe, sondern nur das kompromißlose Streben nach ihr. Das letzte schwarze Gemälde würde letztlich nicht das allerletzte sein. Seine Bemerkungen über „das Ende der Malerei als Kunst“ enden mit den Worten: „Ein wiederkehrendes letztes Wort muss insgeheim immer das erste sein.“<sup>64</sup>



Ad Reinhardt  
Black Paintings 1960-66

## Abschließende Betrachtung

Versuchen wir uns nun die Bewegung, die die Entwicklung der Kunst durch diese Künstler gemacht hat, uns als solche vor Augen zu führen. Sie beginnt bei dem Bedürfnis Klees, die Gesetze der Natur aus ihrem Inneren her zu begreifen und einen adäquaten Weg zu finden, in der Kunst aus Vergleichbarem heraus zu schaffen; über Malewitsch, bei dem die Natur keine Rolle mehr spielt, der gleich versucht von dem auszugehen, was sich hinter den Dingen abspielt, der durch die Kunst versucht, die Energien zu erfassen, die sich in den Bewegungen von Gefühlen und Erregungen verbergen; über Rodtschenko, der sich freimacht von all den Theorien, den formulierten Zielen und Motiven der Künstler seiner Zeit, der sich also überhaupt von dem theoretischen Kunstkontext seiner Zeit freimacht, um aus seinem reinen, freien Willen heraus einen Schritt zu vollziehen, der die Kunst hätte revolutionieren müssen, wäre er auf vorbereiteten Boden gefallen; über Yves Klein, der schließlich diesen vorbereiteten Boden vorfindet und somit die Kunst revolutioniert, indem er die Immaterialität als den wahren, zu verwirklichenden Inhalt der Kunst begreift, der östliche und westliche Spiritualität in sich vereinigt um das Geistige in der Kunst zu verwirklichen; bis hin zu dem Werk Ad Reinhardts, der sich über Jahrzehnte auf sein eigentliches Hauptwerk vorbereitet, welches aus dem Ritual besteht, über sechs Jahre immer wieder, in meditativer Ruhe, das gleiche Bild zu malen, in dem er alles Diesseitige mehr und mehr weglässt, um zu einem adäquaten Ausdruck, ja, zu einem übersinnlichen Erlebnis des Jenseitigen eines licht- und farben- und formenerfüllten Geistigen zu gelangen.

Man kann diese Bewegung auch von einer anderen Seite her zu greifen versuchen, als das gezielte Spiel der Kunst zwischen den Polaritäten der Materie und des Immateriell-Übersinnlichen. Dann steht am Anfang Klee, der mit anderen am Anfang der Moderne diese Polarität zu thematisieren beginnt. Der mit als erster intendiert, ihren Widerspruch zu untersuchen, indem er diesen Widerspruch in seinen Werken manifestiert. Bei ihm war es noch der Widerspruch der Form zu ihrer Urform oder der Natur zu ihren Gesetzen. Malewitsch stellt diesen Widerspruch dann im harten Licht, sozusagen rein dar. Der Widerspruch des dualistischen Denkens schlechthin, das schwarze Quadrat und sein weißer Grund. Malewitsch glaubt, sich dann über diesen Widerspruch hinwegsetzen zu können, indem er weiß auf weiß malt und seine Bilder für ihn reine Energien darstellen. Rodtschenko korrigiert diesen Irrtum, indem er feststellt, dass ein Gemälde niemals reine Energie sei, sondern immer ein Gegenstand. Da ein Bild an sich materiell ist, kann Malerei also niemals immateriell sein. Yves Klein zeigt jedoch, dass Malerei durchaus reine Energie sein kann. Er erfindet das immaterielle Kunstwerk. Ad Reinhardt dagegen versucht die Gegensätze zu vereinen, indem er die Materie verneint und doch mit ihr arbeitet und versucht in einer endlosen Wiederholung zu „Der Einheit“ zu gelangen, in der sich Übersinnliches und Materie gegenseitig aufgehoben haben.

Wie man sieht, kann man diese Entwicklung auf vielerlei Weisen lesen und verstehen und sicher fällt jedem, der sich diese fünf Künstler mit ihrem Werk vor Augen führt, noch wieder anderes auf; andere Linien, die sich durch die Entwicklung ziehen und andere Wechselspiele in den Erscheinungsweisen der Werke dieser Künstler. Wie

immer man diese Entwicklung der Kunst durch diese Künstler erleben mag, sie ist kein individuelles Produkt dieser einzelnen Persönlichkeiten. Die genannten Künstler sind nur besondere Beispiele für eine Entwicklung, die die Moderne zur Moderne macht. Bei jedem Künstler, den man als modern bezeichnen kann, kann man etwas von dieser Entwicklung wiederfinden. Auch bei extremen Individualisten, wie Pablo Picasso, der nicht nur den, in der Arbeit kurz erwähnten, Kubismus mitbegründet hat, sondern in seiner weiteren Entwicklung die reduktivistischen Ansätze wie Vokabeln in seiner Kunst benutzt. Und auch bei Strömungen wie dem abstrakten Expressionismus kann man immer wieder entdecken, dass er mit extrem reduzierten Mitteln arbeitet und nichts Äußerliches mehr zum Inhalt hat. Das aber heißt, dass er mit kaum fassbaren inneren Energien und anderen immateriellen Bewegungen versucht umzugehen und sie in ihrer Reinheit zu thematisieren.

So kann man also feststellen, dass die hier behandelten Beispiele zwar in ihrer Art jeweils Extreme darstellen, ihre Vorgehensweisen und Inhalte aber in der gesamten Kunst der Moderne in verschiedensten Formen, Varianten oder auch abgeschwächten Formen wiederzufinden sind. So kann man zu Recht behaupten, dass das Hauptmotiv der Kunst der Moderne darin besteht, zum einen sich ihrer Selbst bewusst zu werden, dazu gehört die konsequente und lückenlose Selbstanalyse und Selbstreflexion und zum anderen den durch diese Selbstanalyse nicht mehr zu verleugnenden, ihr eigenen übersinnlichen Teil ebenso gründlich zu untersuchen und fassbar zu machen. Das größte Problem ist dabei der nicht zu überbrückende Widerspruch von Immaterialität und Materie. Wird er anfangs immer wieder gewaltsam zu überwinden gesucht oder geleugnet, stellt man sich ihm später immer gewissenhafter. Der Schritt Yves Kleins ist dabei ein geschickter Kunstgriff, diesen Widerspruch nicht zu lösen, sondern ihn einfach zu umgehen, indem er ihn akzeptiert und in sein Kunstwerk integriert. Am gewissenhaftesten jedoch geht Ad Reinhardt mit ihm um, da er ihn weder leugnet noch umgeht, sondern sich in einer völlig der Welt entrückten Arbeit der Schnittstelle von Materie und Immaterialität nähert. Die Schritte werden dabei immer kleiner und am Ende seiner persönlichen Lebenszeit steht für ihn die Einsicht, dass diese Annäherung unendlich fortgesetzt werden könne, man sich immer mehr dieser Grenze nähern könne, ohne sie jemals zu erreichen ( $1 : \infty = x$ ).

Wir sehen also, dass die Suche nach Wahrhaftigkeit, die die Moderne kennzeichnet und die sich durch die Arbeit an der Reduktion verwirklicht, eine offene Rechnung bleiben muss. Der Tatsache, dass diese Rechnung offen bleibt, verdanken wir es, dass überhaupt weiterhin Kunst gemacht werden kann, denn die Kunst wird so lange leben, wie diese Rechnung offen bleibt, andernfalls werden wir die Kunst selber, die Materie, das physische Leben überhaupt, überwunden haben. Kunst wird dann ihre hohe Aufgabe erfüllt haben.

Während meiner Beschäftigung mit den Strömungen und Gegenströmungen der Moderne wurde für mich deutlich erlebbar, dass die Moderne als Kunstepoche Ende der 60er Jahre, besonders mit Ad Reinhardt, zu Ende geht. Anfangs beabsichtigte ich noch, die Minimalisten mit in diese Arbeit hineinzunehmen, doch war mir dies nicht mehr möglich, nachdem ich feststellen musste, dass sie bereits aus ganz anderen Voraussetzungen arbeiten. Obwohl es auch ihnen in ihrem Werk um einen höheren Grad an Wahrhaftigkeit geht, ist bei ihnen etwas erlebbar, was man schließlich auch erleben kann, wenn man sich die Postmoderne betrachtet, besonders in dem was sie von der Moderne unterscheidet. Der mit dem letzten Kapitel eigentlich abgeschlossenen Arbeit möchte ich deswegen noch etwas hinzufügen. Obwohl hier nicht mehr der Raum ist, die Postmoderne zu behandeln, möchte ich diese doch nicht unerwähnt lassen. So reisse ich dieses komplexe Thema nur sehr knapp und eigenwillig an. Es soll dieser Arbeit ein offenes Ende geben und kann anstatt eines Ausblicks dienen.

Würde man die in dieser Arbeit dargestellte Entwicklung noch ein wenig weiter verfolgen, käme man unweigerlich auf die sogenannten „Primärstrukturalisten“ oder auch „Minimalisten“, die besonders Mitte der 60er Jahre bekannt geworden sind und zu denen z. B. Künstler wie Robert Morris, Sol LeWitt und Donald Judd gehören. Sie sind große Anhänger von Malewitsch und Rodtschenko, die in Amerika erst Ende der 50er Jahre bekannter geworden sind. Außerdem üben die Schriften und das Werk Ad Reinhardts einen großen Einfluß auf sie aus, obwohl sich dieser von dem „Materialismus“ der Minimalisten absetzt. Auch mag er die mit Band abgeklebten Kanten und industriell wirkenden Oberflächen der Minimalisten nicht. Und umgekehrt schreibt Donald Judd über Reinhardts Bilder, dass sie „eine gewisse Tonalität“ besitzen, die ihm mißfällt und die er ziemlich rückschrittlich findet. „Wenn man sich erst einmal die ‚Zwölf Regeln für eine neue Akademie‘ einverleibt hatte, wusste man sehr gut, dass es eine Einmannakademie war.“<sup>65</sup> Meiner Meinung nach ist in dieser merkwürdigen Hassliebe zwischen Reinhardt und den Minimalisten ein Bruch festzustellen, der tiefer liegt als nur im Generationswechsel der Künstler. Denn während mit den über sechs Jahre lang gemalten „letzten, allerletzten“ Gemälden Ad Reinhardts tatsächlich etwas zu Ende geht, nämlich das Projekt der Selbstanalyse und Selbstreflexion der Kunst, beginnt mit den Minimalisten etwas Neues. Es ist, als ob sie etwaige Untersuchungs- und Arbeitsergebnisse nunmehr anzuwenden beginnen. Auch sie entdecken neue Bereiche und erschließen sie für die Kunst, doch sie agieren innerhalb eines abgesteckten Feldes, deren Grenzen eben jetzt bekannt sind. Es geht nicht mehr primär um die Erforschung der eigenen Mittel, somit können diese mit einer großen Souveränität und sehr untraditionell eingesetzt werden. Rodtschenkos Wort über die Kunst: „Alles sind Experimente“, stimmt nun nicht mehr und sogar im Gegenteil ist Gerhard Merz der Meinung, dass Experimentieren heute nicht mehr erlaubt sei: „Postmoderne ist kein Stil, sondern Schicksal, d. h. dass wir in der Kunst, im Denken und allgemein einen Zustand erreicht haben, der das Experimentieren im bekannten Sinne nicht mehr erlaubt.“ Und polemischer: „Es ist ein lächerlicher und infantiler Zustand, in der Kunst zu experimentieren“<sup>66</sup>

In seinen Kunstwerken, in denen er mit Wandmalereien, die die jeweilige Architektur immer ganz mit einbeziehen, richtige Raumszenierungen schafft, verwendet er u.a. auch die Namen von Malewitsch, Rodtschenko und Reinhardt. Für ihn sind die Künstler der Moderne diejenigen, die die Grenzen abgesteckt haben innerhalb derer man sich nun in der Postmoderne bewegen kann. Mit anderen Worten wird in der Moderne eine „Grammatik der Kunst“ entwickelt, die eben heute zur Verfügung steht. Alles ist heute möglich, man kann in der Kunst alles machen, alle Materialien verwenden, da alle kunstwürdig geworden sind. Da jedoch auch schon alles gemacht worden ist, stellt man sich mit jeder Arbeit in einen bestimmten Kontext hinein, d. h. dass man sich sehr genau auskennen muss, will man sich nicht in einen ungewollten Zusammenhang gestellt sehen. Die Postmoderne fordert von den Künstlern, dass sie sich um die Grammatik der Kunst dieses Jahrhunderts bemühen, sie erlernen. Sie fordert einen hohen Bewusstseinsgrad im Umgang mit den künstlerischen Ausdrucksmitteln und eine genaue Kenntnis der Kunst besonders dieses Jahrhunderts, inklusive ihrer theoretischen Auseinandersetzungen. Kreativität allein reicht nicht, um gute Kunst zu machen, ein großes Wissen und allerdings erlernbare Fähigkeiten sind Grundvoraussetzungen. „Die falschen Anschauungen zur Kunst entstehen, weil auf einen infantilen Kreativitätsanspruch gepocht wird, da geglaubt wird, Kunst würde im Menschen wohnen. Man muss begreifen, dass Kunst nicht im Menschen wohnt, sondern über dem Menschen, genauso wie die Mathematik nicht im Menschen, sondern über dem Menschen ist.“<sup>67</sup>

## Quellenangaben und Anmerkungen

1. „Modernismus und Barbarei“, Interview mit Clement Greenberg, in: Kunstforum international, Bd. 125, 1994, S. 232
2. Johannes Meinhardt, „Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei“, in: Kunstforum international, Bd. 131, 1995, S. 222
3. Interessanterweise deckt sich die Auswahl Johannes Meinhardts der Künstler, die er als Beispiele anführt, zu einem großen Teil mit der Auswahl, die ich getroffen habe; wobei ich betonen muss, daß die Konzeption meiner Arbeit im Juli 95 entstanden ist, das betreffende Kunstforum aber erst im August 1995 erschienen ist.
4. ebd., S. 222
5. ebd., S. 208
6. ebd., S. 210
7. Rudolf Steiner, z. B. in: Der innere Aspekt der Erden-Verkörperung des Erdplaneten, Vortrag v. 05.12. 1911, in: Esoterische Betrachtungen, Dornach, 1932
8. Rudolf Steiner, „Goethe als Vater einer neuen Ästhetik“, Wien, 1888, in: „Kunst und Kunsterkenntnis – Grundlagen einer neuen Ästhetik“, Dornach, 1986, s. bes. S. 22 ff.
9. Umberto Boccioni, „Dinamismo Plastico“, 1914, zitiert nach: Carola Giedon-Welcker, „Paul Klee - in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten“, Rowohlt monographie, 1961, S. 70
10. nach: Giedon-Welcker, S. 70
11. nach: ebd., S. 56
12. nach: ebd., S. 70
13. ebd.
14. Paul Klee, „Schöpferische Konfession“, 1920, in: Paul Klee, „Das bildnerische Denken, Schriften zur Form- und Gestaltungslehre“, Basel, 1956, S. 78
15. nach Giedon-Welcker, S. 70
16. Paul Klee, s. Anm. 14.), S. 79
17. nach Giedon-Welcker, S. 146
18. ebd., Sn. 106, 107
19. nach: ebd., S. 106
20. nach: ebd.
21. zitiert nach: Anna und Bernhard Blume, verwendetes Zitat in der Ausstellung: Transzendentaler Konstruktivismus, Bremer Kunsthalle, 1995
22. Kasimir Malewitsch, „Vom Kubismus zum Suprematismus - Der Neue Realismus in der Malerei“, 2. Ausgabe, Petrograd, 1916, zitiert nach: Kasimir Malewitsch, Ausstellungskatalog, Düsseldorf, 1980, S. 26
23. K. Malewitsch, „Suprematismus - Die gegenstandslose Welt“, Köln, 1962, zitiert nach: Kunstforum international, Bd. 131, 1995, S. 219
24. K. Malewitsch, „Vom Kubismus und Futurismus zum Suprematismus - Neuer Realismus in der Malerei“, 3. Ausgabe, Moskau, 1916, zitiert nach: „Malewitsch-Mondrian - Konstruktion als Konzept“, Ausstellungskatalog, Kunstverein Hannover, 1977, S. 28
25. ebd.
26. ebd.
27. ebd., S. 32

28. ebd.
29. Malewitsch, „Suprematismus - 34 Zeichnungen“, Witebsk, 1920, Tübingen, 1974
30. Malewitsch, „Über neue Kunstsysteme - Statik und Schnelligkeit“, Witebsk, 1919, zitiert nach: „Malewitsch – Mondrian“, S. 37
31. S. Anm. 23.), ebd.
32. Malewitsch, „Suprematismus, 34 Zeichnungen“
33. zitiert nach: „Alexander Rodtschenko und Warwara Stepanowa“, Ausstellungskatalog, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1983, S. 21
34. A. M. Rodtschenko, „Alles sind Experimente“, 1920, in: „A. Rodtschenko und W. Stepanowa“, Katalog, S. 85
35. Clement Greenberg, „American Type Painting“, 1958, zitiert nach: Kunstforum international, Bd. 131, 1995, S. 222
36. Hubertus Gaßner, „Alexander Rodtschenko, Kondtruktion 1920 oder die Kunst das Leben zu organisieren“, Frankfurt a. M., 1984, S. 5
37. ebd., S.10
38. ebd.
39. ebd., Sn. 36, 37
40. ebd., S. 5
41. Sidra Stich, „Yves Klein, Ausstellungskatalog“, Museum Ludwig, Köln, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 1995, S. 18
42. ebd., S. 60
43. ebd., S. 67
44. ebd., S. 78
45. vergl. ebd., S. 198
46. ebd., S. 133
47. ebd., S. 85
48. ebd., S. 136
49. ebd., S. 152
50. ebd., S.159
51. Heribert Heere, „Ad Reinhardt und die Tradition der Moderne“, Frankfurt a. M., 1986, S. 85
52. Lucy R. Lippard, „Ad Reinhardt“, New York, 1981, Stuttgart, 1984, Sn. 178, 180
53. ebd., S. 123
54. ebd., S. 178
55. ebd., S. 49
56. ebd., S. 39
57. zitiert nach: Kunstforum international, Bd. 131, 1995, S.128
58. Ad Reinhardt, „Schriften und Gespräche“, New York, München, 1984, Sn. 53-57
59. Da diese Qualitäten allerdings wirklich auch mit modernster Technik kaum zu reproduzieren sind, müsste man hier nun Originale zur Anschauung haben. Auch mir standen nur Abbildungen zur Verfügung, allerdings recht gute. Die in dieser Arbeit vorhandenen Reproduktionen von Reproduktionen sind allerdings absolut unzureichend. Ich verweise aus diesem Grund auf die Abbildung der Monographie von Lucy R. Lippard und besonders auf den Ausstellungskatalog: Ad Reinhardt, The Museum Of Modern Art, New York und The Museum Of Contemporary Art, Los Angeles, 1991

60. Barbara Rose, "Ad Reinhardt", New York, 1970, zitiert nach: Lucy R. Lippard, S. 174
61. zitiert nach: Lucy R. Lippard, S. 150
62. Dieter Rudloff, „Multiplizierte Kunst“, in: „Die unvollendete Schöpfung“, S. 132
63. Lucy R. Lippard, S. 154
64. ebd., S. 155
65. ebd., S. 193
66. „Kunst ist das geringstmögliche Abweichen von der Norm“, Interview mit Gerhard Merz, in: „Kunst machen? Gespräche und Essays“, herausgegeben von Florian Rötzer und Sara Rogenhofer, 1991, s. 131
67. ebd., S. 132