

Erster sein

*„Was Hegel für die Weltgeschichte in Anspruch nimmt, macht die Avantgarde für die Kunstgeschichte geltend: eine höhere Gerechtigkeit, ein im Rücken der Individuen wirkender Heilsplan, der das Wirkliche mit dem Vernünftigen versöhnt. Die verdiente Anerkennung kann letztlich nicht ausbleiben. So sehr die Vorkämpfer neuer, künstlerischer Bewegungen zunächst leiden mögen, zuletzt werden sie doch uneingeschränkt anerkannt in die Geschichte eingegangen sein., das Publikum muß seinen Irrtum erkennen, das Museum öffnet reumütig seine Pforten und die Kunstgeschichte wird umgeschrieben.“
(C. Demand, „Die Beschämung der Philister“, Springe 2003, S.136)*

Hase und Igel

Ästhetik im weitesten Sinn spielt in der Evolution der Lebewesen eine bedeutende Rolle. Schon Einzeller entwickelten einen Orientierungssinn aufs Licht hin. Artgenossen erkennen nicht nur ihresgleichen sondern auch ihre Fressfeinde, und sie orientieren sich bei der geschlechtlichen Vermehrung auf der Suche nach dem geeigneten Partner an olfaktorischen, akustischen und visuellen Reizen. Beim Paarungsverhalten kommt es zur Konkurrenz, wobei sich in der Regel die Männlein im Gockeln, Turteln, Röhren und Protzen um die Gunst der Weiblein überbieten. Der Verdacht liegt nahe, dass hier der, oder zumindest ein Ursprung für den Wettbewerb an sich liegt, auf welchem Gebiet er auch immer ausgetragen wird. Was den künstlerisch ausgetragenen Wettbewerb betrifft, so reichen die Erzählungen darüber bis in Zeiten zurück zu denen noch Götter und Halbgötter Wettbewerber waren. Herodot und Ovid singen davon. Apoll gegen Marsyas – der bocksbeinige Flötist hatte vor den Augen und Ohren der Musen keine Chance gegen zum Saitenspiel gesungene Verse des Schönlings in Menschengestalt. Die Strafe für den Herausforderer war grausam: Sein Ganzkörperskalp hat Kunstgeschichte gemacht, z.B. durch Michelangelo. Über den Wettbewerb der Bildkünstler erzählt Plinius, einer der ältesten Chronisten für Künstlergeschichten, eine geradezu haarspalterische Geschichte: Der Maler Apelles habe bei einem Besuch im Hause des abwesenden Kollegen Protogenes als Grußbotschaft eine mit dem Pinsel gemalte Linie von höchster Feinheit (*linea summae tenuitatis*) hinterlassen. Der nach Hause zurückgekehrte Protogenes hatte allein aufgrund der Qualität der gemalten Linie Apelles als ihren Urheber erkannt, ihn jedoch mit einer noch feineren Linie übertroffen, die er in den Pinselstrich des Apelles zeichnete. Schliesslich habe Apelles bei nächster Gelegenheit die vorhandenen beiden Linien mit einer weiteren, und noch feineren Linie durchgezogen und sich somit als unschlagbarer Meister erwiesen.

Das waren noch Zeiten, als die Feinheit der Linie ein Kriterium für künstlerischen Rang war. Das Gefechtsfeld und die Waffen haben sich gewandelt, nicht aber der künstlerische Ehrgeiz. Die Moderne wurde ein Kampf um Platz eins in den Geschichtsbüchern

Die ‚Erfindung‘ der Abstraktion

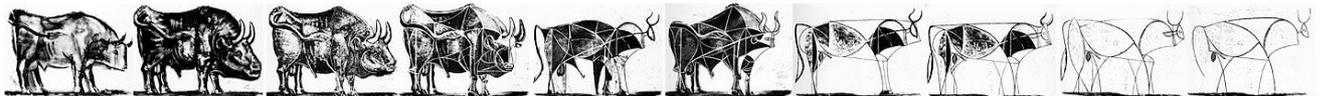
Für die beiden ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts registriert die Kunstgeschichte in der Malerei und Plastik einen radikalen Wandel, der mit dem Begriff >Abstraktion< etikettiert wird. *"Nach einer langen Kulturentwicklung ist in der Malerei die Einsicht gereift, daß das Abstrakte - als das Universale - zu klarer Gestaltung gebracht werden kann“....“die neue Malerei kam durch sich selbst zu der bestimmten **Darstellung des Universalen**, das sich verschleiernd verborgen in der*

natürlichen Erscheinung der Dinge offenbart. Durch die Malerei selbst kam der Künstler zu der bewußten Erkenntnis“....“, daß die Erscheinung des Universalen -als- des Mathematischen das Wesentliche alles rein ästhetischen, gestaltenden Schönheitsempfindens ist“....“Er lernte es, dasjenige exakt zu gestalten, was in der Natur nur durchschimmert, reduzierend zu vernichten, was konkret in Erscheinung tritt, und zog dabei nur die Konsequenz aus den allgemein gültigen Kunstbegriffen. So gelangte unsere Zeit zu der abstrakt-realen Malerei.“ (Piet Mondrian, 1918 zitiert nach Jaffe, „Mondrian und De Stijl“, Köln 1967, S.36)

Es liegt in der Logik des Bedürfnisses Avantgarde sein zu wollen, dass eine derartige Umwälzung nach einem ‚Erfinder‘, einem ‚Ersten Werk‘, einem historischen Datum sucht. Mondrian (1872-1944) ist dabei in die Lehrbücher eingegangen als derjenige, in dessen Werk die **Stringenz einer Entwicklung** von der Naturform zur Ungegenständlichkeit **am augenfälligsten nachvollziehbar** scheint. Ich konnte nicht herausfinden, auf welchen Autor diese Reihe zurückgeführt werden kann,



aber sie ist mindestens seit den 1960er Jahren so oder so ähnlich in der Literatur zu finden, z.B. bei Kurt Kranz, „*sehen verstehen lieben*“ (München, 1963, S.80f) , bei Reinhard Pfennig in „*Gegenwart der bildenden Kunst*“ (Oldenburg, 1967 S.36f). Beliebt wurde auch eine Veranschaulichung des



Abstraktionsprozesses mit Hilfe des Stiers bei Picasso. Bei beiden Reihen wird in der Regel die Zeitspanne mit angegeben über die sich die Beispiele erstrecken. Bei Mondrian lässt sich der Prozess beispielsweise dehnen zwischen 1909 und den 1940er Jahren, was keinen Zweifel aufkommen lässt an einer kontinuierlichen, schrittweisen, konsequenten und zwangsläufigen Entwicklung, die jedem Kind einleuchten kann. Andererseits lässt ein solcher Blick auf die Werkgenese diese als einen geradezu hermetischen Prozess erscheinen, anders als der von ihm gern bemühten Begriff ‚**Offenbarung**‘, der eher eine Art einmaliges **Erweckungserlebnis** insinuiert. Mondrian und der Baum – hat er den Baum noch vor Augen, als das Bild 4 der Reihe entsteht? Ist Bild 4 der Ausgangspunkt für Bild 5? Muss man bei Bild 6 noch an einen Baum denken? Hat er in Bild 8 die Idee Baum auf die „*Erscheinung des Universalen*“ zurückgeführt? Ist mit dem System von Koordinaten, Rechtecken das „*Wesentliche alles rein ästhetischen*“ zur Erscheinung gebracht und erübrigen sich dann nicht alle anderen Bilder? Pinsel weg und das war’s dann? Belting sagt dazu: "*Mondrian suchte nach einer universalen, überpersönlichen Kunst: nach der reinen Kunst, die nicht mehr an ein Künstlerindividuum gebunden war. Und doch blieb seine Kunst, glücklicherweise, strikt persönlich. Hunderte malende Mondrians wären ein Alptraum...*". (Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*, 1998, S.354) Um Belting zu Ende zu denken muss man es wohl einen Glücksfall nennen, dass Mondrians Weg der Malerei in eine Sackgasse geführt hat, wo der Malweg übergeht in einen spirituellen Pfad, der keine Bilder mehr braucht. "*Kunst steht dort, wo ehemals Gottesdienst stand*" (Mondrian)

Biografisch lässt sich Piet Mondrians Weg wie folgt skizzieren: Der Niederländer malt 1908 noch Bilder, die vom Impressionismus und Symbolismus geprägt sind. 1912 lernt er in Paris den Kubismus kennen und radikalisiert daraufhin seine bereits deutlich geometrisierte Malerei auf Linien und Farbflächen. Er begrenzt seine Palette radikal, seine Bilder heißen dann "Komposition Nr..." und enthalten seit den 20er Jahren nur noch horizontale und vertikale Linien und Weiß/Schwarz sowie die Primärfarben Gelb/Rot/Blau. Damit scheint er sein Thema gefunden zu

haben, das er nun mit wenigen Ausnahmen bis knapp vor seinem Lebensende (1944) variiert. Mondrian gründet 1917 mit van Doesburg die sog. "*De Stijl-Bewegung*" um die gleichnamige Zeitschrift, die beide Maler zu einer **theoretischen Plattform** für ihren "*Neoplastizismus*" ausbauen und dabei auch den Begriff der "*Konkreten Kunst*" einführen, womit der Vorgang der Abstraktion und damit der Ausgangspunkt vom gegenständlichen Motiv **aus dem Diskurs genommen** wird. Die oft gestellte Frage: "*Was soll das darstellen*" ist damit endgültig beantwortet. Das Bild stellt nur noch sich selbst dar.

Mondrians reduktionistische Malerei, seine asketische Haltung und ein alles durchdringender Spiritualismus haben tiefgreifende Wirkungen auf die Malerei weit über seinen Tod hinaus hinterlassen. Über ein Jahrzehnt hinweg lässt sich ein Weg der Abstraktion aus seinen Bildern konstruieren, der scheinbar linear auf ein unvermeidliches Ziel hinstrebt. Solche klaren Entwicklungslinien liebt die Kunstgeschichte und das mag auch den Ruhm von Mondrian ausmachen. Der graue Baum von 1911 greift ein Motiv von 1908 wieder auf. Die spiegelverkehrte Darstellung lässt ahnen, dass beim zweiten Anlauf nicht mehr die Natur das Vorbild war, sondern das Vorgängerbild. Abstraktion erscheint als **eine Art Bildbearbeitung**, Filterung, Vereinfachung, Rückführung auf Geometrie, Variation, wie sie noch deutlicher als bei Mondrian immer wieder bei Picasso nachweisbar ist.

In einem weiteren Schritt verselbständigt sich das entstandene System aus Linien und Flächen zu einer rhythmischen Komposition, bei der nur noch der Titel den Hinweis auf ein abgebildetes Objekt gibt. Vom ursprünglichen Baum bleibt eine im Zentrum betonte grafische Struktur. Im Detail ist nicht mehr nachvollziehbar, welche Entscheidungen zu einer bestimmten Linie oder Teilfläche geführt haben. Andererseits entsteht eine kompositionelle Ordnung, die allgemeine Anklänge über ein aufstrebendes Wachstum und die 'Architektur' einer Baumkrone noch enthält, ohne dass der Betrachter noch notwendigerweise die Assoziation Apfelbaum haben muss.

Die Komposition von 1913 zeigt schließlich, wohin ein derartiger Prozess führen kann, mit mathematischer Wahrscheinlichkeit sogar führen muss. Wer nach dem Prinzip der Ausbreitung von Richtungen im Raum oder auf der Fläche sucht, muss irgendwann zwangsläufig das in der Mathematik seit Jahrtausenden bekannte **System der Koordinaten** ‚nacherfinden‘. Wer nach dem Prinzip der Vielfalt von Farben sucht, muss irgendwann zwangsläufig das in der Physik längst bekannte **System von Urfarben** und Primärfarben ‚nacherfinden‘. So ist Mondrians Weg einerseits logisch und nachvollziehbar, andererseits auch wenig überraschend. Erstaunlich bleibt für mich, dass er dazu so lange braucht. Verglichen mit dem kunstgeschichtlichen Weg der Reduktion ist Mondrian auf halber Wegstrecke stehen geblieben. Seine letzten Jahre in New York haben ihn sogar zu 'Rückschritten' veranlasst. Die letzten Bilder "*Boogie-Woogie*" von 1943/44 verlassen die strenge Klarheit zugunsten einer höheren Komplexität und differenzierteren Farbigkeit.

Die Idee von Fortschritt und Erfindung

Ganz andere Ansprüche stellen Kandinsky und Malewitsch in Bezug auf die **Entdeckung der Abstraktion**. Die beiden Russen liefern sich einen Streit darum, wer von beiden die Speerspitze des Fortschritts ist. Eine Entwicklungsreihe wie von Mondrian oder Picasso gibt es von Kandinsky nicht. Er setzte vielmehr auf eine ‚Erfindung‘, die ihn zum Sieger in einer Art **Wettkampf um das erste abstrakte Bild** machen sollte. Andererseits wissen verschiedene Quellen über mehrere **Erweckungserlebnisse** (hier greift der religiöse Begriff ‚Offenbarung‘) zu berichten, die allem Anschein nach nur recht ungenau datiert werden können. Eines dieser Erweckungserlebnisse war für ihn ein Heuhaufen von Monet (um 1890), den er nach eigenen Schilderungen bei einem Besuch der Impressionistenausstellung 1895 in Moskau so erlebte: „*Ich empfand dumpf, notierte er, daß der Gegenstand in diesem Bild fehlte, und merkte mit Erstaunen und Verwirrung, dass das Bild mich*

nicht nur packt, sondern sich unverwischbar in das Gedächtnis einprägt.“ (Kammerlohr, „Kunst im Überblick“, S.310, München 2004) Ein anderes Erweckungserlebnis beschreibt Susanna Partsch und datiert den Bericht Kandinskys darüber ins Jahr 1913: *„Er sei eines Abends nach Hause gekommen und habe im Dämmerlicht >ein unbeschreiblich schönes, von einem inneren Glühen durchtränktes Bild< gesehen, auf dem er >nichts als Formen und Farben< erkennen konnte. Nachdem er gemerkt hatte, daß es sich um ein auf der Seite stehendes, von ihm gemaltes Bild handelte, habe er genau gewußt, >daß der Gegenstand meinen Bildern schadet<“*

(Partsch, „Moderne Kunst“, München 2005, S.48) Derartige Schlüssel-erlebnisse wiesen ihm nach seinen eigenen Worten den Weg zur Abstraktion und zu einem Aquarell, das er anders als viele seiner Aquarelle aus jener Zeit mit vollem Namen und Datum versah. Durch die Unterschrift wird auch klar, wo unten und oben im Bild ist. Das Schulbuch Kammerlohr weiß zu berichten: *„1910 malte er sein erstes völlig abstraktes Bild, ein Aquarell.“*



(Kammerlohr „Epochen der Kunst Bd.IV, Oldenburg 1993 S.301)

Susanna Partsch nennt zwar eine andere Jahreszahl, berichtet aber über einen Kontext, in dem so ein Datum sich zementieren ließ: *„...1919 schrieb er in einem russischen Lexikon über sich selbst:“* Er, Kandinsky, sei *„der erste Maler, der die Malerei auf den Boden der rein malerischen Ausdrucksmittel stellte und das Gegenständliche im Bilde strich‘ und außerdem: ‚1911 malte er sein erstes abstraktes Bild.“* (Partsch, o.zit., S.48)

Die Ausstellung im Haus der Kunst München (1976/77 „Wassily Kandinsky 1866-1944“), die *„zum Verständnis von Kandinskys prophetischer Kunst beitragen möge“* (S.107), bildet im Katalog auf S.148 ein *„Erstes abstraktes Aquarell“* ab (50x65 cm in s/w als Kat.Nr 117). In der Forschung zu Kandinski findet man an mehreren Stellen den Verdacht ausgesprochen, dass es sich bei dem so bezeichneten Aquarell um eine von mehreren Vorstudien zu Komposition VII aus dem Jahr 1913 handelt, die er ein paar Jahre vordatiert hat, vielleicht um einem anderen Konkurrenten im Wettlauf um das erste abstrakte Bild paroli bieten zu können. P.A. Riedl gehört 1978 zu den ersten Verbreitern eines Zweifels an der Behauptung eines *„Ersten“* abstrakten Bildes in der Biografie von Kandinsky (in einer Rede zum 65. Geburtstag von Klaus Lankheit, veröffentlicht in Heidelberger Jahrbücher 22, 1978, S.3-17). Und immerhin findet dieser Zweifel fast hundert Jahre nach der Heldentat auch Eingang in ein Schulbuch, das 2005 erscheint (Klant/Walch, „Grundkurs Kunst 1“, S. 224ff, Braunschweig 2002) Dort wird Riedl zitiert: *„Das Blatt trägt das Datum 1910, gehört aber unzweifelhaft zur Serie der 1913 entstandenen Vorarbeiten für Komposition VII; vermutlich hat Kandinsky das Aquarell in späteren Jahren versehentlich in eine Zeit zurückdatiert, in der es weder stilistisch noch thematisch einen überzeugenden Ort hat.“* (Riedl o.zit. S.226)

Aus der Nähe betrachtet ist der Glaube an die **Erfindung als eine Persönlichkeitsleistung** das Konstrukt eines durchaus fragwürdigen **Schöpfungsmythos**. Abstraktion musste nicht erfunden werden. Wenn man sie allerdings so darstellt, wie das die oben gezeigten ‚Entwicklungsreihen‘ von Mondrian und Picasso unterstellen, dann entsteht der Eindruck, als sei die **reduzierte Form das Endstadium** eines langen, mühsamen Weges der Reduktion. Wer allerdings den objektiven Weg der Bildwerdung im Auge hat, der weiß, dass jeder Formgebungsprozess mit elementaren Dingen beginnt. Jede Zeichnung beginnt an einem Punkt, an dem der Stift auf dem Zeichengrund aufsetzt, der sich in der Folge der spurgebenden Bewegung zur Linie erweitern lässt etc... Eine Plastik ist nicht zuerst ein Stier, der dann zu einem Quader oder Felsen behauen wird, sondern umgekehrt. Jede Zeichnung, die einen Gegenstand abbilden will, beginnt mit einem Gerüst aus Linien, das die Dimensionen der Abbildung, die Gliederung grob bestimmt, bevor sie sich auf Einzelheiten festlegt. Skizzenhaftigkeit ist demnach **kein Endpunkt** in einem Gestaltungsprozess, sondern ein Anfang,

allerdings ein Anfang, der sich zum Endpunkt erklären lässt. Wer nur den **ersten Eindruck** festhalten will, dem mag die Skizze bereits genügen. So ist es auch gar nicht verwunderlich, wenn schon Zeichnungen etwa aus der Renaissance sehr ‚expressiv‘ anmuten können, obwohl es dem Zeichner sicher nicht darum ging eine ‚neue expressionistische Richtung‘ damit zu begründen. (Abb. Filippino Lippi um 1500)



Kandinsky leitet seine Abstraktion nicht vom Kubismus ab, der die Idee der formalen **Vereinfachung**, der **Rückführung** komplexer Formen auf geometrische Grundformen als ein Ziel verfolgt, sondern versteht sich selbst auf einem "**antigeometrischen, antilogischen Weg**". Sein 'Thema' ist das **Drama der reinen Farbe**, die er mit seiner Malerei 'befreien' will. In seiner Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ gibt er als „**eine der größten geistigen Bewegungen**, die heute eine große Anzahl von Menschen vereinigt“(S.42) die **Theosophische Gesellschaft** und deren Impulsgeberin, Frau H.P. Blawatzky an, und zitiert auch deren Prophezeiung „**daß im einundzwanzigsten Jahrhundert die Erde ein Himmel sein werde im Vergleich zu dem, was sie gegenwärtig ist.**“

Das Aquarell von 1910 aus seiner Hand bezeichnete er zwar selbst als "*Erstes abstraktes Aquarell*". Allerdings vollzieht Kandinsky diesen Schritt durchaus nicht radikal und endgültig, wie Mondrian, der sozusagen den ‚Baum‘ ab einem bestimmbareren Zeitpunkt hinter sich lässt. Viele von Kandinskys Arbeiten um 1910 und auch noch später, haben noch gegenständliche Anklänge und erzählerische Titel ("*Kirche in Murnau*" oder "*Pastorale*"), wenn es auch bei manchen Bildern Mühe macht, die Bildgegenstände zu identifizieren. Selbst seine ungegenständlichen Kompositionen, wie etwa „*Komposition Nr. VII*“ durchlaufen in ihrer Genese, zumindest sprachlich ausgedrückt Stadien, die gegenständliche Assoziationen wecken: Im Ausstellungskatalog ist die Rede vom „*Themenkreis Jüngstes Gericht*“ (Katalog Haus der Kunst o.zit. S.43). Ein gläubiger Christ kommt dabei nicht um sehr bildhafte und gegenständliche Assoziationen herum, die aus einer reichen Themengeschichte stammen.

Kandinsky unterscheidet in seinem Werk seit 1910 drei Bildsorten: "*1. direkter Eindruck von der >äußeren Natur<, welcher in einer zeichnerisch-malerischen Form zum Ausdruck kommt. Diese Bilder nenne ich >Impressionen<; 2. hauptsächlich unbewußte, größtenteils plötzlich entstandene Ausdrücke der Vorgänge inneren Charakters, also Eindrücke von der >inneren Natur<. Diese Art nenne ich >Improvisationen<; 3. auf ähnliche Art (aber ganz besonders langsam) sich in mir bildende Ausdrücke, welche lange und beinahe pedantisch nach den ersten Entwürfen von mir geprüft und ausgearbeitet werden. Diese Art Bilder nenne ich >Komposition<*". (Über das Geistige in der Kunst" erschienen 1952, S.142, Manuskript 1910, erste Auflage 1912)

Kandinsky fertigte für das große Bild "*Komposition VII*"(1913) 35 Studien an und ließ den Zustand an jedem Tag in Fotos festhalten. Ursprünglich liegt dem Bild, an dem er vier Tage arbeitete, angeblich eine **Assoziation zum Jüngsten Gericht** zugrunde. "*Bei dem Schritt, gänzlich auf Anleihen bei sichtbaren Dingen zu verzichten, erfuhr Kandinsky Unterstützung von ungewöhnlicher Seite. Wo er vom Rückgriff auf vermeintliche ‚innere Erlebnisse‘ spricht, über die das Geistige in seine Bilder gelangt sein sollte, verraten recht äußerliche Quellen die Herkunft der Darstellungen...Das Buch ("Gedankenformen") der englischern Autoren A. Besant und C.W. Leadbeater kam 1908 in deutscher Übersetzung heraus. Kandinsky besaß eine eigene Ausgabe. In*

den 57 farbigen Abbildungen verfügte er zumindest über Muster, die den Schritt zur Abstraktion längst vollzogen hatten, wenn auch **nicht als Kunst.**" (Stefan Heidenreich, "Was verspricht die Kunst?" Berlin 1998, S.114) Damit kommt als Quelle für die Bildmuster bei Kandinsky auch die Theosophie in den Blick, die schon vor der Jahrhundertwende **innere Bildwelten** thematisiert, die auf dem Weg der **Hypnose, Meditation, der Autosuggestion** oder/und einer besonderen Begabung, persönlichen Disposition zur Kontaktaufnahme für spirituelle Kommunikation befähigt. Das gibt dem Begriff „Abstrakt“ bei Kandinsky eine doch deutlich verschiedene Richtung von der reduktionistischen Herleitung, der wir bei Mondrian und Picasso begegnet waren. Was hat man sich unter **>inneren Bildern ohne gegenständlichen Bezug<** vorzustellen?

2013 entdeckt eine Ausstellung in Stockholm (Moderna Museet. „A Pioneer of Abstraction“) in Hilma af Klint eine Malerin, für die die **„Entdeckung der Abstraktion umgeschrieben“** werden muss. Das jedenfalls schreibt die Presse in ihren Ankündigungen zur Ausstellung von Werken dieser bis dahin



kaum bekannten Künstlerin. Die Schweden, und mit ihnen etliche Zeitungen, die über die auch in Berlin gezeigte Ausstellung berichten, glauben immer noch, dass es der Mühe lohnt, einen Entdecker der Abstraktion und ein Datum dieser heroischen Tat zu feiern. Dabei sind gleich zwei Sensationen zu vermelden. Erstens, das „*erste abstrakte Bild*“ entstand **vier Jahre vor(!)** Kandinskys ‚erstem abstraktem‘ Aquarell, und es wurde von einer **Frau(!)** gemalt.

Was man von Kandinsky selbst noch nicht erfahren hat, bei Frau af Klint, die ebenfalls in theosophischen Zirkeln unterwegs war, jedoch gleich mitserviert erhält, ist der Hinweis auf die Rolle **innerer Bilder**, die in der Theosophie damals schon seit einiger Zeit eine Rolle spielen. Eine „Forschungsstelle Kulturimpuls“ schreibt zur Ausstellung in Berlin in einer „biografischen Dokumentation“: „Im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts bildete sie mit vier anderen Frauen eine **spiritistische Gruppe** >Die Fünf< oder >Freitagsgruppe<. Als **Medium** wurde sie während der Séancen zum **automatischen Zeichnen** inspiriert. Schon 1904 wies sie ein geistiger Führer, Ananda, während einer Séance an, **Gemälde der astralen Ebene** zu malen. Ihre **ersten okkulten Abstraktionen** entstanden aber erst 1906. Durch **„unbewusstes Malen“** produzierte sie Gemälde, die sich fundamental von denen unterschieden, die aufgrund ihrer akademischen Ausbildung entstanden.“ (Quelle: <http://biographien.kulturimpuls.org/detail.php?&id=1969> vom 3.3.2016 Autor: Van James)

Grundlage für diesen Impuls mag eine Reihe von Veröffentlichungen in theosophischen Druckschriften wie „*Lucifer*“ oder „*Theosophical Review*“ der Autoren Annie Besant und Charles Leadbeater gewesen sein, die schließlich auch als Buch erschienen unter dem Titel „*Thought-Forms*“.

Diese Veröffentlichung, die auch in deutscher Sprache erschien, enthält zahlreiche farbige Darstellungen, Zeichnungen und Malereien von **Visionen**, in denen sich ein Zeichenrepertoire finden lässt, das mit den Bildern von Hilma af Klint und Wassily Kandinsky durchaus verwandt scheint. In einem Vorwort zu den „Gedankenformen“ schreibt Annie Besant: *“The drawing and painting of the Thought-Forms observed by Mr. Leadbeater or myself or by both of us together, has been done by three friends – Mr John Varley, Mr Prince, and Miss Macfarlane, to each of whom we tender our cordial thanks. To paint in earth’s dull colours the forms clothed in the living light of other worlds is a hard and thankless task; so much the more gratitude is due to those who have attempted it. They needed coloured fire, and had only ground earths. We have to thank Mr. Bligh Bond for allowing us to use his essay on **Vibration Figures**, and some of his exquisite drawings. Another friend, who sent us some notes and a few drawings, insists on remaining anonymous, so we can only send our thanks to him with similar anonymity.”* (London 1905 im Netz bei Heidelberger Bestände – digital <http://www.digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bsant>)

Leadbeaters "Gedankenformen" finden sich online in:
<http://www.paranormal.de/paramim/gedanke/fgfom.html>



Gedankenformen in der Aura von Personen aus dem Buch von Charles W. Leadbeater und Annie Besant "Gedankenformen"

Wollte man die Reihe der „*Entdecker des abstrakten Bildes*“ zu Ende denken, dann kämen auch die von Frau Besant genannten „friends“ in Frage. Der Occultismus erlebt am Ende des 19. Jh. in ganz Europa eine Blütezeit durch Beschäftigung mit alten Volkskulturen, durch eine Auseinandersetzung mit dem Hinduismus und ‚Naturreligionen wie dem Schamanismus,‘ wie sie vor allem durch die Okkultistin Helene Blavatsky (die z.B. auch von Kandinsky als Inspiration gefeiert wird s.o.) und durch Rudolf Steiner interpretiert und in Europa bekannt gemacht wurden. In Europa bedienen sich die Okkultisten auch in neueren Wissenschaften und Techniken. Die Entdeckung der Röntgenstrahlung zeigt die Begrenztheit unseres Sinnesapparats auf und übersetzt Unsichtbares in Sichtbares. Die Fotografie wird in der Bevölkerung noch begriffen als eine Zauberkunst, mit deren Hilfe sich Energiestrahlungen >**Charken**< wie die menschliche >**Aura**<, gutes oder schlechtes >**Karma**<, sichtbar machen lässt, oder bei Geisterbeschwörungen oder -Austreibungen ein „**Ektoplasma**“ (s. Abbildung) dokumentieren lässt, das einen von Geistern befallenen, heimgesuchten Körper verlässt. Auch **Mandalas**, **Yantras**, in denen spirituelle Inhalte meist in **geometrischen Mustern** visualisiert werden, haben bei af Klint Pate gestanden. Beachtlich könnte man diesbezüglich (mit etwas Humor) die in der Fotografie aus der Stockholmer Ausstellung dokumentierte Veränderung finden, die mit den Betrachtern der Bilder



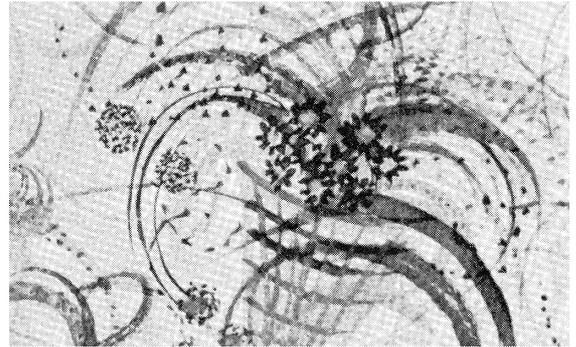
von Frau af Klint vor sich gehen kann. Die Dame, die mit dem Rücken zu den Bildern sitzt, bleibt vorerst verschont. Das Mädchen, das in Betrachtung der Bilder versinkt, ist offensichtlich bereits in ‚Auflösung‘ begriffen, geht selbst in einen ‚geistigen Zustand‘ über.

Innere Bilder wurden schon vor der Jahrhundertwende zum Gegenstand wissenschaftlicher Forschung, etwa durch die Gestalttheorie/Gestaltpsychologie (Ernst Mach und Christian Ehrenfels). In dieses Gebiet fallen auch Erkenntnisse, die etwa Goethe schon ein Jahrhundert vorher über innere Bilder, Synästhesien aufgeschrieben hatte. Worin besteht der Unterschied zwischen >inneren< Bildern und ‚retinalen‘ Bildern? Der Unterschied scheint wissenschaftlich nicht ganz einfach zu fassen, da unsere Wahrnehmung der äußeren Welt kaum vorstellbar ist ohne einen evolutionär entwickelten Sinnesapparat, der je schon an innere Vorgänge gekoppelt ist. Gerald Hüther kennt als Biologe und Hirnforscher „*nur allzugut die Argumente, mit denen sich jeder exakte Wissenschaftler gegen die Verwendung eines so unpräzisen, >schwammigen< Begriffes wie dem eines inneren Bildes wehren muss.*“ (Hüther, „Die Macht der inneren Bilder“, Göttingen 2014, S.17) Andererseits verwendet er ihn „zur Beschreibung all dessen, was sich hinter den äußeren, sichtbaren und messbaren lebendigen Phänomenen verbirgt und die Reaktionen und Handlungen eines Lebewesens lenkt und steuert.“ (Hüther S.17) Damit macht er ihn zu einem Passepartout für jeglichen denkbaren Bildbegriff. Näher an dem, was vielleicht die bei Kandinsky, af Klint und Leadbeater zu vermutenden Bildvorstellungen wissenschaftlich fassbar macht, scheint mir eine Untersuchung von Josef Eichmeier und Oskar Höfer am Institut für technische Elektronik der Technischen Universität, München aus dem Jahr 1974 zu liegen. Dem Titel nach geht es hier um „**Endogene Bildmuster**“. Die Untersuchung deckt immer noch ein weites Feld ab, legt aber ihren Gegenstand fest auf **Lichterscheinungen** (Phosphene) bei geschlossenen Augen im Wachzustand. Die frühesten hier zitierten Untersuchungen von J.E. Purkinje 1819 und Johannes Müller 1826 liegen weit vor Leadbeater und unterscheiden schon innere, endogene, und äußere, exogene Ursachen für die als Lichterscheinungen wahrgenommenen Erregungszustände. Purkinje etwa regt die Lichterscheinungen durch Druck auf die Augen oder durch elektrischen Strom an. Demgegenüber stehen etwa durch Meditation, Suggestion allein oder in der Gruppe (Gesänge, Tanz), Übermüdung, Fasten(!) oder toxisch, etwa durch Pflanzen oder daraus extrahierten chemische Substanzen induzierte innere Lichterscheinungen.

Mir fällt auf, dass diese Entdeckungen in eine Zeit fallen, in der die Physik sich mit der Wellennatur von Schall und Licht auseinandersetzt und die Chemie bei der Erforschung und künstlichen Erzeugung von Farbstoffen und Pharmazeutika Fortschritte macht. Töne können als Schallwellen sichtbar gemacht werden (Chladnische Klangfiguren), wenn man eine Membrane in Schwingungen versetzt. Resonanz wird so erklärbar, Rückkopplung, Übersteuerung, Interferenz, Verzerrung, Eigenrauschen. Licht kann nicht mehr beschränkt verstanden werden auf ein sichtbares Spektrum, sondern kann als Wärmestrahlung ebenso auftreten wie als zellschädigende Radioaktivität. Damit werden auch die Grenzen unserer Sinnesorgane fließend, wird Synästhesie zu einem beobachtbaren und erforschbaren Feld. Wahrnehmung, Sinnesreizung, Nerven und Synapsen werden als abhängig von chemischen Prozessen begreifbar, auf die pharmakologisch Einfluss genommen werden kann. Die Anzahl der chemischen Substanzen (halluzinogene Stoffe), mit deren Hilfe sich Geisterbilder erzeugen lassen, ist um die Jahrhundertwende noch beschränkt auf Rauschmittel, die bereits einen Jahrhunderte alten Wissensschatz von Religionen, Propheten, Heilern, Schamanen, Medizinmännern darstellen. Erst im 20.Jh. erweitert sich das Angebot deutlich, wie auch bestimmte endogene Bildmuster klarer einzelnen Erregungsszenarien, Krankheiten, Ausfallserscheinungen, zuordnen lassen. Die Schrift von Eichmeier/Höfer ist voll von Bildbeispielen dazu. (Abb. Formen der visuellen epileptischen Aura S.21 nach M. Remy, 1958) Ein bei Kandinsky immer



wieder zu lesender Begriff ist „**Vibration**“ und meint wohl einen **psychischen Erregungszustand**, eine diffuse Vorstellung davon, wie Geist und Seele in Schwingungen versetzt werden, Resonanzen einen Gleichklang, Einklang oder einen Missklang, eine Dissonanz von inneren Spannungen hervorrufen. Bei einem unter Epilepsie erzeugten endogenen Bildmuster wird man aber wohl nicht von seelischem Einklang reden wollen.



Goethe berichtet: „*Ich hatte die Gabe, wenn ich die Augen schloss und mit niedergesenktem Haupte mir in die Mitte des Sehorgans eine Blume dachte, so verharrte sie nicht einen Augenblick in ihrer ersten Gestalt, sondern sie legte sich auseinander, und aus ihrem Inneren entfalteten sich wieder neue Blumen aus farbigen, auch wohl grünen Blättern; es waren keine natürlichen Blumen, sondern phantastische, jedoch regelmäßig wie die Rosetten der Bildhauer. Es war unmöglich, die hervorsprossende Schöpfung zu fixieren, hingegen dauerte sie so lange, als mir beliebte, ermattete nicht und verstärkte sich nicht.*“ (Goethe zitiert nach J. Müller 1826, hier zitiert aus „Endogene Bildmuster S.16“) Der hier von Goethe berichtete Selbstversuch enthält ein Element, dem Eichmeier/Höfer in ihrer Untersuchung auch einigen Platz einräumen, nämlich der Interferenz oder **Überlagerung von Vorstellungsbildern**, die aus einem gegenständlichen Bildgedächtnis abgerufen bzw. **assoziiert** werden mit endogenen Bildmustern. Goethe denkt sich eine Blume, d.h. er ruft aus seinem Bildgedächtnis die Vorstellung einer Blume auf, die dann zum Ausgangspunkt einer in Grenzen steuerbaren ‚Vision‘ wird. Den umgekehrten Fall schildert eine bei Eichmeier/Höfer wiedergegebene schamanistische „*Berufungs-vision*“. Der Schamanin zeigte „*sich eines Abends plötzlich eine leuchtende Feuerkugel am Himmel, die zur Erde niedergefahren kam und sie traf. Sogleich fühlte sie, daß ihr ganzes Innere leuchtend wurde; sie verlor das Bewusstsein und war von diesem Augenblick an eine große Geisterbeschwörerin. Der Geist der Feuerkugel hatte in ihr Wohnung genommen, und man erzählt, daß dieser Geist in zwei Teilen geschaffen war: die eine Seite war wie ein Bär und die andere wie ein Mensch gestaltet.*“ (s.7) Hier assoziieren sich zu einer gestaltlosen Lichterscheinung Bilder aus einem gegenständlichen Vorstellungsbereich etwa in ähnlicher Weise, wie man beim Bleigießen an Silvester oder beim Rohrschachtest zu Klecksografien nach Vorstellungsbildern sucht, die sich in einen gegenständlichen und ‚alltagstauglichen‘ Vorstellungsraum einordnen lassen. Meine Oma hat beim Bleigießen immer herauslesen ‚können‘ wieviele Kinder einer ihrer Enkel zu erwarten hatte. Wo ein Bedürfnis oder eine Angst ist, da stellt sich meist auch ein Bild ein, und im günstigen Fall auch ein Publikum, das an Prophezeiungen glauben will, weil damit bereits vorhandene Bedürfnisse oder Ängste bestätigt werden, eigene Phantasien beflügelt werden.

Der bei Frau af Klint deutlich hervortretende Hang zur Geometrie könnte anders als in der biografischen Dokumentation behauptet, durchaus mit ihrer ‚akademischen‘ Ausbildung zu tun haben. Frauen hatten im 19.Jh. an den Akademien nur selten Zugang. Eine künstlerische Ausbildung beschränkte sich hier meist auf **Kunstgewerbe** und speziell für Frauen auf **dekorative Arbeiten**, wozu in erster Linie pflanzliche und geometrische Muster gehörten, wie sie bei Tapeten, Stoffen, in der Keramik oder dem Buchdruck etc. gefragt waren. Die Anthropologie weiß, dass Muster, Verzierungen, Ornamente zum **ältesten Bildrepertoire der Menschheit** zählen und im 20.Jh nicht noch einmal ‚erfunden‘ werden mussten. So finden Eichmeier/Höfer in prähistorischen Felszeichnungen, an der Keramik und an Schmuckobjekten aus der Bronzezeit, an frühen Kunstwerken aus aller Welt ebenso, wie in Formen der modernen Kunst ein immer wiederkehrendes Repertoire endogener Bildmuster. Sie sind sozusagen der bildmäßige Grundstoff, den kein Künstler erfinden musste, wie auch Farben nicht erfunden werden mussten, auch wenn heute von Yves Klein (Ultramarin) bis zur Telekom (Magenta) manche ‚Kreative‘ der Meinung

sind, dass sich die Erfindung einer bestimmten Farbe patentrechtlich schützen lässt. Entwicklungsgeschichtlich steht dieses Grundrepertoire also **am Anfang einer Evolution** des von Menschen gemachten Bildes, noch weit vor der Erfindung, Bilder als Kunst zu deklarieren. Bestehen die Heldentaten von Kandinsky und af Klingt vielleicht in der Idee, die „*inneren Bilder*“ zu einem neuen Sujet der Malerei gemacht zu haben, also einer Transferleistung, vergleichbar der von Duchamp, der mit „*Fountain*“ den Kunstbegriff für ein Sanitärobjekt erweitert hat?

Ein dunkles Geheimnis

Diese Überlegung führt zu Malewitsch, der 1915 in einer Petersburger Ausstellung mit dem programmatischen Motto „**0,10**“ sein Gemälde „*Schwarzes Quadrat*“ zum Nullpunkt, „**Keim aller Möglichkeiten**“ und damit Beginn der Abstrakten Malerei erklärte. Dabei scheint mit >Beginn< nicht unbedingt der Zeitpunkt beschrieben zu sein, an dem das Bild entstand. In der Kunstgeschichte wird „*Schwarzes Quadrat*“ meist auf das Jahr der Ausstellung, also 1915 datiert. Andererseits steht im Raum Malewitschs Behauptung, es sei die „Erstgeburt“ (so zitiert von Belting in „Das unsichtbare Meisterwerk“, München 1998, S.342) seiner suprematistischen Gegenstandslosigkeiten aus den Jahren 1910 bis 1915, „*ein lebendes königliches Kind. Es ist der erste Schritt zur reinen Schöpfung in der Kunst.*“ (Belting, o.zit. S.342, zitiert hier eine Broschüre, die in der Ausstellung 1915 zu erwerben war) Hinter der blumig- nebulösen Umschreibung scheint sich eine Konstruktion von ‚Geburt‘ und ‚Adel‘ zu verbergen, die eine **später gezogene Essenz** zum Ausgangspunkt einer Idee begreifen will. Malewitsch ist damit als Historiker nicht weit entfernt von Kandinsky, der noch 1913 in einem Vortragstext schrieb: „1910 (...) war ich selbst noch nicht reif, die rein abstrakte Form ohne gegenständliche Überbrückung zu erleben. Wenn ich schon damals diese Fähigkeit gehabt hätte, so wären schon zu der Zeit absolute Bilder entstanden.“ (zit. bei S. Partsch, „Moderne Kunst“, S.48) 1919 besann er sich dann doch darauf, 1911 sein auf 1910 datiertes „*Erstes abstraktes Aquarell*“ gemalt zu haben. Alles klar? Wir lernen daraus: Die Urform muss nicht immer gleich als solche erkannt werden und in einer zeitlichen Reihe nicht von Anfang an den gleichen Platz besetzen, den sie in einer hierarchischen Rangfolge beanspruchen kann. Belting spricht von einem „*Palimpsest*“ und der „*Fiktion eines Urbilds*“, insofern es eine „*nachträgliche Erfindung*“ darstellt. (S.344 im Kapitel „Absolute Kunst als Utopie“ in „Das unsichtbare Meisterwerk“).

Malewitsch arbeitete zielgerichtet am Mythos seiner absoluten Malerei, indem er ähnlich wie Kandinsky sein "*erstes abstraktes Aquarell*" das "*Schwarze Quadrat*" zum Ursprung und zur "*Erstgeburt*" seines Suprematismus erhob. In Wirklichkeit hat er schneller als Mondrian erkannt, wohin seine Reduktion von Form und Farbe führen würde, und nach ersten Kompositionen mit farbigen Rechtecken sein Ziel, das „*Schwarze Quadrat auf weißem Grund*“, entdeckt. In der Ausstellung von 1915 hat er es dann an den Anfang, als „*Nr. 1*“ in der Liste der ausgestellten Werke, in eine von ihm selbst konstruierte Reihe gestellt. Susanne Partsch stellt sogar den Titel des Bildes in Frage: „*Schon die oft gebrauchte Bezeichnung Schwarzes Quadrat auf weißem Grund ist falsch, weil sie eine Räumlichkeit suggeriert, wo keine ist.*“ (Partsch o.zit. S.50) Das gemalte Quadrat wurde nachträglich mit einem weißen **Rahmen** versehen.

"*Ein Urbild wurde aus didaktischen Gründen gebraucht, um im Suprematismus die Entfaltung einer Urform behaupten zu können.*" (Belting S. 344) Bei Belting ist auch nachzulesen, dass schon nach kurzer Zeit Risse im Schwarz eine übermalte suprematistische Komposition sichtbar werden ließen. Da hat er zwischen 1923 und 1929 eine Replik angefertigt um sein Märchen aufrecht erhalten zu können, hat die Replik allerdings auf 1913 zurückdatiert. Warum 1913? Seither scheinen in der Kunstwelt zwei schwarze Urbilder herumzugeistern, wobei nie genau zu sagen ist, von welchem gerade berichtet wird. Malewitsch selbst nennt seinen Stil "*Suprematismus*". 1927 erscheint seine Schrift "*Die gegenstandslose Welt*", mit der er in der Kunstgeschichte zu einem der **führenden**

Theoretiker des Konstruktivismus wird. Im Zuge der politischen Entwicklung in Europa und Rußland gerät die **>nichtgegenständliche Malerei<** und die Tendenzen im Expressionismus, die ihren Weg begleiten, unter gesellschaftlichen Druck. Vor allem in Rußland, in Deutschland und in Italien übernehmen politische Kräfte die Herrschaft, die die Kunst wieder in den Dienst politischer Herrschaftsinteressen stellen und sie als Instrument von Volkserziehung und Propaganda für ein Menschenbild und Weltbild einsetzen, das an klassizistischen Idealen ausgerichtet ist. Erst nach dem 2. Weltkrieg wird die "*Abstrakte Kunst*", diesmal von Amerika ausgehend, zur vorherrschenden 'Stilform' auch in Europa und schafft sich neue Heroen.

Worin besteht nun die geschichtsträchtige ‚Heldentat‘ von Malewitsch im Unterschied zu Paul Bilhauds und Alphonse Allais Bildidee „*Nächtlicher Kampf der Neger im Keller*“? (s.a. Kapitel 1) Man muss Malewitsch zu Gute halten, dass er einen Bildwitz von Bilhaud und Allais aus dem lächerlichen Umfeld der Karikatur in einen absolut ernstesten **Kontext von bildender Kunst** transponiert hat. Das war nur möglich, weil die Kunst seit 1882/97 erhebliche Veränderungen durchgemacht hatte, die ein derartiges Bild in den Kontext einer revolutionären, avantgardistischen Malerei denkbar und damit möglich gemacht haben. Futurismus und Kubismus hatten bereits so viele Lacher verstummen lassen, dass die Akzeptanzschwelle einen Punkt erreicht hatte, an der „Schwarzes Quadrat“ **als Kunst** ernst genommen werden konnte. Dazu hatte ein fachlicher Diskurs, hatten Texte, Manifeste, Ausstellungen, Ankäufe, Kritiken beigetragen, die von einer Vielzahl von Journalisten, Kuratoren, Historikern, Experten, Autoren getragen, ein gedankliches, verbales, begrifflich-textliches und bildmäßiges Instrumentarium bereitgestellt haben, in dem ein schwarzes Quadrat nur noch von Pharisäern der Lächerlichkeit preisgegeben werden durfte. Wenn ein Faktum schon einmal den Einzug in ein Lexikon geschafft, wenn eine Tat im Fachjargon als „prophetisch“ gepriesen wird, wenn die Nachahmer, Parteigänger, Weiterentwickler eine kritische Masse erreicht haben, dann blamiert sich jeder, der hinter den Stand des Diskurses zurückfällt, als Fachidiot.

Der von Belting verwendete Begriff **>Palimpsest<** trifft auf das „Schwarze Quadrat“ in einem mehrfachen Sinn zu. Belting hat beschrieben, dass das in der Ausstellung **>0.10<** gezeigte Bild mit der Katalognummer 1 eine Übermalung war, hinter der bereits nach zehn Jahren durch Rissbildung ein suprematistisches Vorgängerbild erahnbar wurde, was schließlich auch durch ein Röntgenbild verifiziert werden konnte. Wie schon weiter vorne in diesem Text erwähnt, haben neuere Röntgenaufnahmen im Jahr 2015 die Vermutung nahegelegt, dass „*nicht, wie bisher bekannt, ein übermaltes Bild gefunden worden*“ war, „*sondern zwei Bilder*“. (Spiegel Online vom 13.11.2015) Der Spiegel berichtet weiter: „*Wissenschaftler hätten zudem eine angebliche Aufschrift von Malewitsch auf dem „Schwarzen Quadrat“ entziffert. Sinngemäß laute sie: Schlacht von Schwarzen in einer dunklen Höhle.*“ Demnach hätte Malewitsch nicht nur die Fiktion eines Urbildes geschaffen, indem er ein Nachfolgebild übermalt hat, sondern er hätte das im vollen Bewusstsein der Tatsache getan, dass er dabei einen alten Witz, den er schon zu seiner Jugendzeit gehört haben konnte, mit ernster Mine nachgebetet hat. Die 93-jährige Präsidentin des staatlichen Puschkin-Museums in Moskau weiß diese Entdeckungen mit würdevollem Ernst zu kommentieren: Sie hält es nicht für ein **>Bild<**, sondern für ein **>Manifest<** und meint: „*Daher wirkt alles, was mit ihm*“(dem Bild) „*zusammenhängt, wie ein dunkles Geheimnis.*“ (Spiegel, o.zit)

Literatur

- Danto, "Kunst nach dem Ende der Kunst", 1996
- Jaffe, „Mondrian und De Stijl“, Köln 1967
- Susanne Partsch, „Moderne Kunst“, München 2005
- Kammerlohr, „Kunst im Überblick“, München 2004
- A. Besant und C. Leadbeater, „Thought-Forms“, London 1905
- Hans Belting, „Das unsichtbare Meisterwerk“, München 1998