

Zu den »unreinen« Quellen der Moderne.

Materialität und Medialität

bei Kandinsky und Malewitsch

SIGRID SCHADE

»Wir wollen die Museen, die Bibliotheken und die Akademien jeder Art zerstören und gegen den Moralismus, den Feminismus und gegen jede Feigheit kämpfen, die auf Zweckmäßigkeit und Eigennutz beruht.«¹ (Filippo Tommaso Marinetti)

»Der Künstler braucht seine Kraft, um niederen Bedürfnissen zu schmeicheln; in einer angeblichen künstlerischen Form bringt er einen unreinen Inhalt, er [...] betrügt die Menschen und hilft ihnen, sich zu betrügen, indem sie sich und andere überzeugen, daß sie geistigen Durst haben, daß sie von der reinen Quelle diesen geistigen Durst stillen. Derartige Werke verhelfen nicht der Bewegung nach aufwärts, sie hemmen sie, sie drängen das Vorwärtstrebende zurück und verbreiten Pest um sich. Solche Perioden, in welchen die Kunst keinen hochstehenden Vertreter hat [...] sind *Perioden des Niedergangs* in der geistigen Welt.«² (Wassily Kandinsky)

»Im weiten Raum kosmischer Feiern errichte ich die weiße Welt der suprematistischen Gegenstandslosigkeit als Manifestation des befreiten Nichts«.³

-
- 1 Aus dem »Manifest des Futurismus« (1909), zit. in: Charles Harrison/Paul Wood, *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Kunstschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Bd. 1, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 184.
 - 2 Zit. nach Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*, Bern, Bümpliz: Benteli 1952, S. 31.
 - 3 Kasimir Malewitsch: *Suprematismus. Die gegenstandslose Welt*, hg. v. Werner Haftmann, Köln: dumont taschenbücher 1989, S. 161.

»Die ureigene Idee der Kunst ist die Gegenstandslosigkeit [...]. In der suprematistischen Gegenstandslosigkeit hat die »Neue Kunst« ihre endgültige Form gefunden. In *ihr* erblicke ich *die* Wahrheit, die dem Wesen der reinen Kunst entspricht und die früher oder später auch die Wahrheit der heute noch in gegenständlich-realistischen Vorstellungen lebenden Menschen wird.«⁴ (Kasimir Malewitsch)

Der vorliegende Text greift einige der Argumente des Aufsatzes *Ästhetiken und Mythen der Moderne*⁵ auf, in dem ich »Hegels Erbe«, das gespenstische Nachleben seiner Geist-Philosophie in der Selbst-Begründung nicht-gegenständlicher Malerei, diskursanalytisch zu bestimmen versucht hatte. Dieses Erbe ist u. a. gegründet auf eine Hierarchie der (Kunst-)Gattungen oder Medien auf dem Weg zur Erkenntnis des Wahren und Absoluten. Diese gründet wiederum implizit auf Geschlechterkonstruktionen. Hegel ist nur einer der philosophischen Väter (stellvertretend für die platonische Tradition), Schopenhauer, Kant, Bergson oder abgeleitet auch Worringer, zu denen sich religiöse Väter wie Rudolf Steiner u. a. gesellten, auf die sich die erste Generation abstrakter Maler bezog – gleichwohl in Bezug auf die Selbstpositionierung innerhalb einer nach wie vor effektiven Hierarchie der Gattungen der wichtigste. Im Gefüge ihrer heterogenen Selbst-Begründungen, die sich in verschiedener Hinsicht unterscheiden, ging es der abstrakten Avantgarde einerseits um eine Umwertung und Umkehrung der u. a. von Hegel für die Kunst negativ formulierten Hierarchie zwischen Geist und Materie, eine Umwertung, die insbesondere der Malerei wieder einen Wert, eine Wertung verschaffen sollte, die mindestens mit der der Philosophie oder der Musik vergleichbar wären: als privilegierter Zugang zu einer universalen Wahrheit, als absolutes Erkenntnismedium. In diesen Argumentationen spielten die Begriffe der Reinheit und der Immaterialität eine zentrale Rolle. Im Folgenden möchte ich die Verschränkung zwischen den Vorstellungen von Immaterialität und Reinheit und die dagegen abgesetzten Vorstellungen von Materialität und Unreinheit genauer beleuchten, die trotz aller Heterogenität der jeweiligen Konzepte konstitutiv für die Begründungen der Abstraktion bei fast allen Künstlern der abstrakten Avantgarde gewesen sind – unabhängig davon, ob sie Immaterialität, Reinheit und Spiritualität zugleich auch religiös bzw. esoterisch konnotierten oder nicht (Kandinsky z. B. tat dies mit Bezug auf Rudolf Steiner, für Malewitsch war die Religion selbst eine zweckorientierte Ideologie). In diesen Auseinandersetzungen ging es nicht zuletzt auch um eine Neudefini-

4 Ebd., S. 76.

5 Sigrid Schade: »Ästhetiken und Mythen der Moderne. Hegels Erbe in der Selbst-Begründung nicht-gegenständlicher Malerei. Eine diskurs- und mediananalytische Skizze«, in: Hans Matthäus Bachmayer/Dietmar Kamper/Florian Rötzer (Hg.), *Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins*. Van Gogh, Malewitsch, Duchamp, München: Klaus Boer Verlag 1992, S. 191-211.

tion der Funktion der Malerei und des Künstlers zu Beginn des 20. Jahrhunderts – der in der religiösen Variante wieder zum Eingeweihten erklärt wird, der den Weg der wahren Erkenntnis und der Erleuchtung vorausgehen kann.

Es wird sich dabei zeigen, dass die Begründungsfiguren eklatant in Widerspruch stehen zur künstlerischen Praxis der Protagonisten selbst, für die die Inspirations-Quellen, die sie in ihren Texten immanent als »unrein« stigmatisierten, gleichwohl Vorbildfunktion für die Erarbeitung und differenzierte Ausformulierung abstrakter, ungegenständlicher Formfindungen hatten. Diese offensichtlichen Widersprüche lassen sich implizit auf die Verdrängung »weiblicher« Einflüsse – sei es des weiblich konnotierten Kunsthandwerks und des Ornaments, sei es der Künstlerinnen selbst, mit denen diese Künstler zusammen lebten und/oder arbeiteten – zurückführen. Diese Verdrängung setzte sich fort in der in Kunstkritiken oder kunsthistorischen Übersichten gängigen Unterstellung, Künstlerinnen hätten selbst zur Abstraktion nichts beigetragen, nichts beitragen können, und führte meist dazu, dass diese in diesen Übersichten meist schlicht fehlen. Dass Abstraktion »männlich« und deshalb nur von Künstlern hervorgebracht oder erkämpft worden sei und werden könne, kann indes durch die Tatsache, dass es eine ganze Reihe von Künstlerinnen gab und gibt, welche an der Abstraktion arbeiteten – auch im wechselseitigen Austausch zwischen Künstlerpaaren oder Künstlergruppen – gründlich widerlegt werden.⁶

Diese auf Geschlechterkonstruktionen beruhenden Begründungsfiguren der Abstraktion sind von der Kunstgeschichtsschreibung – bis auf Ausnahmen – nicht untersucht worden. Auch in der feministischen Kunstgeschichtsforschung und den Gender Studies, die die Verknüpfung von Geschlechterkonstruktionen und Gattungshierarchien inzwischen herausgearbeitet haben⁷, ist

- 6 Vgl. Sigrid Schade: »Künstlerinnen und ›Abstraktion‹. Anmerkungen zu einer ›unmöglichen‹ Beziehung in den Konstruktionen der Kunstgeschichte«, in: Ulrich Krempel/Susanne Meyer-Büser (Hg.), Garten der Frauen. Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland. 1900-1914, Katalog Sprengel Museum, Hannover 1997, S. 37-45; Sigrid Schade: »Zwischen ›reiner‹ Kunst, Kunsthandwerk und Techniqueuphorie. Sonia und Robert Delaunays intermediale und strategische Produktionsgemeinschaft/Between ›Pure‹ Art, Crafts and Technological Euphoria. The Intermedial and Strategic Collaboration of Sonia and Robert Delaunay«, in: Robert Delaunay. Hommage à Blériot, hg. v. Roland Wetzels, Katalog der Ausstellung Kunstmuseum Basel, Bielefeld, Leipzig: Kerber 2008, S. 84-94.
- 7 Vgl. grundlegend immer noch Rozsika Parker/Griselda Pollock: *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, London: Pandora 1981, bes. Kap. 3, »Crafty Women and the hierarchy of the arts«, S. 50ff.; Rozsika Parker: *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, London: The Wom-

der implizite Zusammenhang mit der rhetorischen Funktion der Diskursfigur der Reinheit oder der Reinigung noch nicht explizit ins Blickfeld geraten.

Dieser Zusammenhang wurde in der traditionellen Kunstgeschichtsschreibung schon gar nicht thematisiert. Bis heute wiederholen Kunsthistoriker die »Selbstzeugnisse« der bekannten »Vorreiter« der Abstraktion, ohne sie auch nur dem zu unterwerfen, was die Mindestanforderung historischer Forschung wäre, nämlich einer Quellenkritik.⁸

Seit der Arbeit an dem erwähnten Aufsatz über *Ästhetiken und Mythen der Moderne* ist jedoch eine Untersuchung publiziert worden, auf die ich an dieser Stelle besonders hinweisen möchte, die sich explizit mit dem Diskurselement der »Reinheit« in den Begründungsfiguren abstrakter Malerei auseinandergesetzt hat, aber im deutschsprachigen Raum so gut wie nicht rezipiert wurde. Mark Cheethams Arbeit *The Rhetoric of Purity*⁹ stützt die folgende Argumentation weiter ab, seine Hauptbeispiele sind – mit je verschiedenen Schwerpunkten – Mondrian und Kandinsky, denen Klee entgegengestellt wird, der das Konzept der Reinheit infrage gestellt habe.

Auch Mark Cheetham betont, dass ungeachtet der Tatsache, dass es Künstler verschiedener europäischer Länder waren, die in unterschiedlichen Sprachen ihre Manifeste verfassten, die Rhetorik der Reinheit ein gemeinsamer Nenner dieser Avantgarden war, der sich offenbar gegenseitig problemlos übersetzen ließ.¹⁰ Ausgangspunkt für Cheetham war die scheinbare »Natürlichkeit« der Verbindung zwischen Abstraktion und Reinheit auf der Grundlage einer essentialistischen Ästhetik, die eine ontologische, ewige und absolute, universalistische, autonome und ahistorische Gültigkeit und Wahrheit in Bezug

en's Press 1984; Ines Lindner u. a. (Hg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin: Reimer 1989, bes. Kap. III, »Männliche« und »weibliche« Künste? Geschlechterverhältnisse in Kunstgattungen und Medien«, S. 200ff.; Dietmar Rübel/Monika Wagner/Vera Wolff (Hg.): Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur, Berlin: Reimer 2005, bes. Kap. 9, »Material und Geschlecht«.

8 Christopher Green: »Pure Painting«: Paris 1910-22«, in: Abstraction. Towards a New Art, Katalog der Ausstellung, Tate Gallery, London 1980, S. 26-28, verweist zumindest auf eine Quelle des Begriffs »Reine Malerei«, nämlich Guillaume Apollinaire, der den Begriff der Peinture pure mit Bezug auf die Emergenz einer Malerei 1912 prägte, in der das Sujet keine Rolle mehr spielen würde. Dies fand er bei den »Orphisten«, zu denen er Robert (und Sonia) Delaunay, Ferdinand Léger, Marcel Duchamp, Francis Picabia, aber auch merkwürdigerweise Picasso rechnete, während der Name Frantisek Kupka fehlte.

9 Mark Cheetham: *The Rhetoric of Purity. Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*, Cambridge University Press 1994 (Paperback edition).

10 Ebd., S. xi.

auf die Malerei und ihr Wesen proklamierte. Es ist diese »Natürlichkeit«, die er als Effekt der rhetorischen Operationen der Künstler in ihren Manifesten zu beschreiben versucht, wobei mit dem Begriff der Rhetorik eben auch thematisiert wird, dass die künstlerische Produktion der Avantgarde sowohl aus malerischen wie auch theoretischen Produktionen bestand. Cheetham begründet u. a., dass es keinen Sinn macht, diese Operationen scharf zu unterscheiden, denn die ungegenständliche Avantgarde kommentierte Bilder mit Texten und Texte mit Bildern.¹¹ Insofern ist bei ihm die Quellenkritik selbst nicht hierarchisch auf Bildproduktion gerichtet, zu deren Erläuterung die theoretische Reflexion der Künstler allenfalls beitrüge. Die Gleichberechtigung der bildlichen und textlichen Quellen gründet sich auf die Überzeugung und den Nachweis, dem die Untersuchung gewidmet ist, dass die künstlerische Praxis die einer ästhetischen Ideologie ist, welche sich sowohl in die Bilder wie auch die Texte eingeschrieben hat.¹² Eine Analyse der Ideologie der Reinheit oder der Reinigung, die er in seiner Untersuchung an verschiedenen Beispielen durchspielt, führt auch Cheetham – hier mit Bezug auf Mondrian – zu dem Schluss:

»The most excluded principle and individual of all is the female. Her purification in Mondrian's work is a microcosm of his entire aesthetic and offers us an excellent vantage from which to assess the implications of his essentialist enterprise. Mondrian theorized about the inferiority of the feminine in some of his earlier writings and devoted the lengthy and concluding sections of his first major statement of the axioms of Neoplasticism, 'The New Plastic in Painting' (1917), to a detailed defense of what we might call the intrinsic ›maleness‹ of abstract art.«¹³

Es geht mir im Folgenden ebenfalls um eine fortgeschrittene Analyse und Rekonstruktion der Ausschlüsse und Widersprüche, um deren Preis die Abstraktion gewonnen wurde. Ohne Zweifel spielte die rhetorische Figur der Reinheit eine zentrale Rolle, die implizit das Unreine mit benennt.

Gründungsakte, NS-Verfemung und die Wiederauferstehung der Rezeption der Abstraktion als Mastersignifikant der Moderne

Die abstrakte oder ungegenständliche Malerei und die deren Genese begleitenden und begründenden theoretischen, biografischen und kommentierenden Künstlerschriften zwischen 1900 und 1930 galten und gelten nach wie vor

11 Ebd., S. xiv.

12 Ebd., das Kap. »Purity as aesthetic ideology«, S. 102ff.

13 Ebd., S. 121-128.

in der Kunstgeschichtsschreibung als *die* wichtigsten Errungenschaften der klassischen Moderne. Zu deren prominentesten Vertretern gehören Wassily Kandinsky und Kasimir Malewitsch. Kandinskys Text *Über das Geistige in der Kunst* lag als Manuskript 1910 vor und wurde 1911 veröffentlicht (1912), weitere kunsttheoretische Schriften folgten in der Bauhaus-Zeit, u. a. *Punkt und Linie zu Fläche* (1925).¹⁴ Malewitschs erste Broschüre zur »gegenstandslosen Welt« und zum Suprematismus, geschrieben etwa 1913, wurde 1915 verlegt. Das redundante Konzept formulierte er in immer wieder neuen Schriften als Thema mit Variationen. 1927 wurden die Texte *Einführung in die Theorie des additionalen Elementes* und *Suprematismus* als Bauhaus-Buch 11 veröffentlicht.¹⁵ Es handelt sich bei diesen Veröffentlichungen um eine Textsorte, die biografische Elemente mit kunsttheoretischen Überlegungen verbindet, zugleich aber immer auch auf die gesamte gesellschaftliche Entwicklung bezogen war, zu deren Erneuerung die Kunst in einer selbst erneuerten Form beitragen sollte.¹⁶ Die schriftliche Exegese dient der Selbstvergewisserung und zugleich der Legitimierung der eigenen künstlerischen Produktion. Letztlich geht es um die Funktion des Künstlers und seiner Produktion in einer radikal veränderten, technisierten, zunehmend industrialisierten Welt, in der entweder der (Früh-)Kapitalismus oder der Sozialismus jeweils verschiedene Lösungen zur Frage der Produktion von Gütern, der Verteilung materiellen Reichtums und des Zugriffs auf beides anboten, welche zugleich in einem Wettbewerb der Industrie-Nationen ausgetragen wurden.

Die beiden Künstler werden in der Kunstgeschichte als Künstler-Heroen, als Gründer der Moderne, als Retter/Ritter¹⁷ der autonomen Malerei und Künstlerschaft und als Propheten immaterieller Werte beschrieben, die häufig auch religiös oder mystisch gedeutet wurden (*Abb. 1 und 2*).

14 Kandinsky: *Punkt und Linie zu Fläche*, Bern, Bümpliz: Benteli 1955 (Erstausgabe als Bauhaus Buch 9, München: Verlag Langen 1925).

15 Kasimir Malewitsch: *Die gegenstandslose Welt*. Neue Bauhaus Bücher, hg. v. Hans M. Wingler, Mainz, Berlin: Florian Kupferberg 1980.

16 Zu einer nationalen Perspektive dieser Erneuerungsbewegung aus russischer Sicht vgl. Noemi Smolik: »Auferstehung und kulturelle Erneuerung«, in: Kandinsky. Malerei 1908-1921, Katalog der Ausstellung Kunstmuseum Basel, Ostfildern: Hatje Cantz 2006, S. 137-156.

17 Die Anspielung auf den Blauen Reiter basiert auf Kandinskys eigener Bezugnahme und Identifikation mit dem christlichen Ritter und Märtyrer, dem heiligen Georg, der als Rest-Gegenständlichkeit in der Bilderserie noch zu erkennen ist, wenn man das Motiv systematisch verfolgt, wie es Kathrin Heinz getan hat: Kathrin Heinz: »Der Drachenkämpfer Wassily Kandinsky. Über Helden und ihre Verbindungen«, in: *Frauen Kunst Wissenschaft*, 41, 2006, S. 35-50.



Abb. 1: Umschlag des Almanachs *Der Blaue Reiter*. Hg. v. Wassily Kandinsky und Franz Marc, Erstaufgabe 1912, München: Piper & CO. Abgebildet auf dem Umschlag der dokumentarischen Neuausgabe von Klaus Lankheit, München: Piper & CO 1984



Abb. 2: Wassily Kandinsky, *Lyrisches*, Öl auf Leinwand, 1911, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Abstrakte Malerei wird von beiden Künstlern mehr oder weniger synonym als »reine« oder »immaterielle« Malerei definiert. Man kann von der Abstraktion inzwischen geradezu als Markenzeichen der Moderne sprechen, besonders das *Schwarze Quadrat* von Malewitsch ist zu einem solchen Mastersignifikanten der Moderne geworden (Abb. 3). Dies ist erwiesenermaßen das Ergebnis von nun bereits hundert Jahren unablässig wiederholter Beschwörungen.

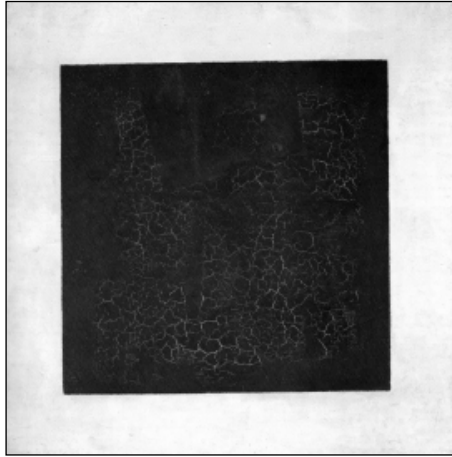


Abb. 3: Kasimir Malewitsch, *Schwarzes suprematistisches Quadrat*, Öl auf Leinwand, 1914-15, Tretiakov Galerie, Moskau

Nach der Verdrängung und Vernichtung der Avantgarden der Moderne durch den Nationalsozialismus, Genozid und Krieg hat die Kunstkritik und -geschichte in den 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts vor allen anderen Avantgarden die Abstraktion rehabilitiert.¹⁸ Sie hat die Abstraktion oder die Ungegenständlichkeit nicht nur zum Kennzeichen der Moderne gemacht, sondern auch – in der Gleichsetzung von Ungegenständlichkeit mit politischer Unschuld oder Abstinenz – zum Zeichen westlicher Freiheit während des Kalten Krieges.¹⁹ Mit der Abstraktion wurden auch die Schöpfermythen

18 Vgl. dazu Walter Grasskamp: *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*, München: Becksche Reihe 1989, bes. Teil II, westdeutsche Nachkriegsmode: »Entartete Kunst« und documenta I. Verfemung und Entschärfung der Moderne«, S. 76-119; Sigrid Schade: »Zur verdrängten Medialität der modernen und zeitgenössischen Kunst«, in: Sigrid Schade/Georg Christoph Tholen (Hg.): *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, München: Wilhelm Fink 1999, S. 269-291, bes. S. 284ff.: »Die documenta I: zur Verdrängung der Medialität der Moderne«.

19 Für die USA vgl. Serge Guilbaut: *How New York Stole the Idea of Modern*

der kunsthistorischen Tradition rehabilitiert²⁰ und nicht zuletzt Gattungshierarchien, die bereits in den 10er und 20er Jahren des 20. Jahrhunderts durch Grenzüberschreitungen infrage gestellt worden waren.

In den der Kunstgeschichte benachbarten geistes- oder kulturwissenschaftlichen Fächern hat in den 1970er und 1980er Jahren eine Relektüre der Moderne auf breiter Ebene eingesetzt, eine Überprüfung ihrer Verfahren, ihrer Reflexionen, Widersprüche und ihrer Werte. Im Mainstream der Kunstgeschichte dagegen wurde an der einmal fixierten und kodifizierten Moderne als einer Meistererzählung festgehalten. Dies lässt sich noch bis in die Gegenwart verfolgen, wie die Ausstellung *Kandinsky. Malerei von 1908-1921* im Kunstmuseum Basel in 2006 zeigt.²¹ Im Katalog-Vorwort schreiben dessen Direktor Bernhard Mendes Bürgi und Vicente Todoli, der Direktor der Tate Modern in London, wohin die Ausstellung anschließend reiste, Folgendes:

»Kandinsky ist einer der wichtigsten Künstler des 20. Jahrhunderts. Mit der Entwicklung der Abstraktion gab er der Kunst einen Impuls, der noch heute wirksam ist. Sein frühes Werk, das von Landschaftsbildern und von Szenen aus der Volksmythologie geprägt ist, lässt kaum erahnen, dass er bald nach 1910 *Bilder ohne Bezug zur sichtbaren Wirklichkeit* malen würde. Kandinsky eröffnete sich mit diesem Schritt den *Weg zu einer geistigen Wirklichkeit jenseits äußerer Sinneseindrücke*. Um diese geistige Wirklichkeit zu beschreiben, die er als bildender Künstler entdecken und erschließen wollte, bediente er sich immer wieder der *Analogie mit der »abstrakteren« Kunstform der Musik*. Ein zentraler Begriff für diese geistige, seelische Wirklichkeit ist der »innere Klang«. [...] Die Ausstellung konzentriert sich auf die zentrale Schaffensperiode von 1908-1921, in der Kandinsky die Abstraktion entwickelt.«²²

Auch in der Einführung der eigentlichen Kuratoren Hartwig Fischer und Sean Rainbird finden wir die immergleichen affirmativen und redundanten Beschreibungen:

Art. Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1983. Deutsche Ausgabe Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1997.

20 Vgl. Silke Wenk: »Pygmalions Wahlverwandtschaften. Die Rekonstruktion des Schöpfermythos im nachfaschistischen Deutschland«, in: Ines Lindner u. a. (Hg.), *Blick-Wechsel*, S. 59-82; Katja von der Bey: »Maler und Hausputz im deutschen Wirtschaftswunder. Künstlermythen der Nachkriegszeit zwischen »Kulturnation« und »Wirtschaftsnation««, in: Kathrin Hofmann-Curtius/Silke Wenk (Hg.): *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*, Marburg: Jonas 1997, S. 99-116.

21 Kandinsky. *Malerei 1908-1921*.

22 Ebd., S. 8 (Hervorhebungen Sigrid Schade).

»[Kandinsky] zählt zu den ersten Künstlern, die die Gegenständlichkeit hinter sich ließen und eine ›reine‹ nicht-gegenständliche Malerei verwirklichten. [...] War zuvor die Natur oder ein historisches oder biblisches Ereignis Thema des Bildes, wurde jetzt die immaterielle Wirklichkeit der eigenen seelischen Instanzen Gegenstand der gegenstandslosen Kunst. Kandinsky sprach von ›reiner‹ Malerei und meinte eine Kunst, die der Künstler als intuitiver, spiritueller Schöpfer aus sich selbst hervorbrachte – einem Selbst, das tief geprägt war durch historische, philosophische und künstlerische Erfahrungen.«²³

Diese Beispiele mögen als Nachweis genügen, mit welcher Kontinuität noch die aktuellste Kunstgeschichtsschreibung die Selbsterklärung der Künstler der Moderne wiederholt, ohne sie zu analysieren. Das Verhältnis der modernen Kunstgeschichtsschreibung zur Abstraktion ist also zutiefst symbiotisch. Um es mit Foucault zu sagen, die Kunstgeschichte der Moderne stellt sich über den Gegenstand, den sie beschreibt, selbst her.²⁴ Es handelt sich hier um Redefiguren, die nachgerade für jenen Effekt der Naturalisierung stehen, den Mark Cheetham benennt. Das »Reine« scheint sich von selbst zu verstehen, nicht erklärungsbedürftig zu sein.

Wenige Ausnahmen sind in der Geschlechterforschung in der Kunstgeschichte zu finden, die sich in den letzten zehn bis zwanzig Jahren der Widersprüchlichkeit der Moderne und ihrer impliziten Geschlechterkonstruktionen angenommen hat.

Abstraktion als Krisensymptom

Ich schließe mich zunächst den Einsichten der benachbarten kulturwissenschaftlichen Fächer oder interdisziplinärer Analysen an, dass die Moderne eine Zeit ist, in der Werte, über die sich Gesellschaften oder Gruppen geeinigt hatten, infrage standen und bislang Selbstverständliches in eine Krise geriet. Die künstlerische Produktion nach der Jahrhundertwende muss kulturhistorisch im Zusammenhang der politischen Situation vor, während und nach dem Ersten Weltkrieg und der damit einhergehenden industriellen und technischen Entwicklung, der Erkenntnisse in den Naturwissenschaften und nicht zuletzt im Zusammenhang und in Wechselbeziehung zu den neuen Massenmedien und Vernichtungswaffen gesehen werden. Dazu gehören deren Herausforderungen an die Wahrnehmung, die besonders von den abstrakten Künstlern

23 Ebd., S. 12 (Hervorhebungen Sigrid Schade).

24 Vgl. Sigrid Schade: »Kunstgeschichte«, in: Wolfgang Zinggl (Hg.): Spielregeln der Kunst, Dresden 2001, S. 86-99.

thematisiert wurden.²⁵ Die Bezüge der Künstler auf moderne Natur- und Technikwissenschaften entsprachen aber meist nicht dem tatsächlichen Stand, ihre Kenntnis und ihr Verständnis waren geprägt durch fragmentarische diskursive Einbettung dessen, was in der gebildeten Welt über das Atom oder die Relativitätstheorie zirkulierte, und kann als Amalgam romantischer Harmonie- und Sinnsuche mit Konzepten von Elektrizität und Magnetismus gelesen werden.²⁶ Für ihre Konzepte der direkten, physiologischen Wirkungen von Bildern auf Betrachter, die man als Rezeptionsästhetik und Vermittlungstheorien verstehen kann, spielten diese Vorstellungen allerdings eine wichtige Rolle.²⁷

Die zunehmend problematischer werdende Selbstpositionierung von Künstlern als Ausstellungskünstler²⁸ als Autoren innerhalb einer Gesellschaft,

- 25 Vgl. dazu Christoph Asendorf: Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert, Gießen: Anabas 1984; Absolut modern sein: zwischen Fahrrad und Fließband – culture technique in Frankreich 1889-1937, Katalog der Ausstellung, hg. v. der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst, Kunsthalle Berlin, Berlin 1986; Kathrin Hoffmann-Curtius: »Der irrende Ritter. Künstler-, Kampf- und Kriegerromantik zum Ersten Weltkrieg«, in: Frauen Kunst Wissenschaft, 41, 2006, S. 51-60; Robert Delaunay. Hommage à Blériot. Die Bezüge der Künstler auf moderne Natur- und Technikwissenschaften entsprachen aber meist nicht tatsächlicher Kenntnis oder Verständnis.
- 26 Hubertus Gassner und Wolfgang Kersten bemühen sich z. B., die *rationalen* wissenschaftlichen, hier physikalischen Komponenten aus Kandinskys theoretischen Texten herauszudestillieren und den *irrationalen*, esoterischen Tendenzen gegenüberzustellen: »Physikalisches Weltbild und abstrakte Bildwelten bei Wassily Kandinsky«, in: Monika Wagner (Hg.), Moderne Kunst 1. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt's Enzyklopädie 1991, S. 372-400; Wolfgang Hagen hingegen weist nach, dass die physikalischen und technischen Vorstellungen, die Kandinsky in *Das Geistige in der Kunst* mit okkulten Vorstellungen verbindet, zeitgenössisch überholt sind, es handelt sich laut Hagen um eine »spekulative Symbolik chemophysikalischer Fluidalwechselwirkungen von Magnetismus, Galvanismus und Elektrizität: »Der Okkultismus der Avantgarde um 1900«, in: S. Schade/G. C. Tholen (Hg.), Konfigurationen, S. 338-357.
- 27 Das gilt für Kandinskys Vibrationsvorstellungen ebenso wie für Delaunays Theorie der Wirkungen von Farbkontrasten mit Bezug auf Chevreul wie auch für Malewitschs Konzept des »additionalen Elements« in der Malerei (siehe weiter unten im Text).
- 28 Oskar Bätschmann: Der Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln: DuMont 1997, bes. Kap. II, IV und V; Sigrid Schade/Silke Wenk: »Strategien des ›Zu-Sehen-Gebens‹: Geschlechterpositionen in

die für sie keine zentrale Rolle mehr anbot, bewegt sich zwischen Befreiung und Bedrohung. Als Befreiung von den Zwängen der abbildenden Repräsentation wurde z. B. die Erfindung und Entwicklung der Fotografie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angeführt²⁹, die diese Aufgabe übernahm, die aber zugleich als Bedrohung der gesellschaftlichen Existenzberechtigung der Kunst wahrgenommen wurde. Paris wurde zum Zentrum einer transnationalen Künstleravantgarde zwischen Lissabon und Sankt Petersburg, einer Avantgarde, die sich gerade den neuen Herausforderungen der Industrialisierung und des städtischen Lebens stellen wollte. Dabei entstehen nomadische Künstlerbiografien, wie z. B. bei Kandinsky, Sonia Delaunay-Terk oder Malewitsch, Künstler/-innen, die im Zuge ihrer Fluchten vor politischen Umbrüchen, Revolutionen und dem Ersten Weltkrieg immer wieder Orte und Arbeitszusammenhänge wechseln mussten, wobei die Spannung zwischen Zentrum und Peripherie als das geringste der zu lösenden Probleme betrachtet werden kann. Auch persönliche Gründe trugen zur Nomadenexistenz bei, insbesondere, wenn Paare wie z. B. Münter und Kandinsky als Verlobte zusammenlebten, ohne dass Kandinsky seine erste Ehe auflösen wollte oder konnte, und sie sich deshalb immer am Rande – zumal für Frauen – gesellschaftlich gerade noch akzeptabler Lebensformen bewegten.³⁰

Bedroht war die geniale Autorposition des Künstlers nicht zuletzt von einer Aufwertung des seit der Renaissance und seit dem 18. Jahrhundert verstärkt traditionell weiblich konnotierten Kunsthandwerks und Kunstgewerbes (*Abb. 4 und 5*).³¹

Kunst und Kunstgeschichte«, in: Hadumod Bußmann/Renate Hof (Hg.), *Genus. Geschlechterforschung und Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Stuttgart: Kröner 2005, S. 144-184, bes. S. 161ff. (überarbeitete und erweiterte Ausgabe von H. Bußmann und R. Hof, *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart: Kröner 1995).

29 Sigrid Schade: »Inszenierte Präsenz. Der Riss im Zeitkontinuum (Monet, Cézanne, Newman)«, in: Georg Christoph Tholen/Michael Scholl (Hg.), *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*, Weinheim: VCH, *Acta humaniora* 1990, S. 211-229.

30 Annegret Hoberg: »Gabriele Münter in München und Murnau 1901-1914«, in: Annegret Hoberg/Helmut Friedel (Hg.), *Gabriele Münter. 1877-1962, Retrospektive*, München: Prestel 1992, S. 27-46, bes. S. 30ff.

31 R. Parker/G. Pollock: *Old Mistresses*, bes. Kap.3, »Crafty Women and the hierarchy of the arts«, S. 50ff.; R. Parker: *The Subversive Stitch*; I. Lindner u. a. (Hg.): *Blick-Wechsel*, Kap. III, »Männliche« und »weibliche« Künste? *Geschlechterverhältnisse in Kunstgattungen und Medien*, S. 200ff.; Cordula Bischoff/Christina Threuter (Hg.): *Um-Ordnung. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne*, Marburg: Jonas 1999.



Abb. 4: Wassily Kandinsky, Fragment zu Komposition II, Öl auf Karton, 1910 (Privatsammlung Schweiz)



Abb. 5: Kasimir Malewitsch, Studie für einen Vorhang, 1919

Die Grenzüberschreitungen zwischen Kunst und Kunsthandwerk, wie sie in den Reformbewegungen des 19. Jahrhunderts spätestens seit dem Arts-and-Crafts-Movement bis hin zu den Gesamtkunstwerkskonzepten des Jugendstil und der Art Nouveau vertreten wurden, gehören zu den direkten Vorläufern

des Impressionismus und der abstrakten Kunst, die sich nicht zuletzt aufgrund ihrer Fokussierung auf die Gestaltung in der Fläche an textilen Gestaltungen orientierte. Als einer der wichtigsten Protagonisten ist Henri Matisse zu nennen, der in seiner Malerei Bezug auf seine eigens zusammengetragene Sammlung von Textilien nahm.³² In diesem Zusammenhang steht auch die Rolle des Ornaments, das als Zeugnis fremder, außereuropäischer Kulturen als Inspirationsquelle genutzt wurde, und insofern es sich um Textilkunst handelte, im Westen ebenfalls weiblich konnotiert war.³³

Die Künstler waren zudem mit einer absolut neuen Situation konfrontiert, nämlich dass in den Künstlergemeinschaften, -gruppen und Avantgarden seit dem Impressionismus zunehmend Frauen nicht nur in den Funktionen Mäzenin, Modell, Muse oder Ehefrau vertreten waren, sondern als Künstlerinnen und somit als Rivalinnen auf ihrem eigenen Feld auftraten mit allen (Identitäts-)Konflikten, die eine solche ungewohnte Situation für beide Seiten hervorbrachte.³⁴ Die Künstlerinnen, die Partnerinnen der Künstler waren, »schauten zurück« und repräsentierten gleichzeitig Szenen der Häuslichkeit (*Abb. 6*), die den Bohème-Konzepten des großstädtischen Voyeurs in keiner Weise entsprachen.

Es steht zu vermuten, dass die überdeterminierte Selbst-Behauptung der »Reinheit«, die die abstrakten Künstler als zentrales legitimierendes Diskurs-element einführten, ein Symptom dieser Krise ist und zugleich die Leugnung der Inspirationsquellen bezeichnet, auf die sie sich beziehen, und die im Rahmen ihrer Umsetzung in Kunst ein Ausschluss- und Abgrenzungsmanöver darstellt, das die Widersprüche ihrer Praxis verdeckt.

Hauptmotiv dieser legitimatorischen Strategien, die in einem Wechselspiel zwischen Künstlern und Künstlergruppen, Kunstmarkt und Kunstgeschichte einen der mächtigsten Mythen der Moderne hervorgebracht haben, ist der Mythos der »Immaterialität« der ungegenständlichen oder auch »reinen« Malerei. Die Frage ist, welche rhetorischen Operationen es den Künstlern als auch den

32 Matisse, his Art and his Textiles. The Fabric of Dreams, Katalog der Ausstellung Royal Academy of the Arts, London 2004. Ich danke Silke Radenhausen für den Literaturhinweis.

33 Sigrid Schade: »Das Ornament als Schnittstelle. Künstlerischer Transfer zwischen den Kulturen«, in: Sigrid Schade/Thomas Sieber/Georg Christoph Tholen, SchnittStellen, Basel: Schwabe 2005, S. 169-196.

34 Renate Berger: Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte, Köln: dumont taschenbuch, 1982; und dies. (Hg.): Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2000; S. Schade: »Zwischen ›reiner‹ Kunst, Kunsthandwerk und Technik euphorie. Sonia und Robert Delaunays intermediale und strategische Produktionsgemeinschaft«, in: Robert Delaunay. Hommage à Blériot, S. 84-94.

Kunsthistorikern ermöglichten und noch immer ermöglichen, die Vorstellung von der »Reinheit« der abstrakten Malerei zu konstruieren und glaubhaft zu behaupten, denn es geht um Glauben, nicht um Wissen. Unter diskursiven Verfahren oder auch Strategien verstehe ich – ebenso wie Cheetham – das Ineinander von künstlerischem Experiment und gefundener Form, von Selbstbeschreibung und kunsthistorischem Kommentar, innerhalb dessen die unterschiedlichen Agenten *einen gemeinsamen* kulturellen Text erzeugen. Dieser gemeinsame Text entsteht trotz unterschiedlicher medialer, zum Teil auch widersprüchlicher Interventionen.



Abb. 6: Gabriele Münter, *Kandinsky am Teetisch*, Öl auf Leinwand, 1910 (Israel Museum, Jerusalem)

Ich konzentriere mich darauf, die Effekte der Geschlechterdifferenz und ihre Konstruktionen innerhalb des Arguments zu benennen. Und dies betrifft weit mehr als nur den Paradigmenwechsel künstlerischer Produktion um 1913. Denn in den Diskussionen und Auseinandersetzungen um den Minimalismus und die Pop Art, besonders in der Figur des Kritikers Clemens Greenberg, in dessen Konzept des Kitsches und der Vorstellung von den jeweiligen künstlerischen Praxen und Medien angemessenen Produktionen setzt sich das Kon-

zept der Reinheit ebenso fort³⁵, wie seit den 80er und 90er Jahren des 20. Jahrhunderts in den Diskussionen über die angemessene Beschreibung der Effekte neuer Medien – des Computers, des Cyberspace und des Internet – Wiederholungen und direkte Anschlüsse an die Texte der und über die gegenstandslose Kunst zu finden sind.

»Unreine« Quellen der Abstraktion

Walter Grasskamp analysierte in seinem Buch *Die unbewältigte Moderne* u. a. die Rehabilitation der so genannten »Entarteten Kunst« auf der ersten documenta 1955.³⁶ Er weist nach, dass die Moderne selektiv, reduziert und entschärft in der westdeutschen Nachkriegszeit wieder aufgerufen wurde und dass »riskante Quellen« der Moderne nicht oder nur zaghaft thematisiert wurden, die er auch als *liaisons dangereuses* bezeichnet. Darunter versteht er die wichtigsten Inspirationsressourcen der Moderne, nämlich Folklore oder Exotismus, Kunsthandwerk bzw. Ornamentik, so genannte primitive Kunst, Kinderzeichnungen und Kunst der so genannten Geisteskranken. Die letzte Quelle ist de facto die riskanteste gewesen, lieferte sie doch einen wesentlichen Bestandteil für die strategische Verleumdung der »Entarteten Kunst«. Sie hat jedoch in der Selbstbegründung und Legitimation der Abstraktion praktisch keine Rolle gespielt, sondern war als Inspiration eher von expressionistischen und dadaistischen Konzepten aufgegriffen worden. Die Problematik in der Formulierung der »riskanten« Quellen liegt natürlich darin, dass man sie so verstehen kann, als habe die Moderne ihre eigene Verfemung im NS absichtlich »riskiert«. Dass die von Grasskamp angeführten Inspirationsquellen derart »riskant« werden sollten, hat keiner der Künstler vorhersehen können, und wenn, wäre die Frage, ob sie es deshalb unterlassen hätten, sich auf sie zu beziehen.

Laut Grasskamp haben auch die ungegenständlichen Künstler ihr Inspirationsdilemma mit diesen oben genannten und anderen Inspirationsressourcen gelöst. Davon zeugt beispielhaft die von Kandinsky und Marc 1912 herausgegebene eklektizistische Anthologie *Der Blaue Reiter*, in der Beispiele russischer Volkskunst, des textilen Kunsthandwerks des Mittelalters, Kinderzeichnungen, Skulpturen außereuropäischer Kulturen, Ikonenmalerei, Votivmalerei etc. gemeinsam mit Bildern zeitgenössischer Künstler abgedruckt waren (Abb. 7-9).

35 Vgl. Elissa Authers Beitrag in diesem Band.

36 W. Grasskamp: *Die unbewältigte Moderne*, S. 76-119.



Abb. 7: Aus dem Almanach Der Blaue Reiter: Bayrisches Hinterglasbild

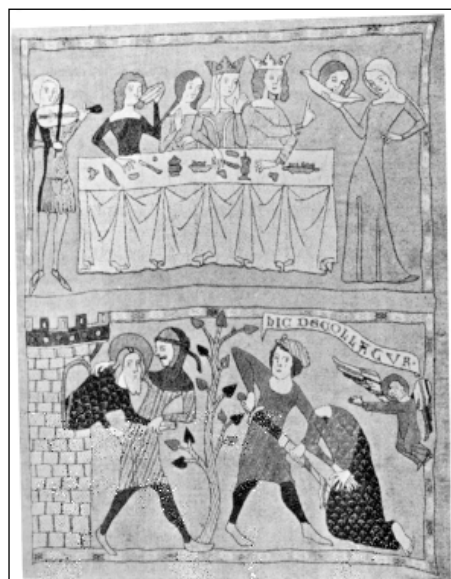


Abb. 8: Aus dem Almanach Der Blaue Reiter: Stickerei des 14. Jahrhunderts



Abb. 9: Aus dem *Almanach Der Blaue Reiter*: Skulptur von den Osterinseln

Ähnliche Vorlagen dazu kann man übrigens auf einer Fotografie Gabriele Münters von 1911 sehen, die Wassily Kandinsky in der Denker-Pose der *Melancolia* an seinem Schreittisch in seiner Wohnung in der Ainmillerstrasse 36 in München zeigt (Abb. 10).³⁷ An der Wand vor ihm sind – fast vergleichbar mit den Bildertafeln Aby Warburgs – eben jene Art Bilder zu sehen, die schließlich den *Almanach Der Blaue Reiter* bevölkerten und als Selbstverständigung ebenso wie im Sinne einer Marketingstrategie nach Außen explizit als Inspirationsquellen benannt wurden.

Die genannten Quellen kann man in Bezug auf die abstrakte Malerei als »unreine« Quellen bezeichnen, insofern es sich um Quellen handelt, die diese Malerei einerseits (mit-)geprägt haben, mit denen sie aber nicht in Verbindung gebracht werden s/wollte, um als rein gelten zu können, folgt man den teils bewussten, teils unbewussten Argumentationen in den Manifesten der Künstler selbst.

37 Vor ihm liegt der Aquarellentwurf für den Holzschnitt *Drei Reiter in Rot, Blau und Schwarz*, vgl. Gabriele Münter: *Die Jahre mit Kandinsky. Photographien 1902-1914*, hg. v. Helmut Friedel, Katalog der Ausstellung, Lenbachhaus München, München: Schirmer/Mosel 2007, S. 249.



Abb. 10: Gabriele Münter, Kandinsky in seiner Wohnung in der Ainmillerstrasse 36, München, 24. Juni 1911, Fotografie (Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung München)

Die Selbstbeschreibung der Abstraktion als »reine« Malerei

Eine Zusammenfassung der gängigen Beschreibungs-Merkmale der gegenstandslosen Kunst könnte so lauten: Es handelt sich um Bilder, in denen die eingesetzten Farben, Formen, Linien und ihre Organisation auf der Fläche der Leinwand keine Ähnlichkeit mehr mit Gegenständen und keine illusionistische Raum- oder Gegenstandsvorstellung anstreben. Farben und Formen als solche schieben sich in den Vordergrund der Wahrnehmung, sie können nicht mehr automatisch mit einer bestimmten Dingvorstellung verbunden werden. Sprachtheoretisch formuliert handelt es sich um eine Ablösung der materiellen Bestandteile ikonischer Zeichen von Vorstellungsbildern, die die Malerei hervorrufen kann, solange illusionistische Verfahren als Täuschung des Augensinns eingesetzt werden. Die materiellen Bestandteile der Malerei, Pinselstrich, gespachtelte Farbe, Leinwand etc. werden hier zum Hauptgegenstand der Malerei.³⁸ Insofern und sobald diese sich aus dem illusionistischen

38 Vgl. Reinhard Zimmermann: »Kandinsky – Der Weg zur Abstraktion«, in: Kandinsky. Malerei 1908-1921, S. 20f., und Bruno Haas: »Syntax«, in: ebd., S. 182-205.

Zusammenhang lösen, werden sie in ihrer Materialität und Medialität sichtbar und wahrnehmbar.

Traditionellerweise sagt die Kunstgeschichte, dass solche Bilder nicht mehr erzählen (könnten), also dass ohne die (Wieder-)Erkennbarkeit von Mythen, Allegorien oder Geschichtserzählungen, mithin ohne die (Wieder-)Erkennbarkeit ikonologisch ableitbarer Figuren, die Bilder für den Betrachter und für die Kunstgeschichte nicht mehr beschreibbar seien, außer auf einer Ebene der Farbgestaltung selbst. Wiederum zeichentheoretisch gesprochen handelt es sich um eine Denotation der Bestandteile ikonischer Zeichen. Die These, dass abstrakte Bilder nicht oder nichts erzählen, lässt sich natürlich nicht aufrecht halten: der Denotation folgen neue Konnotationen.

Es handelt sich um ein Paradox.³⁹ Das Sichtbarmachen und Sichtbarwerden der *materiellen* Komponenten der Malerei von ihren Protagonisten wird zugleich mit einem Konzept von *Immaterialität* in Verbindung gebracht. Die Künstler sprechen von der »Reinigung des Bildraums zur leeren Fläche« und von der »Entmaterialisierung der Bilder«. Was diese Proklamation der Immaterialität bedeutet, lässt sich nur aus der Gesamtheit der rhetorischen Operationen herauslesen, die in den Manifesten der Künstler zu finden sind.

Die Kunstgeschichte hat sich in den letzten hundert Jahren darauf konzentriert, die Konzepte der *Immaterialität* und der *inneren Wirklichkeit* mit religiösen oder theologischen Motiven in Verbindung zu bringen, u. a. zur Anthroposophie, zur Kabbala etc. Dies ist wohl der am breitesten ausgetretene Pfad, diesen will ich an dieser Stelle jedoch nicht beschreiten.⁴⁰

Die Argumentation wird erhellt, wenn man sie in den Zusammenhang einer Auseinandersetzung bringt, innerhalb derer die Position der Künstlerschaft und Autorschaft im 20. Jahrhundert neu verhandelt wird. Die Vorlage dafür liefert Hegels Philosophie und das System der darauf beruhenden Auf- und Abwertung bestimmter Produktionsformen in oppositionellen Mustern: Kunst versus Natur, Sinnliches versus Intelligibles, Oberfläche versus Tiefe, Schein versus Wirklichkeit etc. und nicht zuletzt die in der Tradition des Aristoteles stehende zugrunde liegende Opposition von Geist und Materie.

39 Es ist nicht das einzige Paradox. Mark Cheetham arbeitet im Kapitel »Purity as Aesthetic Ideology« drei weitere Paradoxa heraus, vgl. M. Cheetham, *The Rhetoric of Purity*, S. 102-138.

40 Vgl. u.a. den Katalog der Ausstellung: *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1985*, hg. v. Maurice Tucman und Judi Freeman, Los Angeles County Museum of Art 1986, deutsche Ausgabe: Stuttgart: Urachhaus 1988; Katalog der Ausstellung: *Abstraction in the Twentieth Century: Total Risk, Freedom, Discipline*, hg. v. Mark Rosenthal, Solomon Guggenheim Museum, New York 1996; Katalog der Ausstellung: *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern-Ruit 1996.

Hegel denkt die bildende Kunst – wie Platon – als Entwicklungsmoment zwischen Materie und Geist, d. h. der »reinen« Erkenntnis. Die Hierarchie der Gattungen und Genres, die Hegel errichtet, ordnet die bildende Kunst näher am Sinnlich-Materiellen als z. B. die Dichtkunst, die Prosa und die Musik. Im materiellsten Medium der Erkenntnis kann letztlich nur der ideelle Gedanke sein, nämlich die Philosophie:

»Hieraus nun folgt, daß das Sinnliche im Kunstwerk freilich vorhanden sein müsse, aber nur als Oberfläche und Schein des Sinnlichen erscheinen dürfe. Denn der Geist sucht im Sinnlichen des Kunstwerks weder die konkrete Materiatur [...], noch den allgemeinen nur ideellen Gedanken, sondern er will sinnliche Gegenwart, die zwar sinnlich bleiben, aber ebenso sehr vom Gerüste seiner bloßen Materialität befreit werden soll. Deshalb ist das Sinnliche im Kunstwerk im Vergleich mit dem unmittelbaren Dasein der Naturdinge zum bloßen Schein erhoben [...]. Es ist noch nicht reiner Gedanke, aber seiner Materialität zum Trotz auch nicht mehr bloßes materielles Dasein.«⁴¹

Mittlerweile ist dieser Gestus der Philosophie als Wunschdenken analysiert und dekonstruiert worden, denn die Philosophie täuscht sich über ihre eigene mediale Verfasstheit hinweg, auch der »reine« Gedanke ist einer, der ohne die Materialität und Medialität der Sprache nicht formuliert werden kann – und aus semiologischer Sicht ist sowohl das Bild immer mit Text sowie umgekehrt der Text immer mit (Vorstellungs-)Bildern verbunden.⁴²

Gleichwohl bildet das Hegelsche System von Oppositionen innerhalb einer aufsteigenden Erkenntnisentwicklung die Hierarchie der Gattungen ab und liefert die Folie für Auf- und Abwertungen, wie sie sich den Künstlern zu Beginn des 20. Jahrhunderts darstellte.

Kandinskys und Malewitschs Texte sind Zeugnisse einer intensiven Auseinandersetzung mit der Hegelschen Ästhetik und seiner Wertung der bildenden Kunst.⁴³ Es ist der Versuch einer Umwertung, die gleichzeitig aber der Hegelschen Argumentation verhaftet bleibt.⁴⁴ Kandinsky wählte auch deshalb

41 G.F. Hegel: Einleitung in die Ästhetik, München: Wilhelm Fink 1967, S. 62f.

42 Vgl. Sarah Kofman: Melancholie der Kunst, Graz, Wien 1986, S. 10ff.; Sigrid Schade: »Die Kunst des Kommentars«, in: Kunstforum International, Kunst und Philosophie 100, 1989, S. 370ff.; S. Schade: Ästhetiken und Mythen der Moderne, S. 194f.

43 Mark Cheetham verweist ebenfalls auf die für Kandinsky zentrale Hegel-Lektüre, in: M. Cheetham: The Rhetoric of Purity, S. 64-101. Ihm geht es vor allem um die essentialistischen Konzepte und den Absolutismus der Hegelschen Philosophie, die Kandinskys Kunsttheorie beerbt.

44 Stefan von Wiese: »Vorwort«, in: K. Malewitsch, Die gegenstandslose Welt, S. VI; S. Schade: Ästhetiken und Mythen der Moderne, S. 199ff.; M. Cheetham

seine Begriffe aus dem Bereich der Musik, die als abstrakteste und immateriellste Kunstform galt, also z. B.: innerer Klang, Vibration. Seinen Bildern gab er Titel wie Komposition, Improvisation etc.

Malewitsch bezeichnete mit dem Begriff der Reinheit einen Zustand oder eine Qualität, die über Materielles erhaben sei – deshalb auch der Begriff »Suprematismus«. Unter Materialität versteht Malewitsch alles, was »animalische« Züge trägt – die »leiblichen Bedürfnisse des Menschen«. ⁴⁵ Materialität, Materie ist schmutzig, die Reinheit der Gegenstandslosigkeit bedeutet die Säuberung von materieller Verschmutzung und Futtertrog-Mentalität. ⁴⁶ Malewitschs Verdammung angewandter Kunst richtete sich zudem auch gegen die in der Gebrauchsgüter-Werbung eingesetzten Bildmedien, mit denen seine Generation zum ersten Mal in massenmedialem Ausmaß konfrontiert war. »Alles was von der Religion oder der Nahrungs- und Gebrauchsgüter-Produktion als sogenannte Kunst verwendet wird, ist keine Kunst sondern nur Theater-Requisit [...]«, ⁴⁷ als auch gegen die angewandte Kunst, wie z. B. die Ornamentik: »Aber auch die gegenstandslose Kunst hat sich in zwei Bewegungen aufgeteilt: Die eine führt in ihre Werke die Natur als Ornament, als ästhetische Stimmung ein, die andere bleibt außerhalb aller Stimmungen und verstandesmäßige Entscheidung, gegenstandslos, absolut, suprematistisch.« ⁴⁸ Auch Kandinsky formulierte noch 1911 zu Beginn seiner abstrakten Formfindungen die Befürchtung, die Abstraktion könne *missraten* oder falsch verstanden werden: »Wenn wir heute schon anfangen würden, ganz das Band, das uns mit der Natur verknüpft, zu vernichten, mit Gewalt auf die Befreiung loszusteuern und uns ausschließlich mit der Kombination von *reiner* Farbe und *unabhängiger* Form zu begnügen, so würden wir Werke schaffen, die wie eine

schreibt, er habe Mondrian und Kandinsky als Modellfälle behandelt, dass aber besonders Malewitsch und Kupka in ähnlicher Weise den Terminus der Reinheit eingesetzt hätten, auf die er ansonsten nicht eingeht, in: *The Rhetoric of Purity*, S. XV.

45 »Der Mensch, der in seinem animalischen, gegenständlich-praktischen Zustand verharrt, ahnt doch, dass es etwas gibt, das über seine mechanisch-technischen Handlungen hinausreicht.« Ebd., S. 49.

46 Er setzt die Futtertrog-Mentalität meist in Beziehung zur technischen Kultur oder zum Sozialismus, vgl. K. Malewitsch: *Suprematismus*, u. a. S. 116, 120, 188, 193.

47 Ebd., S. 48.

48 Ebd., S. 75, und: »Die Gegenstandslosigkeit erschöpft sich nicht mehr im angewandten Ornament oder in der Ausschmückung von Gegenständen des täglichen Gebrauchs.« Ebd., S. 79.

geometrische Ornamentik aussehen, die grob gesagt, einer Krawatte, einem Teppich gleichen würden.«⁴⁹

Die Selbstlegitimierung der Künstler bezieht sich also auf ein System von Oppositionen, das eine Hierarchie der Künste unterstützt, in der die höchste Kunstform diejenige ist, die sich von der Alltagswelt, der Materialität der menschlichen Bedürfnisse etc. befreit hat, und – so die Interpretation der Künstler – sich von den Reminiszenzen an die gegenständliche, d. h. sinnliche Welt gelöst hat. Die erneute Proklamation einer »freien« Kunst, die zweckfrei sein muss, wenn sie als frei gelten will, dehnt sich nun auf das Zweckhafte der Abbildung und Nachahmung aus.

Es geht in gewisser Weise um einen Paragone in verschobener Form, diesmal nicht um einen Wettbewerb um die am besten geglückte Täuschung oder Illusion, sondern um denjenigen einer Säuberung: Welche ist die reinste Kunst im Land – das ist dann diejenige, die dem Geist am nächsten ist, die den höchsten Wert bezeichnet. Es geht um die Stellung der Malerei in einer solchen Hierarchie der Gattungen und um ihren Anteil an der Idealität.

Eliminierungen des Unreinen

Man kann von Diskursprozeduren sprechen, die offensichtlich den Selbstwiderspruch verdecken sollen, dass eine Kunst, die sich als immateriell und rein versteht, von allgemein bekannten und auch nicht verleugneten Inspirationsquellen des Alltags, der textilen Gestaltung, der Volkskunst, der Ornamentik, der Kultobjekte außereuropäischer Völker, der Ingenieurskunst, der Werbung, des häuslichen Lebens etc. ausgegangen ist. Diese Quellen zählen zur angewandten Kunst und symbolisieren zudem »Weiblichkeit«, welche in der Geschichte der Opposition von Geist und Materie immer schon der Materie zugerechnet wurde. Von diesen Quellen müssen sich die abstrakten Künstler zugleich abgrenzen, damit die »Selbstreinigung« gelingt.⁵⁰

Die Künstler der Moderne haben intensive Auseinandersetzungen mit dem Kunsthandwerk betrieben, in denen Gattungsüberschreitungen als künstlerisches Konzept postuliert wurden, so z. B. in den Swomas, WChutemas und GinChuk in Moskau oder dem Bauhaus in Dessau und Weimar. Aber die Nähe

49 W. Kandinsky: Über das Geistige, S. 142.

50 Dazu gehört auch ein Konzept von Häuslichkeit, das den Avantgarden des 19. und 20. Jahrhunderts zutiefst suspekt und ebenfalls »weiblich« konnotiert ist. Vgl. auch Christopher Reed (Hg.): Not at Home. The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture, London: Thames and Hudson 1996, darin bes.: Jenny Anger: »Forgotten Ties: The Suppression of the Decorative in German Art and Theory, 1900-1915«, in: ebd., S. 130-146.

zur angewandten Kunst brachte nicht nur die erwünschte formale Anregung, sondern auch unerwünschte Vergleiche mit deren traditionellem Status als mindere künstlerische Gattung. Besonders die Textilkunst, das europäische und das außereuropäische Ornament sowie Volkskunst etc. galten als reproduktive, repetitive und unkreative ästhetische Gestaltung. Innerhalb des hegelsch-platonischen Systems aufsteigender Erkenntnismöglichkeiten durch »immaterieller« werdende (Kunst, Musik) oder gänzlich entmaterialisierte Medien (Philosophie) kann »hohe Kunst« nur dann zu den Erkenntnismedien des Wahren und Absoluten werden, wenn sie sich von Materialität scheinbar befreit.

Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass Künstler wie Kandinsky und Malewitsch, aber auch Robert Delaunay, Mondrian u. a. einen erstaunlich großen Aufwand betrieben, das Kunsthandwerk abwertend zu klassifizieren und die eigene Produktion als völlig autonom darzustellen, obwohl z. B. Kandinskys Bildformulierungen auch Tische und Stühle seines Hauses in Murnau zierten⁵¹, Malewitschs Quadrate zum ersten Mal als Theaterdekoration Verwendung fanden, er gemeinsam mit seinen Schülern die Stadt Witebsk mit suprematistischen Motiven überzog und zusammen mit Nadeschda Udaltzowa das Textil-Atelier der Höheren Künstlerisch-technischen Werkstätten in Moskau leitete (Abb. 11).⁵²

Im Falle von Malewitsch muss man die Aufspaltung seiner eigenen Produktion in Praxen, die eine der »hohen Kunst« und die andere angewandter Gestaltung, fast schon als schizophren bezeichnen.

Die von ihm gleichzeitig entwickelte parapsychologische Theorie des »additionalen Elements in der Malerei«, aus der er eine Entwicklungsgeschichte der Malerei ableitete (vom Akademiker/Impressionisten über den Futuristen bis zum Suprematisten), unterstützt diese Entwicklungsgeschichte einer »Entmaterialisierung der Kunst« auch durch die Gegenüberstellung der »Umwelteinflüsse«, wie man das additional Element übersetzen könnte, und der ihnen jeweils zugeordneten Malweisen/Stile. So gründet nach Malewitsch der Impressionismus auf bäuerlicher Landwirtschaft, der Futurismus auf Ingenieurskunst, Eisenbahn und Flugzeug (von der Erde her gesehen), die suprematistische Malerei ist schließlich die Himmelsstürmerin: scheinbar entmaterialisiert

51 »In Murnau pflegen beide (Münter und Kandinsky), ganz im Sinne der »Primitivismus«-Begeisterung, wie sie sich auf verschiedene Avantgardebewegungen in Deutschland und Europa äußerte, ein einfaches Leben, bestellen den Garten und schmücken das Haus und die Möbel teilweise mit eigenen Malereien nach schlichten Vorlagen, zum anderen Teil mit Bildern und Gegenständen religiöser Volkskunst und regionalem Kunsthandwerk.« Zit. n. A. Hoberg: Gabriele Münter in München und Murnau, S. 35.

52 S. v. Wiese: Vorwort, S. IX.

schwebt sie zusammen mit Flugzeuggeschwadern im Luftraum über der Erde – mit Blick auf diese (Abb. 12).⁵³ Dies äußert sich auch in einem solch euphorischen Aufruf, der der Emphase des futuristischen Manifests in nichts nachsteht: »Ich habe den blauen Lampenschirm der Farbbegrenzungen durchbrochen und bin zum Weiß weitergegangen. Schwebt mir nach, Genossen Aviatoren, ins Unergründliche! Ich habe die Signalmaste des Suprematismus aufgestellt. Ich habe die Unterlage des farbigen Himmels besiegt. [...] Schwebt, die freie weiße Unergründlichkeit liegt vor Euch.«⁵⁴ Diese Himmelsstürmerei verbindet ihn mit anderen Künstlern der Zeit, die ebenfalls von einer Technik-euphorie erfasst wurden und die neue massenmedial inszenierte Begeisterung für das Fliegen in abstrakten Bildern thematisierten, wie z. B. auch Robert Delaunay.⁵⁵



Abb. 11: Kasimir Malewitsch, *Becher und Untertasse »Suprematismus«*, 1923

53 K. Malewitsch: Die gegenstandslose Welt, S. 20-23; Linda S. Boersma: »On Art, Art Analysis and Art Education: The Theoretical Charts of Kazimir Malevich«, in: Malevich 1878-1935, S. 206-223.

54 Zit. n. Felix Philipp Ingold: Literatur und Aviatik, Basel, Stuttgart: Birkhäuser 1978, S. 308.

55 Vgl. Robert Delaunay. *Hommage à Blériot*.

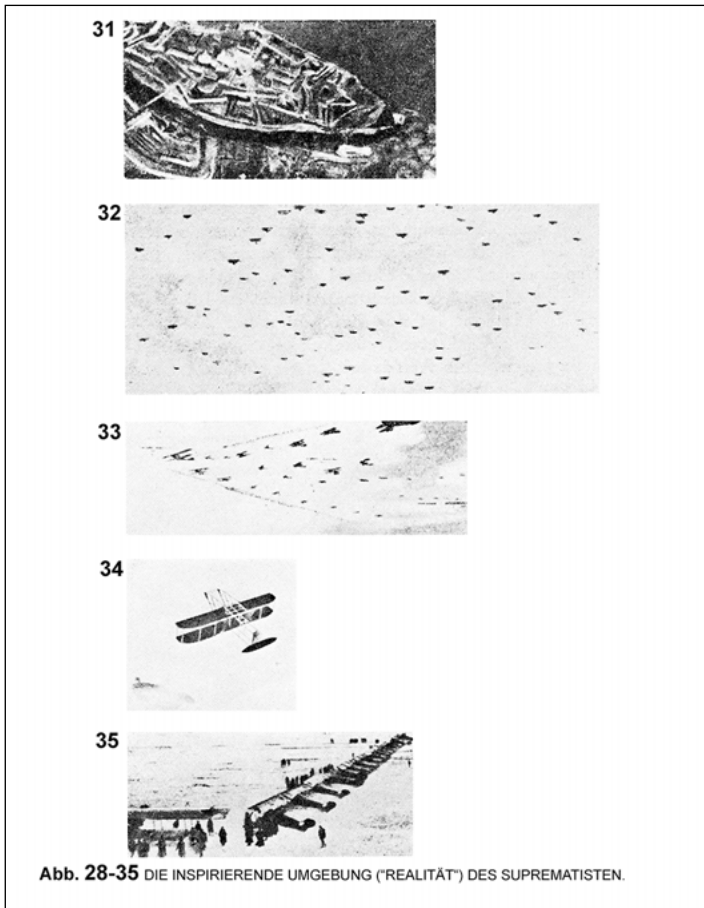


Abb. 12: Fototafeln von Kasimir Malewitsch, Die inspirierende Umgebung (»Realität«) des Suprematisten

Epilog

Das Erstaunliche an der Proklamation einer »reinen« Malerei ist, dass sie auch nachträglich praktisch nicht infrage gestellt wurde. Die »Verunreinigungen«, vor denen diese Malerei geschützt werden sollte, sind jene, die allzu offensichtlich auf »weiblich« konnotierte Felder verweisen. So stellt sich nachträglich die sich häufende Produktion so vieler manifest-ähnlicher Schriften von abstrakten Künstlern als überdeterminiert dar. Die Grenzüberschreitungen der Hierarchien zwischen den Gattungen, die bereits stattgefunden hatten, und die zu Auflösungen traditioneller Künstlerschaft beitrugen, die Gründung von

Künstlergruppen und ehe(ähn)licher Gemeinschaften von Künstlerpaaren, die den Frauen neue Handlungsspielräume eröffnete und sie zugleich einengte, die Aufwertung kunsthandwerklicher Gestaltung auch als Kritik gegen die Industrialisierung, all dies wurde in den Texten der Künstler verhandelt, um – vielleicht zum letzten Mal – eine Konstruktion »hoher Kunst« zu behaupten, als deren Hauptautoren sie sich verstanden, zumal die Grenzüberschreitungen zwischen den Gattungen, wenn sie von Frauen stammten, keineswegs als revolutionär galten, sondern als Handicap wirkten, sich als gleichbedeutende Künstlerinnen zu situieren.

Die Produktion der Manifeste und theoretischen Texte trug dazu bei, dass trotz aller Anfeindungen, Missverständnisse und Nicht-Akzeptanz, mit denen der ungegenständlichen Kunst zunächst begegnet wurde, die Selbst-Erklärungen und Begründungen der Künstler sich historisch durchsetzten und der Kunstgeschichtsschreibung der Moderne die Stichworte lieferten, nach der sie Motivationen und Konzepte dieser Künstler aufschrieb und fortschrieb. Damit bestätigte sie einmal mehr die geniale Künstlerpersönlichkeit, die nach wie vor als »männlich« gilt, insbesondere in der Rehabilitation der Avantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg.

Und männliche Autoren und Wellenreiter sind es auch heute noch, die von der Immaterialität der Abstraktion auf die Immaterialität des Cyberspace schließen: »So macht der destruktive Charakter des Suprematismus reinen Tisch mit der Weltgegenständlichkeit um der Wirklichkeit der Wellen Platz zu schaffen [...] Der suprematistische Raum heißt heute Cyberspace.«⁵⁶ Die mythischen Konzepte von Immaterialität und Reinheit in der abstrakten Malerei münden Ende des 20. Jahrhunderts nahtlos in Mythen des Internet oder Cyberspace, in denen sie ihre Fortsetzung finden.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1 Wassily Kandinsky/Franz Marc: Der Blaue Reiter, hg. v. Klaus Lankheit, München: Piper & CO 1984.
- Abb. 2 In: W. Kandinsky/F. Marc: Der Blaue Reiter, S. 35.
- Abb. 3 In: Katalog der Ausstellung: Kazimir Malevich 1878-1935, Leningrad, Moskau, Amsterdam 1988, S. 9.
- Abb. 4 In: Katalog der Ausstellung: Wassily Kandinsky 1908-1921, Kunstmuseum Basel, 2006, S. 67.
- Abb. 5 In: Katalog der Ausstellung: Kazimir Malevich 1878-1935, Leningrad, Moskau, Amsterdam 1988, S. 246.

56 Norbert Bolz: Das Ende der Gutenberg-Galaxis, Die neuen Kommunikationsverhältnisse, München: Fink 1993, S. 93.

- Abb. 6 In: Katalog der Ausstellung: Wassily Kandinsky 1908-1921, Kunstmuseum Basel, 2006, S. 83.
- Abb. 7 In: W. Kandinsky/F. Marc: Der Blaue Reiter, S. 39.
- Abb. 8 In: W. Kandinsky/F. Marc: Der Blaue Reiter, S. 85.
- Abb. 9 In: W. Kandinsky/F. Marc: Der Blaue Reiter, S. 54.
- Abb. 10 In: Katalog der Ausstellung: Wassily Kandinsky 1908-1921, Kunstmuseum Basel, 2006, S. 91.
- Abb. 11 In: Katalog der Ausstellung: Kazimir Malevich 1878-1935, Leningrad, Moskau, Amsterdam 1988, S. 255.
- Abb.12 In: K. Malewitsch, Die gegenstandslose Welt, S. 23.