

# Eg Vietinghoff

## DAS WESEN DER BILDENDEN KUNST – TEIL 3

Version November 2018

### Ein Beitrag zur Philosophie der Malerei von Egon von Vietinghoff

Das ungedruckte Manuskript wurde erstmalig auf der Website der Egon von Vietinghoff-Stiftung [www.vietinghoff.org](http://www.vietinghoff.org) publiziert. Es wurde mehrmals redigiert und wird im Internet sukzessive und systematisch mit Abbildungen versehen. Ein redaktioneller Kommentar und das Vorwort des Autors stehen zu Beginn von Teil 1. © 1981ff. Egon von Vietinghoff-Stiftung

### 3. Gegenständliche und abstrakte Kunst

#### 3.1 Angebliche Analogie der bildenden Künste zur Musik

Die Anhänger gegenstandsloser Malerei und Plastik behaupten, so wie der Tonkünstler sich in abstrakten Tonfolgen ausdrücke, so könne auch der bildende Künstler sich durch abstrakte, d.h. an keinen Gegenstand gebundene Farben und Formen mitteilen. Damit wird angenommen, dass zwischen der akustischen Ausdrucksform der Musik und der visuellen der bildenden Künste eine Analogie bestehe. Ob es eine solche wirklich gibt, wäre also zu untersuchen. Die Gegner gegenständlicher Kunst zweifeln nicht daran, denn sie behaupten weiter, die bildenden Künste hätten sich aus ihrem gegenstandsgebundenen Zustand zu befreien und zur höheren Stufe abstrakter Kunst zu entwickeln – analog zur Musik, die sich aus der Gebundenheit des griechischen Sprechchores, der Messe, der Oper, Operette usw. zur reinen und abstrakten Tonkunst entwickelt habe.

Diese Behauptungen sind in jeder Hinsicht irreführend, denn weder hat sich die Musik von einer gegenstandsgebundenen zu einer abstrakten Kunstform entwickelt noch sind die theoretischen Voraussetzungen gegeben, dass sich die bildenden Künste endgültig in dieser Richtung entwickeln könnten.

(An die Redaktion: vgl. die Texte von Delaunay und Kandinsky)

Minnesang, musikalisch gestaltete Liturgie, Oper, Ballett sind nicht Abarten oder Entwicklungsstufen der Musik, sondern Mischungen reiner Tonkunst mit anderen Ausdrucksformen wie Dichtung, Gebet, Mimik und Tanz. Das Wesen der Musik als reine Tonkunst wird dadurch nicht verändert, wie konzertante Aufführungen von Ballettmusik oder einzelner Opernakte in Konzertsälen belegen. Der musikalische Ausdruck bleibt eine abstrakte, an keinen Gegenstand gebundene Tonfolge, der sich andere Ausdrucksformen lediglich hinzugesellen. Auch wenn in bestimmten Teilen von Gottesdiensten, Opern, Minne-, Bänkel- und Moritatengesang oder Bal-

lett das musikalische Element manchmal eine untergeordnetere Rolle spielt und eher eingesetzt wird, um Stimmung zu erzeugen oder die Handlung zu unterstreichen, so sind dies dennoch Darbietungen, die aus dem Zusammenwirken mehrerer Kunstformen entstanden. Die Eigen-gesetzlichkeit der einzelnen Ausdrucksformen wird durch diese Vereinigung weder aufgehoben noch beeinträchtigt.

Wenn eine Opernsängerin eine Arie vorträgt, so singt sie eine Tonfolge, die ebenso aus abstrakten Tönen besteht, wie wenn die Geige sie spielen würde. Und tatsächlich kann die Geige ja auch dieselbe Arie spielen, ohne ihre Tonfolge zu beeinträchtigen. Wenn die Sängerin außerdem ihre Rolle als Schauspielerin durch Kostüm, Geste und Ausdruck der Stimme ausübt oder in dichterisch gefassten Worten singt, so berührt das die absolute Ungegenständlichkeit der Melodie auch dann nicht, wenn sie durch den schauspielerischen Ausdruck modifiziert wird. Der Gesang kann nämlich sehr wohl von der schauspielerischen Leistung der Sängerin oder vom Sinn des gesungenen Wortes her beeinflusst werden: Einsatz, Lautstärke und Klangfarbe der Stimme modifizieren, ohne dass das abstrakte Wesen des Tons dadurch betroffen würde. Denn Wort oder Schauspiel werden ja durch den Gesang in Musik umgesetzt und sie ist es, welche die künstlerische Form bildet. Erst wenn Sänger den schauspielerischen Ausdruck so weit treiben, dass sie nicht musikalische Laute wie Seufzer und Aufschreie in ihren Gesang mischen, könnte behauptet werden, Opernmusik sei gegenständlich gebunden. Diese Schreie und Seufzer sind deshalb als unangemessen verpönt, eben weil sie gegenständliche Laute, d.h. nichtmusikalische Ausdrucksformen in die Musik einführen.

Der Disput zwischen Puristen einer „absoluten Musik“ und jenen, die für eine sogenannte „Programm-Musik“ eintreten, ist reine Spiegelfechterei. Da natürliche Laute wie Vogelgezwitscher und Waldrauschen auch in der Programm-Musik üblicherweise nicht direkt, sondern durch Tonfolgen im Bewusstsein des Zuhörers wachgerufen werden, ist diese Musik ebenso absolut und abstrakt wie jede andere. Vogelgezwitscher und Waldrauschen sind hier nur die Themen eines akustischen Erlebnisses. Wird Meeresrauschen durch mechanische Mittel wiedergegeben oder die Aufnahme eines realen Vogelgezwitschers verwertet, dann kann berechtigterweise von einer Musik gesprochen werden, die nicht absolut oder nicht abstrakt ist.

Die „gegenständlichen Geräusche“, die in der Oper hinter der Bühne erzeugt werden, um Donnerrollen, Schlachtengetümmel u.a. vorzutäuschen, gehören selbstverständlich nicht zur musikalischen Komponente des Schauspiels; sie sind zusätzliche Elemente der Inszenierung. Der Ruf des Kuckucks in Haydns Kindersymphonie hingegen könnte mit einer gewissen Berechtigung als gegenständliche Tonkunst bezeichnet werden. Dies ist in der klassischen Musik jedoch eher ein Einzelfall und zeigt vielmehr, dass die Natur manchmal reine Tonfolgen erzeugt, in diesem Fall also der Kuckuck musiziert und nicht Haydn sich der Kuckucksprache bedient.

*Anmerkung der Redaktion:*

*Die Autorschaft der „Kindersinfonie“ ist umstritten; neben den Brüdern Joseph und Michael Haydn werden noch drei weitere mögliche Komponisten genannt. Die darin vorkommenden „Kuckuck“, „Wachtel“ und „Ratsche“ sind drei von sieben eingesetzten Kinderinstrumenten aus dem Berchtesgader Land, wobei die Ratsche auch als „Lärminstrument“ bezeichnet wird. Bei der Verwendung dieses Kinderspielzeugs mag es sich nach Vietinghoffs Auffassung ebenso um einen Grenzfall handeln wie bei der Windmaschine in Richard Straus' „Alpensymphonie“ und dem Glockengeläute am Ende der „Ouvertüre 1812“ von Pjotr Tschaikowsky, beides bekannte Kompositionen von Programm-Musik. Außerdem gibt es wohl mehr Einzelfälle als Vietinghoff dachte: Die Kuhglocken und der Hammerschlag in Gustav Mahlers 6. Symphonie und die Wiedergabe einer Originalaufnahme von Nachtigallengesang in Ottorino Respighis „Pini di Roma“. Hingegen sind die Winterimpressionen in den „Vier Jahreszeiten“ von Antonio Vivaldi und das Gewitter in Ludwig van Beethovens „Pastorale“ gute Beispiele für die rein musikalische Umsetzung von Naturerlebnissen.*

Da jede musikalische Ausdrucksform nur aus einer Folge abstrakter Töne bestehen kann, wogegen jede visionäre Vorstellung nur als gegenstandsgebundene Form und Farbe erscheint, ist eine gegenständliche Musik ebenso sinnwidrig wie eine gegenstandslose visionäre Kunst. Dieser Unterschied zwischen Musik und bildender Kunst ist aber nicht nur in der Wesensverschiedenheit visionärer und musikalischer Vorstellungen begründet, sondern auch in der strukturellen Verschiedenheit akustischer und visueller Ausdrucksmittel: der Farben und Formen einerseits, der Töne andererseits.

Wie Hans Münch in „Die gegenstandslose Kunst, ein Denkfehler“ (1960) sehr richtig feststellte, ist eine allgemeingültige, unmittelbar erfassbare oder erlernbare Kenntnis der Ausdrucksmittel Voraussetzung für die Mittelbarkeit jedes Kunsterlebnisses. Man muss eine Sprache kennen, um sie sprechen wie auch um sie verstehen zu können. Er zeigte ferner, dass diese unmittelbar erfassbare und allgemein gültige Kenntnis in der Musik durch die Ordnung der Töne, in den bildenden Künsten hingegen durch die Gegenständlichkeit der Ausdrucksmittel gegeben ist. Um die Mittelbarkeit eines Bildes zu ermöglichen, müsste der Verzicht auf Gegenständlichkeit folglich durch eine Ordnung der Farben und Formen ersetzt werden, die ebenso unmittelbar erfassbar und erlernbar wäre wie diejenige der Töne. Ohne diese Ordnung wären abstrakte Farben und Formen ungeeignete Ausdrucksmittel, denn sie blieben nicht mittelbar. Da Kunst als eine Form der Mitteilung definiert wurde, könnten abstrakte Bildwerke dann nicht als Kunstwerke bezeichnet werden.

Ist es also möglich, eine Ordnung der Farben und Formen zu erstellen, wie sie durch das Notensystem und die Harmonielehre für die Musik geschaffen wurde? Gibt es eine strukturelle Analogie zwischen Tönen und Farben, die es erlauben würde, die Farbmaße so systematisch zu ordnen wie die Tonmaße? Die Ordnung der Töne beruht auf drei physikalisch begründeten Tatsachen:

1) auf der Messbarkeit der Töne. Jeder Ton kann durch die Wellenlänge seiner Schwingungen bestimmt werden. Deswegen gibt es absolute d.h. jederzeit durch Messung kontrollierbare Töne so wie es durch das gleichbleibende Gewicht des Wassers und seiner feststehenden Gefrier- und Verdampfungspunkte absolute und jederzeit kontrollierbare Gewichts- und Temperaturmaße gibt.

2) beruht die Ordnung der Töne auf dem festen Verhältnis ihrer Intervalle. Diese wurden schon von Pythagoras, erst empirisch, dann mathematisch erkannt. Die Teilung der Länge einer Saite oder einer Flöte ergab die Verhältnisse 1 : 2 für die Oktave, 2 : 3 für die Quinte, 3 : 4 für die Quarte (s. B. L. van der Waerden, „Erwachende Wissenschaft“). Dieses Verhältnis wurde später durch Messung der akustischen Schwingungen physikalisch bestätigt. Die Länge der Schwingungen und ihrer Intervalle entsprach genau den mathematischen Erkenntnissen des Pythagoras. Ein geübtes Gehör kann diese Intervalle außerdem heraushören, da bei Streichinstrumenten die Oktave, die Quinte und die Quarte als Obertöne mitschwingen. Das feststehende Verhältnis der Töne zueinander ist also empirisch, mathematisch und physikalisch begründet und somit naturgegeben und unanfechtbar. Die Folge davon ist, dass es unmittelbar erfasst und mühelos erlernt werden kann.

3) konnte die Welt der Töne geordnet werden, weil die Kategorie, in der die Tonfolge abläuft, nämlich die Zeit, eindimensional ist. Das erlaubt es, jede Tonfolge mit Leichtigkeit in absolute oder relativ lange Zeitabschnitte zu unterteilen und in Takte oder Sätze zu gliedern. Dank der festgefügteten und eindeutigen Tonordnung und ihrer einfachen zeitlichen Gliederung konnte eine Musiksyntax entstehen, die eindeutig, überzeugend und im Prinzip leicht erfassbar ist.

Die Bestrebungen zur Einführung einer solchen Ordnung in die Farbenwelt waren von wenig Erfolg gekrönt. Am gründlichsten hat sich Wilhelm Ostwald dieser Aufgabe gewidmet und sein Verdienst ist es, die Farbmaße in einer anschaulichen und übersichtlichen Anordnung, dem Farbkörper, dargestellt zu haben (s. E. v. Vietinghoff, Handbuch zur Technik der Malerei, Kapitel II, S.11). Der Farbkörper genannte Doppelkegel enthält alle optischen Farben der Grundelemente in Farbton, Farbwert und Intensität. Die vierte Grundeigenschaft der Farbe, die Transparenz (Transluzenz), fehlt hingegen im Ostwaldschen Farbkörper. Sie blieb unberücksichtigt, weil sie nur in einem vierdimensionalen Körper hätte untergebracht werden können und es einen solchen nicht gibt. Trotz dieser Lücke ist der Ostwaldsche Doppelkegel sehr brauchbar, um die Maße farblicher Abstufungen überblicken zu können. Was Wilhelm Ostwald damit erstrebte, nämlich eine Normierung der Farben und ihrer Intervalle wie sie für die Töne besteht und eine daraus abzuleitende Harmonielehre der Farben, ist allerdings nicht erreicht worden. Um ein solches Farbensystem errichten zu können, müssten die Farben messbar sein wie die Töne und müssten feststehende und physikalisch begründete Intervalle gefunden werden.

Die Wellenlänge der Farbstrahlen nach der Brechung des Lichts im Prisma ist zwar ebenso messbar wie die Tonschwingungen, doch die in der Malerei zu betrachtenden optischen Farben haben mit den Lichtfarben des Spektrums nur sehr wenig oder gar nichts gemeinsam. Der Maler kennt sie höchstens als die unliebsame Erscheinung verfärbten Lichts. **Die Farben, mit denen es Maler zu tun haben, sind einerseits die optischen, durch die Anschauung erkennbaren Farben und andererseits die als Werkstoffe verwendeten Pigmente. Beide unterliegen einer ganz anderen Gesetzlichkeit als die Lichtfarben.**

Wie verschieden sie sind, zeigt sich u.a. in ihren Mischungen. Die Summe aller Lichtfarben ergibt Weiß, die der optischen Farben ein dunkles Grau, die der Farbstoffe ein schmutziges Braun. Die Mischung von Gelb und Schwarz (Dunkelheit) ergibt bei Lichtfarbe ein blasses Gelb, bei optischer Farbe ein dunkles Braun, bei Ölfarbe (Kadmiumgelb plus Elfenbeinschwarz) ein dunkelgrünes Grün. Bei herabgesetzter Lichtmenge verblassen Lichtfarben während optische Farben dann dunkler werden usw.

Optische Farben sind nicht messbar wie Lichtfarben, weil sie sich je nach Beleuchtung und Lage in ihrer Umgebung sowie der Beschaffenheit ihrer Oberfläche weitgehend verändern. Die gleiche Farbe hat andere Eigenschaften, wenn sie von einer starken oder schwachen, von einer nahen oder entfernten, direkten oder reflektierten, konzentrischen oder diffusen, weißen oder gefärbten Lichtquelle beleuchtet wird. Ebenso wenn ihre Oberfläche glatt oder matt ist und wenn die Farbpigmente durch ein wässriges, ein öliges, ein harziges oder ein trockenes Mittel gebunden werden. Außerdem wird jede Farbe durch Simultankontrast optisch durch jede andere Farbe in ihrer Umgebung verändert.

Die erste Vorbedingung für eine Farbordnung, die der Tonordnung vergleichbar wäre, nämlich die Messbarkeit der Farbe, bleibt somit unerfüllbar. Optische Farben sind infolgedessen nicht eindeutig bestimmbar und haben im Ostwaldschen Farbkörper keinen gleichbleibenden und wieder auffindbaren Platz, der genau so durch ein Zeichen gekennzeichnet werden könnte wie ein Ton durch eine Note.

Wie steht es aber mit der zweiten Vorbedingung, dem feststehenden und physikalisch begründeten Verhältnis der Intervalle? Ostwald hat die Bestimmung der Intervalle durch eine subjektiv-empirische, auf das Unterscheidungsvermögen des Auges begründete Methode zu erreichen versucht, indem er Farbleitern und Farbkreise aufstellte, deren einzelne Stufen gerade noch bequem voneinander unterschieden werden können. Aber diese Farbkreise selbst, in denen übrigens die blauen Töne einen unverhältnismäßig großen Raum einnehmen, beweisen in auffällender Weise, dass diese empirische Methode nicht genügt, da sie subjektiv begründet ist.

Diese Farbleitern wirken nicht überzeugend. Sie prägen sich nicht wie Tonleitern ins Gedächtnis ein und sind deshalb auch nicht wie diese erlernbar. Jeder Konservatoriumsschüler sowie unzählige andere können die acht Töne einer Oktave richtig aus dem Gedächtnis singen. Eine Ostwaldsche Farbenleiter auswendig zu lernen, dürfte auch begabten Malern kaum möglich sein. Was nützt es also, jede Farbstufe mit einem Zeichen zu versehen, so wie die Töne mit Noten, wenn man sie sich nicht merken kann, wenn die ganze Farbenskala sich ändert, sobald sie anders beleuchtet wird und dabei eine im Ostwaldschen System gar nicht vorhandene neue Farbfolge entsteht. Ebenso verschieben sich die Werte der Farbenskala, wenn dieselben Malfarben mit Ölen oder Harzen statt mit dem wasserlöslichen Bindemittel Ostwalds angemacht werden?

Die Farbleitern und Farbkreise sind im Farbkörper so angeordnet, dass die Komplementärfarben einander gegenüber liegen. So wie die Oktaven, Quinten und Quartan unmittelbar gegeben sind, weil sie als Obertöne mitgehört werden, sind auch die Komplementärfarben als Nachbilder physiologisch gegeben. Nachbild nennt man die Farbe, die durch Sukzessivkontrast im geschlossenen Auge oder auf einer neutralen Fläche erscheint, nachdem der Blick längere Zeit auf einer bestimmten Farbe verharret. Das Nachbild ist zu der vorher fixierten Farbe komplementär. Komplementärfarben heben sich auf, d.h. sie ergeben in gleicher Menge gemischt reines Grau. Ostwald bestimmte die komplementären Farben indem er die Hälften einer drehbaren Scheibe mit verschiedenen Farben bedeckte. Durch rasche Umdrehung der Scheibe entstand, wenn diese Farben komplementär waren, optisch Grau. Die komplementären geben den Farben ihr einziges festes Verhältnis, nämlich die Teilung der Farbkreise in zwei Hälften. Da aber alle Farben ineinander übergehen, unbestimmbar bleiben und keine weiteren feststehenden Intervalle gefunden wurden, bleibt auch dieses Verhältnis gänzlich unbestimmt.

So einfach es ist, die Oktave eines Tones zu finden, so schwierig ist es – trotz des Sukzessiv-Kontrastes – die komplementäre Farbe eines exakt Farbtons zu bestimmen. Die Meinungen über Komplementärfarben gehen infolgedessen sehr auseinander: Goethe, Runge, Hering, Itten sehen z.B. in Blau-Orange ein Komplementärpaar, Wünsch, Helmholtz, Ostwald dagegen in Blau-Gelb. Aber auch ohne diese Unbestimmtheit würde das Komplementärintervall alleine nicht genügen, eine eindeutige Farbenordnung zu konstruieren. Eine feststehende Gliederung der Tonklänge wäre auch mit der Oktave als einzig feststehendem Intervall jedoch ohne Bestimmung der einzelnen Töne nicht möglich. Ebenso wenig können die Farben mit dem einzigen feststehenden Intervall der Komplementärfarben jedoch ohne Bestimmung der einzelnen Farben geordnet werden.

Das mühsam errichtete Farbsystem Ostwalds wurde deshalb von den Künstlern zu Recht als unbrauchbar abgelehnt; seine auf diesem System errichteten Farbharmonien wirken willkürlich und genügen selbst den bescheidensten ästhetischen Ansprüchen nicht. Gegen seine Absicht hat Ostwald durch seinen Versuch, die Farben zu normieren und eine Harmonielehre zu begründen, den Beweis erbracht, dass es eine solche nicht geben kann und dass Farbe und Ton strukturell verschieden sind. Trotzdem beschäftigten sich mehrere Autoren weiter damit, Farbharmonien aufzustellen, die ebenso unbrauchbar sind wie die Ostwaldschen, weil sie auf falschen Voraussetzungen basieren. Sie gehen nämlich alle von der irrigen Meinung aus, dass

1. die optischen Farben feststehende und wie die Töne messbare Einheiten seien,
2. die optischen Farben allein durch die Bestimmung als Komplementärpaare geordnet werden könnten,
3. komplementäre und kompensierte Farben notwendigerweise eine Harmonie erzeugen (dieser Glaube geht schon auf Goethe zurück),

4. die Gesetzmäßigkeit der Spektralfarben bedenkenlos auf die optischen Farben übertragen werden kann. Sie übersehen, dass es gar keine absolute optische Farbe geben kann, da diese durch die Beschaffenheit der Lichtquelle, durch Veränderung ihrer Lage zu dieser und durch jede der sie umgebenden Farben verändert wird, d.h. nur relativ zu anderen, ebenso unbestimmten Farben ihrer Umgebung erkannt werden kann.

Als noch viel hoffnungsloser erweist sich das Unterfangen, eine gültige Farbordnung aufzustellen, wenn die Kategorie der Töne mit jener der Farben verglichen wird, wenn die Kategorien Raum und Zeit in die Überlegungen mit einbezogen werden. Wegen ihres Ablaufs auf der eindimensionalen „Zeitstrecke“, in der es nur kürzere und längere Einheiten gibt, kann die musikalische Tonfolge mühelos eingeteilt werden. Dagegen schließt die Zweidimensionalität einer Bildfläche jede eindeutige Einteilungsmöglichkeit der farblichen Elemente im Raum von vorneherein aus. Jede farbige Raumeinheit hat auf dem Bild ihre Form, ihre Ausdehnung und ihren Platz. Wie könnte auch nur daran gedacht werden, die ungeheure Menge der sich daraus ergebenden Möglichkeiten zu ordnen und einzuteilen? Man denke nur an einen krummen Strich. Wie sollte er seiner Form, seiner Lage, seiner Richtung, seiner Breite, Länge und Biegung nach bestimmt und eingeordnet werden?

Ansätze, die Bildfläche zu gliedern, hat es immer gegeben. So wurde von den in Regeln verliebten Künstlern der Renaissance der goldene Schnitt verwendet. Dieser teilt eine Strecke so auf, dass der kleinere Abschnitt sich zum größeren verhält wie sich dieser zur ganzen Strecke. Nach ihm wurden die Bildformate gewählt und die wichtigsten Formen oder Formgruppen in der Bildkomposition angeordnet. Eine andere Einteilung bestand darin, die kleinere Bildseite beidseitig auf die größere zu übertragen (Holbein). Ferner dienten die Mittellinien und die Diagonalen der Bildfläche dazu, sie zu gliedern. Gleichseitige und rechtwinklige Dreiecke sowie Kreise, deren Radius und Zentrum durch verschiedene Konstruktionen bestimmt wurden, trennten die Bildteile voneinander. Bei all diesen geometrischen Überlegungen und Versuchen wurde jedoch übersehen, dass selbst diese primitivsten Ansätze einer Einteilung des Bildraumes durch optische Täuschungen aufgehoben werden. So scheinen helle Farbflächen größer als dunkle. Infolgedessen verschiebt sich das festgelegte Verhältnis, sobald ein Abschnitt des Bildraumes hellere Farben enthält als der andere.

So brauchbar diese Aufteilungen der Bildfläche für den einzelnen Maler als Hilfsmittel auch sein mochten, mit der sehr präzisen Einteilung der musikalischen Zeit, die restlos alle Töne bis hinunter zum 64stel erfasst und eindeutig gliedert, lassen sich diese Versuche keinesfalls vergleichen. Wenn durch die Unbestimmbarkeit der Farbe und der Farrintervalle einer systematischen Ordnung schon unüberwindliche Hindernisse im Wege stehen, kann also eine solche Ordnung wegen der Zweidimensionalität eines Bildes erst recht nicht zustande kommen.

Da für die optischen Farben des Malers keine der drei Voraussetzungen gegeben ist, die eine zu den Tönen analoge Ordnung ermöglicht, ist der Beweis erbracht, dass die akustischen und visuellen Ausdrucksmittel strukturell verschieden sind. Eine visuell allgemein verständliche Sprache, die auf einer unmittelbar erfassbaren und einprägsamen Ordnung der Farben begründet wäre, gibt es nicht und kann es nicht geben.

Mit der Gegenständlichkeit ist diese Sprache jedoch gegeben. Wie natürlich und ungezwungen gliedert sich alles, sobald Formen und Farben nicht mehr als abstrakte Elemente, sondern gegenständlich gebunden verwendet werden. Die menschliche Vorstellungsgabe ist eben in sehr viel höherem Maße dazu geeignet, eine gegenständlich gebundene Farbenwelt als eine abstrakte zu erzeugen. Letztere wird immer nur zu geometrisierenden oder zufallsbedingten Formen sowie zu simplen Farbzusammenstellungen führen, die sich bestenfalls zu ästhetischer Ornamentik entwickeln kann, visionärer Kunst jedoch nicht angemessen ist.

Man vergleiche daraufhin nur ein kleines Teilstück eines gegenständlichen Meisterwerkes (z.B. Kirschen in einem holländischen Stilleben oder Pfirsiche von Jean Siméon Chardin) mit Produkten abstrakter Malerei (z.B. mit den schwarzen und roten Balken Piet Mondrians, die weiße oder blaue Rechtecke einschließen oder mit den Quadraten von Josef Albers). Hier ist die äußerste Armut der Farbgebung und eine nicht zu unterbietende Reduzierung der Form erreicht, die ideologisch motivierte Kopfgeburten dokumentiert und damit auch die Leere visuellen Erlebens. Bei anderen abstrakten Bildern wie „Schwarzes Quadrat auf weißem Grund“ von Kasimir Malewitsch handelt es sich offensichtlich um Provokationen aus revolutionären Zeiten (1915). Zu schockieren, mit welchen Mitteln auch immer, und um jeden Preis aufzufallen, ist bis heute die Motivation für viele zeitgenössische Kunstschaffende, selbst nach so vielen Jahrzehnten.

Welche Differenziertheit dagegen in der Form und Farbgebung der Kirsche! Wir sehen eine rundliche, aber nicht kreisrunde, sondern auf ganz bestimmte Art vom Kreis abweichende, auf einer Seite leicht abgeflachte, unten ovale, einseitig etwas überhöhte konvexe Form, die oben mit zwei ungleichen, ineinander übergehenden Rundungen abschließt. Diese allgemeine Form wird bei jeder Kirsche auf andere Weise abgewandelt und ist in eine Unzahl anderer Formen unterteilt, die durch die Grenzen und Übergänge des auffallenden, des widerspiegelten und des reflektierten Lichtes entstehen. Jede dieser Formen hat ihr bestimmtes und eigentümliches, von der Beschaffenheit und Lage der Kirsche bedingtes Aussehen. Das Glanzlicht allein, das sich der nur an dieser Stelle der Kirsche eigenen Rundung entlang biegt, das am oberen Rande plötzlich, kantig und doch weich ansetzt, dann allmählich verschwindet und wieder erscheint, sich nach innen, dem Doppelbogen der Kirsche anschmiegend, teilt und sanft wieder vereinigt, um dann mit immer öfters aussetzender Helle allmählich im Schatten zu vergehen ..., dieses Glanzlicht allein ist das Ergebnis eines komplizierten und präzisen Spiels mannigfaltigster Formen. Und über der Kirsche spannt sich, formal von ihr ganz abweichend, jedoch rhythmisch zu ihr gehörend, der leichte Bogen ihres Stiels, dessen Lage, Länge und Breite, dessen Beginn, Verlauf und Ende wiederum für jede Kirsche verschieden ist. Dazu kommen die Schlagschatten und der vom Licht unberührte Teil des Bodens, der die Kirsche trägt, die Übergänge zu ihm und zu den Spiegelungen seiner Umgebung.

Jede dieser zahllosen Formen bezeichnet nur diejenige Stelle, welche eine wiederum ganz bestimmte Farbe einnimmt. Wenn man bedenkt, dass jede Farbe vier Grundeigenschaften hat und es für jede dieser Eigenschaften eine unzählige Menge von Abstufungen gibt, mag man die ungeheure Fülle der Ausdrucksmöglichkeiten erahnen, über welche die gegenständlich gebundene Phantasie verfügt. Wo die gegenständliche Phantasie spielend eine unerschöpfliche Menge von Farben und Formen produziert, müht sich die abstrahierende Einbildungskraft um spärliche, karge Ergebnisse. Selbst die raffiniertesten gegenstandslosen Erzeugnisse sind deshalb schon rein formal im Vergleich zu gegenständlichen Kunstwerken dürftig und grob.

### 3.2 Kritik abstrakter Kunst

Wenn ein Säugling vor sich hin lallt und gurgelnde oder prustende Laute ausstößt, können wir annehmen, dass er damit seine Empfindungen akustisch ausdrückt. Am Tonfall seines Gurgelns und an der Lautstärke seiner Stimme können wir mit einiger Erfahrung sogar ahnen, was in ihm vorgeht; meistens wissen wir es nicht wirklich, denn dazu ist sein Ausdruck zu unbestimmt. Infolgedessen täuschen wir uns oft und halten sein Geschrei z.B. für den Ausdruck des Hungers, während es in Wirklichkeit Unmut über nasse Windeln bedeutet. Das ändert sich, sobald das Kind spricht d.h. gelernt hat, seine Empfindungen nicht mehr durch Laute, sondern in Worten auszudrücken. Dann verstehen wir, was es uns mitteilt. Die Mittelbarkeit des Ausdrucks setzt also die Kenntnis einer Sprache voraus.

Wie der Säugling verhält sich auch der abstrakte Künstler. Ihm selbst mögen die abstrakten Zeichen, die er produziert, zwar etwas bedeuten, der Betrachter seiner Werke aber kann ihre Bedeutung nicht herauslesen und wird den Ausdruck des Künstlers solange nicht verstehen oder missverstehen als dieser sich nicht einer allgemein verständlichen Sprache bedient.

Wie oben dargelegt, ist dies durch die Beschaffenheit der Farbmaße nicht gegeben. Infolgedessen sind abstrakte Formen und Farben wie Laute ohne Worte; ihre Komposition kann uns bestenfalls in der Art einer Dekoration ästhetisch gefallen. Erst wenn die Laute zu Worten und damit zu Trägern eines Sinnes werden und erst, wenn die Formen und Farben zu Trägern gegenständlicher Erscheinungen werden, können wir den Ausdruck des Künstlers nachempfinden, seiner Mitteilung folgen.

Ein bekanntes Bild von Paul Klee zeigt einen roten Fisch in einer grünblauen Umgebung. Der Farbklang vermittelt die undeutliche Vorstellung eines im tiefen Wasser einsam schwimmenden Goldfisches. Würde der rote Fisch aber durch ein rotes Rechteck ersetzt, so könnte keine Vorstellung im Betrachter wachgerufen werden. Dieser würde lediglich zwei Farben wahrnehmen, die nichts aussagen. Das Bild hätte seinen Mitteilungswert verloren, weil die abstrakte Form allein nichts ausdrückt.

Ein Rechteck ist ein vollkommen neutrales Gebilde, das gar nichts aussagt oder alles, was der Beschauer herauslesen oder hineinsehen will. Der Künstler, der sich durch abstrakte Formen auszudrücken wähnt, täuscht sich also, und der Betrachter seiner Werke, der einen Ausdruck herauszulesen glaubt, nicht weniger. Selbst, wenn bestimmte Formen und Farben gewissen Assoziationen aus dem Unterbewusstsein des einzelnen Künstlers entsprechen mögen, kann der Betrachter diese nicht nachempfinden, weil er die gleichen Formen und Farben wahrscheinlich mit anderen Vorstellungen verbindet.

Abstrakte Formen sind deshalb vieldeutig. Mit Schwarz verbindet der Europäer die Trauer, mit Weiß Unschuld, Reinheit, Licht. Dem Chinesen und Japaner hingegen bedeutet das farbtonlose Weiß Trauer und Tod. In China symbolisiert Schwarz Macht und Geld. Rot steht bei uns je nach subjektiver Auslegung für Liebe und Leidenschaft, Zorn, Prunk und Majestät oder den Teufel. Für Chinesen bedeutet es Glück, Ruhm und Reichtum. Grün ist die Farbe des Islam, aber auch der irischen Katholiken. Orange repräsentiert in Irland den Protestantismus, in Südostasien ist es die Farbe buddhistischer Mönche, während es in den Niederlanden als Farbe der Freiheit und des Königshauses gilt. Würde hundert Menschen die gleiche abstrakte Form vorgelegt, so bekäme man von ihnen hundert verschiedene Äußerungen über die dadurch wachgerufenen Vorstellungen. Die Auslegung abstrakter Formen ist immer subjektiv und der intellektuelle Überbau, der auf solchen Auslegungen gründet, somit auf Sand gebaut.



Abstrakte Gebilde werden in Ausstellungen mit Titeln versehen, die über die Absicht des Künstlers mehr Aufschluss geben (oder zu geben vorgeben) als die Werke selbst. Wenn z.B. eine mit einer Beule versehene, eiförmige Plastik im Katalog als „Mutterschaft“ ausgewiesen wird, kann der Ausstellungsbesucher sich denken, die größere eiförmige Form stelle das weibliche Prinzip dar, aus dem das Kind in Form der kleineren Beule herauswächst. Kennt er aber den Titel der Plastik nicht, so wird er sich darunter wenig vorstellen können oder der vage Gedanke, vor einer Mutterschaft zu stehen, ist dann allenfalls einer unter mehreren.

Meistens werden die Titel erst gewählt, wenn die abstrakten Produkte in die Ausstellungen kommen. Statt der Aufklärung des Besuchers, dienen sie dann oft dazu, ihn zusätzlich irrezuführen, z.B. mit bedeutungsvollen, surrealistischen oder metaphysisch verbrämenden Worten wie „Die Verbindung von Vernunft und Verkommenheit“ (Frank Stella) und „Memoria in Aeternum“ (Hans Hofmann) oder mit ehrlichen aber nichtssagenden wie „Komposition mit Linien und Farbe“ (Piet Mondrian). Außer ihrer Benennung bedürfen solche Werke auch noch einer langen Erklärung, um sich dem Publikum möglicherweise zu erschließen. Zu diesem Zweck tragen Journalisten und zeitgenössische Kunstgelehrte ebenso wortreiche wie oft unverständliche Rezensionen in beliebiger Menge bei. Was muss sich ein Rezensent doch einfallen lassen, wenn unter einem weißlichen Quadrat von Agnes Martin „Roter Vogel“ steht!

**Wenn also Werke bildender Kunst, deren Intention die Mitteilung visuellen Erlebens ist, auf zusätzliche, wortreiche literarische Äußerungen angewiesen sind, um mitteilbar zu werden, kann nur ein Mangel ihrer Ausdrucksform oder das fehlende künstlerische Erlebnis dafür verantwortlich sein.**

Mondrian glaubt zwar durch ein gelbes Gitter auf hellem Grund, durchkreuzt von blauen und roten, horizontalen und vertikalen Streifen, den Ausdruck für „New York City“ gefunden zu haben. Wird aber irgendein Betrachter in diesem Produkt vielleicht ehrlicher Überzeugung und ausgeklügelter Abgewogenheit den Ausdruck oder auch nur das Symbol für New York erkennen, wenn er die Absicht des Malers nicht kannte? Wohl kaum, denn die Gedanken, die dieser sich bei der Erstellung der blanken Balken gemacht haben mag, sind aus dem Bild nicht herauszulesen.

Wie erklärt sich dagegen, dass wir vor 4000 Jahren entstandene ägyptische Reliefs, vor 20000 Jahren auf den Felsen gemalte Tierdarstellungen oder die Tuschzeichnungen des fernsten Ostens, die uns alle völlig fremd sind, auch ohne Erklärung aufnehmen und intuitiv nachfühlen können? Historische oder ikonographische Erläuterungen sind zwar interessant, aber für das unmittelbare künstlerische Nachempfinden irrelevant. Dagegen bleibt westlich erzogenen Menschen die fernöstliche Musik meist sehr schwer zugänglich, da uns deren formale Ordnung nicht geläufig ist. Zeigt dieser Unterschied nicht, dass es einerseits die Gegenständlichkeit der visuellen Ausdrucksmittel und andererseits die Ordnung der akustischen Mittel ist, die das künstlerische Erlebnis mitteilbar machen?

Welchen Sinn könnte abstrakte Kunst wohl haben, wenn sie nicht Mitteilung künstlerischen Erlebens ist? Ornamente sind diese Produkte nicht, denn es fehlen ihnen der zu verzierende Gebrauchsgegenstand und meistens auch die ästhetische Wirkung. Sie werden als Zeitdokumente angepriesen. Aber was wird da dokumentiert – der „Zeitgeist“? Kann es der Zweck des Kunstschaffens sein, historische Dokumente zu produzieren? Abstrakte Kunst ist ein Basteln mit Formen und Farben, ist eine Spielerei ohne Spielregeln, durch die auch Spielen einen Sinn und seinen Reiz erhält. Sie ist auch eine irreführende Spielerei, weil sie vorgibt, ernst zu nehmende Kunstwerke zu schaffen. (Redaktion: Zitat: Hans Arp: hat nach „Gesetz des Zufalls“ gemalt.)

Wir sind gewohnt in Ausstellungsräumen als Plastiken zur Schau gestellte Drahtgewirre und als Gemälde ausgegebene Collagen vorzufinden. Was würden wir sagen, wenn uns in einem Band

lyrischer Dichtung Wortspielen wie „Fischers Fritz fischt frische Fische“ als Gedicht begegneten oder wir in einer Prosadichtung mehrere Seiten wahllos aneinandergereihter Worte oder gar nur Konsonanten und Vokale vorgesetzt bekämen? Derartige durch die Dadaisten 1916 und bis in die frühen Zwanzigerjahre als Jux und Parodie vorgetragene Lyrik wurde vom Publikum wie von Rezensenten ernst genommen und als eine neue Form der Poesie gewertet. Motivation und Ursprung des Dadaismus in den Jahren des Ersten Weltkriegs wurden nicht als anarchische Provokation gegen das Gesellschaftssystem und den Krieg verstanden, sondern zu einer neuen Kunstrichtung erhoben. Wenn in zeitgenössischer bildender Kunst teilweise immer noch Werke in dadaistischer Manier als Kunst gelobt werden – was ist daran also noch originell oder modern?

Ähnlich steht es um die konstruktivistische Abstrakte mit Ursprung in Bildern wie Malewitschs Schwarzem Quadrat. Es mag sich um ein (hier optisches) Experiment handeln, sicherlich jedoch um eine Kunstrevolution gegen ein erstarrtes System. Abstrakte Kunst ist Betrug oder Selbstbetrug oder der opportunistische Übergang von einem zum anderen. Der Betrüger ist sich seiner Tat bewusst, der Selbstbetrüger nicht, zwischen ihnen steht der opportunistische Spieler. Diese Maler spielen sich häufig die Bälle mit Journalisten, Galeriebesitzern sowie Auktionshäusern zu und schaukeln ihre Meinungen und Bewertungen gegenseitig hoch. Dabei geht es weniger um echte künstlerische Werte als um lukrativer Vermarktung. Das Unverständnis für das originale Wesen der Kunst wird überspielt nach dem psychologischen Phänomen der Erzählung „Des Kaisers neue Kleider“.

© 1981ff. Egon von Vietinghoff-Stiftung