

# OPERATION ABSTRAKTION

## **Dissertation**

zur Erlangung des akademischen Grades eines  
Doctor philosophiae in artibus  
30.11.2021

## **Disputation**

zur Erlangung des akademischen Grades eines  
Doctor philosophiae in artibus

30.11.2021

## **2 Bände (Band 2)**

vorgelegt an der  
Hochschule für bildende Künste Hamburg  
von

Leena van der Made

Band 1: Dissertation

Band 2: künstlerische Arbeit

Erstgutachter:

Prof. Dr. Michaela Ott

Zweitgutachter:

Prof. Dr. Hanne Loreck

Prof. Toon Verhoef

Band 1: Operation Abstraktion

**Der künstlerische Teil der Arbeit:** ist öffentlich und in dauerhaft zugänglicher Form, auf dem Repository der Hochschule für bildenden Künste Hamburg, veröffentlicht (<https://projekte.hfbk.net/project/1145781e-ab4f-4ed4-8af4-ca431bbd8306>)

# **OPERATION ABSTRAKTION**

**LEENA VAN DER MADE**

## INHALTSVERZEICHNIS

### A. EINFÜHRUNG

1. Einführung.....	7
Roadmap.....	8
Operation.....	9
2. Abstraktion	
2.1 Der Begriff der Abstraktion.....	11
2.2 Die Geschichte des Begriffs „Abstraktion“.....	12
2.3 Einflüsse auf die Abstraktion und Kategorien der Abstraktion.....	14
2.4 Abstraktion, das Abstrahierte und die gegenständliche Darstellung.....	15
2.5 Abstraktion als die Suche nach Wissen.....	17
2.6 Abstraktion und Geist.....	18
2.7 Wissenschaft und Abstraktion.....	19
2.8 Andere Formen der Abstraktion?.....	20
2.9 Deleuze und die Abstraktion.....	21
2.10 Der gegenwärtige Diskurs über Abstraktion.....	23
2.11 Annäherungen an eine Definition der Abstraktion.....	24
3. Operation	
3.1 Komposition: Etymologie und Geschichte des Begriffs.....	25
3.2 Die Geschichte des Begriffs der Komposition.....	27
3.3 Operation: Die Herausforderung, von einer abstrakten Vision zu einer sichtbaren Komposition durch <i>Werke</i> zu gelangen.....	34

### B. KASIMIR MALEWITSCH: UNGEGENSTÄNDLICHKEIT

1. Malewitsch und die Abstraktion.....	38
1.1 Einflüsse und Kontext.....	39
1.1.1 Die Wissenschaften.....	40
1.1.2 Die Einflüsse von Oper und Dichtung.....	48
1.1.3 Musik.....	50
1.1.4 Bildende Kunst.....	53
1.1.5 Ouspensky und die vierte Dimension.....	53
1.2 Terminologie und Übersetzung des Begriffs der Gegenstandslosigkeit/Ungegenständlichkeit.....	55
2. Abstraktion, Ungegenständlichkeit und Suprematismus.....	56
2.1 Ungegenständlich: Die Form auf Null reduzieren.....	56
2.1.1 Verschiedene Theorien von Ungegenständlichkeit.....	57
2.1.2 Die Bedeutung der Ungegenständlichkeit.....	58
2.2 Malewitsch: Abstraktion und Ungegenständlichkeit.....	62
2.3 Der Begriff des Suprematismus.....	63
2.4 Operation: Die Formung der Ungegenständlichkeit.....	64
2.4.1 Wie Ungegenständlichkeit realisiert wird.....	64
2.4.2 Deleuze und Operation bei Malewitsch.....	65
2.5 Operation: Werken – wie das <i>Schwarze Quadrat</i> (1915) realisiert wird.....	66
2.5.1 Ein Viereck in einem quadratischen Format: Reduktion: Werken, Wellen und Empfindung.....	68

2.5.2 Operation und das <i>Schwarze Quadrat</i> – <i>Werken: Haptik, Faktura</i> .....	70
2.6 Operation: Übermalung und Zerstörung.....	73
2.7 Malewitsch über das <i>Schwarze Quadrat</i> .....	76
2.7.1 Die weiße Umgebung im <i>Schwarzen Quadrat</i> .....	77
2.7.2 Empfindung bei Malewitsch und Deleuze.....	79
2.7.3 Suprematismus, Farbe, Deleuze .....	80
2.7.4 Verschiedene Sichtweisen zum <i>Schwarzen Quadrat</i> ....	83
2.7.5 Das <i>Schwarze Quadrat</i> und sein Ort in der Ecke.....	83
2.8 Die letzte futuristische Ausstellung der Malerei 0,10 .....	85
2.9 Operation: Malewitsch, Diagramm und Komposition .....	87
3. Operation	
3.1 Malewitsch: Work in Progress .....	92
3.2 Das Malerei-Observatorium Malewitschs und seine Rolle für die Operation .....	93
4. Schluss.....	95

## C. ABSTRAKTION BEI EMMA KUNZ

1. Über Emma Kunz .....	100
1.1 Einflüsse und Kontext .....	100
1.1.1 Verbindungen zwischen Kunst und Natur.....	101
1.1.2 Die „Spiritistin“ .....	103
1.1.3 ‚Penta‘, Pentagramm, Goldenes Rechteck, Geometrie, Kunst und Gesundheit.....	103
1.1.4 Telepathie, Hellsehen, Numerologie, Weissagung, Prophezeiung, Alchemie .....	104
1.1.5 Radiästhesie und Kräfte.....	106
2. Operation	
2.1 Arbeitsweise: Werken, das Pendel als Arbeitsmethode.....	109
2.1.1 Wie hat Emma Kunz gezeichnet?.....	110
2.1.2 Der Zeichenprozess: Klischee, Wiederholung und das Abstrakte.....	111
2.1.3 Wiederholung, Regelmäßigkeit, Zeit.....	113
2.2 Operation: Wirken, Sensation, Empfindung .....	113
2.2.1 Zeichnen, um zu heilen .....	114
2.2.2 Forscherin – Heilerin – Künstlerin und das Rhizom .....	115
3. Abstraktion und das Figurative	
3.1 Abstraktion – Deformation.....	119
4. Operation: Werk Nr. 28	
4.1 Farbe .....	121
5. Fazit .....	121

## D. ABSTRAKTION BEI PAUL KLEE

1. Klee und das Problem der Abstraktion .....	125
2. Das Lebensumfeld Klees – Einflüsse .....	125
3. Abstraktion bei Paul Klee.....	126
3.1 Sichtbar machen .....	126
3.1.1 Durch die Sensation sichtbar machen .....	127
3.1.2 Abstraktion und „Sichtbarmachen“ als Antwort auf das irdische Grauen? .....	133
3.1.3 Was ist dieses Unsichtbare, das der Maler sichtbar macht? .....	134
3.1.4 Abstraktion als das „andere Bild der Natur“ .....	135
3.1.5 Abstraktion, Zeichen, Hieroglyphen und Symbole .....	137
3.1.6 Was bestimmt die Form in Klees Abstraktion? Formung und Formlosigkeit .....	139
3.1.7 Abstraktion als Reduktion .....	141
3.1.8 Bildtitel und Abstraktion.....	142
3.2 Die Bedeutung von Klees abstraktem Vorgehen .....	144
3.3 Sichtbar machen – durch das Formale zur Abstraktion .....	144
4. Operation: Die Realisierung der Abstraktion.....	146
4.1. Realisierung der Abstraktion – <i>Der Teppich der Erinnerung</i> (1914) .....	147
4.1.1 Operation: Werken: Das Material.....	148
4.1.2 Der Prozess des Malens .....	152
4.1.3 Farbe .....	153
4.1.4 Abstraktion im <i>Teppich der Erinnerung</i> .....	154
4.2 Operation: Das Magische Quadrat – <i>Blühendes</i> (1934).....	158
4.2.1 Format und Proportion, Anordnung, Zahlen, System und das Irreguläre .....	158
4.2.2 Dunkel und Farbton – <i>Blühendes</i> .....	159
4.2.3 Farbe .....	160
4.2.4 Bewegung und Linie.....	162
4.2.5 Form und Pinselmarkierung.....	163
4.3 Operation: Deleuze: Werken und Wirken im magischen Quadrat: <i>Blühendes</i> .....	164
4.3.1 Wie macht <i>Blühendes</i> sichtbar? .....	167
4.4 Realisierte Abstraktion – <i>Zerstörtes Labyrinth</i> (1940).....	168
4.4.1 Die griechische Tragödie und <i>Zerstörtes Labyrinth</i> .....	169
4.4.2 Operation .....	170
4.4.3 Operation: Wiederholung – Destruktion, abstrakte Erinnerung und Rekonstruktion .....	172
4.4.4 Das Reine und das Unreine und die Abstraktion in <i>Zerstörtes Labyrinth</i> .....	174
4.4.5 <i>Zerstörtes Labyrinth</i> – das Einschränkende Methodische .....	176
4.4.6 Operation: Bewegung .....	177
4.4.7 Bewegung, Raum und Zeit in <i>Zerstörtes Labyrinth</i> .....	178
4.4.8 Bewegung und Rhythmus .....	180
4.4.9 Rhythmus, das Dividuelle und das Individuelle .....	182
4.5 Operation: Wie gelangt Klee zu einer neuen Ordnung? .....	183
4.5.1 Chaos oder das Katastrophische als Ausgangspunkt für das Neue .....	186

5. Schluss: Ist Klees Malerei abstrakt?.....	187
--	-----

## **E. FRANK STELLA UND DAS PROBLEM DER ABSTRAKTION**

1. Der Kontext .....	190
2. Frank Stella und die Abstraktion.....	191
2.1 Abstraktion – Vergangenheit und der Bruch mit der Tradition .....	191
2.2 <i>Working Space</i> – Alte Meister und neue Räume .....	192
2.3 Abstraktion und das Dekorative.....	196
2.4 Abstraktion, Empathie und das Konstruktive.....	204
2.5 Abstraktion und Reduktion.....	206
2.6 Titel, Narrative, Literatur und optische Sinnlichkeit .....	208
2.7 Abstraktion als „Das, was du siehst, ist das, was du siehst“.....	209
3. Operation Abstraktion – Black Paintings.....	211
3.1 Die Titel <i>Black Paintings</i> .....	213
3.2 Material, Technik, Werkzeuge und Pinselstrich in den <i>Black Paintings</i> .....	214
3.3 Das Format der <i>Black Paintings</i> .....	216
3.4 Gegenständlichkeit, Illusion und die Ecke der Malerei.....	216
3.5 Formen als symmetrische Bänder und Linien .....	218
4. Operation: Die Umsetzung der Abstraktion – <i>Lilar</i> (1997) .....	219
4.1 Format und Proportionen in <i>Lilar</i> .....	220
4.2 Form und Linie in <i>Lilar</i> .....	220
4.3 Bewegung und Rhythmus gegen das Statische.....	224
5. „Deductive“ Strukturen .....	225
5.1 Operation und Intention .....	228
5.2 Operation: Bewegung und Rhythmus.....	232
6. Schluss.....	235

## **F. OPERATION ABSTRAKTION – CARMEN HERRERA**

1. Kontext .....	238
1.1 Einflüsse .....	239
2. Operation: Werken.....	240
2.1 Wirken: <i>Blanco y Negro</i> (1961) .....	245
3. Abstraktion .....	247
4. Schluss.....	248

## **G. OPERATION ABSTRAKTION – TOON VERHOEF**

1. Abstraktion bei Toon Verhoef .....	251
1.1 Abstraktion als Anarchie oder Innovation? .....	251

1.2 Abstraktion und das Nicht-Willkürliche .....	256
1.3 Abstraktion: Das Was wird vom Wie bestimmt.....	258
1.4 Abstraktion als Empfindung und Teil jeder geistigen Aktivität .....	259
2. Die Realisierung der Abstraktion – <i>Untitled</i> (2000)	
2.1 <i>Untitled</i> (2000) – der Kontext.....	266
2.1.1 Material, Technik, Werkzeuge und Pinselstrich.....	267
2.1.2 Format, Farbe, Ton und Form.....	268
2.2. Die Realisierung der Abstraktion – <i>Untitled</i> (2014) .....	269
2.2.1 Format und Proportionen .....	270
2.2.2 Material, Technik, Werkzeuge und Pinselstrich.....	270
2.2.3 Form und Farbe.....	271
2.2.4 Licht .....	274
2.2.5 Raum und Bewegung.....	276
3. Operation.....	278
4. Schluss.....	281

## H. KATHARINA GROSSE UND DIE FRAGE NACH DER ABSTRAKTION

1. Der Kontext .....	289
1.1 Gender Abstraktion? .....	295
1.2 Sind „Übermalung“ und „all over“ Abstraktion? .....	296
1.3 Grosse verfolgt keine deduktive Methode und kann daher sagen „Ich bin keine abstrakte Malerin“ .....	297
1.4 Abstraktion als „nicht festgestelltes Bild der Welt“? .....	299
1.5 Abstraktion als unbegrenzter Möglichkeitsspielraum und das Aufbrechen von Homogenisierungen .....	300
1.6 Malerei im Informationszeitalter .....	304
2. Operation – Grosses Installation <i>Sieben Stunden, Acht Stimmen, Drei Bäume</i> .....	306
2.1 Operation: Es wächst über das Format hinaus .....	306
2.1.1 Gefaltete Schichten auf bemalter oder unbemalter Leinwand .....	309
2.1.2 Übermalen .....	312
2.1.3 Die Technik der Sprühmalerei .....	315
2.1.4 Das Bild verlässt die Wand .....	316
3. Die Abstraktion realisieren – <i>Ohne Titel</i> (2016)	
3.1 Format und Technik .....	320
3.2 Farbe, Ton, Form und Raum .....	320
3.3 Entscheidungen während des Malvorgangs .....	322
4. Operation	
4.1 Bewegung und Rhythmus: kontinuierliches Fließen .....	324
4.2 Operation: Farbe (colour/paint).....	327
5. Schluss.....	328



## **I. ABSCHLIESSENDE BETRACHTUNGEN**

1. Abstraktion	
1.1 Abstraktion Begriffsanalyse .....	331
1.2 Das Abstrahieren vom Gegebenen .....	333
1.3 Abstraktion als Forschung und spezifisch künstlerisches Wissen .....	335
1.4 Abstraktion als die Suche nach Wissen .....	336
1.5 Abstraktion und Geist.....	337
1.6 Wissenschaft und Abstraktion .....	339
2. Abstraktion bei den ausgewählten Künstler:innen .....	340
3. Deleuze und die Abstraktion.....	341
4. Die operative Auseinandersetzung mit den gewählten Künstler:innen .....	344
5. Abschließende Bemerkungen.....	350
<b>I. BIBLIOGRAFIE .....</b>	<b>353</b>

## A. EINFÜHRUNG

Als Malerin abstrakter Bilder war ich häufig irritiert von den zahllosen Prinzipien, von denen im Blick auf die abstrakte Malerei die Rede ist, und ich begann mich zu fragen, was „Abstraktion“ eigentlich ist. Um also ein besseres Verständnis von der Abstraktion in der Malerei und den entsprechenden Theorien zu gewinnen, entschied ich mich, mich mit diesem Begriff genauer zu beschäftigen und die Arbeiten von sieben Künstler:innen, die scheinbar abstrakt arbeiten, zu analysieren. Der Zweck meiner Analyse bestand darin, zu fragen, welche Ideen sich in der modernen Malerei einschließlich ihrer theoretischen Ansätze finden lassen und ob gewisse Kunstwerke überhaupt zu Recht als abstrakt bezeichnet werden.

Während meiner Forschungen wurde mir deutlich, dass es so viele Wege der Annäherung an die Abstraktion gibt und so viele, sie zu praktizieren, dass ich damit begann, mich mit dem Begriff selber auseinanderzusetzen und damit, was man gegenwärtig unter ihm versteht sowie mit der Notwendigkeit der Realisierung von abstrakter Malerei. Die folgende Studie ist das Ergebnis dieser Auseinandersetzung. Auf der einen Seite offenbart und spiegelt sie meine eigene Forschung wider und mein Bedürfnis, einen Überblick und einen Standpunkt innerhalb der ebenso komplexen wie komplizierten Geschichte der westlichen abstrakten Malerei zu gewinnen. Auf der anderen Seite hoffe ich, einen allgemeinen Einblick in die begriffsgeschichtliche Ausdifferenzierung des Begriffs „Abstraktion“ geben zu können, um von hier aus besser zu verstehen, was er in jedem einzelnen Fall bedeutet. Dabei wird deutlich, dass es überaus schwierig ist, Abstraktion wirklich zu definieren, da jeder ihrer Aspekte neue Facetten ihrer Erforschung freilegt.

Dazu kommt, dass ich mich als praktizierende Malerin und nicht nur als Theoretikerin mit Fragen konfrontiert sah wie: Wie kann ich verstehen, was Abstraktion überhaupt ist? Handelt es sich um eine Art visualisierte Problemlösung? Ich begann also, verschiedene Kunstwerke, die allgemein für abstrakt gehalten werden, vergleichend zu analysieren. Dabei verfolgte ich mein Ziel in drei Schritten: *Erstens* ging es darum, die verschiedenen Definitionen von Abstraktion zu untersuchen. *Zweitens* galt es, die Bedeutung des Begriffes „Operation“ zu ergründen und seine Rolle in der malerischen Abstraktion zu klären. „Operation“ bezieht sich grundsätzlich auf den künstlerischen Aspekt der Abstraktion, d. h. auf das Werken und Wirken des Kunstwerks. Hier waren es Überlegungen von Gilles Deleuze, die mir eine tiefere Einsicht in den Malvorgang ermöglichten, da der formale Ansatz Abstraktion nicht ausreichend zu entziffern vermag. Die bildliche Abstraktion lässt sich sprachlich nur schwer vermitteln, sie muss ihre ästhetische Form vielmehr ohne

Bezugnahme auf feststehende Codes (er)finden. Der *dritte* Schritt bestand dann darin, diese Voraussetzungen an sieben ausgewählten Künstlerpositionen zu untersuchen, um zu prüfen, inwiefern sich Abstraktion als das Finden einer Form für das Denken begreifen lässt.

Untersucht wird also, wie man abstrakte Gedanken auf der Ebene des Malerischen sichtbar machen kann. Sinn und Zweck abstrakter Kunst wurden bekanntlich immer wieder infrage gestellt oder man benutzte sie dazu, bestimmte politische Einstellungen zu untermauern (z. B. im CIA und im Abstrakten Expressionismus). Zugleich wurde sie wegen ihres Mangels an politischer Haltung kritisiert. Welches ist der der Abstraktion spezifisch eigene Wert und welche Konsequenzen zieht er nach sich?

## 1.1 Roadmap

Im ersten Teil meiner Untersuchung setze ich mich mit Definitionen von Abstraktion auseinander, gefolgt von einer begriffsgeschichtlichen Analyse. Anschließend werde ich eine Übersicht geben über die Entwicklung der Abstraktion in der westlichen Malerei seit 1900 und fragen, welche Wege sie seitdem eingeschlagen hat. In der darauffolgenden Auseinandersetzung mit der Frage, was „Abstraktion“ eigentlich ist, will ich mich mit der Literatur, den Kritiken, den einzelnen Strömungen und wichtigsten Stimmen in diesem Zusammenhang beschäftigen und diese in der erforderlichen Kürze diskutieren. Vor diesem Hintergrund werde ich sodann die Beziehung zwischen Abstraktion und Operation jeweils im Rahmen einer Bildanalyse untersuchen, um zu zeigen, wie einzelne Künstler:innen ihren Begriff von Abstraktion durch ihr spezifisches Werk realisieren. Hierbei wird es auch um die Frage gehen, inwiefern sich neue Erkenntnisse auf die Abstraktion beziehen lassen, das heißt, wie sich Abstraktion und Erkenntnisgewinn zueinander verhalten. In diesem Zusammenhang wird Gilles Deleuze mein zentraler Gewährsmann sein.

Der zweite Teil meines Forschungsvorhabens widmet sich der Bedeutung der Abstraktion im Werk von Künstler:innen, die gemeinhin als abstrakte Künstler:innen wahrgenommen werden. Konkret geht es um die Umsetzung der Abstraktion in den Arbeiten von Emma Kunz, Kasimir Malewitsch, Paul Klee, Frank Stella, Carmen Herrera, Toon Verhoef und Katharina Grosse. In diesen Positionen spiegeln sich nicht nur ganz individuelle Herangehensweisen wider, sondern auch die unterschiedlichen Kulturen, in denen die Künstler:innen lebten bzw. leben, sowie die verschiedenen gesellschaftlichen, wissenschaftlichen und politischen Einflüsse ihrer Zeit. Zu fragen ist also danach, wie abstrakte Gedanken durch die jeweilige Operation hervortreten

und sichtbar werden. Wozu führt die Abstraktion im Fall der hier ausgesuchten Künstler:innen, wenn wir ihre Malerei sowie ihre allgemeinen Vorstellungen dazu in den Blick nehmen? Zum Schluss werde ich die Ergebnisse meiner Forschungen zusammenfassen.

Als Malerin interessiert mich die Abstraktion seit jeher als eine bestimmte Form des Denkens. Ich begann also zu studieren, was einzelne Theoretiker:innen unter Abstraktion verstehen, und inwiefern die Abstraktion dazu beitragen kann, zu einer Form zu kommen bzw. dazu, ‚das Denken ins Material zu bringen‘. Was leistet die spezifische Operation in diesem Zusammenhang? Das Hauptinteresse scheint darin zu liegen, undarstellbare abstrakte Begriffe in eine sichtbare Form zu bringen. Welche Denkfiguren sind das und warum verlangen sie nach einer auch sichtbar abstrakten Form? Damit sind wir bei der Frage nach der Abstraktion angekommen. Um sie zu beantworten, möchte ich einige Termini von Gilles Deleuze aufgreifen und sie mit den Abstraktionsbegriffen der Künstler in einen Dialog bringen, denn Deleuze hat einiges über Abstraktion, über ihre Genese und ihre erkenntnistheoretische Wirkung zu sagen. Dieser Dialog eröffnet neue Deutungswege, die zugleich auch in der Abstraktion angelegt sind. Er macht uns also frei für ganz andere Möglichkeiten in der Abstraktion, die grundsätzlich kein statisches System ist und keineswegs danach strebt, autonom oder ‚rein‘ zu sein. Dies lässt sich durch Aussagen der Künstler:innen bestätigen, die somit in Zwiesprache treten mit wichtigen Begriffen von Deleuze. Gemeint sind Begrifflichkeiten wie „Diagramm“, „Assemblage“ oder „Werden“, die ihrerseits Prozesse des Wandels und der Bewegung involvieren – was wiederum eine Vermischung mit anderen Elementen erlaubt und so Neues hervorbringt.

## 1.2 Operation

Operation wird in diesen Kontext als das Auseinandernehmen des Malprozesses verstanden, also als die Frage, wie ein abstraktes Bild Schritt für Schritt zustande kommt, als Untersuchung des Prozesses der Formfindung, der über den Entwurf, das Material, den Malprozess, die experimentelle, praktische Umsetzung einer künstlerischen Intention erfolgt. Meine Forschungen als Malerin richten sich dabei in erster Linie auf die Bedeutung der Operation und ihre Rolle innerhalb der bildlichen Abstraktion, die ich mit einem besonderen Fokus auf die Abstraktion bei Emma Kunz, Kasimir Malewitsch, Paul Klee, Frank Stella, Carmen Herrera, Katharina Grosse und Toon Verhoef diskutieren möchte. Ich konzentriere mich auf die Frage, wie diese Künstler:innen jeweils zu ihrer Form von Abstraktion gelangen und inwiefern diese jeweils eine Struktur für das Denken realisiert. Ist Abstraktion vielleicht ein

unermüdliches „Formen“? Kann sie die Betrachter:innen auf diese Weise zum Denken anregen? Evoziert sie unterschiedliche Gefühlszustände, die wiederum Eingang finden in das Feld der sinnlichen Wahrnehmung und ihrer Übersetzung in Sprache?

Zugleich können wir beobachten, dass die Malerei uns zahlreiche abstrakte Experimente vor Augen führt, die Fragen nach sich ziehen wie: Was bedeutet Abstraktion im 21. Jahrhundert? Warum beziehen sich Künstler:innen nach wie vor auf die Tradition der abstrakten Malerei?

Wenn die Abstraktion keine Darstellung oder nachahmende Abbildung ist und zumindest nicht gänzlich auf vorgebildeten Ordnungsmustern basiert, wie finden die abstrakten Künstler:innen dann zu ihrer Abstraktion? Wie gelangen sie zu genau *dieser* Form – und mit welchem Ziel vor Augen?

Emma Kunz, Kasimir Malewitsch, Paul Klee, Frank Stella, Carmen Herrera, Katharina Grosse und Toon Verhoef wurden von mir aufgrund ihrer (scheinbar) abstrakten Malweise ausgewählt, aufgrund der spezifischen Zeit, in der sie arbeiteten und arbeiten (die somit von der frühen bis zur gegenwärtigen Abstraktion reicht) und wegen ihres jeweils unterschiedlichen kulturellen Umfeldes. Die Untersuchung der Abstraktion sowie der ganz bestimmten Rolle, die sie in deren Arbeiten spielt, stellt einen Versuch dar, zu klären, wie die operativen Prinzipien die jeweiligen Intentionen deutlich werden lassen.

Die Methode, die ich für meine Annäherung gewählt habe, ist ein Mix aus theoretischen und praktischen Anteilen. Ich greife gleichermaßen die Stimmen von Theoretiker:innen auf wie das, was die Künstler:innen sagen und praktisch in ihrer Arbeit umsetzen und was die Bildanalyse in Bezug auf Abstraktion und Operation zutage fördert. *Die Betonung liegt dabei auf der künstlerischen Herangehensweise, auf ihren Gedanken und Absichten hinsichtlich der abstrakten Malerei.* Anhand ihrer Gemälde werde ich konkret zeigen, wie Abstraktion durch Operation (als ‚Denkstruktur‘) umgesetzt wird. Ganz in diesem Sinne spricht auch Loreck (2014) vom künstlerischen Wissen als einer „Theoriepraxis“.

Die sieben künstlerischen Positionen zeigen ganz diverse Annäherungen an die Abstraktion auf. Die Auseinandersetzung mit ihnen ist also auch insofern von Bedeutung, als sich die visuelle Abstraktion von der Sprache unterscheidet. Visuelle Abstraktion lässt sich verbal nicht umgrenzen; sie muss zu ihrer ästhetischen Form gelangen, ohne auf einen bestimmten ‚Code‘ rekurrieren zu können. Gegenständliche Malerei ist dagegen dahingehend begrenzt, dass sie sich auf einen ganz bestimmten Stil oder eine bestimmte Ikonografie bezieht sowie auf die generelle Voraussetzung einer optischen Entsprechung zwischen der Wirklichkeit und ihrem Bild.

## 2. Abstraktion

### 2.1 Der Begriff der Abstraktion

Das Adjektiv „abstrakt“ wurde im 15. Jahrhundert aus dem lateinischen *abstractus* (eigentlich „abgezogen“) entlehnt, das wiederum von dem Verb *abstrahere*, „abziehen“, „wegziehen“ (von lat. *trahere* [tractum], „ziehen, herleiten“) stammt. In der Philosophie und Rhetorik des 16. Jahrhunderts dominiert dann die Bezeichnung „vom Gegenstand absehen, vom Gegenständlichen abziehen“<sup>1</sup>. De Zegher (2005, 23) hebt hervor, das Verb *abstrahere* könne „equated with both to *draw from* and to *draw form*“<sup>2</sup>, was eine Vorstellung dessen beinhaltet, wovon abstrahiert wird, und somit den Gedanken, dass sich die Abstraktion auf irgendetwas – ein Objekt in der Welt oder eine Idee (das Denken selbst) – bezieht.

Auf ein „remove or detach“, also „wegnehmen oder loslösen“ von der objektiven Realität (der Welt der Objekte) stoßen wir in der Ornamentik. In ihr wird deutlich, dass die Künstler:innen des 20. Jahrhunderts bewusst mit derartig von den Gegenständen „weggenommenen“ oder „abgezogenen“ Formen umgehen. Nach Loreck (2014) bedeutet Abstraktion nicht zwingend das Gegenteil des Figurativen/Gegenständlichen, sondern das Abstrakte und das Figurative können auch miteinander kombiniert werden. Dagegen rückt Cox (2013, 28) den Terminus „Abstraktion“ oder „das Abstrakte“ klar in Opposition zu traditionellen Antipoden wie „Darstellung“, „das Figurative“ oder „das Konkrete“, um zu hinterfragen, was Abstraktion als Begriff im frühen 20. Jahrhundert meint und wofür „abstrahieren“ eigentlich steht. Innerhalb der Kunst seien die Termini „nicht-gegenständlich“ und „ungegenständlich“ in ihrer Bedeutung klar von der Abstraktion zu unterscheiden.

Loreck (2014) geht dagegen davon aus, dass die Abstraktion mit folgenden Ideen verbunden wurde: Etwas kann durch Wiederholungen bzw. Auslassungen abstrakt werden, es wird so zu einer reduzierten, annullierten oder verdichteten Form. Zugleich umfasst Abstraktion die Vorstellung des Sich-Abkehrens von einer ganz bestimmten Sache zugunsten der Akzentuierung von Kräften, die in einem gemeinsamen Raum wirken. Gemeint sind damit beispielsweise Diagramme (im

<sup>1</sup> Vgl. KLUGE. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache sowie sowie Pearsalls Oxford Concise English Dictionary.

<sup>2</sup> Sämtliche Zitate aus englischsprachiger Literatur wurden von mir übersetzt; LvdM.

Sinne von Deleuze), (sinnbildlich gesprochen) Wellen und magnetische Kräfte sowie das Potenzial des Unsichtbaren ganz allgemein. Dieses Potenzial wird in den Verbindungen von Kräften offenkundig, darin, wie diese interagieren, wie sich Gemeinschaften bilden und Strukturen entstehen. Abstraktion war also die Bewegung weg von einem Gegenstand mit einer soliden Kontur hin zu der Frage, wie dieser in einem Kräftefeld von wechselseitigen Einflüssen und Wirkungen zur Erscheinung gelangt.

Blümle (2007, 18) zeigt, dass Deleuzes Auffassung von Abstraktion sowohl das Figurative als auch das Abstrakte beinhaltet. Sie unterscheidet zwischen zwei Arten von Abstraktion. Zum einen gebe sie das Abstrakte im platonischen Sinne der reinen, intelligiblen Idee wieder; zum anderen stelle die Abstraktion eine „Intensivierung“ der tatsächlichen, realen Welt dar. Dies schließe eine Verschmelzung von Sinnlichem und Intelligiblem ein, was in der Natur des Gemäldes offenkundig werde.

Im Laufe der Zeit gab es noch weitere Auffassungen von Kunst und Abstraktion, die das Dargelegte jedoch im Wesentlichen variieren und vermutlich nie im eigentlichen Sinne des Wortes „neu“ sind. Die Abstraktion lässt sich vielmehr gerade deswegen wiederholen und variieren, weil wir ihr Potenzial immer neu und anders aufgreifen und sie immer verschiedenen Einflüssen ausgesetzt ist.

## **2.2 Die Geschichte des Begriffs „Abstraktion“**

Dickerman (2012, 22) hält fest, dass der Begriff der Abstraktion vor allem von Georges Roque und Jean-Claude Lebensztejn erforscht worden sei, die ihn von seiner etymologischen Bedeutung des „Wegziehens“ und „Isolierens“ her fassen sowie von seiner im 16. Jahrhundert etablierten Bedeutung, „die Substanz vom Zufälligen [zu] separieren“. In diesem Sinne begreift Dickermann die abstrakten Wissenschaften als aus den Anwendungspraktiken der realen Welt „abgezogen“. Dies involviere einen Akt der Abstraktion, in dem Andeutungen auf die tatsächliche Welt erhalten bleiben, wie etwa in den frühen Abstraktionen von Mondrians Ozean-Bildern (1912). Dickerman zeigt weiter, dass der Terminus Abstraktion im Kontext der Kunst des 19. Jahrhunderts abwertend gebraucht wurde, da er allzu viel Theoretisches und Kopflastiges zu implizieren schien. Bei ihm findet sich auch ein Hinweis auf Charles Baudelaire, der die Abstraktion als eine der Natur fremde Sprache verstanden wissen wollte, da es in der Natur weder Farbe noch Linie gebe, so dass sie sich als etwas vom Menschen Geschaffenes und Künstliches erweise. Abstraktion in diesem Sinne ist somit völlig unabhängig vom Bildgegenstand.

Wilhelm Worringers *Abstraktion und Einfühlung* (1908) bezieht sich auf einen „Willen zur Abstraktion“ ‚primitiver‘ wie moderner Völker, der eine Furcht vor der äußeren Welt widerspiegeln, was die Zurückweisung der räumlichen Tiefe nach sich ziehe. Nach ihm strebt die Abstraktion danach, das Objekt der äußeren Welt aus seinem natürlichen Zusammenhang zu nehmen, um es von seiner Willkür zu reinigen und in seiner Notwendigkeit sehen zu lassen. Von den alten Zeiten bis hin zur Aufklärung weise die Kunst daher ebenso eine Tendenz zur Abstraktion wie zum Naturalismus auf. Worringer argumentiert dabei, dass Gesellschaften, die einer angstbesetzten und zugleich intensiven Geistigkeit unterworfen waren (z. B. Ägypten oder das Mittelalter) eine eher flache Abstraktion hervorbrachten, während eher wissenschaftlich orientierte Gesellschaften (Italien, Griechenland) deutlich lebensnähere, einfühlerische Herangehensweisen an die Kunst besaßen. Worringers Untersuchung hatte einen großen Einfluss zu seiner Zeit und wurde vermutlich auch von Paul Klee rezipiert.

Flach (2005) wiederum hält fest, dass der gegenwärtige Gebrauch der Abstraktion als Terminus in erster Linie in die Kunsttheorie und ästhetische Praxis falle. Auch sie beziehen sich auf die Abstraktion als reine Form, auf die Musik als eine Form der Abstraktion sowie auf die Abstraktion als etwas, das ‚zwischen Metaphysik und Technik‘ liege.

Nach Marcade (1978) gilt Kunst, die keine wahrnehmbare Wirklichkeit wiedergibt, generell als „abstrakt“. Die Ungegenständlichkeit sowie den Suprematismus schließt er dabei aus, indem er behauptet, dass die Abstraktion stets eine implizite Verbindung zum Gegenstand beibehalte: Sie liefere eine Interpretation der Welt, wie sie ist, und gehe daher mit Repräsentationen um. Seiner Auffassung nach ist ein darstellendes Bild erst dann als völlig abstrakt zu verstehen, wenn es eine zwei-dimensionale ‚Destillation‘ wahrnehmbarer Erscheinungen, Phänomene oder weltlicher Gestalten wiedergibt, die über abstrakte Bedeutungen visualisiert werden. Er erläutert dies damit, dass mathematische Abstraktionen wie Linien, Formen, Flächen oder Punkte in der Natur nicht vorkommen. Diese geometrischen Entitäten zeigten, dass das Abstrakte in der bildenden Kunst als ein Ensemble von Punkten verstanden werden müsse, die eine Linie bilden, die sich wiederum auf das Zusammentreffen zweier Flächen bezieht. Form sei daher lediglich eine Idee dessen, was ein Gegenstand zu sein scheint. Nach Marcade erwachsen gegenständliche Bilder daraus, dass Entscheidungen getroffen werden im Blick auf das, was einbezogen, weggelassen, zurückgenommen oder aber betont werden soll. Dieser Entscheidungsprozess verlaufe, obschon er logisch sei, keineswegs vollkommen



bewusst; sein Ergebnis sei jedoch eine Abstraktion, die eine Verbindung zu dem dargestellten Objekt beibehalte.

Nach Marcade bildet die Verbindung zwischen dem Abstrakten und dem Darstellenden somit ein Kontinuum, welches das quantitative Ausmaß umschreibt, in dem eine Wahrnehmung grundsätzlich einem Abstraktionsprozess unterworfen ist. Das eine Extrem des Kontinuums umfasse den Realismus, das Gegenständliche, während das andere den „classical Cubism or Minimalism“ umschreibe. Beide Pole weisen eine begriffliche Klarheit auf, die sich üblicherweise nur mit mathematischen oder physikalischen Prinzipien verbinden lässt. Marcade behauptet ferner, dass es keine „ideologische Opposition“ zwischen dem Abstrakten und dem Gegenständlichen gebe, was sich auch anhand der Schriften von Malewitsch zeigen ließe. Malewitsch wies eine materialistisch dominierte Welt zurück bzw. die materialistische Ideologie, man könne die Welt vollkommen in Objekte umwandeln.

### **2.3 Einflüsse auf die und Kategorien der Abstraktion**

Einfluss auf die bildliche Abstraktion im frühen 20. Jahrhundert nahmen politische, gesellschaftliche, kulturelle, religiöse wie wissenschaftliche Strömungen. Georg Simmel (1858–1918) proklamierte, die abstrakte Kunst sei aus dem leidenschaftlichen Bemühen hervorgegangen, sich selbst auf unmittelbare und ungehemmte Weise Ausdruck zu verschaffen. Simmel war einer der ersten, der sich mit einer Analyse des Schöpferischen befasste, und ging davon aus, dass die Ästhetik eine Gesellschaftslehre involviere und der gesellschaftliche Wandel wiederum Auswirkungen auf das Leben der Künstler:innen hatte, die sich in ihren Arbeiten widerspiegeln. Er untersuchte die Entstehung eines Kunstwerks, sein Erscheinen, die spezifischen Entscheidungen, die es in sich barg, sowie die Frage, in welchem Ausmaß diese künstlerischen Entscheidungen einer Konvention folgten. Er wies darauf hin, dass die durch die Kunst hervorgerufene Seinserfahrung intellektuelle und kreative Fähigkeiten involviere, die sich methodisch nicht erfassen lassen. 1916 erschien sein Buch *Rembrandt: Ein kunstphilosophischer Versuch*, in dem er die Grundlagen von Kunst, Individualität, Schönheit, Subjektivität und Objektivität untersucht und aufzeigt, inwiefern die je individuelle Weltsicht einer Künstlerin oder eines Künstlers in ihrem Werk zur Erscheinung gelangt. Simmel bezieht sich dabei auf das „innere Leben“ und das Schicksal bzw. Kräfte, die die Entscheidungen des Künstlers oder der Künstlerin leiten und dann aus seiner/ihrer Malerei zurückstrahlen. „Leben“ fasst er zusammen als ‚sich aneinanderreihende ereignishafte Momente‘ bzw. ‚sich wandelnde Inhalte‘, die als Bewegung im Gemälde eingefangen

werden. Sowohl das Potenzial des Zukünftigen als auch das des Vergangenen seien in einem solchen Bewegungsmoment enthalten.

Die Schirmherr:innen der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts sind nicht länger zwingend die Aristokratie oder die Kirche. Der Erste Weltkrieg und die neuen Technologien (Fotografie, Film, Verkehrssysteme, das Mikroskop, die Massenproduktion usw.) brachten einen enormen Wandel mit sich. Der Einfluss der fotografischen Reproduktion nahm zu und befreite die Malerei von ihrer abbildenden Funktion. Die Malerei hatte ihre Existenz plötzlich zu rechtfertigen, was sie dazu ermutigte, nach ihrer Essenz zu suchen und in Richtung einer abstrakten Kunst fortzuschreiten, einer Kunst um der Kunst willen, einer autonomen Kunst. Die bildliche Abstraktion wurde dabei in Teilen von der Musik (als einer nicht-mimetischen Kunstgattung) inspiriert und aus klanglichen Elementen komponiert, die als beispielhaft für die Autonomie einer Kunst begriffen wurden, die sich auf reine Elemente (Linie, Farbe, Form) ausrichtete. Im Rückgriff auf Platon wurde das Schöne als etwas verstanden, das eher in der Geometrie aufscheint als in der äußeren Welt; als eine abstrakte bildete die Kunst diese Welt nicht ab, sondern bezog sich eher auf das Intelligible. Auch Formen, die sich der Natur als Vorbild bedienen, diese aber vereinfachen oder isolieren, wurden unter die abstrakte Kunst gerechnet, wie z. B. die bereits erwähnten *Pier and Ocean*-Gemäldekompositionen (1915) Mondrians. Auch die Kalligrafie gewann einen großen Einfluss auf die gestische Abstraktion.

## **2.4 Abstraktion, das Abstrahierte und die gegenständliche Darstellung**

Es gibt gleich mehrere Aspekte im Zusammenhang des Abstrahierten, der Abstraktion und ihrer Verbindung zur Darstellung und der tatsächlichen Realität zu nennen. Die Abstraktion kann wie gesagt von dem hergeleitet werden, was aus der Natur ‚abgezogen‘ wurde. Sie kann sich mit der Darstellung einer verdichteten Essenz dieser Natur beschäftigen; ein Punkt beispielsweise kann zugleich ein Same sein, der (wie bei Paul Klee) Bewegung hervorbringt und zur Linie oder zu einem wachsenden Gebilde wird. Eine andere Herangehensweise ist die, dass jedes Bild immer schon eine Abstraktion darstellt, wie Maurice Denis gezeigt hat, der in seiner *Definition of Neotraditionism* (1890) schreibt, dass ein Bild „bevor es ein Schlachtpferd, eine nackte Frau oder sonst eine Anekdote wird, im Wesentlichen eine plane Fläche ist, bedeckt mit zu einer bestimmten Ordnung an zusammengestellten

Farben“<sup>3</sup>. Gauguin hatte die Künstler dazu aufgefordert, das prachtvollste Grün für das Malen von Bäumen zu verwenden, und keine Scheu zu haben, einen Schatten mit dem blauesten aller Blaus zu malen, und sich in diesem Sinne davon frei zu machen, (etwas) darstellen zu müssen und sich mehr auf die Bedürfnisse des Gemäldes selbst zu konzentrieren. Gemälde sind nach Denis Abstraktionen längst bevor sie eine Figur oder einen Gegenstand darstellen, was bedeutet, sein Augenmerk vornehmlich den expressiven und formalen Eigenschaften des Bildes zu widmen. Kandinsky beschrieb seine Faszination und Verwirrung, als er sich mit Monets Heuhaufen konfrontiert fand, über die er sich erst einmal im Katalog informieren musste, um zu verstehen, was sie bedeuten sollten. Interessanterweise weist Georg Simmel (2005) bereits 1916 darauf hin, dass die Außenwelt eine Quelle der Inspiration für Künstler:innen sein kann, und dass die Pinselzüge wie die formalen Elemente eine Entscheidung bedeuten, die der Maler fällt, und in der er die Inspirationsquelle in Kunst transformiert. Die Wirklichkeit der Kunst kann nicht dieselbe Wirklichkeit sein wie die der Dinge in der Welt, und die Kunst kann die Natur nicht abbilden, denn das, was auf der Leinwand stattfindet, ist den Gesetzen der Kunst unterworfen. Simmel geht davon aus, dass ein Bild die Subjektivität seines Malers enthülle und ein gemalter Gegenstand lediglich eine Struktur darstelle, um den individuellen Ausdruck zu erhalten. Es sind seine bzw. ihre Sicht auf das Leben, seine Erfahrungen und sein Schicksal, die vorzeichnen, wie das Werk zur Erscheinung kommt, und genau das lässt es einzigartig sein. Kasimir Malewitsch beschreibt das Gemälde als einen Körper, der die Beweggründe und Befindlichkeiten des Malers oder der Malerin widerspiegelt.

Jasper Johns unterscheidet zwischen dem realen Gegenstand und seiner Darstellung so: „Ich bin einfach nicht bereit zu akzeptieren, dass die Darstellung eines Dinges dem tatsächlichen Ding gleicht, und ich wehre mich auch meistens dagegen, mit der Darstellung eines Dinges so umzugehen, als stünde sie für das wirkliche Ding. Ich pflege einfach das, was ich sehe, für real zu halten, oder doch als das Ideal dessen, was real ist. Und ich habe einen ziemlichen Groll gegen die Illusion, wenn sie sich mir als eine solche zu erkennen gibt. Ein großer Teil meiner Arbeit hat also seit jeher mit dem Malen selbst als Gegenstand zu tun, als einer Wirklichkeit, die für sich selbst steht.“<sup>4</sup> Auch Stemmrich (2008, 23) behauptet, die eigentliche Wirklichkeit sei die auf eine Fläche aufgetragene Farbschicht, die auf „Möglichkeits- und Bedeutungsbedingungen“ hinweise.

---

<sup>3</sup> Zit. nach Chipp 1968, 94.

<sup>4</sup> Zit. nach Neuner 2008, 39.

Das Dargelegte zeigt, dass dieser Aspekt der Abstraktion zahlreiche Facetten in sich birgt. Abstraktion kann Hand in Hand mit dem Figurativen vorkommen, jedoch kann sie die Wirklichkeit – in einer destillierten, wesentlichen Form – wiedergeben, ohne sie abzubilden. In diesem Sinne ist jedes Bild eine Abstraktion, da es sich von einer reinen Abschilderung der Natur distanziert. Aus dieser Definition lassen sich verschiedene weitere Aspekte der Abstraktion gewinnen.

## 2.5 Abstraktion als die Suche nach Wissen

Stellt die Abstraktion eine Methode des Wissenserwerbes, ja der Forschung dar? Gerhard Richter geht davon aus, dass die Malerei eine abbildende Funktion habe – und zwar dahingehend, dass sie ein Wissen der Realität vermittele, welches die „transzendente Seite“ ihrer Aufgabe berühre. Diese Art der Wirklichkeit stelle die absolute Voraussetzung dafür dar, der Unfassbarkeit der Realität überhaupt gewahr zu werden. Nach Richter flößt das Unbekannte Angst ein; wir können also Bilder als einen möglichen Weg begreifen, das Unerklärliche oder Ereignisse überhaupt zugänglicher zu machen.<sup>5</sup>

Auch Ingo Uhlig's *Poetologie der Abstraktion* (2007) widmet sich unserem Problemfeld. Nach Uhlig fördert die Abstraktion eine Form von Verständnis oder Wissen, in der nicht das Normative den Ton angibt. Hier spielen quantifizierende Maßstäbe eine untergeordnete Rolle – es ist eher wichtig, *wie* wir etwas verstehen oder wissen. Es geht also um ein künstlerisches bzw. poetisches Wissen und seine Beziehung zur Wissenschaft. Nach Sabine Flach (2007) hat die Abstraktion ihren Ort zwischen den Künsten und den Wissenschaften; sie ist eine Weise, wissenschaftliche und andere Erkenntnisse zu übersetzen. Flach erkennt das Ziel der Suche nach den grundlegenden Elementen der Kunst darin, die menschliche Wahrnehmung aufzuklären und die Abstraktion von ihrer abbildenden Funktion zu befreien. Die Kunst als Vermittlerin dieser Wahrnehmungsweisen wird zu einem eigenen Forschungsfeld, das die sinnliche Wahrnehmung analysiert und mit psychologischen und physiologischen Erkenntnissen verknüpft. Diese analytischen Methoden und Theorien gelte es auszuweiten und zu einem Teil der Lebenswissenschaften zu machen.

Deleuze und Guattari stellen dagegen ein Wissensmodell vor, das einem rhizomatischen Wurzelgeflecht gleicht, das endlose Verzweigungen bildet und sich in zahllosen Richtungen weiterentwickelt. Die Abstraktion läßt sich möglicherweise in

---

<sup>5</sup> Vgl. Stemmrich 2008, 27.

einen Bezug zu Deleuzes und Foucaults Ausdehnung des Sichtbaren als „Schichten oder historische Formen“ (Deleuze 1991) setzen. Foucaults spezifische Annäherung an das Sichtbare und Artikulierbare wirft Fragen auf im Hinblick auf das bewährte Wissen und die über die Zeiten etablierten Beziehungen zwischen dem Individuum und der Macht bzw. der staatlichen Kontrolle. Danach hat jedes Zeitalter seine eigene Art und Weise, die Sprache zu nutzen, um sich zu erfassen und darzustellen. Deleuze betont, Foucaults neues Wissenskonzept involviere, das jeweils einzigartig Artikulierbare und Sichtbare einer jeden historischen Ausformulierung zu verbinden. Das Wissen kann von der „Schwelle“, die es hervorbrachte, nicht gelöst werden, und jede dieser Schwellen beinhaltet somit spezifische Formen der Wahrnehmung, der Imagination, Ideen und Glaubenssätze. In diesem Zusammenhang würde ein historischer Überblick es erlauben, verschiedene Perspektiven der Abstraktion auszumachen und sie dem Wissen hinzuzufügen, das niemals abgeschlossen (und vielleicht sogar niemals neu) ist, sondern Variationen über ein einziges Thema darstellt. Das suggeriert, dass jedes Zeitalter über seine eigene Vorstellung von Abstraktion verfügt. Dies ist jedoch nicht akzeptabel, da es den Eindruck erwecken könnte, jedes Zeitalter bestehe statt aus Debatten aus Klischees.

## **2.6 Abstraktion und Geist**

Abstraktion kann eine Formensprache sein, ein Begriff, eine Struktur oder Idee, die sich haptisch nicht fassen lässt und doch reale Konnotationen hat und von der wir eine Art Ahnung in uns tragen. Sie kann sich mit dem scheinbar Neuen beschäftigen, damit, wie Vorstellungen entstehen, oder mit dem Denken, bevor es sich in schriftlich oder mündlich artikulierbare Gedanken übersetzt hat. In diesem Sinne verlangt Abstraktion, anders zu denken, und dies auch einfangen und sichtbar machen zu können. Denken ist das offene Sichbildern eines Konglomerats, das visualisiert werden kann und dem Sprechen in nichts nachsteht.

Damisch (2000, 52) verweist auf einen Eintrag in Delacroix' Tagebuch vom 8. Oktober 1822, in dem es heißt: „In der Malerei entsteht so etwas wie eine mysteriöse Brücke zwischen der Seele des Dargestellten und der des Betrachters. Er sieht Figuren, äußere Natur; doch er denkt innerlich, wirkliches Denken, das allen Menschen gemeinsam ist: Denken, dem einige Gestalt geben; indem sie es niederschreiben: doch ändern sie dabei seine zarte Essenz.“ In Damischs Lesart bedeutet dies, dass Delacroix die Malerei keineswegs über das Denken hinausgehen lässt, sondern vielmehr versucht, das, was im Innersten stattfindet, zu erhellen, und hier erweist sich die Malerei gerade umgekehrt als eine Rückkehr zu den Ursprüngen

des Denkens. Es gebe demnach andere Wege der Deutung, Analyse und Beschreibung als nur jene der Sprache, wie auch Delacroix festhält: „[M]it einem Pinsel werde ich alle Welt spüren lassen, was ich gesehen habe, und eine Beschreibung wird niemandem irgendetwas zeigen.“<sup>6</sup>

Flach (2005) bezieht sich auf die Abstraktion als einen Ausdruck der Unmittelbarkeit; als Wahrnehmung oder geistige Tätigkeit bilde sie eine Synthese aus Denken, Gefühl, Intuition und Analyse. Deleuze (2010, 25) bezieht sich auf die abstrakte Form als eine, die durch das Gehirn als ‚Mediator‘ agiert. Auch Kasimir Malewitsch, Toon Verhoef und Katharina Grosse stellen einen Zusammenhang zwischen Abstraktion und Geist her. Bei Malewitsch können wir folgende Bemerkung finden: „Kunst bedeutet für mich mittlerweile nicht nur, ästhetische Fragen zu lösen, sondern auch zu erkennen, und zwar durch eine ganze Reihe von malerischen Experimenten mit Farbe, Licht und Form sowie durch ihre theoretische und philosophische Bildung. So ist die Malerei – wie jede wissenschaftliche Disziplin – in dieser Weise unterteilt in Theorie, Praxis und Philosophie, in einen abstrakten wie in einen konkreten Bereich.“ (Malewitsch 1976, 53) Verhoef begreift die Abstraktion ebenfalls als Teil jeder geistigen Aktivität. Katharina Grosse bezeichnet ihre Kunst als ungehemmtes Denken im öffentlichen Raum. Grosses Annäherung unterscheidet sich von derjenigen, die den Zugang zur Kunst als von formalen Regeln, Stilen oder allgemeinen Prinzipien geleitet versteht, die lediglich anerkannte Normen untermauern. Nach Simmel besteht die intellektuelle Leistung darin, den Betrachter oder die Betrachterin produktiv zu berühren.

## 2.7 Wissenschaft und Abstraktion

Wissenschaftliche Entdeckungen haben die Entwicklung der Abstraktion seit jeher beeinflusst. So befreite die Fotografie die Künstler:innen davon, sich auf das Porträtieren und Abbilden zu beschränken und erlaubte es ihnen, andere Aspekte der Kunst auszuloten. Luftaufnahmen fingen die schematischen, schaubildlichen Strukturen der realen Welt ein und haben nicht zuletzt Malewitsch dazu motiviert, seine Formen zu vereinfachen. Das Studium der Natur durch das Mikroskop förderte abstrakte Bilder zutage. Das reine Abbilden vermochte den Gehalt wissenschaftlicher Innovationen wie der Elektrizität oder Telekommunikation nicht mehr angemessen zu vermitteln, daher hatten die Künstler:innen nach neuen Formen Ausschau zu halten, um diese unsichtbaren „Kräfte“ ausdrücken zu können. Neben den

---

<sup>6</sup> Zit. nach Damisch 2000, 63.

wissenschaftlichen Entdeckungen beeinflusste die wissenschaftliche Methode des 19. Jahrhunderts auch die Herangehensweise an die Malerei und die Kunsttheorie im frühen 20. Jahrhundert. Innerhalb der Kunst verlangt die wissenschaftliche Methode die formale Analyse. Alpers (2007, 44) betrachtet das Studio als die experimentelle Schnittstelle für die Beziehung des Individuums zur Welt. In diesem Studio bzw. Laboratorium wird das Malen zur investigativen Erforschung der Phänomene, wie beispielweise in Vermeers Lichtstudien. Alpers vergleicht Künstler mit Experimentatoren; sie verweist dabei auf Gombrichs Bemerkung, dass der Künstler wie ein Wissenschaftler arbeite und sein Werk eine spezifische Form der „Problemlösung“ darstelle. Laborexperimente, Vermessen und Quantifizieren sind seit jeher für die künstlerische Forschung relevant; für Malewitschs wissenschaftlich-analytische Schaubilder stellte all dies eine Quelle der Inspiration dar.

Galison (2012) hebt die Beziehung der Abstraktion zu den Wissenschaften hervor und bezieht sich dabei auf Malewitschs Studio-Laboratorium mit seinem Fokus auf der Kunstanalyse und den unverkennbaren Einfluss des „Zusatzelementes“ (vgl. das Kapitel zu Malewitsch). Hier ist die Abstraktion nicht von der Wirklichkeit ‚abgezogen‘, sondern ihr ungleich näher, wie bei allem Konkreten, das sich zugleich abstrakt vollzieht (die Zeit zu messen ist beispielsweise etwas Konkretes und zugleich eine Abstraktion). Das Abstrakte wohnt im innersten Kern sowohl der Physik als auch der Medizin, der Malerei oder der Psychoanalyse. Etliche Forschungen zum Raum führen zu abstrakten Modellen, die aus dem Labor in den sozialen Raum übertragen oder zu einem Faktor werden, der in Wechselwirkung mit der Gesellschaft tritt – so z. B. bei den Russischen Konstruktivisten, die über Gebrauchsgegenstände die Abstraktion in das alltägliche Leben einschleusen wollten. Heute deuten die neuen Technologien und das Internet in ihren Verbindungen auf eine rhizomatische Verkettung hin.

## 2.8 Andere Formen der Abstraktion?

Abstraktion ist lange als eine primitive oder lediglich dekorativen Zwecken dienende Kunstform verkannt worden. In seinem *Drawing Book of the School of Design* (1842) ermutigte William Dyce seine Schüler dazu, historische Ornamente zu studieren, um ein Verständnis von ihren geometrischen Formen zu gewinnen, die als etwas behandelt wurden, was gleichsam unter der natürlichen Erscheinung schlummert.

Ganz gleich, ob ein Ornament nun Denken, Gefühl und formale Regeln impliziert oder nicht – die Analyse und Anwendung solcher formaler Regeln versprach nicht unbedingt eine künstlerische Lösung. Formale Regeln führen in der abstrakten

Komposition generell zu einer eher statischen Ordnung. Die Analyse von Abstraktion und Komposition, des Formalen und des Ornaments deuten auf eine Analyse zum Zweck eines besseren Verständnisses hin, möglicherweise mit dem Ziel, zu alternativen Lösungen zu gelangen. Wichtig ist, dass die persische Miniatur gerade nicht zum Ziel hatte, etwas abzubilden, sondern durch die magische Farbe von der Realität wegzuführen. Grabar (2001) bezieht sich auf die Willkür von Abstraktion und Ornament, die dazu führe, dass man sie auf unterschiedliche Weise neu zusammensetzen könne; dies scheint einer alten Theorie der islamischen Kunst zu entsprechen, nach der die Arbitrarität und Zeitlichkeit im Widerspruch zu Gott gedacht wurden, der das Beständige schafft.

Andere Aspekte beinhalten die Auffassung, die Abstraktion sei seit jeher aus religiösen Gründen unterstützt worden, da die figurative Darstellung verboten war. So zeigt Markus Bröderlin (2001), dass das jüdische Bilderverbot und das islamische Verdikt, lebende Kreaturen abzubilden, einen kontrafaktischen Anspruch verfolgten. Das Bilderverbot zielte darauf, die Realität und ganz bestimmte Ideologien zurückzuweisen, indem es für sich in Anspruch nahm, seit „unvordenklicher Zeit“ zu bestehen, um auf diese Weise seine eigenen kulturellen und religiösen Normen zu stabilisieren und die gewaltsame Ausmerzungen ihrer Gegner zu rechtfertigen. Weiterhin suchte man für Dimensionen, die sich nicht auf technische oder analytische Weise ausloten ließen (wie das Religiöse) nach abstrakten Bedeutungen. Nach Schimmel (2001) bezog sich in der Wahrnehmung der Muslime die Arabeske auf die Erschaffung der Welt und deutete damit auf etwas, das sich grundsätzlich nicht ergründen lässt. Ernst Kühnel (1977) bezeichnet die Arabeske als Loslösung aus der flüchtigen Verbindung mit dem Irdischen.

Das Spirituelle, das Aspekte der Welt einschließt, die unbegreiflich bleiben, wurde häufig als eine fortgeschrittene Auffassung von Kultur und Gesellschaft dargestellt, die nicht mit einer bestimmten Religion verknüpft war – wie z. B. Theosophie und Anthroposophie –; ihre gesellschaftlichen Ideale hatten einen starken Einfluss auf die frühe abstrakte Kunst, so vor allem auf Hilma Af Klint, Kandinsky und Mondrian. Hilma Af Klints Gemälde waren von den Schriften Rudolf Steiners beeinflusst und könnten als eine Art ideologischer Illustration verstanden werden. Dies wirft Fragen auf zu den Grenzen zwischen malerischer Abstraktion und Ornament – wie und wo lassen sich Kriterien für ihre Unterscheidung ausmachen? Zu der damaligen Zeit galten Männer als spirituell, hochstrebend und intellektuell, während Frauen mit dem Horizontalen verglichen wurden. Der Gedanke der Höherentwickeltheit des Mannes war weit verbreitet und fand unter anderem Eingang in die abstrakte Malerei eines Kandinsky oder Kupka.



## 2.9 Deleuze und die Abstraktion

Nach Deleuze beinhaltet die Abstraktion beides, das Figurative und das Abstrakte. Er differenziert zwischen Abstraktion als reiner, intelligibler Idee und als „Intensivierung der Wirklichkeit“ (Blümle, Schäfer 2007, 18); diese umfasse das Sinnliche wie das Intellektuelle, die nicht-hierarchisch mit- und ineinander koexistieren: „Was gemalt wird, ist die Empfindung. Was auf die Leinwand gebracht wird, ist der Körper, und zwar nicht insofern er als ein Objekt wiedergegeben wird, sondern insofern er als etwas erfahren wird, was diese Empfindung trägt ...“ (Deleuze 2010, 26). Die Empfindung wird auf direktem Wegen vermittelt, ohne ausführliche zerebrale ‚Erzählung‘; die Abstraktion versucht also, durch Farbe und Form eine reale Erfahrung zu evozieren. In *Was ist Philosophie?* (1991) betonen Deleuze und Guattari, dass Kunst durch Empfindungen (Techniken, Gegenstände, Erinnerungen = Operation) zustande komme. Dieses würde ich mit Operation verbinden. Für Deleuze soll Kunst nicht einfach beschreiben; die nicht-mimetische Kunst fordere vielmehr dazu heraus, aus den neuen, bislang unbekanntem Affekten heraus Fragen zu stellen. Kunst fange „Kräfte“ (z. B. Sehnsüchte) ein und mache sie sichtbar. Deleuzes Überlegungen im Blick auf das, was ich Operation nenne, werden in der Besprechung jeder der ausgewählten künstlerischen Positionen neu herangezogen und untersucht werden.

Im Blick auf die Operation und das Wirken ist vor allem die Verbindung mit Deleuzes Konzept von Empfindung interessant, da es sowohl das Subjekt (sein Nervensystem, sein Temperament) als auch das Objekt (den Ort, das Ereignis) beinhaltet: „In ein und demselben Moment habe ich die Empfindung und etwas geschieht durch sie, eins durch das andere, eines im anderen. Und letztlich ist es derselbe Körper – zugleich Subjekt und Objekt –, der die Empfindung gibt und zugleich empfängt.“ (Deleuze 2010, 25) Der oder die Betrachtende erhält diese Empfindung nur dadurch, dass er/sie in das Gemälde eintaucht und so „die Einheit der Empfindung und des Empfundenen“ (ebd.) verspürt. Empfindung und Farbe sind gleichermaßen im Körper. „Was gemalt wird, ist die Empfindung. Was auf die Leinwand gebracht wird, ist der Körper, und zwar nicht insofern er als ein Objekt wiedergegeben wird, sondern insofern er als etwas erfahren wird, was diese Empfindung trägt ...“ (ebd., 26).

Das Kunstwerk als Empfindung bringe Affekte hervor, es intensiviere, entstelle, deformiere und führe darin unweigerlich zur Abstraktion. Malerei ist demnach abstrakt, weil sie Kräfte sichtbar macht: Affekte hintergehen das Sichtbare, indem sie

die Grenze zwischen Repräsentation und Abstraktion verschwimmen lassen. Kunst lässt uns in die ewig sich wandelnde Zone des Werdens eintreten, sie öffnet uns für eine andere Welt und vermag es, unsere Sichtweise auf das Gegebene zu verändern, indem sie es erlaubt, das Gewohnheitsmäßige zu übersteigen und die Möglichkeiten eines In-die-Welt-werdens auszukundschaften. Der Maler oder die Malerin macht nach Deleuze somit eine Art „ursprüngliche Einheit der Sinne“ sichtbar. Dies gelinge, wenn die sichtbare Empfindung mit der vitalen Kraft des Rhythmus zusammengeschlossen werde, der die Malerei vorantreibe und die Empfindung vitalisiere. Nach Deleuze erhebt sich die Abstraktion „durch eine intensive geistige Anstrengung selbst über die figurativen Gegebenheiten“ (Deleuze 2010, 73). Abstrakte Formen sind Teil einer „neuen und rein optischen Sphäre“ und enthalten eine „Spannung“ (im Gegensatz zu den einfachen geometrischen Formen). Kunst hat demnach eher etwas mit dem Werden zu tun als mit einer Analyse der Welt.

Die klassische kompositorische Ordnung des Ganzen und seiner Teile bildet eine Einheit. Nach Deleuze zieht die abstrakte Linie keine Konturen – die Linien von Jackson Pollock beispielsweise grenzen keine Objekte ab –, und genau das ist es, was sie abstrakt sein lässt. Die Malerei ist „diagrammatisch“: Linien werden durch Bewegung hervorgebracht, und diese Kraft lässt sich nicht in Begriffen von Form und Kontur erfassen. Die Linie begrenzt weder etwas noch formt sie einen Umriss, sie bewegt sich vielmehr zwischen Punkten und wechselt ständig ihre Richtung. Deleuze bezieht sich dabei auf Pollocks „Wiederentdeckung der gothischen Linie“ (mit Worringers Begriffen) als etwas, das „eine ganze Welt gleichwertiger Wahrscheinlichkeiten entstehen lässt“ (Deleuze 2010, 76). Dabei beschränkt sich Deleuzes und Guattaris Begriff der abstrakten Linie nicht allein auf die Ästhetik; sie hat eine allgemeine philosophische Bedeutung und betrifft das Denken mit Blick auf das Soziale, Ökonomische und Politische. Die abstrakte Linie ist schöpferisch, rhizomatisch und erschließt gesellschaftliche und andere Strukturen. Deleuze bezieht in seine Überlegungen also Korrespondenzen zwischen Wissenschaft, Philosophie und Kunst wie auch die Beziehung zwischen den individuellen Künstler:innen ein.

## **2.10 Der gegenwärtige Diskurs über Abstraktion**

Abstraktion und Wissenschaft haben nie aufgehört, zu kooperieren. So führt z. B. das Max-Planck-Institut Forschungen zu ästhetischen Phänomenen durch, Raphael Rosenburg ist in die Kognitionsforschung eingebunden, Peter Galison nähert sich der Abstraktion aus der Geschichte, Wissenschaft und Philosophie der Physik an. Leah Dickermann bezieht sich auf die Abstraktion als das Produkt einer Gruppe bzw. eines

Netzwerk-Denkens, um Mauern niederzureißen und beweglicher zu werden – nach ihr ist die Abstraktion also keine Idee eines Einzelnen. Vielleicht wird die Abstraktion heute in unserer kommerzialisierten Welt wenigstens zum Teil als etwas wahrgenommen, das dem Handwerkszeug für Innovationen gleicht, als etwas, das an den neuen Medien nicht nur partizipiert, sondern unmittelbar in sie integriert ist. Als eine Reaktion auf das rasante Tempo des Informationszeitalters ist das Interesse am Sinnlichen, Authentischen und an den Qualitäten der Farbe und Materialien zumindest bemerkenswert. Zugleich hat sich die Abstraktion für die weitere multikulturelle Zusammenarbeit geöffnet.

### **2.11 Annäherungen an eine Definition der Abstraktion**

Die Auseinandersetzung mit den verschiedenen Definitionen von Abstraktion zeigt, wie facettenreich und komplex in stofflicher, sinnlicher und geistiger Hinsicht dieser Begriff ist. Eine mögliche Schlussfolgerung wäre die, die Abstraktion genauer zu untersuchen, in jeden, einzelnen Fall neu. Ihre Entwicklung weist zahlreiche Klischees, Ausnützung für andere Zwecke, Wandel sowie etliche Definitionen und Herangehensweisen auf.

Im Zusammenhang meiner Untersuchungen verlangt die Abstraktion als Begriff eine Form, um sich in einer malerischen, stofflichen Weise niederzuschlagen. Abstraktion könnte so als eine Art der Problemlösung, als Fragehorizont betrachtet werden, und doch gilt es, eine Form zu finden, in die dieser Fragehorizont gebracht und in der er sichtbar gemacht werden kann. Probleme zu lösen, beinhaltet ein ständiges Experimentieren und die Suche nach einem Ergebnis, das seinerseits erprobt, ausgelotet und justiert werden muss. Bedeutet Abstraktion dann möglicherweise ebenso die Konglomeration ihrer sich wandelnden Bedeutungen in der Geschichte wie ihr Potenzial, sich offen zu halten, nicht determiniert oder greifbar zu sein? Zur Klärung dieser Frage gilt es, die Definition von Abstraktion durch ihre verschiedenen Bestimmungen hindurch zu untersuchen, die Unterschiede zwischen den Standpunkten der ausgewählten Künstler:innen (die jeweils in einer anderen Zeit leben) aufzuzeigen und die Frage zu stellen, wie sie ihr Denken auf je ihre Art und Weise in eine Komposition und stoffliche Form gebracht haben.

## **3. Operation**

Durch die vergleichende Analyse verschiedener Kunstwerke, die üblicherweise als abstrakt bezeichnet werden, versuche ich, die unterschiedliche Vorgehensweise von

Künstler:innen im Blick auf deren „Abstraktion“ aufzuzeigen. Operation konzentriert sich auf das Werken und Wirken des Bildes und zeigt, dass die traditionellen Auffassung von Abstraktion hinterfragt werden muss. Ich frage mich, wie die Abstraktion überhaupt zu ihren Formen gelangt, wie sie Begriffe (wie Denken, Intuition) in das Bildmaterial übersetzt.

Komposition kommt bei Deleuze als Diagramm vor, als eine Form des visuellen Formatierens, das Beziehungen aufzeigt und Übergänge ermöglicht – Bewegung von einem Zustand in den nächsten. Malerei soll laut Deleuze Diagramm sein, nicht Wiedergabe. Das Diagramm (Komposition) macht die organische Bildordnung sichtbar, die Akzentuierung und Verbindung von Kräften; diese bilden Strukturen und führen durch malerische Techniken (Operation, Malakt) zu einer Intensivierung der tatsächlichen Welt, das heißt zu Abstraktion.

Der folgende Abschnitt setzt sich mit der Etymologie und Geschichte des Begriffs der Komposition auseinander; er spielt innerhalb der malerischen Abstraktion insbesondere im Zusammenhang der Erörterung der künstlerischen Positionen von Malewitsch und Klee eine zentrale Rolle.

Betrachtet man ein und dasselbe Kunstwerk durch die Brille verschiedener Kunsthistoriker:innen zu unterschiedlichen Zeiten, wird deutlich, dass jeweils ganz andere visuelle Eigenschaften betont und differente Bedeutungsaspekte hervorgehoben werden. Künstler:innen beziehen sich in ihrer Abstraktion und Maltechnik häufig auf frühere Traditionen (was Deleuze als „Klischee“ bezeichnet), so dass die neue Kunst als eine Art Variation vergangener Motive erscheint. Nach Deleuze sollen wir die Klischees aufgeben und neue Pfade einschlagen, Pfade, die sich verzweigen und immer weiter vom Starren entfernen, denn es gibt keinen abschließenden Zustand.

### **3.1 Komposition: Etymologie und Geschichte des Begriffs**

Das Wort Komposition leitet sich vom lateinischen *componere* [*compositus*], „zusammenstellen“ her, zu lat. *ponere*, „setzen, stellen, legen“. Das altfranzösische *composicion* bezeichnet „Komposition, Aufbau, die literarische Arbeit, Übereinkunft oder Abmachung“ und beruht auf dem lateinischen *compositio* mit der Bedeutung „verbinden, anordnen“. Das Nomen ist seit dem 14. Jahrhundert bezeugt. Um 1405 verwendete Cennino Cennini die Ausdrücke *comporre* und *componire* für seine Skizzen.

Der Terminus *composizione* wurde im Italien der Renaissance (Cennini, Vasari) verwendet und bezog sich auf einzelne oder zusammengruppierte Figuren.

Baldinuccis *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* – eine Art Wörterbuch der Kunst – bestimmte *composizione* als „eine Zusammenordnung oder Vermischung von Gegenständen“ (Sohm 2000, 61). Die Ausdrücke des Vermischens und Kombinierens (*mescolanza*) suggerieren eher Verwirrung und Unordnung. So zeigt Sohm, dass *mescolare* zunächst auf ein wildes, regelloses Zusammenstellen verweist. *Confondere* („vermischen“) kann sich gleichermaßen auf das Mischen von Farben wie auf ein allgemeines Wirrwarr beziehen. Galileo verwendete den Ausdruck *accozzamento*, um damit einen ungeordneten Haufen oder eine Kombination verschiedenster Dinge zu bezeichnen. Baldinuccis Begriff *gruppo* wiederum bezieht sich auf eine kompositorische Anordnung, in der kein Zusammenhalt der einzelnen Figuren erkenntlich ist.

Schriften, die sich mit der Theorie und Praxis der Komposition auseinandersetzen, sind in der westlichen Kunstgeschichte etwa seit dem 15. Jahrhundert zu finden. Seit dem frühen 18. Jahrhundert verwendete man den Begriff im Sinne eines „arrangement of parts in a picture“, während Komposition heute deutlich weiter als „the act of combining parts or elements to form a whole“<sup>7</sup> definiert wird.

Im 17. Jahrhundert trat dem Begriff der *composizione* der des *compimento* an die Seite; Giovanni Battista Armenini benutzte ihn, um die abgeschlossene, vollendete Komposition sowie die Harmonie der Farbe im Blick auf die Einheit eines Gemäldes zu bezeichnen. *Compimento* (abgeleitet von dem Verb *compire*) meine so viel wie „abschließen“, „vollenden“, „zu einem Ganzen machen“. Dagegen wurde *concerto* verwendet, um eine Symphonie zu charakterisieren, in der alle Teile in Harmonie zueinanderstehen (im Gegensatz zu *sconcerto*, was Unordnung und Dissonanz suggeriert).

Der Begriff der Komposition vor 1880 wich also deutlich von den Konzepten ab, die Maurice Denis und Wassily Kandinsky verfolgten und in denen es um Linien und Formen geht, die ästhetisch auf einer bildnerischen Fläche arrangiert werden. 1887 schloss Maurice Denis seine Studien am Lycée Condorcet ab und wechselte an die Académie Julian, wo er von Sérusiers und Gauguin malerischen Prinzipien beeinflusst wurde, die von einer Verflechtung von Formen und homogenen Farbflächen ausgingen. Darüber hinaus wurde Denis mit Blick auf die Vereinfachung der Form vom italienischen Primitivismus und der japanischen Kunst beeinflusst. In seinem Text „From Gauguin and van Gogh to Neo-Classicism“ (1909) fordert er dazu auf, „reinen Tisch zu machen sowohl mit der akademischen Lehre als auch mit dem

---

<sup>7</sup> „Composition“. Online Etymology Dictionary.

romantischen oder fotografischen Realismus“ (Denis 1993, 48), was der einzige seriöse Ansatz zu sein schien für ein wissenschaftliches und demokratisches Zeitalter. Nach Denis ist die Kunst weder die Aufzeichnung einer visuellen Empfindung noch eine reine Abschilderung der Natur, sondern eine „Schöpfung unseres Geistes“, welche durch die Natur provoziert wird, und die „Suche nach dem geheimnisvollen Zentrum des Denkens“ (ebd. 50). Als solcher gehören ihr Imagination und die subjektive Gestaltung der Natur zu. Jede Komposition bringe es mit sich, dass aus der Anarchie eine neue Ordnung entstehe, die die „Übersetzung individueller Gefühle“ involviere. Im Ausgang von der Empfindung schreite die besondere „Sensibilität zur allgemeinen Vernunft“ weiter, so dass der Bildgegenstand in der individuellen Wahrnehmung einer Beziehung bestehe – in der Gleichwertigkeit von Seelenzuständen –, die in plastische Zeichen übersetzt würde. Im Gegensatz dazu verwies Kandinsky in *Composition 2* auf seinen freien, perspektivisch unabhängigen Gebrauch der Farbe und lehnte die figurale Verzerrung ausdrücklich ab. Er schreibt: „Es scheint mir, dass der Künstler, wenn ein Bereich des Physischen erst einmal zugunsten der bildnerischen Notwendigkeit zerstört worden ist, das künstlerische Recht, ja die bildnerische Pflicht hat, auch alle anderen physischen Gefilde zu zerstören.“ (Kandinsky 1993, 94) Kandinsky entwarf 1921 ein Konzept für die Russische Akademie der Kunstwissenschaften, das folgende Zielvorgaben umfasste: Es sollten die bildnerischen Elemente studiert werden, die einem Kunstwerk zugrunde liegen; die schöpferische Konstruktion galt es als dasjenige Prinzip zu begreifen, in dem sich das künstlerische Ziel verkörpert. Das Studium der Komposition in der Kunst wird hier also als ein Prinzip vorgestellt, das der Idee eines Werkes konkrete Form verleiht.

Das oben Erläuterte zeigt somit die Abkehr von einer traditionellen Herangehensweise an die malerische Komposition an, die sich in den frühen 1920er Jahren vollzog. Seit dem 20. Jahrhundert hat Komposition bei zahlreichen Künstler:innen (z. B. Paul Klee) die Zusammenordnung von Linien, Flächen und Farben auf der Bildfläche zum Gegenstand.

### **3.2 Die Geschichte des Begriffs der Komposition**

Die Schriften Cenninos (ca. 1405) beschäftigen sich mit dem *componire* in Bezug auf die Zeichnung, die Meisterkopien und die Sammlungen von Skizzen zum zukünftigen Gebrauch. Damit war der Gedanke verbunden, dass Kunst – wie die Dichtung – mehr sei als lediglich Nachahmung. Puttfarcken setzt sich mit Cenninis Behauptung auseinander, dass die Malerei im Sinne der Poesie zu verstehen sei, denn der Poet

sei „frei, eine Gestalt zu entwerfen, stehend, sitzend, halb Mensch, halb Pferd, ganz wie es ihm beliebt, frei nach seiner Einbildungskraft“ (Puttfarken 2000, 50). Der Hinweis auf die Freiheit der Imagination und Gestaltungskraft legt nahe, dass es sich um eine schöpferische, geistige Tätigkeit handelt, und nicht um ein reines Nachbilden und Kopieren. Komposition in der Malerei ist eine geistige Tätigkeit und beinhaltet die Umsetzung von geistigen Vorstellungen in einen materiellen Ausdruck. Cennino rät den Malern, „gemäß der *storia* zu zeichnen und anzuordnen“ und „ihre Flächen stets regelgerecht und maßstabsgetreu zu halten“ (ebd.).

Von der Renaissance bis ins späte 18. Jahrhundert war es die Aufgabe der Kunst gewesen, abzubilden, eine Ähnlichkeit zum Leben und zur Natur aufrechtzuerhalten. Theorien zur Perspektive spielten dabei eine zentrale Rolle, und erst als die perspektivische Malerei überwunden wurde, konnten sich Theorien der malerischen Komposition bilden. Leone Battista Albertis *De Pictura* von 1435 umschrieb Komposition wie folgt: „Komposition ist dasjenige Verfahren in der Malerei, in dem die Teile im Bild zu einem Ganzen zusammengeordnet werden. Die große Aufgabe des Malers besteht nicht darin, einen Riesen zu entwerfen, sondern eine ‚Geschichte‘, denn es liegt deutlich mehr Wert in einer ‚Geschichte‘ als in einem Riesen.“ (Puttfarken 2000, 55) Alberti und seine Nachfolger verwendeten den Begriff Komposition also in einer anderen Hinsicht als wir dies heute tun. Nach Puttfarken bezieht sich Komposition in Albertis Kontext auf einen Diskurs innerhalb der Bildenden Künste, in dem die Literatur ein Modell für die Malerei darstellte. Die Kunsttheorie der Renaissance geht zumeist davon aus, dass das gesamte Gemälde im Geiste vorentworfen wurde, bevor man es auf die Leinwand brachte, und zwar in erster Linie, um seine geistige Qualität hervorzuheben. Albertis Begriff von Komposition strebt nach Harmonie (*concinnitas*) und Anmut – was eine Herangehensweise nahelegte, die ansprechend und nicht schroff zu sein hatte. Schönheit ist dann erreicht, „wenn die einzelnen Teile miteinander in Ausmaß, Funktion, Beschaffenheit, Farbe usw. in Einklang sind“ (ebd.). Die lateinischen Ausdrücke der *ratio membrorum* und *commensuration* wurde dazu verwendet, Übereinstimmung mit Blick auf das Ausmaß der „Teile“ anzuzeigen, was letztlich auf proportionale Verhältnisse hinweist. Schönheit beruhte auf *commensuratio* bzw. Proportion.

Puttfarken bezieht sich auf Cardinal Paleottis *Discorso intorno alle imagini* (1582), in dem der Autor versucht, Gesetze für das Produzieren religiöser Gemälde für seine Diözese zu formulieren. In Kapitel xxvii: *Della pitture sproportionate* bestimmt er das Bild als ein Ganzes untergliederter Proportionen, die jeweils unterschiedliche Werte haben, je nachdem, wie sie bezüglich der Mitte und der

Ränder angeordnet sind. Er verwendet dafür den Begriff der vernunftgemäßen Einheit.

Die Schriften des 17. und 18. Jahrhunderts über Bildkompositionen rekurrierten wesentlich auf den bereits erwähnten Leon Battista Alberti, nach dem die Kompositionsstruktur von den Momenten der Schönheit, des Erzählerischen, dem Talent und der Schicklichkeit des jeweiligen Malers abhängen. Die Prinzipien der Komposition wurden nun zu einem eigenen Fach an den Akademien und in der Kunstliteratur eines Fréart de Chambray oder Roger de Piles diskutiert.

Roger de Piles war hier der führende theoretische Kopf; seine Vorlesungen wurden unter dem Titel *Cours de Peinture par principes* (1708) abgedruckt. De Piles betont die Macht des Visuellen, den Betrachter anzuziehen und gefangen zu nehmen und destabilisierte damit die Auffassung, die Malerei habe lediglich nachzuahmen, indem er zeigte, dass es immer nur eine teilweise Korrespondenz zwischen den Gegenständen der Welt und dem Gemälde gibt. Die Theorien de Piles' hatten später großen Einfluss auf Delacroix.

Roger de Piles beschäftigt sich in seinen Vorlesungen auch mit dem Muster (*dessin*), der Farbe, der Hell-Dunkel-Malerei sowie der spezifischen Anordnung. Dabei leiten ihn seine Überlegungen zur visuellen Wahrnehmung. Danach bestimmt die Struktur unseres Sehens (und nicht der Gegenstand) die malerische und kompositorische Einheit, und diese Struktur ist es auch, die den Maler dazu befähigt, Wirkungen hervorzurufen, die ausschließlich von dem Gemälde ausgehen. Die Harmonie der Anordnung ist für ihn jene „großartige Wirkung, die das gemeinsame Ganze hervorruft“ (Puttfarken 1985, 81). Das *Tout-ensemble* definiert er als „eine allgemeine wechselseitige Unterordnung der Dinge, die alle darin zusammentreffen, letztlich das Eine zu konstituieren“ (ebd.). Dies führe „zu einer Art von Harmonie, in der die Eigenschaften einer jeden Struktur oder Form in einer Beziehung zu allen anderen Strukturen und Formen stehen“ (ebd.). Nach Puttfarken strebte de Piles nach der „Genugtuung des Auges und der Wirkung der Vorstellung“ (ebd. 82). In der Suche danach, den Maler bzw. die Malerin mit Regeln für das Stiften einer Illusion zu versorgen und mit Mitteln, das Publikum in seinen/ihren Bann zu ziehen, konzentriert er sich ganz auf die Rezipient:innen und ihre Wahrnehmung des Gemäldes. Das Gemälde galt nun als ebene Fläche, die dazu dient, Objekte wiederzugeben; sein Zweck bestand darin, anzuziehen und eine Illusion hervorzurufen, wobei das Auge, wie de Piles schrieb, „begierig [sei] danach, das Ganze auf einmal in den Blick zu nehmen“ (ebd. 83). „Um das Auge daran zu hindern, ziellos und ausschweifend zu werden, müssen wir uns nach Kräften anstrengen, es auf eine angenehme Weise zu fesseln, und zwar durch ein ganz bestimmtes Spiel von Licht und Schatten, durch die



Einheit der Farben, und durch Gegensätze, die hinreichend deutlich sind, um die jeweiligen Anordnungen zu tragen und ihnen Ruhe zu verleihen.“ (Ebd.) Um zu einer solchen Einheit zu gelangen, so Puttfarken weiter, müsse die Komposition über ein klar bestimmtes Zentrum der Vorstellungskraft verfügen und die verbleibenden Objekte peripher um dieses Zentrum anordnen. Sie gehören also dem zu, was das Zentrum des Ganzen bildet, und haben sich diesem visuell unterzuordnen. Die Piles Theorien waren von Rubens, Tizian und Rembrandt inspiriert.

Seit dem frühen 20. Jahrhundert beginnt sich der Begriff der Komposition zu wandeln; der Fokus liegt nun auf der bildlichen Komposition selbst, auf der Anordnung der Ebenen und der malerischen Konzeption, was Puttfarken (2000, 10) als „die inhärente Struktur des europäischen Bildes“ bezeichnet. Daraus ergaben sich verschiedene neue Herangehensweisen, die vergangene Kunst zu analysieren. Puttfarken zeigt etwa, dass eine neue Methode der kunsttheoretischen Beschreibung nun darin bestand, die Betonung auf das Formale zu legen, wie beispielsweise in Friedrich Rintelens Buch *Giotto und die Giotto-Apokryphen* (1912), das sich mit der Wirkung von Giottos planimetrischen Beziehungen beschäftigt, mit Farbarealen und der Verteilung der Formen über die Fläche des jeweiligen Bildes. Das Konzept der ganzheitlichen Bildkomposition stammt im Wesentlichen aus Deutschland. Rintelens Herangehensweise wurde von Richard Offner in seinem Artikel „Giotto, Non-Giotto“ (1939) aufgegriffen, in dem er sich auf die Komposition als „ein regelhaftes geometrisches Muster“ bezieht, „das seine Anpassung innerhalb eines rechtwinkligen Rahmens sicherstellt“ (ebd.); die einzelne Form ist dabei „einer gemeinsamen Ordnung und Balance“ (ebd.) unterstellt. Theodor Hetzer, der 1941 ebenfalls über Giotto schrieb, erörtert die vorherrschenden horizontalen und vertikalen Bildkoordinaten, die Gliederung der bildnerischen Fläche als ganzer und (was der Kunst des Mittelalters nicht entsprach) ihre innere Einheit, ihren Rhythmus und ihre Melodie. Aus der Sicht des 20. Jahrhunderts hatte die Einheit der Gemälde Giottos einen weitaus größeren Einfluss als ihre Natürlichkeit oder ihr illusionärer Schein. Das zeigt das wachsende Interesse am Formalen. So beschreibt Hans Jantzen 1939 die Szenen von Giottos Arenakapelle als solche, die über eine „rhythmische Ordnung und Kohärenz“ (Puttfarken 2000,11) verfügen.

Puttfarken zeigt weiter, dass und wie sich die Komposition (als Terminus) auf das „Platzieren von Figuren in der ‚latenten Wirkmächtigkeit des malerischen Feldes““ (ebd.) bezieht. Auch Van der Waal schrieb 1956 über Rembrandts *Die Vorsteher der Tuchmacherzunft* (1662, Öl auf Leinwand, 191 x 279 cm, Rijksmuseum, Amsterdam) und bezog sich dabei auf die Komposition als das Verteilen und Anordnen von verschiedenen Elementen über die Maloberfläche. Er

betont das Ineinanderspiel der Komposition und die räumliche Anordnung als Teile der Bildordnung. Eine Analyse der Figurenanordnung zeigt, dass sie fast ausnahmslos symmetrisch auf der Oberfläche verteilt sind. Das Gemälde befindet sich in einem Gleichgewicht, strahlt Harmonie und Ruhe aus. Van de Waal betont darüber hinaus die formalen Qualitäten (trotz der Tatsache, dass die Schriftsteller des 17. Jahrhunderts solche formalen Qualitäten eigentlich nicht kennen), indem er behauptet, dass dieses Formale bewusst umgesetzt, wenn auch nicht eigens diskutiert wurde. Nach Puttfarcken stimmt dies mit Greenbergs Behauptung überein, dass die Alten Meister eine solche formale Komposition sehr wohl anwandten, dies jedoch nicht veröffentlichten. Für den Betrachter der Renaissance hätte die formale Sichtbarkeit der Struktur die Illusion des Lebens zerstört: „Charakteristisch für das Bild war der verlangte Sinn sowohl für die Ordnung als auch für das Leben.“ (Puttfarcken 2000, 20) Die frühe Abstraktionsbewegung brach mit dieser Tradition, indem sie horizontale und vertikale Strukturen einbrachte und die zweidimensionale Bildfläche betonte und auf diese Weise den Illusionismus zerstörte. Die Farbe gewann an Gewicht, da sie nicht länger innerhalb umrissener Formen domestiziert oder primär dazu benutzt wurde, Gegensätze auszugleichen. Aber was ist Komposition, wenn sie nicht auf einer Perspektive beruht, einem spezifischen Blickpunkt oder Raster? Kandinsky beschreibt in *Punkt und Linie zu Fläche* die Suche nach einem „allgemeinen Gesetz der Weltordnung“ und möchte „Gesetze“ etablieren, „die damit in Einklang sind, wie einzelne Bausteine des Lebens in der Kunst und in der Natur geordnet werden, und damit, wie sich die Ambition des Künstlers realisieren lässt, das Prinzip des Zusammenhanges in allen Dingen zu etablieren“<sup>8</sup>.

Im frühen 20. Jahrhundert setzt der Begriff der Komposition neue Assoziationen frei. Adolf Hölzel und Kandinsky verwendeten ihn in ihren Bildtiteln (vgl. z. B. Kandinskys *Composition II* von 1910). Kandinsky befasst sich mit ihm in seinem Buch *Über das Geistige in der Kunst* (1912) im Sinne von Improvisations-Erweiterungen, die letztlich Gefühle zum Ausdruck bringen. Er unterscheidet zwischen der einfachen, melodischen Komposition, die einer einfachen Form untergeordnet ist, und einer komplexen Komposition, die aus verschiedenen Formen entsteht, die wiederum einer führenden Form und ihrem symphonischen Raum untergeordnet sind. In *Über das Geistige in der Kunst* veranschaulicht er das an Raffaels *Canigiani-Madonna* (1507), Cézannes *Badenden* (1898) und seiner eigenen *Impression No. V* (1911); er betont deren zentrale, geometrisch konstruierte dreieckige Komposition, die auf klassische Kompositionsregeln zurückweise.

---

<sup>8</sup> Zit. nach Crowther und Wünsche 2012, 78.

Komposition wurde hier definiert als die zugrundeliegende Struktur eines Bildes, die wiederum vom Bildformat und seinen Proportionen (etwa dem Goldenen Rechteck) abhing. Malerei, die über den Rahmen hinausdrängt, kann dagegen mit der Umgebung interagieren, wie in den Installationen von Katharina Grosse, die ganz neue Konzepte, Affekte und Empfänglichkeiten schaffen, indem sie Strukturen wachrufen, die dem Wandel angehören und nicht der Dauer. Der Verlust des Zentrums, von dem Bois behauptet, er sei „seit jeher das Herz des Kompositorischen gewesen und durch Alberti in der Kunst kodifiziert worden“ (Bois 2013, 9), war eines der Kernprobleme, die die neue Abstraktion zu lösen hatte.

Komposition ist bisweilen mit dem Begriff des Rasters verbunden, das Kontrolle über und Regulation des Lebens umfasst. Gebändigte Farben und tonale Kontraste können dazu dienen, Ordnung und Ruhe zu evozieren. Eine Komposition kann statisch sein, indem sie horizontale und vertikale Akzente innerhalb der Bildfläche und ihren Randgebieten setzt und auf diese Weise das Bild innerhalb seiner Kanten ‚schließt‘. Die Komposition kann umgrenzt werden von durchschneidenden Diagonalen, von Formen, die über die Bildkanten hinausstreben, von kraftvollen Farben und tonalen Kontrasten, die die Bewegung betonen, von Aktivität und Rastlosigkeit. Komposition beinhaltet die Elemente des Horizontalen, des Vertikalen, des Rhythmus, der Kurve, der Diagonalen, Elemente von Irregularität, Spannkraft, Farbe, Asymmetrie und negativem Raum.

Westphal Eriksen (2013) behandelt die Komposition als mit dem Begriff der Konstruktion verbunden, wie er nach dem Zweiten Weltkrieg aufkam, als man den Gedanken favorisierte, mittels der Kunst eine neue Welt errichten zu können. Er wurde auch in einem politischen Sinne gebraucht und bezog sich hier auf eine Neuausrichtung Europas. Westphal Eriksen geht davon aus, dass „Konstruktion“ durchaus mehr bedeute als eine gescheiterte Utopie, da sie einen formalen und humanitären Wiederaufbau einschließe – der Aufbau der neuen Gesellschaft gründet somit auf einem menschlicheren Lösungsansatz. Diese Konzepte werden in einer zwei-dimensionalen Figur-Grund-Beziehung durchgespielt, die zeigen, dass der Mensch ein soziales und mit seiner Umwelt verwobenes Wesen ist. Sowohl der Westen als auch die Sowjetunion trachteten danach, eine neue Welt zu errichten, und beide bedienten sich der Kunst, um ihre politischen Ziele sichtbar zu machen; beide strebten gleichermaßen nach einer verheißungsvollen Zukunft und einer damit verbundenen gemeinsamen Sprache.

In *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges* (1954) befasst sich Rudolf Arnheim mit formalen Eigenschaften und ihrem kompositorischen und expressiven Potenzial. Sein *Die Macht der Mitte* (1982) spielt die Formanalyse in ihrer

Verbindung zur Gestaltpsychologie durch. Auch Ernst Gombrich in seinem Buch *Norm und Form* (1966) und Heinrich Wölfflin (1980) befassen sich mit der formalen Komposition. Clement Greenbergs Schriften machen deutlich, dass Jackson Pollocks Over all-Komposition und Barnett Newmans „symmetry rejected balanced composition“ völlig neue Herangehensweisen in der nationalistischen Kultur der USA darstellten. Bois (2013) zeigt, dass und wie sich Ellsworth Kelly durch die kompositorischen Elemente des Rasters, des Zufalls, des Monochromen und des Index durcharbeitet.

Für Deleuze ist Malerei grundsätzlich Komposition und nicht Wiedergabe. Blümle beschreibt seine Diagrammatik als eine andere Art, sich der Komposition zu nähern und als eine flächige Struktur auf der Bildebene zu etablieren, anstatt sich, wie die klassische Bildordnung es verlangte, auf das Einzelne in Relation zum Ganzen zu konzentrieren. „Das Verhältnis von Komposition und Organisation erzeugt keinen einheitlichen, organischen Bildzusammenhang, sondern lässt den Zerfall der organischen Bildordnung selbst sichtbar werden. In dem Maße, in dem die Organisation zerfällt, tritt eine operative Gesamtheit von Linien und Zonen, von asignifikanten und nichtrepräsentativen Strichen und Flecken hervor, die Deleuze als Diagramm bezeichnet. Der Begriff des Diagramms gehört zu einer Theorie des Sinnlichen, die zugleich eine Theorie der Formbildung ist und die einschneidende Dualität zwischen einer ‚Theorie des Empfindungsvermögens als Form der möglichen Erfahrung‘ und einer ‚Theorie der Kunst als Reflexion der wirklichen Erfahrung‘ unterläuft.“ (Blümle und Schäfer 2007, 19)

Loreck (2013, 5) definiert das Diagramm als „eine Form des visuellen Formatierens“, das Beziehungen anzeigen will. Diagramme ermöglichen Übergänge, die Bewegung von einem Zustand in einen nächsten. Weder der Inhalt noch die ästhetische Methode sind hier vorgegeben. Buchloh (2013, 129) nähert sich dem Diagrammatischen als einer Facette der Abstraktion; es funktioniert ähnlich wie andere „Ordnungen und Schemata“, die in der Abstraktionsbewegung um 1912 auftauchen und die „geometrische und stereometrische Strukturen haben, biomorphische und mechanomorphische Matrizen sowie die Matrix der Sprache selbst.“ Das Diagramm ist Bewegung ohne Anfang und Ende, es führt nicht zu einer ‚Bedeutung‘ des Bildes, sondern stiftet mögliche Bewegungen und vieldimensionale Wege. Blümle und Schäfer (2007, 21) wiederum bezeichnen das Diagramm als ein fortlaufendes Aushandeln zwischen Bild und Außenwelt. Das Gemälde – ganz gleich, ob abstrakt oder gegenständlich – ist auf Flecken, Linien und Reihenfolge reduziert.

Bois (2013, 16) rekurriert auf den Begriff des Nicht-Kompositionellen als den Versuch, dem ständigen ‚Zwang zur Erfindung‘ zu entkommen. Das war vor dem Hintergrund der zahllosen Innovationen Picassos, nach dem Zweiten Weltkrieg. François Morellet warf dem Rationalismus vor, nach Auschwitz geführt zu haben, und stellte ihm Max Bills logisch-systemische Post-Dada-Kunst entgegen. Stellas *Black Paintings* und Yves Kleins monochrome Bilder sind nicht-kompositionell, auch wenn Bois behauptet, dass die nicht-kompositionelle Herangehensweise unhaltbar war und beide Künstler in ihrem Spätwerk letztlich zur Komposition zurückkehrten, was als Eingeständnis ihres Scheiterns aufzufassen sei.

Der Begriff Komposition hat sich seitdem immer wieder gewandelt. Sein Bedeutungsspektrum reicht von „zusammenstellen“, „regeln“ über „Teile anordnen“ bis hin zu möglichen „Positionsbestimmungen“ (vgl. lat *ponere* [*positus*]: „setzen, stellen, legen“). Komposition wurde definiert als ein Kombinieren des Einzelnen hin zu einem Ganzen, ein Ausjustieren, Abstimmen; Begriffe wie Harmonie, Schönheit und Vollendung sind ebenso mit ihr verbunden wie die entgegengesetzten Begriffe von Chaos und Unordnung. Die Begriffsanalyse hat gezeigt, dass die Komposition sich seit dem 20. Jahrhundert mit dem Gedanken eines „Verlusts der Mitte“ verbindet wie mit dem Willen, zu größeren Formaten überzugehen, um die vereinheitlichende Macht des Formats zu brechen. Komposition bezieht sich auf bildliche Strukturen, auf Balance und Gegengewicht, sie reicht vom Raster bis zum Organischen und Diagrammatischen und kann entweder auf das Bildformat beschränkt oder aber als etwas behandelt werden, das den Rahmen des Bildes buchstäblich sprengt. Darüber hinaus jedoch weist die Komposition Aspekte der Gleichgewichtigkeit auch entschieden zurück – einschließlich des Rasters, des Diagramms, des ‚All-Over‘, des Nicht-Kompositionellen – sowie die Auffassung von Komposition als Konstruktion.

Puttfarken (2000, 30) definiert die Bildkomposition „nicht nur schlicht als das ausgeklügelte und kontrollierte Arrangement planimetrischer Beziehungen, sondern auch als die Weise (oder die Weisen), in der Figuren und Objekte, Einstellungen und ganze Bildwelten in Beziehung zu einander treten, konkrete Formen bilden, einander modifizieren, ja möglicherweise untergraben und die zugrunde liegende formale Intention des umgrenzten Bildes oder das Vorrecht des Betrachters, das es vorgibt, dementieren.“ (Das ‚umgrenzte‘ Bild meint die moderne Staffeleimalerei.) Das Ziel einer solchen Bildkomposition bestehe darin, auf visuellem Wege „Sinn und Bedeutung“ zu stiften: „Insofern wir davon ausgehen, dass Bilder dazu da sind, zu irgendetwas zu nützen, unterstellen wir zugleich, dass sie Sinn und Bedeutung haben. Es ist Teil der Intention eines (traditionellen) Bildes, eine Bedeutung zu

implizieren, und es ist Teil unserer geläufigen Erwartung vor einem solchen Bild, dass seine zentrale Bedeutung und Frontalität in irgendeiner Weise feststeht, umschrieben ist und uns als ‚Bedeutung‘ des Bildes vorstellig wird. Man kann das als die Forderung nach Klarheit und Verständlichkeit beschreiben, das Verlangen nach wahrnehmbarer Wertigkeit und Gewichtung.“ (Puttfarken 2000, 30)

Komposition umfasst Ordnung und/oder Unordnung, Struktur, Diagramm, die Sichtbarmachung der Übersetzung des Immateriellen ins Material; sie strebt danach, Gedanken und Empfindungen hervorzurufen und sie umzuwandeln. Komposition beschreibt keine fertigen ‚Konzepte‘. Vielmehr enthüllt sie Gedankenprozesse, ausdrücklich nicht im Sinne einer finalen ‚Schlussfolgerung‘ – denn das Denken geht weiter.

### 3.3 Operation

Operation: die Herausforderung von einer abstrakten Vision zu einer sichtbaren Komposition durch Werken zu gelangen.

Das geläufige Denken aufzustören und zu verwirren, scheint dem, was Malewitsch und Verhoeff in ihren Bildern umsetzen, ziemlich nahezukommen. Deleuze spricht von einer „Linie des Werdens“ zwischen zwei Punkten, die immer nur einen (je neuen) Mittelpunkt hat: „Eine Linie des Werdens hat weder Anfang noch Ende, Verlassen oder Ankunft, Ursprung oder Bestimmung...“ (Deleuze 2010, 323). Zu werden heiße vielmehr, in einen Prozess und ständigen Wandel involviert zu sein; es ist eine Bewegung, in der sich das Subjekt in keiner festen Form durchhält. So ist der Körper beispielsweise keine einheitlich umgrenzte, solide Entität; sobald er zum Fleisch wird, wird er entstellt und undeterminiert, er fhrt in eine Nicht-Identität, die zugleich die Bedingung von Freiheit darstellt. Zu werden involviert ein Etwas, das dabei ist, sich mit einem anderen Etwas zu vereinigen, woraus eine neue Einheit und neue Eigenschaften entspringen. Frühere Funktionen dieses Etwas verlieren ihre Bedeutung und werden durch neue ersetzt. Werden ist also Bewegung, ein dynamisches Sich-Verwandeln zwischen ganz bestimmten Ereignissen. Werden macht sich bemerkbar, wenn man den Anfangs- und den Endpunkt betrachtet und der Differenzen gewahr wird. Anfangs- und Endpunkt sind zunächst statisch, dann werden sie gestört und genau diese Störung ruft die Bewegung in einen neuen Zustand hervor. Ähnlich ‚infiziert‘ auch Malewitschs „Zusatzelement“, indem es Veränderungen provoziert und neue Wege öffnet. Deleuzes Begriff des Werdens impliziert, dass es keine Welt hinter den Erscheinungen gibt; alle Verfassungen sind Resultate des Werdens, und auch das Selbst ist letztlich eine sich unermüdlich

wandelnde Versammlung von Kräften (die je aus dem Zusammenlaufen von Erwartungen, Gesetzen, organischen Bedingungen, Sprache usw. entspringt). So greifen Verhoefs abstrakte Bilder in einem Moment ganz unterschiedliche mentale Konzepte auf.

Die für mein Forschungsprojekt ausgewählten Künstler:innen sehen sich allesamt mit der Herausforderung konfrontiert, wie sich eine ganz bestimmte lebendige Intention innerhalb der Tradition realisieren lässt – ohne einfach eine Methode einförmig zu wiederholen. Dies zieht – und zwar sowohl hinsichtlich der Begrifflichkeit als auch des Materials – die Suche und das Experimentieren mit formalen und kompositorischen Elementen nach sich, das Hinausgehen über Grenzen, um auf diese Weise das Denken anzustoßen. In diesem Sinne ließe sich Abstraktion als ein Experimentieren mit und Forschen nach einer Struktur resp. einem Rahmen bezeichnen, die die künstlerischen Ideen zu tragen vermögen. Das heißt auch, dass es sich bei der Komposition um keine fertige Methode handelt, sondern um etwas, das allererst dem Komponieren entspringt, um eine suchende, explorative Annäherung, die sich nicht auf Dauer niederlässt, sondern dynamisch – ausbalancierend, asymmetrisch oder gar anarchisch – bleibt und auf diese Weise den Raum des Möglichen öffnet. Die nähere Auseinandersetzung mit den abstrakten Gemälden von Kasimir Malewitsch, Emma Kunz, Paul Klee, Frank Stella, Carmen Herrera, Toon Verhoef und Katharina Grosse wird die Unterschiede in ihren jeweiligen Herangehensweisen deutlich machen und zeigen, wie sie ihre Vorstellungen innerhalb der Tradition der Malerei realisieren.

Auch beschäftigt mich immer wieder die Frage, wie prinzipiell undarstellbare abstrakte Konzepte überhaupt sichtbar gemacht werden können. Abstraktion ist möglicherweise eine Art der visualisierten Problemlösung; sie findet auf konkrete Weise innerhalb des Kontextes der Ziele und Arbeiten eines Künstlers bzw. einer Künstlerin statt, was es schwierig macht, sie zu definieren, da sich immer neue Facetten auftun. Die Anhäufung von Aussagen und Positionen führt dagegen zu der Bestimmung der malerischen Abstraktion als unscharf und widersprüchlich. Es ist mir klar geworden, dass die formalistische Komposition die Abstraktion nicht entschlüsselt. Aus diesem Grund soll die konkrete Operation studiert werden, um zu verstehen, wie die Arbeiten gemacht wurden und was die Künstler:innen selbst zur Abstraktion ihrer Arbeiten zu sagen haben. Über die Operation hoffe ich, ein genaueres Verständnis von dem zu erhalten, was Deleuze als gemalte Empfindung ohne zerebrale ‚Erzählung‘ beschreibt; die Abstraktion also, die durch Farbe und Form eine reale Erfahrung evoziert.

Ich möchte einige Termini von Deleuze aufgreifen und sie mit den Abstraktionsbegriffen der Künstler:innen in einen Dialog bringen. Die Operation beschäftigt sich mit dem Werken und Wirken durch Abstraktion. Mit Operation wird nach Deleuze und Guattari der Konnex zwischen der Form der Abstraktion und „einer neuen Form des Denkens“ hergestellt. Diese neue Form des Denkens ist rhizomatisch, nicht statisch, es ist anti-diktatorisch, indem es neue Möglichkeiten eröffnet und die Bildordnung implodieren lässt. Wenn die Bildordnung zerfällt, tritt eine operative Gesamtheit von Linien und Zonen, von asignifikanten und nicht repräsentativen Strichen und Flecken hervor, die Deleuze als Diagramm bezeichnet. Das Diagramm ist eine Form des visuellen Formatierens, die Beziehungen aufzeigt und Übergänge ermöglicht – die Bewegung von einem Zustand in einen nächsten. Weder der Inhalt noch die ästhetische Methode sind vorgegeben. In diesen Sinn muss Malen Komposition sein, nicht Reproduktion oder Wiedergabe. Das Diagramm macht durch das Akzentuieren und Verbinden von Kräften sichtbar.

Abstraktion beinhaltet das Figurative und Abstrakte, die Idee. Die Intensivierung der tatsächlichen Welt führt zu Abstraktion. Die abstrakte Form agiert durch das Gehirn des Mediators oder der Mediatorin und „generiert“ (möglicherweise) eine neue Form des Denkens. Das Denken ist schöpferisch, es ist an das Gedachte gebunden, es funktioniert nicht durch präzise Wiedergabe oder getreue gegenständliche Bilder der Welt. Bei Deleuze umfasst Komposition Ordnung und/oder Unordnung, Struktur, Diagramm, die Sichtbarmachung der Übersetzung des Immateriellen ins Material; sie strebt danach, Gedanken und Empfindungen hervorzurufen und sie umzuwandeln. Komposition beschreibt keine fertigen ‚Konzepte‘. Vielmehr enthüllt sie Gedankenprozesse, ausdrücklich nicht im Sinne einer finalen ‚Schlussfolgerung‘ – denn das Denken geht weiter.

In meinem Versuch, das Geheimnis der Abstraktion zu lüften, wende ich mich nun den ausgewählten Positionen von Emma Kunz, Kasimir Malewitsch, Paul Klee, Frank Stella, Carmen Herrera, Toon Verhoef und Katharina Grosse zu, um herauszufinden, ob, und wenn ja weshalb, ihre jeweilige Malweise als abstrakt zu bezeichnen ist, wie sie zu ihren jeweiligen Möglichkeiten gelangten und wie diese Herangehensweisen zu bewerten sind. Ich hoffe, durch die Auseinandersetzung mit jeder einzelnen dieser Positionen Einblicke in das zu gewinnen, was Abstraktion eigentlich ist. Die Ideen und Vorstellungen der Künstler werden dabei in einen Dialog mit wichtigen Gedanken von Gilles Deleuze gebracht, der die Bedeutung des gedanklichen Zusammenwirkens und Austausches stets hervorgehoben hat – sein Modell des Rhizoms, das anstelle des Statischen, ‚Reinen‘ und lediglich



## EINFÜHRUNG

Wiederholenden weitere Möglichkeiten öffnet, ist daher anti-diktatorisch. Das Ziel des Dialoges besteht darin, einen weiteren Gedankenaustausch anzuregen.

## 4. B. Kasimir Malewitsch – Ungegenständlichkeit

Um zu verstehen, was Abstraktion eigentlich ist und wie sie funktioniert, möchte ich mich im Folgenden mit Kasimir Malewitsch auseinandersetzen und klären, warum er den Gegenstand aus seiner Malerei entfernt und was genau er unter Gegenstandslosigkeit bzw. Ungegenständlichkeit und Suprematismus versteht. Darüber hinaus möchte ich mich mit Malewitsch befassen, um den Unterschied zwischen Ungegenständlichkeit und Abstraktion herauszuarbeiten. Um einen Einblick in die Bedeutung und den Stellenwert der Gegenstandslosigkeit zu gewinnen, möchte ich zunächst die Einflüsse auf Malewitsch in den Blick nehmen und fragen, inwieweit sie zu seiner Entwicklung hin zum Suprematismus beigetragen haben. Wie gelangte er zu einer Form für seine Ideen?

Der erste Abschnitt diskutiert das Problem der Abstraktion mit Blick auf Malewitschs Malerei. Im Anschluss daran befaße ich mich mit den Einflüssen und dem Kontext. Im dritten Abschnitt wird es um die Terminologie und die Übersetzung des Begriffes der Gegenstandslosigkeit/ Ungegenständlichkeit gehen. Darauf folgt eine Untersuchung möglicher Schnittstellen von Abstraktion, Ungegenständlichkeit und Suprematismus. Der fünfte Abschnitt behandelt die Herausbildung der Gegenstandslosigkeit sowie die Frage, wie sie bildnerisch realisiert wird. Nach einer operativen Auseinandersetzung mit der malerischen Umsetzung des *Schwarzen Quadrats, 1915* durch Malewitsch folgt die Interaktion mit Konzepten von Deleuze. Im Schlussteil gebe ich einen Überblick über die zentralen Untersuchungsergebnisse und die Bedeutung der Gegenstandslosigkeit bei Malewitsch.

### 1. Malewitsch und die Abstraktion

Als Malerin könnte ich mir die Frage stellen, warum ich überhaupt male und was ich eigentlich malen soll. Was heißt es, zu malen bzw. ein Gemälde herzustellen?

Malerei besteht aus Linien, Farbe, Komposition, Bewegung und vielem mehr. Alle diese Elemente kann man mit Worten beschreiben, was sie zu etwas anderem werden lässt als dem, was wir wahrnehmen, wie Gilles Deleuze es in seinem Essay *Die Schichten oder historischen Formen Das Sichtbare und das Sagbare* festhält. Jede:r Künstler:in verwendet diese „Sichtbarkeiten“ auf eine andere Weise. Das heißt jedoch nicht, dass ihr individueller Einsatz oder eine unwiderstehliche Gedankenverbindung diese Elemente dem Zufall oder der Willkür übergeben.

Der Prozess der Bildfindung, der nicht auf einer darstellenden Nachahmung oder auf wiedererkennbaren Objekten basiert, verfügt über eine eigene Form von Evidenz. Diese Fragen zeichnen einige Aufgaben für die Untersuchung von Malewitschs Werk und seine Bedeutung im Zusammenhang der abstrakten und ungegenständlichen Malerei vor. Malewitsch selbst sagt: „Abstraktion ist eine gesellschaftliche Herangehensweise, die Verbindungen evoziert, die die Welt verständlich machen.“<sup>1</sup>

## 1.1 Einflüsse und Kontext

Kasimir Sewerinowitsch Malewitsch wurde 1879 geboren und wuchs während der russischen Zarenzeit und Aristokratie auf. In seine Lebenszeit fielen der Petersburger Blutsonntag (1905), die Oktoberrevolution (1917), der Erste Weltkrieg (1914–1918) sowie das Kulturprogramm Stalins. Er starb 1935.

Als sozialer und politischer Aufstand zog die Oktoberrevolution von 1917 ein gesellschaftliches Umfeld des Wandels nach sich, in dem man die vergangenen Systeme hinterfragte, intellektuell diskutierte und verschiedene Neuerungen durchspielte. So wurde auch in der Russischen Avantgarde die Idee einer Neuausrichtung von Kunst und Gesellschaft vorangetrieben und damit einhergehend die Rolle des Künstlers bzw. der Künstlerin hinterfragt. Wie konnte man zu einer neuen politischen, gesellschaftlichen oder künstlerischen Struktur gelangen und worauf sollte sie sich gründen? Man begann, Musik, Malerei, Dichtung, Architektur, die Wissenschaften sowie die Natur hinsichtlich ihrer Struktur und ihren Organisationsformen zu untersuchen. Linie, Punkt, Dichte, Farbe, das Taktile – all diese Elemente wurden für die russischen Musiker, Dichter und Maler bedeutsam. Machte man in einem Genre bestimmte Entdeckungen, wurden sie nicht selten in formaler wie semantischer Hinsicht auf die anderen Kunstgattungen übertragen.

Nach der Oktoberrevolution trat das Volkskommissariat für Bildung (NARKOMPROS) an die Stelle des ehemaligen Kulturministeriums, mit der Abteilung ISO für die Bildenden Künste. In einer Erklärung des ISO von 1919 wurde festgehalten, dass in Zukunft Künstler:innen dafür zuständig sein sollten, Kunst für Museen anzuwerben und diese zu beraten. Des Weiteren wurde erklärt, dass diese Werke eine „künstlerische Kultur“ demonstrieren sollten, sie hatten innovativ und erfinderisch zu sein. Unter der Leitung von Anatoli Lunatscharski bis etwa Mitte der 1920er Jahre war das ISO liberal. Ein weiteres Ergebnis der Oktoberrevolution bestand – angeregt durch den Einfluss des Marxismus – darin, Materialismus,

---

<sup>1</sup> Zit. nach Baier 2014, 69.

Wissenschaft und Analyse gegenüber dem Idealismus hervorzukehren. Künstlerischer Wert wurde nun den Materialien, den Erkundungen der Oberfläche, der Textur (*faktura*), dem Raum, der Gewichtung, der Intensität, der Technik, dem Zusammenhang von Zeit und Bewegung sowie der Form zugesprochen.

Die Rolle der Kunst in Bezug zu Politik und Gesellschaft hat Malewitsch zeit seines Lebens beschäftigt. Er verfasste 1918 einen Beitrag für die Zeitschrift *Die Anarchie*, in dem er gegen die konservativen vorrevolutionären Kräfte opponierte, die die Avantgarde-Künstler:innen restringieren wollten. In einem Vortrag für den *Proletkult* von 1920 heißt es, dass „der Suprematismus zu neuen Systemen“ führe und „zu einer reinen energetischen Kraft der Bewegung“ (Douglas 2002, 83). 1924 plädiert er dafür, dass sich die Kunst nicht am Zweckdenken ausrichten solle, sondern „frei sein von ökonomischen, praxistauglichen und religiösen Ideologien“ (Gough 2014, 158). In einem Brief an Iwan Kliun von 1934 schreibt Malewitsch, dass die Gesellschaft „nichts anderes zuwege bringe als Gegenstände ... sie denkt, Kunst bestehe darin, den dämlichen Fotografismus zu bedienen...“ (Chlenova 2013, 27). In seinem Text „Die Welt als Ungegenständlichkeit“ teilt er die Maler:innen in verschiedene Kategorien ein, wobei er die Eklektiker als die „gefährlichste Kategorie“ beschreibt, da sie Fragmente vereinheitlichen, Elemente in ein Ganzes zurückbinden und zugleich von zum Teil widersprüchlichen Systemen ausgehen. Die eklektischen Maler kombinierten inkompatible Elemente, was sie für Malewitsch – politisch ausgedrückt – zu „Konformisten“ werden lässt.<sup>2</sup> Er selbst sagt, das Alte müsse zerstört werden, um Neuem Raum zu geben, und die Malerei sei nicht dazu angehalten, sich weiterhin in der Darstellung schwelgerischer Venusfiguren zu ergehen. 1927 hält er fest: „Wenn aber in das Werk soziale Elemente einbezogen werden, verlieren sie, sobald sie als plastische Empfindung aufgefasst werden, in nicht ferner Zukunft bei der geringsten Veränderung der sozialen Bedingungen ihre Kraft und scheiden aus dem Dienst aus – übrig bleiben einzig und allein die plastischen Empfindungen, die in allen Veränderungen sozialen Lebens unveränderlich sind.“ (Malewitsch 2014, 200)

### 1.1.1 Die Wissenschaften

1912 erschienen Wilhelm Wundts *Grundzüge der physiologischen Psychologie* in Russland. Nach Flach (2007) lag das Interesse in Russland auf der Verbindung zwischen einer Kultur der Sinne und einer neuen Kultur des Wissens,<sup>3</sup> mit dem Ziel,

---

<sup>2</sup> Vgl. Malewitsch 2014, 166.

<sup>3</sup> Vgl. Flach 2007, 118.

die Kunst als eine eigenständige Forschungsdisziplin zu etablieren, mit einer originären Form des Wissens, das sich in der Wahl der Materialien, in der Art und Weise ihrer Durcharbeitung sowie in bestimmten Aspekten der Raum-Zeitlichkeit konkretisiert.<sup>4</sup> Für Nikolai Punin (Leiter der Abteilung für Allgemeine Methodenlehre am Institut für künstlerische Kultur, GINChUK) war die Kunst schlicht die Wissenschaft ästhetischer Phänomene. Welchen wissenschaftlichen Einflüssen war Kasimir Malewitsch ausgesetzt und haben sie einen Niederschlag in seinem Konzept von Ungegenständlichkeit gefunden?

Der russische Technik-Philosoph Peter Klimentitsch von Engelmeyer hatte 1919 eine Disziplin namens *Evrilogia* (von griechisch „finden“, „entdecken“, „erfinden“) ins Leben gerufen, die zeigen sollte, dass der schöpferische Akt des Erfindens innerhalb der Kunst und der Wissenschaften derselbe sei. Dies hatte großen Einfluss auf Malewitschs wissenschaftliche Aufzeichnungen und seinen Begriff von ‚künstlerischer Kultur‘ (als einer Untersuchung des Wesens der Kunst). Die Einleitung in Engelmeyers *Teoriia Twortchestwa (Theorie des Schöpferischen, 1910)* stammte von Ernst Mach, der schrieb, dass Begriffe, die man aus einer Disziplin in eine andere einbringe, diese bereichern und ihre Weiterentwicklung fördern würden. Malewitsch entwickelte von diesem Gedanken aus den Begriff des „Zusatzelements“, der bedeutete, Aspekte einer Kunstauffassung in eine andere zu implantieren. So konnte z. B. das Gemälde eines Schülers „infiziert“ sein von Elementen aus dem Werk Paul Cézannes. Von Engelmeyer stammte auch der Gedanke, eine Erfindung sei das Resultat von Bedürfnis (Intuition), Wissen (Erörterung) und Ausführung (Fertigkeit), und dieses Prinzip der ‚materiellen Kultur‘ sollte auch auf die Künste angewandt werden.

Die Integration von Wissenschaft und abstrahierenden Vorgängen in das Studium der Wirklichkeit fand in einem Atelier statt, das wie ein Labor wirkte. Malewitsch analysierte in seinem Labor-Studio das „Sichtbare als ein Element, das zu den künstlerischen Formen des Sehens hinzukommt [Zusatzelement]“ (Hauptman 2012, 136). Er schreibt: „Die malerische Untersuchung gleicht einer bakteriologischen Analyse, die die Ursachen für eine Krankheit klärt. In solchen Analysen entdecken wir die eine oder die andere Gerade oder Geschwungene, die entweder fallen oder zerfallen oder in ein und derselben linearen Verdichtung existieren, mit charakteristischen, besonders reaktiven und auf den Organismus des Menschen wirkenden Bewegungen. Koch entdeckte bei Lungenerkrankungen eine Linie, die ‚Kochs Stäbchen‘ genannt wurde und von stäbchenförmiger Gestalt war. Ein

---

<sup>4</sup> Vgl. ebd.

solches Stäbchen oder solch eine Linie ist eine Form von Zusatzelement mit besonderen Eigenschaften und Wirkungen, und wenn man gleichsam den Organismus wie den bestimmten Aufbau eines Volumens an Geraden und Geschwungenen und Farbrelationen in Schichten zerlegt, so würden wir im Querschnitt oder auf der Fläche eine Linie erkennen, eine oder einige, die zur Zerrüttung des jeweiligen Aufbaus führt.“ (Malewitsch 2014, 164)

Nach Flach beinhaltet diese Laborkunst den Konstruktivismus im Sinne eines „Bioästhetizismus“ (Flach 2007, 117), in dem man sich tendenziell am Organischen ausrichtete. Sie zeigt, dass die Abstraktion als Verbindung zwischen Kunst und Wissenschaft an westlichen Institutionen wie dem Bauhaus, der De Stijl-Gruppe oder in Russland an den Moskauer Höheren Künstlerisch-Technischen Werkstätten (VChUTEMAS) bzw. dem Institut für künstlerische Kultur in Leningrad (GIN-ChUK) sowie an der Russischen Akademie für Kunstwissenschaften (RACHN) entwickelt wurde. Die Forschungen an diesen Institutionen legten ihren Fokus auf Farbe, Textur (*faktura*), Form, Material und Licht als Parameter, welche die menschliche Wahrnehmung bestimmen.<sup>5</sup>

Malewitsch teilte Wissenschaft und Kunst in zwei Sektionen auf; die erste bezeichnete er als „reine, gegenstandslose Wissenschaft, die zweite als jene, die das ganze Datenmaterial der reinen Forschung zur Anwendung bringt und Dinge als nützliche Hilfsmittel konstruiert“ (Malewitsch 1976, 50). Nach Galison (2012) waren es die Tuberkulose-Forschungen von Robert Koch, die für Malewitschs Theorie vom „Zusatzelement“ als Vorbild fungierten. Er versuchte, Klarheit in die Malerei zu bringen, analog zu der wissenschaftlichen Untersuchung der Bakterien, die als Zusatzelemente in einen Organismus eindringen und sein Verhalten beeinflussen. Nach Malewitschs Vorstellung hängt unser gesamtes Verhalten von den Einflüssen ab, denen wir in unserer Umgebung ausgesetzt sind. Er verglich die Erforschung der Malerei daher mit bakteriologischen Untersuchungen, indem er in zahlreichen künstlerischen Herangehensweisen das Zusatzelement isolierte (z. B. das ‚Sichelement‘ im Kubismus) und in seinen Aufzeichnungen festhielt.

1924 wurde Malewitsch Direktor des Staatlichen Instituts für Künstlerische Kultur in Leningrad und lehrte in der Abteilung für die Bakteriologie der Künste, die auf einem von ihm entwickelten wissenschaftlichen Modell gründete. Wie ein Arzt in einen weißen Kittel gehüllt, diagnostizierte und behandelte er seine Schüler (Patienten) mit Dosen von Suprematismus. Im GINKhUK-Department für Malerei wurden die Künstler nach dem jeweiligen Verhalten klassifiziert, das in unterschiedliche

---

<sup>5</sup> Vgl. Flach 2007, 117.

Ausdrucksweisen einer künstlerischen Kultur führe. Nach Malewitsch können sie nämlich „als Naturalisten, Realisten, Geometriker, Romantiker, Lyriker, Mystiker, Metaphysiker usw. eingestuft und dann je nach Diagnose behandelt werden“ (Cheetham 2006, 122). Man bediente sich dabei der medizinischen Terminologie von Diagnose, Inkubation, Impfung und Resistenz; die jeweiligen Therapien, in denen die extrapolierten Veränderungen von Cézanne bis zum Kubismus und Suprematismus in schematisierten zyklischen Zeichnungen festgehalten waren, wurden präzise aufgelistet.<sup>6</sup> Malewitsch entwickelte ein Konzept für den Wandel innerhalb der Kunst, der die Gesellschaft wie in einer bakteriellen Infektion anstecken und besiedeln sollte.

Laut Flach bewegt sich Malewitschs Abstraktion als eine gleichermaßen biologisch, medizinisch, psychologisch und human orientierte zwischen den Künsten und den Wissenschaften. Man suchte nach dem Gründungselement der Kunst, und neu daran war, dass die Kunst in Sachen Wahrnehmung zum zentralen Forschungsobjekt avancierte;<sup>7</sup> umgekehrt erlangte das Interesse an den Mitteln der Kunst die Bedeutung, neue, von der schlichten Repräsentation losgelösten Weisen des Sehens und der Wahrnehmung zu etablieren.

Malewitschs „Zusatzelement“ bedeutet durchaus mehr als nur die Analyse des Wandels malerischer Elemente in der Geschichte der Malstile. Die Isolierung dieses Elements bzw. der Besonderheiten eines Stils befähigte ihn dazu, die Bedingungen des Wahrnehmens wissenschaftlich zu studieren. Die Wahrnehmung impliziert visuelle Effekte wie neurologische Aspekte. Nach Malewitschs Auffassung verfügen die bildenden Künste über das Potenzial, durch das Medium der Sinne eine sinnliche Erfahrung zu evozieren, indem sie die *Präsenz* im Akt der Wahrnehmung unterstreichen: Die Kunst mache die Art unseres Wahrnehmens sichtbar, also mache Kunst insgesamt sichtbar. Man kann nicht nur sehen, *was* die Kunst zeigt, sondern auch, *wie* sie zeigt, *was* sie zeigt.<sup>8</sup> Malerische Abstraktion fängt das abstrahierte Moment der Wahrnehmung ein, die Visualisierung selbst wird in bestimmte Strukturen gebracht, die es ermöglichen, die menschlichen Sichtweise einzufangen. Dümpelmann (2014) führt aus, dass Malewitschs Zusatzelement auf die Wirkung zurückbezogen werde, die eine bestimmte künstlerische Weltsicht ausübt, und die, wenn es darum gehe, die Realität wiederzugeben, Verwandlungen in dem hervorruft, was da wiedergegeben wird. Malewitsch offenbarte die Sichtbarkeit der visuellen

---

<sup>6</sup> Vgl. Cheetham 2006, 122.

<sup>7</sup> Flach schreibt: „Diese Suche nach den Grundelementen der Kunst diente der Aufklärung über Wahrnehmungsweisen des Menschen. Neu war, daß die Kunst selbst, als Verwalterin dieser Wahrnehmungsweisen zum Objekt der Recherche wurde.“ (2007, 115)

<sup>8</sup> Vgl. Flach 2013, 282.

Kunst als eine Aktivität, die sich auf die nicht wahrnehmbaren Anteile der menschlichen Wahrnehmung bezieht; die visuelle Kunst sei damit konsequenterweise eine Fortführung des Wahrnehmens. Zu malen involviere daher theoretische, psychologische, physische, materielle, schöpferische wie innovative Aspekte. Ungegenständlichkeit hat etwas mit künstlerischer Kreativität zu tun als etwas, das dem bloßen Befolgen einer vorgegebenen Tradition unmittelbar entgegensteht. Innerhalb der Malerei untersuchte Malewitsch die bewusste oder unbewusste Reaktion des Malers auf sein Umfeld sowie die Frage, welche „Korrelationen bestehen zwischen Bewusstsein, das heißt ‚dem Klaren‘, und ‚dem Dunklen‘, das heißt dem Unterbewusstsein“ (Malewitsch 2014, 147).

Für Malewitsch reflektiert die Malerei den Körper des Malers in seinen jeweiligen Zuständen, die Struktur seines Verständnisses von Natur sowie die Beziehung zwischen beiden und die Einflüsse der Natur. Die Malerei ist ein Dokument ästhetischer Phänomene, die aus einem bestimmten Nervenreiz hervorgehen. Er schreibt: „Die Malerei wurde für mich zu einem Körper, in dem alle Ursachen und Zustände des Malers ausgestellt waren – das Gebäude seines gesamten Naturverständnisses – sowie die Relationen zwischen diesen und den Natureinflüssen. Dieses Dokument besteht aus einer ästhetischen Erscheinung als dem Resultat eines besonderen, angenehmen Zustandes von einer Nervenempfindung und bietet für das Studium und die Begründung der Wissenschaft von der Malerei überaus wertvolles Material.“ (Ebd.)

Malewitsch wurde zudem von der Farbtheorie des Nobelpreisträgers für Chemie Wilhelm Ostwald beeinflusst, der sich mit dem „Psychophysischen bzw. der *Nervenenergie*“ beschäftigt hatte. Ab 1918 gewannen auch Ostwalds Thermodynamik sowie das Denken Alexander Bogdanows Einfluss auf ihn.<sup>9</sup> Die Avantgardekünstler:innen strebten insgesamt danach, elektromagnetische Kräfte bzw. die Energie selbst wiederzugeben. Malewitschs Interesse richtete sich dabei auf kosmische Körper, Elektrizität, Magnetismus und Planeten, wie es beispielsweise in seinen Zeichnungen von 1915 deutlich wird.

Nach Douglas (2002) führte das Studium der energischen Systeme zu Gemälden mit Kurven und Diagrammen, die nichts mehr mit dargestellten Gegenständen gemeinsam hatten. Malewitsch entwickelte eine „sozio-energetische“ Erklärung der Farben, die auf der Auffassung basierte, bestimmte Farben seien charakteristisch für bestimmte gesellschaftliche Gruppen. Das führte ihn 1919 dazu, die Vitebsk-Kunstschule in die Sektionen Geschwindigkeit, Statik (Geometrisierung der Form,

---

<sup>9</sup> Vgl. Douglas 2002.



Kontrast, System, Konstruktion und Komposition) und Dynamik einzuteilen. Malewitsch übersetzte wissenschaftliche Energiekonzepte durch Dynamik und Farbe in Abstraktionen, wodurch unterschiedliche Energielevel und Bewegungen zum Ausdruck gebracht wurden. Er erklärte: „Ich verspüre Energie – nicht irgendeine Seele!“<sup>10</sup>

Hagemeister (2012) verweist auf Konstantin Ziolkowski, dessen mit verschiedenen philosophischen Aspekten kombinierte „kosmische Philosophie“ im Russland des frühen 20. Jahrhundert großen Einfluss gewann.<sup>11</sup> 1912 hatte Maxim Gorki von einer versammelten „Gedanken-Energie“ gesprochen, die in einem Bezug zu Licht und Elektrizität stünde und daher in der Lage sei, „Erscheinungen hervorzurufen, die wir uns bis jetzt nicht vorstellen können“<sup>12</sup>. 1919 dann hatte Gorki die Vorstellung, dass eine Sphäre spiritueller Energie die Erde umrunde und für eine verschiedenartig schillernde energetische Emanation zuständig sei.<sup>13</sup> In den 1920er Jahren brachte der Physiologe Leonid Wassilijew in Leningrad die „Mentalsuggestion“ ins Spiel, die auf der Mutmaßung physikalisch messbarer Hirnwellen basierte, die von einer Art Hirn-Radio hervorgebracht werden sollten. Hinzuweisen wäre auch auf den Biophysiker Petr Lazarev, der bemüht war, elektromagnetische Wellen, die vom menschlichen Körper ausgehen, in Licht und Wärme zu transformieren, um auf diese Weise Gedanken oder sogar Gegenstände in Bewegung zu versetzen oder zu verändern. In *Kunst der Kommune* (1919) fordert Malewitsch, es sollten Laboratorien geschaffen werden für einen globalen „kreativen Apparat“, aus dem Künstler:innen „lebendiger Formen“ hervorgehen und „I-Profile, Elektrizität und das Feuer der Farben mitbringen“ (Kokkori und Bouras 2014, 165) sollten.

Verschiedene russische Avantgardenkünstler einschließlich Malewitsch bezogen in der Zeit von 1910 bis 1920 ihre Inspiration aus der Raum- und Luftfahrtforschung sowie aus Theorien zu Astralkörpern und zukünftigen Maschinen. Das Flugwesen war damals auch Thema der Dichtung. Malewitsch interessierte sich für Planeten, das Fliegen, Elektrizität und den Raum, wie der Titel seines Gemäldes *Flugzeug fliegend* (1915 [auf 1914 zurückdatiert], Öl auf Leinwand, 58,1 x 48,3 cm, MOMA) unmissverständlich deutlich macht. Der Pilot taucht auch in der futuristischen Oper *Sieg über die Sonne* wieder auf, und zwar als jemand, der die alten Ideale von Zeit und Raum sowie traditionelle Ordnungsstrukturen aktiv zerstört, anstatt passiv auf

---

<sup>10</sup> Zit. nach Douglas 2002, 76.

<sup>11</sup> Vgl. Hagemeister 2012, 81.

<sup>12</sup> Zit. nach Hagemeister 2012, 74.

<sup>13</sup> Vgl. ebd.

das zu warten, was kommt. Er nimmt also das Schicksal selbst in die Hand. Nach Douglas (2002) hat *Sieg über die Sonne* den Sieg der Technik über den Biologismus und die kosmischen Kräfte zum Thema. Der Pilot, der sich auf eine höhere Ebene katapultiere, deute die Transformation des Individuums in ein zukünftiges mechanisches Wesen an, das über völlig neue Wahrnehmungen verfüge und sich aus den Grenzen der Dreidimensionalität befreit habe und in den unendlichen Raum fliegen könne. All das suggeriert eine Flucht aus der Welt und dem Gegenständlichen in einen Raum unbegrenzter Entdeckungen und Bewusstseinszustände. Die Erde aus einer gewissen Distanz in Augenschein zu nehmen, wie es beim Fliegen geschieht, war auf jeden Fall „ein ideales Bild, um die Wirkung und Wahrnehmung suprematistischer Malerei zu beschreiben“ (Dümpelmann 2014, 53). Die vergangene Tradition der Nachahmung hinter sich zu lassen, eröffnete ungeglaubte neue Möglichkeiten. Malewitsch erklärte, er wolle sich selbst zur Null verwandeln, denn die Null bedeute neues Potenzial, welches allerdings noch der Formung bedürfe.

Nach Simmons ist Malewitschs *Aviator* (1914–1915) ein Zeugnis für seine Suche nach höheren Gesetzen, nach einer Art Transrationalismus. Denn er strebe nach einer „transrationalen“ Vernunft, die an die Stelle der alten Vernunft treten solle, und die „ihre eigene Gesetzlichkeit, Struktur und Bedeutung habe, und nur, wenn wir diese verstanden haben, können unsere Werke auf dem wahrhaft neuen Gesetz des Transrationalismus aufbauen.“ (Simmons 1978, 130) Simmons fügt hinzu, dass sich die Suche nach höheren metaphysischen Realitäten dadurch auszeichnete, dass man die Form kritisch analysierte, um auf diese Weise zu Bildern einer zeitgemäßen und in die Zukunftweisenden Wirklichkeit zu gelangen.

In einem Vortrag, den er 1927 in Warschau hielt, erwähnt Malewitsch, dass der Blick von einem Flugzeug auf die Erde seine Leidenschaft für einen mathematischen Idealismus nähre und dass die Seele des modernen Menschen durch die Verbindung mit dem unendlichen Kosmos zu neuen Werten gelangen könne: „Formen erscheinen nun als distanzierte Umwandlungen der Idee von Gegenständlichkeit.“ (Lodder 2013, 95) Diese Distanz zum Objekt, das von oben gesehen wird, brachte es im Sinne einer vereinfachten, flachen, ebenmäßigen Reduktion hervor. Lodder schreibt, dass die Auswirkungen der Luftfotografien (die während des Ersten Weltkrieges in den Zeitungen abgedruckt wurden) die Entwicklung der ungegenständlichen Malerei dahingehend vorangetrieben hätten, dass sie eine neue Perspektive auf die reale Welt versprochen, die wiederum ganz neue Sichtweisen generierte. Die Bilder sind abstrakt, obgleich es sich um fotografische Wiedergaben der realen Welt handelt. Malewitschs *Analytischer Entwurf Nr. 16*, überschrieben mit „Die Beziehung zwischen malerischer Wahrnehmung und dem Umfeld des Künstlers (im Kubismus, Futurismus

und Suprematismus)“ um 1925 zeigt im Kapitel über den Suprematismus zehn solcher Luftaufnahmen. Auch in *Die Welt als Ungegenständlichkeit* (1927) gibt es Abbildungen von Flugzeugen und Luftaufnahmen von Städten. Das Schwarz-Weiß dieser Fotografien hatte vielleicht Einfluss auf den weißen Grund von Malewitschs Arbeitsflächen, da es an einen unbegrenzten Luftraum erinnert.

Die Wissenschaften mit ihren Methoden und Technologien haben auf jeden Fall ihre Spuren bei Malewitsch hinterlassen, indem sie für die Malerei das Versprechen von Innovation und Zukünftigkeit bereithielten. Die quantifizierende Herangehensweise der wissenschaftlichen Forschung findet zum Teil ihren Niederschlag in Malewitschs Aufzeichnungen, wo sie zur künstlerischen Forschung avanciert und das abstrakte Bild hervorbringt. Des Weiteren führte die Anwendung der wissenschaftlichen Entdeckungen innerhalb der Kunst dazu, dass die ‚Realität‘ aufgrund ihrer Herleitung aus Messungen und Berechnungen abstrakter zu werden schien. Malewitschs Analyse der Strukturen künstlerischer Wahrnehmung und sein grundsätzlicher Fokus auf die Grundlagenelemente der Kunst versprachen Einsicht in das Wesen der Wahrnehmung überhaupt und erweiterten demzufolge auch den Begriff der Malerei. Diese unterschiedlichen Faktoren führten insgesamt zu einem schwindenden Interesse an der darstellenden Nachahmung eines Objekts. Die Suche nach Mitteln, um unwahrnehmbare Energien und Begriffe ‚einfangen‘ zu können, führte Schritt für Schritt weg vom Figurativen. Dies wird von Malewitschs Behauptung unterstützt, die reine Wissenschaft sei gegenstandslos und nicht auf die Herstellung nützlicher Werkzeuge ausgerichtet.

Das Zusammenwirken von Wissenschaft und Kunst ist keineswegs selbstverständlich. So fragt Deleuze, was Analyse und wissenschaftliches Denken (wenn man die Imagination ausschließt) eigentlich sind – vorausgesetzt, dass „Wissen vor allem aus zwei Bereichen entsteht: aus dem Licht und aus der Sprache, d.h. aus dem Sehen und dem Sprechen.“ (Deleuze 2011, 72) Auch nach Loreck (2014) wirft das Zusammenspiel von Abstraktion und Wissenschaft Fragen auf wie: Was ist Abstraktion überhaupt, wie kann sie erforscht, gemessen oder gewusst werden, und was bedeuten Wissen, künstlerisches Wissen oder Einsichten genauer? Sie zeigt auch, dass künstlerisches Wissen sich nicht mit wissenschaftlichen Aufzeichnungen vergleichen lässt, es sei vielmehr „Theoriepraxis“. Sobald sie durch eine Methode, durch idealistische Systeme oder Doktrinen restringiert werde, sei Kreativität zum Scheitern verurteilt. Malewitsch verwendete ein methodisches und analytisches Verfahren, um mit seiner Theorie des Zusatzelementes (Bakterium) Diagnosen bezüglich der „Kunst“ stellen zu können, aber seine Aufzeichnungen waren letztlich experimentell und der Raum für Entdeckungen unendlich. Sein Gebrauch der „logischen“ geometrischen Form

legte eine Verbindung zur Technik nahe, das organische Bakterium aber wies auf die Natur zurück und machte auf diese Weise deutlich, dass es sich dabei um kein starres System handelt, sondern das Unvollkommene als Naturelement beibehalten wird. Malewitsch anerkannte also das Unvollkommene in der ‚bakteriellen‘ Übertragung und den Veränderungen, die sie hervorrief. Eine Infektion ist etwas Unvorhersehbares, sie verläuft nie gleich, sie kann rhizomatisch sein und irreguläre Auswüchse bilden. Der weiße Raum mit geometrischen Formen in vielen von Malewitschs suprematistischen Gemälden kann also durchaus als idealistisch bezeichnet werden, aber er erlaubt auf gleiche Weise eine Interpretation, die auf den unendlichen Raum grenzenloser Potenzialität zielt und damit die infektiöse Vielfalt einbezieht. Viele suprematistische Bilder enthalten schwarze Formen, nachgeordnet Farben und eine Komposition voller Bewegung, und es ist diese Spannung, die sie vor jeder Andeutung eines etablierten, idealisierten oder starren Systems bewahrt.

Die unterschiedlichen Einflüsse der Wissenschaften, die Komplexität des jeweiligen Einflussbereiches wie auch die Art und Weise, wie sie in die Kunst übersetzt und anschließend wahrgenommen werden, eröffnen weitere Untersuchungsfelder. Nach meiner Auffassung bezog Malewitsch aus einer ganzen Reihe von wissenschaftlichen Quellen (unter weiteren, etwa politischen und kulturellen) Inspiration, experimentierte mit ihnen in seiner Malerei und entfernte sich in diesem Zusammenhang zugleich vom Figurativen, um neue Wege des Ausdrucks zu finden.

### 1.1.2 Die Einflüsse von Oper und Dichtung

1911 experimentierten im Kabarett *Brodiachaia Sobaka* (Streunender Hund)<sup>14</sup> unter anderen die Poeten Wladimir Majakowski, Welimir Chlebnikow und Roman Jakobson mit Dichtung, Musik und darstellender Kunst. Malewitsch arbeitete mit den (transrationalen) ZAUM-Dichtern Vasily Kamenskij und Welimir Chlebnikow zusammen. Malewitsch, Michail Matjuschin, der Dichter Alexei Krutschonych und Welimir Chlebnikow arbeiteten gemeinsam an der Oper *Sieg über die Sonne* (1913), die im Luna-Park in Sankt Petersburg aufgeführt wurde. In einem Manifest wurde der Plan für die Oper dargelegt und die Künstler erklärten sich selbst zu Sängern der Zukunft. 1913 veröffentlichten Krutschonych, Chlebnikow und Matjuschin das Buch *Troe* (Drei) mit Zeichnungen von Malewitsch. Am 1. Dezember 1913 hatten Malewitsch und Matjuschin dem *Den* (Tag) ein Interview gegeben, in dem sie

---

<sup>14</sup> Das Kabarett war von Evreinov, Nikolai Kul'bin und dem experimentellen Komponisten Artur Lurie gegründet worden.

erläuterten, der Grundgedanke von *Sieg über die Sonne* bestünde darin, „einen der größten künstlerischen Werte, in diesem Fall die Sonne“ umzustürzen. Sie habe „der Welt eine Ordnung verliehen und Grenzen zwischen den unterschiedlichen Dingen und Objekten festgelegt. Daher konnten bestimmte menschliche Ideen bezüglich der Beziehungen zwischen den Dingen Einzug in das Bewusstsein des Volkes halten“ (Borchardt-Hume 2014, 64). Die Futuristen wollten frei werden von dieser Ordnung, sie wollten das Chaos, wollten die herkömmlichen Werte umstoßen und aus ihren Bruchstücken mit Worten und Klängen neue Werte schaffen, um so ungehörte und unsichtbare Beziehungen aufzuzeigen.

Sich von alten Werten zu lösen und neue zu schaffen, wie überhaupt die Zusammenarbeit mit den Dichtern, hatte einen kaum zu überschätzenden Einfluss auf Malewitschs Herausbildung der Ungegenständlichkeit. 1913 verfassten Chlebnikow und Krutschonych die Manifeste „Slovo kak takovoe“ (Das Wort als solches) und „Bukva kak takovaia“ (Der Buchstabe als solcher), in denen linguistische Formen als autonome Elemente vorgestellt wurden, die sich nicht länger auf irgendetwas Konkretes bezogen. Nach Chlenova (2014) etablierte die Oper eine autonome Kunst, eine Kunst *als* Kunst, die von jeder vorgefertigten Bedeutung entbunden war und in der die Form potenziell jedes Thema zu ihrem machen konnte. Laut Chlebnikow verfügen vokale Klänge über ‚energetische‘ Fähigkeiten, Bewegungsprinzipien und geometrische Formen. Poetische ‚Klangbuchstaben‘ stellen Ideen dar, die auf gleiche Weise logisch wie alogisch sind. Die Beziehung zwischen der inneren und der äußeren Form eines Buchstabens bilden den ‚Klangbuchstaben‘, der einen intrinsischen Klang wiedergibt. Man entwickelte systematisch Grapheme und „Ideogramme“, um Gedanken auszudrücken und zu vermitteln. In der Oper hielt man sich an Krutschonychs ZAUM, eine nicht mit Bedeutungen verknüpfte, nur aus Klängen komponierte Sprache. Die ZAUM-Poeten suchten nach einer neuen, aussagekräftigeren und unmittelbareren Sprache, einer, wie Krutschonych es in dem ZAUM-Manifest formulierte, „freien“ Sprache für einen „reicheren Ausdruck“. Sie sollte vor allem Emotionen und Empfindungen Ausdruck verleihen. Dabei spielte die Form eine weitaus größere Rolle als der Inhalt, wie es Krutschonych und Chlebnikow in ihrem 1913 formulierten Begriff *zaumnyi* („transrational“) festhielten, was die Offenheit für grenzenlose Bedeutungsmöglichkeiten und ein „produktives Potenzial für neue Formen“ (Chlenova 2012, 201) in Kunst und Dichtung beinhaltete.

ZAUM ist nach Milner (2014) ein Neologismus, der aus den Wortbestandteilen *za* (jenseits) und *um* (Geist, Intellekt) zusammengesetzt ist und auf ein „Jenseits des Sinns“ (Milner 2014, 38) hinweist. Im Frühjahr 1913 schrieb Malewitsch in einem Brief

an Matjuschin: „Wir sind soweit, die Vernunft zurückzuweisen, aber wir tun und können dies, weil sich in uns eine andere Art von Vernunft erhoben hat, eine, die man, wollte man sie mit derjenigen, die wir ablehnen, vergleichen, als ‚transrational‘ (zaum) bezeichnen könnte; auch sie hat ihre eigene Gesetzmäßigkeit, Struktur und Bedeutung, und nur, wenn wir diese verstanden haben, können unsere Werke auf dem wahrhaft neuen Gesetz des Transrationalismus aufbauen.“ (Simmons 1978, 130) Das Ziel bestand darin, mit den Gewohnheiten des Wahrnehmens und Wissens zu brechen, über die bekannten Bedeutungen und anerkannten Kunstformen hinauszugehen und die Logik um willen der Auslotung individueller Kreativität zu eliminieren.

Nach Shatskikh (2012) erinnert der Gebrauch von Wortbildern an das Laborexperiment und verweist erneut auf Malewitschs Hinwendung zur Ungegenständlichkeit. Das Alogische hatte das Trügerische der Erscheinungen offenkundig gemacht. Malewitsch fertigte Text-Zeichnungen an; in einer von ihnen schrieb er das Wort „Dorf“ auf das Papier, zeichnete einen rechtwinkligen Rahmen darum (*Dorf*, 1915, Bleistift auf Papier, 13,4 x 10,4 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam) und machte auf diese Weise deutlich, dass es keine Notwendigkeit gebe für eine figurative Kunst bzw. den Gegenstand als solchen: „Anstatt die Hütten mit ihren natürlichen Ecken und Kanten zu zeichnen, kann man doch einfach das Wort ‚Dorf‘ aufschreiben, und das, was gemeint ist, wird jedem mit viel präziseren Details und der Reichweite eines ganzen Dorfes vor Augen treten.“ (Shatskikh 2012, 13) Shatskikh bezeichnet dies als einen Aufbruch in Richtung Ungegenständlichkeit und macht klar, dass Malewitsch auf diese Weise die Tradition des Gegenstandes abschneide und das Wort zur Kunst erkläre. Nach Chlenova (2014) erforschte Malewitsch den Ursprung und Ort, von dem sich die herkömmlichen Symbole herleiteten, um von dort aus zu einem Ort vor der Sprache zu gelangen (einem Ort, an dem es keine Gegensätze bzw. positiv/negativ-Wertungen gibt). Dies sei kein idealistischer Ort, sondern ein offener, flexibler, rationaler und zugleich intuitiver Raum. Dickermann (2012, 28) formuliert das so, dass Malewitsch um 1912 bemüht war, die Sprache als ein System zu beschreiben, in dem sich die Bedeutung aus der jeweiligen Beziehung zwischen Einheiten ergibt.

1915 besuchte Malewitsch den Linguisten und Semiotiker Roman Jakobson, der sich mit dem Ursprung des Unbewussten, der strukturellen Analyse der Sprache sowie der poetischen Differenzierung zwischen Wörtern und Dingen beschäftigte. Nach Jakobson gilt: Wo ein Widerspruch zwischen Sprache und Wirklichkeit auftritt, gibt es einen Widerspruch bzw. eine Beweglichkeit zwischen Begriffen (gäbe es diesen Widerspruch nicht, handelte es sich lediglich um eine automatisierte Beziehung zwischen Begriffen und Zeichen und es gäbe keine aktive Wahrnehmung

der Welt): „Malewitsch berichtete mir von seiner schrittweisen Verabschiedung der darstellenden hin zu einer nicht-gegenständlichen Kunst. Es gab eigentlich keine wirkliche Kluft zwischen diesen beiden Herangehensweisen. Es ging lediglich darum, eine nicht-gegenständliche Haltung gegenüber der Gestaltung einzunehmen und eine gegenständliche Haltung (ein Gegenüber) angesichts der nicht-gegenständlichen Probleme – denen der Flächen, der Farben und des Raumes. Und dies hing auf eine tief sinnige Weise mit meinen eigenen Gedanken über die Sprache, die Poesie und den dichterischen Ausdruck zusammen.“ (Chlenova 2013, 19)

Der Russische Formalismus übte einen großen Einfluss auf Malewitschs frühe Abstraktion aus. Er experimentiert im Blick auf Ungegenständlichkeit und *faktura* mit Sprache, Darstellung und Konvention, was seiner Malerei neue Möglichkeiten aufschloss. Die Zahl Null wurde zu einem originären Mittel des Ausdrucks: Sie ist verbal, visuell, ein Zeichen, ein Kreis, eine Form und bricht zugleich mit der Tradition, das heißt, es gibt – in Übereinstimmung mit Jakobsons Widerspruch zwischen Wirklichkeit und Sprache – eine Bewegung, die neue Pforten aufstößt für eine weitere Entdeckungsreise jenseits der figurativen Darstellung. All dies zeigt, dass es hier um ein Hinterfragen der Struktur und Form der Sprache ging, was Malewitsch für angemessen hielt und in seine eigene Malerei integrierte. Er fand hier mögliche Antworten auf die Frage, was eine Form ist, wenn sie sich selbst das Gesetz gibt (autonom wird) oder jenseits der bekannten Formen liegt.

### 1.1.3 Musik

Die Musik galt als Vorbild für die Autonomie der Kunst, denn als eine reine Form hat sie keinen nachahmenden Charakter. Malewitsch war mit dem Komponisten Nikolai Roslawez befreundet, dem er im November 1915 einen Besuch abstattete. Er schrieb anschließend an Matjuschin: „Immer wieder stelle ich mir diese musikalischen Massen, Blöcke und Schichten von zwanzig Akkorden vor, wie sie in den Raum geschleudert werden, und die erstarrte Masse eines musikalischen Kubus.“ (Shatskikh 2012, 202) Er verweist auf den Kubismus als den „Rhythmus einer klanglichen Konstruktion“ (ebd. 206). Nach dem Hören von Roslawez' Konzerten notiert er, die musikalische Form als solche drücke nichts als Klang aus. Des Weiteren verweist er auf den Alogismus der Instrumente in der Musik. Roslawez komponierte atonal; er bezeichnete sich selbst als einen „Organisator der Klänge“ (ebd. 211) und entwickelte ein neues System, das mit der akademischen Tradition brach. In meinen Augen spielen Malewitschs verbal-visuelle Beschreibungen von Roslawez' Musik als

„Kubus“, „im Raum“, „Rhythmus“ und „Konstruktion“ die wesentlichen formalen Elemente der malerischen Komposition an.

In einem Brief an Matjuschin vom 5. März 1914 schreibt Malewitsch: „Flächen enthüllen sich selbst.“<sup>15</sup> Der Terminus „Komposition“ wurde von der Musik auf die Malerei übertragen, und verschiedene Gemälde Malewitschs tragen den Titel „Komposition“. Am 7. September 1921 schrieb Malewitsch an niederländische Künstler: „Und so hat die Idee von Malerei in Russland einen nicht-gegenständlichen Weg eingeschlagen, aber auch die Vorstellung von Klang verfolgt einen Pfad zum ungegenständlichen Wort, wie sich vor allem bei Krutschonych und in der Musik bei Roslawez zeigt.“ (Shatskikh 2012, 208) Malewitschs Zeichnungen von 1915 weisen Wörter, Musik oder mathematische Zeichnungen im Bildraum auf, was auf eine Erforschung bildhafter Sprache-Experimente hindeutet.

Malewitsch zählte Roslawez zu den Suprematisten. Sein Buch *Vom Kubismus zum Suprematismus* inspirierte Roslawez zu den Texten „Kunst und Psyche der Massen“ und „Über ‚Nichtgegenständlichkeit‘ in der Kunst“. Hier bezog sich Roslawez auf den „befreiten Künstler“, der an die Stelle des dogmatischen *common sense* tritt und unendliche Urbilder und ästhetische Glaubenssätze über die obsoleten Dogmen stellt.<sup>16</sup> Er rekurrierte dabei auf die Nicht-Gegenständlichkeit der platonischen Ideen. Shatskikh (2012, 210) betont dagegen den Einfluss Arthur Schopenhauers auf Roslawez' Text: „Die Macht des Dinges, des ‚Objekts‘, ist letztlich die Macht des *Bildbegriffes*, und daher ist der Status des Intellekts als dem Willen unterworfen zu verstehen.“ Denn nach Schopenhauer sei nur der vom Willen erlöste, reine Intellekt in der Lage, die Höhe der intuitiven Einsicht zu erklimmen, welche die einzigartige Bedingung für die Kunst des Genius darstellt. Lässt sich diese Auffassung vom „reinen Intellekt“ mit Malewitschs Behauptung vergleichen, Kunst sei eine „reine, nicht-gegenständliche Wissenschaft“ und darin von einer zweckorientierten Tätigkeit zu unterscheiden?

Nach Shatskikh hielt sich Malewitsch von Dezember 1915 bis Januar 1916 wegen der Ausstellung *0,10* in Petrograd auf und könnte in diesem Zusammenhang mit Arthur Lourié in Kontakt gekommen sein, einem Avantgarde-Musiker am Theater

---

<sup>15</sup> Zit. nach Shatskikh 2012, 16.

<sup>16</sup> Vgl. Shatskikh, der Roslawez wie folgt zitiert: „Der befreite Künstler ersetzt den ‚common sense‘ des naturalistischen Dogmas, indem er an die unerschöpfliche Fülle der ursprünglichen Urbilder (im platonischen Sinne) glaubt, die in seiner Seele schlummern, woraus er sie in Momenten schöpferischer Inspiration zieht, um sie in seiner Kunst intuitiv zu verkörpern. Dieser machtvolle Glaube an sich selbst und seine schöpferischen Kräfte ist es, was es dem neuen Künstler erlaubt, in eine entschlossene Auseinandersetzung mit all den ästhetischen Dogmata der Vergangenheit zu treten, die von der Mehrheit nach wie vor gelehrt werden; dieser Glaube gibt ihm den Wagemut zur Respektlosigkeit, der so wesentlich ist in der Kunst, um die Fülle seiner eigenen Individualität zur Erscheinung zu bringen.“ (Ebd. 209)



*Streunender Hund*, der eine neue Auffassung von Kunst proklamierte. Sowohl Lurie als auch Malewitsch bezogen sich auf Formen im Raum, welche die Kunst Malewitsch zufolge zu realisieren hatte. Um 1923 finden wir bei ihm die Notiz, das Ziel der Musik sei die Stille. Kann man die Passagen der Stille in Louriés Werk mit dem weißen offenen Raum in Malewitschs Kompositionen vergleichen, die in der Ausstellung *0,10* gezeigt wurden? Musik fesselt die Sinne; sie versammelt intensive Kräfte, die sie auf eine materielle Weise sichtbar macht.

#### **1.1.4 Bildende Kunst**

Malewitsch studierte 1904 Malerei im Atelier von Fjodor Rerberg. 1912 wurde in Sankt Petersburg eine Ausstellung zum Thema „Hundert Jahre französische Malerei“ ausgerichtet. Malewitsch besuchte die Sammlungen von Sergei Schtschukin und Iwan Morozow, entdeckte die kubistische Kunst, sah Bilder von Cézanne, Gauguin, Picasso und Matisse und machte sich mit russischer Kunst in der Sammlung Tretjakow vertraut. Außerdem war er Mitglied der Gruppe *Karo-Bube*, die ab 1910 verschiedene Gruppenausstellungen in Russland ausrichtete und auch Werke von Picasso, Braque und Matisse einbezog.

Nach Simmons (1978) hinterließen Picassos Gemälde ihre Spuren in der kompositorischen Struktur von Malewitschs Malerei um 1914. Auch Malewitschs Artikel „New Art and Imitative Art“ (1928–1930, in: *Nowa Generetsija*) beziehe sich auf Picassos *Torse* (1909, Sammlung Schtschukin) und seine Konzentrierung der Expressivität. Dieser neue Inhalt steckt, so Malewitsch, mitten im Bild und „sein Geist hat die Aktivität der Bildformung an sich genommen ...“ (Simmons 1978, 117). Malewitsch äußert sich zudem über Picassos *La Valse* (1913) und hält fest, dass sich der Kubismus in zwei Gruppen aufsplittete – in eine, die in den realen Raum eintritt, und eine andere, deren Bewegung auf „Farbe: Malerei, Farbton und Anstrich“ (Simmons 1978, 121) basiere. Zudem versprach die Collage eine Art Extrakt eines tatsächlichen Gegenstandes, ebenso wie die geometrischen Flächen des Kubismus, die sich von der nachahmenden Darstellung lösen. Malewitschs ebene, farbige Flächen könnten auch durch Ikonen beeinflusst worden sein. Innerhalb der Avantgarde in Russland gab es ein großes Bedürfnis, die russische Kultur wiederzuentdecken, einschließlich der Ikonenmalerei, volkstümlicher Gegenstände, Spielzeuge und Lubok-Drucke. Von 1900 bis 1910 gewann der Neoprimitivismus Einfluss auf die russische Malerei. Diese Richtung, die sich ebenfalls auf zweidimensionale Farbflächen zubewegte, ist mit Blick auf die spätere Vorherrschaft der Farbe im Suprematismus wichtig.

### 1.1.5 Ouspensky und die vierte Dimension

Zudem haben D. P. Ouspenskys Theorien zur vierten Dimension sowie Claude Bragdon's *Man the Square* (1912) die russische Avantgarde beeinflusst. Walt Whitmans *Leaves of Grass* wurde 1907 und 1911 ins Russische übersetzt und zog das Interesse der russischen Futuristen auf sich. 1915 verwies Malewitsch auf die „Schöpfung unseres neuen Bildes“ (Simmons 1978, 130), was laut Simmons auf die vierte Dimension von Ouspensky verweist. Nach Malewitsch wurde die Ikone durch den „Stempel auf unserem Gesicht“ (ebd.) ersetzt, das heißt durch das jeweilige Verständnis des Künstlers/der Künstlerin in seiner/ihrer eigenen Zeit. Lodder (2013) betont, dass Malewitschs Gemälde, die auf der letzten futuristischen Ausstellung der Malerei 0,10 gezeigt wurden, Titel tragen, die ebenfalls auf die vierte Dimension Bezug nehmen: *Malerischer Realismus eines Fußballspielers – Farbmassen in vierter Dimension* oder *Malerischer Realismus. Junge mit Rucksack – Farbmassen in vierter Dimension*.

Simmons schreibt, dass sich der Wunsch, die Kunst von der herkömmlichen Logik zu befreien, aus Ouspenskys, in seinem *Tertium Organum* ausgearbeiteter, Behauptung speise, die Menschheit müsse die dreidimensionale Logik transzendieren und nach einer höheren Wirklichkeit suchen. Nach seiner Auffassung ist die Logik die „Wissenschaft der qualitativen Beziehungen zwischen den Dingen und den bestehenden Gesetzen der Logik, die von den Gesetzen der dreidimensionalen Wahrnehmung der Welt beherrscht werden.“ (Simmons 1978, 120) Der Logos beschäftige sich mit den Ideen in Worten, aber werde durch die sichtbaren Erscheinungen kontrolliert. Die Noumena hinter den Phänomenen ‚binden‘ die Logik und können selbst nicht in Worten ausgedrückt werden. Für Ouspensky ist die Kunst eine Unlogik, da sie sich mit Emotionen und Symbolen beschäftige, die nicht in Begriffe gefasst werden können; sie verfüge über die Logik einer höheren Dimension, die jenseits der dreidimensionalen Körperwelt liege und frei sei von den Ketten ihrer Logik.

Die Kunst als Unlogik sowie die Noumena, die nicht in Worten ausgedrückt werden können, haben Malewitschs Konzept des Suprematismus und der Empfindung vermutlich nachhaltig beeinflusst: Auch die Farbe lässt sich verbal nicht einfangen oder umgrenzen. Malewitsch betrachtete den Mimetismus als etwas, das Form und Inhalt im dreidimensionalen Raum und basierend auf dessen logischen Gesetzen wiedergibt. Das Objekt ist mit seinem Raum durch ein ganz bestimmtes Narrativ, d. h. durch seine Geschichte, verbunden. Der Kubismus hatte die Form

entstellt, aber die Bedeutung des Inhalts beibehalten. Malewitsch konfrontiert den Kubismus in seinem Gemälde *Kuh und Geige* (1913) mit dem Unlogischen, indem er mit der gegenständlichen Bedeutungshaftigkeit der Malerei bricht.

Die vierte Dimension verbindet sich mit dem unendlichen Raum, mit dem Fehlen der Schwerkraft und jeder Zielrichtung. Möglicherweise hat dies auch das sich gelegentlich verändernde Oben/Unten von Malewitschs Bildern beeinflusst. Der unendliche Raum wurde zum suprematistischen Raum, um ihn von der dreidimensionalen Welt der Körper abzugrenzen. Formen wandelten sich zu zeitlich bewegten Flächen. Die menschliche Zeitauffassung ließ die Welt als eine jäh aufleuchtende und wieder versinkende „Feuerwerk-Fontäne“ erscheinen, was für Ouspensky eine vorübergehende Illusion der zeitlosen vierdimensionalen Realität darstellt. Malewitsch konzipierte die Geschichte der Kunst als eine Geschichte sich ablösender Perioden unterschiedlichster Farben.

Malewitsch Zusammenarbeit mit Dichtern und Musikern sowie sein Interesse an wissenschaftlichen Entdeckungen und seine eigene experimentelle Herangehensweise ermöglichten seine Erkundung neuer malerischer Möglichkeiten. Die Untersuchung der Einflüsse auf Malewitschs Werk liefert somit den Kontext, von dem ausgehend die nächsten Stufen in der Entwicklung seiner Malerei analysiert werden können.

## 1.2 Terminologie und Übersetzung des Begriffes der Gegenstandslosigkeit/ Ungegenständlichkeit

In diesem Abschnitt diskutiere ich den Begriff „bezpredmetnost“ und seine Übersetzung als „ungegenständlich“ bzw. die seit 2014 geläufige Übersetzung als „gegenstandslos“.

Malewitschs russischer Text *Mir Kak Bezpredmetnost* wurde unter dem Titel *Die gegenstandslose Welt* (1927) ins Deutsche und unter dem Titel *The Non-Objective World* ins Englische übersetzt. 1976 übertrug Troels Andersen die Überschrift mit *World as Non-Objectivity*.<sup>17</sup> Das russische „bezpredmetnost“ setzt sich zusammen aus dem Präfix „bez“, das soviel bedeutet wie ‚ohne‘, dem Wort „predmet“ (‚Gegenstand‘) und dem Suffix „nost“ (‚-heit‘). Die Übersetzung von 1927 präferiert für „bezpredmetnost“ *gegenstandslos* bzw. „non-objective“. In dem Basler Katalog *Kasimir Malewitsch. Die Welt als Ungegenständlichkeit* von 1914 wird dagegen der Ausdruck *Ungegenständlichkeit* gewählt. Die üblichen deutschen

---

<sup>17</sup> Vgl. Dümpelmann 2014, 57.

Begriffe sind also *Gegenstandslosigkeit* und *Ungegenständlichkeit* (non-objectness). Hansen-Löve verwendet den Ausdruck *Ungegenständlichkeit* (non-objectness), der ontologisch betrachtet das „Sein des Nichts“ (Malewitsch 2014, 144) bezeichne. Im Katalog wird diese Terminologie von Hansen-Löve in den deutschsprachigen Texten aufgenommen. Das weicht ab von der „induktiv operierende[n] abstrahierende[n] Gegenstandslosigkeit“ (ebd.), die darauf zielt, ein prototypisches Bild in zunehmend mehr abstrahierten Formen zu realisieren. In dem vorliegenden Text wird analog zu der Übersetzung im Basler Katalog der Begriff „Ungegenständlichkeit“ (anstelle von „Gegenstandslosigkeit“) für „bezpredmetnost“ verwendet.

Der Begriff der Abstraktion hat etwas mit dem Ableiten oder Abziehen vom Objekt zu tun, das heißt mit einer Form von Reduktion. Das „Sein des Nichts“ oder die „Null“ als Ungegenständlichkeit suggerieren eine Reduktion.

## 2. Abstraktion, Ungegenständlichkeit und Suprematismus

### 2.1 Ungegenständlich: Die Form auf Null reduzieren

Sich auf das Ungegenständliche zu konzentrieren bedeutet, die Form gleich Null zu setzen. In einem Manifest fordert Malewitsch die „Transformation in den Nullzustand der Form“ (Chlenova 2012, 207) und weist jeden Bezug auf die Außenwelt in seiner Malerei zurück. Was ist die Bedeutung dieses „Nullzustandes“? Ich denke, die Auslöschung der Sonne in der Oper *Sieg über die Sonne* setzt die vergangene Welt auf Null zurück, reduziert sie auf ein Nichts, lässt sie zu Asche werden, und dies stiftet eine Form von Abwesenheit, die Fragen aufwirft bezüglich des Schöpferischen und danach, wie es überhaupt einen Raum geben kann. Vielleicht hängt der Tod der Sonne, wenn man diese auf die symbolische Form eines Kreises reduziert, mit der geschriebenen Form der Null (0) zusammen.

Nach Shatskikh (2012) erscheinen häufig die Zahlen 0,10 und 1,0 in Malewitschs Zeichnungen (z. B. in *Alogische Komposition*, 1914). Die „0“ als ein Konzept menschlicher Spekulation hängt auch mit Malewitschs Begriff des Irrationalen zusammen. In seiner Publikation *Vom Kubismus zum Suprematismus* (1916) findet sich folgende Bemerkung: „Ich habe mich selbst in die Null der Formen verwandelt und bin über die ‚0‘ hinaus zur ‚1‘ gegangen.“ (Drutt 2015, 32) Möglicherweise hängt diese Formulierung mit Malewitschs Vorstellung von einer Umkehr gegen den Zeitverlauf und die Einwände unseres Verstandes zusammen (Unlogik).

In meinen Augen suggeriert die Null Ende und Anfang zugleich. Es ist eine zirkuläre Form, die zyklische Perioden eines ewigen „Rades“ der Zeit evoziert, auch

wenn die Null für die ZAUM-Dichter gerade die Befreiung der Form von der Zeit bedeutete. Als „Graphem“ (0) lässt die Null an ein Samenkorn denken, welches das Potenzial neuen Lebens (1) in sich birgt, und damit Malewitschs neuen Realismus. Malewitsch deutet auch an, den horizontalen Ring zu verlassen (gleich die Gestalt der 0 nicht der eines Ringes?) und damit die Grenzen des irdischen Raumes, was wiederum den Gedanken unterstützt, über die „0“ hinaus zur „1“ vorzudringen. Er schreibt: „Ich zerstörte den Ring des Horizonts und bewegte mich aus dem Kreis der Dinge heraus, aus dem Ring des Horizonts, in dem der Künstler und die Formen der Natur eingeschlossen waren. Dieser verdammte Ring, der andauernd neue Dinge freigab, führte den Künstler vom Ziel in den Ruin. Und nur sein feiges Bewusstsein und sein Mangel an schöpferischer Kraft führten dazu, dass er nicht standhalten konnte, dass er seine Kunst auf den Formen der Natur aufbaute, in der Furcht davor, den Boden zu verlieren, auf dem der Wilde wie die Akademie ihre Kunst gründen.“ (Malewitsch 2015, 233)

### 2.1.1 Verschiedene Theorien von Ungegenständlichkeit

Nach Chlenova (2013, 20) hat Malewitsch den Terminus „ungegenständlich“ (*bespredmetnyi*) vor Anfang 1915 nicht verwendet. Sein reifer Gebrauch dieses Begriffes entspreche einer konkreten Haltung gegenüber der gegenständlichen und der abstrakten Bildsprache. Die Deklaration der Malerei als „Null der Form“ (in seinem Manifest für die 0,10-Ausstellung 1915 in Petrograd) heiße, dass die Bezugnahme auf Gegenstände des alltäglichen Lebens ausgeklammert wurde.

Shatskikh (2012) betont, dass Malewitsch den Begriff „nicht-gegenständlich“ als ein Synonym für den Suprematismus verwendet habe. Das Ungegenständliche beziehe sich auf eine gegenstandslose Welt, auf einen Raum und eine Zeit, die kommen werden, aber jetzt noch leer sind. Nach Jakovljevic (2004) war sich Malewitsch dessen bewusst, dass die Entfernung des Figurativen keineswegs die Abwesenheit des Gegenstandes implizierte. Ungegenständlichkeit verlangt den Verzicht auf die nachahmende Darstellung, die abstrakte Form ebenso wie die Erneuerung des Inhalts der Malerei. In *Vom Kubismus zum Suprematismus* (1916) fordert Malewitsch, dass „den Formen Leben verliehen werden muss und das Recht auf eine individuelle Existenz“ (Jakovljevic 2004, 20).

Der Suprematismus versuchte, von jeder Ähnlichkeit zur sichtbaren Realität abzukommen. Malewitsch wollte die Darstellung der Dinge hinter sich lassen, um frei zu werden vom „Gewicht der realen Welt“ und in der Malerei eine neue Welt zu

erproben. In der Broschüre zur Ausstellung *0,10* schrieb er: „Bis jetzt gab es keinerlei Versuche der Malerei selbst, ohne irgendwelche Attribute aus dem realen Leben auszukommen.“ (Ebd. 28) Und: „Die Malerei war die ästhetische Seite eines Dings, aber sie war niemals ursprünglich und ein Ende in sich selbst.“ (Ebd.)

Nach Chlenova (2013) eröffnet Malewitschs Ungegenständlichkeit ganz unterschiedliche Bedeutungsebenen. Die „Null der Form“ ist befreiend und schöpferisch – Malewitsch habe die Frage beschäftigt, wie überhaupt so etwas wie ‚Bedeutung‘ entsteht. Bildhafte Sprache hat, ob nun abstrakt oder figurativ, konventionelle Komponenten – Malewitsch zeige, dass die Nachahmung als angeblich wahrheitsgemäße Schilderung der Realität eigentlich durch nichts gestützt wird. Die Sprache des Bildes gründet auf der Erscheinung von Wahrheit und sowohl abstrakte als auch darstellende Bilder basieren auf Bedeutungssystemen und Konventionen. Malewitsch plädierte dafür, dass die Kunst ihrem Inhalt nach ungegenständlich sei, wobei der wichtigste Faktor sei, dass die Gegenstände oder Inhalte „durch die Macht der Kunst in eine ‚Kunst an sich‘“ verwandelt würden, und diese sei „gegenstandslos“ (Chlenova 2013, 26). „Kunst an sich“ und „gegenstandslos“ waren in den späten 1920er Jahren für Malewitsch Synonyme.

Marcade (1978) betont, dass die suprematistische Gegenstandslosigkeit sich nicht auf Gegenstände beziehe, sondern auf den Abgrund des Seins. Gegenstandslosigkeit ist das Empfinden von „Welt“, sie absorbiert jede Spur einer Form und führt letztlich zu den Extremen *Weißes Quadrat* und *Schwarzes Quadrat*. Der Sinneseindruck eines abbildhaften oder eines abstrakten Bildes gleichen einander grundsätzlich, die Gegenstandslosigkeit könne jedoch auf einer höheren Ebene angesiedelt werden. Denn je intensiver die Empfindung beim „Wiedergeben der Erscheinungen“, desto eher werde Ungegenständlichkeit (die Entfernung vom irdischen Objekt) erreicht. Intensität ist eine ungegenständliche Eigenschaft der Abstraktion wie der darstellenden Wiedergabe und bedingt durch das Ausmaß des reinen Sinneseindrucks. Aufgrund der intensiven Empfindung, mit der der Gegenstand gemalt wurde, bleibt nur die Empfindung übrig (während das dargestellte Objekt selbst verschwindet). Marcade erklärt, gegenstandslose Bilder seien weder versteckte Bedeutungssysteme des Künstlers/der Künstlerin, die es aufzudecken gelte, noch handelte es sich um reine Abbilder, auf die der/die Betrachter:in seine/ihre subjektiven Informationen projizieren soll. Malewitsch habe den Suprematismus als „neuen Realismus“ bezeichnet, weil die Ungegenständlichkeit eine visuelle Vorstellung in eine Naturempfindung transformiert, um zur Realität zu gelangen. Diese Naturempfindung ist nicht mit einer Bedeutung verknüpft, aber sie ist aussagekräftig: Das ungegenständliche Bild spielt auf nichts außerhalb seiner selbst

an. Ungegenständlichkeit entsteht auch aus den wissenschaftlichen Entdeckungen, aus den abstrakten Darstellungen, die dem neuen Naturverständnis entspringen. Nach Marcade entwickelte sich die Ungegenständlichkeit, weil die abstrakte Darstellung als Mittel einer Erforschung von Realität nicht ausreicht.

### 2.1.2 Die Bedeutung der Ungegenständlichkeit

Dümpelmann (2014, 57) betont, dass der Widerspruch zwischen der Materialität des Bildes und seiner ideellen Urform der Kern dessen sei, wovon *Die Welt als Ungegenständlichkeit* handle. Malewitsch eliminiere die Gegenstände nicht, sondern klammere ihre Funktion als Signifikanten aus, so dass sie ausschließlich als sie selbst hervortreten: „Damit vollzieht er den im Grunde unmöglichen Schritt, die Trennung von Idee und Form, von Geist und Materie aufzuheben. Was an ihre Stelle tritt, ist die reine Empfindung.“ (Ebd. 59) Die Materialität der Form beziehe sich auf das reale Leben und den zeitlichen Verfall, während die ideale prototypische Form zum Bereich der Ideen gehöre. Für Dümpelmann werden Idee und Form gleichermaßen durch die Empfindung ersetzt. Nach Marcade (1978) ist Ungegenständlichkeit die Empfindung von „Welt“: Sie absorbiert jede Spur der Form. Intensität ist die undingliche Eigenschaft der Abstraktion, bei der die Empfindung der Ungegenständlichkeit bleibt (während der Gegenstand zurücktritt). Der „neue Realismus“ gelangt zur Wirklichkeit als Ungegenständlichkeit, indem er ein optisches Bild in eine Empfindung der Natur verwandelt.

Malewitsch erkannte, dass jede Ordnung geschichtlich und dem Wandel unterworfen ist (sie umfasst die Wahrnehmung und Reflexion eines geschichtlichen Momentes, und die Strukturen beinhalten die Erfahrung einer Epoche). Jede Epoche legt sich eine neue Sprache zu, ein „Wie“ des Sprechens. Malewitsch schreibt dazu: „... [E]s gibt einen Unterschied, ja einen Widerspruch zwischen der Arbeit des Künstlers und der physisch-optischen Leistung des Auges. Beide Tätigkeiten differieren so sehr voneinander, dass der Künstler nicht in der Lage wäre, sie in seinen künstlerischen Kompositionen unter einen Hut zu bringen, denn die Farbpalette, die er zur Verfügung hat, hat ihre eigene Struktur von Abhängigkeiten innerhalb genau *dieses* Gemäldes. Daher muss man schließen, dass sich der Wandel von Form und Farbe in der künstlerischen Praxis ereignet und nicht auf der Basis visueller Empfindungen, dank einer psychischen Transformation, d. h. schöpferischen Darstellung.“ (Moscicki 2017, 109)

Der suprematistische Maler „errichtet ein System visueller Bezüge, und zwar unabhängig von den Gesetzen, die seine eigene Erfahrung übersteigen“ (ebd.). Die

künstlerische Wahrnehmung ist autonom, sie reproduziert weder die Außenhaut der Dinge noch imitiert sie unsere Art, sie wahrzunehmen. Die Empfindung wird zu einer ‚reinen‘, weil sie sich im Raum der malerischen Darstellung ausschließlich auf sich selbst bezieht. In der Malerei geht es jedoch nicht um Farbe und Formen an sich, sondern um die Beziehung des Künstlers zur Welt. Diese wird bestimmt von der Oberfläche der Leinwand und den Empfindungen, die sie hervorruft. Realität wird vermittels des gemalten Bildes wahrgenommen – die Empfindung ist also komponiert aus Farbe und Form. Malerei sucht „nach einem Ausdruck für die malerische Empfindung als solche“ (ebd. 110).

Nach Moscicki nutzt Malewitsch die Farbe nicht, um ‚etwas‘ darzustellen, sondern um Kräfte in den Ausdruck zu bringen. Die Erscheinung der Farbe hängt vom Material und von der jeweiligen Komposition ab, und beide gemeinsam verleihen der Kraft eine Form. Wo das Material Farbe, Bewegung und somit Energie hervorbringt, verwandelt die schöpferische Aktivität diese Materialien in neue „Energie-Figuren“. Für Malewitsch bedeute Malerei die Aufzeichnung eines geschichtlichen Momentes wie auch den Raum für das schöpferische Herausstellen neuer Lebensformen, die in die Realität zu transformieren sind. Die Energie bringt die wechselseitige Abhängigkeit von Form, Eindruck und Farbe in eine Ordnung, und dies wiederum stiftet eine Form von Ökonomie, die Malewitsch als die fünfte Dimension der Malerei bezeichnet. Sie bezieht sich auf die Spannung und das Zusammenspiel der Elemente auf der Leinwand (im Gegensatz zu traditionellen harmonischen Kompositionen). Für Malewitsch stand das Rechteck für die „ökonomische Ausdehnung der Bewegung des Lebens“ (ebd. 111). Auf diese Weise wird die Malerei zur Wirklichkeit zurückgebracht, einer Wirklichkeit, die wiederum Energie und Impulse für die Malerei freisetzt.

Empfindung ist die zum Ausdruck gebrachte Vorstellung eines Individuums und kann zur Kategorie der Zusatzelemente gezählt werden. Malewitsch ging davon aus, dass das Zusatzelement „neue Gestaltungsformen der Relationen“ evoziert und „eine neue Form von malerischer Kultur [etabliert], weil jedes derartige Zusatzelement die Ebene einer neuen Zeit oder neuen Baus ist“ (Malewitsch 2014, 180). Die Vorstellung des Individuums als gemalter (zum Ausdruck gebrachter) historischer Moment ist ein Angebot zum Zusammenspiel. Wo Beziehungen und Wechselwirkungen den Austausch von Ideen fördern, formt das Kunstwerk einer jeden individuell zum Ausdruck gebrachten Vorstellung eine Welt von Vorstellungen interagierender Individuen und eröffnet auf diese Weise Wege für einen Austausch. All dies legt ein unendliches, nahezu rhizomatisches Sichverzweigen von Ideen nahe. Vielleicht hat Malewitsch deshalb seine Gemälde in der Ausstellung *0,10* so gehängt, dass sie



gemeinsam ein neues Kunstwerk bildeten, indem sie den Übergang durch die Geschichte solcher „historischen Momente“ gewissermaßen einfingen. Die Tatsache, dass er das Oben/Unten der Gemälde in den verschiedenen Ausstellungen variierte, zeigt, dass auch die Interaktion in ständiger Bewegung begriffen ist, instabil und wandelbar, und kein starres System. Die suprematistische Ungegenständlichkeit scheint nach Malewitsch dem „vor sich gehenden Leben“ (ebd. 193) voranzugehen, und daher geht auch die Möglichkeit des Wandels dem gegenwärtigen Moment immer schon voraus. Malewitschs Freigeister sind jedem System entbunden, sie beeinflussen einander, indem sie die Norm brechen – sie begreifen sich als Bedrohung dessen, was ist.

In meinen Augen eröffnet Malewitschs Ungegenständlichkeit (die Null der Form) durch die Eliminierung der Nachahmung neue Möglichkeiten, in denen sich die gegenstandslose Kunst oder „Kunst als Kunst“ auf die Struktur, das Material, das Gegenständliche und Nichtfunktionale als solches konzentriert. Die Suche nach Mitteln, die unwahrnehmbare Energie einzufangen, führte weg vom Figurativen und blieb dennoch durch die Textur (*faktura*) mit der alltäglichen Wirklichkeit verbunden. Die nicht-funktionale Objektivität bezieht sich nun auf das Kunstwerk selbst und betont auf diese Weise das Recht der Formen auf eine „individuelle Existenz“, das heißt darauf, keiner vorgegebenen Ideologie, akademischen Fesseln oder irgendwelchen nützlichen Zwecken unterworfen zu sein. Malewitschs Betonung der individuellen Existenz unterstreicht die Bedeutung der unbegrenzten Fähigkeiten vieler (freier) Geister und ihres vielfältig verschränkten schöpferischen Potenzials, wenn sie nicht durch Tradition und Ideologie eingeengt werden. Das Nicht-Funktionale hebt die Bedeutung von „Geistesarbeit“ hervor, von Interaktion, Denken und unablässigem Wandel und Austausch. Nach Malewitsch studieren Künstler wie Wissenschaftler die Erscheinungen der Natur und übertragen sie dann in Formen oder Formeln als „reine, gegenstandslose Wissenschaft“ (Malewitsch 1976, 50), und diese reine (gegenstandslose) Wissenschaft steht nicht im Dienste der Herstellung irgendwelcher nützlichen Dinge. Für Malewitsch ist das, was wir Natur nennen, etwas, das jeder individuell für sich (er)findet, es hat „mit dem Eigentlichen nichts gemein [...], denn würden wir diesem Eigentlichen Rechnung tragen, erlangten wir die Vollkommenheit ewiger Beständigkeit und der Kampf wäre zunichte, gegenteiligenfalls aber erweist sich der Kampf ums Dasein als Kampf mit der Bewusstseinsbeschränktheit beim Versuch, das Blinde und Dunkle sehend zu machen.“ (Malewitsch 2014, 151)

In den Notizen zu *Die Welt als Ungegenständlichkeit* (1922–1925) schreibt Malewitsch: „Jemand, der seine Nation oder seine ethnologischen Qualitäten verloren

hat, ist wie ein Objekt, das ‚interobjektiv‘ geworden ist – er ist gegenstandslos. Bereits die Ausradierung von Besitztümern bahnt die Pfade in die Gegenstandslosigkeit. Wenn wir den Punkt erreichen, an dem eine oder alle Religionen mitten unter ihresgleichen stehen, haben wir Gegenstandslosigkeit erreicht; alle wollen Gott besitzen, aber keine wird ihn als ihn selbst besitzen, Er wird keiner von ihnen gehören. Auch der Kommunismus, als die Dritte Internationale Komintern – ist immer schon objektlos. Seine Aufgabe besteht darin, das Bewusstsein ungegenständlich werden zu lassen, die Welt von den Versuchen des Menschen zu befreien, sie in seinem Besitz zu nehmen. Eben darin liegt die Errungenschaft der höchsten Vollendung.“ (Malewitsch 1976, 348)

Ungegenständlichkeit ist frei von allen Sozialstrukturen oder Besitztümern und strebt nach einem objektlosen Bewusstsein. Dieses Frei-sein-von legt nahe, dass alle Menschen gleich sind. Vergleicht man Malewitschs Behauptung, dass *die Dinge sich in Rauch aufgelöst haben* (was die Auslöschung der Vergangenheit suggeriert mitsamt ihrer gegenständlichen Abbildungen) mit dem Satz *Er wird keiner von ihnen gehören*, der auf einen freien Geist hinweist, und der Aufgabe, *das Bewusstsein von den Gegenständen zu befreien*, dann legt Malewitsch eine Welt nahe, die sich davon gelöst hat, den Wunsch des einzelnen Individuums erfüllen zu müssen, die Welt zu beherrschen oder „einem System zu unterwerfen“. Die zukünftigen Menschen werden gleich sein und frei denken. Malewitschs Auffassung, dass die Kunst sich der Schöpfung als ‚Vollendung in sich selbst‘ annähert, und sein Wunsch, die Welt vom Besitzen zu befreien, suggeriert einen Raum, in dem Kreativität nicht besessen oder beherrscht werden kann, sondern eher so etwas wie ein Zusammenspiel darstellt, die Vorstellung einer Zurückführung auf die Null, um der Beschränkung zu entkommen und ein neues ‚zusätzliches Element‘ zu etablieren, das aus der Asche der Zerstörung aufsteigt.

## 2.2 Malewitsch: Abstraktion und Ungegenständlichkeit

In diesem Abschnitt vergleiche ich Malewitschs Ungegenständlichkeit mit dem Begriff der Abstraktion. Malewitsch hat vermutlich nicht in der Weise über Abstraktion und Figuration als klar voneinander unterschiedene Themenfelder nachgedacht, wie wir das heute tun. 1915 wurde seine Gegenstandslosigkeit in der Presse scharf kritisiert. Nach Chlenova (2013, 27) ist die kunsthistorische Unterscheidung zwischen „relativer Abstraktion“ (wiedergebende Malerei, die teilweise mit abstrakten Elementen arbeitet) und „reiner Abstraktion“ weitgehend ungeeignet, da Malewitsch konzeptuell arbeitete, also beispielsweise Zeichen, Symbole und ihr Verständnis für das Schaffen von

Bedeutungsfeldern in der bildnerischen Praxis reflektierte. Chlenova betont die Notwendigkeit, zu einer nuancierteren Differenzierung zwischen ideologischen Etikettierungen wie Abstraktion und Figuration zu gelangen. Viele „abstrakte“ Maler:innen haben keineswegs sämtliche Referenzen getilgt, wohingegen Malewitsch in seiner Ungegenständlichkeit hauptsächlich mit autonomen Elementen der Kunst gearbeitet hat. Er bezog sich in verschiedenen Perioden seines Lebens auf Ungegenständlichkeit, was dazu führt, dass sich dieser Begriff verändert und verschiedene Bedeutungsvarianten etabliert hat.

Bernhard Waldenfels (2017) hebt hervor, dass die gesprochene Sprache eher bei einer verständlichen Weise ihres Ausdrucks ansetzt als bei dem Inhalt, mentalen Zuständen oder den Regeln der Sprache. Auf ganz ähnliche Weise stützt sich die malerische Funktion auf Sichtbarkeit, sie strebt danach, das Unsichtbare sichtbar zu machen, ganz gleich, ob es sich dabei um ein abstraktes oder ein gegenständliches Kunstwerk handelt, da sich beide auf Welthaftigkeit beziehen. In diesem Fall gibt es keine Kluft zwischen der nicht-darstellenden (abstrakten) und der darstellenden Kunst. „Welthaftigkeit“ bezeichnet ein „bezogen auf“, und das heißt, dass sich auch die sogenannten abstrakten Gemälde auf die Welt beziehen, auch dann, wenn sie keine bestimmten Dinge dieser Welt ‚porträtieren‘. Waldenfels spricht beispielhaft davon, dass auch die Nacht zu unserer Erfahrung von Welt gehöre, obwohl sie kein abgegrenzter Gegenstand sei.

Das Ringen darum, das Unsichtbare sichtbar zu machen, wird in Malewitschs Gemälden *Was der Verstand nicht fassen kann* und *Was der Verstand fassen kann* ersichtlich. Chlenova (2013) bezeichnet sie als den Versuch, die Herangehensweisen der Produktion und der Rezeption von Kunst einander gegenüberzustellen. Bilder können sich auf Gegenstände der realen Welt beziehen, aber ein Bild kann auch eine abstrahierende Darstellung sein in dem Sinne, das nur Spuren des Objekts übrigbleiben. Es ist die *Intensität* des Gemäldes, die Ungegenständlichkeit evoziert, weil sie das Objekt als solches zurücktreten lässt, während sich das Abstrahierte noch immer auf die Natur oder einen Gegenstand bezieht.

Eine Form kann ‚etwas‘ bedeuten – sie kann ein Zeichen sein oder der Hinweis auf einen Gegenstand oder eine Idee, z. B. ein Begriff, wenn man versucht, ihn auf eine visuelle Weise darzustellen als Form, Graphem, Zeichen, oder ungegenständliche Empfindung. Bilder können keine unmittelbar wahrnehmbare Verbindung zu den Gegenständen der realen Welt haben, aber sie können sich dennoch mit einer Verbindung zur Welt beschäftigen, was in meinen Augen für Abstraktion sprechen würde.

## 2.3 Der Begriff des Suprematismus

In einem Brief vom 24. September 1915 an Matjuschin definiert Malewitsch einen Begriff für seine Malerei: Suprematismus.<sup>18</sup> Shaskikh (2012, 54) deutet an, dass es sich dabei um einen ursprünglich polnischen Begriff handele, der aus dem katholischen Kirchenlatein stammt: *supremacia*, was soviel bedeutet wie „Übermacht“ und „Dominanz“. Bevor er am 4. April 1916 zu dem lateinischen *supremus* wechselte, habe Malewitsch die Wörter *suprematizm*, *suprematiia* und *suprema* verwendet. In seinen Texten kommt der Terminus *supremus* ziemlich häufig vor. 1924 heißt es: „Der Suprematismus ist nur eine Möglichkeit, Ungegenständlichkeit zum Ausdruck zu bringen.“ (Chlenova 2013, 22) Chlenova meint, Malewitsch habe gezeigt, dass die Nachahmung keine wahrheitsgemäße Beschreibung der Realität sei; die Erscheinung könne vielmehr ein Mittel sein, um zu zeigen, wie die bildnerische Sprache funktioniert. Diese Behauptung scheint darauf hinzudeuten, dass der Suprematismus eine Phase innerhalb der Ungegenständlichkeit bildete, die von anderen Entwicklungen eingeholt wurde.

## 2.4 Operation: die Formung der Ungegenständlichkeit

Dieser Abschnitt beschäftigt sich mit der Frage, wie Malewitsch das ungegenständliche Bild umsetzt und das Werken und Wirken (Operation) im *Schwarzes Quadrat*.

### 2.4.1 Wie Ungegenständlichkeit realisiert wird

Malewitsch war vom russischen Formalismus beeinflusst und setzte sich daher mit dem Funktionieren der Sprache auseinander, indem er Fragen nach den Grenzen des visuellen und verbalen Ausdrucks in seine experimentellen Zeichnungen einbrachte, um ihre expressiven Möglichkeiten über den gewöhnlichen Umgang hinaus zu untersuchen. Er überführte ZAUM in eine bildliche Form, indem er Bilder in unvertraute, alogische Zusammenhänge überführte, wie es in seinem Gemälde *Kuh und Geige* geschieht, das radikal mit dem konventionellen Verständnis von Malerei bricht. Malewitsch erklärt: „Am 19. Februar 1914 erteilte ich in einer öffentlichen Vorlesung der Vernunft eine Absage, indem ich eindringlich vor ihr warnte. Die Vernunft hat jetzt die Kunst in einem quadratischen Kasten eingesperrt.“<sup>19</sup> Er hielt fest, dass er durch das Studium der malerischen Bewegung im Kubismus entdeckt

<sup>18</sup> Vgl. Shaskikh 2012, 54. Nach Dümpelmann 2014 hat Malewitsch diesen Terminus bereits zwei Jahre früher, also 1913, verwendet.

<sup>19</sup> Zit. nach Simmons 1978, 119.

habe, dass die Malerei durch die Ungegenständlichkeit hindurchmüsse. Es sei die Vernunft, die die Malerei an den Gegenstand gefesselt hatte.

Um der alten Logik zu entkommen, galt es, eine neue zu finden, eine alogische Ordnung. Das Alogische ist mit Malewitschs ZAUM verbunden. Bedeutung, Idee und Inhalt stellen Begrenzungen der Malerei dar, sie sollten für den Künstler wie für den Betrachter nicht vorgegeben werden, sondern offen sein, daher verlangten sie nach einer unkonventionellen Form. Auf die Rückseite von *Kuh und Geige* notierte Malewitsch: „Alogische Gegenüberstellung der beiden Formen ‚Geige‘ und ‚Kuh‘ als ein Aspekt des Kampfes gegen die Logik, gegen die natürliche Ordnung und die bürgerlichen Meinungen und Vorurteile“. 1919 veröffentlichte er sein Buch *On New Systems in Art* mit einer Abbildung von *Kuh und Geige*, was deutlich machte, dass die Logik „neue unterbewusste Bewegungen“ ausgesperrt hatte und es daher nötig war, alogisch vorzugehen, um sie zu befreien. Die Zeichnung mit einer Kuh und einer Geige veranschaulichte diesen Kampf innerhalb einer kubistischen Ordnung.

In *Die Welt als Ungegenständlichkeit* schreibt Malewitsch, dass die Violine, betrachte man sie kubistisch, eine andere Erscheinung annehme, ihre objektive Gestalt habe sich in eine subjektive Form „auf einer neuen malerischen Ebene“ verwandelt, so dass die Geige „auf der malerischen Ebene umgeformt“ wird, in die Ungegenständlichkeit übergeht und sich auflöst. Die Geige auf der malerischen Ebene ist nicht länger ein Musikinstrument, und so „beginnt ein Moment der Verungegenständlichung des Bewusstseins von alten Elementrelationen und deren Neuordnung in der malerischen Wahrnehmung“.

*Sieg über die Sonne* hatte die lineare Kontinuität der Zeit außer Kraft gesetzt, die Zeit wurde angehalten, in beliebige Sequenzen verwandelt, umgekehrt oder in die Idee der ‚rückwärtigen Welt‘ [worldbackwards] übersetzt.<sup>20</sup> Laut Shatskikh (2012) wurde *Kuh und Geige* 1915 gemalt; Malewitsch hat das Bild jedoch auf das Jahr 1913 zurückdatiert, vermutlich, um die Zeit zurückzudrehen, also das anzuwenden, was Alexei Krutschonich und Velimir Chlebnikow *budetlyane* [Weltrückwärts] nannten, so dass das Jahr 1915 zu dem bereits vergangenen Jahr 1913 wurde. (*Budetlyane* [Futuristen] und der Singular *Budetlyanin* [Futurist] sind von *budet* abgeleitet, das soviel bedeutet wie „sein werden“, zukünftig sein, Menschen der Zukunft).<sup>21</sup>

Im Winter 1914/15 weisen Malewitschs Entwürfe zunehmen geometrische Flächen und Formen auf. Shatskikh (2012) erinnert an den Brief an Matjuschin vom 5. März 1914, in dem Malewitsch schrieb: „Die Flächen enthüllen sich selbst.“ Nach Shatskikh bezieht sich diese Aussage auf Malewitschs Zeichnungen *Suprematism*:

<sup>20</sup> Vgl. Chlenova 2014, 66.

<sup>21</sup> Vgl. Shatskikh 2012, 8.

*Large Black Trapezoid and Red Square Among Rectangles and Stripes* (1915, Bleistift auf Papier, 15.7 x 10.8 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam). Das erste ungegenständliche Gemälde ist *Suprematism* (1915, Öl auf Leinwand, 101,5 x 62 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam).

#### 2.4.2 Deleuze und Operation bei Malewitsch

In diesem Abschnitt befasse ich mich in Auseinandersetzung mit Gilles Deleuze mit der Operation (dem Werken und Wirken) im Gemälde *Schwarzes Quadrat* (1915, 79,6 x 79,5 cm, Öl auf Leinwand, Tretjakow-Galerie) und dem, was Malewitsch dazu sagt. Erörtert wird in diesem Zusammenhang auch die Schau *Die letzte futuristische Ausstellung 0,10*, was es erlaubt, das *Schwarze Quadrat* vor einem umfassenderen Hintergrund zum Thema zu machen.

In einem Brief vom 9. Juni 1915 an Michail Wassilijewitsch schreibt Malewitsch, er sende drei Skizzen für Theaterkulissen („Hintergrundvorhänge“), die jenen ähnelten, die in der Oper von 1913 verwendet wurden und von denen „der erste Vorhang ein schwarzes Quadrat“<sup>22</sup> sei, welches den Buchdeckel der Publikation von *Sieg über die Sonne* zieren solle. In einem Brief an Matjuschin schreibt er, der Vorhang, der ein schwarzes Quadrat wiedergeben soll, sei der „Keim aller Möglichkeiten“ und Vorläufer des „Würfels und der Kugel“, und seine „Aufteilung liefere eine erstaunliche Kultur in der Malerei“<sup>23</sup>.

Wie Malewitsch hinterfragt auch Gilles Deleuze, was gemalt oder dargestellt werden kann und was nicht. In Bezug auf Abstraktion und Geist zeige sich, dass Malewitschs Gegenstandslosigkeit das Lösen ästhetischer Fragen involviere, ein Nachdenken, Herumexperimentieren und Theorienentwerfen. Er habe versucht, zu analysieren, wie das Bewusstsein, aber auch das Unterbewusstsein auf das Umfeld des Künstlers/der Künstlerin reagieren und wie wiederum das ‚klare‘ Bewusste und das ‚verworrene‘ Unbewusste sich wechselseitig aufeinander beziehen. Wir erinnern uns an Malewitschs Aussage, dass die Malerei für ihn zu einem Körper wurde, in dem die Ursachen und Zustände des Malers ausgestellt sind, und dass sich Form und Farbe in der *künstlerischen Praxis*, dank einer psychischen Transformation/schöpferischen Darstellung, verwandeln. Für Deleuze ist das Malen mit der Hand etwas anderes als das Treffen von Entscheidungen mit dem Verstand. Die Hand lässt den Zufall zu, was der Malerei das Potenzial eröffnet, zu stören und neue Möglichkeiten zu entdecken. Auch Deleuze bezeichnet das Gemalte auf der

<sup>22</sup> Zit. nach Shatskikh 2012, 47.

<sup>23</sup> Zit. nach Simmons 1978, 112.

Leinwand als Körper (nicht als dargestelltes Objekt), sofern es als Empfindungserhalt oder als „Aufzeichnung der Tatsache“ erlebt wird, dass die Farbe direkt auf das Nervensystem wirkt. Die Materialität der Malerei geht über das Narrative oder Gegenständliche hinaus, sie zerstört, fängt Kräfte ein und erzeugt Affekte (Empfindungen). Malerei schafft neue Seinsweisen.

## **2.5 Operation: Werken – wie das *Schwarze Quadrat* (1915) realisiert wird**

Das *Schwarze Quadrat* ist ein schwarzes Viereck, das über einen weißen Grund gemalt wurde, dem wiederum eine farbige geometrische Komposition zugrunde liegt. Malewitsch bezeichnet den Suprematismus in seinem Text *Vom Kubismus zum Suprematismus* (1915) als den neuen malerischen Realismus. Nach Lodder (2013) bedeutet Realismus für Malewitsch dabei, dass die Malerei über die oberflächliche Erscheinung und die mit Pigmenten bedeckte zweidimensionale Fläche hinausweist. Nach Malewitsch wurde das *Schwarze Quadrat* 1913 gemalt, allerdings ist sich die Forschung einig, dass es 1915 entstanden sein muss und dass ihm Entwürfe zu *Sieg über die Sonne* vorangingen.

Der Titel des Gemäldes lautet *Chetyreugol'nik* (Quadrilateral, 1915). Nach Dümpelmann (2014) handelt es sich dabei nicht um ein schwarzes Quadrat, sondern streng genommen um ein irreguläres schwarzes Viereck. Ein Viereck unterscheidet sich von einem Quadrat dadurch, dass seine vier Seiten nicht die gleiche Länge haben. Das Format von *Schwarzes Quadrat* wird in der Tretjakow-Galerie mit 79,5 x 79,5 cm angegeben. Andere Quellen sprechen jedoch von einem Format von 79,6 x 79,5 cm. Adams (2012) bezieht sich auf „korrigierende“ Änderungen, die von Museumskonservator:innen bei der Restaurierung oder Unterfütterung von Gemälden vorgenommen wurden, die diese quadratischer machten, als sie es ursprünglich waren. All das weist darauf hin, dass es ursprünglich möglicherweise kein perfektes Quadrat war.

Dümpelmann (2014) betont weiter, dass so sehr Malewitsch auch darauf aus war, die Welt der Gegenstände zu überwinden, diese Welt doch immer nachklang, so dass er die Gegenständlichkeit klar negieren musste, und zwar mithilfe solcher unscheinbaren Variationen wie dem Quadrat und dem Viereck. Indem er das Viereck wählte und nicht das Quadrat, konnte er die herkömmliche Balance zwischen dem Horizontalen und dem Vertikalen, also die „quadratische“ Ordnung (vier Seiten von exakt gleicher Länge) zurückweisen. Ein anderer Grund für die Wahl eines quadratischen Formats war möglicherweise der, dass das vertikale Format traditionell

für Porträts verwendet wurde, während das horizontale Format für Landschaftsbilder vorgesehen war, die den Horizont und damit Malewitschs Begriff von Begrenzung betonen. Für Drutt (2015) impliziert die dem Quadrat eigene Möglichkeit, zu einer Fläche ausgedehnt zu werden oder ein Kreuz zu bilden, dass das Quadrat über eine „unendliche Anzahl von Permutationen“ verfügt. Diese Schlussfolgerung unterstützt die Behauptung von John Milner (1996), dass das rechtwinklige Format zur Quelle unzähliger kompositorischer Variationen werde. In meinen Augen suggeriert das *Schwarze Quadrat* mit dem Format 79,5 x 79,5 cm (im Gegensatz zu dem Viereck mit den Maßen 79,6 x 79,5 cm) das Statische, Unverrückbare, das heißt den Tod. Ein Viereck mit den Maßen 79,6 x 79,5 cm würde dagegen das Vertikale betonen, also das klassische Porträtformat, möglicherweise im Blick auf die Zukünftigen, also die, die da kommen werden. Wenn im *Schwarzen Quadrat* das Schwarz den Tod suggeriert und das Weiß die Erzeugung von Licht und Energie, dann markiert das Quadrat als Statisches und Fixes den Tod. Jedoch ist das schwarze Quadrat von einem weißen Quadrat umgeben. Schwarz zieht seiner visuellen Natur nach zusammen, während das Weiß zu expandieren scheint. Das schwarze Quadrat gleicht einem Planeten im unbestimmten weißen Raum. Das Licht und die Potenziale strömen in den Raum, und doch nistet im Potenziellen sein eigener Tod. Der Rhythmus eines Vierecks in einem Viereck suggeriert unendliche Wiederholung.

### **2.5.1 Ein Viereck in einem quadratischen Format: Reduktion: Werken, Wellen und Empfindung**

Milner (1996) behauptet, Malewitsch habe für ganz verschiedene Gemälde quadratische Formate benutzt. Das quadratische Format ermögliche es, den Fokus der Aufmerksamkeit auf den inneren kompositorischen Rhythmus zu richten, da weder eine vertikale noch eine horizontale Ausrichtung die Komposition kontrollierten. Die Proportionen des Quadrates knüpften an den Zusammenhang von Kreis und Quadrat an. Man hielt Vitruv, Da Vinci und Albrecht Dürers Proportionen für Mittel, um zu einer umfassenden Harmonie zu gelangen, die den Menschen an das Universum zurückbindet – und nach Milner handelt es sich dabei keineswegs um die „Wiedergabe einer optischen Vision“ (Milner 1996, 34). Er zeigt den Einfluss früherer Kunst auf, wo sich Paul Sérusier und Jan Verkade auf Modelle von Hermes Trismegistus und Pythagoras bezogen hatten, wenn sie sich des quadratischen Formats bedienten. Innerhalb der Theosophie galt das Verständnis der Geometrie als spirituelle Erleuchtung. Galison (2012) weist darauf hin, dass sich die Kunst seit zweitausend Jahren an der euklidischen Geometrie ausrichtete, auch wenn im



19. Jahrhundert nicht-euklidische Geometrien aufkamen und neue Wege beschritten wurden, wie in Bernhard Riemanns Doktorarbeit *Über die Hypothesen, welche der Geometrie zugrunde liegen* (1854). Das wissenschaftliche Erkennen wurde nicht länger durch eine einzige Form von Geometrie beherrscht, es waren mehrere möglich. Henri Poincarés *Wissenschaft und Hypothese* (1902) basierte auf einer nicht-euklidischen Geometrie und hatte großen Einfluss auf die Kunst. Galison unterstreicht, dass Einsteins Abstraktionen, auch wenn es sich dabei um höhere Physik handelte, „konkrete Dinge“ im Blick hatten und keine spekulative Philosophie waren. Darüber hinaus deuteten geometrische Gestalten auf die Maschine, die Mechanisierung und somit die Zukunft hin. Malewitsch scheint die russischen Maße von Arschin und Werschok verwendet zu haben, seine Leinwände messen üblicherweise 20 x 20, 18 x 18 oder 16 x 16 Werschok. Unterteilt man das Quadrat, gelangt man zum Goldenen Schnitt, zum Fünfeck und zum Goldenen Dreieck. Milner weist auch darauf hin, dass Malewitsch ein System entwickelt habe, das auf Winkeln von jeweils neun Grad beruhe und vierzig dieser Elemente ergeben einen Kreis. Derartige Proportionen weisen in die Antike zurück. Meister und Roskamm (2007, 240) vertreten die Ansicht, dass die Anwendung der Geometrie in der bildnerischen Abstraktion elementare visuelle Formen etablierte, die der Geometrie ähneln, aber nicht mathematisch, sondern ästhetisch seien – denn diese Formen seien allererst im Medium und in der Praxis der Malerei entstanden. Es handle sich bei ihnen um „Neuschöpfung“.

Wie bereits erwähnt, gab es um 1914 herum ein starkes Interesse an russischer Ikonenmalerei, Folklore und lokalen Traditionen. Während des Ersten Weltkrieges bestand nur ein eingeschränkter Austausch mit dem Westen – das Quadrat könnte also auch unter dem Einfluss der russischen Orthodoxie entwickelt worden sein. In der russisch-orthodoxen Kirche ist der Altar grundsätzlich quadratisch; er steht für den Thron Gottes, die Grabstätte Jesu Christi wie für den Zusammenhang von Geburt, Leben, Tod und Wiederauferstehung. Als Quelle von Licht gilt das Quadrat als lebensstiftend. Als im Allerheiligsten platzierter ist der Altar zudem durch eine Ikonostase (eine mit Ikonen geschmückte Wand), welche den „himmlischen“ vom „weltlichen“ Bereich trennt, vom Kirchenschiff abgesetzt. Die Kirche repräsentiert den sichtbaren Menschen und der Altar verweist auf den unsichtbaren Gott. Nach meiner Auffassung könnte die Idee der Ausstellung *0,10*, in der eine ganze Wand zu einem durchkomponierten Kunstwerk avanciert, von der Idee der Ikonostase abgeleitet sein. Das *Schwarze Quadrat* könnte den lebensspendenden „Altar“ verkörpern. Gemahnt seine Schwärze an den Tod Gottes bzw. Tod und Wiederauferstehung oder erinnert er zugleich an die „0“ und die „1“? Das Schwarz der russischen Ikonen deutet auf

Tod, Grab, Abgrund, Geheimnis bzw. die unbegreifliche Ausdehnung des Universums. Wenn Mönche schwarze Kutten tragen, so bringen sie damit zum Ausdruck, dass sie im Hinblick auf die Bedürfnisse eines weltlichen Lebens Gestorbene sind, was möglicherweise ebenfalls mit Ungegenständlichkeit verbunden werden könnte.

Die Form des Quadrats stellt eine Reduktion der Form auf Null dar, sie betont somit die Autonomie der Elemente in der Kunst, die bemalte Oberfläche sowie die Interaktion zwischen den Formen. Die Form auf Null zurückzusetzen eröffnet der Kreativität einen unendlichen Raum. Malewitsch sagt, die Wüste sei überflutet von „Wellen ungegenständlicher Empfindungen“. Nach seiner Auffassung bilden die imaginierten Elemente des Unbewussten ihre materielle Form auf einer flachen Leinwand ab, auf der alle Unterscheidungsmerkmale entfallen: „Die Struktur der Leinwand des Malers, auf der er versucht, die Inkarnation in die materielle Form der unbewusst imaginierten Elemente umzusetzen, zeigt, dass alles, was körperlich ist, die ganze Dreidimensionalität, auf eine flache Ebene zurückgeführt wird, als ob es darum ginge, dass es keine Räumlichkeit in der Realität gibt, keine Tiefe, und dass alle Unterschiede im Gewicht der wiedergegebenen Dinge frei von Realität sind, als hätten sie jede Besonderheit unter den materiellen Wirklichkeiten verloren.“ (Malewitsch 1976, 29)

Für Deleuze ist, was gemalt wird, Empfindung, der Körper wird auf die Leinwand gebracht und es ist der Körper, der die Empfindung aufrechterhält.<sup>24</sup> Aus irgendeinem Grund können „manche“ Farben unmittelbar auf das Nervensystem einwirken. Freiliegende Nerven führen zu ‚Hysterie‘, zu Wogen von Emotionen, die Gefühle umformen. Malewitschs gemalte Übermalung im *Schwarzen Quadrat*, seine Wellen ungegenständlicher Empfindungen scheinen Ähnlichkeit zu haben mit Deleuzes Hysterie/Wellen der Emotionen. Malewitschs Pinselstriche sind asignifikant, nicht repräsentativ, seine Übermalung suggeriert eine eigenständige Hand, die „in den Dienst anderer Kräfte“ (Deleuze 2016, 87) tritt, Kräfte, die die Deformation, den Akt des Malens ausmachen. Wie Deleuze feststellt, ist dies „nicht das Gegebene, sondern das, wodurch das Gegebene gegeben wird“. In ähnlicher Weise bezeichnet Malewitsch das Nichtgegenständliche einer Empfindung als die eigentliche Essenz. Die künstlerische Praxis der Malerei (Werken) und der Affekt (Wirken) sind bei Malewitsch durch die Operation, d. h. den Akt der Malerei, miteinander verbunden.

Das schwarze Quadrat erscheint in der Oper *Sieg über die Sonne* von 1913 in Form eines Bühnenvorhangs. In der Oper soll die Vernunft gestürzt und die Tradition

---

<sup>24</sup> Vgl. Deleuze 2016, 36: „Die Sensation ist das Gemalte. Was im Gemälde gemalt ist, ist der Körper, und zwar nicht, sofern er als Objekt wiedergegeben wird ...“.

überwunden werden. Malewitsch wollte einen neuen Anfang machen und die Form auf Null zurückführen.

### 2.5.2 Operation und das Schwarze Quadrat – Werken: Haptik, Faktura

Röntgenuntersuchungen, die die Tretjakow-Galerie an dem Gemälde durchgeführt hat, konnten zeigen, dass das *Schwarze Quadrat* offenbar über zwei frühere, darunter liegende Gemäldeversuche gemalt wurde (zunächst eine futuristische und dann eine suprematistische Komposition). Das *Schwarze Quadrat* ist somit das Ergebnis eines Erkundungsprozesses auf der Leinwand selbst: Der Künstler hat die Möglichkeiten ausgelotet und das *Schwarze Quadrat* gefunden. Erinnern wir uns daran, dass sich Malewitsch zufolge „der Wandel von Form und Farbe in der künstlerischen Praxis ereignet“. Was die Arbeitsweise von Malewitsch angeht, so hat er fünf Gemälde unter dem Titel *Der Inhalt der Werke ist dem Autor unbekannt* hergestellt, was auf das Wagnis hindeutet, ins Unbestimmte aufzubrechen, eine Reise in das Unbekannte und die Kunst als autonomes Reich zu unternehmen. Die Pinselstriche weisen (trotz Beschädigungen durch Restaurator:innen) auf eine Fließfähigkeit hin, und das Krakelee, das beim Malen mit nasser Farbe auf einer nassen Oberfläche entstanden ist, lässt vermuten, dass die Arbeit spontan durch den Malakt entstanden ist. Die Übermalung suggeriert den Akt des Malens als einen Prozess, der auch Scheitern und Zerstörung beinhaltet. Dieses Werken (Operation) möchte ich nun mit dem Diagrammbegriff von Deleuze verknüpfen. Das Diagramm greift in das Werk des Künstlers/der Künstlerin ein, wirbelt die figurative Form durcheinander (Katastrophe) und lässt eine ganz andere Form entstehen. Sie geht aus dem Diagramm hervor. Dabei fließt die Katastrophe nicht unkontrolliert über das gesamte Gemälde, die Kontur hält sie in Grenzen; auch Malewitsch hat das Schwarz/Weiß im *Schwarzen Quadrat* abgegrenzt und damit eine klare, bestimmte Figur und Empfindung geschaffen. Das *Schwarze Quadrat* provoziert die Empfindung, es wirkt auf unser nervöses System, ruft „Hysterie“ und ein intensives Gefühl hervor. Malewitsch bezieht sich auf eine „Zuflucht in quadratischer Form“, ein Bild, das ein schwarzes Quadrat auf einem weißen Feld zeigt – das schwarze Quadrat ist nicht leer, es ist das Gefühl der Ungegenständlichkeit. „Das Quadrat = Gefühl, das weiße Feld = die Leere hinter diesem Gefühl.“<sup>25</sup> Nach Malewitsch stellt die „malerische Leinwand [...] bereits ausgedrückte Anschauung dar“ (Malewitsch 2014, 180), also das Verhalten des Malers/der Malerin und seine/ihre gedankliche (cerebrale) Arbeit.

---

<sup>25</sup> Zit. nach Moscicki 2017, 101.

Die Struktur der Farbe bezieht sich auf *faktura*. Kokkori und Bouras (2014) übersetzen *faktura* mit „Textur“ oder „Struktur“. Lind (2013) bezeichnet *faktura* als den Charakter der malerischen Oberfläche, ihre spezifischen Qualitäten, die expressive Kraft der Struktur sowie die Anwendung konkreter Materialien anstelle des Illusionären. Malewitsch setzt Lampenschwarz (hergestellt aus Holzkohle, Karbon und Öl) als schwarze Farbe in *Schwarzes Quadrat* ein, was an seine Vorstellung von der Asche, der Zerstörung des vergangenen Zeitalters und der *faktura* erinnert, also daran, den neuen Realismus durch das Heranziehen von Materialien (Asche) des alltäglichen Lebens zu betonen. Die Farbe als Oberflächenstruktur tritt in Widerspruch zum tradierten Illusionismus. Kokkori und Bouras (2014) bezeichnen Malewitschs *faktura* (Textur) als zugleich materiell wie immateriell, während sich Malewitsch in seinen Schriften häufig auf den Materialismus bezieht. *Faktura* lässt sich zugleich mit der „Haptik“ bei Deleuze verbinden, nach dessen Auffassung Malerei „Haptik“ durch die Augen evozieren und damit einen Tastsinn erzeugen kann. Eine Untersuchung des Farbmaterials bzw. Pigmentanalysen bei einigen Bildern im Museum Ludwig, Köln haben ergeben, dass Malewitsch häufig Zinkweiß und Bleiweiß abwechselnd verwendete, um die Textur zu variieren. Malerei, so Malewitsch, ist die Evidenz von Form, Farbe, Textur und Struktur und lässt sich in *tsvetopis* (Farbmalerie) und *zhivopis* (Malerei) aufteilen. 1916 formuliert Malewitsch: „Jede Maloberfläche ist lebendiger als ein Gesicht, aus dem lediglich zwei Augen und ein Grinsen herausragen.“ (Ebd.) Das erinnert wieder an Deleuze: Das Sehen hat eine „Tastfunktion“, die sich von der optischen Funktion unterscheidet. Das Auge „fühlt“ und die Hand „sieht“ beim Malen. Das Malen mit der „Hand“ unterscheidet sich von Entscheidungen des Kopfes, die Hand geht suchend, zufällig und spontan vor. Im Akt des Malens reagiert der/die Künstlerin und experimentiert, um zu einem sinnvollen Ergebnis zu gelangen. Die Materialien werden so lange manipuliert, bis sie eine intensive Empfindung hervorrufen. Sie können dem Betrachter/der Betrachterin so durch die Sinne neue Erfahrungen bieten. Malewitsch sagt: „Wer die Malerei betont, nimmt den Gegenstand in einem niedrigeren Grad wahr; und wer das Objekt im Auge hat, empfindet weniger, was das eigentlich ist, die Malerei.“<sup>26</sup>

Die Kunst als Gegenstand ist dem Vergehen und materiellen Prozessen unterworfen, der Entstellung und Zersetzung. Das schwarze Aschepigment kann auf Zerstörung hinweisen auch als zerstörte Materie, und es suggeriert bei Deleuze und Malewitsch zugleich die Zerstörung von Gewohnheit/Wiederholung oder Traditionen. Es erweckt Assoziationen zu der destruktiven Wirkung von Bakterien („Zusatz-

---

<sup>26</sup> Zit. nach Moscicki 2017, 87.

elemente“), oder zur Reduktion auf die Null bei Malewitsch, bevor die Eins entsteht (0, 1). Die Bewegung vom inneren Schwarz zum äußeren Weiß, von Null zu Eins, spiegelt zugleich den Akt des Malens wider, die Bewegung durch das Diagramm, von der Zerstörung/Katastrophe zur Figur. Das schwarze Quadrat im weißen Quadrat fängt den kreativen (Mal-)Prozess ein und zeigt durch das Quadrat im Quadrat gleichzeitig die rhythmische Wiederholung auf.

Wir erinnern uns, dass Malewitsch sagte, er habe sich aus dem Ring des Horizonts befreit, „in dem der Künstler und die Formen der Natur eingeschlossen waren“ und sei über die „0“ hinaus zur „1“ vorgedrungen. Künstler:innen mit „feigem Bewusstsein“ und „Mangel an schöpferischer Kraft“ bauten ihre Kunst auf den Formen der Natur, in der „Furcht davor, den Boden zu verlieren“. Malewitsch „verwandelte“ sich selbst in „die Null der Formen“ (ebd.), um der akademischen Kunst zu entkommen. Gegenstände zu reproduzieren war für ihn „dasselbe, wie einen Dieb in seinen gefesselten Füßen zu entzücken“ (ebd.). Die Dinge verflüchtigten sich „wie Rauch“ und ermöglichten auf diese Weise, „sich auf das Ziel der Kreativität selbst zuzubewegen und die Herrschaft über die Formen der Natur zu erringen“ (ebd.).

## 2.6 Operation: Übermalung und Zerstörung

Malewitsch beschäftigte sich mit der Kunstgeschichte, wie sie sich seit Cézanne, dem Kubismus und Futurismus bis hin zum Suprematismus entwickelt hatte, und betrachtete jede dieser Stationen als Facette in der ‚Abtragung‘ des traditionellen Bildes (von der griechischen Antike bis zur Renaissance). Zerstörung ist daher ein konstantes Element. Groys (2013) behauptet, traditionelle Bilder würden durch die Zeit vernichtet, wodurch sie ein Bild von Zerstörung hervorgebracht hätten, und weil sich die Zerstörung als solche nicht selbst zerstören könne, berge das *Schwarze Quadrat* als Reduktion diese Unzerstörbarkeit in sich (die Asche des Zerstörungsprozesses als Überbleibsel der Materialität). Malewitschs Zerstörung der früheren Tradition zeige, dass die materielle Welt unzerstörbar sei, da die materielle Evidenz der Zerstörung zurückbleibe. Das *Schwarze Quadrat*, das über zwei frühere Gemäldeversuche gemalt wurde, beinhaltet und „vernichtet“ seine Vergangenheit. Die Vernichtung des Vergangenen erlaubt das Entstehen eines neuen Kunstwerks.

Malewitschs Text „Über das Museum“ (1919) erteilt dem Leben die Erlaubnis, die vergangene Kunst zu zerstören, denn Zerstörung zu verhindern bedeute, „eine neue Auffassung von Leben [zu verhindern], die in uns selbst geboren wird. Wenn wir einen Leichnam verbrennen, erhalten wir ein Gramm Staub: entsprechend können Tausende von Friedhöfen in den Regalfächern eines einzigen Chemikers Platz

finden.“<sup>27</sup> Die hier angespielte Asche bringt uns zu dem schwarzen Farbpigment zurück, das in *Schwarzes Quadrat* verwendet wird. Wird das Schwarz aus verschiedensten Farben zusammengemischt, verwischt es die Unterschiede und deutet auf Gleichheit, ja Anarchie. Malewitsch schreibt: „Wenn die Menschen in ihrer Gleichheit aufstehen, dann wird ihre Gestalt rechtwinklig, quadratisch sein.“ (Malewitsch 1976, 10)

Nach Groys (2013b) bedeutet Revolution die vollständige Demontage der vergangenen russischen Kultur; diese Zerstörung wurde von der russischen wie der europäischen Avantgarde anerkannt und mit dem *Schwarzen Quadrat* bezeichnet. In „Über das Museum“ (1919) schreibt Malewitsch: „Das Leben weiß, was zu tun ist, und wenn es nach Zerstörung strebt, darf man nicht eingreifen, denn dies zu verhindern würde bedeuten, den Weg in eine neue Auffassung des Lebens zu verhindern, die in uns geboren wird.“<sup>28</sup>

Nach Simmons soll Malewitsch geschrieben haben, das Licht sei ein Wahrzeichen der menschlichen Bewegung, es gebe nichts in der Welt ohne Licht, auch kein Wissen. Das Bewusstsein bringe eine große Vielfalt an Erscheinungen hervor. Dunkelheit sei dabei das, was sichtbar werde, sie lenke das Bewusstsein dahin, das Dunkel zu formen, und die „Funktionen der Wahrnehmung liegen in einer anderen Quelle der lichterhaften Erkenntnis beschlossen“ (Simmons 1978, 138). Simmons betont, dass Malewitsch, nachdem er einen grundsätzlichen Wandel in der Bedeutung des Sonnenlichtes wahrgenommen und sich auf die spezifische Dunkelheit des Unterbewussten besonnen hatte, die Verfinsterung der Sonne neu bewertete, indem er sie in etwas Positives transformierte. Als Christ und Antichrist zugleich hat der Mensch helle und dunkle Seiten; das Schwarz deutet ein inneres Hauptaugenmerk auf das Unterbewusste an sowie die Suche nach Weisheit, die im „inwendigen Dunkel“ statthat. Simmons bezieht sich dabei auf Malewitschs Behauptung, dass das, was im Moment noch rätselhaft sei, später klarer als das Sonnenlicht sein würde.<sup>29</sup> 1920 schreibt Malewitsch in einem Brief an Pavel Ettinger zum *Schwarzen Quadrat*: „Auch ich spähe in seinen geheimnisvollen schwarzen Raum – der dabei ist, zu einer Art Form des neuen Gesichts der suprematistischen Welt zu werden, zu ihrer äußeren Erscheinung und zugleich zu ihrem Geist.“<sup>30</sup>

Für Mosicki (2017) bedeutet Malewitschs Schwarz schlicht einen Mangel an Farbe, ein Geheimnis, welches die Zukunft verbirgt. Das *Schwarze Quadrat* ist ein

---

<sup>27</sup> Zit. nach Groys 2013.

<sup>28</sup> Zit. nach Groys 2013b.

<sup>29</sup> Vgl. Simmons 1978, 138.

<sup>30</sup> Zit. nach ebd. 128.

Bild der Absenz und der Leere. Es wirft Fragen auf nach Gestalt oder Grund, Leere oder Fülle, Anfang oder Ende, Geist oder Materie, Anarchie oder Vollkommenheit. Malewitsch verband das schwarze Quadrat mit Ökonomie, das rote mit der Revolution und das weiße Quadrat mit reiner Bewegung. Schwarz und Weiß dienen als Energie, um die Form zu enthüllen.<sup>31</sup> In seinem Text „Gott ist nicht gestürzt“ (1919) kritisiert Malewitsch das Streben nach Perfektion in der Technik (Fortschritt, makelloses Material, Betrieb) und in der christlichen Welt (Perfektionierung der Seele) – der Kommunismus strebe nach einer Utopie, das Christentum nach dem Himmel. Menschliches Leben ist begrenzt, der Zustand der Vollkommenheit ist unerreichbar, da er einen viel längeren Zeitraum beanspruchen würde, und daher ist und bleibt der Mensch unvollkommen. Nach Groys (2013) halten diese Unvollkommenheit und der Drang, besser zu werden, das Leben in Bewegung. Vollkommenheit verlangt nach keinem Fortschritt oder Zielen, während die Unvollkommenheit unendlich viel Zeit bräuchte, um vollkommen zu werden. Techniker oder Priester lehnen Unvollkommenheit ab; die Kunst dagegen impliziert die Annahme von Scheitern, Unvollkommenheit und Wandel, oder in Malewitschs Worten: das „Zusatzelement“ oder Bakterium. Wie im Leben sollten Bakterien akzeptiert werden und die Erlaubnis haben, das Alte zu zerstören, denn sie selbst bestehen in den zukünftigen neuen „Körpern“ fort. Insofern Kunst materiell ist, besteht auch sie über die Existenz metaphysischer Ideen hinaus: Sie kann ihr Ziel nie erreichen und ist daher ‚unsterblich‘.

Nach Groys (2013) beinhalten die Zukunft wie auch die Vergangenheit Zerstörung. Vergangenheit und Zukunft sind in dieser Hinsicht dasselbe. Eine Infektion ist der Ausbruch von Zersetzung. Bakterien lösen Infektionen, Veränderungen und Tod aus und sind daher der Kunst eingeschrieben, da sie die Verwandlung der Kunst innerhalb ihrer eigenen Kontinuität ermöglichen. Für Malewitsch ist die Kunstgeschichte der Beweis für die unablässige Infektion (vorgeschlagen durch die Wiederholung von schwarzem in weißem Quadrat), für das, was die Ordnung untergräbt; hier ist an keinen Fortschritt zu denken – revolutionäre Kunst geschieht ohne Ziel und ist – insofern sie unverwüstlich ist – potenziell unendlich. Malewitschs Malerei enthüllt Spontaneität, ungerade Ecken und Unvollkommenheit. Kunst läuft durch alle idealistischen Utopien hindurch einfach weiter, sie ist etwas Materielles und kann daher kein endgültiges Ziel erreichen. Das Materielle steht in Widerspruch zum Ideal, wie Malewitsch schreibt: „Das Leben der ideologischen Menschen fließt in Bilder, Entwürfe, sei es als Traum vom idealen

---

<sup>31</sup> Vgl. Cullinan 2014, 119.

Gegenstand, von der Ordnung des Staates und ewiger Vollkommenheit. Diese Leute grübeln über ihr Bild nach, insofern es ideal nur als und im Bild sein kann, in Kunst und Poesie, die sich also entlang der gleichen Pfade bewegen wie die politischen Bauherren und gleichermaßen hoffen, die Realität zu zeichnen, denn Materialismus ist noch nicht Materie, es ist ein bestimmter Grad materialisierter Materie, Materie, die ins Material überführt wird, und das Material wieder in den Gegenstand, oder genauer, das Bild, welches die Grenze markiert.“ (Malewitsch 1976, 350)

*Faktura* (Strukturfarbe, die rhythmische Zeit und Material suggeriert) und der aktivierte Tastsinn (Haptik) erinnern daran, dass wir sowohl temporäre (vergängliche, nicht vollkommene) Materie, Menschenfleisch aus Asche sind und – wie auch beim schwarzen Quadrat – gleichzeitig „der Keim aller Möglichkeiten“ und eine bloße Momentaufnahme in einer rhythmischen Kette von Schwarz/Weiß-Bewegungen, ein rhythmisch Auschnitt in der Zeit. Pinsel- und Farbspuren erfassen die Zeit. Aus dem Schwarze-Asche-Pigment entsteht (gemalt/übermalt) Neues. Die weißen Ränder des Gemäldes sind keine Ränder, wie Malewitsch erinnert, sondern der Anfang des wirklichen Seins. Deleuze bezeichnet die Malerei als den Versuch, die „Gegenwarten unter der Darstellung, jenseits der Darstellung“ freizusetzen; die Angst des Lebens und sein zerebraler Pessimismus werden durch die Malerei in (Deleuz'schen) „nervösen Optimismus“ umgewandelt. Die Konfrontation mit dem Beginn des wirklichen Wesens (wie bei Malewitsch) ist beängstigend, das Schwarze Quadrat enthüllt die Präsenz, die sofort sichtbar gemacht wird (wie bei Deleuze).

Erinnern wir uns an Malewitschs Aussage, wonach die bildenden Künste über das Potenzial verfügen, durch das Medium der Sinne eine sinnliche Erfahrung zu evozieren, indem sie die *Präsenz* im Akt der Wahrnehmung unterstreichen: Die Kunst mache die Art unseres Wahrnehmens sichtbar, also macht Kunst insgesamt sichtbar. Man kann nicht nur sehen, *was* die Kunst zeigt, sondern auch, *wie* sie zeigt, was sie zeigt.<sup>32</sup>

Dümpelmann (2014) nimmt Bezug auf Malewitschs Beschreibung, wie befreiend es gewesen sei, die vertraute Welt der Gegenstände und die mit ihnen verbundenen Bilder zu verlassen. Malewitsch erklärte, dass „der Weg der KUNST [...] höher und höher [führte] und [...] erst dort [endete], wo alle Konturen der Dinge schon verschwunden waren, all jenes, was man liebte und wovon man lebte, es gab keine Bilder mehr, es gab keine Vorstellungen mehr, und statt dessen tat sich die Wüste auf, in der sich das Bewusstsein verlor, das Unterbewusstsein und die Vorstellung vom Raum. Die Wüste war von den durchdringenden Wellen ungegenständlicher

---

<sup>32</sup> Vgl. Flach 2013, 282.



Empfindungen gesättigt. Es war auch für mich gruselig, mich von der Bilder-, Willens- und Vorstellungswelt zu trennen, in der ich lebte und die ich reproduzierte und für die Wirklichkeit des Seins hielt. Aber ein Gefühl von Leichtigkeit zog mich und führte mich bis zur totalen Wüste, in der kein Bild war, sondern nur noch Empfindung, und dies wurde mir zu meinem Inhalt.“<sup>33</sup>

Malewitsch hatte den Mut, den traditionellen Weg zu verlassen und durch das Diagramm (die Übermalung bisheriger Bilder) in die Gegenwart des Seins und der Empfindungen einzutreten, geleitet vom Akt des Malens.

## 2.7 Malewitsch über das *Schwarze Quadrat*

„Ich habe nichts erfunden, ich fühlte nur die Nacht in mir selbst und sah in ihr etwas Neues, und dieses irgendwie Neue nannte ich Suprematismus und in mir kam es zum Ausdruck in Form einer schwarzen Fläche, die ein Quadrat bildete ...“<sup>34</sup>.

„Aber eine Oberfläche lebt, sie ist geboren worden. Sie ist das Gesicht einer neuen Kunst. Das Quadrat ist ein lebendiger königlicher Säugling. Ich war bei der Oberfläche angelangt und kann nun die Dimension eines lebendigen Körpers greifen. Aber ich sollte jene Dimension nutzen, von der aus ich das Neue schaffe.“<sup>35</sup>

„Das suprematistische Quadrat ist als jenes erste Element in Erscheinung getreten, aus dem im Suprematismus allgemein eine neue Form des Ausdrucks von Empfindungen gebaut wurde. Und das Quadrat auf weißem Grund ist selbst die Form, die der Empfindung der Wüste des Nichtseins entspringt.

Also, die einen oder anderen Empfindungen müssen einen eigenen Austritt finden und in einer Form ausgedrückt werden, die mit ihrem eigenen Rhythmus übereinstimmt. Solcherlei Form wird auch jenes Zeichen sein, in dem die Empfindung vorüberströmt. Die eine oder andere Form wird zum Kontakt mit der Empfindung befähigen, die sich als Gefühl realisiert.

Das Quadrat in weißer Umrandung war bereits die erste Form einer ungegenständlichen Empfindung. Die weißen Ränder sind keine Ränder, die das schwarze Quadrat einrahmen, sondern nur die Empfindung von Wüste, die Empfindung von Nichtsein, in dem die Gestalt der quadratförmigen Form als erstes ungegenständliches Element von einer Empfindung in Erscheinung tritt. Dies ist nicht das Ende der KUNST, wie bis heute angenommen wird, sondern der Anfang der wirklichen Wesenheit.“ (Malewitsch 2014, 192)

<sup>33</sup> Zit. nach Dümpelmann 2014, 35.

<sup>34</sup> Zit. nach Shatskikh 2012, 261.

<sup>35</sup> Zit. nach Simmons 1978, 128.

### 2.7.1 Die weiße Umgebung im *Schwarzen Quadrat*

Nach Shaw (2013) ist die weiße Fläche, die das schwarze Quadrat umgibt, der von dem schwarzen, quadratischen, materiellen „Gegenstand“ unterschiedene „Hohlraum der Schöpfung“<sup>36</sup>. Ackermann (2014, 230) dagegen bezeichnet den weißen Raum als die „unendliche Ausdehnung einer weißen Leere“. Er verweist auf Hubertus Gassners Bezeichnung des Weißen als grenzenloses „Nichts“, wo es nur das weiße Rauschen des von Energie geladenen Rhythmus gebe, „bis alles zu einer vollkommenen Ruhe gekommen sei“. Der weiße Raum, der die schwarze viereckige Form im Gemälde *Schwarzes Quadrat* umgibt, suggeriert ein unbesetztes Terrain und das Bedürfnis, zu neuen Mitteln und Wegen der Malerei zu gelangen. Dies erinnert an Malewitschs Behauptung, ein Mensch ohne ethnologische Besonderheiten sei ‚ungegenständlich‘, d. h. er sei ein Mensch ohne Besitztümer und suche auch nicht nach solchen. Für Malewitsch kann der Künstler/die Künstlerin nur dann ein:e „Schöpfer:in“ sein, wenn sich die Gestalten in seiner/ihrer Malerei klar von der Natur unterscheiden.<sup>37</sup> Wie bei Deleuze ist Malerei hier nicht beschreibend, sie zerstört, fängt Kräfte ein und erzeugt Affekte (Empfindungen). Genau dies ist im *Schwarzen Quadrat* durch das Werken (Operation/Malakt) realisiert.

In seinem Manifest *Vom Kubismus zum Suprematismus* schreibt Malewitsch, der Suprematismus strebe nach dem „Triumph über die zweckhaften Formen des schöpferischen Verstandes“<sup>38</sup>. Während sich die Oper *Sieg über die Sonne* einfach gegen die alten Denkweisen richtete, umfasst das Destruktive ab 1915, wie Shatskikh (2012, 52) zeigt, zunehmend auch konstruktive Elemente; es finden sich utopische Möglichkeiten in Malewitschs Begriffen der Energie des Universums, der Elektrizität, der Schwerkraft, dem Ungegenständlichen und Immateriellen. Das *Schwarze Quadrat* bildete den „Endpunkt, aber zugleich den Ausgangspunkt für eine neue Ära...“. Shaskikh (2012) erklärt, dass Malewitsch trotz seiner Behauptung, die Ungegenständlichkeit sei aus der logischen Entwicklung Impressionismus-Kubismus-Futurismus hervorgegangen, mit intuitiver Vernunft und Schöpfungskraft vorgegangen sei, mit einer „selbstbezogenen Erwartung“, deren Fokus seine eigene Auseinandersetzung mit dem Sein war.

Tillberg hält daran fest, dass das Weiß in der stilisierten Ikonenmalerei eine andere göttliche Realität bezeichne, eine, die über das Irdische hinausgehe. Insofern

---

<sup>36</sup> Zit. nach Shaw 2013.

<sup>37</sup> Vgl. Bürgi 2014, 7.

<sup>38</sup> Zit. nach Dümpelmann 2014, 36.

Ikonen in der orthodoxen Tradition das Geistliche vertreten, zeige Malewitschs *Schwarzes Quadrat* den Weg in die göttliche Realität auf und stelle doch zugleich die Wirklichkeit einer „andersartigen Ontologie“ (Tillberg 2014, 252) dar. Die ungegenständliche Welt unterscheidet sich von der Welt des alltäglichen Lebens. Weiß ist sowohl der unendliche Raum als auch die materielle Struktur des Gemäldes. Weiß wird in der Ikonenmalerei zudem als Farbe des Leichentuchs verwendet. Bedeutet dies, dass auch das Weiß begrenzt ist, also dem Tod unterworfen? Alle Ideologien haben ein Ende, Vollkommenheit ist unerreichbar.

Nach meiner Auffassung wird das schwarze Quadrat von einem weißen Quadrat umrundet, denn es wurde während des Malens entdeckt, und weil es die rhythmische Zerstörung und Neuentstehung festhält, existieren sie visuell gemeinsam innerhalb eines Formats – Zersetzung als das Herz neuen Lebens. Deleuzes Rhythmus zieht sich durch das Bild, er ordnet Empfindungen und macht sie sichtbar. Das mittige schwarze Quadrat absorbiert das Licht, Schwarz zieht zusammen. Weiß dehnt aus und streut das Licht und die Energie (Batterien, Elektrizität usw.); es ist die Zukunft, die über den Rahmen hinaus in den äußeren Raum drängt. Der Suprematismus nimmt das, was ihn umgibt, in sich auf. Für Malewitsch „ist eine Idee ein Prisma, durch welches sich eine bestimmte gekannte Welt bricht“ (Moscicki 2017, 97). Deleuze verweist auf die Künstler:innen als jene, die „Welt stiften dadurch, dass sie Formen, Substanzen, Codes, Milieus und Rhythmen organisieren“ (Deleuze und Guattari 2011b, 553), und jede Ordnung involviert Verständlichkeit. Schöpferische Kunst verfügt über Formen, die etwas auf ungekannte, neue Weise offenbaren. Daher ist der Künstler ein Hervorbringender, der mit einem schöpferischen Intellekt arbeitet, indem er die Natur des Seins untersucht und Weisen des Ans-Licht-Tretens ermöglicht.

### **2.7.2 Empfindung bei Malewitsch und Deleuze**

Nach Dümpelmann (2014, 13) bestand das Ziel des Suprematismus in der – ungegenständlichen – Wiedergabe reiner Empfindung. Marcade (1978) erklärt, der Suprematismus sei etwas, das auf alle Aspekte der menschlichen Aktivität ausgreife, da er danach strebe, Ökonomie, Religion, Kultur und Politik zu transformieren. Der Suprematismus sei das ‚befreite Nichts‘. Die Energien der Welt durchströmen den Körper des/der Künstlers/Künstlerin, der ihnen eine neue, vom Figurativen abgewandte Weise zuführt, die Welt zu sehen. Bei Malewitsch strömt seine Ungegenständlichkeit „aus der Empfindung heraus“ (Malewitsch 2014, 191) (ein transformiertes visuelles Bild einer Empfindung der Natur, um zur Realität zu

gelangen). Diese Ungegenständlichkeit wird realisiert, indem Idee und Form mittels der Farbe auf der Leinwand in einer reinen Empfindung verschmolzen werden. Abstraktion nach Deleuze ist die Intensivierung des Realen.

Inwiefern ist die Übermacht der Farbenergie mit der Empfindung und Intensität des Malakts verbunden? Malewitsch schreibt: „Unter Suprematismus verstehe ich die Suprematie der reinen Empfindung in der bildenden Kunst. Unter dem Gesichtspunkt des Suprematismus haben Erscheinungen gegenständlicher Natur als solche keine Bedeutung; wesentlich ist allein das Gefühl als solches, vollkommen unabhängig von der Umgebung, in der es hervorgerufen wurde.“ (Malewitsch 2014, 188)

Malewitsch schreibt von der Angst, die ihn überkam, als er die „Bilder-, Willens- und Vorstellungswelt“, die die Realität formten, zurückließ: „Aber ein Gefühl von Leichtigkeit zog mich und führte mich bis zur totalen Wüste, in der kein Bild war, sondern nur noch Empfindung, und dies wurde mir zu meinem Inhalt.“ (Malewitsch 2014, 189) Er vermerkt, dass die gegenstandslose Kunst – der Ausdruck des reinen Fühlens – nicht nach zweckgebundenen Werten suche, nicht nach Ideen, nicht nach dem ‚versprochenen Land‘. 1927 schreibt er: „Die ungegenständliche Kunst ist voll von ein und denselben Empfindungen und ein und denselben Gefühlen, die es früher im gegenständlichen, bildenden, idealen Leben in ihr, die kraft eines Bedarfs an jenen Ideen ausgeformt worden war, gegeben hatte und die alle Empfindungen und Vorstellungen in Formen erzählten, die aufgrund anderer Ursachen und mit anderen Bestimmungen erschaffen wurden. So drückte beispielsweise ein Maler, wenn er eine mystische Empfindung oder eine dynamische vermitteln wollte, diese in Form von Mensch oder Maschine aus.“ (Malewitsch 2014, 192) Die Kunst findet „jetzt auf dem ungegenständlichen Weg ihre eigene Sprache, ihre eigene Ausdrucksform [...], die der einen oder der anderen Empfindung entspringt“ (ebd.).

### **2.7.3 Suprematismus, Farbe, Deleuze**

Der Suprematismus ist ungegenständlich, es geht ihm vielmehr um die Dominanz der Farbenergie im Gemälde. Nachahmung wird also durch etwas ersetzt, das eine höhere Intensität verspricht und neue Verständnisformen. Das Ungegenständliche beinhaltet die Begriffe der Empfindung, der zum Ausdruck gebrachten Wahrnehmung und des Unsichtbares-sichtbar-Machens. Es stellt die Empfindung in den Mittelpunkt, und umgekehrt evoziert die Intensität der Malerei ihre Ungegenständlichkeit, die das Objekt ‚zurücksetzt‘. Nach Shatskikh (2012) wurde der Suprematismus ursprünglich als Farbe in geometrischen Formen verstanden, was ihn gegenstandslos und zur Malerei an sich werden ließ. Malewitsch verwendet auch den Begriff der

„Farbmalerie“, mit dem er zum Ausdruck bringen will, dass das Gemälde durch Farbflächen aufgebaut wird; wie der Suprematismus beschreibt er, dass die Farbenergie überwiegt und somit übermächtig ist bzw. dass ein Gemälde mittels der Farben Energie und damit Bewegung freisetzt. Malewitschs Ungegenständlichkeit führt aufgrund des Fehlens eines Objekts zur Reflexion, die Farbempfindung interagiert mit dem/der Betrachter:in in puncto „Zusatzelement“, was neue Beziehungsformen hervorruft, die ein von jedem System entbundenes „freies Denken“ fördern: „Der Suprematismus bedeutet die Vorherrschaft der Farbe vor dem Gegenstand.“<sup>39</sup>

Für Deleuze beruht die Empfindung auf der Farbe, sie ist eine Ausdruckskraft, die auf das Sehen angewendet wird. Das Auge wird durch das energiegeladene Feld und Material aktiviert. Farbe ist undefinierbar und kann Gedanken über das Definierte hinaus erzeugen, sie schafft Vielfältigkeit, die nicht gänzlich benannt werden kann, und setzt etwas Neues frei. Farbe lässt sich nicht kategorisieren, was nach Deleuze Möglichkeiten der Erkundung und der Eröffnung neuer Wege nahelegt. Empfindung entsteht dadurch, dass der/die Betrachter:in in das Gemälde eintaucht und eine Einheit zwischen dem Empfinden und dem Empfundenen erreicht.

Nach Mosckici (2017) bleibt die Farbe unserem Blick verhaftet und kann nicht begrifflich aufgelöst werden. Sie erhält ihre Definition durch sich selbst und nicht von außen. Die Unmöglichkeit, die Farbe zu definieren, sowie ihre leuchtende Kraft legen ihre Unendlichkeit nahe: Sie bleibt tätig und für Veränderungen offen (andere Lichtbedingungen, Eingriffe durch die Betrachter:innen oder andere Umgebungsfarben, die sie verändern, bzw. sukzessive Materialveränderungen).

Farbe ist Materialität und pure Leuchtkraft. Malewitsch hält fest, es sei nötig, zu einer völligen Freigabe der Dinge und Einheiten überzugehen, um „ausschließlich mit den Elementen der Farbe umzugehen und diese zu zeigen, um der neuen vollkommenen Form, dem neuen in uns selbst geborenen Körper Farbe zu verleihen“ (Mosckici 2017, 91). „Daher erhalten wir die Verschiedenartigkeit, das heißt das Gesetz, die Dinge verschieden zu sehen, die Farbelemente verschiedenartig zueinander ins Verhältnis zu setzen und den malerischen Körper zu bilden. Daher erhalten wir verschiedene Kunstnormen. Kraft dieser Gesetze weicht die Malerei von der wissenschaftlichen Wahrheit ab, zumindest bezüglich der Frage nach den Ergänzungsfarben, sie etabliert eine neue Farbordnung, die, obgleich nicht immer, für die Farbverhältnisse taugt, aber nicht so ganz in die malerische Organisation passt. Die Farberscheinung beeinflusst das Nervensystem des Malers, das angetan oder

---

<sup>39</sup> Malewitsch, zit. nach Cullinan 2014, 119.

ablehnend auf die eine oder die andere Farbe reagiert, und genau an der Stelle, an der die Farben ‚dem Gesetz der Wissenschaft von den Ergänzungsfarben gemäß‘ verbunden sein sollten, kommt es zum Wegfall der Ergänzungsfarbe, wobei eine andere Farbe ergänzt wird, die ihrerseits nicht zum Gesetz für die anderen malerischen Formen werden kann.“ (Malewitsch 2014, 155)

Deleuze bezeichnet Hysterie als Gefühlswellen, in denen die Malerei uns überall Augen verleiht.

Für Malewitsch besteht die neue Aufgabe der Kunst darin, die Wahrnehmung jener Kräfte zum Ausdruck zu bringen, die aus den „psycho-physischen Sphären der menschlichen Existenz aufsteigen“ (Moscicki 2017, 87). Die Farbe übermächtigt die geometrischen Formen und spiegelt geistige Spekulation wider. Shatskikh (2012) betont, die Malerei sei ein sinnlich-wahrnehmendes Medium, um das Universum und die innersten Dimensionen des Seins zu erfassen. Der Suprematismus hält keine Hoffnungen bereit, er ist skeptisch gegenüber einer Kultur, die danach strebt, „alle Ursachen und Werte“ aus der Natur zu nehmen, „um die unbewusste Welt in eine bewusste umzuwandeln“ (Malewitsch 1976, 88). Für Malewitsch ist der Suprematismus eine „rein philosophische Bewegung, die Bewegung der Erkenntnis durch Farbe“ (Moscicki 2017, 93).

Cullinan (2014) behauptet sogar, der Suprematismus ziele darauf, die Kunst als ein „philosophisches Farbensystem“ zu erschaffen – mit Weiß als Unendlichkeit –, und dass Malewitsch sich eher auf eine solche Farbmalerie (*tsvetopis*) bezogen habe als auf die Malerei per se (*zhivopis*). Die „Farbmalerie“ unterscheide sich von der gängigen Malerei dadurch, dass ihr Fokus darauf gerichtet sei, die Empfindung selbst hervorzubringen, d. h. vom Betrachter/der Betrachterin selbst empfunden zu werden: „In Raum und Zeit wird eine Ordnung entworfen, unabhängig von irgendwelchen ästhetischen Gefälligkeiten, Erfahrungen oder Stimmungen; eher handelt es sich um ein philosophisches Farbensystem, das dazu dient, die neuen Errungenschaften meiner Gedanken als Erkenntnis zu realisieren.“ (Shatskikh 2012, 251) Malewitsch sagt auch, die Konstruktion von Farbrelationen werde zu einer neuen Struktur der Farbmalerie, ja einer neuen Ordnung für die Professionalisierung der Malerei führen. Der Maler/die Malerin regelt die gegenseitigen „Relationen der Farbphänomene des Seins“, diese formen das Werk und bringen dabei unterschiedliche „Systeme von malerischen Bauweisen“ hervor; „dergestalt ist ein malerisches Werk das Resultat von Relationen zwischen Subjekt und Objekt, das im Falle gelungener Korrelation in die Form des Werkes eintritt – des impressionistischen, divisionistischen, desjenigen des Cézannismus, des Kubismus und so weiter –, dank dessen kommt es zu einer

Konfliktlösung und der Ausbildung einer neuen Kunstrichtung.“ (Malewitsch 2014, 159)

1919 verfasste Malewitsch den Text „Nicht-gegenständliche Kunst und Suprematismus“ für die Zehnte Staatliche Ausstellung in Moskau, in dem er den Beginn des Suprematismus auf das Jahr 1913 verlegt: „Suprematismus ist ein bestimmtes System, nach dem sich die Farbe in dem langen Verlauf ihrer Kultur entwickelt hat ... Die Malerei entstand aus dem Mischen von Farben und verwandelte sie – immer dann, wenn ästhetische Wärme eine Art Blüten hervorbrachte – in einen chaotischen Mix, so dass die Gegenstände als solche für die großen Maler den bildnerischen Rahmen abgeben mussten ... Mir wurde klar, dass neue Rahmenbedingungen reiner Farbe hervorgebracht werden mussten, die auf dem basierten, was die Farbe verlangte, und dass zugleich die Farbe umgekehrt aus dem farblichen Mischmasch austreten und in eine unabhängige Einheit eintreten musste, eine Struktur, in der sie gleichzeitig ein Individuum in einem gemeinschaftlichen Umfeld wie eine unabhängige Individualität wäre.“<sup>40</sup> Malewitsch fordert, dass die öffentliche Bewertung eines Kunstwerks anhand des Sujets und des wiedergegebenen Gegenstandes „nichts mit dem malerischen Gegenstand gemein“ haben dürfe. Das malerische Werk ist ungegenständlich, es kann sich dabei um „reine Formen der Malerei als solcher“ (Malewitsch 2014, 160) handeln, ohne irgendeine Geschichte oder einen wie auch immer gearteten Zweck. Der Suprematismus bezieht sich auf die Dominanz der Kraft der Farbe in der Malerei, es ist *ihre* Energie, die zählt. Die Operation deutet darauf hin, dass Malewitschs Abstraktion Kräfte ohne Erzählung sichtbar macht, durch das Experiment und die Empfindung.

#### 2.7.4 Verschiedene Sichtweisen zum *Schwarzen Quadrat*

Dümpelmann (2014, 35) schreibt, Malewitsch habe im *Schwarzen Quadrat* eine ungegenständliche reine Empfindung gefunden, die von weißen Rändern als Empfindungen der Wüste oder der Nicht-Existenz umgeben sei; es sei nicht möglich gewesen, weiter zu gehen „als bis zur grenzenlosen Welt als Ungegenständlichkeit“. Wo es nicht weiterging, übernahm der Suprematismus die Herrschaft, das heißt, die reine Malerei. Nach Fer (1997, 12) ist das *Schwarze Quadrat* der „Ursprung des Suprematismus“, insofern alle folgenden Bewegungen sich auf das Quadrat als ‚Nullpunkt der Form‘ zurückbezogen haben.

---

<sup>40</sup> Zit. nach Cullinan 2014, 119.

Nach Bürgi (2014, 7) bedeutet das *Schwarze Quadrat* die Zurückweisung der Realität und den Nullpunkt jeder Form. Es stelle einen Anfang dar, das Samenkorn aller Möglichkeiten, die der suprematistischen Wirklichkeit erwachsen, und die Ausschließlichkeit der Empfindung. Sobald die flüchtigen Empfindungen in Bewegung versetzt würden, schließe sich das schwarze Quadrat dieser Bewegtheit an und bilde einen Kreis, ein Kreuz, ein Rechteck oder lose Empfindungen des Fliegens, des Räumlichen oder des Magnetismus. Für Shaw (2013) bringt das *Schwarze Quadrat* den Kampf der Schöpfung zum Ausdruck in Form des schöpferischen Potenzials und der Zerstörung des Alten. Shatskikh (2012, 274) behauptet, dass es die „Null = All“ zugleich enthülle und verberge. Auch nach Drutt (2015, 30) ist das *Schwarze Quadrat* zugleich Ende und Anfang, Null und Unendlichkeit. Dümpelmann (2014, 57) bezeichnet das *Schwarze Quadrat* als Ungegenständlichkeit, als Nichts, als eine Facette des Unendlichen, als unablässige Schöpfung.

Das *Schwarze Quadrat* enthüllt das Nichts, Ungegenständlichkeit, dunkle Flecken ohne Farbe und Leben. Dann wieder wurde es als ‚Fenster in der Wand‘ interpretiert. Shaw (2013) nähert sich dem *Schwarzen Quadrat* aus der Perspektive der Theorie des Erhabenen von Kant, indem er behauptet, es löse „das Gefühl des Missfallens“ aus, „welches aus der Unzulänglichkeit der Einbildungskraft in der Bewertung des ‚Formlosen‘ und maßlos Großen herrührt“, wie Kant es in seiner Untersuchung des Erhabenen (1790) beschreibt.

### **2.7.5 Das *Schwarze Quadrat* und sein Ort in der Ecke**

In der 16. Staatlichen Ausstellung in Moskau (1919) wurde das *Schwarze Quadrat* in einer Ecke gehängt, was ihm nach Fer (1997, 18) eine „feierliche Wichtigkeit verlieh, im Sinne eines originären Standpunkts“. Die Ecke war nämlich in den russischen Bauernhäusern der traditionelle Ort für die Ikone, was ihr (oder in unserem Fall dem *Schwarzen Quadrat*) den Charakter eines Heiligtums verlieh. Das *Schwarze Quadrat* in einer Ecke zu hängen, verwies demnach auf eine Ablösung des Heiligenbildes. Shatskikh (2012) zeigt, dass die Platzierung des *Schwarzen Quadrates* in der Ecke dieses zu einer Ikone erklärte, während diese Ikone die Ecke zugleich zu einer „heiligen“ werden ließ. Nach Lodder (2014) bedeutete, das *Schwarze Quadrat* hoch zu hängen, es hierarchisch über andere Gemälde zu stellen, und seine Hängung über eine Ecke verstellte zugleich den Fluchtpunkt der dreidimensionalen Perspektive, der durch ihre Spitze gebildet wurde, was das Ende des überlieferten Begriffes vom perspektivischen Raum nahelegte. Simmons (1978) verweist auf Ouspenskys Behauptung, dass wir die Unendlichkeit in uns selbst zu suchen hätten. Unendlichkeit



ist für Ouspensky die innere Suche nach dem „ewigen Jetzt“ und einer „inneren Einheit“, weshalb die logische Perspektive ausgeklammert werden müsse. Lodder (2013) schlägt dagegen vor, dass die Ikone eine höhere Realität evoziere und somit eine spirituelle Wahrheit übermittle. Sowohl der Pilot als auch die Ikone zeichneten sich durch ihre Entfernung von der Welt aus, beide befänden sich auf einer höheren Ebene. Der Ikonenmaler hatte die Aufgabe, dem Menschen eine höhere Wahrheit zu vermitteln. 1915 schrieb Malewitsch an Matjuschin: „Ich denke, dass der Name Suprematismus der am besten geeignete ist, denn er bedeutet Übermacht.“<sup>41</sup> 1916 nahm Malewitsch an der Ausstellung *The Futurist Shop* teil. An seinem Körper trug er ein Schild, auf dem stand: „Ich bin ein Apostel neuer Konzepte in der Kunst und der Wundarzt des Geistes“ (Borchardt-Hume 2014, 93). Auf seine Stirn hatte er „0,10“ geschrieben.

1924 hatte Malewitsch im Zusammenhang eines Textes über Lenins Tod behauptet, dass das Bild den Ausgang versperre und Schritte nach vorne unterbinde. Er schreibt: „Alle Schritte führen zum Bild, insbesondere, wenn es ein heiliges Bild ist, daher erkenne ich die Rechtfertigung und tatsächliche Bedeutung der orthodoxen Ecke, in der das Bild steht, das heilige Bild im Gegensatz zu allen anderen Bildern und Darstellungen von Sündern ... Die Ecke symbolisiert, dass es keinen anderen Weg zur Vollendung gibt als den Weg in die Ecke.“<sup>42</sup>

Malewitsch bezog sich in einem Brief an Alexandre Benois vom Mai 1916 auf das *Schwarze Quadrat* als die „Ikone unseres Zeitalters“. Für Benois war es eine „Ikone“, welche die ehemalige Stelle von Madonna und Venus einnahm. Das *Schwarze Quadrat* in die Ecke zu stellen, bedeutet in meinen Augen, eine neue Kunst anzukündigen, eine Kunst, die nicht auf der Vernunft oder irgendwelchen Idealen basiert, sondern auf dem Material. Es geht um eine Art Gegenstand der Ungegenständlichkeit, also um eine Wirklichkeit, die durch die Anerkennung des Materiellen auch den flüchtigen Körper (die Asche) beinhaltet, den sich verändernden schöpferischen Geist und das Potenzial eines unendlichen weißen Raumes der Kreativität, der entbunden wird, sobald er von den vergangenen Ideologien bzw. dem Glauben an absolute Perfektion befreit wurde. Der Geist in seinem unbegrenzten weißen Raum expandiert und wandert über die Ränder der Bildfläche hinaus.

---

<sup>41</sup> Zit. nach Lodder 2013, 106.

<sup>42</sup> Zit. nach Simmons 1978, 129.

## 2.8 Die letzte futuristische Ausstellung der Malerei 0,10

Malewitsch kuratierte *0,10: Die letzte futuristische Ausstellung der Malerei*, die am 19. Dezember 1915 eröffnet wurde und im Chudoschestwennoje bjuro von Nadeschda Dobytschina in Petrograd insgesamt 39 Arbeiten von ihm zeigte.<sup>43</sup> Nach Chlenova (2012, 207) war in der Nähe jedes Bildes folgender Vermerk angebracht: „Suprematism Zhivopisi“ (Übermacht der Malerei), was Malewitsch so erläuterte: „Die Dinge haben sich wie Rauch in Luft aufgelöst ... die Kunst nähert sich der Schöpfung als Ende in sich selbst an und Herrschaft über die Formen der Natur.“

Die Wände des Raumes, in dem Malewitsch ausstellte, waren mit Leinwänden bespannt, was ihnen eine einheitliche Oberfläche verlieh. Die Bilder waren mit unterschiedlichen räumlichen Abweichungen auf die Wand montiert und (abgesehen von einem einzigen) allesamt ungerahmt. Meiner Meinung nach erinnert die Platzierung der Gemälde auf der Wand an die Ikonostase (analog zu einer Wand voller Ikonen), da sie ein größeres bildliches Ganzes suggerieren. In seinem Brief an Matjuschin von 1916 hatte Malewitsch geschrieben: „Daher denke ich, dass die Wände eines Museums Flächen darstellen, auf denen die Werke in derselben Weise angeordnet werden sollen, wie die Formen kompositorisch auf einer Bildoberfläche angeordnet werden ...“<sup>44</sup>. In dieser Hinsicht betont die Wand als eine größere Leinwand, auf der die Gemälde kompositorische Elemente darstellen, das Potenzial für Veränderung und verspricht einen Überblick über historische oder vergangene Positionen, welche auf einen Blick wahrgenommen werden können. Die Wand zeigt verschiedene Positionen des schöpferischen Geistes im ‚unendlichen‘ Raum.

Über die Bedeutung des Untertitels „0,10“ wurde in der Kunstgeschichte ausführlich spekuliert. Nach Drutt (2015) soll Jewgenij Kowtun sich auf die „0“ als Titel einer Zeitschrift bezogen haben, die Malewitsch, wie er in einem Brief an Michail Matjuschin bemerkt, herausgeben wollte. Nach Kowtun hatte Malewitsch Philosophie und Metaphysik gewissermaßen an ihren Anfangspunkt zurückgezwungen, um etwas Neues entstehen zu lassen. Die „10“ wurde so interpretiert, dass sie sich auf die zehn Künstler bezog, die auf der Ausstellung *Tramway V* vertreten waren. Aleksandra Shatskikh teilt diese Auffassung nicht; nach ihrer und Boersmas Auffassung findet man in Malewitschs Entwürfen der Jahre 1913 bis 1915 häufig Zahlenmystik. So erscheint das „0,1“ beispielsweise in seiner Zeichnung *Vorhangentwurf für die Oper „Sieg über die Sonne“* (Tinte und Graphit auf Papier, 11,8 x 10,5 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam). Nach Drutt (2015) gibt die Zeichnung sogar ein „0,1:“ wieder,

---

<sup>43</sup> Vgl. Chlenova 2012, 206.

<sup>44</sup> Zit. nach Shatskikh 2012, 106.

wobei der Doppelpunkt Unendlichkeit suggeriert; Malewitsch habe diesen Begriff immer wieder mit dem Raum und der Null assoziiert. Dagegen plädiert Shatskikh (2012) für ein Istgleichzeichen (=), was bedeutet, dass die Null allem gleichermaßen zukommt: Aus ihr kann ein neuer Anfang entstehen. Ich teile Druetts Auffassung, wonach die Zeichnung einen Doppelpunkt zeigt, was nahelegt, dass Malewitsch auf ein Wachstum über die Null hinaus deutet. In „0,1:“ könnte der Doppelpunkt darauf hinweisen, dass noch weiteres folgt. Die Figur Null steht meiner Meinung nach für Abwesenheit, und „0,1“ zeigt, dass es eine Einheit (1) gibt, die mehr als Null ist, was andeutet, dass nach der Null oder Absenz etwas entstehen wird. Insofern die Null der Punkt ist, von dem aus sich die Figuren entweder in eine positive oder aber eine negative Richtung bewegen, weist Malewitsch darauf hin, dass dies eine Bewegung sein könnte, die über die Null hinausgeht und darauf zeigt, dass etwas ins Sein tritt. Nach meiner Auffassung ist die Null an sich selbst ein unbestimmter, verharrender Punkt, da sie sich eindeutig weder ins Plus noch ins Minus bewegt. Als statischer Punkt kann sie also auf Tod, Leere und Abwesenheit verweisen, auf Bewegungslosigkeit, was wiederum mit der Aussichtslosigkeit der Zerstörung oder dem Nichts zu tun hat. Die Null als Form kann aber auch das Potenzial des Punktes verkörpern, von dem aus Zahlen entstehen können, ihre samenförmige Gestalt kann neues Leben verkörpern. Als kreisförmige Gestalt suggeriert sie das Zyklische und somit Zeit und Wiederkehr. Das *Schwarze Quadrat* ist allerdings nicht kreisförmig und wird doch als dasjenige Gemälde bezeichnet, aus dem Neues erwächst.

Deleuze fragt, welche Art von Leben eine ganz bestimmte Philosophie bzw. ein bestimmtes Kunstwerk erlaube. Für ihn ist Leben nichts, was irgendwann hervorgebracht wurde, sondern das Potenzial des Schöpferischen. Malewitsch hat sich von der Null (an Schöpferkraft) hin zur Schöpfung (,1') bewegt. Die Null beinhaltet Tod, Zerstörung und eine Wiederkehr dessen, woraus etwas entsteht.

1915 schreibt Malewitsch: „Die Schöpfung ist in den Bildern nur präsent, wenn es da eine Form gibt, die sich nichts von dem borgt, was bereits in der Natur geschaffen ist, sondern allein aus den gemalten Massen aufsteigt, ohne sich zu wiederholen und ohne die ursprünglichen Formen von Naturgegenständen einfach nur abzuwandeln.“<sup>45</sup> Weiter heißt es: „Der schöpferische Wille hat sich bis jetzt in die realen Formen des Lebens gequetscht. Unförmigkeit ist der Kampf der schöpferischen Kraft, die dem Elend der Gefangenschaft entkommen ist.“<sup>46</sup> Borhardt-Hume (2014) hebt Malewitschs Bedürfnis hervor, die traditionellen Vorstellungen von „Bildkonstruktion“ auszuradieren. Kunst sollte unabhängig von

<sup>45</sup> Zit. nach Borhardt-Hume 2014, 92.

<sup>46</sup> Ebd. 93.

Religion, Philosophie oder Moral sein, die Form allein dem Reich der Kunst entsteigen. Es galt also, Kunst und ihre Aufgabe neu zu überdenken. In *0-10* schreibt Malewitsch: „Bis jetzt gab es keine Versuche, die Malerei um ihrer selbst willen zu praktizieren, ohne irgendwelche Tribute an das reale Leben.“<sup>47</sup> Und: „Malerei war immer die ästhetische Seite eines Dings, aber sie war nie Ursprung und Ende in sich selbst.“<sup>48</sup>

Malewitsch fragt, wie man überhaupt etwas bauen können soll ohne jedes Fundament. Verlässt man die Tradition, bleibt nur Leere. Tillberg (2014, 253) unterstreicht seine Behauptung: „Wenn es eine Wahrheit gibt, dann nur ... in der Nichtigkeit.“ In seinem Beitrag „Über reine Kunst“ (1920, *Unovis Almanach*) schreibt Malewitsch, dass er aus der Malerei in die Sphäre des reinen Denkens übersiedelt sei. Die Eliminierung des Gegenstandes führte ihn zu der Vorstellung reiner Schöpfung. In *Vom Kubismus zum Suprematismus* (1915) schreibt er: „Der Raum ist ein Behälter ohne Dimension, in den der Intellekt seine Schöpfung hineingibt. Also darf auch ich meine schöpferische Form hineingeben.“ (Ebd. 92) Bewegung ist für Malewitsch „fast ausschließlich mit dem Raum befasst, aber seitdem seine Form verbunden war mit der Wiedergabe von Objekten ... wurde er auf eine Räumlichkeit begrenzt, die auf der Erde Gegenstände voneinander abgrenzt.“ (Chlenova 2014, 69) Der offene, ungegenständliche Raum erlaubt eine freie Bewegung ohne Begrenzung. Shatskikh (2012, 269) macht die Beobachtung, dass Malewitschs Malerei durch die Absenz von Farbe, Gegenstand, Form und dann durch das Nicht-Visuelle voranschreitet. In *Suprematismus: 34 Zeichnungen* (einem unveröffentlichten Text über die weiße Leinwand) schreibt Malewitsch, die Öffentlichkeit behaupte, die Leinwand sei leer; seine Antwort darauf sei, dass die Leinwand mit weißer Farbe bemalt und daher nicht leer ist: Kompositionen in Weiß haben „eine Bedeutung“.

## 2.9 Operation: Malewitsch, Diagramm und Komposition

Über die Operation, d. h. den Einblick in die künstlerische Praxis des *Schwarzen Quadrats* wurde deutlich, inwiefern hier das, was Deleuze als gemalte Empfindung ohne ausführliche zerebrale ‚Erzählung‘ beschreibt, realisiert wurde. Die Abstraktion evoziert durch Farbe, Malweise (Haptik/Faktura) und Form eine reale Erfahrung.

Im *Schwarzen Quadrat* wird die Auflösung der organischen Bildordnung dahingehend sichtbar, als Malewitsch die darunter liegenden vorherigen Bilder spontan mit schwarzer Farbe übermalt. Diese Auflösung der zugrunde liegenden

<sup>47</sup> Zit. nach Borchartd-Hume 2014, 28.

<sup>48</sup> Ebd.

Komposition oder Organisation wird durch eine operative Gesamtheit von Zonen und nicht-repräsentativen Pinselstrichen ersetzt, die bei Deleuze als Diagramm bezeichnet wird. Das Diagramm ist eine Form der visuellen Anordnung („Komposition“), die Beziehungen aufdeckt und sich als zweidimensionale Struktur auf der Bildebene etabliert. Malerei ist für Deleuze grundsätzlich Komposition und nicht Reproduktion (statt der klassischen Bildordnung: das Einzelne im Verhältnis zum Ganzen). Malewitsch übermalt die Klischees und entdeckt beim Malen ohne vorgegebene Methode neue Möglichkeiten. Hier ist weder der Inhalt noch die ästhetische Methode vorgegeben, das Diagramm stiftet vielmehr mögliche Bewegungen und alternative dimensionale Wege.

In diesem Abschnitt untersuche ich den Deleuze'schen Begriff des Diagramms im Werk von Malewitsch und prüfe, ob Malewitsch wirklich etwas Neues geschaffen oder nicht doch lediglich etwas wiederholt hat. Deleuze und Guattari warnen davor, dass die Spur (*décalquer*), „wenn sie denkt, sie reproduziere etwas anderes, in Wirklichkeit nur sich selbst reproduziert“ (Deleuze und Guattari 2011b, 15). Die Spur ist gefährlich, sie pflanzt die Sackgassen, Blockaden, die anfänglichen Pfahlwurzeln bzw. Strukturzentren der Landkarte oder des Rhizoms fort.

Indem er den Gegenstand entfernt, reduziert Malewitsch die Malerei auf die Elemente von Farbe, Form, Raum und *faktura*. Wie lassen sich diese Elemente in eine Ordnung bringen? Ist Komposition mit Ordnung gleichzusetzen? Der Philosoph Bernhard Waldenfels (2017, 12) definiert Ordnung als „eine bestimmte Anordnung der Dinge, die mit einer bestimmten Ideenverbindung korrespondiert, wobei beides bestimmten Regeln gehorcht. Die Griechen nannten diese Ordnung *kosmos*, was zugleich die Konnotation des Schönen hat, oder *taxis*, was eher eine militärische Konnotation birgt, insofern sich der Begriff auf die Aufstellung der Truppen auf einem Schlachtfeld bezieht. Die Bedeutung von Ordnung bleibt immer zweiseitig, oszillierend zwischen Veranlagung und Befehl.“ Waldenfels unterscheidet weiter zwischen Ordnung (Regeln, Strukturen oder Bedingungen der Möglichkeit) und ihrer tatsächlichen Erscheinung in Form von Macht und Tatsachen (Staatsangelegenheiten). Ist Malewitschs Komposition Ordnung, Anordnung, Kosmos oder System? Oder eher der Mangel an Ordnung, also Chaos? Chaos meint Verwirrung, das Formlose. Nach der Zerstörung können Leere und Chaos herrschen, bis eine neue kompositorische Ordnung entwickelt worden ist. Malewitsch beschreibt es als „gruselig“, sich von der Bilderwelt zu trennen (in der er lebte und die er für die Wirklichkeit des Seins hielt), und dass ihn dies bis zur totalen Wüste führte, in der nur noch Empfindung war. Deleuzes Diagramm lässt sich mit Malewitschs Ansatz vergleichen, bei dem Kompositionen Kunstwerke sind, die Irritation hervorrufen:

„Natürlich bewertet die Gesellschaft [das Werk] von außen, bemisst [es] an den etablierten Harmonien, anhand des Gleichklangs; derlei Werke werden unter die Kategorie der Kunst subsumiert. Solcherlei Werke irritieren die gesellschaftlich etablierten Normen nicht aufgrund ihrer Verhältnisse, des Aufbaus der Linien, des Farbtons, des Gemäldes. Aber im Wesentlichen werden jene Werke, die wegen ihres Aufbaus die Gesellschaft reizen, von der Zukunft bestätigt und beweisen aufgrund der Anerkennung durch die neue Gesellschaft, dass sie immer schon Werke waren.“ (Malewitsch 2014, 160). Nach Deleuze soll die Kunst uns aufstören und zum Hinterfragen und Denken anregen. Malewitsch beschreibt, dass auf die Zerstörung das Nichtsein (Wüste) folge; die weißen Ränder im *Schwarzen Quadrat* sind eine solche Empfindung des Nichtseins, in der die quadratische Form als erstes nicht-gegenständliches Element einer Empfindung aufscheint – das schwarze Quadrat ist somit zugleich der „Anfang des wirklichen Seins“.

Wie gelangt Malewitsch zu seinem Bild? Er sagt, seine Vernunft diene ihm als Weg „in das, was durch die Intuition vorgezeichnet wird“<sup>49</sup>. Nach ihm sind „der Intellekt, die Absicht und das Bewusstsein“ der Intuition überlegen, „sie schaffen eine vollkommen neue Form aus dem Nichts oder perfektionieren eine frühere wichtige Form“ (Malewitsch 2015b, 236). Die Absicht führe durch Selbstbewusstwerdung zu der intellektuellen Schöpfung, wohingegen die intuitive Schöpfung unbewusst geschehe, absichtslos und ohne präzise Antwort. Zur Bildwerdung gehören das Entwerfen und Ausprobieren von Möglichkeiten, es gibt keine im Voraus etablierte Methode. Nach Shatskikh (2012) schuf Malewitsch Variationen über das Thema der Ungegenständlichkeit, was sich in der Nummerierung seiner Versuche als 1/40, 1/41 widerspiegelt. Sie zeigen die Folge von Teilen eines größeren Ganzen an. Manche seiner Gemälde haben Titel gefolgt von einer Nummer, z. B. *Supremus No. 67*. Shatskikh (2012) unterstreicht, dass Malewitschs wichtigste Formen nummeriert waren: *Schwarzes Quadrat* war Nummer 1, *Schwarzes Kreuz* und *Schwarzer Kreis* Nummer 2 und 3 (manchmal wechselt die Aufeinanderfolge). Die Nummerierung verweist auf einen Prozess des Forschens und der Entwicklung.

Wie werden die Formen auf der Bildoberfläche in Relation zueinander gebracht? Zum Gemälde *Supremus No. 51* hielt Malewitsch fest: „Ich bin dabei, sehr komplizierte Kombinationen ausfindig zu machen“<sup>50</sup>, und: „Ich entdecke gerade etwas Neues im Bild, das Gesetz der Geburt von Formen als Funktion ihrer Distanznahme.“<sup>51</sup> Malewitsch bezieht sich auch auf das Konstruktionsgesetz,

---

<sup>49</sup> Zit. nach Simmons 1978, 128.

<sup>50</sup> Zit. nach Shatskikh 2012, 140.

<sup>51</sup> Ebd.

welches im Rekurs auf Chlebnikow mit dem „ersten Gesetz der Welterschaffung selbst“<sup>52</sup> verglichen wurde. Für das Gemälde *Supremus No. 58* (1916) fertigte Malewitsch Skizzen an, wie in einem Brief an Matjuschin vom 4. April 1916 deutlich wird, in dem ein Rechteck auftaucht, das eine große rechteckige Fläche in Relation zu einer kleinen Fläche enthält. *Supremus No. 58* trägt die Beschriftung: „Bewegtes Farbschild, basierend auf schwarzer Achse contra Farbfläche.“ Was bedeutet die Achse für die Komposition? Eine Achse ist eine Linie, um die Körper rotieren. Die diagonale schwarze Achse als ein Fokus von Macht schafft Bewegung, indem sie auf die lebensspendende Kraft der Zerstörung verweist, die sich wiederum auf die Revolution und Rotation der Formen um eine zentrale Kraft beziehen lässt; oder man verbindet sie mit der Rotationsachse der Erde. Malewitsch hatte ein Interesse am Weltraum, an den Planeten, an der Schwerkraft. Sind die Farbformen vielleicht als Planeten in der räumlichen Umlaufbahn angeordnet? Shatskikh (2012) verweist hier auf die Anziehungskraft als Schwerkraft. So fragte sich Malewitsch, ob Ovale, Sphären oder Rechtecke im Raum seien, was zugleich heißen würde, dass diese zwar existieren, aber uns nicht bekannt sind. Nach meiner Auffassung suggeriert die Achse den unablässigen Wandel, wie in einer Revolution oder einer Windrose gegen den Widerstand (das „contra“ als Gegenkraft) der Tradition (das Statische). Malewitsch bezog die Oktober-Revolution von 1917 auf die Kunst.

Im August 1917 wurde Malewitsch zum Leiter der künstlerischen Sektion des Moskauer Rats der Soldatendeputierten. Er wollte ein Journal namens *Supremus* ins Leben rufen, um die neue Kunst voranzubringen: „Die Veränderung der staatlichen Ordnung ist Revolution, die Veränderung der Formen und Beziehungen in der Kunst ist Bewegung.“ (Shatskikh 2012, 242) Die Revolution erneuert die alte Ordnung; in der Kunst löst das „Zusatzelement“ Bewegung und Wandel aus. In seiner „Einführung in die Theorie des Zusatzelementes in die Malerei“ notiert er, die Intention einer Wissenschaft der Malerei läge darin, ihren Kontext sichtbar zu machen. Die Malerei ist zum Körper geworden, was sie nach Baier (2014) soziologisch und biologisch-bakteriell macht. Deleuze förderte das Hinterfragen von Klischees über die Wiederholung, um neue Wege abseits vom Repräsentieren zu ermöglichen. Das Zusatzelement erscheint als Krankheit, die die Normen der Repräsentation unterminiert. Baier zeigt, dass das Zusatzelement bzw. russisch das „pribavochnyi element“ der russischen Übersetzung von Karl Marx' Begriff des „Mehrwertes“ mit „pribavochnaya stoimost“ ziemlich nahekommt. Baier zitiert Malewitsch, der in seiner Broschüre *Über neue Kunstsysteme*, die 1919 erschien, das Schöne als „einfache[n]

---

<sup>52</sup> Ebd.

ökonomische[n] Ausdruck eines energetischen Aktes“ bezeichnet“ (Baier 2014, 61). Für Malewitsch verändern das zusätzliche Element und die Bewegung die Formen und die Kunst. Für Deleuze wirken Kräfte auf den Körper, um Bewegung zu erzeugen. Kräfte (z. B. Kräfte des Lebens gegen den Tod) verformen sich, wie auch beim Malen; das Diagramm erzeugt Bewegung und Markierungen, die Form entstehen lassen. Das Werk wird abstrakt, indem etwas Neues entsteht, durch das Diagramm, das aufstört und zerstört und Neues generiert.

Wie lassen sich Bewegung, der Ausdruck von Energie (Schönheit) und Wandel in einfacher Form auf dem Malereikörper (der seine eigene Auflösung involviert) bei Malewitsch zeigen? Das Zusatzelement trägt zur Malerei bei, indem es ein unablässiges Moment der Auflösung der Form einbringt. Baier (2014) schreibt, die „Leinwand der Malerei“ stünde in einem direkten Zusammenhang zur Gesellschaft; Malerei ist eine gesellschaftliche Weise der Herstellung, die Beziehungen stiftet, die die Welt verständlich werden lassen. Nach Malewitsch beinhaltet die Geschichte dieser Herstellung einen ständigen Prozess der Deformation: „Alle Normen etablierter Systeme stellen eine Ordnung der vorhergegangenen Wechselbeziehungen zwischen [...] Zusatzelementen dar, die selbst wiederum ein neues einwirkendes Zusatzelement gebildet haben, dessen Norm mit der anderen Norm brechen kann. Anzeichen für dieses Brechen werden die andere Gestalt der Formen und Färbungen sein, und sie werden sich in Stadien der Deformation und Rekonstruktion bis hin zu einem System entwickeln [...].“ (Ebd. 69)

Wo Farbe und Form deformiert werden, zerbricht die Norm, und genau dies treibt die Geschichte der Malerei voran. Bei Deleuze ermöglicht das Diagramm als Formbildung und Komposition im Sinne einer visuellen Formatierung die Entstehung der neuen Figur und befasst sich mit Deformation und Rekonstruktion (und nicht mit Reproduktion). Operation, Abstraktion handelt von Deformation und Wiederaufbau. Für Malewitsch ist die Malerei als ein Infiltrieren, Verunsichern oder Zerstören von Teilen der Geschichte ein einzigartiger ‚Störfall‘, der ihre Bedeutung untergräbt. Er bezeichnet dies so: „Niemals kann ein Werk bewertet werden, schließlich ist es außerhalb der Zeit.“<sup>53</sup> Baier (2014) behauptet, das Ästhetische werde für Malewitsch von etwas hervorgebracht, das eine etablierte Ordnung der Repräsentation, der Schönheit oder des Begehrens herausfordert. Zugleich warnt Malewitsch: „Auch wenn der Spiegel der Kunst verzerrt, das heißt, das Modell deformiert, so dient er doch augenblicklich dazu, versilbert zu werden, und wenn das nicht klappt, wird er zerschlagen.“ (Malewitsch 1976, 239) Malerei ist ein Ensemble von Zeichen oder

---

<sup>53</sup> Zit. nach Baier 2014, 69.



Elementen, welche die Grundsätze des Seins unterminieren. Sie ist eine hinterfragende bzw. negierende Kraft, die das Definierte, das Historische mit Zerstörung und Ende konfrontiert. Komposition bedeutet Ordnung (*kosmos*), hat aber in einem begrenzten Umfeld durchaus auch die Konnotation von *taxis*, also einen militärischen Unterton, eine Art Konformismus, bis das Zusatzelement wirkt. Zugleich schafft Malewitschs Umgang mit der Farbe auf weißem Grund eine räumliche Vibration auf der Malfläche bzw. bringt einen Rhythmus oder eine Raum-Zeit hervor, die sich nicht ‚niederlässt‘, die außerhalb der Zeit ist.

### 3. Operation

#### 3.1 Malewitsch: Work in Progress

Nach Malewitsch strebt das Leben nach Gesetzen und Frieden und arbeitet daher „Systeme von Wechselbeziehungen“ (Malewitsch 2014, 148) aus, welche die Norm unterstützen. Es verlangt nach Ruhe, was in einer „Übereinstimmung von dynamischen und statischen Relationen der auf das System einwirkenden Zusatzelemente“ mündet, „wobei die dynamischen Elemente miteinander in Deckung gebracht werden, das heißt in ein System, was ihrer Umwandlung in Statik gleicht, deshalb ist jedes System, obgleich es sich bewegt, statisch, das konstruktive Moment ist dynamisch, denn es ist auf dem Weg zum System. Jeder Maler strebt danach, das Zusatzelement in eine harmonische Norm – eine Ordnung – zu versetzen, deshalb spielt die Symmetrie in dieser Ordnung eine riesige Rolle und erweist sich als Anzeichen für und Nachweis des vom unterbewussten Zentrum erzeugten Gleichgewichts.“ (Ebd.)

Das Obige deutet auf ein Verlangen nach Statik, nach Harmonie (normative Ordnung), nach Symmetrie und Ausgewogenheit hin. Nach Malewitsch verfügt die Kunst über unbewusst ausbalancierte Ordnungen, „eine symmetrische Verteilung des Gewichts des einen oder anderen Materials an der Oberfläche oder im Raum“ (ebd. 149). Die Komposition strebt nach Ausgewogenheit, und doch kann sie nie in diesem Zustand völliger Balance bleiben. „Wenn die Kunst Harmonie, Rhythmus und Schönheit [als endgültig] begriffen hat, hat sie nichts begriffen.“ (Crone und Moos 1991, 197) Die Tradition der kompositorischen Balance der Teile (dass also Elemente auf der linken Seite der Bildfläche von solchen auf der rechten ausbalanciert werden usw.) wurde von einer Auseinandersetzung mit autonomen Elementen und ihrer individuellen Funktion innerhalb der Bildfläche abgelöst, was wiederum durch das quadratische Format unterstützt wird. Malewitsch wechselt immer wieder zwischen

der Ausrichtung seiner Bilder, indem er sie auf unterschiedliche Weise hängen lässt, kopfüber oder seitwärts, und auf diese Weise die Tradition des Horizonts innerhalb der Bildfläche außer Kraft setzt. Die Bilder an der Wand wiederum stiften Beziehungen untereinander sowie zum Ganzen, was die Wand selbst zu einem Kunstwerk werden lässt und ganz verschiedene Deutungsmöglichkeiten eröffnet. Jede Veränderung in der Ausrichtung eines Bildes lässt ein neues Kunstwerk an der Wand entstehen, so dass man durchaus von einem *work in progress* sprechen kann.

### **3.2 Das Malerei-Observatorium Malewitschs und seine Rolle für die Operation**

Malewitsch behauptet, dass in der neuen Kunst jede malerische Ordnung über ein typisches (zusätzliches) Element verfüge, welches zu seiner Form beitrage und die Umwandlungen der Empfindungen des Künstlers/der Künstlerin ins Bild unterstütze. Er suchte nach einem Entwicklungsprozess, der sich, herausgebildet aus der Kunst, zugleich auf Gesellschaft, Wissenschaft und Kultur anwenden ließe, um sie für Veränderungen und Alternativen aufzuschließen. In diesem Sinne wurden weder die Form noch die Komposition auf die Bildfläche beschränkt, sondern auf das ganze Umfeld ausgeweitet. In jeder malerischen Ordnung wird das Zusatzelement durch Farbe und Form definiert. Untersuchungen zu den Charakteristika malerischer Oberflächen und die Regeln der Komplementärfarben wurden im Malerei-Observatorium (*zhivopisnaya observatoria*) durchgeführt. Für Malewitsch bestand die Aufgabe des Malers/der Malerin darin, herauszufinden, wie das Bewusste und das Unbewusste auf die Umgebung des Künstlers reagieren und wie sich das ‚klare‘ Bewusste und das ‚unklare‘ Unbewusste jeweils zueinander verhalten (Flach 2007, 129). Die Kunst galt als eine analytische Wissenschaft der künstlerischen Kultur. Malewitsch hält fest: „Die Wirkung neuer Formen der Gestaltung könnte man die ‚Psychotechnik‘ nennen und die neuen Formen selbst als die aktivierten Inhaltsteilchen des neuen additionalen Elements betrachten.“ (Ebd.)

Nach Malewitsch zerstört das Zusatzelement das alte Gedankengut und setzt neue Ideen an seine Stelle. Flach (2007, 127 f.) zeigt, dass die Theorie des Zusatzelements ein Instrument darstellt, um die individuelle Arbeitsweise eines Künstlers/einer Künstlerin hervorzuheben; zugleich zeigt es spezifische Merkmale der Struktur moderner Kunst auf. Dies macht es möglich, die Gesetze und treibenden Kräfte der Kunstgeschichte zu dekodieren. Es ist eine Art Nachzeichnung der Veränderbarkeit von Systemen und ihrer gegenseitigen Beeinflussung. Malewitsch warnt: „Das Umfeld wird auf eine andere Weise entwickelt, indem es nämlich auf das

Individuelle reagiert und bestehende Vorstellungen und Wahrnehmungsweisen verwandelt. In seinem Bewusstsein müssen andere Bilder auftauchen; er wird sich eines neuen Realismus bewusst, und daher entsteht eine andere Struktur von geraden und gekrümmten Linien, vom Umfang des Bildes, das in neue Beziehungen eintreten wird. Jeder Staat ist ein solcher Apparat, vermittels dessen das Nervensystem seiner Einwohner reguliert wird; in ihm gibt es Leute, die man das Bewusstsein des Staates nennen würde und die in einem ganz bestimmten System die Idee dieses Staates verkörpern. Leute in denen das subjektive und individuelle Bewusstsein schon abgetötet wurde.“ (Malewitsch 1976, 154) „Jede Form ist frei und individuell. Jede Form ist eine Welt.“<sup>54</sup>

Nach Dümpelmann (2014) bildet diese Auffassung von Bewegung und lebendigen Formen den innersten Kern von Möglichkeiten. In meinen Augen beschreibt sie, dass jeder individuelle Geist dem „gegebenen System“ eine ganze Welt von Variationen hinzufügen kann und so verhindert, dass er abgetötet wird. „Freigeister“ denken nicht so wie der Staat, ihr Verhalten ist ein anderes, es fehlt ihnen an Unterwerfung, was dazu führt, dass ein Kampf entsteht, da der Staat versucht, die Anerkennung seines Zusatzelementes zu erzwingen. Der Staat will die Gehirne der Freidenker dazu nötigen, nach Staatsmanier zu arbeiten, ihre Leinwände sollen „ein und dasselbe Beziehungsverhältnis“ (Malewitsch 1976, 155) widerspiegeln.

Deleuzes Begriff von Abstraktion bezieht sich gleichermaßen auf die abstrakte wie auf die figurative Kunst. Abstraktion bedeutet die Intensivierung des aktuellen realen Lebens und umfasst in dieser Form den Zusammenschluss von Sinnlichem und Intelligiblem. Die Natur der Malerei ist ihre sinnliche Erscheinung. An die Stelle der klassischen organischen Bildordnung aus Teilen und Ganzem tritt eine flächige Struktur, das Diagramm lässt die klassische Gestaltung zurücktreten. Die Relationen zwischen Diagramm und Organisation führen nicht zu einer einheitlichen, organischen Bildordnung, sondern vielmehr zu ihrer Auflösung. Eine neue operative Totalität tritt in Kraft, es entstehen Linien, Zonen, bedeutungs- und gegenstandslose Striche und Flecken, also das, was Deleuze als Diagramm bezeichnet. Das Diagramm gehört in eine Theorie des Sinnlichen, die zugleich eine Theorie der Formbildung ist, es hat (wie gesagt) etwas mit der Empfindung zu tun. Malewitsch Malerei wollte dem alltäglichen Leben nah sein; die Ungegenständlichkeit legt die Betonung auf die Empfindung des Objektes. Auch für Deleuze bedeutet Abstraktion die Intensivierung des alltäglichen Lebens, indem das Sinnliche und das Intelligible miteinander verschmelzen. Nach Deleuzes Auffassung ist Komposition etwas

---

<sup>54</sup> Zit. nach Dümpelmann 2014, 57.

anderes als Organisation, in ihr wird die Auflösung des organischen Bildaufbaus offensichtlich und das Diagramm kann hervortreten. Die Figur entsteht und löst Empfindungen aus. In Malewitschs Begriff von Komposition werden die klassische Gestaltung und der Gegenstand zurückgewiesen und ersetzt durch die organische Ordnung des Zusatzelements, das Auflösung impliziert und so zugleich einer neuen Ordnung Raum gibt.

Deleuzes schematische Herangehensweise verbindet, interagiert und deutet auf eine metaphorische Vernetzung hin. Die rhizomatische Vernetzung erlaubt mehr Verbindungen als immer nur solche von 1 zu 1. Malewitschs Zusatzelement und seine Förderung des individuellen Bewusstseins gegen die Staatsordnung begünstigen Kreativität, Divergenzen und Wechselwirkungen. Malewitsch ermöglicht die Bewegung von 0 nach 1 durch das Diagramm, wodurch die Zerstörung der Vergangenheit neue Möglichkeiten eröffnet. Deleuzes Begriff des Werdens beinhaltet die Veränderung, er impliziert Bewegung, dynamischen Wandel und Unterschiede zwischen dem Ausgangspunkt und seinen Resultaten. Wenn der Kosmos Phasen mit nicht spezifizierten Ergebnissen durchläuft und wenn ein Moment eine unverwechselbare Versammlung von Kräften darstellt, dann könnte das Werden die unablässige, schöpferische Wiederkehr des Unterschiedes bedeuten. Malewitschs an die Wand installierte Komposition als Versammlung von Kräften ist ein solcher *work in progress*, der dem Wandel und dem temporären Gleichgewicht unterworfen bleibt.

#### **4. Schluss**

In diesem Kapitel habe ich mich mit der Frage befasst, warum Malewitsch den Gegenstand aus seiner Malerei entfernt; ich habe die Einflüsse betrachtet, die in seiner Entwicklung der Ungegenständlichkeit vermutlich eine Rolle gespielt haben, und erläutere, wie all dies auf der Leinwand in Farbe realisiert wird. Es ging darum, anhand des Begriffs der Operation zu untersuchen, wie Malewitsch das *Schwarze Quadrat* malte, nachdem er die traditionelle Bildgestaltung hinter sich gelassen hatte. Des Weiteren ging es um die Frage, wie sich der Unterschied zwischen Ungegenständlichkeit und Abstraktion besser fassen lässt.

Verschiedene Faktoren haben die Herausbildung von Malewitschs Ungegenständlichkeit beeinflusst. Abstraktion als Verbindung zwischen Kunst und Wissenschaft wurde in ganz unterschiedlichen Institutionen in Russland wie auch in Westeuropa entwickelt. Malewitsch hielt daran fest, dass Künstler:innen

Erscheinungen studieren und sie in Kunst übertragen, was auf zweierlei Weise möglich sei: als reine, ungegenständliche Wissenschaft oder als das Entwerfen nützlicher Werkzeuge. Unter dem Einfluss von Robert Koch stellte er Schaubilder her, die isolierte, einflussreiche Veränderungen von Cézanne über den Kubismus bis zum Suprematismus aufzeigten: das sogenannte „Zusatzelement“. Das Zusatzelement ruft Wandel hervor, was neue Forschungswege eröffnet, das individuelle Bewusstsein und „freie Geister“ unterstützt sowie eine Kunst, die die Gesellschaft nachhaltig infiziert und durchdringt. Malewitschs Gebrauch der geometrischen Form deutet auf die Welt der Technik, während das organische Bakterium zur Natur gehört, zu Materie und Ansteckung (Unvollkommenheit), was seine Kunst in der Nähe zum Leben hält. Die Luftfahrt und das Betrachten der Erde von oben gaben dem Suprematismus neue Bilder an die Hand, was Malewitschs Ausruf provozierte, er sei der „Apostel neuer Konzepte“ in der Malerei. Seine Malerei wurde durch die russische Kunst wie auch durch in russischen Sammlungen vertretene westliche Werke beeinflusst. Dass man die vierte Dimension mit dem unendlichen Raum verband und dem Fehlen jeder Ausrichtung, könnte die suprematistische Raumauffassung dahingehend beeinflusst haben, dass Malewitsch seine Gemälde auf verschiedenen Ausstellungen unterschiedlich ausrichtete. Auch der russische semiotische Formalismus eröffnete ihm bezüglich der Hinterfragung von Struktur und Form neue Möglichkeiten.

Untersuchung des Ungegenständlichen meint: die Form auf Null reduzieren, was man als Potenzial, Nichts, Absenz, Reduktion, Ende und Anfang zugleich interpretieren kann. Malewitschs Ungegenständlichkeit in der Malerei entfernt die Besonderheiten des realen Lebens. Ungegenständliche Kunst löst dieselben Empfindungen und Gefühle aus wie gegenständliche Kunst; die ungegenständliche Kunst findet jedoch eine Form des Ausdrucks, „die der einen oder anderen Empfindung entspringt“ (Malewitsch 2014, 192). Der Suprematismus ist der „neue Realismus“ insofern, als die Ungegenständlichkeit ein visuelles Bild in eine Empfindung der Natur transformiert, um so zur Wirklichkeit zu gelangen. Ungegenständliche Kunst ist weder zweckmäßig noch idealistisch. Entfernt man den Gegenstand, bleibt sein Wesen zurück, Idee und Form gehen in der reinen Empfindung eine Verbindung ein. Für Deleuze impliziert die Abstraktion eine Intensivierung des Realen. Empfindung ist die „ausgedrückte Anschauung“ des Individuums, Gehirnarbeit und das Zusatzelement, das zu „neuen Relationsformen“ und zu einer neuen Malkultur führt, insofern jedes Zusatzelement den Plan für eine neue Ordnung enthält.<sup>55</sup> Individuelle Sichtweisen beeinflussen

---

<sup>55</sup> Vgl. Malewitsch 2014, 179.

einander und tauschen sich aus; sie sind keiner bestimmten Ordnung unterworfen,<sup>56</sup> sie laufen quer zur Norm.

Die Forschung zeigt, dass der Begriff der Abstraktion etwas mit dem Ableiten oder Abziehen vom Gegenstand zu tun hat, also mit Reduktion, mit einem Entfernen. Reduktion lässt sich verbinden mit dem Nichts, der Null und der Auslöschung des Gegenstandes in der Ungegenständlichkeit. Auch die Auseinandersetzung mit Malewitschs Begriff der Ungegenständlichkeit verwies auf ein Reduzieren der Form auf die Null (Potenzial, Nichts, Absenz, Reduktion, Anfang und Ende zugleich usw.). Malewitschs gemalte Ungegenständlichkeit reduziert die dinglichen Eigenschaften, um durch die zurückbleibende Essenz des Gegenstandes die wahre Natur der Realität zu vermitteln. In seinem Vortrag für den Proletkult (1920) heißt es, dass „der Suprematismus zu neuen Systemen führe“. Das Alte müsse zerstört werden, um dem Neuen Raum zu geben. Die Ungegenständlichkeit wird realisiert, indem Idee und Form mittels der Farbe auf der Leinwand zu einer reinen Empfindung verschmolzen werden. Ungegenständlichkeit ist sehr spezifisch bei Malewitsch, sie ist nicht vergleichbar mit dem allgemeinen Terminus der „Abstraktion.“

Ist Kunst, die auf der Empfindung basiert und ohne die Darstellung eines Gegenstandes auskommt, abstrakt? Nach Waldenfels (2017) bezeichnet „Weltlichkeit“ ein „Bezogen-sein-auf“, und abstrakte Bilder beziehen sich auf die Welt, auch wenn sie keine weltlichen Gegenstände darstellen. In Malewitschs Worten: Abstraktion ist eine gesellschaftliche Form der Hervorbringung, die „Relationen her[stellt], durch welche die Welt vorstellbar und damit überhaupt verstehbar wird“<sup>57</sup>.

Die Herausbildung der Ungegenständlichkeit wurde anhand des *Schwarzen Quadrats* (1915) studiert. Die Untersuchung des operativen künstlerischen Vorgehens zeigte, dass Ungegenständlichkeit impliziert, die Form auf Null zu reduzieren, was man als Potenzial, Nichts, Ende und Anfang zugleich interpretieren kann. Ungegenständlichkeit deutet auf Reduktion und das Eröffnen alternativer Möglichkeiten. Das Quadrat als statische Form, die Null und die aus schwarzer Asche gewonnene Farbe des schwarzen Quadrats suggerieren Tod, Abwesenheit, Nichts, Absenz, Stillstand (keine Bewegung, Gleichgewicht, Klischee/Tradition), Reduktion, Keim (Samen), Vollkommenheit (Staat, Religion), Zerstörung/Auslöschung (Übermalung). Nach meiner Auffassung ist die Null an sich selbst ein unbestimmter, verharrender Punkt, da sie sich eindeutig weder ins Plus noch ins Minus bewegt. Als statischer Punkt kann sie also auf Tod verweisen, auf Bewegungslosigkeit, was wiederum mit der Aussichtslosigkeit der Zerstörung oder dem Nichts zu tun hat. Sie

---

<sup>56</sup> Ebd. 154.

<sup>57</sup> Zit. nach Baier 2014, 69.

kann aber auch das Potenzial des Punktes verkörpern, aus dem Zahlen entstehen können, ihre samenförmige Gestalt kann neues Leben verkörpern. Als kreisförmige Gestalt suggeriert sie das Zyklische und somit Zeit und Wiederkehr. In *Schwarzes Quadrat* ist das schwarze Quadrat von einem weißen Quadrat umgeben: Malewitsch ist von der „0“ (schöpferische Kraft, Schwarz) zur „1“ (Schöpfung, Weiß) übergegangen. Die Form auf die Null zurückzusetzen eröffnet der Kreativität einen unendlichen Raum.

Die *evrilogia* von Peter Klimentitsch von Engelmeyer, die den schöpferischen Akt innerhalb der Kunst und der Wissenschaften untersuchte, hatte Einfluss auf die wissenschaftlichen Aufzeichnungen Malewitschs, der Begriffe aus einer Disziplin in eine andere implantierte und von hier aus den Begriff des „Zusatzelements“ entwickelte. Das Zusatzelement ruft Wandel hervor, was neue Forschungswege eröffnet, das individuelle Bewusstsein und „freie Geister“ unterstützt sowie eine Kunst, die die Gesellschaft nachhaltig infiziert und durchdringt. Malerei ist eine Geschichte der Veränderung – als Kunstgeschichte ebenso wie in Malewitschs Wand voller Bildern, die immer wieder anders ausgerichtet werden. Malewitsch hielt seine Malerei nah am Leben, er widersetzte sich Ideologien und dem Nützlichkeitsdenken. Seine „Freidenker“ malen nicht, wie der Staat es will. Sie hinterfragen das Vorgefertigte und konfrontieren das Historische mit seiner Hinfälligkeit.

Das Zusatzelement zeigt so die spezifischen Merkmale der Struktur moderner Kunst auf. Dies ermöglicht es zugleich, die Gesetze und treibenden Kräfte der Kunstgeschichte zu dekodieren. Es ist eine Art Nachzeichnung der Veränderbarkeit von Systemen und ihrer wechselseitigen Beeinflussung.

Malewitschs Gegenstandslosigkeit zeigt sich auch als das Lösen ästhetischer Fragen, als Nachdenken und experimentelles Entwerfen von Theorien. Für ihn ist der Künstler/die Künstlerin dann ein:e „Schöpfer:in“, wenn sich die Gestalten in seiner/ihrer Malerei klar von der Natur unterscheiden.<sup>58</sup> Wie bei Deleuze ist Malerei hier nicht beschreibend, sondern fängt Kräfte ein und evoziert neue Affekte und Empfindungen. Malewitsch betont, dass die Farbe in eine unabhängige Einheit eintreten soll, sie soll „gleichzeitig ein Individuum in einem gemeinschaftlichen Umfeld [sein] wie eine unabhängige Individualität“<sup>59</sup> bewahren. Farbauswahl, Bildordnung, Diagramm, Pinselstriche, Haptik, Gefühl, Intuition, deuten darauf hin, dass jedes

---

<sup>58</sup> Vgl. Bürgi 2014, 7.

<sup>59</sup> Zit. nach Cullinan 2014, 119.

Kunstwerk eine eigenständige Individualität besitzt, die durch die künstlerische Praxis Form gewinnt. „Jede Form ist frei und individuell. Jede Form ist eine Welt.“<sup>60</sup>

Schöpferische Kunst verfügt so über Formen, die etwas auf ungekannte, neue Weise offenbaren. Daher sind Künstler:innen Hervorbringende, die mit einem schöpferischen Intellekt arbeiten, indem sie die Natur des Seins untersuchen und Weisen des Ans-Licht-Tretens ermöglichen. In seinem Beitrag „Über reine Kunst“ (1920, *Unovis Almanach*) heißt es, er sei aus der Malerei in die Sphäre des reinen Denkens übergesiedelt. Die Eliminierung des Gegenstandes führe ihn zu der Vorstellung reiner Schöpfung. Nach Malewitsch ist das Ziel der Kreativität die Kreativität selbst. Das Zusatzelement zerstört das alte Gedankengut und setzt neue Ideen an seine Stelle. Durch die Unterschiede hebt es die individuelle Arbeitsweise eines Künstlers/einer Künstlerin hervor.

Malewitsch bewegt sich weg von der figurativen Tradition, indem er einen alogischen Raum schafft, in dem die materiellen Eigenschaften von Struktur, Farbe und *faktura* betont werden. Mit seinem „Alogismus“ hinterfragt er die ‚logische‘ Beziehung zwischen Gegenstand und Bild. Es gelte, die Malerei zu betonen (nicht den Gegenstand), um zu verstehen was „das eigentlich ist, die Malerei“<sup>61</sup>. Wo Farbe und Form deformiert werden, zerbricht die Norm, und genau dies treibt die Geschichte der Malerei voran. Nach Malewitsch bilden Normen, die vom Zusatzelement unterwandert werden, selbst ein Zusatzelement und entwickeln sich durch die Deformation und Rekonstruktion hin zu einem neuen System.

Wenn die bekannten Bedeutungsstrukturen wegfallen, muss die Komposition immer wieder neu gefunden werden. Bei Malewitsch geschieht dies explorativ, er untersucht, wie innerhalb eines Bildes durch Intuition und Zielsetzung Bedeutungen geschaffen werden können. Seine Ungegenständlichkeit befreit das Bewusstsein von den Gegenständen. Ihre Stärke liegt darin, dass sich jede:r Künstler:in individuell positioniert, um die Herausforderung einer neuen Schöpfung zu realisieren – sobald sie dingfest gemacht wird, erstarrt sie gewissermaßen und wird zum potenziellen Opfer von Ideologien. Die Operation über die Analyse des Künstlerischen offenbart also, dass die Malerei durch die Mittel der Malerei erschlossen wird und nicht nur durch eine Analyse des Begriffs „Abstraktion“.

---

<sup>60</sup> Zit. nach Dümpelmann 2014, 57.

<sup>61</sup> Zit. nach Moscicki 2017, 87.



## C. ABSTRAKTION BEI EMMA KUNZ

### 1. Über Emma Kunz

Emma Kunz wurde 1892 als eines von zehn Kindern einer Textilweberfamilie in Brittnau in der Schweiz geboren. Ihr alkoholkranker Vater beging 1909 Selbstmord. Ihre ältere Schwester Hulda war ausgebildete Krankenschwester und Mitglied der reformierten Kirchengemeinde, was Emmas Interesse an Heilung, Medizin und der christlichen Religion beeinflusst haben könnte. 1912 arbeitete sie in der Strickerei Künzli, von 1923 bis 1939 als Haushälterin für den Maler und Kunstkritiker Jacob Friedrich Welti. Schon früh übte sie heilpraktische Tätigkeiten aus. 1930 veröffentlichte sie unter dem Titel *Leben* einen Gedichtband. Ab 1948 zog Emma Kunz nach Lungern, wo der 1947 heiliggesprochene Schutzpatron der Schweiz Nikolaus von Flüe (1417–1487), einer der letzten großen Mystiker des Mittelalters, gelebt hatte. 1951 ließ sie sich in Waldstatt nieder und gründete eine Heilpraxis. Sie veröffentlichte verschiedene Bücher über ihr Schaffen, so 1953 *Das Wunder schöpferischer Offenbarung* und *Neuartige Zeichnungsmethode*, das Untertitel „Gestaltung und Form als Mass, Rhythmus, Symbol und Wandlung von Zahl und Prinzip“ trägt. Emma Kunz starb 1963.

#### 1.1 Einflüsse und Kontext

Emma Kunz hat kein Kunststudium absolviert, sie selbst bezeichnete sich als Forscherin und Heilerin. 1938 begann sie erstmals unter Verwendung eines Pendels zu zeichnen. Die meisten Informationen, die wir über die Entstehung ihrer Zeichnungen haben, stammen von Personen, die sie kannten oder selbst erleben konnten, wie sie als Heilerin arbeitete oder zeichnete. Heute wird Kunz oft als spirituelle Künstlerin, Wahrsagerin, telepathische Heilerin oder Alchemistin bezeichnet, als eine Person, die eine ganzheitliche Sicht auf Körper und Geist besaß und über ein prophetisches Vermögen und die Fähigkeit der Radiästhesie verfügte. Im Folgenden werde ich kurz auf diese verschiedenen Aspekte eingehen, um herauszufinden, ob und wie sie die künstlerischen Zeichnungen von Emma Kunz beeinflusst haben.

Als Emma Kunz ein junges Mädchen war, vollzogen sich tiefgreifende Veränderungen im Blick auf die gesellschaftliche Stellung der Frau. Emma Kunz setzte sich über eine ganze Reihe gesellschaftlicher Grenzen für Frauen hinweg,

indem sie beispielsweise allein nach Amerika reiste, einen Beruf als Heilerin ergriff und begann, die Wissenschaft intuitiv und durch ihre Arbeit mit Naturkräften zu hinterfragen.

Laut Kipke (2021) reiste Kunz 1911/12 auf eigene Faust nach New York, um ihre Tante zu besuchen. Wir wissen nicht, welchen Einflüssen sie dort ausgesetzt war – möglicherweise fand sie Interesse an feministischen Ideen oder an der Theosophie (gegründet 1875 von Helena Blavatsky und dem Amerikaner Henry Steel Olcott). Aufgrund der sozialökonomischen Veränderungen, der Industrialisierung, einer wachsenden Skepsis gegenüber den um sich greifenden Rationalisierungsprozessen und einem wachsenden Bewusstsein für ihre eigenen Rechte könnten Frauen wie sie vom Spiritismus angezogen worden sein. Möglicherweise hat Emma Kunz auch mit Kunstwerken der ersten Generation amerikanischer abstrakter Künstler:innen wie Arthur Dove Bekanntschaft gemacht.

### **1.1.1 Verbindungen zwischen Kunst und Natur**

Der Jugendstil steht als Symbol für Unabhängigkeit und die Aufhebung vergangener Werte, er ist mit Fortschrittsvorstellungen in Politik und Gesellschaft verbunden. Die Periode des Jugendstil (ca. 1890–1920) kennt etliche Designer:innen, Künstler:innen und Architekt:innen, die sich als Reaktion auf die urbane Massenmigration und Industrialisierung der Natur zuwenden, um sich von ihr inspirieren zu lassen. Emma Kunz war ausgesprochen naturverbunden und baute in ihrem Garten Kräuter zu Heilzwecken an. Der Jugendstil mag sie mit seinem Sinn für Harmonie und Gleichgewicht durch Naturkräfte und die Rückbesinnung auf die Natur beeinflusst haben. Wenn man bedenkt, dass Kunz ab 1912 in einer Stickerei beschäftigt war, könnte sie außerdem von den dekorativen Jugendstil- und Art-Deco-Mustern beeinflusst worden sein, die in der Zeit von 1890 bis 1920 in Mode waren. Jugendstilkünstler wie Emile Gallé, Eugène Grasset und Maurice Pillard Verneuil, der Verleger Georg Hirth sowie das Buch *Kunstformen der Natur* des Zoologen Ernst Haeckel 1904 und die Veröffentlichung von Karl Blossfeldt von 1928, *Urformen der Kunst*, waren Kunz möglicherweise bekannt. Auch Darwins Evolutionstheorie war im frühen 20. Jahrhundert sehr geläufig. Darüber hinaus werden Kunz' geometrische Formen mit Owen Jones' *Grammar of Ornament* (1856), Charles Blanc' *Grammaire des Arts du Dessin* (1867) und John Ruskins *The Elements of Drawing* (1857) sowie mit den Schriften von Wassily Kandinsky und Paul Klees Bücher über Form und Farbe in Verbindung gebracht. Ihre *Neuartige Zeichnungsmethode* von 1953 spricht von „Grundformen“ und verweist auf die Schönheit der mathematischen Formel.

1941 war Anton C. Meier, der spätere Gründer des Emma-Kunz-Zentrums, als Sechsjähriger an einer schweren Kinderlähmung erkrankt und galt schulmedizinisch als austerapiert. Emma Kunz heilte das Kind mit einem aus dem Gestein einer nahegelegenen Grotte gewonnenen Pulver, dem sie den Namen AION A gab. Der aus dem Griechischen stammende Begriff „aion“ bedeutet soviel wie „ewig, ohne Einschränkung“; Kunz wollte damit auf die nahezu grenzenlosen therapeutischen Möglichkeiten des Heilgesteins hinweisen. So kommt AION A beispielsweise auch Pflanzen zugute, wenn es mit Erde gemischt wird. Kunz schwang ihr Pendel über Ringelblumen in ihrem Garten, was zusätzliche Blüten hervortrieb und die rationalistische Wissenschaft vor den Kopf stieß. Emma Kunz erkannte, dass Industrialisierung und Materialisierung die Verbindung des Menschen zur Natur zerstört hatten, und versuchte, die aus der Natur geschöpften Heilkräfte wiederzuerlangen. „Heilkraft ist nach Emma Kunz Ausdruck einer umfassenden Kraft im Universum. Jedes Wesen, das in vollkommener Harmonie mit den kosmischen Gesetzen lebt, bedient sich in ganz selbstverständlicher und ungezwungener Weise dieser Kräfte. Einer Krankheit liegt folglich als allgemeine Ursache immer ein unausgewogenes Verhältnis zur Natur zugrunde.“ (Meier 2003, 16)

Sri Aurobindo, ein indischer Philosoph und Dichter, der „integrales Yoga“ für Gesundheit, Harmonie und den Umgang mit den Kräften der Krankheit entwickelte, lud Emma Kunz ein, in Indien zu unterrichten. Er war der Meinung, dass der Mensch davon ablassen sollte, die Natur auszubeuten, nicht zuletzt, um von Naturkatastrophen verschont zu bleiben. Er kritisierte auch, dass die Wissenschaft eine eingeschränkte Perspektive einnehme, da sie zwar ein Wissen über Prozesse habe, aber keine Einsicht in die Grundlagen des Seins und daher für eine Weiterentwicklung der Natur und des Lebens ungeeignet sei. Er befasste sich mit Visionen über den menschlichen Fortschritt, die spirituelle Evolution und die Entwicklung des menschlichen Lebens hin zu einem göttlichen Leben in einem göttlichen Körper.

Sri Aurobindos Prosaband *The Life Divine* (1939) belegt seine Ansicht, dass die Grundprinzipien der Materie, des Lebens und des Geistes im Rahmen der irdischen Evolution dem Prinzip eines „Superminds“ (einer Übergangskraft) unterworfen sind, das zwischen den Bereichen des Endlichen und des Unendlichen angesiedelt ist. Dieses aufkeimende Bewusstsein sollte den Weg hin zu einem glücklicheren Leben bahnen, das mit Wissen, Liebe, Harmonie und dem Überwinden dunkler Mächte den Zweck der Schöpfung erfüllt, um das Göttliche auf Erden zu ermöglichen. Es wäre interessant zu wissen, ob und inwieweit Emma Kunz Sri Aurobindos Schriften kannte,

da auch ihre eigenen Gedichte Themen rund um das Spirituelle und die Erleuchtung behandeln.

1930 veröffentlichte Emma Kunz den Gedichtband *Leben* (Kunz 1930). Den Titeln der Gedichte nach zu urteilen, beinhalten diese Themen wie Vergänglichkeit, Unsterblichkeit, Weltanschauung, Frieden auf Erden, Leben ist Sterben, Gebet, Glück und mehr. Ihr Gedicht *Ohne Titel* bezieht sich klar auf die jüdisch-christliche Religion:

„Am Anfang war das Wort;  
das Wort ist der Geist Gottes;  
ist Leben, Kraft und Seele zugleich.“

### **1.1.2 Die „Spiritistin“**

Ab 1938 begann Kunz zu zeichnen; sie schuf rund vierhundert Werke. In den 1970er Jahren wurden ihre Zeichnungen in einen künstlerischen Kontext gestellt und seitdem in zahlreiche prominente Ausstellungen zu Abstraktion, Spiritismus usw. aufgenommen. Dies wirft die Frage auf, ob sich diese Werke trotz ihrer abstrakten Anmutung tatsächlich für die Zwecke eignen, die die Kuratorinnen und Kuratoren in ihnen sehen. Die Kunstkritik hat Emma Kunz immer wieder als Spiritistin bezeichnet und ihr damit die Fähigkeit unterstellt, als Medium mit den Geistern verstorbener Personen kommunizieren zu können. Der/die als Medium agierende Spiritist:in überträgt in Trance die geistige (verborgene) Welt in eine abstrakte Zeichnung. Kunz selbst erhob jedoch nicht den Anspruch, Spiritistin zu sein.

### **1.1.3 ‚Penta‘, Pentagramm, Goldenes Rechteck, Geometrie, Kunst und Gesundheit**

Ein Pendel ist ein Körper, der an einer Achse oder einem Punkt außerhalb seines Massenmittelpunktes aufgehängt ist und unter dem Einfluss der Schwerkraft um seine eigene Ruheposition schwingen kann. Emma Kunz benutzte das Pendel offenbar, um ihr Zeichnen zu leiten.

Eine Charlotte Gugelmann soll Kunz zwischen 1930 und 1936 in den Umgang mit der Wünschelrute eingeweiht haben; Kunz begann nach Erdstrahlen zu suchen, die über heilende Kräfte verfügen könnten. Ab 1938 nannte sie sich auch „Penta“, was sich sowohl auf die Etymologie des schwingenden Pendels als auch auf den fünfzackigen Stern beziehen sollte, der sich aus einer einzigen Linie entwickeln lässt. Darüber hinaus symbolisiert das auf das griechische „penta“ für „fünf“ zurückgehende Pentagramm in der christlichen Religion die fünf Sinne, die fünf Wunden Christi sowie

die zwei mal fünf Finger und Zehen des Menschen. Die fünf Punkte auf dem Pentagramm sind verbunden mit den vier Elementen Erde, Luft, Feuer, Wasser und, als fünftes, der Idee.

Außerdem stand das Pentagramm bei den Pythagoräern für die Gesundheit. Pythagoras verband das Fünfeck, in dem wiederholt das Verhältnis des Goldenen Schnittes auftritt, mit dem gesunden menschlichen Körper. Harmonie, die durch Gleichgewicht und Ordnung erreicht wird, kann mit Gesundheit und Schönheit assoziiert werden, während Ungleichgewicht mit Krankheit und Tod einhergeht. Um den Gesundheitszustand ihres Klienten oder ihrer Klientin zu bestimmen, soll Emma Kunz mit ihrem Pendel daher die Energieniveaus der Körperorgane ertastet haben. Bressler (2020) verweist auf die altgriechische Naturkunde, den Goldenen Schnitt und die Fibonacci-Zahlen als Einfluss auf Geometrie und Proportionen in der Kunst. Das Pentagramm als Symbol für Gesundheit und Leben und die regenerativen Eigenschaften des Goldenen Schnitts suggerieren Ausgewogenheit und das Wohlbefinden des Menschen als Lebenseinstellung. Im Judentum wird das Pentagramm verwendet, um Gerechtigkeit, Barmherzigkeit und Weisheit darzustellen. Zeigt ein einzelner Punkt des Pentagramms nach oben zum Himmel, wird er als positiv wahrgenommen, während er in umgekehrter Richtung mit der Anziehung des Bösen in Verbindung gebracht wird. Konzepte wie diese haben Emma Kunz möglicherweise dazu inspiriert, sich den geometrischen Formen zuzuwenden.

#### **1.1.4 Telepathie, Hellsehen, Numerologie, Weissagung, Prophezeiung, Alchemie**

Auch Begriffe und Fähigkeiten wie Telepathie, Hellsicht, Numerologie, Weissagung, Prophezeiung oder Alchemie sind Emma Kunz immer wieder zugesprochen worden und man hat ihre Zeichnungen wie Themen wie diesen in Verbindung gebracht. Im Folgenden möchte ich einige Aspekte dieser der Esoterik und Mystik zugeschriebenen Themenkreise kurz zusammenfassen und vorstellen.

Wahrsagen wird definiert als die Praxis, zukünftige Ereignisse vorherzusagen, verborgenes Wissen durch die Aufklärung von Omen (Vorzeichen) mit Hilfe übernatürlicher Kräfte zu heben, und als seltene „Einsicht: intuitive Wahrnehmung“ bei der Suche nach Wissen über das Unbekannte mit paranormalen Mitteln. Darüber hinaus definiert man Wahrsagen als das Bestimmen der Ursache von Ereignissen, manchmal das Vorhersagen der Zukunft durch verschiedene natürliche, psychologische und andere Techniken. Die wahrsagende Person sucht nach Informationen über das Kommende und möglicherweise über die

Vergangenheit, wo dies die Zukunft beeinflusst. Wahrsagungen können folglich Informationen z. B. über Krankheiten, Schwierigkeiten/Hindernisse im Leben, Träume usw. bereitstellen, die die Entscheidungsfindung beeinflussen. Sie können auch dabei helfen, Sorgen, Ängste oder Motive zu umreißen. Dies kann auf interpretativem Wege, aber auch intuitiv erfolgen. Emma Kunz stellte Fragen an ihr Pendel, und ihre Zeichnungen wurden dazu verwendet, gemeinsam mit ihren Klientinnen oder Klienten nach Lösungen zu suchen.

Emma Kunz wurde zudem mit den Fähigkeiten der Telepathie in Verbindung gebracht. Telepathie (aus dem griechischen „tele“, „entfernt“ und „pathos“, „(Er)Leiden, Erfahrung“) wird als die Weitergabe von Gedanken oder Informationen von einem Individuum an ein anderes beschrieben, ohne Verwendung bekannter menschlicher Sinneskanäle oder physische Interaktion. Vielleicht könnte dies mit einer Energie in Verbindung gebracht werden, die von Emma Kunz in ihre Zeichnungen übergegangen ist und die der Betrachter/die Betrachterin in der Konfrontation mit diesen Zeichnungen erneut erfährt.

Numerologie ist der Glaube an die mystischen Beziehungen zwischen einer Reihe von gleichzeitigen Ereignissen sowie zwischen Zahlen, Buchstaben und ganz bestimmten Mustern. Auch diese Lehre wird mit Heilung in Verbindung gebracht, das heißt, die Numerologie verwendet Techniken wie beispielsweise das Berechnen von Lebenszahlen aus dem Geburtsdatum des Fragestellers, die es dem/der Heilenden erlauben, etwas zu diagnostizieren oder vorherzusagen. Auch Emma Kunz lässt im Untertitel zu ihrem Buch *Neuartige Zeichnungsmethode* (1953) verlauten, es ginge um „Komposition und Form als Dimension, Rhythmus, Symbol und Transformation von Zahlen und Prinzipien“.

In diesem Buch bezieht sich Kunz vor allem auf den Kreis, das Kreuz und das Dreieck als in der Theosophie mit ganz bestimmten Bedeutungen versehene Formen. Nach Kipke (2021) beschreibt Kunz Formen prinzipiell als geschaffen durch gerade Linien („gerade Linien nach Mass und Zahl“) und das Kreuzen von geraden Linien als formschaffend. Männer werden mit ungeraden Zahlen, mit der Eins, der Vertikalen, dem Feuer und spirituellen Strahlen in Verbindung gebracht, während Frauen mit geraden Zahlen, mit der Zwei, mit Wasser, Materie, Erde und der horizontalen Linie verbunden sein sollen. Das Dreieck bezieht sich auf die Zahl Drei, das Quadrat auf die Zahl Vier. Das irdische Leben und die Ebenen einer Pyramide sind mit dem Quadrat verbunden, das Pentagramm und ein fünfzackiger Stern wiederum mit der Zahl Fünf als Symbol für den Mikrokosmos, das Bewusstsein, das Denken und die menschlichen Finger und Zehen. Die Zahl Sechs bezieht sich auf den Makrokosmos und die physische Welt. In Bezug auf Pythagoras ist die heilige Zahl der Venus die

Zahl Sechs, was Fruchtbarkeit bedeutet. Die Beziehungen zwischen dem Pflanzenwachstum, der Geometrie in Kunz' Zeichnungen und den Fibonacci-Zahlen bleibt zu erforschen.

Juri Steiner (2022) bezeichnet Emma Kunz als jemanden, der Radiästhesie und Alchemie praktizierte. Neben der Definition von Alchemie als Umwandlung von unedlen Metallen in edle Metalle wie Gold kann Alchemie sich auch auf die unerklärliche Entdeckung eines universellen Heilmittels in Bezug auf Krankheiten und die grundsätzliche Verlängerung des Lebens beziehen. In der Kunst hat Alchemie die Konnotation, die Funktionsweise der Schöpfung zu enthüllen, was hier mit Deleuzes Konzept des Diagramms in Verbindung gebracht werden kann, das neue Formen entstehen lässt, oder in Kunz' Zeichnungen mit ihrer Verwendung des Pendels, um das Klischee zu stören und neue Wege zu erkunden.

### 1.1.5 Radiästhesie und Kräfte

Wikipedia definiert Radiästhesie als die „Lehre von angeblichen Strahlenwirkungen auf Organismen. Die Untersuchung der Strahlen und deren Auswirkungen geschieht mittels einer paranormalen Strahlenfähigkeit bzw. Strahlenempfindlichkeit, die feinfühlig Menschen nach Annahme ihrer Anhänger besitzen sollen.“

Das lateinische „radius“ bedeutet „Strahl“, das griechische „aisthesis“ ist die Sinneswahrnehmung.

Die Radiästhesie befasst sich mit verschiedenen Wellen und Strahlen, die aus dem Universum, der Erde oder den Energiefeldern des Menschen stammen können. Surel (2014) beschreibt die Radiästhesie auch als den Zugang zu Strahlungen, die nicht „lokal“ über die Sinne verlaufen. Radiästhesie wird verwendet, um Krankheiten zu diagnostizieren oder genaue homöopathische Behandlungen für jedes einzelne Individuum herauszufinden, und zwar durch das Erkennen von Veränderungen in Energien und Schwingungen, die von der zellulären bis zur kosmischen Ebene reichen können. Das Prinzip der Radiästhesie besteht in der Annahme, dass alle Dinge (inerte, organische oder Formen) Energiewellen oder „Wellenformen“ ausstrahlen. In seinem 1854 veröffentlichten Buch *De La Baguette Divinatoire* hatte bereits der französische Chemiker Michel Eugène Chevreul (1786–1889) erklärt, dass verschiedene Arten des Denkens spezifische Arten von Bewegungen oder Energiefeldern erzeugen und dass das Unbewusste solche Informationen aufnehmen kann.

Emma Kunz soll die Fähigkeit gehabt haben, die Strahlung, die von einer Person, einem Objekt, einem Wasser oder einer Landschaft abgegeben wird, zu erkennen.

1942 entdeckte sie in einem Steinbruch in Würenlos die Kräfte des bereits erwähnten Mineralstoffs AION A, der über natürliche magnetische Kräfte verfügt und den sie zur Behandlung von Krankheiten einsetzte. Sie strebte nach einem positiven Gebrauch von Kräften und Strahlen zu Heilzwecken.

Radiästhesie nähert sich dem menschlichen Körper als einem Schwingungsgefüge. Wenden wir die Beschreibung der Radiästhesie auf Emma Kunz an, so deutet dies darauf hin, dass sie ein Pendel nutzte, um sich auf die Schwingungen des Patienten oder der Patientin einzustellen. Ihr Ziel bestand darin, stärkere und schwächere Schwingungen zu erkennen, die auf den körperlichen Gesundheitszustand hinweisen können (schwächere Organe könnten anders strahlen und würden somit eine andere Behandlung erfordern). Kunz als Radiästhesistin hätte die Schwingungen von Körpern oder Gegenständen aufspüren können, indem sie mit ihrem Pendel das Energiefeld mitschwingen ließ und diese Energien nach einer Messskala aufzeichnete, die für die Erfassung und Entschlüsselung der Informationen erforderlich gewesen sein könnte. Vielleicht verwendete Kunz aus diesem Grund fein liniertes Millimeterpapier, da Präzision für eine genaue Entschlüsselung offenbar notwendig war.

Nach Surel (2014) kann der Mensch als ‚Instrument‘ der Radiästhesie mit guter Ausbildung eine präzise Intention entwickeln, also die Fähigkeit, gezielt Fragen zu stellen. Er nutzt hier das Unbewusste, um mit dem Unsichtbaren zu interagieren, und Körper, Herz und Seele, um Signale zu sammeln. Das Pendel fungiert dabei als Antenne und Indikator zugleich. Kunz' Herangehensweise an die Heilung von Patient:innen und das Anfertigen von Zeichnungen bestand offenbar darin, zunächst Fragen zu stellen und dann den Hinweisen des Pendels zu folgen.

In der Radiästhesie bezieht sich der Begriff „bewusst“ auf die logischen, wertenden, rationalen und analytischen Aspekte des Geistes. Das Unterbewusstsein birgt emotionale und ungelöste Probleme, automatische Reaktionen und das, was buchstäblich unter der Oberfläche liegt. Das Unbewusste ist der Eingang zur Intuition, zu nicht-lokalen Informationen und zu den natürlichen Prozessen und kann sich mit allem „Nicht-Lokalen“ verbinden. Das Pendel unterstützte Emma Kunz bei dem Zugang zu ihrer Intuition und ermöglichte es ihr, auch in ihren Zeichnungen neue Wege abseits der rationalen und repetitiven Normen der Gesellschaft zu finden. Das Unbewusste lässt Dinge zum Vorschein kommen, die sonst durch das Bewusstsein eingeschränkt oder blockiert worden wären. Durch das Unbewusste wird der Zugang zur Intuition erleichtert.



Kunz verwendete ihre Zeichnungen in ihrer Heilpraxis, sie behandelte auch Kranke, bei denen es möglicherweise um Leben und Tod ging. Wie hat Kunz diesen unsichtbaren Kampf der Kräfte des Lebens gegen die des Todes in ihren Zeichnungen sichtbar gemacht? Francis Bacon habe versucht, den Schrei zu malen, nicht den sichtbaren Schrecken, da es der Schrei ist, der unsichtbare Kräfte einfängt. Bacons gemalter Schrei stelle eine Beziehung her zwischen dem sichtbaren Schrei (d. h. dem Abgrund der Dunkelheit, der uns in dem offenen Mund entgegenschlägt) und den unsichtbaren Kräften, die die Kräfte der Zukunft sind (es gibt „nichts mehr zu sehen“). Bacon kann nur jene unsichtbaren Kräfte sichtbar machen, die ihn dazu bringen, „um sein Leben etc. [zu] schreien, um jene Verkoppelung von Kräften nahelegen, der spürbaren Kraft des Schreis und der nicht-spürbaren Kraft dessen, was schreien macht.“ (Deleuze 2016, 57) Auf das Schauspiel wird verzichtet – um die Sensation zu erreichen, nähert sich Bacon einer Figur ohne Schrecken. Der „Schrei ist mehr als der Schrecken“, die Gewalt der Sensation mehr als die Gewalt des Spektakels, denn sie setzt eine Kraft frei. Wenn der sichtbare Körper den Kräften des Unsichtbaren gegenübersteht, beginnt er aktiv zu kämpfen, und für Bacon stellt der Kampf mit dem Tod (dem Schatten) den einzig wirklichen Kampf dar. Wenn die visuelle Empfindung der unsichtbaren Kraft gegenübersteht, die sie bedingt, setzt sie eine Kraft frei, die in der Lage ist, die unsichtbare Kraft zu unterwerfen. Kunz's *Werk Nr. 28*, (Bleistift auf Papier, Entstehungsdatum unbekannt, ca. 100 x 100 cm, Emma Kunz Zentrum) suggeriert bei mir den Leben/Tod Kampf ohne dass die detaillierte Schrecken illustriert wird.

Die Zeichnungen von Emma Kunz, oft hell, strahlend und in Bewegung, wirken nicht statisch, sie scheinen den Tod zu verspotten, vor Lebendigkeit zu vibrieren und so eine heilende Energie zu verströmen, kraftvoll und durchsetzungsstark. Vielleicht wollte Kunz die Energie im Körper aufspüren, also die Kräfte des Lebens gegen Krankheit und Tod stark machen. Sie sucht zugleich nach einer Form, um den Tod „anzuschreien“ und die Energien für das Leben zu stärken. In ihren Zeichnungen macht sie die Kräfte, die Verformung, die Krankheit, die Intensität und Energie sichtbar – und das Licht, und zwar durch Farbe, eine Energie und Empfindung als Sieg über den Tod. Die rhythmische lineare und räumliche Bewegung und die ständige visuelle Variation der Form bringen Verformung mit sich, Formen verbinden und trennen sich, pulsieren. Die Kraft der Zeit wird sichtbar gemacht (die sich wiederholenden Linien, der Rhythmus, die räumliche Bewegung der Gebilde, der regelmäßige Schwung des Pendels).

Die Spannung zwischen Farbe und rhythmischer Energie in Emma Kunz' Zeichnungen kann mit Heilung und Gesundheit assoziiert werden, als Lebenskraft im

Gegensatz zu Statik, Krankheit und Tod. Emma Kunz reduziert die Zeichnung auf das Wesentliche, den Kampf der Kräfte, vielleicht, um schädliche Energien in heilende Kräfte umzuwandeln und den Einklang mit der Natur wiederherzustellen.

Die Fragen, die Kunz stellte, als sie mit dem Zeichnen begann, sind nicht einfach illustrierte Fragen; die Zeichnungen erzeugen vielmehr etwas anderes, ein Gefühl von Energie durch Farbe, Kontraktion, Ausdehnung, Aktivierung des Auges. Rhythmus lässt visuelle Empfindungen erscheinen, und diese Empfindungen sind klar und nicht chaotisch. Die Energie des Künstlers/der Künstlerin ist im Kunstwerk eingefangen und wird wiederum vom Kunstwerk ausgestrahlt.

## 2. Operation

### 2.1 Arbeitsweise: Werken, das Pendel als Arbeitsmethode

Emma Kunz schuf ab 1938 schematische, geometrische und zugleich sehr persönliche Zeichnungen, zumeist 100 x 100 cm groß, ohne Datum, Titel oder Signatur und auf hellblauem oder braun liniertem Millimeterpapier angefertigt. Die zeitliche Abfolge der Zeichnungen ist unbekannt. Kunz benutzte als Werkzeuge ein Holzbrett mit darauf markierten symbolischen Orientierungslinien, einen Zirkel (für kreisförmige Formen), ein Pendel (eine silberne Kette mit der silbernen Kugel und einer Jadekugel), ein Lineal, Buntstifte, Kreiden und Ölkreide. Linien zeichnete sie sowohl mit dem Lineal als auch mitunter freihändig.

Kunz fertigte keine vorbereitenden Skizzen an. Ausgangspunkt für eine Zeichnung waren eine Fragestellung, eine konkrete Situation oder ein Problem. Das Millimeterpapier wurde auf den Tisch gelegt. Nach Lempesis (2019) hatte das Papier mehrere „Zonen“: das Böse auf der linken Seite, die Moral auf der rechten Seite, der obere Teil zeigt den Himmel und der untere Teil die Erde an. Rosenmeyer (2019) beschreibt, dass darüber die vier klassischen Elemente Luft, Erde, Feuer und Wasser gelegt werden. Farbformen und Linienstärke wurden entsprechend der jeweiligen spezifischen Bedeutung gewählt.

Harald Szeemann (2018, 206) beschreibt die Verwendung eines Brettes mit eingraviertem Kreuz, auf dem Kunz die Richtungslinien der Diagonalen markierte, die den Widerstand der Elemente bilden, und die „Horizontale als Kraftlinie, die Gottes Absicht durchschneidet“. Nach ihm sind die Vertikalen für Emma Kunz ein Symbol für die Überwindung des Bösen, während die Erlösung als Licht erfahren wird.

Die Zeichnungen dienten Emma Kunz zu Forschungs- und Heilungszwecken und wurden in einzelnen konzentrierten Sitzungen angefertigt, die manchmal bis zu

vierundzwanzig Stunden dauern konnten. Kunz hängte ihre Zeichnungen – bisweilen übereinander – an die Wand; für die Behandlung eines Klienten oder einer Klientin wählte sie dann eine bestimmte Zeichnung aus, die vermutlich dazu diente, deren gesundheitliche Probleme zu diagnostizieren, um sie, möglicherweise durch die Energie der Zeichnung, zu heilen. Kunz erforschte Naturkräfte unter der Perspektive, wie diese zu heilenden Energien werden könnten. Die Zeichnungen könnten ebenfalls im Dienste dieses Interesses gestanden haben.

### **2.1.1 Wie hat Emma Kunz gezeichnet?**

Kunz legte Punkte zu Beginn ihrer Zeichnung auf das Papier fest. Diese Markierungen entstehen „zufällig“ durch den Pendelschlag, jedoch weisen sie als Wahrscheinlichkeiten auf eine Entscheidung oder Wahl hin. Kunz verwendet die Punkte um das visuelle Bild entstehen zu lassen.

Kunz stand vor dem Papier und ließ ihr Pendel darüber schwingen, stellte vielleicht Fragen, suchte einen Hinweis auf Energiefelder – die Gesetze und Kräfte der Natur (Kräfte und Strahlen) – oder beobachtete die Bewegung des Pendels und die möglichen Formen, die es vorschlug. Sie visualisierte die Möglichkeiten, indem sie durch das Pendel auf dem Papier Punkte markierte und diese anschließend im Sinne von Hauptlinien über die Seite verband, um geometrische Strukturen zu gewinnen. Heiny Widmer (1973) beschreibt, wie Kunz ebenso plötzlich wie zügig eine Linie zog, offenbar also in dem Moment, in dem eine Gestalt vor ihrem inneren Auge auftauchte. Als nächstes fügte sie Farben hinzu, um Formen und Konstruktionen zu ergänzen. Peter Burri, der ebenfalls von Kunz geheilt wurde, beschreibt sie als zügig zeichnend (in Kipke 2021, 47); die Position der Punkte auf dem Papier wurde durch das Pendel bestimmt, anschließend wurden sie miteinander verbunden. Burri zufolge betonte Emma Kunz, dass sie nicht wisse, wie die fertige Arbeit aussehen würde, dass sie vielmehr die Antwort auf ihre Fragen darstelle.

Das Pendel ermöglichte es Kunz, mit dem Zufall zu arbeiten und neue Möglichkeiten zu eröffnen, um die Nichtähnlichkeit zu erreichen. Durch ihre Arbeit mit der Hand (durch das Pendeln, das Linienziehen usw.) entsteht das neue Werk. Ihr Pendel wird zu einem Werkzeug, das Zufall um Zufall nutzt, um die Bildstruktur zu entdecken und durch einen manuellen Prozess hervortreten zu lassen.

Emma Kunz' Zeichnungen waren Recherchen im Zusammenhang von Lebensfragen und der Suche nach Lösungen. Sie nahmen von einem ganz bestimmten Thema ihren Ausgang; durch die Verwendung des Pendels wurde dann eine Struktur geschaffen, um die Realität des Themas festzuhalten. Dies impliziert,

dass die Herstellung der Zeichnung einen ‚inneren Realismus‘ enthält, der dem des Themas entspricht. Kunz musste irgendwie mit dem Zeichnen beginnen, und sie arbeitete so lange an einem Bild, bis nur noch der „Rest“ Realität übrig war, der sich auf das bezog, was sie im Sinn hatte, als sie sich an die Arbeit machte.

Emma Kunz' Herangehensweise an eine Zeichnung legt nahe, dass während des Zeichenprozesses durch das Zusammenspiel von Pendelbewegung (Zufall) und Vernunft bewusste und unbewusste Entscheidungen getroffen werden. Wenn sie das Pendel schwingt und ihre Markierungen auf dem Papier vornimmt, reagiert sie auf die sich ergebenden visuellen und materiellen Möglichkeiten, entscheidet jedes Mal neu, was zu tun ist, und versucht so, ihre Intention oder die „Tatsache“ zu fixieren. Dabei ermöglicht es ihr der Zufall, durchzuspielen, wie ihre Absichten am besten festgehalten werden können. Die Zeichnung wird also dadurch motiviert, dass sich der Künstlerin zunächst entzieht, wie sich diese Absicht ‚bannen‘ lässt. Kunz reagiert instinktiv auf das Material, zerstört, baut wieder auf und kommt durch beharrliches Arbeiten dem Gesuchten näher – oder aber scheitert. Wenn sie die Punkte auf dem Papier nach Vorgabe der Pendelbewegung markiert, erscheint es zunächst unwahrscheinlich, dass daraus je ein aussagekräftiges Bild entstehen wird. Es mutet eher wie ein blinder Fleiß an, dem Instinkt ins Unbekannte zu folgen.

Ihre Zeichnungen evozieren Empfindungen, die ihn oder sie mit den Tatsachen der Realität konfrontieren. Die Zeichnung wirkt mit anderen Worten nicht durch das Lesen oder Logik, sondern durch das Sehen auf den Betrachter/die Betrachterin, noch bevor er/sie denken kann. Diese Evokationen sind nicht rational, sondern „sachlich“. Wo der Künstler/die Künstlerin weiß, was er/sie tut, entsteht eine Illustration, die keinerlei Experimente oder Recherchen beinhaltet und sich im Grunde auf die Wiederholung des Vorhandenen beschränkt. Geschieht dagegen die Zeichnung beim Zeichnen, werden instinktive Entscheidungen getroffen, die scheitern, aber auch überprüft und erneut entschieden werden können. Das, was daraus resultiert, ist somit etwas Unerwartetes.

### **2.1.2 Der Zeichenprozess: Klischee, Wiederholung und das Abstrakte**

Die Verwirklichung der Arbeit stellt eine Reihe von Versuchen dar, etwas zu erreichen. Die Herausforderung besteht darin, das Mysterium der Realität durch die Realität des Schöpfers/der Schöpferin zu erfassen, das heißt, die Realität durch den kreativen Akt – unter Ausschluss von abbildender Wiederholung und stattdessen dem Erhalt eines bislang nie gesehenen Bildes – zu verändern. Dies kann durch unvorhersehbare Spuren geschehen, durch die Suggestivität unbestimmter, mehrdeutiger Formen oder

durch ungewöhnliche Materialien. Immer vermittelt die Sensibilität des Künstlers/der Künstlerin eine persönliche Sichtweise. So spiegeln verzerrte, unterbrochene oder manipulierte Formen eine in Frage gestellte Sicht der Realität wider, welcher der Künstler/die Künstlerin eine andere Realität entgegenstellt. Der schwierige Kampf, der damit verbunden ist, macht die Arbeit umso bedeutsamer. Indem die Künstler:innen den Zufall und das Instinktive in die Genese des Werks eingreifen lassen, lassen sie das Unvorhersehbare zu, während das Bewusstsein versucht, Ordnung zu schaffen. Die unvorhersehbaren Elemente der Arbeit erzeugen eine überraschende visuelle Intensität, die der Wille aufgrund ihres ungewohnten Charakters nicht lenken oder einordnen kann. Die tiefere Persönlichkeit des Schöpfers/der Schöpferin wird vermittelt – ohne die Masken des Willens oder das Klischee.

Das auf diese Weise entstandene Bild suggeriert einen willkürlichen Prozess des schöpferischen Bemühens, aus dem Material etwas entstehen zu lassen. Die Lebendigkeit des Zufälligen und der Kampf darum, es zum Sprechen zu bringen, unterscheiden sich vom Ornamentalen oder Dekorativen, weil sie näher an dem liegen, was aus dem Künstler/der Künstlerin hervorquillt, an seiner/ihrer ur-eigenen Realität. Das daraus resultierende Bild mag für den Betrachter/die Betrachterin ungewohnt und damit „unangenehm“ sein, aber es ist dem Sein näher, tiefgründiger. Die Genese des Bildes verläuft jedes Mal neu und anders, da der Ausgang nicht vorherbestimmt ist. So musste auch Emma Kunz auf den Zufall reagieren, um ein Bild daraus zu formen, während eine Illustration auf etwas bereits Bekanntes rekurriert und ein vorhersehbares Ergebnis liefert. Wo ein Bild das Gewohnte verwehrt, reagiert der Betrachter/die Betrachterin stärker instinktiv – ein solches Bild hat eine größere Intensität, um ihn/sie zu bewegen, da es keine vertraute Wiederholung ist, sondern Fragen und Gedanken aufwirft. Ein solches Bild beschäftigt sich nicht mit der Abbildung und ist daher abstrakt.

Die Erfahrungen mit einer Zeichnung führten Emma Kunz zu weiteren Experimenten, Forschungen und Arbeiten, sie eröffneten neue Möglichkeiten. Eine bereits vorgezeichnete Arbeit ist begrenzt, da sie keine weiteren Untersuchungen zulässt. Kunz verstand sich aber als Forscherin. Das Bild sollte tiefere Emotionen hervorrufen und durch seine verstörende Kraft zum Nachdenken anregen. Wenn daher eine Zeichnung fehlschlägt und nichts Sinnvolles entsteht, bedeutet dies ein vermindertes Risiko, aufgrund der bereits fehlgeschlagenen Arbeit etwas zu verlieren, was weiteres Experimentieren und mehr Risikobereitschaft ermöglicht, da ohnehin nichts verloren gehen kann. Dies könnte zu neuen Entdeckungen führen, bei denen

das kritische Auge der Schöpferin entscheidet, ob sie zum Gesuchten beitragen oder nicht.

Kunz spricht mit Blick auf ihre Zeichnungen von „Gestaltung und Form als Dimension, Rhythmus, Symbol und Transformation von Zahlen und Begriffen“<sup>1</sup>, wobei Szeemann (2018) festhält, dass sie nicht in der Lage gewesen sein soll, auf Nachfrage die Bedeutung der Zeichnungen zu erklären. Das Erkunden des Materials macht es möglich, dass die Arbeit etwas anderes wird als das, was vorhergesehen werden konnte. Francis Bacon bezeichnet dies als eine Vitalität, die „der Tatsache“ (d. h. der Realität) im Grunde näherkommt. Dieses Bildmachen wird nicht von bewussten Entscheidungen und Klischees bestimmt: es kann den Betrachter/die Betrachterin vielmehr verunsichern, da es ihm/ihr das Leben „gewaltsamer“, außerhalb der Konvention und bekannter Kategorien nahebringt. Sowohl Künstler:innen als auch Betrachter:innen reagieren instinktiv und nicht analytisch, was bedeutet, dass das „Kunstwerk“ erlebt und nicht wie eine Geschichte „gelesen“ wird.

### **2.1.3 Wiederholung, Regelmäßigkeit, Zeit**

Die Kräfte der Natur haben Regelmäßigkeit an sich, ein schwingendes Pendel wiederholt sich, die Jahreszeiten der Natur wiederholen sich wie die Zyklen von Leben und Tod. Auch unsere Atmung und unser Herzschlag verfügen über eine gewisse Regelmäßigkeit und Repetition. In den Zeichnungen von Emma Kunz finden wir detaillierte, sich wiederholende, pulsierende Linien, die sich kreuzen, um kompositorische Rauten, Sechsecke oder Polygone zu bilden. Kunz erklärte, alles geschehe nach einer bestimmten Gesetzmäßigkeit, die sie spüre und die sie nie zur Ruhe kommen lasse (Widmer 1973). Das Bewusstsein der vergehenden Zeit konfrontiert das Bewusstsein mit der Bedrohung des Lebens durch den Tod.

Dieser Rhythmus ist Zeit. Das Pendel besteht aus einem aufgehängten Körper, der hin und her schwingt, sein Zeitintervall für jede vollständige Schwingung wird als Periode bezeichnet und ist konstant. Farbvariationen, die Bewegung mehrerer Linien und aufsteigende und absinkende Raumflächen in Kunz' Zeichnungen beinhalten Bewegung und Zeit. Rhythmus (z. B. kalte/warme Farben erweitern/kontrahieren, sich wiederholende Linie), die Schwingung der Materie lässt Formen entstehen. Die Gleichzeitigkeit dieser Bewegungen in der Zeichnung ist Rhythmus.

---

<sup>1</sup> Emma Kunz Museum (2022) <https://www.emma-kunz.com/en/museum/> Accessed 30 June 2022.

## 2.2 Operation: Wirken, Sensation, Empfindung

Operation beschäftigt sich damit, wie ein Kunstwerk entsteht (sein Ins-Werk-Setzen) und wie es auf die Betrachter:innen wirkt. Nachdem oben der kreative Prozess betrachtet wurde – das Entstehen der Zeichnungen von Emma Kunz –, untersucht dieser Abschnitt nun die Wirkung des Kunstwerks auf die Betrachter:innen (rezeptiver Prozess).

Die Wirkung des Kunstwerks ist nicht erzählerisch. Gemalt oder gezeichnet wird die Empfindung. Das Kunstwerk ist das Material und seine Organisation; es vermittelt Empfindung, Effekte und Intensität, was zur Abstraktion führt, da es nicht illustriert, sondern ein Erlebnis schafft.

### 2.2.1 Zeichnen, um zu heilen

Emma Kunz soll mit den Schriften des Schweizer Renaissance-Arztes Paracelsus vertraut gewesen sein, der die Verwendung von Mineralien in die Heilkunde eingeführt hat. Er vertrat auch die Auffassung, dass mentale Bilder über heilende Fähigkeiten verfügen. Für Paracelsus erfordert Gesundheit Harmonie zwischen Mensch und Natur und ein Gleichgewicht in der Chemie des Körpers. Er glaubte an die natürliche Heilkraft der Natur und des menschlichen Leibes. Um zu heilen, waren in seinen Augen Weisheit und spirituelle Qualitäten erforderlich.

Sinal (2016, 172) unterstreicht die Auffassung von Paracelsus, dass die Einbildungskraft in der Medizin eine große Rolle spiele: „Sie kann Krankheiten hervorrufen ... und sie kann sie heilen.“ Darüber hinaus könne man durch Intuition und Forschung im menschlichen Geist zu neuem Wissen gelangen. Sinal gibt einen kurzen Abriss, wie früher und heute Bilder in der Therapie eingesetzt wurden und werden. Er erläutert, dass das Unbewusste das Wirkliche nicht vom Unwirklichen unterscheiden könne und daher beides als real akzeptiere; daher könnten Bilder die Patient:innen dabei unterstützen, negative Gedanken in positive Gedanken umzuwandeln und damit positive körperliche Funktionen zu induzieren. Nach Paracelsus hat der Mensch zwei Körper, einen irdischen sichtbaren und einen unsichtbaren himmlischen Körper. Der unsichtbare Körper ist mit dem Geist und der Vorstellungskraft des Individuums verbunden. Wir Menschen verfügten über psychosomatische Fähigkeiten; daher betonte Paracelsus die Bedeutung der Suggestion durch den Gebrauch von Zeichen und Amuletten, die die Patient:innen bei der Bildung von mentalen Bildern unterstützen sollten, um körperliche Gesundheit herbeizuführen. Seine Herangehensweise an die Heilung basierte auf Naturbeobachtung, Vernunft, Erfahrung und Experimenten. All das legt nahe, dass

Emma Kunz in ihrer Verwendung von Mineralien (z. B. Aion A) zu Heilzwecken von Paracelsus beeinflusst gewesen sein könnte und dass sie ihre Zeichnungen gezielt dazu verwendete, Fragen an den Patienten oder die Patientin zu stellen und dadurch ihre körperlichen Disbalancen und Schwächen zu identifizieren.

Kunz' Interesse an Gesundheit und Krankheit spiegelte sich in ihrem Forschungslabor wider, das unter anderem ein Mikroskop und einen Geigerzähler umfasste. Heilung begriff sie als das Empfangen einer Kraft aus dem Universum, auf die sich Individuen stützen können, die in Harmonie mit den kosmischen Gesetzen leben. Möglicherweise hat Emma Kunz sich als eine Person erfahren oder betrachtet, die solche Energien in ihre Zeichnungen ziehen und sie an ihre Klienten weitergeben konnte, um sie in gemeinsamen Sitzungen zu heilen. Als Ursache von Krankheiten galt ein Ungleichgewicht gegenüber der Natur, das möglicherweise durch eine übermäßige Konzentration auf den Intellekt oder materialistische Interessen hervorgerufen wurde, was als Blockade für den Empfang der Naturkräfte angesehen wurde. Um also gesund zu sein und im Gleichgewicht mit der Natur zu leben, müssen neben dem Intellekt auch die Intuition und das Unbewusste aufrechterhalten werden.

Interessanterweise spiegelt dieser Ansatz zugleich den kreativen Prozess und die Notwendigkeit wider, dem einschränkenden intellektuellen Ansatz nicht allzu viel Raum zu geben. Ein Bild, das durch bewusste und unbewusste Interaktion entsteht, wirkt sich auf das Nervensystem aus, und ein Bild, das nicht an die Abbildung der Realität im strengen Sinne gebunden ist, kann uns an die Realität erinnern, weil das Material und die Art und Weise, wie ein Bild gemacht wird, ungewöhnliche Empfindungen evozieren können. In diesem Sinne mögen Emma Kunz' Zeichnungen suggestiv gewesen sein, zu Diskussionen mit ihren Patient:innen geführt und Möglichkeiten eröffnet haben, Lösungen für Dilemmata zu finden.

### **2.2.2 Forscherin – Heilerin – Künstlerin**

Emma Kunz' Zeichnungen wurden erstmals 1973 im Aargauer Kunsthaus im Kunstkontext als Werke ausgestellt. Kuratiert wurde die Ausstellung von Heiny Widmer. Harald Szeemann nahm ihre Zeichnungen in die Ausstellung *The Bachelor Machines* (1975) auf; außerdem wurden sie in der Ausstellung der Kuratorin Suzanne Pagé im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (1976) gezeigt. Weitere Ausstellungen folgten.

Durch ihre forschende Herangehensweise erweiterte Kunz die Grenzen der Kunst und stellt einiges in Kunstgeschichte in Frage, sie brach mit der traditionellen



gegenständlichen Zeichnung, wenn Kunzs Zeichnungen im Kunstkontext gestellt werden. Sie reproduziert keine äußeren Gegenstände nach vorgegebenem Muster.

Emma Kunz bezeichnete sich selbst als Heilerin und Forscherin, nicht als Künstlerin. Sie nutzte ihre Zeichnungen als Forschungen in Sachen Heilung. Sie entstanden stets auf Papier, das auf einem Tisch ausgelegt war. Wenn Kunz die Zeichnungen bei ihren Patient:innen heranzog, legte sie sie offenbar auf den Boden. Wir reagieren wahrscheinlich anders mit unserem Körper, wenn wir Zeichnungen auf dem Boden oder auf einem Tisch liegend betrachten, denn wenn sie auf dem Boden liegen, bedeutet das, dass wir nach unten schauen oder fast hineintreten. Wir können uns um eine Zeichnung auf dem Boden herumbewegen, wir können sie aus verschiedenen Blickwinkeln betrachten, wir sind körperlich daran beteiligt; die Tiefe und die Oberflächenvibration erzeugen eine Instabilität, als gäbe es verschiedene Tiefen in der Bodenoberfläche. Auf dem Boden liegend greift sie in unseren physischen Raum und unsere Bewegungen ein und verunsichert sie – sie stört die Klischees. Es gibt keine eindeutige Vertikale und Horizontale, diese Grenzen werden aufgehoben und es entsteht ein Gefühl der Gleichberechtigung. Auch das Konzept einer Ober- und Unterseite des Bildes löst sich auf.

Statt den Mann als vertikal und die Eins bzw. ungerade Zahl vorzustellen, die Frau dagegen als horizontal und die Zwei bzw. die gerade Zahl (vgl. Kap. 1.1.1), suggeriert das Bild eine Gleichheit von Mann und Frau. Es wird weder nach Höherem gestrebt noch ein Ausweg angeboten – vielmehr kommt es zu einer engeren, auch körperlich verstörenden Konfrontation mit der Realität. Wenn die Zeichnung auf den Tisch gelegt wird, ist sie näher, detaillierter und fordert eine persönlichere Interaktion mit dem Betrachter/der Betrachterin heraus. Vielleicht möchten wir sie berühren und eingreifen, da ein Tisch Erwartungen an das Schreiben, Zeichnen, Lesen und Arbeiten transportiert. Fotografien von Kunz in ihrem „Labor“ zeigen die Zeichnungen neben- und teilweise übereinander montiert, ohne Zwischenraum, als wären es Arbeitsprotokolle von Experimenten. Sie interagieren miteinander als Studien, als *work in progress*, die – eher rhizomatisch – nach einer Lösung suchen, forschen. All das erinnert mich an die „ansteckenden“ Charts von Malewitsch.

In Ausstellungen werden die Zeichnungen von Emma Kunz gerahmt und an die Wand montiert, also in Distanz gebracht, ja sogar in geometrischer Anordnung übereinander gehängt. Bisweilen gleicht das einer Wandinstallation von Kunstwerken, die den klischeehaften Erwartungen einer musealen Ausstellungsumgebung entsprechen. Die Betrachter:innen halten einen sicheren Abstand ein und die Bilder wirken weniger (ver)störend. Hier drohen die Zeichnungen den Zwecken des Kurators/der Kuratorin unterworfen zu werden, sie werden Teil

einer vordefinierten „Grammatik“ der Kunstinstitution. Die spezielle Hängung macht also die offene, experimentelle Laborzeichnung zu einem anerkannten Kunstwerk mit den proklamierten Inhalten. Werden die Zeichnungen zudem in einen Verbund mit anderen Werken gestellt, wandert die Aura in betitelte Bilder hinter einer Glasscheibe und wird zum „Kunstwerk“ oder gar zu einer nicht unerheblichen Investition. Dies erschwert es, etwas von den Intentionen der Heilerin zu erfahren. Auf der Biennale in Venedig 2013 wurde Emma Kunz Teil einer „Borderline-Kunst“; in der Serpentine Gallery Show 2019 in London wurde sie in den Kontext spiritueller Kunst und eines ganzheitlichen Weltbildes gestellt. Yasmin Afschar (2021) fragt, ob Kunz auf der Basis unseres aktuellen Verständnisses davon, was Kunst „sein und tun kann“, überhaupt als Künstlerin gelten kann. Obrist (2019) dagegen verweist auf Harald Szeemann, der Kunz' Zeichnungen als Versuche beschrieb, einen universellen Zusammenhang zu finden, als Aufzeichnungen ihrer Konzentration auf die Frage nach dem Ganzen, was eher Idealismus hervorrufe als „Fakten“ (Obrist 2019). Emma Kunz schuf neue Bilder der Realität, sie schuf einen neuen Realismus, indem sie die Realität in eine zufällige geometrische Form brachte. Ihre Realität existiert somit *in* der Arbeit und wird ständig überarbeitet, wobei ein Rest zurückbleibt, der sie mit ihrer ursprünglichen Absicht verbindet. Können sich die Zeichnungen in einer Ausstellung mit mehreren Künstlern und unter einem definierten Titel überhaupt noch behaupten? Sie scheinen Teil einer vorgegebenen Kategorie zu werden, insofern wir sie in den bereitgestellten (oder auferlegten) Kontext fast zwangsläufig hineinlesen. Wir sehen nicht mehr Emma Kunz' Forschung, wir sehen ihre „Werke“ als eine spezifische Kategorie von Kunst in der Kunstgeschichte. Das identifizierende Gehirn zwingt den Zeichnungen eine Bekanntheit oder Geläufigkeit auf, sie werden weniger gewaltsam bzw. real, sie riskieren, erzählerisch zu werden, Illustrationen dessen, was uns gesagt wird. Die verstörende Arbeit mit der Zeichnung, die sich von Angesicht zu Angesicht zwischen der Heilerin und dem Patienten oder der Patientin ereignete und zum Nachdenken anregen sollte, ist heute ein öffentliches Ereignis mit einem ganz bestimmten ‚Input‘ (vgl. <https://appenzellerland.ch/fr/sommer/wandervorschlaege-appenzellerland/emma-kunz-pfad.html>).

Wie Kunz sich selbst sah (nämlich als Forscherin) und wie sie dargestellt wird, sind zwei unterschiedliche Dinge. Jede:r Einzelne wird ihre/seine eigenen Erfahrungen mit ihrer Arbeit machen. Heute scheinen ihre Zeichnungen in verschiedene Kontexte ‚eingespeist‘ zu werden, z. B. den Kontext der Außenseiter; oder aber sie dienen als Beispiele künstlerischer Forschung; als ganzheitliche Betrachtungsweise der Natur im Kontext des Klimawandels und – in Verbindung mit ihrem Interesse an den Heilkräften der Natur und ihrem Garten – als spirituelle Kunst;

im feministischen Kontext und als frühe Abstraktionistin. Die Zeichnungen laufen Gefahr, sich für auferlegte Inhalte zu öffnen.

Obrist (2019b) äußert Schwierigkeiten damit, sich Emma Kunz' Zeichnungen mit den Kriterien des Künstlerischen zu nähern, da sie nicht Teil der historischen Bewegung und Entwicklung der Abstraktion seien. Ich denke jedoch, die Entwicklung der Abstraktion in der Kunstgeschichte sollte hinterfragt und nicht als feststehende Doktrin etabliert werden, da auf diese Weise vieles ausgeklammert bleibt. So hält Obrist etwa fest, dass abstrakte Kunst von Komposition und Kontrolle geprägt sei – und Kontrolle ist gerade etwas, das Kunz aufgebrochen hat. Vielleicht ist der Definition von Kunst oder die Kunstgeschichte zu eng, da die Zeichnungen von Kunz uns doch visuell engagieren, ob Kunst oder nicht Kunst, trotz die „Tradition“ der Kunstgeschichte.

Die Abstraktion birgt die Gefahr, dass Kunstkritik, Politik und Ausstellungsmacher:innen abstrakte Kunstwerke für ihre Zwecke an jeden Kontext anpassen. Das „Show“-Geschäft der Kunst, der Zwang zur Besuchermaximierung und das Hinzufügen trendiger oder politisierter Titel zu Ausstellungen mit prominenten Kunstmarktnamen scheint die Arbeit der Künstler:innen zu diktieren und ihr eine materialistische Qualität zu verleihen. Sogar die Interpretation der Arbeit wird dem Publikum vorab geliefert, wenn es Kopfhörer mieten kann, um die Arbeit zu „lesen“, die es ansonsten mit seinen Augen angeblich nicht verstehen können soll. Der Verstand regiert, die Zeichnung wird zum Symbol, zur Veranschaulichung des Auferlegten, nicht zur Befragung. Wir können hier ebenso gut den Text lesen oder illustrierende Zeichnungen betrachten. Sollten wir nicht – wie Emma Kunz selbst auch – mehr recherchieren, unsere Intuition einbringen und hinterfragen? Haben wir Angst, der Zeit und den Kräften von Leben und Tod in ihrer Arbeit und uns selbst gegenüberzutreten?

### **3. Abstraktion und das Figurative**

Kunz' Zeichnungen mögen sie zu weiteren Experimenten, Recherchen und neuen Arbeiten geführt und eher Möglichkeiten als Wiederholungen eröffnet haben. Das lässt ihre Forschungsarbeit abstrakt erscheinen, da sie nicht beschreibend ist. Die Erfahrung soll die Betrachter:innen verunsichern und heilen, indem sie ihnen Möglichkeiten eröffnet, nicht eine Lehre diktiert oder ein vorgegebenes Klischee verstärkt. Gegenständliche Zeichnungen sind insofern begrenzend, als sie die experimentelle Forschung ausschließen, Vertrautheit und Wiederholung herstellen,

uns also gerade nicht dazu auffordern, Fragen zu stellen, nicht stören, keine tieferen Emotionen hervorrufen oder uns zum Nachdenken anregen. Stattdessen verstärken sie das statisch Gegebene. Die Abkehr von der Präzision einer figurativen Form hin zu einer mehrdeutigen, aber spezifischen Form scheint eine größere Ausdruckskraft zu ermöglichen. Durch Zufall, Erkundung und die unbegrenzte Ausbeutung der verwendeten Werkzeuge und Materialien eröffnen sich Möglichkeiten. Während der Arbeit werden zahlreiche Veränderungen vorgenommen, die zu einem ganz neuen Bild führen können, das durch Empfindung das Vitale evoziert. Die Evokation durch spezifisches, aber mehrdeutiges Material beinhaltet das Abstrakte, dieses ist keine Darstellung oder Repräsentation, sondern ein Instrument, durch das die Künstlerin oder der Künstler dem Tieferen näherkommen kann. Emma Kunz hat ihre Bilder auf das Wesentliche beschränkt; diese Klarheit ermöglicht eine Konzentration auf Energien und Kräfte. Die Abstraktion kommt also der Intention der Künstlerin näher, sie überträgt die Energie ohne die Behinderung durch die konventionellen Schranken des Bewusstseins.

### **3.1 Abstraktion – Deformation**

Der malerische Akt, die Deformation lässt die Figur entstehen. Das Warum, das Was und Wie einer Zeichnung, der Prozess, die getroffenen Entscheidungen, die Materialien, der Kontext, die Präsentation oder Kunz' Entscheidung, ihre Zeichnungen nicht als Kunstwerke zu präsentieren, sind wichtige Schlüssel zur Enträtselung ihrer Abstraktion.

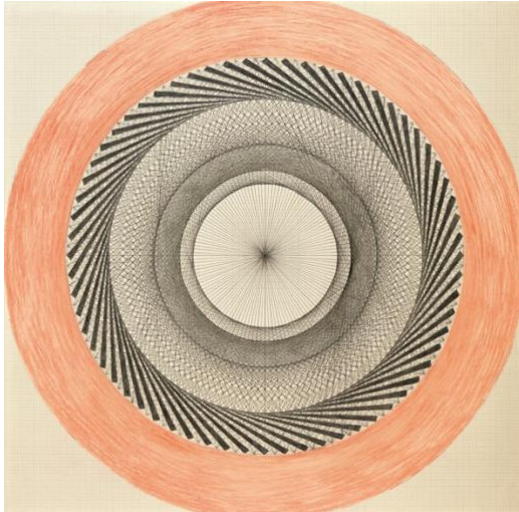
Bei Kunz überwindet die Abstraktion die Repräsentation, um durch Experimente Neues zu erfinden. Abstraktion kann Reduktion implizieren, um an Intensität zu gewinnen. Das Bild beginnt dann zu funktionieren, wenn der/die Schaffende nicht weiß, was er/sie tut, aber trotz der Gefahr, das Bild zu verlieren, weiterarbeitet. In einer gewissen Weise kommt dies dem Instinkt dessen näher, was das Bild ist und was der Künstler/die Künstlerin beabsichtigt hat. Markierungen zu setzen, ohne zu wissen, ob dies zu einem Bild führt, und dem Instinkt zu folgen, das Bild zu entwickeln, ist abstrakt, ist nicht Repräsentation. Das Betrachten des Bildes ohne eine bereitgestellte Doktrin ähnelt dem, d. h. es gilt, den Betrachter:innen der Zeichnung jedes illustrative Hilfsmittel zu nehmen, um sie das Unbekannte experimentell erfahren und erforschen zu lassen.

Emma Kunz' Zeichnung ist von einer Absicht ausgegangen und hat sich durch den Kampf um die Bildbildung zur Verwirklichung entwickelt. Diese erfasst die Realität – Kunz hat das Wesen dieser Realität durch einen Prozess subjektiver

Entscheidungen aufgezeichnet. Ihre experimentellen Zeichnungen beinhalten alogische Wege, die Essenz (das Reale) in einem Bild einzufangen, und dies entsprach nicht der akzeptierten Praxis der Sichtbarmachung. Statt Sichtbares wiederzugeben, fragt Kunz vielmehr, was das Sichtbare, das Aussehen tiefer besehen eigentlich ist. Dass zufällige Spuren ein aussagekräftiges Bild hervorbringen können, scheint sich den üblichen Erklärungswegen zu entziehen. Dass andersherum geometrische Formen die Realität widerspiegeln können, zeigt, dass Emma Kunz' Zeichenmethode anders funktioniert als die Methoden der Repräsentation. Der persönliche Umgang mit den Materialien offenbart ihre individuelle Sensibilität und ihren Blick, der ihre Zeichnung zugleich mit ihrer Realität speist. Störung, Verzerrung, Erforschung der Realität und die vielen Faktoren, die zusammenkommen, um das Bild entstehen zu lassen, erweitern den Bildbegriff. Eine gescheiterte Zeichnung zu lösen und zum Funktionieren zu bringen, bedeutet, tiefer zu gehen, weiter zu gehen als die bloße Darstellung es tut. Durch das Zulassen des Zufalls und das Unterdrücken des Eingriffswillens zum einen und zum anderen durch das Zulassen der Ordnung, die durch die bewussten, umfassenderen Ebenen und tieferen Persönlichkeitsbereiche geschaffen wird, kann etwas Fremdes, Un-erhörtes, Neues vermittelt werden. Manchmal ist das Bild schwer zu „finden“, es kann sein, dass es scheitert und verloren zu gehen droht, und aus Verzweiflung riskiert der Künstler/die Künstlerin dann, mit dem Material herumzuspielen, da es nicht allzu viel zu verlieren gibt. Verzweiflung und das Eingehen größerer Risiken können zu einem radikaleren Bild führen, wenn der Zufall weiter angewendet wird und kritisch mit dem Ergebnis jeder Markierung interagiert. Dies lässt die Kraft des Bildes stärker sein als eine Illustration dessen, wie die Dinge erscheinen. Es ist der Mangel an Gegenständlichkeit, der Emma Kunz' Zeichnungen zu abstrakten macht.

Ihre Abstraktion überwindet die Repräsentation, um durch Experimente zu Neuem vorzustoßen. Sie bewegt sich weg vom abgebildeten Gegenstand mit fester Kontur hin zu einem Objekt im Kräftefeld wechselseitiger Einflüsse und Wirkungen. Wie kann dieses in die Sichtbarkeit treten? Abstraktion im Sinne einer Reduktion durch Farbe, Linie und Form vermittelt das Wesentliche, das die Kraft hat, auf die Betrachter:innen zu wirken. Im Essenziellen geht es darum, welche Stoffe, Zusammensetzungen oder Assemblagen eine Rolle spielen, um zu dieser Klarheit zu gelangen.

## 4. Operation: Werk Nr. 28



Werk Nr. 28, Bleistift auf Papier, Entstehungsdatum unbekannt, ca. 100 x 100 cm, Emma Kunz Zentrum

### 4.1 Farbe

Werk Nr. 28 zeigt einen zentralen dunklen Fleck als Brennpunkt, in den wir hineingezogen zu werden scheinen und doch zugleich zurückgehalten durch die Kraft des äußeren Orange. Kühle, düstere Grautöne erzeugen eine Schwerkraft, die durch das warme Orange ausgeglichen wird. Es bringt die Energie der Farbe in die Zeichnung, was einen Kampf zwischen hellen und dunklen, kalten und warmen Kräften impliziert und die Kräfte von Leben und Tod andeutet. Doch die Dominanz des Orange scheint sich über die Bildgrenzen hinaus immer weiter in den Raum des realen Lebens auszudehnen.

Emma Kunz verwendete das Gesteinspulver Aion A aufgrund seiner heilenden Eigenschaften, um das mineralische Gleichgewicht des physischen Körpers wiederherzustellen und in Verbindung mit Farbe seine Sensibilität in eine Balance zu bringen: „ätherisch (blau), bioenergetisch (gelb) und spirituell (rot).“<sup>2</sup> Kunz zufolge verfügt Aion A über „Vibrationen“, die die Gestalt des Menschen umhüllen und den physischen Körper heilen können. Diese Aussage zur Farbe scheint sich eher auf Farbkonzepte in einem heilenden Kontext zu beziehen als auf Entscheidungen in ihren Zeichnungen, die mit dem Auge getroffen werden. Sie scheint auch auf Kunz' Ansicht zu rekurrieren, alles verlaufe nach einer bestimmten Gesetzmäßigkeit. In der Zeichnung betonen die Farbinteraktionen die Abstraktion, gerade weil sie sich vom Naturalismus bzw. dem Figurativen entfernen.

<sup>2</sup> Place of Power (2017) Accrosscreative. Available at: <http://www.acrosscreative.com/placeofpower/>

Die unterschiedlichen Grautöne rufen eine zweidimensionale Bewegung hervor. Die stete Bewegung der feinen, präzise gesetzten Linien vibriert mit geballter Energie. Alle Seiten des orangefarbenen Kreises, mit Ausnahme der linken Seite, sind von der Bildebene abgeschnitten, wodurch eine Asymmetrie entsteht, ein „Ungleichgewicht“, das das Werk vom Dekorativen oder Idealen entfernt und es zur Unvollkommenheit der Natur in Beziehung setzt. Darüber hinaus erzeugt es den Effekt einer ungleichmäßigen räumlichen Bewegung: Indem die linke Seite des Bildes räumlich näher ist bzw. auf den Betrachter/die Betrachterin zuzukommen scheint, verunsichert es und wird unberechenbar.

## 5. Fazit

Die Problematik der Zeichnung bei Emma Kunz beschreibt ihren Formwerdungsprozess als „Zahl der Dreifaltigkeit“, „lebendiges Wort“, „Zeichensprache“ und „Formkräfte der Natur“ („Bildekräfte der Natur“), was darauf hindeutet, dass gleich mehrere Ebenen komplexer, persönlicher Überzeugungen in die Bedeutung der Zeichnungen eingewoben sind.

Ihre Absicht zu forschen und zu heilen, Antworten auf Probleme zu finden und ihre Verwendung der Zeichnungen in Sitzungen mit Patient:innen lassen darauf schließen, dass sie ihre Zeichnungen nicht als Kunstwerke betrachtete. Die Sensibilität in ihrem Umgang mit dem Material (das künstlerische Können, das Werken wurde geschult durch ihre Herkunft aus eine Weberfamilie und die Mitarbeit in einem Künstlerhaushalt müssten ihr Bewusstsein für die Empfindungskraft von Farben, Kompositionen, usw. geschult haben) und ihre unkonventionelle Herangehensweise an die Zeit, machen viele Zeichnungen zum Kunstwerk, weil die über das Dekorative oder illustrierte hinausgehen. Viele Zeichnungen sind ein neue Versuch ein Problem zu lösen.

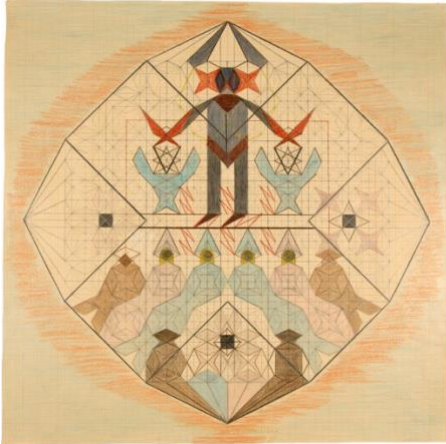
Vielleicht hatten Kunz und Hilma af Klint "höhere" Absichten, als sich und ihr Werk kommerziell zu vermarkten. Möglicherweise hatte Kunz nicht den Willen, in den von Männern dominierten Kunstmarkt einzutreten oder sie war nicht interessiert daran. Die Emma Kunz Zentrum zitiert Kunz: „Mein Bildwerk ist für das 21. Jahrhundert bestimmt.“ In ähnlicher Weise hinterließ Hilma af Klint nach Schjeldahl (2018) Anweisungen, ihre Gemälde "zwanzig Jahre lang nach ihrem Tod" nicht zu zeigen. Das mag daran liegen, dass sie als Frauen in einer Gesellschaft mit festen Vorstellungen von der Rolle der Frau weniger Möglichkeiten hatten Anerkennung zu bekommen.

Betrachtet man die Zeichnungen von Kunz als esoterische Diagramme, betreten sie vielleicht kein Neuland, aber im kunsthistorischen Kontext wird sie zu einer frühen Abstraktionistin die Neues entdeckt. Kunzs Zeichnungen enthalten die Lösungen für die von ihr gestellten Fragen, ob diese Zeichnungen nun als Forschung oder als künstlerische Arbeiten betrachtet werden. Interessant ist, dass Deleuze und Guattari in ihrem Buch, *Was ist Philosophie?* (1991) die Philosophie, die Wissenschaft und die Kunst als Mittel des Denkens festhalten. Denken könnte in einer mathematischen Formel, in Musiknoten oder in Kunstmaterialien festgehalten werden, die alle der Kreativität unterliegen. Vielleicht müssen wir erkennen, dass die Zeichnungen nicht kategorisiert werden sollten, sondern einzeln mit einer offenen Geisteshaltung visuell erfahren werden sollten, um herauszufinden, was sie sind.

Duchamp hat sich bewusst dafür entschieden, ein Urinal mit dem Titel *Fountain* (signiert, R Mutt, 1917, Porzellan) in den Kunstkontext zu stellen und damit die Frage aufgeworfen, ob es sich nur dann um ein Kunstwerk handelt, wenn der Künstler es als Kunst deklariert, und festgestellt, dass es der Künstler ist, der Kunst macht. Man kann sich fragen, ob die Kuratoren dasselbe mit Kunz' Forschungsarbeiten getan haben (die Kuratoren erklären, was Kunst ist und was nicht). Es scheint nicht Kunz' Absicht gewesen zu sein, Kunst zu schaffen, da sie ihre Zeichnungen zur Diskussion und Heilung ihrer Klienten nutzte, die auch Assoziationen zu Kunsttherapie weckt.

In Kunzs Buch, *Neuartige Zeichnungsmethode* (1953) ist der Begriff "Methode" störend, da er eine Reihe von Anweisungen suggeriert, nach denen man Zeichnungen anfertigt, fast wie ein Musterbuch, anstatt das Kreative einzubeziehen. Kunz übernahm auch die esoterischen Konzepte, wonach Männer mit den ungeraden Zahlen, der Vertikalen, dem Feuer und den spirituellen Strahlen assoziiert werden sollten, während Frauen mit den geraden Zahlen, der Zwei, dem Wasser, der Materie, der Erde und der horizontalen Linie assoziiert werden sollten. Dies deutet auf eine illustrierte Symbolik hin, wie in *Werk 099* (Farbstift, Zimmermannsstift und Bleistift auf Millimeterpapier, 66 x 66 cm, Privatsammlung, Schweiz), die für mich zu eine Darstellung eines Doktrins wird. Die Umwandlung von einer symbolischen Darstellung in einen Ausdruck von etwas tiefgreifendes scheint nicht stattgefunden zu haben. Für mich wäre dieses eine schematische Darstellung, nicht ein Kunstwerk.





*Werk Nr. 099*, Farbstift, Zimmermannsstift und Bleistift auf Millimeterpapier, 66 x 66 cm, Privatsammlung, Schweiz

Jedoch, wo die Zeichnung durch den Einsatz des Zufalls neu und anders ist, und den Zuschauer engagiert, wird es für mich zum Kunstwerk während eine Illustration eine Darstellung liefert. Da viele ihre Zeichnungen intensiv und ungewohnt sind, reagieren wir über unser Nervensystem, was Fragen und Gedanken aufwirft – gerade der Mangel an Darstellung macht die Zeichnungen zu abstrakten Bildern.

*Werk Nr. 28* zeigt mehr den Schrei (die kämpfenden Mächte von Leben und Tod) als das Grauen (die Darstellung einer Krankheit), daher ist die Empfindung der Zeichnungen von Emma Kunz heftiger als die einer Darstellung. Ihre Zeichnungen setzen die Kräfte der Intensität der Realität frei, als würden wir uns unserem Tod stellen, also den Kräften des Unsichtbaren (z. B. „der Schatten“). Die visuelle Empfindung steht der unsichtbaren Kraft gegenüber, die sie bedingt, und dies setzt eine Kraft frei, die die unsichtbare Kraft besiegt. Möglicherweise hat Emma Kunz damit Heilung beabsichtigt. Wie Deleuze behauptet, schreit hier das Leben den Tod an, denn der Tod ist die unsichtbare Kraft, die das Leben entdeckt. Die Zeichnungen von Emma Kunz umfassen das Grauen, das Scheitern, die Auslöschung und doch beschwört ihre kraftvolle Präsenz durch Farbe und Bewegung die Energien der Lebenskräfte herauf, mit denen sie den Tod verspotten.

## D. ABSTRAKTION BEI PAUL KLEE

### 1. Klee und das Problem der Abstraktion

Als Prinzip in der Malerei wirft der Begriff der Abstraktion zahlreiche Fragen auf und es besteht nach wie vor jede Menge Forschungsbedarf. Paul Klee hat sich gleich mit mehreren Möglichkeiten der Abstraktion beschäftigt. Das Ziel meiner Auseinandersetzung mit ihm besteht darin, durch „Operation“ herauszufinden, wie Klee zu seiner Abstraktion kam. Der erste Abschnitt befasst sich mit den Umständen von Klees Leben. Der zweite untersucht verschiedene Begriffe und Arten von Abstraktion in Klees Werk. Im dritten Abschnitt lege ich dar, auf welche Weisen Klee seine Abstraktion durch Operation realisiert. Dabei orientiere ich mich an den Gemälden *Blühendes* (1934) und *Zerstörtes Labyrinth* (1939). Die Beschäftigung mit der Operation in jeder dieser Arbeiten wird uns einen Einblick in seine künstlerische Vorgehensweise verschaffen. Abschließend werde ich diese Erkenntnisse im Blick auf Art und Umfang der Abstraktion in Klees Werk zusammenfassen.

### 2. Das Lebensumfeld Klees – Einflüsse

Paul Klee wurde 1879 in Münchenbuchsee (Schweiz) geboren. Ab 1912 werden seine Arbeiten nach und nach abstrakter; er stellte sie bei den „Blauen Reitern“ in München aus. In Paris lernte er Robert Delaunay, Henri Le Fauconnier und Karl Hofer kennen. 1914 reiste er mit August Macke und Louis Moilliet nach Tunesien. Sein erster theoretischer Essay – „Schöpferische Konfession“ – erschien 1920. Ab 1921 begann Klee, am Bauhaus zu lehren; 1923 wurde der Aufsatz „Wege des Naturstudiums“ publiziert, 1925 folgte das *Pädagogische Skizzenbuch*, herausgegeben von Walter Gropius und László Moholy-Nagy. 1926 zieht Klee nach Dessau um, 1928 publiziert er seinen Essay „Exakte Versuche im Bereich der Kunst“. Seit den 1930er Jahren wurde in Dessau intensiv über Figuration und Abstraktion diskutiert. 1931 wurde Klee Professor an der Düsseldorfer Akademie; 1933 übernahmen die Nationalsozialisten die Herrschaft in Deutschland, Klee wurde als Professor suspendiert, seine Kunst galt als „entartet“ und „geistesgestört“. Da er Malverbot erhielt, emigrierte er in die Schweiz. 1933 veröffentlichte Will Grohmann eine Monografie über Klees Zeichnungen, die kurz nach ihrem Erscheinen konfisziert wurde. 1935 erkrankte Klee und sollte sich nie wieder vollständig erholen. Seit 1937

tritt zunehmend die menschliche Figur in den Vordergrund seines Arbeitens. Von 1938 an gab es mehrere Ausstellungen von Klees Werk in den USA, 1939 besuchte Georges Braque Klee in Bern. Klee starb 1940.

### 3. Abstraktion bei Paul Klee

Dieser Abschnitt befasst sich mit dem Abstrakten in Klees Bildern, hinterfragt ihre Genese und Umsetzung. Warum wandte sich Klee überhaupt der Abstraktion zu? Ich werde zunächst die Operation – die künstlerischen Aspekte – erforschen, um zu sehen, wie die Abstraktion eine Form für das Denken findet (nicht als formal organisiertes Werk). Mit Operation wird nach Deleuze und Guattari der Konnex zwischen (der Form der) Abstraktion und einer neuen Form des Denkens hergestellt. Es gilt somit auch, das Anti-Diktatorische, ja sogar Anarchische der Abstraktion – ihre subversiven Eigenschaften – herauszustellen.

#### 3.1 Sichtbar machen

Nach Klee „desertiert man aus dem Reich des Hier und Jetzt und überträgt seine Tätigkeit in ein jenseitiges Reich, in dem es die Möglichkeit vollständiger Affirmation gibt: Abstraktion. Der kühle, leidenslose Romantizismus seines Schaffens beispiellos“<sup>1</sup>. Klee suchte das „Essenzielle“, nicht das „Eindrückliche“ (Sallis 2012, 16). Sein Fokus lag auf dem Schöpferischen, Elementaren und auf der Erkundung der Mittel bildnerischen Ausdrucks. Diese Aspekte begründen seinen Begriff von Abstraktion: „Man lernt, hinter die Fassade zu sehen, zu den Wurzeln der Dinge vorzustoßen. Man lernt zu sehen, was darunter fließt, lernt etwas über die Vorgeschichte des Sichtbaren. Man lernt, tief zu graben und bloßzulegen. Man lernt zu begründen und zu analysieren.“<sup>2</sup> Der Künstler solle sich daher mit der Natur vor ihm befassen, bis zu der darunter liegenden „Genesis“ durchdringen, bis, wie Klee notiert, der Blick „in die Nachbarschaft des geheimnisvollen Grundes gelangt, in dem das ursprüngliche Gesetz liegt, das jeder Entwicklung die Nahrung gibt“<sup>3</sup>. Für Klee ist der Künstler ein Teil des „Schoßes der Natur, des ersten Schöpfungsgrundes, der über den geheimnisvollen Schlüssel verfügt all dessen, was ist“<sup>4</sup>.

Berühmt ist sein Wort: „Kunst gibt nichts Sichtbares wieder, Kunst macht sichtbar.“ Was meint hier „sichtbar machen“ und inwiefern wird dies gerade in der

<sup>1</sup> Zit. nach Johnson 2012, 93.

<sup>2</sup> Zit. nach Sallis 2012, 16.

<sup>3</sup> Zit. nach ebd.

<sup>4</sup> Zit. nach Sallis 2012, 16.

Abstraktion realisiert? Deleuze erklärt, das Sichtbarmachen erfordere, dass der Künstler „die Empfindung malt“, die Empfindung ist „das, was gemalt wird“, und durch die Empfindung wird die Wirkung der unsichtbaren Kräfte auf den Körper gefühlt. Klees Bildgewalten, z. B. Farben, rufen ein haptisches Gefühl hervor und diese Intensivierung der realen Welt führt zur Abstraktion. Für Klee ist Kunst die „reine Pflege der Mittel“ (Kudielka 2002, 80). Er unterschied das Festhalten der Dinge von der künstlerischen Schöpfung (dem Sichtbarmachen). Seine *Gestaltung* zielt darauf, eine Darstellung zu finden, die sich zwischen dem Realen und dem Imaginären bewegt: Jedes Bild entspringt einem *Erlebnis*. Form und Vorstellung sind de-formiert, ab-strahiert, um das sichtbar zu machen, was üblicherweise von einem solchen Standpunkt nicht gesehen und zum Ausdruck gebracht wird. Klee bezeichnet die Bewegung über das Optische – das Sichtbare – hinaus hin zum Nicht-Sichtbaren wie folgt: „Die echte Wahrheit, bei der man den Anfang macht, bleibt unsichtbar, unter der Oberfläche. Die Farben, die uns gefangen nehmen, sind nicht Blitze, sondern Licht. Das zeichnerische Universum besteht aus Licht und Schatten. Die diffuse Klarheit eines leicht bewölkten Tages ist ein viel reicheres Phänomen als der sonnige Tag. Eine dünne Wolkenschicht kurz bevor die Sterne durchbrechen. Es ist schwierig, dies einzufangen und darzustellen, denn es ist ein höchst flüchtiger Augenblick. Er muss wirklich in unsere Seele eindringen. Das Formale muss mit der Weltanschauung verschmelzen.“<sup>5</sup> Abstraktion bedeutet in Klees Malerei das Erfassen des Unsichtbaren, da dieses nicht abgebildet, illustriert oder durch Abbild dargestellt werden kann.

### 3.1.1 Durch die Sensation sichtbar machen

Was meint Klee mit „Pflege der Mittel“? Dittmann (2013) verweist auf einen Tagebucheintrag aus dem Jahr 1901, in dem es heißt: „Meine Fähigkeit ist in erster Linie formal.“ (Klee, F. 1992, 49) Das Formale impliziert nach Clement Greenberg (1993, 755) die „Grenzen, die das Medium der Malerei konstituieren – die flache Oberfläche, die Art der Malunterlage, die Eigenschaften des Pigments ...“. Dagegen sind die Elemente der Malerei für Klee ein scheinbar grenzenloses Erkundungsfeld. Für Klee ist das Abstrakte ein Teil des Malens; so analysiert er in seinem Aufsatz *Das denkende Auge* die Rolle der formalen Elemente. Diese beziehen sich:

(a) auf die Farbe, was eine ganze bestimmte Farbentheorie beinhaltet, die tatsächlichen Farbabweichungen in anorganischen oder organischen Pigmenten und

---

<sup>5</sup> Zit. nach Watson 2012, 186.

ihre grobkörnigen oder lichtdurchlässigen Eigenschaften und möglichen Ausdrucksmöglichkeiten, die Flüssigkeit, die Lasur oder transluziden Qualitäten, ihre Anwendung und das, was sie hervorruft. Schafft dies eine Illusion? Steht das Geschaffene für sich selbst oder für etwas anderes (ist ein roter Farbkleck Blut oder Farbe)? Die Oberfläche, auf die die Farbe aufgetragen wird, sowie die verwendeten Malwerkzeuge (Pinsel, Palette) stellen konkrete Entscheidungen dar, die einen ganz bestimmten Farbeffekt hervorrufen sollen. Klee betont, dass der Künstler formal denke, auch, wenn er behauptet: „Die Farbe und ich sind eins.“<sup>6</sup> Die Farbe hat eine ganz bestimmte Färbung, einen ganz bestimmten Ton und interagiert mit anderen Farben, sie hat Schatten, Abstufungen und ist niemals nur die Farbe irgendeines Objekts.

(b) Die formalen Elemente beziehen sich auf die Linie, die nach Panofsky den Schlüssel dafür darstellt, einen Gegenstand anhand seines Umrisses zu erkennen, während die Linie nach Klee abstrakt ist, Umgrenzung involviert, Richtung suggeriert und unterteilt. Die Linie umfasst Kurven wie gerade Linien; eine „wässrige“ Linie liegt zwischen Linie und Gemälde, und auch der Pinselstrich unterscheidet sich von ihr. Die Linie kann selbst Ausdruck sein: Gekritzelt, Inschrift usw.

(c) Sie beziehen sich weiter auf den Ton, welcher Abstufungen, Hell und Dunkel umfasst, sowie

(d) auf die Form: So beschäftigt sich Klee in „Schöpferische Konfession“ (1920) mit abstrakten Bildelementen (Punkt, Linie, Fläche und Raumenergie). Er erklärt, die Elemente würden Formen hervorbringen, indem sie ihre Eigenschaften beibehielten und auf diese Weise das Abstrakte – und nicht die wiedergegebene Gestalt – sichtbar machten. Eine geometrische Form, z. B. ein Dreieck als malerische Form, verfügt über eine implizite Spannung zwischen Linie und Punkt, es verfügt über eine ‚Basis‘ und eine Richtungskraft, was Riley (2002, 17) so beschreibt, dass sie „plastische Eigenschaften [hätten], die über die reine Erscheinung hinausgingen“. Darüber hinaus beziehen sich die formalen Elemente auf

(e) Rhythmus und Bewegung;

(f) Bildraum und

(g) Komposition.

---

<sup>6</sup> Zit. nach Figal 2012, 101.

Klees formal-analytische Studien bildeten einen großen Teil seiner Vorarbeiten zur Malerei, und da diese nicht auf der Abbildung eines Gegenstandes beruhen, sondern die Autonomie der Malerei betonen, macht Klees Beschäftigung mit den formalen Elementen in seinem Werk dieses abstrakt, aufgrund der visuellen Kraft, d. h. aufgrund der Fähigkeit, Kräfte und Empfindungen im deleuzianischen Sinne freizusetzen.

Für Klee gilt: „Das zeichnerische Universum besteht aus Licht und Schatten ... Wir untersuchen das Formale umwillen des Ausdrucks und der Einsicht in unsere Seele, die wir auf diese Weise erlangen.“<sup>7</sup> Für ihn gründet die bewusste Schöpfung des Künstlers/der Künstlerin auf einem unermesslichen Wissen um die formalen Elemente, was ihn/sie nach Klee dazu befähigt, in „Dimensionen vorzudringen, die *weit entfernt von den bewussten Prozessen* ablaufen“ (Baracchi 2012, 40). Das Eindringen in diese Dimensionen erinnert an Deleuzes Behauptung, dass „Begriffe mit unbestimmtem Bedeutungsumfang Naturbegriffe sind. Als solche sind sie immer in irgendetwas anderem: sie sind nicht in der Natur, sondern im Geist, der sie beschaut oder beobachtet und sich dies selbst vor Augen führt“ (Deleuze 2011, 15). Diese Distanz zur Natur betont gerade das Begriffliche und Abstrakte. Klees Zustand „weit entfernt von den bewussten Prozessen“ erinnert an Deleuzes Verweis auf das manuelle, freie Agieren (nicht gegenständlich, sondern sensationell), ohne zu wissen, wozu es führt, wenn man mit den suggestiven Eigenschaften der Materialien arbeitet.

„Das Formale muss mit der *Weltanschauung* verschmelzen.“<sup>8</sup> Klees „Schöpferische Konfession“ legt nahe, dass die Kunst „jenseits des realen und imaginierten Gegenstandes“ (Howe 2012, 171) ihren Anfang nimmt, dass sie schöpferische Abstraktionsprozesse beinhaltet, welche die Grenze der Realität überschreiten, dass Kunst ein „Abänderung und Neubilden“ (Osterwold 1960, 34) bedeutet. Er betont, dass die Maler früher sichtbare Dinge wiedergegeben hätten, während wir heute „die Wirklichkeit, die hinter den sichtbaren Dingen liegt, aufdecken und auf diese Weise dem Glauben Ausdruck verleihen, dass die sichtbare Welt in Bezug auf das Universum nur ein besonderer Fall ist, und dass es zahlreiche andere, verborgene Wirklichkeiten“ gibt (Howe 2012, 173). Für Klee scheinen die Dinge eine „umfangreichere und breiter gefächerte Bedeutung zu bekommen“.

Nach meiner Auffassung legen das Breitgefächerte, das Widersprüchliche und das Zufällige Abstraktion nahe, da sie sich nicht auf einen einzelnen, besonders definierten (abbildenden) Aspekt beziehen, sondern in das Spekulative übergehen

---

<sup>7</sup> Zit. nach Watson 2012, 185.

<sup>8</sup> Zit. nach Deleuze 2011, 15.

wie beim Deleuz'schen Diagramm, das die Repräsentation zerstört und Mehrdeutigkeiten erzeugt, die das logische Denken durch Empfindungen frustriert, die von der Malerei ausgelöst werden.

Die konkrete Kombination der formalen Elemente, Techniken, Materialien und Beschaffenheiten der Farbe stiften den jeweiligen Bildraum. Nach Riley (2002) legt der Ausdruck „Bildraum“ nahe, es handle sich um eine illusionäre Wiedergabe auf planer Fläche. In „Das denkende Auge“ arbeitet Klee heraus, dass die plane Fläche über einen imaginären Raumcharakter verfügt; dieser stellt nicht selten eine große Herausforderung für den Künstler dar, der gerade keine illusionäre dritte Dimension beschwören möchte. Stattdessen ist er auf der Suche nach der Wirkung der Fläche, auch wenn in der Malerei der Gebrauch verschiedener Farbwerte auf den verschiedenen Teilen der Fläche es schwierig macht, den Effekt der Tiefe zu vermeiden. Klee zeigt, dass sich die bildnerische Wirklichkeit, die erfahren wird, nicht leugnen lässt, bezieht jedoch *Bildfläche* und *Bilddichte* mit ein. Die Oberfläche der Leinwand ist ohne jede Tiefe, während die markierte Oberfläche *Wahrnehmungstiefe* beinhaltet. Er betont weiter, dass der Künstler/die Künstlerin die Oberfläche „nicht lediglich reflektiert (wie dies eine fotografische Platte tun würde), sondern innerhalb ihrer sehen muss. Ich spiegle den innersten Kern wider“<sup>9</sup>, der sich im Raum zuträgt, der wiederum selbst „ein temporaler Begriff ist“<sup>10</sup>. Wie viele Dimensionen lassen sich auf einer Oberfläche finden? Die Fläche involviert *Verflachung*, die Oberfläche suggeriert eine Körpermembran mit irgendetwas darunter. Malerei ist eine Fläche mit einer ganz bestimmten Anordnung und Struktur der verwendeten Materialien, und das Malen wiederum bedeutet die Metamorphose von der *Oberfläche zur Fläche*.

Anders als die beschrifteten Oberflächen von Tabellen, Diagrammen, Schriften usw. erlaubt die Malerei Variationen in der Tiefe, was sie beweglich werden lässt – das Werden wird sichtbar gemacht und vollzieht sich zeitlich als Rhythmus. So machte Klee die Beobachtung, dass das Flächenelement Energien mit oder ohne Modulation sind.<sup>11</sup> Mir scheint, Abstraktion meint so etwas wie Flächigkeit, welche die Oberfläche wie die Tiefe gleichermaßen betont. Sie beinhaltet das Landkartenhafte ebenso wie das, was unterhalb der Oberfläche oder in der Tiefe liegt.

Die künstlerische Tätigkeit involviert Zeitlichkeit, sie findet sich im Pinselstrich wieder – entstand das Gemälde spontan, handelt es sich um einen zügigen oder einen bedächtigen Strich? Aquarell beispielsweise erfordert Spontaneität und vermittelt einen anderen Sinn von Zeit – hat Klee deshalb in seinem *Teppich der*

<sup>9</sup> Zit. nach Del Rosario Acosta 2012, 79.

<sup>10</sup> Zit. nach ebd. 80.

<sup>11</sup> Vgl. Uhlig 2007, 306.

*Erinnerung* Wasserfarben verwendet, um zu signalisieren, dass die Zeit unablässig verrinnt und das Leben kurz ist, wie er es in den schwungvollen Pinselstrichen einfängt? Oder sollte die Lichtdurchlässigkeit der Wasserfarbe vielmehr das Fließen bzw. die Vergänglichkeit des Erinnerns hervorheben? Der Pinselstrich hängt mit dem *Verstreichen* zusammen – dem Verstreichen der Zeit, dem Verstreichen von Farbe. Klee bezieht sich auf das Temporale im Sinne der expressiven Pinselbewegung, der Genese des Wirkens.

Der Präsentismus (um 1800) versucht, gegen das Starre und Statische das Skizzenhafte als einen Akt der Schöpfung zu behaupten. Der *Teppich der Erinnerung* knüpft an einen solchen Begriff von Skizze an und erinnert an Deleuzes freie Handstriche, die eingreifen, die optische Organisation, das Klischee, stören und neue Sinndimensionen entstehen lassen. Die Striche fördern chaotische Tendenzen, die das Bild über das Visuelle hinaus in die reine Sensation führen können. Klee gibt die menschliche Existenz als eine vorübergehende Erscheinung wieder, eine skizzenhafte Struktur in ihrem Werden und Zerfall. Zugleich geht es um die Bildung von Alternativen zu Konformität im Denken durch Beseitigung vergangener Klischees, Ablehnung des Bewährten, um die Realität neu zu gestalten. Die malerische Zeit und der malerische Raum greifen das auf, was Klee mit dem Sichtbaren verbindet, das nur ein „Sonderfall“ sei aus dem Ganzen des Kosmos, eine Möglichkeit unter vielen. Nach Klee liegt der Ursprung der menschlichen Tragödie in dem „Widerspruch zwischen der ideellen Fähigkeit des Menschen, sich beliebig durch materielle und metaphysische Räume zu bewegen, und seinen körperlichen Grenzen“<sup>12</sup>. Marcía Sá Cavalcante Schuback (2012) behauptet, dass das Erscheinen sichtbar gemacht werde, indem es mit den Erscheinungen kontrastiere, weshalb es letztlich darum gehe, zu einer Abstraktion der Erscheinung zu gelangen. Abstraktion definiert sie dabei als ein „Herauszeichnen aus rein plastischen Beziehungen“ (Sá Cavalcante 2012, 153), nicht also als eine Abstraktion aus natürlichen Zusammenhängen. Naturbilder würden nicht einfach durch formale oder abstrakte Bilder ersetzt, es gehe vielmehr um ein „Sichtbarmachen des Sichtbarmachens – das heißt, um die skizzenhafte Struktur des Erscheinens. Die Frage ist eher, im ‚Zwischen‘ von Unförmigem und Formlosen, dem Un-Vorgestellten und dem Unvorstellbaren zu verweilen“ (ebd.). Skizzenhaftigkeit legt Vergänglichkeit (unsichtbar) nahe (und nicht bildlich darstellbare materielle Substanz, z. B. Zeit) – und ist daher Abstraktion. Abstraktion ist sie auch deshalb, weil sie nicht Bekanntes abbilden will, sondern

---

<sup>12</sup> Zit. nach Sá Cavalcante Schuback 2012, 156.



Chaos, zufällige Markierungen beim Malakt zulässt und Möglichkeiten für neue Wege eröffnet.

Nach Riley (2002) erhält das „Sichtbare“ bei Klee einen umfassenderen Sinn, wenn man es als das versteht, was ‚(überhaupt) gesehen werden kann‘, da es dann mehr Möglichkeiten enthält als die, deren wir aktuell ansichtig werden. Auch dies ist meiner Auffassung nach ein Hinweis auf Abstraktion. Nach Riley (2002, 18) rufen das Gesehene und das Gemalte „sowohl eine unmittelbare Wahrnehmung hervor als auch eine Empfindung, die sie innerhalb unserer Erfahrung verortet“. Auch Vermeers Gemälde machen sichtbar, und zwar nicht, weil sie auf Gegenstände rekurrieren oder die unmittelbare Erfahrung, sondern weil jedes Gemälde seine eigene Wirklichkeit konstituiert. Kunst versorgt einen ja nicht mit exaktem Wissen, sie vermittelt eine werdende, auf Möglichkeiten geöffnete Wirklichkeit – und genau das lässt sie abstrakt sein. Klee macht Zwischenwelten in seinen Werken sichtbar – etwa, wenn er schreibt: „Meine Glut ist mehr von der Art der Toten oder der Ungeborenen“<sup>13</sup>. Seine Abstraktion liegt in der kontinuierlichen Formung und nicht in der analytischen Definition; es überrascht also nicht, dass er sich in die Richtung von De-figuration und bildliche Abstraktion bewegt.

In seiner „Schöpferischen Konfession“ wendet sich Klee gegen die darstellende Wiedergabe von Phänomenen und sucht danach, einen formalen Kosmos zu schaffen, der der Schöpfung selbst vergleichbar ist. Er schreibt: „Aus abstrakten Formelementen wird über ihre Vereinigung zu konkreten Wesen oder zu abstrakten Dingen wie Zahlen und Buchstaben hinaus zum Schluß ein formaler Kosmos geschaffen, der mit der großen Schöpfung solche Ähnlichkeit aufweist, da ein Hauch genügt, den Ausdruck des Religiösen, die Religion zur Tat werden zu lassen.“<sup>14</sup> Nach Klee ist es nicht das Ziel des abstrakten Malers, von auf natürliche Weise auftauchenden Gelegenheiten vergleichsartig zu abstrahieren. Abstraktion beinhaltet vielmehr „bildnerisch reine Beziehungen: Hell zu Dunkel, Farbe zu Hell und Dunkel, Farbe zu Farbe, Lang zu Kurz, Breit zu Schmal, Scharf zu Stumpf, Links-Rechts, Oben-Unten, Hinten-Vorn, Kreis zu Quadrat zu Dreieck. Sehr kritisch ist in Bezug auf die Frage ‚abstrakt?‘ die Behandlung von ‚Vor und Zurück‘. Setzt man Gelb für ‚Vor‘ und Blau für ‚Zurück‘, so ist das abstrakt.“<sup>15</sup>

Riley (2002) zeigt, dass für Klee die Bedeutung der Abstraktion nicht in dem intellektuellen Bemühen bestand, mit der reinen Abstraktion den Anfang zu machen. Er arbeitete mit abstrakten Elementen, deren Abstraktion darin besteht, dass sie zu

---

<sup>13</sup> Zit. nach Johnson 2012, 93.

<sup>14</sup> Zit. nach ebd. 91.

<sup>15</sup> Zit. nach ebd. 92.

einer malerischen Erfahrung wurden. Klees Schrift „Das denkende Auge“ sowie das *Pädagogische Skizzenbuch* weisen auf die „Unterscheidung zwischen der schematischen oder theoretischen Abstraktion und der abstrakten Malerei“ (Riley 2002, 15). Abstraktion taucht immer dann in Klees Werk auf, wenn er „abstrakte formale Elemente“ heranzieht, um „abstrakte Dinge“ zu bilden, die seine Weltsicht durch einen formalen Kosmos widerspiegeln.

### 3.1.2 Abstraktion und „Sichtbarmachen“ als Antwort auf das irdische Grauen?

Das Objekt ‚abzuziehen‘ bedeutet nicht zwingend, nun den Fokus auf die subjektiven Assoziationen zu legen – vielmehr liegt das Augenmerk auf bestimmten artikulierten Empfindungen, die in die Sichtbarkeit treten. In Klees Kunst hat die Empfindung die Fähigkeit, das Sichtbare hervorzubringen. Sichtbar zu machen ist eine komplexe Empfindung, die von dem Zweck bzw. der Funktion des Narrativen befreit ist. Heißt das dann, dass eine Empfindung ohne narrative Funktion abstrakt ist? Für Klee hat das Bild „keinen besonderen Zweck“, außer dem, „uns glücklich zu machen. Das ist etwas ganz anderes als die Beziehung zum äußeren Leben, also muß es auch anders organisiert sein. Wir wollen eine Leistung darin sehen, wir wollen eine besondere Leistung. Es soll etwas sein, das uns zu schaffen gibt, was wir gerne öfter sehen, was wir zum Schluss gerne besitzen möchten.“<sup>16</sup>

Der Ausdruck „glücklich“ mag eine Distanz zum äußeren Leben signalisieren und legt daher Abstraktion nahe. Klees „Glücklichsein“ ist jedoch nichts rein Idealistisches; seine Herangehensweise an die Kunst beinhaltet das Unfertige und Unvollständige sowie die Fähigkeit des Kunstwerks, den Betrachter gänzlich in Anspruch zu nehmen – was ebenfalls mit seiner Art der Abstraktion zusammenhängt (den formalen Elementen, der Deformation, den schwarzen Klecksen usw.), die ‚sichtbar macht‘. Bedeutet das „Glücklichsein“ demnach eine Art Flucht aus dem irdischen Grauen in die Abstraktion?

In einem Tagebucheintrag von 1915 schreibt Klee: „Je schreckensvoller diese Welt (wie gerade heute), desto abstrakter die Kunst.“<sup>17</sup> Ist Klees Abstraktion somit eine Flucht, ein Glück fernab jeder Realität? Nach Porter Aichele (2002) war die Abstraktion eine Strategie der Abgrenzung vom Horror der Welt. Bourneuf (2015) schreibt, der Einfluss Worringers sowie die Tatsache des Krieges hätten Klee dazu gebracht, in die kristalline Abstraktion abzutauchen. Sie verweist auf die Behauptung

---

<sup>16</sup> Zit. nach Riley 2002, 19.

<sup>17</sup> Zit. nach Porter Aichele 2002, 105.

O. K. Werckmeisters, Klee habe einen eskapistischen Weg in die Fantasie gewählt und seine Kunst während des Krieges an den Marktbedingungen ausgerichtet. Uns beschäftigt Klees Arbeit dagegen als der Versuch, auf die Erfahrungen der Wirklichkeit zurückzugreifen. 1917 notiert er: „Ein leidenschaftlicher Zug in der Verklärung ist doch mit *Produkt des äußeren* Erlebens.“<sup>18</sup> Klees Tagebücher zeigen, dass seine Erfahrungen während der Zeit des Krieges seine Weltansicht veränderten und ihn dazu brachten, auch die Form des Erscheinens zu modifizieren. Dabei begreift er Abstraktion als eine Annäherung an die Realität: „Gleichnis der Realität in der Naturanschauung sowie in weltanschaulichen Prinzipien.“ (Osterwold 1960, 33) Nach Uhlig (2007) bildet Kunst, der Schöpfung ähnlich, ein „Zwischenreich“ im Realen – in der formalen Realität auf der Leinwand werden die inneren, tiefen, „unergründlichen“ Dimensionen äußerlich sichtbar. Lyotard bezieht sich auf Klees Aquarellbild *ausgewählte Stätte* von 1927 in seiner spezifischen Verbindung von Farbe und Pinselstrich, um zu behaupten, Klee finde hier die Genese einer Schöpfung, die vom Modell absieht.<sup>19</sup> Es beschreibt dies als eine „Zwischenwelt“, eine andere mögliche Natur, die evoziert, was nicht in die Sichtbarkeit treten kann, „ohne jedoch vollständig in die Vorstellung subjektiver Imagination zu fallen“ (Bo-Rygg 2008, 92).

Nach Lyotard ist das *Figurale* von der Figur zu unterscheiden, die lediglich eine mögliche figurale Form darstelle. Das auf diese Weise verstandene Figurale ist mit der De-Figuration verbunden, also mit dem Versuch, von der Figuration zu subtrahieren, um das Formlose zu erreichen, welches den Betrachter dazu nötige, nachzudenken und in einem strengeren Sinne zu ‚sehen‘. Klees Abstraktion verfüge über eine „Eigengesetzlichkeit“, sie sei ein Prozess aus abstrakten Elementen, bildlichen Relationen und „Verweisungszusammenhängen“ (Uhlig 2007, 306). Für Klee muss das Formale „mit der Weltanschauung verschmelzen“ (Borneuf 2015, 23). Diese formale Schöpfung enthüllt das Unsichtbare und führt in Richtung Abstraktion.

### 3.1.3 Was ist dieses Unsichtbare, das der Maler sichtbar macht?

Für Klee gilt: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.“ Was ist dieses Unsichtbare, das der Maler sichtbar werden lässt? Sallis (2012) stellt heraus, dass die Malerei das Unsichtbare sichtbar mache; *als* Unsichtbares konstituiere es zugleich die eigentliche Sichtbarkeit des Sichtbaren, aus dem es entborgener werde. Merleau-Ponty dagegen erklärt, das Unsichtbare sei der geheime Widerpart des

---

<sup>18</sup> Zit. nach Bourneuf 2015, 23.

<sup>19</sup> Vgl. Bo-Rygg 2008, 92.

Sichtbaren, da es ausschließlich innerhalb seiner erscheine.<sup>20</sup> Für ihn existiert die Welt des Sichtbaren immer nur an der Schwelle der weltlichen Vision.<sup>21</sup> Der Maler/die Malerin vermag es, zu sehen und sichtbar zu machen, und genau dies führe zur Abstraktion (während die Abbildung an einem solchen Sichtbarmachen gerade scheitere). In Heideggers Begriffen wäre es das, was den sichtbaren Dingen Wahrheit verbürgt, die Möglichkeit, „in die Unverborgenheit zu treten“<sup>22</sup>. Auch für Klee ist die Genesis ein Hervortreten in die Unverborgenheit, insofern Kunst die Bewegung vom Chaos in eine Ordnung impliziert, im Sinne eines ewig unvollendeten Prozesses. Die Natur verbirgt sich selbst, sie verlangt eine unaufhörliche Entbergung, das, wie Heidegger sagt, „Werksein des Werkes“. Kunst und Natur sind dahingehend verbunden, dass das Kunstwerk die Schöpfung der Natur fortzusetzen vermag.

Wodurch wird das Unsichtbare sichtbar? Ist die Sichtbarkeit das Medium der Malerei oder ist sie eine Form sämtlicher malerischer Mittel, einschließlich des Formalen? Die Darstellung scheitert in ihrem Versuch, sichtbar zu machen, daher bedarf es der Abstraktion. Wie lässt sich das Undarstellbare des Darstellbaren jedoch darstellen? Das Unverborgene kann sich nicht selbst offenbaren. Klee malte, um sichtbar zu machen, und wie er malt, enthüllt seine Sicht auf die Welt. Ein Gemälde lässt sich als Gemälde nur verstehen, insofern wir uns, dadurch dass wir es sehen, etwas vorstellen. Dabei handelt es sich nicht um ein physisches Bild, sondern um ein geistiges. Ein Gemälde ist somit ein Medium – wir sehen etwas in dem Gemälde und wir sehen es *durch* das Gemälde. Klee experimentierte daher in seiner Suche nach Sichtbarmachung verschwenderisch mit allen möglichen Materialien, Hilfsmitteln und Werkzeugen – wann aber ist Farbe nur Farbe, wann Darstellung, wann ist sie abstrakt und wann enthüllt sie mehr als nur einen Farbton? Einige wenige Farbstriche können eine Hand heraufbeschwören, einen Knopf oder einen ganzen Gedankengang. Farbe kann die Substanz der Dinge wachrufen, eine synchrone künstlerische Illusion der Sache selbst. Und doch kann das Gemälde nicht gleichzeitig als das Ding selbst und als Gemälde gesehen werden. An welchem Punkt wird das gemalte Bild selbst zum Ding? Wann beginnt die Farbe, einen Gedanken im Betrachter zu beschwören? An welchem Punkt macht die Farbe sichtbar? Für Klee involviert der Akt des Malens als Metapher der Schöpfung das Formen; und die Farbe übermittelt die Art und Weise, in der das Kunstwerk hervorgebracht wurde (den Prozess der malerischen Schöpfung, den Mal-Akt).

---

<sup>20</sup> Vgl. Sallis 2012, 22.

<sup>21</sup> Vgl. ebd. 23.

<sup>22</sup> Vgl. ebd. 22.

### 3.1.4 Abstraktion als das „andere Bild der Natur“

Klees Kunst als das „andere Bild der Natur“ (Del Rosario Acosta 2012, 79) führte neue abstrakte Wirklichkeiten in die Tradition der Malerei ein. Er forschte und untersuchte eingehend, was die Malerei sichtbar werden lässt. Wie Bernhard Waldenfels erklärt, ist Forschung in der Kunst unumgänglich, um die Erfahrung zur Sprache zu bringen wie auch die Sichtbarkeit selber zur Erfahrung zu machen.<sup>23</sup> Dies bedeutet jedoch nicht, zu wiederholen, und es beinhaltet stets das Subjektive.

Was der Künstler/die Künstlerin im Kunstwerk sieht, wird nicht einfach dargestellt, sondern durch die Kunst wiedergeschaffen, es ist eine neue, sichtbar gemachte Ordnung. Klee beschreibt das so: „Der Gegenstand erweitert sich über seine Erscheinung hinaus durch unser Wissen um sein Inneres. Durch das Wissen, dass das Ding mehr ist, als seine Außenseite zu erkennen gibt.“<sup>24</sup> Es gebe andere Wege zum Ding, „Wege, die das Ich zum Gegenstand in ein über die optischen Grundlagen hinausgehendes Resonanzverhältnis bringen“<sup>25</sup>. Für Klee ist die Welt der Erscheinungen begrenzt im Vergleich zu der Welt, von der der Künstler einen tieferen Blick erhascht. Klees Begriff von Genesis ist Entbergung – das Kunstwerk ergreift die Bewegung vom Chaos zur Ordnung.

Auch Merleau-Ponty hat sich mit der Frage beschäftigt, wie Form und Sichtbarkeit entstehen. Für ihn ist die Vision des Malers eine unablässige Geburt, Klee zeige, „wie die Dinge ins Sein kommen ...“ (Bo-Rygg 2008, 90). Die Linie sei für Merleau-Ponty „die Blaupause eines Werdens der Dinge“ (ebd.), während sich die Linie für Klee durch Modulationen in ständiger Bewegung befinde: Das Kunstwerk „entstand aus Bewegung, ist selber festgelegte Bewegung und wird aufgenommen in Bewegung“<sup>26</sup>. Merleau-Pontys *Das Auge und der Geist* handelt von der Metamorphose der sich wandelnden Gestalt, dem unablässigen Wandel von Leben und Bewegung. Für ihn ist die Form Bewegung, sie ist Übergang und Wahrnehmung der Tiefe, wobei Tiefe ein Verströmen beinhalte, Dynamik, Volumen, Schichten, Licht und Schatten; er definiert Tiefe als „eine flutende Bewegung von Farbflächen mit Überlappung, Fortschritt und Einkehr“ (Johnson 2012, 87). Merleau-Ponty behauptet weiter, es gebe „eine Simultaneität zwischen Körperlichkeit und Reflexion, in welcher der menschliche Körper über die Zeit eine Tiefe erreicht hat, die Intersubjektivität und Leiblichkeit ist, Kommunikation und Kultur“ (ebd.).

<sup>23</sup> So in einem persönlichen Gespräch mit mir am 20. Januar 2017 in Frankfurt am Main.

<sup>24</sup> Zit. nach Del Rosario Acosta 2012, 79.

<sup>25</sup> Zit. ebd.

<sup>26</sup> Zit. nach Johnson 2012, 87.

Merleau-Ponty betrachtete Klees Abstraktion als einen Weg, eine konkrete und suchende Transzendenz zu erlangen, in der das Malen die Sichtbarkeit als ein Rätsel, ein Mysterium feiere, das Aspekte in sich berge, die sich der Sichtbarkeit entziehen. Eine solche Sichtbarkeit ist m. E. Abstraktion, da sie sich der reinen Darstellung verweigert. Nach Sallis bezieht sich Merleau-Ponty auf die auf die Oberfläche der Leinwand gesetzte Linie als dasjenige, was „die ganze moderne Malerei, ja vielleicht die Malerei überhaupt bekämpfte“ (Sallis 2012, 22), da es keine Linien gibt. Linien gebe es „in der Nähe oder Ferne des Punktes, von dem aus man sieht“ (ebd.), sie werden „von den Dingen angezeigt, sind in sie impliziert, ja möglicherweise zwingend von ihnen gefordert – aber sie selbst sind keine Dinge“ (ebd.). Merleau-Ponty hat hier Klees Behauptung im Sinn, wonach die Linie das Sichtbare nicht länger nachahmt, sondern sichtbar macht; sie sei Schaubild eines Werdens der Dinge. Die moderne Malerei befreit die Linie von der Nachahmung – und das lässt sie abstrakt werden. Die Linie ist die Spur des Sichtbarmachens, und zwar ganz unabhängig von einem Gegenstand. Insofern sich das Gemälde mit dem Unsichtbaren befasse, liege es außerhalb des Reichs der sichtbaren Dinge, was das nach sich ziehe, was Merleau-Ponty im Rückgriff auf Klee als das ontologische Schema der Malerei bezeichnet. Das Gemälde geht über die gegenwärtige Welt der sichtbaren Dinge hinaus oder, mit Klees Worten: „Diesseitig bin ich gar nicht fassbar.“<sup>27</sup>

### **3.1.5 Abstraktion, Zeichen, Hieroglyphen und Symbole**

Nach Gale (2013) oszilliert Klees Werk grundsätzlich zwischen Abstraktion, Erzählung und dem Erforschen von Themen und Stilen. So hat er sich mit dem Ornament, mit formalen malerischen Elementen, Hieroglyphen und Zeichen beschäftigt. Seit 1910 taucht der Begriff der Hieroglyphe auch in seinen Werktiteln auf; zudem verwendet er symbolische Sterne, Bäume, Häuser und Buchstaben in seinen Bildern. Kann man dies als Abstraktion verstehen? Im Jahre 1912 notiert Klee anlässlich des tiefen Eindrucks, den Robert Delaunay bei ihm hinterlassen hat, dass Delaunay „den Typus eines selbständigen Bildes schuf, das ohne Motive aus der Natur ein ganz abstraktes Formdasein führt. Ein Gebilde von plastischem Leben, nota bene, von einem Teppich fast ebenso weit entfernt wie eine Bachsche Fuge“. Dies zeigt, dass Abstraktion für Klee 1912 etwas Autonomes war, eine Form ohne Vorbild in der Natur. 1913 übersetzt Klee den Artikel „Das Licht“ von Robert Delaunay. Hier heißt es, Malerei bedeute, sich auf die synchrone Tätigkeit der Natur zu konzentrieren, während die nachahmende Darstellung als After-Kunst bezeichnet

---

<sup>27</sup> Zit. nach Clemenz 2016, 103.

wird. Klee schreibt, Kunst, die dem Gegenstand verpflichtet bleibe, sei „Beschreibung, Literatur“, sie degradiere sich selbst, wenn sie sich weniger expressiver Mittel bediene. Klees *Teppich der Erinnerung* (1914) weist eine hohe Spannung zwischen Zeichen, Symbol, Farbformen und linearen Kreuzen auf.

Das musikalische Werk hat nach Klee „den Vorteil, genau in der Reihenfolge der Conception wieder aufgenommen zu werden, und bei öfterem Hören den Nachteil durch Gleichmässigkeit des Eindrucks zu ermüden. Das bildnerische Werk hat für den Unverständigen den Nachteil der Ratlosigkeit, wo zu beginnen, für den Verständigen den Vorteil, die Reihenfolge beim Aufnehmen stark zu variieren“<sup>28</sup>. Die Abstraktion kann durchaus nicht-linear Erzählerisches beinhalten; dieses wird genau in dem Moment abstrakt, wo es auf verschiedene Weise verstanden werden kann. Dies suggeriert Deleuzes rhizomatische Möglichkeiten für das Aufkommen neuer Gedanken, um bestehende Klischees zu hinterfragen.

Klees „abstrakte Sprache“ liegt in dem, was er die „wahre“ oder „wesentliche Figur“ nennt, die eine „Synthese ist von Formgebung und Erscheinung“ (Vallega 2012, 30). Seine Abstraktion involviert daher eine Weltanschauung, eine ganz bestimmte Annäherung an die Wirklichkeit mit Verweisungsbezügen zur Welt, ist eine Metapher für Schöpfung und Wachstum und verfügt über Bewegung und Lebenskraft. Bo-Rygg (2008) betont, dass Klee das Zeichen als etwas behandle, das eben Zeichen sei und nicht (seine) Bedeutung. Malerei ist in einer anderen Form als Sprache ausgeführtes Denken. Klees Kombination von Hieroglyphen, Zeichen und formalen Elementen erlauben ihm eine Malerei, die sich selbst reflektiert und auf diese Weise befähigt ist, ihre Möglichkeiten zu erforschen. Klee selbst schrieb 1902: „Ich bin mein Stil.“ Bo-Rygg kommentiert dies so, dass der Stil die Formung des Selbst sei, die Entfaltung verschiedener bildnerischer Sprachen. Möglicherweise hat dies einen Bezug zu Klees Begriff des Werdens im Sinne der unaufhörlichen Formung.

Bourneuf (2015) fragt, ob man Klees Werk nicht als ein „Bilder-Puzzle“ ohne Lösung verstehen könne. So verwendet Klee beispielsweise in seinem Bild *Tod und Feuer* (1940) die Buchstaben T, O und D. Vielleicht wurden die flachen Hieroglyphen-Formen aus den Buchstaben des Alphabets ‚abgezogen‘, die Klee als abstrakte Kompositionselemente heranzog. Jehle (2013) zeigt, dass Klee im Übergang von der darstellenden zur abstrakten Kunst formale Gesetze anwendete und so zu Formen gelangte, die zwischen Bild und Schrift liegen und somit eine ganze Reihe diskursiver und literarischer Strategien eröffnen. Dies lässt Klees Bilder immer neu zu einer heuristischen Suche nach dem Anderen der Malerei *in* der Malerei werden.

---

<sup>28</sup> Zit. nach Geelhaar 1976, 173.

Walter Benjamin hatte Paul Klees Malerei 1910 mit der „Möglichkeit einer [...] radikal *unfarbigen* Malerei“ (Bourneuf 2015, 78) verglichen. In seinem Briefwechsel mit Gershom Scholem nimmt er Bezug auf den Entwurf eines Aufsatzes mit dem Titel „Über die Malerei“, der sich mit dem *Zeichen* und dem *Mal* beschäftigt. Für Benjamin sind Linie und Mal unterschiedliche Entitäten. Das Zeichen ist ‚aufgedrückt‘ und erscheint hauptsächlich auf unbelebten Dingen (wie Häusern), während das Mal auf Belebtem (wie z. B. Aussatz oder Schamesröte) hervortritt. Benjamins Begriff des Gemäldes als Mal schließt die grafische Linie aus. Meint er also eine Art Beziehung zum (belebten) Körper und evoziert auf diese Weise den Aspekt der Bewegung und künstlerischen Hervorbringung? Eine „unfarbige“ Malerei suggeriert eine schiere Reduktion auf Farbe und könnte in diesem Sinne als Abstraktion begriffen werden. Nach Klee können abstrakt-formale Elemente mit Zahlen und Buchstaben kombiniert werden und so abstrakte Dinge formen, eine Art formalen Kosmos wie die Schöpfung.

Es scheint, als wäre Klees Abstraktion kein reiner Formalismus; sie ist mehr als Farbe (das Medium als solches mit seinen Lösemitteln, Techniken, Werkzeugen und Materialien wie ein weicher oder rauher Malgrund, die Leinwand usw.), formale Elemente und Faktur, nämlich die konkrete Art und Weise, in der sich das Gemälde auf die Wirklichkeit bezieht und seine eigene Weltsicht wiedergibt. Es weckt die haptischen Sinne und setzt bei den Betrachter:innen Empfindungen frei, wie wir oben festgestellt haben. Seine Malerei ist Erfindung und Verzerrung von Form und zeigt, dass und wie das Unsichtbare materialisiert, sie ist die Realisierung einer Antwort auf die Welt aus der individuellen Perspektive des Künstlers. Abstraktion ist eher Neuschöpfung als Repräsentation, sie offenbart eine Haltung, eine individuelle Weltsicht, sie bezieht Position, statt einfach automatisch und unkritisch wiederzugeben. Sie ist ein Denken in visueller Gestalt, eine Gestalt, die uns auf einer Oberfläche als Farbe entgegentritt. Wenn dies in einer präzisen Weise und durch das Deleuze'sche Diagramm geschieht, ist sie mehr als Farbe – ein abstraktes Kunstwerk ist geboren. Im Gegensatz dazu ist das *anything goes* einfach nur Farbe und nicht mehr.

### **3.1.6 Was bestimmt die Form in Klees Abstraktion? Formung und Formlosigkeit**

Wenn die abstrakte malerische Form die Natur nicht nachahmt und sich dennoch auf die Welt bezieht, aus der diese abstrakte Form hervorgeht, was bestimmt dann diese Form? Klee vergleicht die Formgebung einem ursprünglichen Drang, „einem Weg des Lebens, der sich aus einer mysteriösen Motivation in die zweckbestimmte Tat



entfaltet“<sup>29</sup>. Er erklärt, beim Schaffen eines Kunstwerkes handle es sich „um die deformatrische Notwendigkeit durch den Eintritt in die spezifischen Dimensionen des Bildnerischen. Denn dahin erstreckt sich die Wiedergeburt der Natur“<sup>30</sup>. Die Erscheinung der Form ist entstellt, da sie danach strebt, das Wesen des schöpferischen Prozesses aufzugreifen, d. h. die formende Form. Merleau-Ponty zeigt, dass der Künstler/die Künstlerin niemals vollständig oder ganz ist, das Kunstwerk wisse daher etwas von dem Scheitern seines Erscheinens.<sup>31</sup> Deleuze bezieht sich auf den Kampf des Künstlers/der Künstlerin, angesichts eines möglichen Scheiterns aus dem Chaos herauszukommen. Klee behauptet: „Die *natura naturans* bringt (dem Künstler) mehr als die *natura naturata* [...]. Sein Blick taucht tiefer ein und sein Horizont wird vom Gegenwärtigen auf das Vergangene erweitert [...]. Anstelle eines fertigen Bildes von der Natur nimmt ein Bild von der Schöpfung als Genesis – und nur dieses zählt – von ihm selbst Besitz.“<sup>32</sup> Die Formung wird bildlich errungen durch mehr oder weniger begrenzte formale Faktoren wie die Linie, den Tonwert und die Farbe.

Malerei ist aufgrund ihrer Vieldimensionalität in hohem Grade dynamisch, was durch die sich überlagernden und überschneidenden Formen angezeigt wird, durch die Tiefe, die Interaktion der Farben, Linien und Formen, die Bewegung stiften, Zeitlichkeit widerspiegeln und durch die bildnerische Deformation eine neue Natur hervorbringen. Für Klee gibt es eine Parallele zwischen dem Werden-zum-Sein des Gemäldes und dem Leben der Natur,<sup>33</sup> insofern in der Natur, die aus Bewegung und Wachstum hervorgeht, die Bewegung des Lebens eingefangen wird, und genau dies hat der Maler/die Malerin zu entfalten. Deleuze (2003) weist darauf hin, dass die Kräfte ein Bewegungsgefühl im Körper erzeugen, der Maler macht durch die vitale Kraft des Rhythmus eine Art ‚Einheit der Sinne‘ sichtbar. Die verzerrten Form- und Farbrhythmen vibrieren und erzeugen auch im Kopf der Betrachter:innen Bewegung, die der Statik entgegenwirkt.

Die Kunst scheitert immer dann, wenn sie sich an die „Realitäten“ (abbilden) der Natur bindet, anstatt die Deformation zuzulassen. Nach Klee fühlt sich der Künstler „an diese Realitäten nicht so sehr gebunden, weil er an diesen Form-Enden nicht das Wesen des natürlichen Schöpfungsprozesses sieht. Denn ihm liegt mehr an den formenden Kräften als an den Form-Enden“ (Klee 1964, 92). Der Künstler sieht verschiedene Möglichkeiten, wie Klee notiert, er „besieht [...] sich die Dinge, die ihm

---

<sup>29</sup> Zit. nach Vallega 2012, 29.

<sup>30</sup> Zit. nach Harrison und Wood 1993, 344.

<sup>31</sup> Vgl. Del Rosario Acosta 2012, 83. Zit. nach Kudielka 2002, 81.

<sup>32</sup> Zit. nach Escoubas 2012, 140.

<sup>33</sup> Vgl. Schmidt 2012, 59.

die Natur geformt vor Augen führt, mit durchdringendem Blick. Je tiefer er schaut, desto leichter vermag er Gesichtspunkte von heute nach gestern zu spannen. Desto mehr prägt sich ihm an der Stelle eines fertigen Naturbildes das allein wesentliche Bild der Schöpfung als Genesis ein“ (ebd.). Klees Bewegung ergreift das Leben mit instabilen Linien und ist in dem Sinne abstrakt, dass sie völlig undefiniert zu sein scheint.

Klee erklärt, dass „Traum, Idee, Phantasie“ erst dann „ganz ernst zu nehmen [sind], wenn es sich mit den passenden bildnerischen Mitteln restlos zur Gestaltung verbindet. Dann werden jene Kuriosa zu Realitäten, zu Realitäten der Kunst, welche das Leben etwas weiter machen, als es durchschnittlich scheint. Weil sie nicht nur Gesehenes mehr oder weniger temperamentvoll wiedergeben, sondern geheim Erschautes sichtbar machen.“ (Ebd.)

### 3.1.7 Abstraktion als Reduktion

Für Klee ist die Natur verschwenderisch, während die Kunst reduziere: „Der Gesamteindruck fußt dann auf der Sparksamkeitserwägung: die Wirkung des Ganzen auf wenige Stufen abzustellen.“ (Klee 1964, 61) Seine reduzierende Herangehensweise weist auf einen Abzug der gegebenen Dinge und somit eine Art der Abstraktion. Es handelt sich um eine „intuitiv beflügelte Genauigkeit“ (Gale 2013, 114). Eine andere Form der Reduktion bei Klee ist das faktische Auseinanderschneiden von figurativen und abstrakten Arbeiten (hier werden über 200 Kunstwerke genannt). Manche dieser Teile werden datiert und als unabhängige künstlerische Kompositionen betitelt: „Was mir nicht gefällt, schneide ich mit der Schere ab.“ Das Dilemma von Abstraktion und Figuration wird in Klees Zeichnung *Zwiegespräch über den Begriff X* (1933) thematisiert.

Wie ging Klee konkret damit um? Er machte mit einer Bleistiftzeichnung den Anfang, übermalte die Linien und fügte flache, abstrakte Ebenen hinzu. In *Große Schere* (1933) schneidet er den figurativen Teil des Bildes von dem abstrakten Teil einfach ab. Der figurative Teil wurde zu der eigenen Arbeit *Mannequin* (1940, Kleisterfarben, 48 x 26 cm, Privatbesitz); der abstrakte Teil der Originalzeichnung zu dem Bild *In Behandlung* (1940, Kleisterfarben, 48 x 36, 4 cm, Kunsthaus Zürich Graphische Sammlung).

Nach Kersten und Okuda (1990) verweist der Titel auf einen *work in progress* in Richtung auf das Bild und keineswegs auf einen Akt der Zerstörung. Das Schneiden und Separieren gleiche einem organischen Wachstumsprozess, in dem sich Zellen teilen und vermehren. Hier zeigt die Operation Abstraktion, also Klees gewählter

künstlerischer Arbeitsprozess, dass er der Intuition, dem Zufall und dem Prozess der Zerstörung gefolgt ist, um Klischees zu beseitigen und Chaos zuzulassen (Deleuze-Diagramm). Dadurch wurde es möglich, experimentell eine Form für das Unsichtbare zu finden. Der Einsatz von Reduktion hält den Fokus auf das Wesentliche, das an Intensität gewinnt (Empfindungen), und vermittelt neue Formen des Denkens.

### 3.1.8 Bildtitel und Abstraktion

Carl Einstein hebt 1926 hervor, dass Klees klare Bildtitel den Betrachter direkt zum Gehalt des Bildes führen. Nach Haxthausen (1990) verwendete Klee diese Titel dagegen nicht dazu, um seine Intention zu erklären, da das Kunstwerk ein Leben unabhängig von den Intentionen seines Schöpfers führe. Klees Titel um 1939/40 stellen Annäherungen an den geistigen Gehalt der Bilder dar, insofern Klee sein Augenmerk stets dem Ungelösten und Unbestimmten zuwandte. Die Titel erwachsen danach aus der Interaktion der formalen Elemente, das heißt, aus einem unbewussten Spiel und nicht aus einer Idee. Für Vallega (2012, 27) wird der Titel „zu einem Referenten für den Maler“. Titel weisen einen Pfad, den die Betrachter:innen einschlagen können.

Klees Materialien umfassten u. a. Papier, lackierte Leinwand, mit Pappe präparierten Rupfen, Kreide, mit Klebstoff bearbeitetes Zeitungspapier, Sand, Farbe usw., wobei jedes Material über einen großen Reichtum an expressiven Möglichkeiten verfügt (z. B. die Art der Linienführung oder das Übereinanderschichten von Farben, den Duktus des Pinsels usw.). Klee musste sich mit der Frage befassen, was er malen wollte und wie dies zu geschehen hatte. Das Bild besteht aus Teilen, die durch den Umgang mit und die Beschaffenheit von Materialien, Oberflächen, Werkzeugen, die Wahl von Grund, Farbe, Idee und formalen Elementen hervorgebracht wird. Der Maler/die Malerin interagiert mit all diesen konkreten Entscheidungen, die in eine bestimmte Konstellation zueinander treten, die ganz am Ende des Malprozesses aufgrund der wechselseitigen Einflussmöglichkeiten, die während des Malens ersichtlich werden, einen möglichen Titel suggeriert. Klees Titel sind nicht vorherbestimmt oder durch irgendeine Absicht begrenzt, sie entstehen durch sukzessive Einsicht und sind daher ein originärer Teil des Werkes. Titel sind Worte, die mit der visuellen Erfahrung in Zwiesprache treten.

Wie verhält sich der Titel zum Begriff der Abstraktion? Sind Klees Bilder lediglich Illustrationen der sprachlichen Welt? Klee selbst nannte die Titel „eine von mir empfundene Richtung“<sup>34</sup>. Vielleicht wollte er damit Willkür ausschließen. Nach

---

<sup>34</sup> Zit. nach Haxthausen 1990, 28.

Haxthausen (1990) ist der Bildtitel als Interpretationsansatz mit Klees Begriff des grundsätzlich offenen schöpferischen Prozesses verbunden. In seiner Jenaer Vorlesung von 1924 beschreibt Klee den künstlerischen Prozess als einen, der sich ohne jede darstellende Intention einstelle; er gründe auf rein bildnerischen Kriterien und dem Zusammenspiel von Linie und Farbe. In Klees Worten: „Wenn ein solches Gebilde sich vor unserem Auge nach und nach erweitert, so tritt leicht eine Assoziation hinzu, welche die Rolle des Versuchers zu einer gegenständlichen Deutung spielt. Denn jedes Gebilde von höherer Gliederung ist geeignet mit einiger Phantasie zu bekannten Gebilden der Natur in ein Vergleichs-Verhältnis gebracht zu werden.“<sup>35</sup> Klee fügt hinzu, dass der Künstler/die Künstlerin durchaus Assoziationen in seine/ihre Arbeit einbringe. Der Zweck des Kunstwerkes bestehe nicht darin, etwas darzustellen – der „Inhalt“ entwickle sich vielmehr in der Begegnung zwischen Betrachter:in und Bild. Nach Haxthausen (1990) impliziert der Inhalt keine Mitteilung oder irgendein Statement in dem Sinne, dass etwas eine ganz bestimmte Wirkung auf die Seele des Betrachters/der Betrachterin ausüben soll. Das Kunstwerk bietet eine Interpretation an, keine verbindliche Aussage. Es ist die Aufgabe des Betrachters/der Betrachterin, es zu enträtseln. Das Kunstwerk ist so völlig losgelöst von dem, was sein:e Schöpfer:in möglicherweise mit ihm verbindet. Meiner Ansicht nach hat Klee mit seinen Materialien sehr sorgfältig gearbeitet, um bestimmte Effekte zu erzielen, und sein Bild auf das Wesentliche und die maximale Empfindung zugeschnitten, sodass die Titel wahrscheinlich eher auf weitere Präzision abzielten als darauf, das Bild beliebigen Interpretationen zu öffnen.

Nach Walter Benjamin kann das Bild als „Mal“ mit einem „Nicht-Mal“ verbunden sein, also beispielsweise dem Namen des Bildes. Möglicherweise deutet Benjamin damit an, dass das Mal und das Wort nicht allgemein sind, sondern gewissermaßen vergeistigt; die Komposition geht über das allgemeine Mal hinaus und der Titel wiederum fasst die Komposition, um Spezifität zu gewährleisten. Für Klee gilt: „Plastische Kunst ist vom Sehen nicht abhängig, es ist vielmehr die plastische Kunst selbst, die sichtbar werden will.“<sup>36</sup> Die plastische Kunst regt die Einbildungskraft an, sie lenkt unsere Aufmerksamkeit darauf, zu sehen, die Empfindungen zielen direkt auf das Nervensystem, um die Erfahrung unerwarteter neuer Gedanken entstehen zu lassen und neue Sichtweisen zu eröffnen.

Nach meiner Auffassung erlaubt das Bild eine ganze Reihe von Interpretationen, wenn es unabhängig vom Titel betrachtet wird. Liest man den Titel und betrachtet das Gemälde im Anschluss, hat man den Eindruck, irgendeine Beziehung zwischen dem

---

<sup>35</sup> Zit. ebd. 29.

<sup>36</sup> Zit. nach Bourneuf 2015, 83.

vorgeschlagenen Titel und den wahrgenommenen Formen und Strukturen ausfindig machen zu müssen. Dies legt nahe, dass der Titel eine Art Wort-Bild-Gedanken-Wahrnehmung hervorruft, die sich innerhalb des vorgegebenen Titels bewegt und so das Bild weniger vieldeutig sein lässt. Der Titel zeigt Möglichkeiten an und provoziert Gedanken innerhalb eines ganz bestimmten Areals, er beinhaltet Analyse und Spekulation zugleich. Der sprachliche Titel mag den Bedeutungsspielraum des Bildes erweitern, indem er weitere Nuancen schafft, dennoch schränkt er die visuelle Erfahrung durch ihre Definition ein und reduziert so den abstrakten Charakter des Bildes, indem er es mit ganz bestimmten wiedererkennbaren Konzepten verknüpft (z. B. einem zerstörten Labyrinth). Wenn der Titel und das Werk nicht gut zusammenspielen, kann das Verwirrung nach sich ziehen, ja das Fehlen von Bedeutung überhaupt.

### **3.2 Die Bedeutung von Klees abstraktem Vorgehen**

Wie gezeigt, kann Klees Kunst als abstrakt verstanden werden, insofern sie sich nicht auf die Darstellung eines Gegenstandes beschränkt; ihr deformierender und abziehender Charakter sowie die Betonung rein formaler Elemente unterstützen dieses Argument. Heidegger betrachtet Klees Werk als eines, das das „Wesen des Seins“ einfängt; die Bedeutung der Kunst entfalte sich darin, dass das Erscheinen in sich als Entzug erscheint; insofern das Kunstwerk (die Wahrheit) ins Werk setzt, gewinne es, je weniger es an einem Gegenstand hänge. Schon diese Hinweise machen deutlich, dass Klees Kunst als Abstraktion zu betrachten ist und nicht als „Form-Ende“. Für Adorno unterscheidet sich Klees hieroglyphisches Werk mit verlorenem Code von der äußeren Welt insofern, als das Gezeigte und das Verborgene in die Imagination freigegeben werden. Auch hier wird nahegelegt, dass Klees „Code“ in seiner Unleserlichkeit abstrakt ist. Nach Deleuze wiederum wohnt Klees Kunst eine Art nicht-begrifflicher Begriff inne, insofern die Begriffe, Empfindungen und Funktionen unentzifferbar werden; abstrakte Kunst verfeinert die Empfindung und ist somit zugleich eine Verfeinerung des Begrifflichen. Wie ich zu zeigen versucht habe, ist Klees Kunst abstrakt, weil sie eine Reduktion der Wirklichkeit bedeutet, die danach strebt, das Verborgene sichtbar zu machen. Die Reduktion ist dazu fähig, bestimmte Unlesbarkeiten hervortreten zu lassen. Es gibt jedoch zahlreiche Unterkategorien innerhalb der Abstraktion, die einer weiteren Untersuchung bedürften, so wie sich das Unvollständige vom Unentzifferbaren (Code) unterscheidet, der Begriff von der Formel, der Buchstabe von der Hieroglyphe, dem Zeichen, der Bezeichnung, dem Pinselstrich, der Spur usw. Jedes dieser

Momente enthält andere Facetten von Klees Abstraktion, die sichtbar machen will und das Denken antreibt.

### 3.3 Sichtbar machen – durch das Formale zur Abstraktion

Klees Fokus liegt auf dem Schöpferischen, Elementaren, auf der Erkundung der Mittel des bildnerischen Ausdrucks sowie auf dem Nicht-Optischen. Was der Künstler im Kunstwerk sieht, wird nicht einfach dargestellt, sondern durch die Kunst wiedergeschaffen, es ist eine neue, sichtbar gemachte Ordnung. Klee beschreibt das so: „Der Gegenstand erweitert sich über seine Erscheinung hinaus durch unser Wissen um sein Inneres. Durch das Wissen, dass das Ding mehr ist, als seine Außenseite zu erkennen gibt.“<sup>37</sup> Es gebe andere Wege zum Ding, „Wege, die das Ich zum Gegenstand in ein über die optischen Grundlagen hinausgehendes Resonanzverhältnis bringen“<sup>38</sup>. Für Klee ist die Welt der Erscheinungen begrenzt im Vergleich zu der Welt, von der der Künstler/die Künstlerin einen tieferen Blick erhascht. Klees Begriff von Genesis ist Entbergung – das Kunstwerk ergreift die Bewegung vom Chaos zur Ordnung.

Baumgartner (2008) behauptet, Klees Werk von 1902 bis 1910 sei eine Analyse unserer Wahrnehmung der natürlichen Welt. Klee experimentierte mit fotografischen und technischen Instrumenten wie z. B. einem Pantografen, mit dem man grafische Skizzen entstellen oder minimieren konnte. Er habe die Wahrnehmung systematisch analysiert, indem er tonale Beziehungen (die „Lichtform“) studiert habe, was „die Umrechnung der Helldunkel-Ausdehnung“ bedeute „nach dem Gesetz der Breitung belichteter Flecken gegenüber mathematisch gleich großen dunkeln Flecken. Durch unscharfe Einstellung des Auges (zum Unterscheid des Zukneifens bei der Helldunkel-Messung) schon ehemals beobachtet. Jetzt mit gesteigerter Konsequenz durchgeführt mit Hilfe einer Linse (Glasauge). Diese Lupe lässt zugleich einen koloristischen Extrakt der Naturerscheinung sehen. Alles Detail fällt einfach weg.“<sup>39</sup> Durch die Kunst systematisierte Klee die Wahrnehmungsanalyse, er bezog sich darauf als „das erste Beispiel eines abstrakten Arbeitens nach der Natur“<sup>40</sup>. Es handelte sich dabei um einen Prozess der Reduktion.

Für Klee bedeutete die Analyse des Schöpferischen weit mehr als die Analyse der Natur. Seine Arbeiten von 1902 bis 1910 wurden zunehmend abstrakt, das heißt, von der Natur als Quelle ‚abgezogen‘. Die Werke zwischen 1913 und 1915 zeigen

<sup>37</sup> Zit. nach Del Rosario Acosta 2012, 79.

<sup>38</sup> Zit. ebd.

<sup>39</sup> Zit. nach Baumgartner 2008, 25.

<sup>40</sup> Zit. ebd.

Fantasie, etwas Karikaturives ebenso wie das, was er als „gänzlich abstrakte Form-Existenz“<sup>41</sup> bezeichnete. Während dieser Zeit arbeitete Klee mit Aquarell, um sich der Abstraktion zu nähern. Baumgartner (2008) zeigt, dass diese Entwicklung von einer Besinnung auf die metaphysische Prozessualität der Natur begleitet wird. Klee erklärte, dass er einen Ausgangspunkt der Schöpfung einnehme, der weit entfernt sei von einer unmittelbaren Wahrnehmung der Natur. Vielleicht könnte man ihn auch als Annäherung an die Natur verstehen. Im Jahre 1914 bestimmt er die „Genesis als formale Bewegung“ als das „Wesentliche im Kunstwerk“<sup>42</sup>. Zwischen 1914 und 1918 werden Wachstum, Entwicklung und strukturelle Muster in der Natur thematisch. 1919 nimmt Klee für seine „Schöpferische Konfession“ (1920) Ausgang von einem fiktiven Spaziergang, um sich auf das künstlerische Schaffen und natürliche Prozesse zu konzentrieren. Analysen der Eigenschaften formaler Elemente führen ihn zu einer Systematisierung, die es ihm erlaubt, den Gegenstand auf seine Essenz zu reduzieren. Ziel ist es, einen formalen Kosmos in Analogie zur Schöpfung zu schaffen.

Klees Werk bewegt sich zwischen Figuration und Abstraktion; in manchen Arbeiten kombiniert er verschiedene figurative Elemente, was sich im Entwurf oder der internen Konstruktion nachvollziehen lässt. Hoppe-Sailer (2008) beschreibt dies als ‚figurative Ambiguität‘: Reduktion der Gegenstände auf ihren Kern, formal allgemeine Elemente. Die Figur bestimmt den Raum und der Raum wiederum definiert die Figur. Ich denke, dass in Klees Werk verschiedene Arten von Abstraktion zu finden sind: 1) Abstraktion im Sinne der Reduktion, die auf der Deformation und Verzerrung der Form basiert; 2) Abstraktion, die auf formale Elemente und die Untersuchung des Materials zurückgreift.

#### **4. Operation: Die Realisierung der Abstraktion**

Dieser Abschnitt befasst sich mit der Entstehung von Klees Abstraktion, in dem er die Gemälde *Teppich der Erinnerung* (1914), *Blühendes* (1934) und *Zerstörtes Labyrinth* (1940) analysiert.

1908 publizierte der Kunsthistoriker Wilhelm Worringer sein Buch *Abstraktion und Einfühlung*, in dem er behauptet, dass die Empathie des Betrachters/der Betrachterin mit den Kunstwerken korreliere und dass Gesellschaften in geistigen Epochen, die sich durch das Gefühl der Angst auszeichneten, zu abstrakter Kunst tendieren. Klees frühes Werk wurde durch Worringers Begriff von Abstraktion

---

<sup>41</sup> Zit. nach Bourneuf 2015, 17.

<sup>42</sup> Zit. nach Baumgartner 2008, 25.

nachhaltig beeinflusst. Er untersuchte die zeichnerische Linie, was nach Watson (2012) auf Worringers ‚gotische Linie‘ zurückzuführen war, die, sobald sie von ihrer Verbindung mit dem Gegenstand befreit wird, abstrakte Möglichkeiten freisetzt. Worringer wiederum bezog sich auf Alois Riegls *Stilfragen* (1893), in denen das geometrische Ornament innerhalb der Kultur- und Formengeschichte untersucht wird. Nach Riegl wird die Menschheit aus einem inneren Drang schöpferisch, das heißt unabhängig von äußeren Vorbildern. Er zieht dabei eine Verbindung zwischen dem ägyptischen Lotus-Ornament, der griechischen Palmette, dem Laubwerk der korinthischen Säule und der späteren Arabeske und zeigt, dass sich hier unabhängig von der westlichen Tradition der darstellenden Wiedergabe in einem weiteren Geschichtszweig eine Kunst der reinen Form entwickelt. Riegl betont die Wichtigkeit einer Schöpfung über Vervielfältigung und entwickelt eine unabhängige Geschichte des Ornaments. Er unterscheidet die geometrische von der organischen, der pflanzlichen wie der ornamentalen Komposition, insofern jede von ihnen eine andere Beziehung zur Welt unterhält. Für ihn steht das „kristalline Motiv für die humane künstlerische Schöpfung“, insofern es mit einer „anorganischen Sache“ umgeht, und nur „in der anorganischen Schöpfung erreicht der Mensch den gleichen Stand wie die Natur...“ (Büttner 2001, 97). 1910 begegnete Klee Alfred Kubin, Kandinsky, August Macke und Louis Moilliet und entdeckte die moderne Kunst. In Paris (1912) sah er Arbeiten von Picasso, Braque, Rousseau, De Vlaminck, Derain und anderen. 1914 reiste er mit August Macke und Louis Moilliet nach Tunesien – eine Reise, die einen großen Einfluss auf seine Annäherung an die Abstraktion gewinnen sollte.

#### **4.1 Realisierung der Abstraktion – *Der Teppich der Erinnerung* (1914)**

Was sehen wir auf dem Gemälde *Teppich der Erinnerung* (1914, Wasserfarben, Ölfarbe auf Grundierung auf Leinen auf Karton; 40,2 x 51,8 cm, Paul Klee Stiftung Kunstmuseum Bern)? Strahlende Farbe und kompositorisch angeordnete formale Elemente auf Leinwand – oder ist es einfach ein Stück Musselin, das einem Teppich ähneln soll? Vielleicht eine Art Aufzeichnung von Erinnerungen? Nach Haxthausen (1990) zeigt *Teppich der Erinnerung* eine Reflexion auf Gegenstände, die einmal nützlich waren und Zeichen ihres Gebrauchs und Verfalls aufweisen. Der Titel „Teppich“ betont das Tuch, die Leinwand, insofern er suggeriert, die Malerei sei ein Teppich eher im Sinne einer „Exemplifikation“ (Nelson Goodman) als einer Repräsentation – er ruft Gedanken an ein gerahmtes kostbares antikes Relikt hervor. Haxthausen (2012) beschreibt Klees *Teppich der Erinnerung* als weder authentisch



noch als die Kopie eines anderen kulturellen Objektes, sondern eben als Exemplifikation. Ist eine Exemplifikation abstrakt?

Bourneuf (2015) fragt, weshalb Klee überhaupt einen ornamentalen Teppich wählt bzw. die Idee des Momentes der Erinnerung, da dies keineswegs typisch sei für die Herangehensweise der Abstraktion. Ist dies ironisch zu verstehen oder zeigt es in all seiner Unfertigkeit, dass es lediglich einen Teppich evoziert, ohne einen solchen darzustellen, im Sinne einer Metapher? Als Teppich der Erinnerung verweise er auf etwas Poetisches und kombiniere so den greifbaren Gegenstand Teppich mit dem Ungreifbaren des Gedanklichen. Der *Teppich der Erinnerung* bahnt also bewusst den Weg für Spekulationen, insofern seine Bedeutung offenbleibt und ihn aus dem „Buchstäblichen“ entbindet. Nach Porter Aichele (2002) ruft Klees Verbindung von Erinnerung und Teppich eine vielschichtige Metapher hervor. Gale (2013) zeigt, dass Klee durch diese offensichtliche kindliche Verbindung über die Realität hinausgeht, indem er auf Carl Einstein rekurriert, der in seiner *Kunst des 20. Jahrhunderts* auf den Zusammenfall von zurückgerufenem Bild und Halluzination eingeht. Einstein sagt, Klee spiele wie ein Kind „jenseits der Wirklichkeit, die sich an der Peripherie eines possenhaft schwerelosen Traumes wie verborgen halte“ (Gale 2013, 110), während das Spontane und zugleich Komplexe und Originelle dieses Zugangs über das Kindliche hinausweise.

Klee erforschte die Eigenschaften der formalen Elemente, indem er beispielsweise herausarbeitete, dass Rot ein stärkeres Gewicht hat als Gelb, und wandte diese Erkenntnis an, um einen ganz bestimmten Ausdruck zu erzielen. Nach seiner Auffassung soll Verschwommenheit in einem Kunstwerk nur dann zum Zuge kommen, wenn ein spezielles Bedürfnis danach verlangt. Das Deleuz'sche Diagramm erzeugt Bereiche der Mehrdeutigkeit (Verschwommenheit), die das logische Denken irritieren und Empfindungen provozieren. Die Repräsentation wird zerstört, das Bild und seine Empfindungen (Kräfte) gewinnen an Macht.

#### **4.1.1 Operation: Werken: Das Material**

Klee vermischt Materialien und technische Herangehensweisen und stellt auf diese Weise die akademische Malerei infrage. *Teppich der Erinnerung* ist auf ein auf Pappkarton gespanntes Stück Tuch aufgetragen, gemalt wurde mit Aquarell und Ölfarben auf einem ölprägnierten Grund. Öl widersteht der Wasserfarbe, während Kalk sowohl Öl- als auch Wasserfarben absorbiert. Wo die Oberfläche saugfähig ist, sickert die Farbe ein und der Fleck wird zum Teil der Oberfläche, was ein anderes Gefühl von Raum und Zeit evoziert als der eher oberflächenstrukturierte Pinselstrich

mit Ölfarbe, der auf eine resistente Oberfläche aufgetragen wird. Die Farbe wird auf einer weniger absorbierenden Oberfläche mit einem breiteren, flacheren Spachtelmesser weicher aufgetragen und betont so die Oberfläche und die Abstraktion, während auf eine texturierte Oberfläche aufgetragene Farbe mit Licht und Schatten der Farbe spielt, Dunkel- und Helltöne sowie räumliche Effekte im Farbton hervorbringt. Ein Pinsel bringt ausgeprägte Markierungen und tonale Variationen in das Gemälde ein, seine Flüssigkeit und der Druck der ausführenden Hand sowie die Art des Pinsels (aus Schweineborsten oder Zobel) determinieren die räumlichen und expressiven Eigenschaften. Der Pinsel wird ausdrücklich mit Blick auf die Art seines Striches gewählt, ob er beispielsweise breit ist oder scharf, um einen ganz bestimmten bildnerischen Raum zu erhalten. Das Gewebe des Musselins und der Grund bestimmen wiederum die Textur, was einen Einfluss darauf hat, wie die Oberfläche das Licht bricht und auf diese Weise Farbe und Raum sich verändern lassen. Klee hat solche Materialeffekte ausgiebig untersucht und erprobt.

1910 notiert er in seinem Tagebuch: „Malgrund aus Farbpulver und Leimwasser anrühren und anstreichen wie Kreidegrund, um einmal auf einem Grund zu arbeiten, der sowohl Helles als auch Tiefes von vorneherein zur Geltung kommen lässt.“<sup>43</sup> Klee war überaus präzise im Umgang mit formalen Elementen und Materialien. Weshalb? Um in seinem Ausdruck klar zu sein. Das Bemalte-Leinen-Bild scheint innerhalb des Raumes zu schweben, der durch den bemalten Pappkarton gebildet wird. Der Pappkarton dient bildnerisch dazu, Halt für die aktiven bildnerischen Elemente zu stiften. Die Ecken des Nesselstoffes sind ungleichmäßig abgeschnitten und kontrastieren mit den klaren Kanten des Kartonformates, das die Horizontalen und Vertikalen im Bild verfestigt und Stabilität gewährt. Der Musselin wurde aus dem ursprünglichen Keilrahmen entfernt, auf den Pappkarton montiert und bis 1921 immer wieder überarbeitet.

Der Auftrag mit den Wasserfarben ist lebendig und flüchtig, seine Spontaneität bringt das fließende Werden-ins-Sein in eine durchscheinende, fast immaterielle Form. Dies steht im Gegensatz zu den materiell dichteren, mit Öl aufgetragenen geometrischen Formen mit ihrem bildnerischen farbigen Gewicht, das Schwere und Tiefe einbringt. Sie scheinen fast undurchdringlich und weitaus statischer zu sein (hauptsächlich Rechtecke). Linien tanzen rhythmisch durch die Komposition und bestimmen die Ordnung; sie sind abstrakt, bilden keine Form und haben (verglichen mit den geometrischen Formen) keinerlei „Körper“ oder Substanz. Ist dieser Kontrast zwischen Aquarell und Öl, zwischen Linie und Form mit Klees Begriff vom

---

<sup>43</sup> Zit. nach Kersten und Trembley 1990, 81.

Metaphysischen verbunden? John Sallis (2012) zeigt, dass das Kunstwerk eine Bewegung von den gegenwärtigen Erscheinungen hin zu ihrem Grund impliziert, da wir ja wissen, wie Klee erläutert, dass das Ding mehr ist, als seine Außenseite zu erkennen gibt. Ist diese Bewegung von den gegenwärtigen Erscheinungen (dem Äußeren) zu ihrem Grund (dem Inneren) die Erklärung dafür, dass Klee einen öl- und kreidepräparierten Träger wählte? Nämlich um die Oberfläche saugfähig zu machen, um den Akt des Malens mit seinem Grund (dem Absorbieren), also seinem Inneren, zu verbinden? Das Innere des Gegenstandes kann nach Klee sichtbar gemacht werden, auf dem Wege (a) „der allgemeinen irdischen Verwurzelung“, die von der Erde herrührt und eine statische Form hat, und (b) dem Weg der „kosmischen Gemeinschaft“ (also der Welt, die hier der dynamischen Form korrespondiert), die von oben herabsteigt. Klee bezeichnete beides als metaphysische Wege.<sup>44</sup> Nach Sallis bilden diese Wege eine Einheit. Sie verbinden in einer Synthese von Visionen dasjenige, von woher die Form eines Werkes aufsteigt (einschließlich seiner Verzerrung), was Klee als abweichend von dem optischen Bild des Gegenstandes bezeichnet. Nach seiner Auffassung ist der Mensch Mitglied einer kosmischen und terrestrischen Gemeinschaft. Dies bedeutet, dass sich die Farbe dort, wo sie in dem absorbierenden Kalkgrund versickert, nicht nur weiter von der Oberfläche entfernt, sondern Teil einer inneren, tieferen Materialität wird, dass sie statisch und Teil des Grundes (irdisch verwurzelt) wird dort, wo sie absinkt. Sind die widerständige, ölpräparierte Oberfläche und das Impasto dagegen durch ihre Nähe zur Oberfläche und die Bekundung des lebendigen Pinselstriches mehr in der Gegenwart? Die Kombination der absorbierenden und der nicht-absorbierenden Teile des Gemäldes suggerieren die Einheit der inneren, statischen (absorbierenden) irdischen Verwurzelung und der dynamischen (widerständigen, impasto aufgetragenen) weltlichen und äußeren Verbindung mit dem Kosmischen (Geist).

Die linearen Formen in *Teppich der Erinnerung* scheinen Klees Kosmischem zu korrespondieren, und er hält fest, dass ihn irdische Dinge weniger interessierten als kosmische. Die linearen Formen sind weniger materiell oder erd-verbunden, es sind eher körperlose Formen, die an das Kosmische denken lassen insofern, als sie abstrakt und vom Irdischen unterschieden sind. Die diagonalen Linien sind dynamisch, was Klee ebenfalls mit dem Kosmischen in Verbindung bringt, das von oben herabsteigt (wenn wir uns seine Bemerkung in Erinnerung rufen, wonach er bei den Ungeborenen und Toten wohne). Die rechtwinkligen Formen suggerieren – traditionsgemäß – das Irdische dank ihres tonalen Gewichtes, ihrer statischen Form

---

<sup>44</sup> Vgl. Sallis 2012, 17.

und der Dichte ihres Ölauftrages. Stellen die Kreuze (x und +) Begegnungspunkte zwischen dem Irdischen und dem Kosmischen dar? Das x ist dynamisch und suggeriert Bewegung und Leben, das + dagegen statisch (weist das Kreuz auf das Grab?). Das Gemälde ist sorgfältig ausgeführt und strukturiert, die Wasserfarbe deutet auf das Spontane und Immaterielle, die Ölfarbe dagegen auf das Undurchdringliche, auf eine verlangsamte Zeit und einen kompakten Raum.

Durch den Gebrauch der verschiedenen Texturen und Material-Oberflächen erfährt das Gemälde eine starke materielle Präsenz. Ein Teppich ist Materie, er ist greifbar und sichtbar und steht so im Gegensatz zu den unsichtbaren Erinnerungen, der Einbildungskraft und dem Ungreifbaren. Er ruft uns Walter Benjamins „Aura“ ins Gedächtnis, dieses merkwürdige Gewebe aus Raum und Zeit, was den Sinn des Raumes im Gemälde eindrücklich zu beschreiben scheint. Nach Haxthausen (2012) wird die auratische Erfahrung der materiellen Dauer eines Objekts und seiner „historischen Zeugenschaft“ in den Betrachter:innen durch seine Einzigartigkeit in *einem* Augenblick subjektiv gegenwärtig, im Hier und Jetzt des Kunstwerks und seiner Erfahrung in Raum und Zeit. Die Schichten und Materialien des Gemäldes sprechen von seiner Vorgeschichte, seiner Vergangenheit, und zeigen es doch zugleich in seinem Jetzt. Die immaterielle Wasserfarbe und die linearen Markierungen kontrastieren mit dem materiell dichteren Körper des Öls. Walter Benjamins Begriff der Aura wird definiert als etwas, was „Wandlungen erleidet ... in jedem Moment des Gegenstandes, dessen Aura es ist“ (Haxthausen 2012, 67), was uns Klees Begriff der Formung (nicht Form!) in Erinnerung ruft und seine Wahl der Materialien, welche die Oberflächenstruktur betont, wodurch die Bewegung reflektiert wird und der wechselnde Einfall von Licht (Zeit) auf die Fläche. Für Benjamin bedeutet Aura die Kontinuität dieser Erfahrung. Das Kunstwerk verfüge über ein „einzigartiges Dasein“, welches „das Zeichen der Geschichte an sich trägt, dem das Werk unterworfen ist. Diese Geschichte impliziert den Wandel der physischen Struktur des Werkes im Laufe der Zeit ...“<sup>45</sup>. Erneut können wir an Klees Begriff der Genesis denken als einer vielschichtigen Vergeschichtlichung, die sich durch die verschiedenen Stadien der Entfaltung eines Werkes zieht. Nach Benjamin hat Klee das überlieferte ideale Bild des Menschen zurückgewiesen und stattdessen den „nackten Menschen der alltäglichen Welt“ (Haxthausen 2012, 73) gezeigt, was nahelegt, dass Klee keinem idealisierten Klischee folgte. Haxthausen fragt auch, wie das Konzept der Aura eine Erfahrung von Zeitlichkeit hervorbringen kann, die in Klees Arbeit ausdrücklich wird.

---

<sup>45</sup> Benjamin 2008, 21.

Klee arbeitete direkt am Gemälde, ließ Unfälle, Texturen und Farben wirken, um zu sehen, was entstehen könnte, geleitet von seiner Intuition und bewussten Entscheidungen. Klees durch seine Analyse der Elemente der Malerei gewonnenes umfangreiches Wissen unterstützte seine Fähigkeit zum präzisen Ausdruck. Wir lesen dieses Gemälde nicht wie eine Illustration (die insofern begrenzt ist, als sie weniger Möglichkeiten bietet), wir erleben seine visuellen Empfindungen. Ein solches Bild geht tiefer, es bringt uns mit Gewalt dem Leben näher, es bewegt uns. Die operative Zerlegung des Gemäldes bringt uns zur Substanz der „Tatsachen“.

Das Gemälde spricht den Betrachter/die Betrachterin durch nicht-rationale Markierungen an, die die „Fakten“ enthalten. Die Nicht-Rationalität der Markierungen kann nicht gewollt werden, weil dies implizieren würde, dass der Künstler/die Künstlerin weiß, was er/sie tut, und das würde das Sicheinlassen auf Möglichkeiten ausschließen. Die Verschmelzung der ungegenständlichen Striche zu einem Bild ist eine Verschmelzung von Zufälligem, Sensiblem, Irrationalem und Rationalem. Die Realität wird präzise und gewaltsam zugleich festgehalten.

#### 4.1.2 Der Prozess des Malens

Das Bild *Teppich der Erinnerung* wurde viele Male überarbeitet und galt für Klee erst um 1921 als abgeschlossen. Das Fundament bilden der Titel, das Entstehungsjahr (1914) sowie die Werknummer: 193. Klees Werkkatalog gibt die Nummer 193 allerdings unter dem Titel *Innenarchitektur* wieder. Nach Bourneuf (2015) war „Architektur“ Klees Terminus für die visuelle formale Struktur im Gegensatz zum Poetischen. Nach 1916 veränderte Klee den Titel und auch das Format des Bildes zu w 34 x h 46 und fügte folgende Notiz hinzu: „Nessel mit (Ölgrundierung), auf weißen Karton geklebt“<sup>46</sup>. Vielleicht wurde das Format umgedreht, um die kompositorische Balance und Harmonie zu betonen und damit seinen abstrakten Charakter zu steigern. Das horizontale Format erinnert an eine Landschaft. Klees Interesse bestand grundsätzlich darin, Gegensätze in Einklang zu bringen: Repräsentation und Abstraktion, Komplexität und Vereinfachung, Spontaneität und kalkulierte Überlegung. Die Überarbeitung zeigt auch Klees Kampf, aus dem deleuzianischen Chaos herauszukommen (Diagramm).

In seinem Tagebuch notiert Klee 1910: „Zuerst mit Leinöl verdünntes Weiss als allgemeinen Malgrund. Dann die ganze Fläche leicht färben und zwar ganz grosse Flecke verschiedener Farbe, welche miteinander schwimmen und welche von jeder helldunkel Absicht frei zu bleiben haben. Drittens die Zeichnung, selbständig und als

---

<sup>46</sup> Vgl. Bourneuf 2015, 58.

Ersatz für die unterbleibende Tonwertung. Dann zuletzt irgendwelche Bässe gegen die Verweichlichung, und zwar nicht zu dunkle, sondern farbige Bässe. Das ist der Stil einer Verbindung von Zeichnung und Farbigkeit, ein Herüberretten meiner zeichnerischen Grundfähigkeit ins Gebiet des Gemäldes.“ (Klee, F. 1992, 244) Große, unbehinderte Farbareale ohne bestimmte Konturen und Hell-Dunkel stellen die Abstraktion in den Vordergrund. In *Teppich der Erinnerung* werden das zentrale Weiß sowie verschiedene orangene und violette Farbflächen als gewissermaßen formlose Farbflächen verwendet, welche die zeichnerische Grundfähigkeit im Gemälde reflektieren. Vier dunklere geometrische Formen sind in jedem Drittel des horizontalen Formats platziert und balancieren einander aus, schaffen Gewichtung und Raum (durch das Zurückweichen) und scheinen Klees „Bässe“ zu verkörpern, „nicht zu dunkle“.

#### 4.1.3 Farbe

Scheinbar leicht bläuliches Violett, gedämpftes Orange, viridianes, tiefes Rot – diese Sekundärfarben sind im *Teppich der Erinnerung* zu sehen, nicht sprühend von Energie, sondern eher gedämpft (sich zurückziehend oder schwindend suggerieren sie etwas Kontemplatives, Verblässendes), auf einen ockerfarbigen Grund aufgetragen. Die Farben fließen nicht in einen unbestimmten Raum, sondern sind teilweise verwoben (absorbiert) in das Material der Oberfläche. Die Komplementärfarben bilden einen Kontrast zum Ocker und das Violett agiert als Licht und Schatten. Ocker und Orange verströmen Licht und breiten sich nach außen aus, während das Violett zusammenzieht und zurücknimmt. Der geringe Kontrast zwischen den Farbtönen der Formen und dem Hintergrund hält die voranschreitend-zurückweichende Bewegung innerhalb des Zweidimensionalen – erinnert also an Benjamins Raumzeit der „Distanz, wie nach auch immer sie sein mag“.

Ein malerischer Farbleck, eine Spur von transluzentem Weiß ist fast mittig gesetzt und wird von zwei diamantförmigen Formen überlappt, was einen spezifischen Raumsinn hervorruft. Das Weiß wiederholt sich an den Ecken der Bildfläche, um die mittige Form auszubalancieren. Der zentrale Ort des Weiß und sein farblicher Kontrast zu den violetten Formen legt nahe, dass es sich hier um das Hauptthema des Bildes handelt – die Spannung zwischen Nah und Fern, Leben und Tod, Materiellem und Immateriellem (das lichtdurchlässige Weiß), Gegenwart und Vergangenheit (das Weiß weicht zurück wie eine entfernte Erinnerung). Klee verwendet in erster Linie kühle, gedämpfte Farben. Die Kanten der Formen sind nicht klar und scharf wie im ersten Moment (in der Nähe), die weiße verschwommene Form

evoziert den Gedanken von verblassender Erinnerung und Distanz (die vorübergegangene Zeit). Das Orange und das Violettblau interagieren als Komplementaritäten, als Licht und Schatten, Expandieren (nach außen) und Sich-Entziehen (nach innen). Rot/Grün und Blau/Orange stiften einen Kontrast von Warm und Kalt und suggerieren voranströmende Energie (Orange, Rot) als Leben, Präsenz und das Aktuelle, während das zurücktretende, kalte Blau/Grün Abstand schafft und so an das Vergangene gemahnt. Klees Kontraktion und Ausdehnung kühler und warmer Farben erzeugen ein haptisches Gefühl, Empfindungen entstehen durch Farbe und diese Intensivierung der realen Welt führt zur Abstraktion. Farbe wirkt als Kraft zum Sehen. Da Farbe undefinierbar ist, fördert sie das Durchdringen über das Definierte hinaus und schafft neue, nicht kategorisierte Welten. Die horizontalen und vertikalen Linien betonen das Statische, wohingegen die Diagonalen dynamisch sind, Linien, die in Klees Sinne als Bewegung nach Wachstum streben. Bärmann behauptet, dass Klee „den universellen Prozess von Aufgang und Verfall in ein ununterbrochenes Ganzes integriere“ (Bärmann 2003, 22). Die linearen Konstruktionen stiften kompositorische Einheit, Bewegung, Rhythmus und Struktur.

*Teppich der Erinnerung* scheint von Leben, Tod und Erinnerung zu handeln. Die verblassenden Sekundärfarben sprechen von Distanz, dem Verlust von Energie, die strahlenden Farben dagegen vom Leben. Möglicherweise wurde das Bild nach Beginn des Ersten Weltkrieges und dem Tod von Klees Freund August Macke begonnen. Das Immaterielle (die Erinnerung) wird durch die transluzenten, verwischten und somit ‚entfernten‘ Falbflecken und die körperlose Linie hervorgerufen, die von Auflösung spricht. Stellt die in die absorbierende Oberfläche versinkende Farbe die Rückkehr in den Grund dar, die Erde, und die Farbe auf der Oberfläche die Präsenz des Lebens? Der Tod wird in den dunklen Farbtönen angesprochen, in den kalten Farben und den statischen horizontalen Linien, wohingegen das Leben in den warmen, steigenden Farben und den dynamischen diagonalen Linien, dem lebendigen Pinselstrich und Rhythmus erscheint.

Klees Umgang mit materialen und formalen Elementen untermauert seinen Begriff vom ‚denkenden Auge‘, das geistig und visuell ist, keine Abbildung, sondern eine sichtbar gemachte Abstraktion. Klee „denkt“ in Farbe, Material, Form und Linie, indem er den Gedanken auf eine abstrakte zeitliche „Formel“ zurückdrängt, ohne sie endgültig festzuschreiben. *Teppich der Erinnerung* reflektiert das denkende Material, den denkenden Geist, und der materielle Körper macht das Sichtbare sichtbar. Das denkende Auge komponiert (Geist) Farbe (durch den Pinselstrich, die Spur, den Ausdruck), formale Elemente (Farbton, Linie usw.) und das Materielle (Textur, Körper usw.), um den Geist im Rhythmus (Bewegung, Zeit) des Bildraumes sichtbar zu

machen. Deleuze (2003) weist auf die Frage von Francis Bacon hin, wie der Künstler das Bild für sich unmittelbar realer machen kann. Durch das Experiment brach Klee mit den Klischees auf der unbemalten Oberfläche, um eine neue abstrakte Realität zu gewinnen, näher an der Realität.

#### **4.1.4 Abstraktion im Teppich der Erinnerung**

Es spricht einiges dafür, dass das ausbalancierte ornamentale Arrangement orientalischer Teppiche, wie Klee sie in Tunesien sah, die Entwicklung von *Teppich der Erinnerung* beeinflusst hat. Das Bild reflektiert die Spannung zwischen den abstrakten Farbverläufen (ganz unabhängig von irgendeiner Darstellung), farbigen geometrischen und gemalten linearen Formen (Kurven, Zick-Zack-Verläufe und Kreuze: x und +). Nach Bourneuf (2015) beschäftigt sich Klees *Teppich der Erinnerung* mit seinem Begriff des Grafischen als Abstraktion. Ich denke jedoch: Klees Linie wurde mit dem Pinsel gezogen und unterscheidet sich somit vom Schreiben oder Zeichnen. Schreiben hat etwas exaktes, während das Malen einer Linie mit einem Pinsel eine Spannung hervorruft zwischen einem ‚endgültig‘ gezogenen Strich und der breiten, wässrigen Spur oder Markierung. Die gemalten Linien verfügen über einen großen Reichtum an tonalen Variationen und sind irregulär; Linien zu malen ist keine erlernte Bewegung, sondern ein risikoreiches Zeichensetzen ins Ungewisse, das zu all den anderen gemalten Zeichen in eine Beziehung tritt. Daher hat es nichts mit dem Grafischen oder dem Schreiben zu tun (im Sinne einer erlernten, routinierten und festgelegten Form).

Abstraktion deutet darauf hin, dass sich der Künstler/die Künstlerin von der genauen Darstellung eines Objekts zu einer undeutlichen Form bewegt, die jedoch immer noch sehr spezifisch ist, um einen stärkeren Ausdruck zu erhalten, der unmittelbarer auf das Nervensystem einwirkt. Während des Malakts kämpft der Künstler/die Künstlerin, scheitert oder erlangt die deleuzianische Figur. Hier erkundet Klee die Materialien, um Möglichkeiten zu eröffnen; es ist ein explorativer Ansatz, seine Malerei scheint sich eher durch ständige Veränderung als durch eine vorgegebene Darstellung entwickelt zu haben. Die endgültige Arbeit ist aus Materialien entstanden, die Empfindungen hervorrufen. Da es nicht das Bekannte repräsentiert, fangen wir an, über die Arbeit nachzudenken, zu fragen und zu suchen, wir beschäftigen uns, wir denken darüber nach. In gewisser Weise ist dieses Gemälde die Aufzeichnung eines Experiments, der Suche und der Entscheidungen des Künstlers, des Zusammenspiels von Intuition und Logik. Es ist eine Abstraktion, die durch den Prozess des Malens entsteht.



Die linearen Spuren werden durch die verschiedenen Tonalitäten des Pinselstriches räumlich (jeweils in Abhängigkeit davon, wie die Oberfläche berührt wird, wie Druck und Ausdruck variieren) und bilden gemeinsam mit den anderen farbigen Markierungen eine Einheit. Zu verstehen ist dies mit Klees „farbigen Bässen“, die „miteinanderschwimmen“, dem Mangel an Hell-Dunkel und möglicherweise durch die Faktur.

Vermittelt der Umgang mit dem Pinsel Denken und Emotion, ist er also Körper und denkendes Auge/Geist zugleich? Er impliziert zumindest ein Tasten, ein Separieren des Gemäldes vom gedruckten Bild oder dem figuralen Bild auf der Leinwand. Nelson Goodman verweist auf die Sensibilität eines Katsushika Hokusai im Vergleich zu einer Maschine, welcher der individuelle Blick abgeht und seine Übertragung in die Berührung des Pinsels, die somit rein mechanisch verfährt. Auch nach Klee ist der Künstler/die Künstlerin mehr als eine verfeinerte Kamera, er/sie ist ‚komplizierter, reicher und räumlicher‘. Deleuze (2003) bezieht sich auf den haptischen Sinn, der durch Farbe und Farbbeziehungen (warm, kalt, Kontraktion, Ausdehnung) erzeugt wird. Die Farbe hat das Diagramm durchlaufen und tritt neu aus ihm hervor. Klees Malerei beinhaltet einen Kolorismus im deleuzianischen Sinne von „Berührung“, „Lebendigkeit“ und „Klarheit erlangen“. Die Materialien sind überaus präsent und scheinen das „Leben“ oder das, was Francis Bacon als „Fakten“ bezeichnete, zu enthalten und auszudrücken. Nach Deleuze (2003) malen Maler:innen „mit den Augen“, insofern sie „mit den Augen berühren“ – heute werde Malerei „durch Gewalt und manuelle Insubordination“ neu erschaffen. Das manuelle Diagramm aus ungehorsamen Farbflecken sprengt den Raum, die figurative Form, lässt eine anders geartete Form entstehen, nämlich die Figur oder Klees „Wiedergeburt der Natur im Bilde“.

Wir nehmen hier nicht nur die Oberfläche wahr, Klee wollte tiefer graben; es ist nicht nur das „Was“, das da gemalt wird, sondern auch das „Wie“, das Sichtbarmachen eines Verborgenen. Jehle (2013) schreibt, der Versuch, bildnerische Elemente für die erfahrenen Naturerscheinungen zu finden, habe für Klee bedeutet, dass er die bildnerischen Mittel neu organisieren musste. Klee suchte nach Strukturen in der Natur, die dem Bild Dauer und Gegenwärtigkeit zugleich verleihen. Daher die abstrakten Ordnungsprinzipien. Auch die Verwendung von Zufallseffekten, die sich aus dem Material ergeben, die Unterbrechung durch das Deleuze'sche Diagramm, um neue Entdeckungen zu ermöglichen, und eine Fokussierung auf die Zweidimensionalität spielen eine große Rolle.

Das Malen bedeutet eine fortwährende Geburt: Die „Malspur“ zeigt etwas, was so noch nicht da war, ein Entstehen-Lassen. Der Prozess der Umsetzung umfasst

den Körper und die Ausdrucksmöglichkeiten, das Gemälde wiederum umfasst die Wahl der Farben, Lösemittel, Zusatzstoffe usw., was ganz unterschiedliche Zeichen und Texturen zur Folge hat. Malerei besteht aus nichts anderem als aus Farbe, ihrer Applikation auf eine Oberfläche – und doch realisiert sich die Malerei erst jenseits der Bildlichkeit, sie lebt von der Spur, vom Zeichen, vom Pinselstrich usw. Es wird gezeigt, was zur Sichtbarmachung gebraucht wurde und wessen es für das ‚Fungieren‘ des Gemäldes bedarf, damit es realisiert werden kann. Welche Bedeutung haben z. B. die Textur oder die dicke Farbe? Sie rufen den Modus des *operare* (machen, hervorbringen) ins Gedächtnis, wie er dem Schöpfergott zugesprochen wird, der den Menschen aus einem Material geschaffen hat, das mehr ist als reiner Stoff, einem Material, das Kreativität und Fleischwerdung beinhaltet, und nicht einfach nur eine Kopie darstellt. Der Akt des Malens wird im Pinselstrich oder Klecks eingefangen, er ergreift die Momenthaftigkeit und veranschaulicht somit das Leben. Klees Arbeit weist Spuren der ständigen Überarbeitung auf, ein Abwischen, Verschmieren, Streichen; das Abtasten der Oberfläche reflektiert seine Bearbeitung und seine ständige Bezugnahme auf die Welt. Warum ist dieses Überarbeiten so wichtig? Vielleicht hat es etwas mit Benjamins Begriff der Aura zu tun – das Schöne bewegt uns dazu, genauer hinzusehen, abzuwägen. Es handelt sich um ein Malen im Sinne eines visuellen Denkens, um das denkend-komponierende Auge, das abstrakt vorgeht und in Worten nicht wiederzugeben ist: Es muss erfahren werden. Deleuze (2003) spricht vom Kampf des Künstlers/der Künstlerin um die Verwirklichung des Bildes und die damit verbundene Möglichkeit des Scheiterns. Es wird zerkratzt, übermalt, manchmal wird das Bild während des Arbeitsprozesses zerstört, wenn der Künstler/die Künstlerin versucht, dem Gesuchten näherzukommen. Es kann scheitern oder gelingen, daraus ein aussagekräftiges Bild zu machen. Der Künstler/die Künstlerin kann während der Arbeit an einen Punkt der Verzweiflung geraten und nutzt das Material weiter aus, um das Bild sich entwickeln zu lassen, um zu versuchen, das Bild zu verwirklichen. Das Diagramm ist eine „Möglichkeit der Tatsache“, aus der die „Tatsache selbst“ hervorgehen kann. Die Sensibilität bzw. der kritische Blick und die Intuition des Künstlers/der Künstlerin entscheiden über den Fortgang der Malerei. Der Künstler/die Künstlerin soll „die Empfindung malen“ und „die Tatsache aufzeichnen“, um die Wirkung der unsichtbaren Kräfte auf den Körper zu übertragen. Die Figur (das Bild) taucht aus dem Chaos auf, um die Empfindung einzufangen. Das Malen entfesselt und erschließt beim Betrachten Empfindungen, die einen gewaltsam zum Leben erwecken. Der Maler/die Malerin erforscht Materialien und Möglichkeiten, die zu wirken beginnen, wenn er/sie nicht bewusst weiß, was er/sie tut. Nach meiner

Auffassung ist Klees *Teppich der Erinnerung* in genau diesem Sinne der Schöpfung und des visuellen Denkens abstrakt.

Klee experimentiert mit dem materiellen Potenzial und nutzt es, um ein Bild aus ihm herauszulocken, ahmt nicht nach oder dekoriert, sondern geht erfinderisch vor. In seiner „Schöpferischen Konfession“ heißt es: „Die Kunst spielt mit den letzten Dingen ein unwissend Spiel und erreicht sie doch!“<sup>47</sup> In meinen Augen sind dieses unwissende Spiel, die Suche, das Scheitern und die Entdeckung Abstraktionsprozesse, keine Mimikry oder Wiederholung, sondern Schöpfung und ein Komponieren aus dem Unbewussten. Deleuze (2003) erinnert uns daran, dass die Realität in der Kunst künstlich ist und neu geschaffen werden muss, indem der Intuition Zugang gewährt wird, um Wiederholung zu vermeiden.

*Teppich der Erinnerung* ist weder ein Teppich noch eine Nachahmung, noch ist er ornamental oder dekorativ. Die Markierungen, die der Künstler als malerische Zeichen setzt, unterscheiden sich von denen der nachahmenden Darstellung wie vom Zeichnen und Schreiben, sie sind eben als gemalte rhythmische Teile des Ausdrucks der Komposition, die sich auf das Ganze bezieht. *Teppich der Erinnerung* macht sichtbar und ist als Poiesis mit der Materialität im Blick auf das Hervorbringen und Sichtbarmachen verbunden – er realisiert das Unsichtbare in einer materiellen Form. Es geht darum, durch das Werken die (unsichtbaren) Kräfte sichtbar zu machen und sie auf die Betrachter:innen wirken zu lassen.

## 4.2 Operation: Das Magische Quadrat – *Blühendes* (1934)

### 4.2.1 Format und Proportion, Anordnung, Zahlen, System und das Irreguläre

Das Gemälde *Blühendes* hat das Format 81.5 x 80 cm; weil es nur ein wenig höher ist als breit, erscheint es quadratisch, was zu seinem abstrakten Charakter beiträgt. Clement Greenberg bezeichnet Klees Bilder als „eher fiktives Medium“, als „bourgeois“, „dekorativ“ und „ornamental“. Er behauptet, Klee habe „im kleinen Format [gearbeitet], in der Tradition derer, die Handschriften illuminierten“<sup>48</sup>.

Nach Gale (2013) wurde Klee 1923 durch den Russischen und Niederländischen Konstruktivismus beeinflusst, als sich das Bauhaus aufgrund des Aufenthaltes von Theo van Doesburg in Weimar dem Konstruktivismus zuwandte. Er verbindet die „rotierenden Systeme“ der quadratischen Bilder mit der Web-Klasse am Bauhaus, in

---

<sup>47</sup> Zit. nach Johnson 2012, 97.

<sup>48</sup> Vgl. Bourneuf 2013, 37.

der Klee von 1923 bis 1924 Komposition lehrte. Im Blick auf das Gemälde *Alter Klang* behauptet wiederum Bourneuf (2015), das „Raster“ reflektiere die Tendenz des Bauhauses, auf das Viereck zu fokussieren, und zwar im Zusammenhang einer Massenproduktion, die Künstler:innen als Techniker:innen betrachte, was Klee möglicherweise dazu veranlasst habe, seine Malerei auf die quadratische Form zu beschränken.

In *Blühendes* ist die Bildoberfläche in Rechtecke und Quadrate aufgeteilt, die in der Mitte kleiner und farbiger sind und desto größer und gedämpfter werden, je mehr sie sich den Rändern der Bildoberfläche nähern. Die kleineren, bunten Quadrate in der Mitte scheinen eine Untergruppe der größeren Rechtecke zu bilden und auf diese Weise die Harmonie der Proportionen zu gewährleisten. Diese lineare Unterteilung erinnert an eine Bemerkung Klees in seiner Jenaer Vorlesung von 1924: „Welches sind also diese spezifischen Dimensionen? Da gibt es zunächst mehr oder weniger begrenzte formale Dinge, wie Linie, Helldunkel-Töne und Farbe. Am meisten begrenzt ist die Linie als eine Angelegenheit des Maßes allein. Es handelt sich bei ihrem Gebaren um längere oder kürzere Strecken, um stumpfere oder spitzere Winkel, um Radienlängen, um Brennpunktdistanzen. Immer wieder um Messbares! Daß Maß ist das Kennzeichen dieses Elementes, und wo die Messbarkeit fraglich wird, ist man mit der Linie nicht in absolut reiner Weise umgegangen.“<sup>49</sup> Klees Forschung und theoretische Analyse erweiterten die Möglichkeiten der Abstraktion. Malerei ist nie lediglich eine Illustration der Theorie. Klees Notizbücher offenbaren eine Auseinandersetzung mit Regularität und Irregularität, mit Licht und Dunkel, Aufteilung und Einheit, zentrifugalen und zentripetalen Kräften, Expansion und Kontraktion. *Blühendes* zeigt malerische Bewegung und Diskontinuität versus Gegenbewegung und Balance, es ist alles andere als symmetrisch oder statisch. Die geometrische Struktur wird durch die materielle Textur ausgewogen, die die Flächigkeit der Bildoberfläche aufrechterhält, was wiederum die Abstraktheit des Bildes verstärkt.

In seinem *Pädagogischen Skizzenbuch* untersucht Klee Gliederungen der Unterteilung bzw. den Rhythmus als eine auf gleichen Einheiten basierende Wiederholung. Die „magischen Quadrate“ sprechen von seiner Suche nach Logik und Ordnung im Komponieren von Rhythmus, Farbe, Form, Wiederholung und der Regularität und Irregularität optischer Elemente. Ordnung impliziert, dass jede Farbe das richtige Ausmaß hat, die richtige Intensität und den richtigen Ton, wie er notiert:

---

<sup>49</sup> Zit. nach Dittmann 2013, 131.

„Gut malen ist einfach folgendes: richtige Farbe an richtigen Ort setzen.“<sup>50</sup> Klee suchte nach einem Rhythmus, um durch die entstehende Figur Empfindungen zu wecken.

#### 4.2.2 Dunkel und Farbton – *Blühendes*

Klees Jenaer Vorlesungen von 1924 enthüllen seine sorgfältige kompositorische Ausbalancierung des tonalen Gewichtes. Er schreibt: „...die Helldunkel-Töne, die vielen Abstufungen zwischen Schwarz und Weiß. Bei diesem zweiten Element handelt es sich um Gewichtsfragen. Der eine Grad ist dichter oder lockerer an weißer Energie, ein anderer Grad ist mehr oder weniger schwarzbeschwert. Die Grade sind unter sich wägbare.“<sup>51</sup> Dies erinnert an die graduellen Farbabstufungen in Philipp Otto Runge's Farbkugel, auf der von einer zentral gesetzten reinen Farbe bis hin zu den Polen des Kreises gradweise zu ihren helleren und dunkleren Farbtönen fortgegangen wird. Der Hell-Dunkel-Kontrast und der modellierende Effekt (vom Äußeren zum Zentrum) lässt an das Chiaroscuro denken, von dem Klee 1910 in seinem Tagebuch schreibt: „Übertragung des Schattenbildes, des Helldunkel-Zeitmessverfahrens in die Farbigkeit, so dass jeder Stufe (die Stufenzahl ist auf das letztmögliche zu reduzieren), dass jeder Tonwertstufe je eine Farbe entspricht. Also nicht die eine Farbe durch Weiss hellen oder durch Schwarz dunkeln, sondern immer nur eine Farbe für eine Stufe. Für die nächste Stufe die nächste Farbe. Ocker, Englischrot, Caput mortuum, dunkel Krapp u.s.w. PS zu 879. Rational: das Schattenbild. Irrational: das Farbbild. Vielleicht lässt sich nicht zur Einstimmigkeit verschmelzen, aber wenigstens versuchen soll mans!“ (Klee, F. 1992, 245) Klees Bezugnahme auf das „Helldunkel-Zeitmessverfahren“ zeigt eine Tendenz zu einer progressiven Bewegung, insofern das Chiaroscuro eine Art der Modellierung von dunkleren zu den hellen Farbtönen darstellt, wie Klee sie selbst häufig verwendet hat, um das Wachstum einer Pflanze darzustellen (z. B. in *Reifendes Wachstum*, 1921, Aquarell und Bleistift auf Papier auf Karton, 41,9 x 23,8 cm). Impliziert Klees Bezugnahme auf die Farbe als etwas Irrationales, dass sie sich nicht kontrollieren lässt – oder aber, dass sie über die Logik hinausgeht?

#### 4.2.3 Farbe

In *Blühendes* scheinen die kleineren, helleren Farbfelder zu expandieren und eine Befreiung nahelegen, sie sind „irrational“, unkontrollierbar, jedoch umgeben von

---

<sup>50</sup> Zit. nach Kudielka 2002b, 30.

<sup>51</sup> Zit. nach Dittmann 2013, 131.

größeren, tieferen Farbfeldern. Klee war der Auffassung, dass die Morphologie das Energiezentrum eines Organismus darstellt, und das suggeriert, dass die leichtere Farbe Energie ist, Licht und Wachstum, dass sie sich gegen Dunkelheit und Unterdrückung verströmt und so möglicherweise das bedrohliche Umfeld von 1934 reflektiert (Hitler war 1933 an die Macht gekommen und Klee floh 1934 in die Schweiz). Die leichtere Farbe wäre so ein hervorbrechendes Blühen vor dem Verfall oder eine der Zerstörung entgegengesetzte Energie. Bedeutet dies Abstraktion im Sinne einer Flucht? Das Grün und das Braun sind dunkel und deuten auf die Materie, wie gedämpfte Farbe überhaupt fast immer statisch oder von einem gedehnten Rhythmus ist, wohingegen die intensive Farbe ausstrahlt und einen dynamischen Rhythmus hat. Deleuze spricht von „gebrochenen Tönen“ als dem „Inhalt der Zeit“, während die monochromen Farbfelder wie „eine Art Ewigkeit als Form der Zeit“ (Deleuze 2010, 105) wirken. Mit Ausnahme von Weiß, Gelb und Blau sind die Farben unrein. Der komplementäre Kontrast ruft eine ‚rückwärts-vorwärtige‘ Bewegung hervor mit räumlichen Variationen, welche Veränderung suggerieren, während die lineare Bewegung eine anhaltende Kontinuität auf der Bildebene nahelegt. Ist *Blühendes* eine Metapher für eine menschliche Gemeinschaft, die sich in ihrer Farbigkeit und ihrer entsprechenden Präsenz (breite Farbfelder und ein intensiver lebendiger Rhythmus) in einem Moment ändert, in dem sie im Gewesenen verschwindet (die dunklen Erdtöne)? Klee fasst die Welt „um uns herum“ als eine „geschichtliche Periodisierung“ auf; sein Begriff von Genesis enthält eine zeitliche, geschichtliche Komponente wie in einer musikalischen Komposition, wohingegen die Schöpfung von der Vergangenheit in die Zukunft strebt und permanent geschieht (unvollendet ist).

Am 16. April 1914 notiert Klee in sein Tagebuch: „Die Farbe hat mich. [...] ich und die Farbe sind eins“. Er will sie nun einer rationalen Analyse des Sichtbaren unterziehen. 1924 hält er fest: „Die Farbe ist erstens Qualität; zweitens ist sie Gewicht, denn sie hat ausser den vorigen Werten noch ihre Grenzen, ihren Umfang, ihre Ausdehnung, ihr Messbares.“<sup>52</sup> Nach Wagner (2013) machte sich Klee 1923/24 Notizen zu einer „Speziellen Ordnung“, in denen er mit den Grundlagen der Spiegelung, der Umkehrung und Schiebung in der farblichen Anordnung der magischen Quadrate experimentiert, um die Farbkonstellationen zu rationalisieren. Wie gesagt könnte Klee durch Runges Farbkugel inspiriert worden sein, in welcher neue Beziehungen zwischen den Farben aufgezeigt werden, wie beispielsweise in der Mischung von Orange und Grün (anstelle der Komplementärfarben), was ein

---

<sup>52</sup> Zit. nach Wagner 2013, 16.

gelbliches Grau und keinen neutralen Grauton ergibt. Klee nannte das Orange-Grün ein „unechtes Farbenpaar“.

In seinen Jenaer Vorlesungen von 1924 erklärt Klee, dass Farbe „nicht nur einen Farbwert [hat], sondern auch ein Helligkeitswert. Drittens ist sie auch noch Maß, denn sie hat außer den vorigen Werten noch ihre Grenzen, ihren Umfang, ihre Ausdehnung, ihr Messbares. Das Helldunkel ist erstens Gewicht, und in seiner Ausdehnung bzw. Begrenzung ist es zweitens Maß.“<sup>53</sup> Diese Behauptung ist erneut ein Zeichen dafür, mit welcher Sorgfalt Klee die Farben ordnete, ihre Töne, ihr Gewicht und ihre jeweilige Intensität. Er entwickelte einen *Kanon der farbigen Totalität* z. B. von Rot zu Violett oder von Rot zu Orange, wobei eine rote Komponente in jeder der Farben erhalten bleibt, was die Frage aufwirft, wo das Rot eigentlich beginnt und endet. Das Bild *Blühendes* scheint mit einem trockenen Pinsel über einen dunklen Grund gemalt zu sein, es impliziert Tiefe, Konturen und Lasur, und schafft so eine Auge-Hand-Relation, die uns an Deleuzes Bezugnahme auf die Modulation als Kolorismus erinnert, die „nicht nur aus den Relationen von Warm und Kalt, Expansion und Kontraktion besteht, die, betrachtet man sie in Übereinstimmung mit den Farben, variieren. Sie besteht auch aus Farbregimenten, den Beziehungen zwischen diesen Regimenten sowie den Harmonien zwischen reinen und gebrochenen Tönen. Was man haptische Vision nennt, ist streng genommen eben dieser Sinn der Farben“ (Deleuze 2010, 106). Die haptische Vision hat etwas mit Berührung und dem Körper zu tun.

#### 4.2.4 Bewegung und Linie

Nach Klee ist ein Punkt (ähnlich wie ein Samen) die Quelle der Bewegung, die aus einem Zustand hervorgeht, „in dem seine Beweglichkeit noch verborgen war“<sup>54</sup>. Der Punkt, der zur Linie wird, ist ein „gereizter Punkt“ – solche Punkte befinden sich beispielsweise in einem Stamm an der Stelle, wo neue Äste ausschlagen. Die Linie trägt für Klee die Intention und Richtung der Natur und bezeichnet daher ihre Energie. Der Same bewegt sich zunächst nach unten (in die Erde) und strebt dann aufwärts, in dem er eine Linie formt; die Formbildung geschieht also linear. Da die Linien in entgegengesetzte Richtungen streben, kommt es zu einer Spannung. Linien tragen Bewegung und führen in das Innerste der Handlung, den Energie- oder Reizungspunkt. Wiederholt man die Linie, erhält man Masse (aufsteigende lineare Kräfte werden zu einem Strom von Lebenskraft). Jede Linie in einem Kunstwerk hat

---

<sup>53</sup> Zit. nach Dittmann 2013, 131.

<sup>54</sup> Zit. nach Vallega 2012, 28.

einen Zweck und zugleich eine eigene Form des Lebens. Jedes der formalen Elemente bringt die Lebenskraft zum Ausdruck. Auch macht Klee deutlich, dass „Bewegung im irdischen Bereich Kraft benötigt: Entsprechend sind der Strich, die Linie und die bildnerischen Elemente wie Fläche, Ton, Farbe usw.“<sup>55</sup> Bewegung auf der Bildfläche ist also Leben, Lebenskraft. Auch Energie ist für Klee eine Kraft, die treibende Kraft im Aufstieg und Wachstum des Lebens. „Progressive Bewegung“ ist „eine einfache Energie des Schaffens von Formen“<sup>56</sup>. Linie und Fläche sind (verglichen mit dem Wachstum der Pflanzen) „progressive Bewegung“<sup>57</sup>. Linien sind Energie und die Kraft der Energie führt zu etwas, was die Linien übersteigt – zum Leben. Die unsichtbaren Kräfte werden durch Linie und Farbe sichtbar und rufen Empfindungen hervor.

In seinem *Pädagogischen Skizzenbuch* schreibt Klee: „Das Werk als menschliche Handlung (Genesis) ist sowohl produktiv als rezeptiv: Bewegung. [...] Rezeptiv liegt es an der Begrenzung des aufnehmenden Auges. Die Begrenzung des Auges ist die Unmöglichkeit, eine auch ganz klein gemessene Fläche zu gleicher Zeit scharf zu sehen.“<sup>58</sup> Klee schloss daraus, dass das Auge den Pfaden folgt. Tatsächlich ist das Kunstwerk, wie Figal (2012) erläutert, keineswegs begrenzt, es gibt, betrachtet man das Werk als Ganzes, nicht nur einen Pfad. Möglicherweise ist die „Betrachtungs-Ordnung“ in *Blühendes* eine rhythmische Bewegung, die über vertikale und horizontale Wege in alle Richtungen verläuft, wie ein Rhizom, nachdem der Blick zunächst von den weißen und gelben Rechtecken gefangen wird. Klees *Pädagogisches Skizzenbuch* (1925) diskutiert Farbbewegungen in Begriffen der farbtönen Gradation, einer Bewegung vom Hellen ins Dunkle oder von Warm zu Kalt. Deleuze bezeichnet die Farbmodulation als „Farb-Beziehungen“, was nach seiner Auffassung „die Einheit des Ganzen erklärt, die Aufteilung jedes Elementes sowie die Weise, auf welche jedes auf das je andere einwirkt“ (Deleuze 2010, 101). Der Rhythmus entsteht durch die Wiederholung der horizontalen und vertikalen Formen; auch die Farben werden in tonalen Variationen über die Bildfläche wiederholt, was Bewegung hervorruft und eine Art Pulsieren von Zeit und Raum. Der Maler/die Malerin stellt laut Deleuze eine „Einheit der Sinne“ her, die durch die Lebenskraft des Rhythmus sichtbar werden. So beschreibt Deleuze die Modulation als bestehend aus „inneren Schwankungen der Intensität oder Sättigung; und diese Schwankungen verändern sich wiederum selbst in Abhängigkeit von den Relationen

---

<sup>55</sup> Zit. ebd. 29.

<sup>56</sup> Zit. ebd. 28.

<sup>57</sup> Ebd.

<sup>58</sup> Zit. nach Bourneuf 2015, 175.



der Nähe zu diesem oder jenem Feld“ (ebd. 103). Farbe ruft Bewegung hervor, Empfindungen, das Bild setzt das Denken in Bewegung. Ist *Blühendes* also eine Metapher für den Akt des Malens selbst? In welcher Weise ist die Malerei transsubstantiativ? Ich behaupte: Klee wandelt Farbe in Denken um, und genau das macht das Bild abstrakt.

#### 4.2.5 Form und Pinselmarkierung

Basiert Abstraktion lediglich auf einem willkürlichen materiellen Sinnesreiz? In dem Bild *Blühendes* sind die Formen unregelmäßige Rechtecke – was aber bestimmt die Form und macht sie aus: die Farbe oder die Pinselmarkierung? Malen ist – etwa verglichen mit der Radierung – etwas Spontanes, Malerei ist ein Medium des Wandels und fast unmittelbarer Expression. Die Materialität der Oberfläche (die Struktur der Leinwand, der Farbauftrag. usw.), die Werkzeuge und Eigenschaften des Pigments und vieles mehr bezeugen die persönliche und individuelle Annäherung im Umgang mit dem Material, die Spur und Markierungen des Pinselstrichs enthüllen eine ganz bestimmte Haltung. Das Material zersetzt sich, wie der menschliche Körper auch, es sagt etwas aus über Textur und Fluidität (wie auch die der Farbe zugefügten Lösemittel), und diese Textur kann man mit den Augen erspüren. Das Material ist eine Mischung von Substanzen – eine Form von Chemie, was den Gedanken der alchemistischen Transformation nahelegt. Die intrinsische, tatsächliche Natur der Malerei liegt in ihrer Materialität. Es sind diese Oberfläche und das ‚denkende Auge‘, welche die Empfindungen ins Werk setzen und eine Bewegung über die Oberfläche hinaus sichtbar machen. Abstraktion als neue Schöpfung ist alles andere als willkürlich.

Die Wiederholung der Rechtecke in *Blühendes* ist Formgebung, trotzdem es sich um Wiederholungen handelt. Deleuze weist darauf hin, dass Wiederholung nicht bedeutet, dass dasselbe einfach wiederkehrt, erneut erscheint, sondern es ist eine Wiederholung unter anderen Bedingungen. Die Form kann sich mit anderen Worten verwandeln und doch dieselbe bleiben. Klees „magische Quadrate“ zeigen im Laufe der Zeit ihren transformativen Charakter; jedes Bild untersucht und enthüllt einen anderen Aspekt, fügt neue Abweichungen hinzu. Klees unablässiges Formen deutet darauf hin, dass seine Malerei heuristisch vorgeht (das griechische *heuriskein* meint soviel wie „finden, entdecken“), und es suggeriert, dass die Malerei als ein Prozess eher eine Erkenntnisgewinnung durch das Experiment, das Scheitern, die Analyse und die Wiederaufnahme darstellt als die Anwendung einer vorherbestimmten Methode. Die Farbschichten sind aufgrund der Übermalung in manchen Rechtecken

dicker. Dies wäre ein Hinweis auf die Formung, nicht die Form. Entdeckung und Einsicht bedeuten mehr als Nachahmung, daher eröffnet die Abstraktion in meinen Augen Möglichkeiten – ganz so, wie es in *Blühendes* realisiert wird.

### 4.3 Operation: Deleuze: Werken und Wirken im Magischen Quadrat

–

#### ***Blühendes***

Deleuze (2003) erklärt, dass wir „genau zuhören“ sollten, was Maler:innen sagen, da sie „in der Leinwand“ sind und „einem ganzen Kampf“ den Wahrscheinlichkeitsgegebenheiten gegenüberstehen, die die Leinwand bewohnen. Er erklärt weiter, es gebe vor dem Akt des Malens eine vorbereitende Arbeit, die Skizzen beinhalten könne oder nicht. Wie oben angedeutet, mag Klee vor dem Malen gedanklich jeweils viel Vorarbeit geleistet haben, doch scheint er beim Malen seiner Intuition zu folgen. Nach Francis Bacon beginnt jede Arbeit mit dem Thema, auch wenn es noch dünn ist und einer künstlichen Struktur bedarf, um seiner Realität gerecht zu werden. Ausgangspunkt für die Aufnahme des „Magischen Quadrats“ könnte eine gitterartige Struktur gewesen sein.

Ausgehend von Klees Intention entwickelt sich die Malerei durch Zufall, durch Zufall, Intuition und bewusste Entscheidungen während der Arbeit, ohne das Ergebnis im Voraus zu kennen. Francis Bacon bezeichnet den Akt des Malens in dieser Hinsicht als das Setzen zufälliger Markierungen, die irrational, zufällig, unfreiwillig, nicht repräsentativ, nicht illustrativ, nicht erzählend in Form von Linienzügen sind; Schrubber, Tücher, Farbkleckse dienen dazu, die „virtuellen“ „figurativen Gegebenheiten“ von der Leinwand/aus dem Kopf des Malers/der Malerin zu entfernen – sie werden beispielsweise mit einem Schwamm „abgeräumt“. Es ist das Diagramm, das – als „Katastrophe“ – die Leinwand überwältigt, aus der dann eine andere Welt entsteht. Die Markierungen sind verwirrte manuelle Empfindungen. Die Hand scheint Unabhängigkeit zu erlangen, „von anderen Kräften geleitet“ zu werden und fast blind manuelle Markierungen vorzunehmen, die „das Eindringen einer anderen Welt in die visuelle Welt der Figuration bezeugen“. Die vorherrschende figurative optische Organisation wird durch das Eingreifen des Malers/der Malerin aufgehoben, bis er/sie im Diagramm nichts mehr erkennen kann, weder Katastrophe noch Chaos. Das Gemälde könnte scheitern. Das Diagramm, der Punkt des Chaos, an dem der Künstler/die Künstlerin zu scheitern droht, nennt Klee „Chaos“, den verschwindenden „grauen Punkt“, aus dem der Künstler/die Künstlerin herauszukommen versucht. Dies zeigt sich an der dickeren Lackierung einiger

Formen, bei denen Farbe und Form mehrfach überdacht werden mussten. (Wir haben es auch in der vorhergehenden Analyse von *Teppich der Erinnerung* gesehen, den Klee mit verschiedenen evokativen Materialien und über einen langen Zeitraum immer wieder überarbeitet hat.) Laut Bacon hat das Diagramm den Zweck, die Markierungen und Farbflecken zu „suggerieren“ (Möglichkeiten der Tatsache), um die Figuration zu stören. Sie schaffen Möglichkeiten, aber noch nicht die Tatsache (die bildliche Tatsache).

Während des Malprozesses kommt es zu Empfindungen, Gefühlen, Reaktionen auf das Material (das Vorschläge macht), Ideen und Improvisation, um die Arbeit zu verwirklichen. Sobald ein Teil des Werks zu funktionieren scheint, kann der Künstler/die Künstlerin es entwickeln und dem Bild erlauben, sich zu formen – möglicherweise völlig anders als beabsichtigt. Bacon betont, dass das Diagramm nicht pauschal im Bild sein, sondern auf bestimmte Bereiche begrenzt, kontrolliert, operativ sein soll, um die „Möglichkeit des Faktischen“ zuzulassen. Es muss dabei keineswegs die Kontur oder sämtliche figurativen Elemente eliminieren.

Damit die Markierungen und Flecken zu einer Tatsache werden, müssen sie sich zu einer Figur entwickeln und dann „in das visuelle Ganze“ „reinjiziert“ werden. Diese zufälligen Markierungen verleihen dem Auge eine andere Kraft und bilden ein nicht figuratives Objekt. Gesucht wird ein intensives Bild. Eine neue Figur sollte mit einem klaren, präzisen Gefühl entstehen. Nach Deleuze (2003) wird eine Empfindung gemalt, wodurch die Betrachter:innen näher an die Tatsachen der Realität herangezogen werden. Es entsteht ein Realismus, der dem des Themas ebenbürtig ist.

Das Diagramm ist Chaos, aber auch ein Keim von „Ordnung oder Rhythmus“ im Hinblick auf die neue Ordnung der Malerei. Klees „Raster“ in diesem Gemälde ist verzerrt, um das Bild genauer wiederzugeben und der Realität näherzukommen. Klees geometrische, konzentrierte, verzerrte Form strahlt die Energie der unsichtbaren Kraft direkt auf das Nervensystem aus, ohne durch das konventionelle Bewusstsein zu gehen. Bacons Gewalt der Farbe handelt von dem Versuch, die Gewalt der Realität nachzubilden. Er betont, dass Kunst ohne Sujet dekorativ werden könne, wenn sie nicht auf die Realität oder die Verletzlichkeit der menschlichen Situation zurückgreife. Das Magische Quadrat *Blühendes* geht durch seine Verzerrung über die Erscheinung (das Sichtbare) hinaus, indem es durch den Akt des Malens seiner eigentlichen Erscheinung (dem Unsichtbaren, dem „Faktum“) nähergebracht wird.

Klee hat die schiefen Quadrate nicht zu einem starren Muster „korrigiert“, sondern präsentiert uns eine neue Art, die Realität wahrzunehmen. Es ist unerwartet,

ungewohnt und hat eine größere Kraft, die verdichtete Realität zu vermitteln. Nach ihm wird „der Rhythmus in der Natur wahrhaftig individuell in einem figurativen Sinne dort [...], wo ihre Teile einen Charakter annehmen, der über das Rhythmische hinausgeht, wo es zu einer Überlappung der Flächen kommt [...] zu einer polyphonischen Verflechtung.“<sup>59</sup> Die geometrische Komposition ist unregelmäßig, fast organisch, sie reflektiert eine individuelle Sichtweise. Das Irreguläre ist wichtig – Klee warnte seine Studierenden vor der „Verelendung, das Gesetz allzu wörtlich zu nehmen“<sup>60</sup>. Legen die äußeren, bräunlichen und eher statisch-strengen Rechtecke in *Blühendes* einen Mangel an Individualität nahe, ein Sichanpassen an das Muster, eine Drohgebärde, die zentralen verzerrten und unangepassten Minderheiten (die kleinen Rechtecke) auszulöschen? Klee bewegt sich weg vom Vorherbestimmten, vom Klischee, er betont, dass „das Wesentliche niemals darin besteht, auf ein bereits im Vorfeld anvisiertes Bild hin zu arbeiten, man muss sich vielmehr selbst vollständig in das Entwickeln jenes Abschnittes auf der Fläche hingeben, der gemalt werden soll“<sup>61</sup>. Dies unterscheidet seine Arbeitsweise, wie Sallis (2012) anmerkt, von einer *techné*, in der das im Kopf bereits vorhandene Bild lediglich in eine materielle Form übersetzt werden soll und keine künstlerische Schöpfung darstellt. Das Gemälde entsteht während seiner Herstellung und ist als künstlerische Schöpfung durch kein vorentworfenes Bild determiniert. Das Resultat des Bildes kann im Voraus nicht gewusst werden.

Klees Abstraktion ist nicht begrenzt; er sucht in vielen Richtungen, in der Natur, in der Mathematik, in der Musik usw. Das weist auf das Rhizomatische. Sein frühes Werk sind Phänomen-Studien; in seinen „Wegen des Naturstudiums“ (1923) bezeichnet er den Dialog des Künstlers/der Künstlerin mit der Natur als eine „*conditio sine qua non*“.

Klees Abstraktion beinhaltet es, zu forschen und die Eigenschaften der formalen Elemente und ihre bildnerischen Relationen zu analysieren, also eine Analogie zur Realität zu stiften, eine ganz spezifische Annäherung. Er bringt das Bild auf diese Weise ohne strenge, überlieferte Ordnungen hervor, und trotzdem sind diese Ordnungen niemals willkürlich. Sie involvieren kreative Strategien, Übermalungen und den Versuch, Wege aus dem Chaos zu finden. So schreibt er: „Die geübte Hand weiß es oft besser als der Kopf.“ (Klee, F. 1992, 198) Dies erinnert an Deleuzes Verweis auf die manuellen Markierungen, die aus der Hand des Malers entstehen, wo die Hand „von anderen Kräften geleitet“ wird, eingreift, ins Chaos führt und

---

<sup>59</sup> Zit. nach Johnson 2012, 95.

<sup>60</sup> Zit. nach Kudielka 2002, 84.

<sup>61</sup> Zit. nach Sallis 2012, 19.

Möglichkeiten eröffnet, zu einer anderen Figuration zu gelangen als der, von der sie ursprünglich ausgegangen ist.

Klees Annäherung an die Realität ist ein Prozess der Formung, des dynamischen Werdens. So erlauben seine Kompositionen jedem einzelnen konstruktiven Ausdruck, eine eigene Physiognomie anzunehmen. Klee betont, dass es ein „mittleres Grau“ nach sich zöge, würde man die Gesetze wörtlich nehmen, ein „einziges Grau, ein Nichts“. Nach seiner Ansicht kann Einfachheit durchaus zu einer solchen Absurdität geführt werden, zu einer äußersten Armut, die im Grunde das Ende des Lebens bedeutet. Wenn das Bild *Blühendes* tatsächlich eine Anregung für eine neue Gesellschaft darstellt, dann wäre diese Gesellschaft aus Individuen zusammengesetzt und nicht aus einem regelhaften Raster. Das Bild stellt so einen Gegenpol zum Militarismus seiner Zeit dar.

Für Klee hat alles eine dynamische Natur. Der Künstler/die Künstlerin „kann Dinge ins Sein bringen und selbst ihre innerste Beweglichkeit sichtbar machen“ (De Rosario Acosta 2012, 83). Schöpfung ist ein Prozess, der im Kunstwerk sichtbar wird und dessen Bewegung erhalten bleibt, da das Werk unvollständig bleibt – eine eingefangene Facette, die Energie des unablässigen Anarbeitens der kleinen Farbquadrate gegen die Beschränkungen einer vorgeschriebenen Grenze.

#### **4.3.1 Wie macht *Blühendes* sichtbar?**

Wie gelingt es Klee, zu einem Bild zu finden, das von seiner Zeit spricht? Hängt dies nur von seiner individuellen Vision ab? Verlässt man die Vorgaben der Tradition – wie kann dann ein Bild, gleichsam außerhalb aller Regeln, gefunden und realisiert werden? Klee destruiert die Form und zerreißt die kompositorische Balance, um dieses Bild sichtbar zu machen. Die verzerrten Quadrate brechen mit einer bestehenden Ordnung und wollen etwas anderes werden. Unser Nervensystem versucht, diese „Störung“ zu verstehen, indem es Empfindungen erzeugt, die uns zum Hinterfragen und Nachdenken anregen. Durch seine anarchischen Kräfte beginnen wir etwas Neues wahrzunehmen. Er stellt nicht dar, sondern transformiert, um eine bildnerische Möglichkeit freizulegen, die wiederum zu einer malerischen Erscheinung gelangt. Für ihn ist „das Innere unendlich, in seiner Absolutheit und seinem überaus zweckmäßigen Geheimnis, der aufgeladene Punkt, die absolute Summe der Unendlichkeit. Vergleich mit der Natur: der Same. Das Äußere ist endlich; daher bedeutet es das Ende der dynamischen Kräfte und die Grenze ihrer Wirksamkeit“<sup>62</sup>. Klee beschränkt seine Deutung daher auf das, was „im und durch das Werk selbst

---

<sup>62</sup> Zit. nach Del Rosario Acosta 2012, 80.

eröffnet wird – vor den Betrachter tritt eine unendliche, grenzenlose Bewegtheit<sup>63</sup>. Die Bewegung aufgrund der Verzerrung lässt uns ständig neu nachdenken, da sie Möglichkeiten eröffnet.

Klee versteht die Kunst als etwas Individuelles: „Die Kunst ist keine Wissenschaft, die von vielen fleißig forschenden Gliedern schrittweise gefördert wird, sie ist im Gegenteil die Welt der Verschiedenheiten ... Die Modernität ist eine Erleichterung der Individualität, auf neuem Gebiet verändern sich auch Wiederholungen zu neuen Ichformen.“<sup>64</sup> Die Farben in *Blühendes* sind weitgehend unreine Farben, manche sind strahlender und präsenter als andere, manche wiederum vom Dunkel verschluckt. Dies suggeriert Flüchtigkeit, ein Anwesen und Abwesen. Kühlere und wärmere Rechtecke bilden einen Rhythmus, der Stille nahelegt, Atem und Herzschlag. *Blühendes* als Erfahrung verfügt über die Kraft und Fähigkeit, sichtbar zu machen; seine Sichtbarkeit entspringt der Art und Weise, wie der Künstler mit dem Material umgeht. In seiner Übersetzung von Delaunays Text „Über das Licht“ (1913) heißt es: „Solange die Kunst vom Gegenstand nicht loskommt, bleibt sie Beschreibung, Literatur, erniedrigt sie sich in der Verwendung mangelhafter Ausdrucksmittel, verdammt sie sich zur Sklaverei der Imitation.“<sup>65</sup> Als ein abstrahiertes Bild ist *Blühendes*, trotz seiner möglichen Quelle in der Natur, keine beschreibende Wiedergabe, sondern etwas Neues.

#### **4.4 Realisierte Abstraktion – Zerstörtes Labyrinth (1940)**

1938 beschäftigt sich Klee mit der Vieldeutigkeit des Todes und bringt sein Staunen über Brillanz und Schönheit trotz all der „Peinigungen der jüngsten Zeit“ (Suter 2010, 187) zum Ausdruck. Diese Ambiguität verweist auf die Schwierigkeit, den Tod als unsichtbare Kraft zu begreifen und darzustellen. Deleuze (2003) verweist auf das Leben, das den Tod sichtbar mache durch den Schrei, der das Leben stärkt. Für Francis Bacon erscheint in der Malerei der kurze Daseinsmoment zwischen Leben und Tod. Die Gewalt der Farbe versucht, die Gewalt der Realität zu erzeugen. Im folgenden Abschnitt möchte ich mich mit Klees Gemälde *Zerstörtes Labyrinth* (1939, Ölfarbe und Aquarell auf Leinwand, auf Grundierung auf Papier auf Jute, 54 x 70 cm, Zentrum Paul Klee, Bern) auseinandersetzen.

---

<sup>63</sup> Zit. ebd.

<sup>64</sup> Zit. nach Bourneuf 2015, 148.

<sup>65</sup> Zit. nach Dittmann 2013, 132.

#### 4.4.1 Die griechische Tragödie und *Zerstörtes Labyrinth*

In Klees Spätwerk tauchen immer wieder Themen aus der griechischen Tragödie auf. In einem Brief von 1933 schreibt Klee, er habe den *Oedipus Rex* gelesen „als betreffe er ihn selbst“<sup>66</sup>. Am 2. Januar 1940 an Will Grohmann heißt es über die *Orestie* des Aischylos: „Natürlich komme ich nicht von ungefähr ins tragische Geleis, viele meiner Blätter weisen darauf hin und sagen: es ist an der Zeit.“<sup>67</sup> Bildtitel wie *Finstere Bootsfahrt* (1940) oder *Flucht vor dem Hades* (1940) weisen auf eine Beschäftigung mit dem Tod. Bärmann (2003) suggeriert, dass Klees Zeichnungen wie *Engel* oder *Eidola* wie Übergänge zu verstehen seien, welche die Dimension zwischen Leben und Tod (dem Noch-nicht und Nicht-mehr) ausloten. Der Tod bekräftigt die begrenzte Zeit – vielleicht wird dies in dem dürtigen Raum und dem intensiven Pinselstrich von *Zerstörtes Labyrinth* in den Ausdruck gebracht. Bärmann (2003) betont, dass die griechische Tragödie das Bewusstsein der Sterblichkeit vertiefte, welches die Menschlichkeit des Menschen ausmache, was einen kathartischen Effekt auf Klee gehabt haben könnte. Das Labyrinth von Knossos verbarg den Minotaurus. König Ikarus ließ Ikarus und Dädalus in einem Turm gefangen halten, da sie den Weg aus dem Labyrinth kannten. Nach Kersten und Trembley (1990) sind die Überreste des Labyrinths in *Zerstörtes Labyrinth* abstrakte Zeichen ohne irgendeine Bedeutung. Für Clement Greenberg ist Klees Kunst „weit davon entfernt, einen Protest gegen die Welt, wie sie nun einmal ist, darzustellen“<sup>68</sup>.

Die Auseinandersetzung mit den Materialien verweist auf Abstraktion. Von 1930 an begann Klee zu experimentieren, indem er Gips und Pigment in die Farbe mischte, um den Trockenvorgang zu verlangsamen und somit Zeit zur Überarbeitung zu gewinnen. Dies scheint zumindest für die roten Formen in *Zerstörtes Labyrinth* der Fall zu sein. Zur Grundierung notiert Klee: „comliciertgrundiert, intermittierender Kreidegrund, gestaltete Grundierung, Kleister farbig grundiert, dann teilweise Kreidegrund, Ei-Grund, Kaseingrundiert, ölgrundiert ...“<sup>69</sup>. 1932 probierte er verschiedenste Grundierungen aus. *Zerstörtes Labyrinth* wurde auf ölgrundiertem Zeitungspapier auf Rupfen gemalt, was sehr weich ist und den expressiven Pinselstrich besonders hervorhebt.

Ein grober Jutestoff mit einem gebrannten sienafarbenen Grund, in Rot übermalt, zeigt rote und rosafarbene bandähnliche Formen. Sich überlappende unstete Pinselstriche von zinnrotem und lasiertem Blassrosa schreiten voran, während ein

<sup>66</sup> Zit. nach Bärmann 2003, 19.

<sup>67</sup> Ebd.; vgl. Ciuha 2003, 19.

<sup>68</sup> Vgl. Bourneuf 2015, 185.

<sup>69</sup> Zit. nach Kersten und Trembley 1990, 81.

kühleres Rosa zurückweicht. Die kalten und warmen Rottöne schaffen eine Spannung zwischen Leben und Tod, die uns Betrachter:innen ohne jede Illusion gegenübertritt und den Tod als eine unumgängliche Realität zum Ausdruck bringt. In Klees Farbenuniversum ist das Rot mittig zwischen den Polen von Schwarz und Weiß platziert und suggeriert Vitalität, Präsenz und In-der-Welt-sein.

In *Zerstörtes Labyrinth* trennt eine schmale schwarze Kontur die Formen von dem umgebenden Raum, als wollten sie ihre Auflösung verhindern, indem sie eine Grenze zwischen dem Chaos (der Unordnung) und dem Kosmos (der Ordnung) ziehen. In *Das denkende Auge* hatte Klee erklärt: „Eine lineare Figur braucht Zeit.“ Und: „Eine Linie beinhaltet Energien, die sich manifestieren, indem sie Zeit abschneiden und Zeit verbrauchen. Dies verleiht der Linie einen wechselseitigen Bezug zu dem imaginierten Raum.“<sup>70</sup> Die schwarzen Konturen bringen Tiefe hervor und vereinheitlichen die Formen. Der flache Bildraum gibt einfache Formen wieder, die unmittelbar miteinander kommunizieren und in ihrer Reduktion abstrakt sind.

#### 4.4.2 Operation

Sichtbar zu machen, bedeutet für Klee, Beziehungen aufzuzeigen, die Ordnung stiften, und Ordnung heiße, Gegensätze zusammenführen zu können. Klee sucht nach Harmonie, nach Ausgewogenheit im Sinne einer „gleichzeitigen Integration von Formen, Bewegung und Gegenbewegung“. Seine rhythmische Balance schafft es, Ordnung aus dem Chaos zu generieren. Die kompositorische Ordnung gründet auf der Beziehung zwischen den Gegensätzen, z. B. dem Ausbalancieren von Gewichten (Hell und Dunkel), Richtungen (rechts-links, oben-unten) und Bewegungen (schnell, langsam), was einen ganz bestimmten Bedeutungsgehalt hervorruft. „Nicht-symmetrische Balance“ resultiert aus Verstellung und Unterschieden. Klee bezeichnet Linien, Töne und Farbe, als „Dimensionen“. Er schreibt: „Jede Energie verlangt einen Gegenpart, um zu einem Stand zu gelangen, der in sich selbst ruht und auf dem Spiel der Kräfte auflagert.“<sup>71</sup> Das Gemälde *Zerstörtes Labyrinth* zeigt Bewegung und Gegenbewegung von gekrümmten Linien. Ihre Wiederholung stiftet eine rhythmische Balance.

In seinem *Pädagogischen Skizzenbuch* untersucht Klee visuelle Rhythmen und findet heraus, dass exakte und strenge Rhythmen die Bewegung begrenzen, während unregelmäßige Rhythmen und eine unabgeschlossene Ordnung die Bewegung aufrechterhalten und die Aufmerksamkeit der Betrachter:innen auf sich

---

<sup>70</sup> Zit. nach Watson 2012, 194.

<sup>71</sup> Zit. nach Figal 2012, 100.



ziehen. Eine rigide Ordnung ist statisch, wohingegen der Mangel an Ordnung zu dem grauen Punkt führt, den Klee als Schwerkraft begreift – er zieht die formalen Elemente „ins Zentrum der Erde“, zurück ins Grau. Bei Klees Sichtbarmachen des Unsichtbaren geht es laut Deleuze (2003) nicht um die Erfindung oder Reproduktion von Form, sondern um das Einfangen von Kräften. Kraft ist mit Empfindung verbunden.

Auch eine totale Ausgewogenheit ist statisch, sie bleibt inaktiviert, wohingegen eine Empfindung die Betrachter:innen aufwecken und bewegen kann. Das statische erinnert an Klischees, die durch das Chaos beseitigt werden. Ordnung aus dem Chaos zu stiften, gelingt wiederum dem Rhythmus – das Chaos geht in eine Ordnung über oder, wie Deleuze das beschreibt, in einen „Rhythmus im Chaos“. Klees Rhythmus erwächst aus dem grauen Punkt, wenn sich zwischen den Farbtönen und -klängen eine Ordnung einstellt, die dem Chaos Elemente der Lebendigkeit entnimmt. Kontraste und Spannungen zwischen den interagierenden formalen Elementen stiften ebenfalls Bewegung und Rhythmus, während zu viel Bewegung eine Vermischung der Farben nach sich zieht – was wiederum zum Grau, zur Standpunktlosigkeit, zum Nichts führt. Malerei ist für Klee eine „Synthesis von Unähnlichkeiten“ (Escoubas 2012, 141), ein rhythmisches Organisieren von Vielheit in Einheit, welches das Auge über die Leinwand führt. *Zerstörtes Labyrinth* zeigt Einheit und Unähnlichkeiten der verstreuten Formen. Klee schreibt: „Aus abstrakten Formelementen wird über ihre Vereinigung zu konkreten Wesen oder zu abstrakten Dingen wie Zahlen und Buchstaben hinaus zum Schluß ein formaler Kosmos geschaffen [...]“<sup>72</sup>. Nach Jehle (2013) bestand Klees Interesse nicht an einem malerischen Symbol, sondern in dem Wert seiner Sichtbarkeit. Für Dittmann (2013) ist Klees Malerei „reines Sehen“ und schließt daher Benennungen, Sprache und Zwecke aus; stattdessen verlange es ein ästhetisches Verhalten, in dem die Konventionen der Kunst hinterfragt würden. Rhythmische Beziehungen lassen eine neue Ordnung entstehen. Der Maler/die Malerin macht eine ursprüngliche Einheit der Sinne sichtbar, die visuell eine „multisensible“ Figur entstehen lässt, die den Betrachter/die Betrachterin durch Rhythmik in das Bild hineinzieht, obwohl es keinen dargestellten Gegenstand enthält. Rhythmus lässt visuelle Empfindungen erscheinen und ordnet sie, während er durch ein Gemälde „läuft“. Rhythmus lässt den Körper vibrieren, ohne dass Organe Empfindungen hervorrufen, die sich durch die Figur von einer Ebene zur anderen bewegen. Rhythmus zieht zusammen.

---

<sup>72</sup> Zit. nach Jehle 2013, 139.

#### 4.4.3 Operation: Wiederholung – Destruktion, abstrakte Erinnerung und Rekonstruktion

Klee erklärt: „In jener zertrümmerten Welt weile ich nur noch in der Erinnerung, wie man zuweilen zurückdenkt. Somit bin ich ‚abstract mit Erinnerungen‘.“<sup>73</sup> Das Gemälde scheint eine Rekonstruktion solcher ‚abstracten Erinnerungen‘ zu sein, das heißt, ein Rückruf der Zertrümmerung und eine Rekonstruktion durch das Bild, so wie Klee es einmal formuliert: „Ich möchte zerstören, um dann wieder aufzubauen.“<sup>74</sup> Nach Deleuze (2003) vernichtet das Chaos Systeme und zerstört eine bereits bestehende visuelle Ordnung, wodurch eine neue Form geschaffen werden kann. Ist die kreisförmige Komposition vielleicht ein rhythmischer *Totentanz*, der die ewige Wiederkehr oder Sinnlosigkeit des Krieges hinterfragt oder ist das Gemälde eine Denunziation des Gehorsams und einer anarchischen Neuordnung im Sinne von Deleuze? Die Erinnerung, die keine Möglichkeit hat, mit der Gegenwart zu interagieren, suggeriert eine solche ständige Wiederholung des Vergangenen (Deleuze Klischee). Klee betont die Rolle der Erinnerung in der Abstraktion als ein Hervorrufen von Assoziationen und ein Zusammentreffen von Gegenwärtigem (Realen) und Abstraktem: „Das Erinnerungsvermögen, das distanzierte Erlebnis ergeben bildhaft Assoziatives. Das neue daran ist: wie das Reale und das Abstrakte zusammentreffen oder zusammen auftreten. Ein organischer Zusammenhang, abstrakt lesbare Elemente wirken oft zusammen.“<sup>75</sup> Klee bricht mit dem Klischee. Nach Osterwold (1960) reflektiert *Zerstörtes Labyrinth* die Erinnerung an einen Irrgarten, an einen Ort, an dem es fast unmöglich ist, einen Weg heraus zu finden, und somit metaphorisch an die *Conditio humana*. Können vielleicht ein solches zerstörtes System und der verbrannte, erdhafte und fruchtbare sienafarbige „Grund“ ein neues Wachstum befördern, nun jedoch im Sinne einer noch unleserlichen Ordnung? In der oberen Ecke des Bildes befindet sich eine kreisförmige Form, die einen Punkt umschließt. *Zerstörtes Labyrinth* scheint den Ort der vergangenen Erinnerung (das Labyrinth) so in die Gegenwart zu versetzen, dass sie dieser eine neues Potenzial verleiht, indem sie sie mit dem Punkt in eine Verbindung bringt. Indem er das vergangene Labyrinth in die Gegenwart versetzt, lässt er es schöpferisch werden, es wächst etwas Neues und weist so über die Repräsentation des ewig Gleichen hinaus. Indem er die Vergangenheit vernichtet, formt Klee die Realität anarchisch um, da er zunächst das Chaos zulässt, um neuen Möglichkeiten den Weg zu bahnen.

---

<sup>73</sup> Zit. nach Haxthausen 2012, 73.

<sup>74</sup> Zit. nach Gale 2013, 26.

<sup>75</sup> Zit. nach Osterwold 1960, 33.

Nach Klee ist der Übergang der „zwischen Gestern und Heute“ (Haxthausen 2012, 73). Ist die Erinnerung somit von der wiederaufgerufenen Repräsentation abhängig? Klee hält fest, je tiefer der Künstler sieht, „desto leichter wird es für ihn, eine Sichtweise zu entwickeln, die das Vergangene an die Gegenwart anschließt“<sup>76</sup>. Deleuze behauptet, dass „die aktive Synthesis der Erinnerung unter dieser doppelten Hinsicht als das Prinzip der Repräsentation betrachtet werden kann: als Reproduktion des früher Präsenten und Reflektion des gegenwärtig Präsenten. Diese aktive Synthese der Erinnerung gründet auf der passiven Synthesis der Gewohnheit, insofern die letztere die grundsätzliche Möglichkeit jeder Form von Gegenwart darstellt“ (Deleuze 2011, 102) Er fügt hinzu: „Es geschieht mit Blick auf das reine Element des Vergangenen, verstanden als Vergangenheit ganz allgemein, als ein apriorisches Gewesensein, dass eine vorgegebene frühere Gegenwart überhaupt reproduzierbar ist und das gegenwärtig Präsenten fähig, sich selbst zu reflektieren.“ (Ebd.) Sind die Formen in *Zerstörtes Labyrinth* mit der Vergangenheit verbunden, während der Pinselstrich dem Gegenwärtigen gilt? Die Erinnerung ist auf jeden Fall ein zentraler Aspekt für Klees Abstraktion.

Sind die ungekannten Formen zukünftiger Abstraktionen in gewissem Sinne von der Erinnerung vorgebildet? Deleuze führt aus, dass sich das Frühere und das Gegenwärtige nicht wie zwei Folgepunkte auf einer Zeitlinie verhalten; viel eher enthalte das Gegenwärtige eine Dimension, in der es sich selbst und somit das Frühere repräsentiere. Das unmittelbar Gegenwärtige ist kein zukünftiges Objekt der Erinnerung, sondern reflektiert sich selbst in demselben Moment, in dem es die Erinnerung an das frühere Jetzt bildet.<sup>77</sup> Zeit, Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft sind in den kalten und warmen Rottönen von *Zerstörtes Labyrinth* miteinander verwoben. So schreibt Klee: „In der vergangenen Grube der Formen liegt der Trümmerhaufen, dem man immer noch teilweise zugehört. Dies ist das Material der Abstraktion.“<sup>78</sup> Die Formen in *Zerstörtes Labyrinth* scheinen abgerundet und organisch zu sein, das Rot rastlos, die rhythmischen Formen setzen sich nicht fest, was Wachstum impliziert, neue Assoziationen, wohingegen der geschichtliche Aspekt des Labyrinths die Vergangenheit zu einem Teil der Gegenwart des Kunstwerkes macht. Johnson (2012) betont, dass Systeme mit formalen Regeln in der Gefahr stehen, auf Muster einer bloß mechanischen Produktion reduziert zu werden, basierend auf einer Formel, die Vielfalt und Kreativität aus sich ausschließt. Um die Wiederholung vielfältig zu machen, braucht man Leben, das den Stillstand vermeidet.

---

<sup>76</sup> Zit. nach Baumgartner 2008, 29.

<sup>77</sup> Vgl. Deleuze 2011, 102.

<sup>78</sup> Zit. nach Haxthausen 2012, 73.

Die Ordnung der Natur impliziert Variationen, unterschiedliche Rhythmen und Abweichungen. Klee definiert die Irregularität als eine „Abweichung von der konstruktiven Norm“, wie sie in dem Schirm der Palmlätter offenkundig werde, der eine „größere Freiheit“ bedeute, „ohne das Gesetz zu überschreiten“<sup>79</sup>.

#### **4.4.4 Das Reine und das Unreine und die Abstraktion in *Zerstörtes Labyrinth***

Der Begriff des Reinen war in der frühen Abstraktion sehr verbreitet. Schon in den Ästhetiken des 18. Jahrhunderts führte dieser Begriff dazu, dass die Farbe als rein dekorativ betrachtet wurde, die Linie dagegen als das eher zweckfreie Element: „Dieser Auffassung entspricht das Ideal einer glatten, sanft gespannten Körperoberfläche, die keinerlei Fraktur aufweisen darf. Die schöne Haut hat keine Farbe, sondern sie ist weiß und findet ihre gültige Repräsentation im Kontur der Zeichnung (und der glatten Oberfläche griechischer Statuen). Die Deutlichkeit und Klarheit einer schönen Form würde durch die Materialität in der Darstellung, also durch die Farben, nur gestört werden, die drohen, den Kontur zu verwischen und die konsistente Form aufzulösen.“ (Blümle und Schäfer 2007, 16) Im Gegensatz dazu sind die Farben bei Klee übermalt, gemischt, ihr Auftrag kein weicher, sondern einer, der die Materialität und das Körperliche betont und die Form eher verzerrt.

Auch die russischen, französischen, deutschen und tschechischen Gründungstexte zur Abstraktion beziehen sich auf „Reinheit“. Reinheit verlangt nach dem Unmöglichen eines Immateriellen im Material. Cheetham (1991, xiii) zeichnet den metaphysischen Idealismus und den Begriff der Reinheit in der frühen Abstraktion bis zurück zu Platon nach. Dieser beharrte eher auf einem Eintreten in die „Wahrheit“ als auf der reinen Erscheinung. In der essenzialistischen Tradition eines Gauguin, Sérusier, Mondrian oder Kandinsky ist das Bild selbst Reinheit und ein Pfad in die absolute universale Wahrheit. Für die Essenzialisten ist die Rhetorik der sich wandelnde Aspekt der Erscheinung – sie ist flüchtig, trügerisch und sollte überwunden werden. Cheetham betont, dass Reinheit die Freiheit, Autonomie und Wandlungsfähigkeit der Kunst unterminiere. Die Neuplatonisten verwendeten die reine Farbe, um eine transzendente idealisierte Welt zu kreieren, indem sie nach einer Reinheit über die Kunst hinaus Ausschau hielten, trotz der Tatsache, dass Malerei in einer ‚unreinen‘ materiellen Form verwirklicht wird. Diese Einstellung wird in Mondrians Behauptung reflektiert, dass die Kunst, „wenngleich aus dem Materiellen geboren, dem Material grundsätzlich fremd bleibe...“ (Cheetham 1991, 107). Das

---

<sup>79</sup> Zit. nach Johnson 2012, 95.

Absolute galt als vollkommen, rein, über Zeit und Materialität hinausweisend, unerreichbar im Weltlichen, und die abstrakte Malerei in ihrer materialen Gestalt versprach, sich diesem durch Reinheit annähern zu können. Reine Kunst spiegelte die höchste Form der Realität wider und würde den Künstler/die Künstlerin wie das Publikum zur Präsenz (Vollkommenheit) führen, zurück also zum Absoluten, was durch die Erinnerung geschehe. Pelzer (2005, 68) unterstreicht die Verbindung zwischen einfachen, abgeschlossenen Formen und Zahlen, die den Raum ordnen und einen Bezug zum Heiligen haben. Für Klee gilt jedoch: „Mein Ausgangspunkt war die Welt, auch wenn es sich dabei nicht um die sichtbare Welt handelte.“ (Klee, F. 1992, 374)

Deleuze argumentiert gegen den Platonismus, den die moderne Philosophie aus sich austreiben müsse, damit das Original wieder die Oberhand über die Kopie gewinne.<sup>80</sup> Er bezieht sich dabei auf die Bemerkung Pierre Klossowskis, dass eine Unendlichkeit an Kopien die Substanz des Originals oder Ursprungs zurückdränge. Mercer (2006, 17) kritisiert das Absolute und Reine, insofern es sich nach der fixierten, unwandelbaren Sphäre einer ‚absoluten Wahrheit‘ als Basis von „Sicherheit“ verzehre. Klee suchte dagegen nicht das Ideale – für ihn bedeuten Kunstwerke „Luftveränderung und Standpunktwechsel“ (Del Rosario Acosta 2012, 81). 1914 verzeichnet Klee, dass Ingres „die Bewegungslosigkeit ordnet; während ich über das Pathos hinaus will und die Bewegung ordnen“<sup>81</sup>. Klees Aufmerksamkeit gilt der Bewegung des Lebens: „Jede Energie erheischt ein Komplement, um einen in sich selber ruhenden, über dem Spiel der Kräfte gelagerten Zustand zu verwirklichen.“<sup>82</sup> Für ihn zaubert die Imagination „Seinszustände hervor, die vielversprechender sind und inspirierender als die, die wir auf Erden oder in unseren bewussten Träumen kennen ... Lassen Sie sich über breite Flüsse und bezaubernde Bäche in diesen lebensspendenden Ozean tragen ...“<sup>83</sup>. Dies deutet weniger auf einen Eskapismus als auf die Chance, Möglichkeiten des Wandels aufzuzeigen. Klees Kunst beinhaltet Intuition und Konzept zugleich: „Alles, was wir sehen, ist ein Vorschlag, ein Hilfsmittel.“<sup>84</sup>

---

<sup>80</sup> Vgl. Deleuze 2011, 80.

<sup>81</sup> Zit. nach Johnson 2012, 92 f.

<sup>82</sup> Zit. nach Uhlig 2007, 306.

<sup>83</sup> Zit. nach Del Rosario Acosta 2012, 81.

<sup>84</sup> Zit. nach Watson 2012, 195.

#### 4.4.5 *Zerstörtes Labyrinth* – das **Einschränkende, Methodische**

Ist *Zerstörtes Labyrinth* mit seinen verzerrten, unvollkommenen Formen dem **Einschränkenden** einfach entgegengesetzt? Die Beschränkung kann mit Deleuzes Hinweis auf die Gefahren verglichen werden, sich eine bestimmte Form der Durchführung aufzuerlegen, was ins Klischee führe: „... wir können uns reine Materie vorstellen und reine Funktionen und die Formen abstrahieren, indem wir sie entkörpern“ (Deleuze 2012, 29). Formkonzeptionen können gleichsam gefangen genommen werden, wie es in Foucaults Definition des Panoptimus aufscheint, der „ein optisches oder luminoses Arrangement [darstelle], das durch das Gefängnis charakterisiert wird oder als Abstraktion – als ein Apparat, der nicht nur sichtbare Institutionen im Allgemeinen formt und ausrichtet (Betriebe, Kasernen, Schulen oder Krankenhäuser wie eben auch Haftanstalten), sondern ganz grundsätzlich auf jede gegliederte Funktion übergreift. So bedeutet die abstrakte Formel des Panoptismus nicht länger nur ‚zu sehen ohne gesehen zu werden‘, sondern, *einer bestimmten menschlichen Vielfalt eine ganz bestimmte Verhaltensführung aufzudrücken*. Wir müssen nur darauf beharren, dass die Vielheit reduziert und in einen engen Raum eingesperrt wird und dass die Errichtung einer Verhaltensausrichtung so stattfindet, dass sie geplant, im Raum verteilt und in der Zeit verankert wird, so dass eine ganz bestimmte Raum-Zeit entsteht usw. Die Liste ist endlos, aber immer hat dies etwas mit ungeformter und unorganisierter Materie zu tun und mit unformalisierten, nicht begrenzten Funktionen, und diese beiden Variablen werden unauflösbar ineinander verschränkt.“ (Ebd. 29 f.)

Ist *Zerstörtes Labyrinth* der Zusammenbruch solcher Kontrollsysteme oder ist es das Chaos, nachdem eine Ordnung zerstört wurde? Rote, mit lebendigen Pinselstrichen aufgetragene Formen opponieren gegen einschränkende, schwarz umrandete Formen. Ist es der endgültige Tod, der hier die (rot gefasste) Energie des Lebens begrenzt? Eine von Kreisen umfasste augenähnliche Form scheint eine Art Bewusstsein zu suggerieren, jedoch ist es gleichsam ohnmächtig an die oberste Ecke der Komposition gedrängt. Oder ist es der Punkt/Same, der nach der Zerstörung zu keimen beginnt? *Zerstörtes Labyrinth* ist abstrakt und dennoch nicht willkürlich.

Für Walter Benjamin und Georges Didi-Hubermann ist das **Mimetische** das **Repressive**, in dem befördert wird, das bereits Bestehende nachzuahmen und Kunstwerke vergangenen Stilen anzugleichen. Trotz des politischen Drucks wiederholt Klee nicht, sondern erforscht („tiefer grabend“) die Elemente der Malerei, um eine bestimmte Position zu verwirklichen, die nicht Formlosigkeit und Willkür, sondern Differenz, nicht Wiederholung, sondern Kritik am Konformismus bedeutet. Schwarz umrandete Einschlüsse umgeben die gekrümmten Formen und halten das

Wachstum zurück; ihnen stehen instabile Formen gegenüber, die Bewegung (und damit Wandel) schaffen. *Zerstörtes Labyrinth* weist eine vorwärtsstrebend-zurückweichende sowie kreisförmige Bewegung (Zyklik) auf der Maloberfläche auf, die durch verschiedene offene Formen gestört wird, die das Auge in unterschiedliche Richtungen führen. Diese anarchische Ordnung erlaubt Alternativen, ist somit nicht „autoritär“ und fordert uns zum Denken auf.

#### 4.4.6 Operation: Bewegung

Klees Untersuchungen der Natur hinterfragen die idealisierte Natur; seine Kompositionen sind experimentell angelegt und implizieren ein beständiges Werden, das den Geist in Bewegung versetzt. Dieses Werden lässt sich mit Deleuzes Verweis auf Kierkegaards und Nietzsches Bemühen um neue Ausdrucksformen in der Philosophie vergleichen – mit einer „Überwindung“ der Philosophie, in der wir auf die Bewegung im Sinne einer „bewegten, tätigen Metaphysik“ (Deleuze 2011, 9) stoßen. Nach Deleuze ist das weitaus mehr als lediglich ein Vorschlag für eine neue Darstellung von Bewegung. Repräsentation ist immer schon Vermittlung, weshalb es eher um eine Bewegtheit gehe, die den Geist unabhängig von Repräsentation einfange, d. h. um die Frage, wie die Bewegung selbst zum Werk werden kann, ohne ‚Zwischenschaltung‘.<sup>85</sup> Klee suchte nach dieser Bewegtheit, indem er numerische Unterteilungen und rhythmische Abänderungen verwendete, und durch das „Chaos“. Deleuze und Guattari (2011b) wählen anstelle eines Vorbildes die Landkarte als Form der Orientierung, da wir nie in einem bestimmten Moment in einem bestimmten Zustand unweigerlich feststecken. Klee nimmt einen „Standpunkt der Totalität“ ein, in dem alle irdische Materie dynamisch ist. Kunstwerke sind im Zustand des Werdens, in der Bewegung, die wichtiger ist als das Sein. Der Künstler/die Künstlerin spendet seine/ihre „Aufmerksamkeit auf das Mikroskopische, auf Kristalle, Moleküle, Atome und Partikel, nicht aus wissenschaftlicher Konformität, sondern um der Bewegung willen, der immanenten Bewegtheit. Der Künstler sagt sich selbst immer wieder, dass diese Welt zahllose verschiedene Aspekte hat und immer haben wird.“ (Deleuze und Guattari 2011b, 372)

#### 4.4.7 Bewegung, Raum und Zeit in *Zerstörtes Labyrinth*

Die Winkel, in denen die Formen zueinander in Beziehung gesetzt werden, bringen eine Bewegung von Kontinuität und Diskontinuität hervor, indem sie einen

---

<sup>85</sup> Vgl. Deleuze 2011, 9.

rhythmischen Zeit-Raum stiften. Die Zeit im Gemälde wird räumlich, der Raum ist rhythmisch organisiert, was wiederum Zeitlichkeit hervorruft, während die Zeit Räumlichkeit in der Bewegung suggeriert. Die Bewegung im Bild bringt die Bewegung des Erscheinens hervor. Für Klee ist der Raum ein zeitlicher Begriff: „Wenn ein Punkt Bewegung und Linie wird, so erfordert das Zeit. Ebenso, wenn sich eine Linie zur Fläche verschiebt. Desgleichen die Bewegung von Flächen zu Räumen.“<sup>86</sup> Das Räumlich-Zeitliche erscheint durch den Kontrast der tiefroten Formen und die lebendige Bewegung ihrer gekrümmten Form.

*Zerstörtes Labyrinth* spiegelt diese aktive Energie und Bewegung des Werdens wider, einen Prozess sich enträtselnder Zeitlichkeit. Das Werden enthüllt die „Genesis als Werden, als Wesen“ (Geiger 1987, 13), das Leben der Formen; das Werden ist *als* Werk Weg, ein Weg ohne Form, aber mit der Möglichkeit, zur Form zu werden, was sich in diesem Bild als kreisförmige Bewegung offenbart. Die werdende Form erscheint als Form noch bevor das Auge einen anderen kompositorischen Pfad einschlägt. Es handelt sich um eine unablässige Formung und einen Prozess der Auflösung, um Zerstörung und Rekonstruktion zwischen Chaos und Ordnung – es ist unvollendet und entzieht sich der Darstellung, und auf diese Weise ist es abstrakt.

Nach Klee ist der Künstler/die Künstlerin versunken in ein Ganzes, das sich aus Teilen zusammensetzt, die unterschiedlichen Dimensionen angehören. Ein Kunstwerk erwächst einer viel-facettierten Simultaneität, in seinem Auftauchen und Verschwinden erinnert es an Deleuzes Begriff von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Sinne eines unablässigen Stromes von Ereignissen.

Stellt man Klees Begriff des Werdens neben denjenigen von Deleuze, erweitert sich dieser noch um Veränderbarkeit und Bewegung. Deleuze betont, dass wir uns zu sehr auf Sein und Identität konzentrieren, die sich tief in uns eingegraben haben und unser alltägliches Denken durchsetzen. Verschiedenheit gibt es hier nur als Abweichung von einem Selben. Für Deleuze sollte das Schreiben dies aufstören und eine neue, andere Konzeption von Welt, deren Inbegriff die Bewegung ist, hervorbringen (es sollte nicht lediglich eine Repräsentation der alten Welt darstellen). Es ist gerade die dynamische Wandelbarkeit, die zwischen Anfangs- und Abschlussereignissen sichtbar wird. Ein solches Ereignis ist lediglich eine Facette innerhalb des Stroms an Ereignissen. Ein Moment ist eine bestimmte Versammlung von Kräften innerhalb eines Kosmos, der aus Bewegung besteht, durch verschiedene Stadien hindurch, denen es an einem ausdrücklichen Schlussmoment mangelt; er impliziert demnach das Werden als eine unendliche schöpferische Wiederkehr der

---

<sup>86</sup> Zit. nach Sallis 2012, 18.



Differenz. Die Gegenwart hat ihren Ort zwischen den vergangenen Kräften, die sie hervorgerufen haben, und der neuen Versammlung zukünftiger Kräfte, die wieder neue Ereignisse hervorrufen werden. Die Konsequenz des Werdens bei Deleuze ist, dass es nichts unterhalb der Erscheinungen gibt, sie selbst sind Zustände des Werdens und auch das Menschliche ist in einem ständigen Wandel begriffen, entstellt, eine Nicht-Identität, was die Bedingung von Freiheit darstellt (was heißt: durch keine Kategorisierungen festgeschrieben zu sein).

Der Begriff des Werdens sowohl bei Klee als auch bei Deleuze hat etwas mit Bewegung zu tun, mit Wandel, mit dem Werden und dem Neuen. In ähnlicher Weise bezieht sich das Kunstwerk, das im Sinnlichen statthat, auf einen Zustand des Werdens, der Widerfahrnisse, Gefühle und Wahrnehmungen hervorrufen kann. Empfindungen werden durch ganz bestimmte Techniken ins Material gebannt, welches die Deformation und die Spuren aufweist, die der schöpferische Prozess während der Formung, z. B. durch Übermalung, in ihm zurückgelassen hat.

Klee gelangt zu einer „Figur“ durch Schöpfung, seine künstlerische Forschung bzw. „Theoriepraxis“ erlaubt es ihm, „in Dimensionen zu gelangen, die weit entfernt sind von bewussten Prozessen“ (Baracchi 2012, 40). Die Erscheinung der Natur wird verzerrt, um sie im Kunstwerk sichtbar werden zu lassen. Deleuze und Guattari beschreiben diesen Prozess so: „Unterhalb dieser Operationen setzt sich der klassische Künstler einem ungeheuerlichen und gefährlichen Abenteuer aus. Er oder sie reißt die Milieus ein, trennt sie voneinander ab und harmonisiert sie, indem er ihre Mischungen neu regelt und von einem zum anderen übergeht. Worauf er dabei stößt, ist das Chaos, die Kräfte des Chaos, die Kräfte einer rohen und ungezähmten Materie, der Formen auferlegt werden müssen, um zu Substanzen und Codes zu gelangen, die wiederum Milieus ausbilden können.“<sup>87</sup> Die schöpferische Ordnung in der Kunst bestimmt Klee als „*Übersicht und Orientierung*“, als „die Notwendigkeit der Deformation, um Eintritt zu erhalten in die spezifischen Dimensionen des Bildnerischen. Denn hier ereignet sich die Wiedergeburt der Natur“ (Baracchi 2012, 39). Deformation befähigt die Form dazu, herauszutreten und so das Unsichtbare sichtbar zu machen.

#### 4.4.8 Bewegung und Rhythmus

Begriffsgeschichtlich verweist der Rhythmus auf das Versmaß. Er gehört als metrische Bewegung (lang, kurz, betont, unbetont) ursprünglich in die Dichtkunst. Pierre Sauvanet beschreibt in *Le rythme et la raison* die Faktoren, die miteinander

---

<sup>87</sup> Zit. nach Baracchi 2012, 40.

kombiniert werden: Struktur (oder Schema), Bewegung (*metabolé*), Periodizität. Das Rhythmische ist beides, „diskontinuierlich und regulär (periodisch) und räumt auf diese Weise dem Irregulären (der Bewegung) einen Spielraum ein und stellt sich selbst doch im Ganzen als eine Kontinuität dar (als ein strukturell-periodisches-bewegliches Ensemble)“ (Escoubas 2012, 136). Escoubas bezieht sich dabei auf Henri Maldineys Auffassung von Rhythmus als *Ex-sistenz* bzw. als „periodische Struktur von Bewegung“ (ebd. 141), er stellt daher eine Form der Transformation dar, denn Bewegung beinhaltet Wandel und Anderswerden. Das Kunstwerk strukturiert, indem es Areale des Rhythmischen und der Spannung herstellt, eine Bewegtheit von Auflösung und Vereinigung, einen fortwährenden Prozess der Formung, wie es in *Zerstörtes Labyrinth* geschieht. In diesem polyphonen Gemälde orientiert sich Klee am Räumlichen wie zugleich an der Zeitlichkeit. Diese Gleichzeitigkeit wird durch den Rhythmus hervorgebracht, dessen Räumlichkeit durch die Zeit gebildet wird, wie das Zeitliche wiederum aufgrund der Sequenzialität räumlich wird. Der Raum in der Zeit formt durch Klees Anordnung von Form, Linie, Klang und Farbe den Rhythmus.

Maldiney bezieht sich in Klees Abstraktion auf Simultaneität und Rhythmus: „Die Feststellung eines Punkts im Chaos oder, im Infinitiv, Feststellung eines Präsens, die der Ursprung des Rhythmus ist. In diesem Präsens fallen implizite Zeit und explizite Zeit zusammen. Aber unter einer Bedingung: dass die Form Form, der Rhythmus Rhythmus ist – und, dass sie nicht in betrügerischer Weise als Objekt in eine Zeit des Universums überführt werden. Nur das Präsens [*présent*] einer Gegenwart [*présence*] expliziert sich implizierend. Die Zeit des Rhythmus ist die Zeit des Präsens.“ (Maldiney 2007, 64) Im Rhythmus sind Dauer und Augenblick, das Unendliche und das Punktuelle eines. Rhythmischer Ausgleich ist das Fundament des abstrakten Gemäldes, es ist kein symmetrisches Gleichgewicht, sondern, in Klees Worten, „Harmonie“. Die formalen Elemente können als Sequenzen angeordnet sein, wie in Klees tonalen Abstufungen, wie auch simultan, indem sie eine Struktur bilden, die, wie in *Zerstörtes Labyrinth*, Bewegung hervorbringen, in denen die Formen erscheinen und wieder verschwinden, sich in der Zeit bilden, auflösen und erneut entwickeln. Vielheit und Einheit formen das Ereignis und sein Auseinanderfallen. Im Bild ist die Zeit räumlich und der Raum deutet auf Zeit hin – ein rhythmisches Ereignis. Für Klee bedeutet Rhythmus Bewegung und Zeit. Er wird durch die Ungleichheit von Strukturen hervorgebracht, durch die Dissymmetrie, welche eine pulsierende Bewegung durch das Gemälde schickt. Eine Linie beginnt und endet, verläuft weiter, wird durch andere Linien unterbrochen oder durchkreuzt – all das ist Rhythmus. Die Kontinuität liegt im Wandel. Nacht, Tag, Leben, Tod, Anwesen und Abwesen gemeinsam formen den Rhythmus. Grau und Zwielficht bilden Mischungen zwischen

den Gegensätzen. Periodizität bedeutet Wiedererscheinen, Wiederholung und Transformation zugleich. Bewegung ist ein Areal von Spannung und Rhythmik. In *Zerstörtes Labyrinth* wird die Periodizität durch die Variationen von Rot, durch Unterteilungen, Bewegungen von links nach rechts, von oben nach unten geboren. Diese Vorwärts- und Rückwärtsbewegung bringt den strukturellen Rhythmus hervor sowie eine kontinuierliche Diskontinuität – und keine Symmetrie.

Deleuze unterscheidet zwischen arithmetischer Symmetrie (einer Skala ganzer oder gebrochener Koeffizienten), geometrischer Symmetrie (Proportionen oder irrationale Verhältnisse), statischer Symmetrie (kubisch oder hexagonal) und einer dynamischen Symmetrie (pentagonal/fünfeckig), die in einer spiralförmigen Linie oder einem geometrisch aufsteigenden Pulsieren statthat – „kurz, in einer ‚Evolution‘ von Lebenden und Sterblichen“ (Deleuze 2011, 23). Rhythmus in Klees Abstraktion bezieht sich auf genau dieses. Das Regelhafte fehlt. In *Die Ästhetik des Rhythmus* bezieht sich Henri Maldiney auf die Kunst als „die Wahrheit der Empfindungen, da der Rhythmus die Wahrheit der *aisthesis*“<sup>88</sup> sei. Er denkt dabei an den griechischen Rhythmus, der kein Schema verkörpert, sondern eine Form, die sich vom Schematischen gerade unterscheidet. „Das Schema ist eine feste, verwirklichte Form, die als Gegenstand angesprochen werden kann, während *Rhythmus* die Form in dem bestimmten Moment meint, in dem sie aufscheint, und dennoch beweglich und flüssig bleibt. Es ist eine improvisierte, augenblickliche, modifizierbare Form.“<sup>89</sup> *Zerstörtes Labyrinth* zeigt eine fließende Komposition, die Resonanzen, Dissonanzen sowie Spannungen zwischen unregelmäßigen Formen und dem Rhythmus umfasst, der durch die Verteilung der L-förmigen Formen auf der Bildoberfläche hervorgebracht wird. Auch die kreisförmigen Formen sind rhythmisch verfasst.

#### 4.4.9 Rhythmus, das Dividuelle und das Individuelle

Nach Baumgartner (2013) basiert der Rhythmus bei Klee auf dem Analytischen, dem „Dividualen“, welches auf der Unterteilung und dem Aneinanderreihen von einfachen numerischen Sequenzen gründet. Auf der Basis dieses repetitiven „dividualen“ Musters ereignet sich wiederum die Annäherung an einen „individuellen“ Rhythmus, der analog zum musikalischen Takt systematisch ausgearbeitet werden kann. In *Das bildnerische Denken* notiert Klee: „Die Frage, ob dividuell oder individuell, wird

---

<sup>88</sup> Vgl. Escoubas 2012, 136.

<sup>89</sup> Vgl. ebd.

entschieden durch die unübersichtliche Ausdehnung oder übersichtliche Knappheit. Denn bei unübersichtlicher Ausdehnung können Teilungen wegfallen und auch nichts hinzutreten, ohne das Individuum zu verändern oder es in ein anderes Individuum zu verwandeln. Symbol der Dividualität: Das Struktural als unübersehbare Zahl. Mittel entweder Linie (Maß) oder Helldunkel (Gewicht). Symbol der Individualität: Es repetiert nichts, jedes Glied ist vom anderen verschieden [dazu die schematische Zeichnung eines Menschenkörpers]. Unübersichtliche Zahl, individuell betont (z. B. durch verschiedene Farbigkeit). Negative Betonung des Individuellen (Lücken, Eliminierung). Negatives Individuum.“<sup>90</sup>

Klees Kunstwerk ist nicht wiederholbar-seriell, sondern Genesis. Bewegung und Genesis im Kunstwerk haben eine Parallele zu Bewegung und Genesis in einem Organismus. Nach Escoubas (2012) ist ein Organismus eine individuelle, unteilbare, lebendige Komposition (Zusammenordnung), innerhalb welcher zugleich Differenzen bestehen und die doch ein Ganzes formt, das sich von einer repetitiven, numerisch teilbaren Serie unterscheidet. Klees experimentelle Suche und Analyse gelten der ständigen individuellen Genesis und Bewegung, und diese machen auch die individuelle und spezifische visuelle Konstellation in seinen Bildern aus. Das Heranziehen von bloßen Vorgaben führt lediglich zu einer illustrativen Methode. Klee schreibt: „Kein Werk ist von vornherein ein Produkt, nichts, was schon ist: das Werk in erster Linie Genesis, ein werdendes Werk. Kein Werk ist vorherbestimmt: ganz im Gegenteil beginnt jedes Werk in irgendeinem Motiv/ Beweggrund und sammelt von diesem Punkt aus ‚Organe‘, um ein Organismus zu werden.“<sup>91</sup> Malen ist eine „Synthesis von Unähnlichkeiten“ (Escoubas 2012, 141), ein Organisieren von Vielfalt zu Einheit.

Rhythmisches Gleichgewicht nennt Klee „Harmonie“. Sein Werk *Alter Klang* hat keinen „unbeweglichen Punkt“, die Wiederholung der Formen schafft vielmehr rhythmische Strukturen mit Bewegungen in verschiedene Richtungen. Klee rät, „nicht nur aus dem heute heraus zu bestimmen“, sondern „rückwärts und vorwärts, räumlich und vielseitig“<sup>92</sup>. Dies erinnert an das Rhizom bei Deleuze und Guattari, welches an jedem Punkt Verbindungen mit anderen Punkten eingeht.

---

<sup>90</sup> Zit. nach Dittmann 2013, 133.

<sup>91</sup> Zit. nach Escoubas 2012, 140.

<sup>92</sup> Zit. nach Kudielka 2002, 164.

#### 4.5 Operation: Wie gelangt Klee zu einer neuen Ordnung?

Klee verwendet immer wieder den Ausdruck *Gestaltung*, der auf Form ziele (*Gestalt* = Form, Struktur), *Gestaltung* = Formung, formgebende Organisation). In *Das Bildnerische Denken* notiert er: „Gestalt‘ (gegenüber Form) besagt außerdem etwas Lebendigeres. Gestalt ist mehr eine Form mit zugrundeliegenden lebendigen Funktionen. Sozusagen Funktion aus Funktionen. Die Funktionen sind rein geistiger Natur. [...]“<sup>93</sup> Er beschäftigt sich mit Formungsprozessen, die Zeitlichkeit, Bewegung und Wachstum beinhalten. Das einzige wesentliche Bild ist ein Bild der Schöpfung und Kunst, (wie gesagt) Genesis, ein *work in progress*. Wieder können wir an Deleuze denken, nach dem Kunst kein Klischee sein soll, sondern neue Pfade bahnen. Komposition ist *Formung*. Klee: „Wir sollten daher weniger an Form denken (Stillleben) als an Formung.“<sup>94</sup> Form (*Gestalt*) als das Ruhende und Formung (*Gestaltung*) als das Lebendige und Bewegliche sind einander entgegengesetzt (*natura naturata* und *natura naturans*). Wie in *Zerstörtes Labyrinth* verwirklicht Klee unbekannte, unsichtbare Formen, welche allein der Kunst unterworfen sind, nicht der äußeren Welt. Hier gibt es keine Methode. Wie gelangt Klee dann aber zu der formenden Form? Kunst ist sichtbar gemachte Schöpfung – daher hält Klee fest, in der Kunst sei das Sichtbare nicht so wesentlich wie das Sichtbarmachen. Sichtbarmachung heißt, neue Formen zu schaffen, die keiner äußeren Vorgabe oder irgendeinem ideologischen Programm folgen. Auch Deleuze und Guattari betonen: „Es geht um eine unmittelbare Begegnung von *materiellen Kräften*. Das Material ist molekularisierter Stoff, der sich demzufolge zu ‚nutzbaren‘ Kräften formen muss, und diese Kräfte wiederum sind nötig, um einen Kosmos hervorzubringen. Es gibt keine Materie, die ihr korrespondierendes Prinzip in der Intelligibilität einer Form findet. Die Aufgabe besteht darin, zu einem Material zu gelangen, das mit ‚nutzbaren Kräften‘ einer anderen Ordnung beladen ist: das sichtbare Materielle muss nicht nicht-sichtbare Kräfte einfangen. *Sichtbar machen*, sagt Klee, nicht das Sichtbare wiedergeben.“ (Deleuze und Guattari 2011b, 377)

Klees Fokus liegt auf einer tiefgründigen Auseinandersetzung mit den Erscheinungen: das Sichtbare befindet sich in einem Zustand der zeitlichen Enträtselung und bleibt instabil. Er untersucht daher das Potenzial, also etwas, das noch nicht ‚ist‘, sondern ‚wird‘: „Alles, was wir sehen, ist nur ein Vorschlag.“ Und: „Die Intention besteht darin, das Zufällige wesentlich zu machen.“<sup>95</sup> All das bedeutet keine systematische Lösung, sondern eine ständig neue Suche nach dem Bild, in der über

<sup>93</sup> Zit. nach Uhlig 2007, 309.

<sup>94</sup> Zit. nach Escoubas 2012, 140.

<sup>95</sup> Zit. nach Kudielka 2002, 79.

die bekannten Konzepte hinausgegangen wird: „Jede Formung hat ihren eigenen speziellen konstruktiven Ausdruck.“ (Baracchi 2012, 41) Der Komponist Pierre Boulez, der stark von Klees *Monument an der Grenze des Fruchtlandes* beeinflusst wurde – einem äußerst strukturierten Bild – schreibt: „Wenn das Strukturieren zu streng wird und die Poesie ausschließt, dann versetzt man sich selbst an die Grenze des Fruchtlandes, an der unmittelbar das Unfruchtbare beginnt.“<sup>96</sup> Und er fährt fort: „Wenn die Struktur die Phantasie dazu zwingt, in eine neue Poesie einzutreten, dann ist man tatsächlich im Fruchthland.“<sup>97</sup> Klees künstlerische Forschung und kompositorische Beweglichkeit bewahrt sein Werk davor, fest zu werden, denn Malerei ist keine formale Ausübung. Wann ist ein abstraktes Gemälde allzu strukturiert bzw. eine rein formale Ausübung, und wann ist sie ‚Fruchthland‘? Wie gelangt sie vom Formalen in die Fruchtbarkeit?

Nach Deleuze beginnt das Malen mit dem Diagramm, in dem der Maler „nichts mehr sieht und droht zu versinken: dem Kollaps der visuellen Koordinaten“ (Deleuze 2010, 72), dem „Abgrund“ oder der „Katastrophe“ – oder aber Klees „Chaos“, das die Möglichkeit involviert, zu einem Rhythmus oder einer Empfindung zu gelangen. Für Klee ist der Punkt, der zu einer Linie wird, eine „bewegende Kraft“; als solcher ist er nicht statisch, denn er befindet sich im Übergang zur Linie. Als Beginnender verfügt der Punkt über Energie, über eine konzentrierte Kraft. Klees Begriff von Chaos ist der *Graupunkt*, eine diagrammatische lineare Formung, ein Nichts oder etwas, was als solches nicht erscheint, wie Tod und Geburt. In seinen Worten: „Bildnerisches Symbol für diesen ‚Unbegriff‘ ist der Punkt, welcher eigentlich kein Punkt ist, der mathematische Punkt. Das nichtige Etwas oder das etwaige Nichts ist ein unbegrifflicher Begriff der Gegensatzlosigkeit. Läßt man ihn sinnlich wahrnehmbar werden (als ob man innerhalb des Chaotischen ein Fazit zöge), so gelangt man zum Begriff Grau, zum Schicksalspunkt für Werden und Vergehen: zum Graupunkt.“<sup>98</sup>

Wagner (2013) zeigt, dass der *Graupunkt* das Zentrum der Farbkugel in Klees Farbenkosmos bildet. Die Farbe der Farbkugel spitzt sich am Äquator zu Weiß und Schwarz als den Polen zu; innerhalb dieser finden sich sie tonalen Mischungen. Sämtliche Farben beziehen sich auf das Grau als das Zentrum der Farbbordnung zurück, welches zugleich die Harmonien aller anderen farblichen Beziehungen bestimmt. Nur wenn die Farbtöne, die den Graupunkt umgeben und einander gegenüber liegen oder in einer peripheren oder diametralen Bewegung zum *Graupunkt*, in der Vermischung mit diesem Grauwert im Zentrum miteinander

---

<sup>96</sup> Zit. nach Bo-Rygg 2008, 96.

<sup>97</sup> Zit. ebd. 97.

<sup>98</sup> Zit. nach Uhlig 2007, 314.

verbunden werden, können sie eine gültige harmonische Kombination eingehen. Der Graupunkt bildet nicht den Gegenpol, sondern formuliert die Bedingungen für jedes farbliche Zusammenspiel. Für Klee stellt das Grau einen chromatischen Wert dar.

Das Chaos ist ein grauer Punkt, es ist nicht das Weiße, nicht das Schwarze, nicht warm oder kalt, nicht oben oder unten – es ist Formung und Auflösung, nichts und etwas, ein nicht-dimensionaler Punkt (zwischen den Dimensionen). Cavalcante Schuback (2012, 155) behauptet, dass dieser Punkt „innerhalb der Dimensionen“ ein Chaos sei, „das der Ordnung nicht entgegengestellt werden kann insofern, als es allererst die Möglichkeit darstellt, überhaupt eine Ordnung vom Chaos zu unterscheiden“. In der oberen rechten Ecke von *Zerstörtes Labyrinth* findet sich ein von einem Kreis umschlossener Punkt – bedeutet er den statischen Tod oder die konzentrierte Kraft des Möglichen? Der Kreis um den Punkt ist in einem hellen Rot gemalt und schreitet voran, als suggeriere er aufstrebendes Wachstum. Handelt es sich um den Ausgangspunkt für etwas Neues, der aus der Zerstörung des Labyrinths folgt?

Für Klee erwächst die Welt um diesen *Graupunkt* herum, der in sich Chaos ist. Er schreibt: „Ein Punkt im Chaos: Der *Graupunkt* festgestellt, springt ins geordnete Chaos hinüber. Von ihm strahlt die somit erweckte Ordnung nach allen Dimensionen aus.“<sup>99</sup> Klees *Graupunkt*, ein neutrales Grau, hat seinen Ort zwischen Schwarz und Weiß oder zwischen einer Farbe und ihrer Komplementärfarbe. Der *Graupunkt* ist Chaos, aus dem irgendwann eine Ordnung geschaffen wird, die zu einem Kosmos führt. Das bedeutet, dass hier eine Analogie zu den Naturgesetzen besteht, die, werden sie in eine geordnete Form oder Komposition überführt, eine Struktur bereitstellen. Farben oder Farbtöne zu positionieren bedeutet, Ordnung zu schaffen – ein Prozess des Auftauchens aus dem Chaos. Der Künstler blickt dem Chaos ins Gesicht, wenn er ein Kunstwerk herstellt; er verfügt über kein System, die Naturgesetze sind unsichtbar – es gibt nur das Chaos, aus dem der Kosmos (Ordnung) erwächst. Maldiney (2007) bezeichnet den Rhythmus als Brücke zwischen Chaos und Ordnung.<sup>100</sup>

#### **4.5.1 Chaos oder das Katastrophische als Ausgangspunkt für das Neue**

Deleuze fragt, unter welchen Bedingungen wir etwas Neues schaffen, ein Bild oder einen Gedanken, angesichts dessen, dass wir von Klischees umgeben sind, die uns

---

<sup>99</sup> Zit. nach Maldiney 2007, 51.

<sup>100</sup> Vgl. ebd.

durchdringen und unsere innere Welt besetzen, ja wir selbst in einer gewissen Weise Klischees sind. Die Katastrophe befähigt uns, durch das Diagramm das Klischee zu zerstören und ein neues Bild zu schaffen. Deleuzes Diagramm basiert auf der Zeichentheorie von C. S. Peirce. Es „suggeriert“, verspricht die Figur, ist Chaos und Ordnung oder Rhythmus in einem. In diesem Prozess hat das Diagramm nicht den Zweck, etwas (Reales) zu repräsentieren, es konstruiert vielmehr das, was da im Kommen ist, eine andere Form von Realität. Für Deleuze ist die Malerei nicht darstellend; es ist ein Diagramm ohne Bedeutsamkeiten, welches die Katastrophe durchpflügt, und somit Teil der Formung, aus der das neue Bild erwächst. Dies ist für jeden Maler ein individueller Prozess. Das Diagramm beinhaltet die Möglichkeit, tatsächlich zu werden, die Tatsache aus sich auftauchen zu lassen.

Der Übergang vom Chaos zur Ordnung geschieht durch den Rhythmus. Deleuze und Guattari beschreiben Klees Beziehung zum Rhythmus wie folgt: „Der graue Punkt beginnt als nicht lokalisierbares, nicht-dimensionales Chaos, ein verknäultes Bündel irrationaler Linien. Der Punkt ‚springt über sich selbst‘ und strahlt einen dimensionalen Raum aus mit horizontalen Überlagerungen, vertikalen Kreuzungen, ungeschriebenen herkömmlichen Linien, ein Ganzes von innerer irdischer Wucht.“ (Deleuze und Guattari 2011b, 345) Für Deleuze und Guattari erwachsen aus dem Chaos Milieus und Rhythmen. Das Chaos hat gerichtete Komponenten, und sämtliche Milieus sind durch ein Element definiert, das „jeweils in ein anderes hineingleitet, alle übereinander. Jedes Milieu schwingt, es ist mit anderen Worten ein ‚Raum-Zeit-Gefüge‘, das durch die periodische Wiederholung dieses Elements konstituiert wird. Daher verfügt Lebendiges über ein äußeres Milieu an Materialien sowie ein inneres Milieu an Kompositionselementen und komponierten Substanzen, ein vermittelndes Milieu von Membranen und Beschränkungen sowie ein anhängendes Milieu von Energiequellen und aktiven Perzeptionen.“ (Ebd.) Milieus sind ungeschützt dem Chaos überantwortet, welches in sie eindringt und sie durchsetzt. Der Rhythmus antwortet auf das Chaos. Sowohl das Chaos als auch der Rhythmus teilen „das Zwischen – zwischen zwei Milieus, zwischen Rhythmus und Chaos (rhythm-chaos) oder Chaos und Kosmos (chaosmos): ‚Zwischen Nacht und Tag, zwischen dem, was konstruiert ist und dem, was auf natürliche Weise wächst, zwischen Mutationen aus dem Anorganischen ins Organische, von der Pflanze zum Tier, vom Tier zum Menschen, jedoch ohne, dass diese Reihung einen Fortschritt begründen würde ...‘. In diesem Zwischen wird das Chaos zum Rhythmus, nicht zwingend, aber es besteht doch die Chance dazu. Chaos ist nicht das Gegenteil von Rhythmus, sondern das Urmilieu aller Milieus. Zu einem Rhythmus kommt es immer, wenn es den Vorgang der ‚Umschlüsselung‘ gibt von einem Milieu zum andern, und



somit ein Kommunizieren zwischen den Milieus, eine Koordination zwischen unterschiedlichen Zeit-Räumen.“ (Ebd.) Klees Komposition gehört in diesen heterogenen Zeit-Raum, in diesen „Chaosmos“ – und nicht in ein feststehendes System.

Klees Bild muss immer wieder neu gegründet werden, es ist ein ständiges „Ins-Sein-Kommen“. Klee bezieht sich auf eine „nicht-symmetrische Balance“, was Ungleichheit und Unterschiede beinhaltet, bzw. seine kompositorische Balance basiert nicht auf Symmetrie, sondern auf Rhythmus, Kontrapunkt, Polyphonie (Harmonie), auf gleichzeitigen Klängen und dem Vieldimensionalen. Sie setzt sich der Gefahr aus, über das Klischee hinauszugehen, eine neue Schöpfung zu wagen – und genau dies lässt Klees Kompositionen abstrakt werden.

## **5. Schluss: Ist Klees Malerei abstrakt?**

Klee hinterfragt, er verfolgt keine feste Methode. Er vergleicht visuelle Rhythmen den strukturellen Rhythmen der Kompositionen Johann Sebastian Bachs. Er sucht analog zu den musikalischen Kompositionen nach einer farblichen Harmonie und erprobt eine abstrakte bzw. poetische Sprache der bildnerischen Zeichen. Seine technischen Experimente (Spühen, Stanzen usw.) stellen die abstrakte Malerei in Frage. Klee analysiert die formalen Elemente, die Kräfte des Lebens, seine Bewegung, seine Wandelbarkeit und seine ständige Gefahr, zu scheitern. Deleuze hat darauf hingewiesen, dass die Malerei aus visuellen oder handwerklichen Gründen misslingen kann, im Hinblick auf die Klischees, die Dominanz des Figurativen, die optische Organisation des Dargestellten oder einfach dadurch, dass die Arbeit überfüllt wirkt. In einem Brief an seine Frau vom 11. März 1932 schreibt Klee, dass seine Arbeit weniger mit Malerei als mit experimentellen Erfahrungen zu tun habe, und doch schafft er aus der Versunkenheit ins Chaos Ordnung. Die Malerei sollte sich davon freimachen, ein Bild herstellen zu wollen, sie sollte sich freimachen von den Grenzen der Kunst und ihren (historischen) Vorgaben.

Wie verhält sich das Formlose zum Repetitiven bzw. Ununterscheidbaren? Im Dialog mit Deleuze zeigt sich, dass Klees Risikobereitschaft, ins Schwimmen, in die Vielfalt und Bewegung zu geraten, ihn davor bewahrt, ein Klischee oder eine universelle Sprache zu bedienen. Wie konkret kann die Abstraktion aber im Gegensatz zum Allgemeinen werden? Deleuze unterscheidet zwischen zwei Arten von Wiederholung: „Die eine betrifft nur die übergreifende abstrakte Wirkung – die andere den handelnden, ausführenden Grund. Die eine ist statische Wiederholung,

die andere ist dynamisch.“ (Deleuze 2011, 23) Abstraktion bei Klee geht mit dem Dynamischen, mit der Bewegung und inneren Differenzen um.

Der Malprozess ist praktisches, künstlerisches Wissen, eine Praxis, die ebenso wie das visuelle Empfinden schwer in Worte zu fassen ist. Die ausgewählten Gemälde wurden im Blick auf die in ihnen umgesetzten operativen Prozesse seziert, um zu verstehen, wie Klees Abstraktion funktioniert. Es zeigte sich, dass Klees Arbeiten nicht vorgegeben sind, sondern „Form bilden“, nacharbeiten, experimentieren, verschiedene Materialien kombinieren und zahlreiche technische Experimente vor und während des Malens durchführen. Klee nutzt die Materialien, um zu einer maximal möglichen Empfindung zu gelangen. Sein Malprozess impliziert die „Katastrophe“, was erklärt, warum Klee die Bilder so oft überarbeitet und den Materialien eine so große Aufmerksamkeit geschenkt hat, um die Klarheit zu finden, die erforderlich ist, um eine maximale visuelle Kraft zu erzeugen, die ihrerseits Kräfte und Empfindungen hervorruft. Das resultierende Gefühl ist präzise und klar, jede Formation hat einen spezifischen Ausdruck. Der Maler schafft eine „Einheit der Sinne“, sichtbar durch die vitale Kraft des Rhythmus. Systole und Diastole ziehen sich zusammen und dehnen sich aus, und die Gleichzeitigkeit all dieser Bewegungen im Bild ist Rhythmus. Rhythmus erzeugt visuelle Empfindungen. Klees Kontraktion und Ausdehnung von kühlen und warmen Farben erzeugen ein taktiles Gefühl, und diese Intensivierung der realen Welt führt zur Abstraktion. Die Malerei schenkt uns „überall“ Augen. Die Kräfte erzeugen ein Bewegungsgefühl im Körper. Die verzerrten Form- und Farbrhythmen vibrieren und führen auch im Kopf der Betrachter:innen zu einer Bewegung, die der Statik entgegenwirkt. Die Verwendung der Hand zur Beseitigung von Klischees schafft Mehrdeutigkeiten, die das logische Denken außer Kraft setzen, und die Empfindungen führen zu neuen Möglichkeiten, aus denen die Figur (das Bild) entsteht.

Die operative Analyse der Gemälde zeigt, dass Klees experimenteller Umgang mit Abstraktion, sein Materialeinsatz sowie der haptische Zugang sein Denken (unsichtbar) sichtbar werden lässt, nicht als formal organisiertes Werk, sondern durch eine neue anarchische Bildstruktur. Hier stören Empfindungen und regen zum Nachdenken an. Der Zerfall des figurativen Bildes wird einer neuen Ordnung unterzogen. Seine Malerei ist keine formale Übung, sie ist antirepräsentativ, nicht hierarchisch und eröffnet rhizomatisch weitere Denkwege. Es ist eine Form des bildnerischen Denkens, das denkend forschende Auge hinterfragt Klischees im Denk- und Schaffensprozess.

All dies deutet darauf hin, dass Abstraktion durch Handwerk zu „einer neuen Denkweise“ führen kann. Darüber hinaus weisen die analysierten Gemälde auf die

Spannungen zwischen den Kräften der Zerstörung, dem Statischen und dem Leben, dem Wachstum und dem Rhythmus hin. Es geht Klee nicht um Abbildung; Verzerrung und Deformation bringen uns auf seine persönliche, sorgfältig recherchierte, präzise und haptische Art den „Fakten“ näher und machen sie dadurch abstrakt. Repräsentation wird zerstört – Klee malt Kräfte, er geht das Wagnis ein und verhindert damit das Klischee.

Durch die figurative, abbildende Darstellung kann Klee das Unsichtbare nicht einfangen, er muss das Material manipulieren, um zum Gedanken vorzustoßen, das visuelle Material muss nicht sichtbare Kräfte einfangen. Durch seine Mittel macht er die tieferen Bedeutungen (das Unsichtbare) hinter der Erscheinung sichtbar, und deren Umsetzung erfordert abstrakte Mittel, um zur sichtbaren Form eines Kunstwerks zu gelangen. Klee verwirklicht das Unbekannte, das Unsichtbare in einer Form, die ausschließlich der Kunst unterworfen ist, nicht der äußeren Erscheinungswelt. Hier gibt es keine Methode, also musste er forschen, experimentieren und riskieren, im Chaos zu versinken. Durch Formgebung ist Kunst sichtbar gemachtes Schaffen – weshalb Klee auch behauptet, in der Kunst sei das Sichtbare nicht so wesentlich wie das Sichtbarmachen. Sichtbar zu machen bedeutet, Formen zu schaffen, die keinen äußeren Vorgaben oder ideologischen Programmen folgen. Es findet vielmehr ein fortwährender Prozess der Formierung und Rekonstruktion statt. Klee Malerei ist bildnerisches, visuelles Denken – durch sein ‚denkende Auge‘ wird die Malerei sichtbar.

## E. Frank Stella und das Problem der Abstraktion

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit dem Verhältnis von Frank Stella zur Abstraktion. Anhand eines Studiums seiner künstlerischen Praxis untersuche ich ausgewählte Werke, um Einblick zu gewinnen, wie bei ihm die Abstraktion zu einer Form des Denkens wird, wie er zu Prozessen der Abstraktion gelangt (durch Einbezug des Zufalls, zufällige Markierungen, der Akt des Malens selbst usw.), die ihrerseits Empfindungen offenbaren. Durch Operation möchte ich den Zusammenhang zwischen (der Form der) Abstraktion und einer neuen Form des Denkens nach Deleuze und Guattari und damit die antidiktatorische, ja anarchische Natur der Abstraktion im Sinne des Subversiven verdeutlichen. Subversion formt sich über abstrakte Mittel, die die Betrachter:innen verunsichern und neue Denkmöglichkeiten eröffnen können.

In einem ersten Schritt erörtere ich den Kontext, in den Stellas Malerei gehört. Anschließend werde ich den Fokus auf verschiedene Aspekte seiner Arbeit richten und untersuchen, wie sie sich zur Abstraktion und zu Stellas Aussagen über Abstraktion verhalten. Daraufhin möchte ich Stellas Gemälde *Black Paintings* und *Lilar* operativ analysieren: Wie bringt Frank Stella seinen Gedanken in eine Form und wie entsteht durch seine künstlerische Praxis Abstraktion? Abschließend fasse ich meine Einsichten zusammen.

### 1. Der Kontext

Frank Stella wurde 1936 in Malden, Massachusetts geboren. Er besuchte ab 1950 die Phillips Academy und erhielt durch Bartlett Hayes Einblick in die Arbeiten von Hans Hoffmann und Josef Albers. Hayes Lehre war durch das Bauhaus beeinflusst. Von 1954 bis 1958 war Stella an der Princeton University, wo er zu malen begann und Kunstgeschichte und Geschichte im Hauptfach studierte. Er belegte Seminare bei Michael Fried, der später ein bekannter Kunstkritiker wurde. Außerdem besuchte Stella Kurse bei William Seitz über Europäische Malerei, in denen sich dieser mit Fragen der Abstraktion und Relativität sowie – laut Weinberg (2016) – mit den Themen Bruch mit der Vergangenheit, Transformation und Erneuerung beschäftigte. Sowohl Alfred Barr vom Museum of Modern Art in New York als auch der Kritiker Clement Greenberg förderten die abstrakte Kunst. Greenbergs Begriff der „auf nichts zurückführbaren Flächigkeit, welche die Bildfläche in ihrer Beschaffenheit als materieller Gegenstand voll definiert“ (Weinberg 2016, 8), wie es in *Die Rolle der*

*Natur in der modernen Malerei* heißt, wird Stella damals mit großer Wahrscheinlichkeit beeinflusst haben. In den 1950er Jahren protegierte die Central Intelligence Agency den Abstrakten Expressionismus, um Amerika als „frei“ darzustellen, weil die Abstraktion im Vergleich zu dem, was man als ideologisch begründete Sowjetkunst darstellte, eine universale Sprache zu sein schien. Barr und Greenberg betonten die Autonomie der Abstraktion und ihre Unabhängigkeit von kulturellen oder historischen Zusammenhängen. Nach Mercer (2006) hat die im Grunde kantische Herangehensweise von Greenberg die nächste Generation von Kunstkritikern – u. a. Yves Alain Bois und Andrew Benjamin – beeinflusst.

Seit 1958 lebt Stella in New York; er wird immer wieder hinsichtlich seines Umgangs mit der Abstraktion befragt.

## **2. Frank Stella und die Abstraktion**

### **2.1 Abstraktion – Vergangenheit und der Bruch mit der Tradition**

Sein ganzes Leben hindurch hat sich Stella mit Kunstgeschichte auseinandergesetzt und behauptet, dass „die ‚Kunstgeschichte‘ gesund und munter ist und der Künstler seinen Frieden mit ihr macht“ bzw. „man eines Tages ein Teil dieses Organismus wird und die Macht gewinnt, Einfluss auf ihn zu nehmen“ (Stella 1984, 24). Diese Aussage weist auf Stellas Ansatz hin, das Diktat der Kunsthistoriker:innen zu hinterfragen. Dennoch war es nie Stellas Ziel, einfach nur die Geschichte zu beeinflussen. Nach Kantor (2016) sollten Kunstwerke kritisch sein und die persönlichen Umstände einbeziehen, also nicht lediglich zeitgemäße intellektuelle Mandate darstellen, da dies nicht ausreicht, um den Herausforderungen der Zeit zu trotzen. Künstler:innen sollten wissen und zugleich nicht wissen, was sie tun. Stella untersuchte die Interaktion der Abstraktion in der Geschichte der Kunst und behauptete, seine Fähigkeit heute – nachdem „andere die Wege gebahnt hätten“ (ebd.) und er Ad Reinhardts Bilder begriffen habe – bestünde darin, zu wissen „worum es bei der Malerei geht“ (Buchloh 2013b, 130). Für Stella verlangt Abstraktion Innovation – aber wie kommt man zu Innovationen? Auf der einen Seite umfasst die Abstraktion für Stella das Zusammenspiel mit ihrer Geschichte. So wurde er unweigerlich durch den Abstrakten Expressionismus beeinflusst wie durch Jackson Pollock, Franz Kline, Jasper Johns und die ‚Flächigkeit‘ der Arbeiten von Barnett Newman – Stella erklärt, er sei dem „aufregenden“ abstrakten Expressionismus „überall“ ausgesetzt gewesen. Für ihn bedeute malen, „in einem konkreten Umfeld zu einer bestimmten Zeit und in Beziehung mit Anderen zu arbeiten“ (Stella 1986, 153). Auf der anderen Seite

versteht Stella Kunst als eine Weise der Problemlösung, wenn er behauptet, dass es in der Malerei darum gehe, herauszufinden, was Malen überhaupt ist (was ein Dazulernen impliziert) und wie man ein Gemälde herstellt. Außerdem suchte Stella nach einem neuen Weg, um das Problem des Raumes in der Abstraktion zu hinterfragen. Er betonte, dass Abstraktion verstehen können muss, was ihr gelingt, und dass ihr Ziel darin bestehen sollte, weitere Einblicke in ihre Ursprünge zu bekommen und „ein besseres Verständnis ihrer Leistungen und ihrer Vergangenheit, um immer wieder neu blühen zu können“ (Stella 1984, 28). Stella bezog sich dabei auf die Neuerungen und die „Erweiterung“ in den 1960er Jahren, die für eine Weiterentwicklung offen zu sein schienen.

Stella verachtet die Konvention, er ist grundsätzlich bereit, „sein Werk niederzureißen“, neu anzufangen, Schönheit anders zu definieren, etwas Ursprüngliches zu schaffen und zu revolutionieren, wie er es z. B. mit der symmetrischen Komposition in seinen *Black Paintings* getan hat. Er sagt dazu: „Wenn ich den einfachen Gedanken einer gereihten organisatorischen Symmetrie auf die Geste einer Landschaft übertrage, dann verändert das, was daraus resultiert, alles. Es verwandelt vor allem grundlegend die Art und Weise, wie ich mir darüber klar werde, was ich glaubte, über die Malerei der Vergangenheit zu wissen.“ (Stella 1984, 24) Zudem hält er fest, dass er eine Ordnung erkannt habe, durch die der malerische Gestus, der in der abstrakten Malerei von der Figuration begleitet zu werden scheint, ausgeklammert würde. Stella bezieht sich dabei auf Jan Vermeers *Allegorie der Malerei*, die das verkörpere, was man nicht sehen könne, und dies impliziere eine Kontinuität, welche die Vergangenheit mit der Gegenwart verbinde und folglich auch in die Zukunft weise. Stellas Kunst interagiert unablässig mit Vergangenheit und Gegenwart, wenn er untersucht, wie sich die Tradition der Malerei erweitern lässt.

## **2.2 Working Space – Alte Meister und neue Räume**

Nach Weinberg (2016) versucht Stella in *Working Space*, die Probleme des Raumes in der Abstraktion nach Piet Mondrian aufzugreifen, so wie Caravaggio es im Anschluss an die Hochrenaissance getan hatte. Er betont ein Band in seiner Malerei, das bis zu den italienischen Malern zurückführt – und auch diese Tatsache beeinflusse seine Herangehensweise an das Problem der Abstraktion. Sich selbst betrachtet er als einen „pragmatischen Klassizisten“ (Stella 1986, 155). Für Stella liegt die Zukunft der Abstraktion in ihrer Fähigkeit, an ihre Ursprünge bei Cézanne, Monet und Picasso anzuknüpfen, denn sie „insistieren darauf, dass die Abstraktion, wenn sie sich in die Anstrengung der Malerei einklinken will, die Malerei so real werden

lassen muss“ (Stella 1984, 28), wie es die italienische Malerei des 16. Jahrhunderts war. So kritisierte er Pauls Potters Gemälde *Young Bull* als „zu abstrakt“, weil ihm eine oder zwei Dimensionen abgingen. Verglichen mit Caravaggios *Bekehrung des Paulus* sei der malerische Raum von Potters *Young Bull* eine Art „Farbfilm-Tiefe“ und die Illusion genauso tief wie die Lasur. Stella kritisierte also Potters Unfähigkeit, die räumliche Fülle von Caravaggios malerischer Welt zu erreichen. Es mangle ihm an imaginativer Größe und inklusiver Kraft – der Betrachter bleibe ein „Beobachter und werde nie zu einem involvierten Teilnehmer“ (ebd. 8); Potter schaffe eine „Barriere“, und zwar durch seine Genauigkeit, die zu jener Entfernung führte, mit der die Abstraktion heute zu kämpfen habe. Stella anerkennt Potters „ungeschickte Intervalle“ im malerischen Raum, die Leichtigkeit, die man in den 1960er Jahren „Flächigkeit“ nannte und die trotz ihrer „chaotischen malerischen Innovationen“ (ebd.) ästhetische Kontrolle gewährleistete. Stella setzte sich für die „Bedrohung“ durch Caravaggios durchgängigen malerischen Raum ein, seinen „Angriff auf die äußeren Grenzen“ (ebd.). Er kritisierte die „Grenzen des Illusionismus“, die durch die Abstraktion formuliert worden waren, und bewunderte Caravaggios Erweiterung der Malerei mittels seines technisch überwältigend gemeisterten Illusionismus, denn es sei „unsere Technik“, die „den Illusionismus überwinden“ (ebd.) soll. Für Stella sind Mondrian und Pollock durch Caravaggio mit Manet verbunden; sie alle verfügen über eine „reale Bildhaftigkeit“ und ihre räumliche Produktivität und Bildverarbeitung setzen das „moderne Bildermachen“ (Stella 1986, 22) frei.

Stella erklärt, die Kunst sei darauf aus, einen Raum zu schaffen, der nicht dekorativ oder illustrativ sei und es den Bildmotiven erlaube, zu leben. Genau dies habe die Malerei „seit jeher beschäftigt. Leider scheinen sich jedoch die gegenwärtigen Aussichten für die Abstraktion schrecklich reduziert zu haben; ihr Gespür für den Raum macht einen geistlosen und verengten Eindruck.“ (Stella 1986, 5) Stella ging es darum, den Betrachter/die Betrachterin in die Malerei auf- und in den Dienst zu nehmen, wobei der Künstler/die Künstlerin und der Betrachter/die Betrachterin ihren je „eigenen Raum intakt“ halten sollten, das heißt, die Malerei sollte einen erweiterten Raum aufspannen, der das Betrachten einschließt, also die Schöpfung und die Antwort auf diese Schöpfung. Auch der Raumsinn des Betrachters/der Betrachterin sollte erweitert werden. Stella zeigt, dass Caravaggios perspektivische Verkürzung einen Illusionismus hervorbringt, der den Raum zwischen dem Gemälde und den Betrachter:innen gewissermaßen ‚aktiviert‘ – genau dies wird zum Vorbild für seine viel-dimensionalen, räumlich modellierten, linearen Formen. Durch sein Hinterfragen des Klischees von Abstraktion und Flächigkeit eröffnet er neue Raumkonzepte. Er suchte nach Bildern, die vibrieren, so wie die Musik in den

Raum zurückstrahlt, und brach auf diese Weise mit der Auffassung von Abstraktion als einer ebenen Fläche, um beispielsweise in *Lilar* einen mehrdimensionalen Raum und Illusionismus zu untersuchen. Dabei bezog er sich auf den „ziemlich dürrtigen Raum“ bei Matisse und Picasso, indem er behauptete, ihr Werk handle mehr von dem, was sie auf der Oberfläche anstellten. Um zu mehr Raum zu kommen, habe er selbst, so Stella, „einfach mehr Oberflächen zum Arbeiten hinzugefügt“ (Owens 2016, 157). In *Lilar* sind bemalte Oberflächen zu einem Hochrelief gefügt; durch ihren Schattenwurf werden sie räumlich, da sich die ausgeschnittenen Formen überlappen. Nach Auping (2016) soll sich Stella gefragt haben, wie sich die Rauchkringel einer Zigarre in den Raum integrieren, und seine Antwort lautete: „Der virtuelle Raum hat keinen Boden.“ (Ebd. 36) Er wollte den Boden zerstören, um „alle möglichen Dimensionen und Standpunkte ausprobieren zu können“ (ebd.). Sein Atelier war mit einer großen Vielfalt an Materialien vollgestopft, er experimentierte mit ausgreifender Wandmalerei, die den Raum Richtung Betrachter:in ‚aktivieren‘ sollte. Er suchte nach der räumlichen Tiefe der Barockmalerei und betrachtete seine Malerei als eine, die „mehr als zwei Dimensionen habe, aber weniger als drei; für mich wäre wahrscheinlich eine 2,7-Dimensionalität ein guter Ort“<sup>1</sup>. Stella bezieht sich zugleich auf die impressionistische Farbgebung, die Linienführung und die durchgängige Maloberfläche bei Tizian und Rubens, die zur Abstraktion im 20. Jahrhundert geführt haben soll, sowie auf die Bilder eines Turner, Monet, Mondrian und Pollock. Er entdeckte die Wurzeln der Abstraktion der 1960er Jahre bei Mondrian, Kandinsky und Malewitsch, welche die Gemälde von Potter denen von Caravaggio vorzogen, was bedeutete, dass auch die Französische Malerei des 19. Jahrhunderts einbezogen war sowie deren Fundament, die Italienische Renaissance-Malerei, und die grundlegenden Unterschiede in der Komposition und Psychologie etablierten, welche die zeitgenössische Abstraktion und ihre spezifischen Schwierigkeiten beschreiben.

In seinen Charles Eliot Norton-Vorlesungen 1983/84 an der Harvard University betont Stella die Notwendigkeit, die Abstraktion zu überdenken und mit den vergangenen Regeln zu brechen. Dies erinnert an Deleuzes Ansicht, dass die moderne Malerei von Klischees besetzt ist, die auf der Leinwand vorhanden sind, bevor der Künstler/die Künstlerin zu arbeiten beginnt und von denen er sich entfernen muss. So führt Stella in seinen *Black Paintings* aus den späten 1950ern einen Minimalismus ein; seine *Moroccan Series* von 1964, die in Teilen von den Mustern arabischer Kacheln inspiriert wurde, reflektiert den Illusionismus. Auf seine

---

<sup>1</sup> Zit. nach Auping 2016, 32.



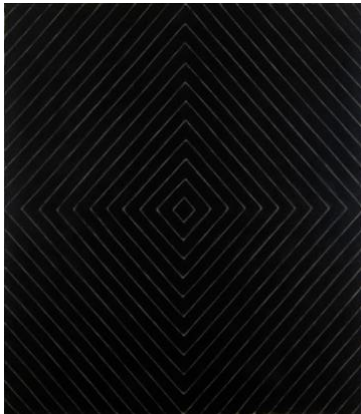
vorgeformten Leinwände (*Irregular Polygons*, 1965–66) folgten seine *Protractor Paintings* (1967–71), in denen gewisse Konventionen innerhalb der Abstraktion aufgrund ihrer ‚dekorativen‘ Eigenschaften aufgebrochen werden. Stellas *Polish Village Series* (1971–73) entwickelte sich zu einer skulpturalen Serie insofern, als er für die Konstruktion der Bilder auf die Collage und die Computertechnologie zurückgriff. Von 1974–79 arbeitete er an verschiedenen *Bird Series*, in denen das Relief und neue Materialien wie z. B. Metall eine Rolle spielen. In den *Circuit Series* (1980–84) dann führt Stellas Begeisterung für Autorennen zu einer Art Studie zu Linie, Geschwindigkeit und Raum. In der *Cones and Pillars Series* (1984–87) untersucht er Cézannes Ansatz, die Natur zu Kegeln, Sphären und Zylindern und abstrakte Narrative zu abstrahieren. In der *Moby Dick Series* (1986–97) werden mehrdimensionale Reliefs zu freistehenden Skulpturen weiterentwickelt. Stellas *Imaginary Landscapes* (1994–2004) wiederum untersuchen die Abstraktion mit Blick auf Phantasielandschaften und computergenerierte Bilder von Zigarrenrauchkringeln, was zu modellierten, linear-räumlichen Formen führt. In seiner *Scarlati K Series* nimmt er auf Kandinskys Abstraktionsbegriff Bezug, der wie die Musik fähig sei, Resonanzen hervorzurufen. Stellas Werk hat also verschiedenste Quellen (Muster, Vögel, Autos, Rauchringe, Literatur usw.), dennoch bleibt es aufgrund seiner Transformationsleistungen abstrakt – der Ursprung der Inspiration erscheint nicht unmittelbar im Kunstwerk. Die unterschiedlichen Serien in Stellas Œuvre weisen auf seine tiefeschürfende Auseinandersetzung mit verschiedenen Aspekten der Abstraktion hin (die Räumlichkeit seiner Bilder: flächig, illusionistisch oder 2,7-dimensional; Geschwindigkeit, Erzählung, Musik usw.), die mit der Vergangenheit ins Gespräch treten und zugleich das Potenzial der Abstraktion ausloten. Abstraktion, so Stella, kennt keine Grenzen: „Die Abstraktion verschafft einem die beste Möglichkeit zu jeder denkbaren malerischen Haltung im Sinne ihrer Aufnahme in die sich ständig erweiternde Summe unseres (kulturellen) Wissens. Sie ist flexibel und ausdehnungsfähig.“ (Stella 1986, 164) Dies weckt Assoziationen zu Deleuzes Rhizom, das zufällige, multiplizierende und zentrierte Verbindungsgefüge. Abstraktion habe keine Grenzen, weder hinsichtlich ihrer Erweiterbarkeit noch im Blick auf Reduktion. Mir scheint, dass Stella in seinen unterschiedlichen Serien zugleich die Fähigkeit der Abstraktion erkundet hat, im Vergleich zur früheren Malerei Aspekte der äußeren Welt aufzugreifen, also visuelle und kulturelle Einflüsse (Technik, Literatur, Musik). In *Had Gadya* zum Beispiel untersucht er El Lissitzkys Malerei im Verhältnis zum Problem der Abstraktion und Erzählung in seinem Werk. Die Diskussion in den 1970er Jahren war in erster Linie auf die Frage konzentriert, ob man figurativ oder abstrakt malen solle, das Potenzial der Abstraktion selbst blieb

zunächst unerforscht. Für Stella kommen „ihre Herausforderungen aus ihr selbst“ (Stella 1986, 164). Abstraktion muss dahin kommen, ihren eigenen Raum zu erkunden. Dieser ist möglicherweise eine Kombination von äußeren Einflüssen, der Innenwelt des Künstlers/der Künstlerin und dem theoretischen und praktischen Wissen der Kunst, die alle gemeinsam in einer individuellen Konstellation neue Facetten einführen und das Wissen so erweitern. Stellas malerischer Ausgriff in den physischen Raum wirft Fragen nach der Auffassung von Abstraktion als zweidimensionale Fläche auf, er führt unterschiedliche Möglichkeiten der räumlichen Abstraktion vor Augen und bringt neue Konzepte wie technologische und narrative Momente ein. Stellas experimenteller Ansatz führt ihn zur Abstraktion, da die Abbildung für die Fragen, auf die er Antworten sucht, nicht ausreicht.

### 2.3 Abstraktion und das Dekorative

Ott (2015) betont, dass die Ausdrucksstärke anderer Kulturen (die Kunst der Navajo, die mexikanische, afrikanische oder asiatische Kunst) eine Quelle waren, die von westlichen Künstler:innen aufgegriffen und in neue Weisen des bildlichen Ausdrucks und interessanterweise der Abstraktion mündeten. Stellas Gemälde *Damascus Gate* und *Marocco* sind von islamischen Mustern inspiriert. Im Blick auf seine *Black Paintings* stellt Pincus-Witten fest, dass die einfachen, vorhersehbaren Muster wie „flache, nach Art der Gobelins gewebte, einlagige Teppiche“ (Pincus-Witten 2012, 10) (Kelims) anmuten, wie sie in zahlreichen Kulturen hergestellt werden. Insofern die Streifen nichts darstellen, sind sie abstrakt. Obgleich *Jill* 1959 gemalt wurde und Stella gemeinsam mit Henry Geldzahler (Kurator des Museum of Modern Art, New York) erst 1963 in den Iran reiste, könnte Stella von den Sammlungen Afrikanischer Kunst des Nachkriegsmalers Adolph Gottlieb oder des Bildhauers David Smith beeinflusst worden sein. Möglicherweise hat er Werke anderer Kulturen auch im Metropolitan Museum oder anderen Sammlungen gesehen. In einer Relektüre von Stellas Gemälde *Jill* (1959, 904 x 1024 cm, Emailfarbe auf Leinwand) möchte ich erörtern, welche künstlerischen Einflüsse aus anderen Kulturen an der Herausbildung dieses Gemälde beteiligt waren. Stella bricht mit dem Konzept des „Reinen“, er geht über die Abstraktion hinaus, in der es um Flächigkeit und formale Elemente geht, und bezieht Experimente, Inhalte und Inspiration aus weltlichen Quellen ein. Einige von Stellas *Black Paintings* tragen Titel von Orten, die Unterdrückung und Armut widerspiegeln. Kann der tonale Schwarz-Weiß-Kontrast von *Jill* auch in politischer Hinsicht gedeutet werden? In seiner Dissertation im Fach Geschichte an der Princeton University hat sich Stella mit „Kunst im westlichen Christentum“ beschäftigt und die Buchmalerei in

den Handschriften der Ottonenzeit studiert, die eine Verbindung auch zu seinen Arbeiten der 1970er Jahre haben. Pollocks Farbleckse stellen für ihn zudem eine Herausforderung dar, „einen eher methodischen Denkweg“ (Auping 2016, 28) einzuschlagen; er wollte verstehen, wie Pollock Räumlichkeit artikuliert, da hier nach seiner Auffassung Muster eine große Rolle spielen. Auch im Blick auf seine *Black Paintings* erklärt Stella: „Es gibt Dinge, die nehmen als Muster ihren Anfang.“ (Owens 2016, 157) Rubin (1970) zeigt, dass die Ecken in *Jill* (1959) keine 90 Grad-Winkel sind und dass das Gemälde erst außerhalb des Rahmens abgeschlossen wird, was die Beziehung der Muster zu dem rechtwinkligen Format der Leinwand schmälert. Ausdruckskraft und Abstraktion der Gemälde Stellas liegen in der Art und Weise beschlossen, in der die regelmäßigen und ornamentalen Muster zum Einsatz kommen, in dem großen Format, in den Beziehungen der Zwischenräume zu den Streifen, der physischen Präsenz des Keilrahmens, der Farbgebung und der Faktur. Eine diamantförmige „Struktur“ oder Form wie in *Jill* ist in der Kunst anderer bekannter Kulturen weit verbreitet, wie die folgenden Beispiele, von denen das eine oder andere Stella inspiriert haben mag, deutlich machen sollen.



Frank Stella, *Jill*, 1959, Emailfarbe auf Leinwand, 239 x 199 cm, Albright-Knox Gallery, Buffalo, New York



Kuba, Demokratische Republik Kongo, Mushenge-Tafel, wahrscheinlich Mitte 20. Jahrhundert<sup>2</sup>



Volksstamm Ovambo, Schnupftabakdose, 1950er Jahre, Holz, eingebrannt in eingravierte Muster, Namibia, Größe der schwarzen Diamantform: 7 x 2,5 cm



Detail: Kaukasische Webkunst, 19. Jahrhundert, 145 x 306 cm, Aserbeidschan (alte Schlitzkelimtechnik, Südliches Transkaukasien)

Für Gilles Deleuze bedeutet Kunst ein Experimentieren. Auch Stellas fragender Ansatz zerstört Klischees. Empfindung entsteht durch den Farb- und Haptikraum, in den Stella den Betrachter/die Betrachterin einzubeziehen versucht. Kunst soll Empfindungen schaffen, die die unsichtbaren Kräfte sichtbar machen und abstrahieren, da sie über das Sichtbare hinausgehen. Dazu müssen alle Sinne wie Berührung, Farbe etc. aktiviert werden, um den Betrachter/die Betrachterin zum Nachdenken anzuregen. Stella beschreibt Henri Matisse's Bilder als „einen machtvollen Angriff auf die Sinne“ mit ihrer „physischen Farbpräsenz“ (Auping 2016, 29); möglicherweise haben sie auch *Lilar* beeinflusst. Auch Matisse nahm Aspekte nicht-westlicher Einflüsse in seine Kunst auf. 1910 reist er zu einer Ausstellung Islamischer Kunst nach München. Er bezog Inspiration für seine Ausschnitte aus den 1950er Jahren von den im 19. Jahrhundert handgefertigten Textilien aus dem Kongo.

<sup>2</sup> Quelle: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/category/16?page=5>

Seine Collagen schaffen durch den spezifischen Umgang mit der Farbe, der auch die starke farbliche Bewegung in *Lilar* beeinflusst haben könnte, eine räumliche Bewegung zwischen Vordergrund und Hintergrund. Die wiederholten Linien und Kreisformen strukturieren die Fläche fast im Sinne einer diagrammatischen (Deleuze), linearen Flächigkeit, ebenso wie modellierende Effekte entstehen, wo die Linien spiralförmige Tunnel zu bilden scheinen. Die Einflüsse auf *Lilar* sind auf jeden Fall vielfältig. Stella ruft sich eine Reise in den 1960er Jahren nach Teheran in Erinnerung, um die künstlerische Stadtlandschaft zu beschreiben, die er mit dem Werk des iranischen Künstlers Monir Farmanfarmaian vergleicht: „Das Kunstwerk beschäftigt sich mit dem Licht, das ins Innere dringt, mit dem Licht des Landes, dem Licht des Lebens, der Tatsache, dass die Menschen in ihm leben [...].“ (Daniel 2015) Möglicherweise bezieht sich Stella in *Lilar* ebenfalls auf seine Erinnerungen an das Licht und die Farben im Iran.



Frank Stella, *Lilar, The Enchanted Wood* (Detail)



Turkestanisches Gewebe Emirat Buchara, Usebkistan, Seiden-Ikat, 19. Jahrhundert, 120 x 239 cm (Detail)

Haben Muster wie diese Frank Stella inspiriert? Das Dekorative trägt Risiken in sich. Sich auf ein abstraktes Bild als „dekoratives“ zu beziehen, hat nach Auffassung des Kunsthistorikers Ernst Gombrich immer etwas Degradierendes, da es an die Wirkung von Textilien erinnert und das Bild so mit dem Design in Verbindung bringt. Bei Matisse heißt es allerdings: „Das Dekorative ist etwas sehr Kostbares in einem Kunstwerk, ja es ist eine ganz wesentliche Komponente. Es liegt nichts Abschätziges darin, das Werk eines Künstlers als dekorativ zu bezeichnen. Alle frühen französische Meister sind dekorativ.“ (Brüderlin 2001, 94)

1969 macht Stella sein Interesse deutlich, wirklich brauchbare dekorative Malerei „in unzweideutigen abstrakten Termini“ populär zu machen. „Vielleicht geht das über die abstrakte Malerei hinaus. Ich habe keine Ahnung, aber das wäre die Richtung, die meine Bilder im besten Falle einschlagen.“<sup>3</sup> Die dekorative Wirkung wird in *Lilar* realisiert im Sinne einer kompositorisch ausgewogenen Zusammenfügung von leuchtenden Farben und ausgeschnittenen Formenmustern. Wenn man das dekorative Moment bei Matisse mit seinem Genuss, der Macht und unbedingten formalen Stimulation verbindet, dann war Stella tief beeindruckt von Matisses Farbgebung und ihrem sinnlichen Eindruck. Auch bei Deleuze bilden Farbe und die Beziehungen zwischen Farben den haptischen Sinn und die haptische Welt durch Beziehungen von Wärme und Kälte, Expansion und Kontraktion. Farbe ist eine Kraft, die auf das Visuelle wirkt, aber sie ist auch undefinierbar, sie ermutigt zum Denken über das Definierte hinaus, besonders wenn das Kunstwerk nicht abbildlich, sondern abstrakt ist. Farbe löst Empfindungen aus, die das Nervensystem des Körpers und unsere Emotionen direkt beeinflussen, indem sie das rationalisierende Gehirn

---

<sup>3</sup> Zit. nach Auping 2016, 28.

umgehen. Durch Farbe, Schlichtheit und das Dekorative wollte Stella den Betrachter/die Betrachterin dazu bringen, die ganze Idee klar vor Augen zu haben, die Malerei sollte „das Auge unmittelbar ansprechen“ (Rosenburg 1972, 128). Rosenberg schreibt, dass die schlichten Muster von Stellas Gemälde das Auge direkt ansprechen, obgleich Stella behauptete, dass seine Bilder sich mit „malerischen Schwierigkeiten“ herumschlugen. Um die Farbe zu betonen, muss die Form einfach gehalten werden, damit sie nicht ablenkt. Nach meiner Ansicht ist das Dekorative ein Ergebnis der malerischen Herausforderung, zu den wesentlichen abstrakten Elementen zurückzukehren, um ein „Ganzes“ mit unmittelbarer Wirkung zu gewinnen. Nach Stella geht gelingende Malerei immer „mit Problemen um, die die Malerei seit jeher beschäftigt haben, also der Frage, was man braucht, um zu einer wirklich guten bzw. überzeugenden Malerei zu gelangen“ (ebd. 127). Dies schließt in meinen Augen das Dekorative nicht aus. Bei Stellas *Protractors* (1967–70), die von Matisse's *Der Tanz* (1909) und Delaunays Scheiben beeinflusst sind, handelt es sich um ein gelungenes Beispiel für eine unmittelbare, dekorative oder abstrakte (reduktive) malerische Problemlösung. In dieser Hinsicht wird Stellas dekorative Malerei wirklich brauchbar in einem „unzweideutigen“, klar abstrakten Sinne.

Fer (1997) hat darauf hingewiesen, dass Greenberg die Gefährdung der abstrakten Kunst durch das Dekorativsein (eine Bedrohung der maskulinen ‚Reinheit‘ der Kunst) erkannte, auch wenn es, wie bei Matisse, durch die Expressivität überwunden werden sollte. Er zeigt, dass das Dekorative das Risiko geradezu impliziert, und dass gerade diese Tatsache es „produktiv werden“ lasse. Stella kritisiert den Begriff des männlichen Malerhelden aus den 1950er Jahren. Das Dekorative betone eine Alternative zur universellen Sprache der Abstraktion. Möglicherweise wurde Stella durch verschiedene optische Impulse inspiriert, die vom Dekorativen ausgingen, das „unzweideutig Sichtbare“, welches zu einer Komponente in seinem Werk wurde. Matisse war ein Sammler von Objekten verschiedener Kulturen; Stella war an Archäologie und vergangener Kunst interessiert. Er erklärte, dass die Abstraktion als Malweise nach 1945 fortgeschrittener sei als die Gegenständlichkeit aufgrund ihrer hochentwickelten „physischen und visuellen Spannung“, ihrer bildlichen Substanz, Vitalität und überlegeneren Theorie. Lässt sich Stellas „visuelle Spannung“ und „Vitalität“ mit Wilhelm Worringers „sinnlichem Gegenstand“ vergleichen als dem Produkt des „sinnlich Gegebenen“ und der „Tätigkeit der Apperzeption“ (Worringer 1993, 69)? Worringer behauptet, dass der „Wert einer Linie, einer Form für uns in dem Wert des Lebens liege, den sie für uns bereithält. Sie erhalten ihre Schönheit ausschließlich durch unser eigenes lebendiges

Gefühl, welches wir auf rätselhafte Art und Weise in sie hineinprojizieren.“<sup>4</sup> Interessanterweise sagt Worringer (1993), dass in den konstantinischen Reliefs die klassischen Proportionsgesetze durch andere Gesetze ersetzt wurden, was darauf hinweise, dass es eine künstlerische Freiheit gab in puncto der Lebendigkeit, die durch das Wechselspiel von Licht und Dunkel erreicht wurde. War vielleicht auch dies eine Inspirationsquelle für die lebendigen tonalen Kontraste in Stellas *Lilar*? Nach Auping (2016) verflocht Stella das Dekorative mit der Avantgarde. Weil das „Dekorative“ kein löblicher Begriff für zeitgenössische Kunst war, begann Stella, die „Regeln“ der Kunst zu hinterfragen. Die *Black Paintings* werden ebenfalls als Dekoration interpretiert: als Gemälde von „Minimalstreifen“, deren Oberfläche ihre mechanisierte Herstellung spiegelt. Abstraktion könnte Reduktion implizieren, um an Intensität zu gewinnen.

Ott (2013/14) hat gezeigt, dass die europäische Malerei im frühen 20. Jahrhundert in wachsendem Maße farbintensiv und ungegenständlich wurde und führt dies auf verschiedenste Einflüsse nicht-westlicher Kulturen zurück, was lange in der kunsthistorischen Diskussion außer Acht gelassen wurde. Ott führt den Mangel an Wahrnehmung dieser Einflüsse auf ein begrenztes Verständnis des abstrakten Expressionismus zurück, den man auf die reine, plane Fläche festschrieb. Greenbergs Deutung des Reinen und der Säuberung der Malerei in Richtung ungegenständliche Abstraktion schloss die Erwähnung fremdkultureller Einflüsse aus. Die Kunst sollte das Absolute, Gegenstandslose, Poetische anstreben. Der Künstler John Baldessari bezieht sich auf Stellas *Protractors* als ein Konzentrat der ‚cleanen‘, meisterhaften und weitgehend als abstrakt verstandenen Malerei.<sup>5</sup> Auping (2016) suggeriert, dass die dekorativen Ränder von *Protractors* möglicherweise von der Handschriftenmalerei inspiriert seien und verweist auf Stellas Dissertation in Princeton über mittelalterliche Buchkunst. Stellas diesbezüglicher Forschungsbericht über hiberno-englische Buchmalerei beinhaltet klare geometrische Formen, kräftige Farben und komplexe, verflochtene Linien. Interessanterweise führt uns Stellas *Haran II* (aus der *Protractor*-Serie) einfache geometrische Kreise vor Augen, von Vierecken überlagert, was an die inspiratorische Quelle der kleinasiatischen „Verflechtungen“ erinnert. Meiner Meinung nach wirkt *Haran II* durch sein ungewöhnliches Format, seine Farbgebung und die vereinfachte Struktur und trotz seiner räumlichen Komplexität unmittelbar auf den Betrachter: Es setzt Empfindungen frei. Ein quadratisches Rahmenwerk liegt auf kreisrunden

---

<sup>4</sup> Worringer 1993, 69. Ich danke Michaela Ott dafür, mich auf die Beziehung zwischen Worringer und Stellas Auffassung von Vitalität hingewiesen zu haben.

<sup>5</sup> Vgl. Auping 2016, 28.



Formen auf, es herrschen zumeist zurückweichende farbliche Mitteltöne vor. Der zurücktretende Raum erfährt Widerspruch durch sich wiederholende Farben von unten in der frontalen Ebene, die die Flachheit der Abstraktion in Frage stellen, wodurch die Betonung der Objekthaftigkeit aufgrund des gestalteten Formats noch verstärkt wird. Die Flächigkeit steht in Kontrast zu den überlappenden Flächen, die den Effekt hervorrufen, als würde man durch ein arabisches Gitter linsen (ein fensterähnliches Rahmenwerk, das zwei Räume voneinander trennt). Der arabische Titel *Harran II* lässt keineswegs an Greenbergs ‚reine‘ Abstraktion denken. Daher scheint es mir, anders als Baldessari, so zu sein, dass Stellas *Protractors* eher „weitgehend“ missverstanden wurden.

Greenbergs Herangehensweise wurde von den Kunsthistorikern Kobena Mercer, David Graven und dem Philosophen Arthur Danto kritisch hinterfragt. Ott (2015) zeigt, dass die Unterdrückung und Unachtsamkeit der Malerei gegenüber anderen Kulturen ausschließlich in der postkolonialen Kunstgeschichte (der 2000er Jahre) auf Kritik stieß. Sie erklärt, dass die optische Dekonstruktion von „Bildern der Zuneigung“, die es ästhetisch-politisch zu lesen gelte, gerade erst begonnen habe, und dass malerische Elemente aus anderen Kulturen als Teil des modernen Bildes entweder als selbstverständlich betrachtet oder aber gleichsam verborgen gehalten wurden, was das Bild erneut vom Dogma der reinen, ungegenständlichen Fläche entfernt. Möglicherweise betont das Dekorative bzw. Ornamentale sogar ausdrücklich die visuelle Interaktion mit anderen Kulturen und bietet auf diese Weise einen viel weiteren Sinn der Malerei an als den ihrer ‚Reinheit‘. Meiner Meinung nach war es Stellas Intention, die Leinwand zu ihrer Objekthaftigkeit zurückzubringen, indem er dickere Keilrahmen verwendete und auf diese Weise den fleckigen Körper hervorhob, um sich von Greenbergs Reinheits-Dogma zu distanzieren und in die Wirklichkeit hineinzubewegen: die dem Betrachter/der Betrachterin nähere dreidimensionale Welt. Er hinterfragte die „allgemeine“ Haltung zur Abstraktion. Nach Rainald Franz (2001, 192) formt in Stellas *Black Paintings* die rohe Leinwand sichtbare Furchen, was zu einer „Ornamentalisierung des Gemäldes führt, welche die gesamte Fläche ausfüllt“, welche er mit der Oberfläche der ornamentalen Radierungen aus dem 15. Jahrhundert vergleicht. Franz weist auch auf Alois Riegl hin, nach dem der Ursprung der Ornamentik in dem Fluktuieren zwischen Malerei und Oberfläche, Muster und Grund zu suchen ist. Stellas *Black Paintings* ließen diese Bewegung in einem „Schwebezustand“. Brüderlin (2013) behauptet, das Flächenornament sei eine ganz eigene Methode und Stella habe niemals auf das dekorative Prinzip zurückgegriffen, die Oberfläche vollständig zu bedecken. Die „weißen“ Linien der unbehandelten Leinwand bilden von den glänzenden Streifen unterschiedene

negative Räume. Nach Brüderlin legt eine Regel von Carl Nordenfalk fest, dass ein Muster desto figurativer wird, je mehr es sich vom Grund abhebt und dadurch eine Art Relief bildet. Je mehr es dagegen zur Fläche tendiert, desto abstrakter wird es. Stella befragt die Gültigkeit der Nordenfalk-Regel und beschreibt die schablonisierten Formen in *Lilar* als Formen, die in einem abstrakten Sinne auf eine figurative Weise funktionieren. Als montierte Ausschnitte sind diese nicht-figurativen Formen nicht flach, sondern alternieren aufgrund ihrer Farbigkeit und Struktur zwischen Relief, schematischer Form und modellierter Form.

Stellas Abstraktion ist kein reines Muster; er strebte vielmehr nach einer von innen her energetischen Geometrie, er war interessiert an Quantenphysik und mochte es, Dinge auf eine abstrakte Weise blockweise zu organisieren. Brüderlin (2001) behauptet, die Verbindung von unterschiedlichen virtuellen und realen Sphären spiegele die multiversalen Dimensionen unserer Wirklichkeit wider. Die Quantenphysik wiederum legt nahe, dass der Kosmos nicht aus einem einzigen Universum besteht, sondern aus vielen verschiedenen Paralleluniversen. Stella stellt nicht einfach Muster oder Chaos dar, sondern sucht nach einer dem Chaos inhärenten Ordnung. So beschreibt Brüderlin die kosmische Dimension in Stellas Werk so, dass sie durch diese innere Ordnung zum Ausdruck gelange. Kosmisch im Sinne des Ornaments *und* einer unsichtbaren Verknüpftheit der Welt, so wie auch die alten Griechen unter *kosmos* sowohl die „Ordnung“ als auch das „Kosmetische“ im Sinne des Ganzen verstanden. Nach meiner Auffassung schafft Stella in *Lilar* komplexe räumliche Dimensionen, die Geschwindigkeit, Wandel und unablässige Bewegung involvieren; ganz anders als die Harmonie des Dekorativen verstört *Lilar*. Das Dekorative erscheint hier in den wiederholten linearen spiralförmigen Mustern, die sich von abstrahierten Bildern des Irregulären, der sich ständig verwandelnden Rauchkringel der Zigarre herleiten. Man fühlt sich an Worringers „Wertigkeit der Linie“ erinnert, die ihre Schönheit dadurch erhält, dass wir „unser eigenes vitales Gefühl“ in sie hineinprojizieren. Der Wechsel der akzeptierten Ordnung und des Unregelmäßigen (z. B. der „Rauch“ in *Lilar*) fügt Stellas persönlichen Ausdruck hinzu, d. h. die projizierte Lebendigkeit.

## **2.4 Abstraktion, Empathie und das Konstruktive**

Stella wollte zeigen, dass sich die vom Begriff der Empathie abgeleitete moderne Ästhetik auf einen großen Teil der Kunstgeschichte nicht anwenden lässt. Er meinte: „Sehen hat es zum Ziel und Zweck, Kunst zu machen, und Kunst muss ein kommunizierbares Ganzes sein“ (Stella 1986, 9), wohingegen die Wahrnehmung zur

Bruchstückhaftigkeit tendiere. Stella sagt nun, dass Gemälde „einen sphärischen Sinn haben sollten für den räumlichen Einschluss und die Auseinandersetzung – einen räumlichen Sinn, der augenscheinlich hadert mit der mechanistischen gefäßartigen Vorstellung vom Raum, der üblicherweise verwendet wird. Eine wirkungsvolle Malerei sollte ihre Räumlichkeit in einer Weise darstellen, die sowohl den Betrachter/die Betrachterin als auch den Künstler/die Künstlerin einbezieht. Diese Erfahrung muss natürlich nicht wörtlich genommen werden; sie will nur sagen, dass der Sinn für den Raum, den die Malerei freisetzt, ein eher weiter als enger sein sollte: weit genug auf jeden Fall, um das Betrachten und das Schaffen dieses Raumes gleichermaßen einzuschließen. Der Künstler sollte zu einer Antwort auf die Totalität des Bildraums ermuntern – den Raum innerhalb und außerhalb der faktisch abgebildeten Malerei und den Raum innerhalb und außerhalb der imaginierten Vorstellung, das Gemälde zur Welt zu bringen.“ (Ebd.) Stellas expansiver Raum ist nicht flach, er lädt den Betrachter/die Betrachterin dazu ein, an der Herstellung des Kunstwerks mitzuwirken und auf es zu antworten, indem er seinen Anstoß in den öffentlichen Raum weiterträgt. Dies verändert den Begriff der Abstraktion als ‚reiner‘, willkürlicher oder bloßer Manipulation der Farbe. Es erinnert an Deleuzes disruptiven Ansatz, in dem Deleuze die Ausdruckskraft von Farbe und Material betont, um intensive Empfindungen durch abstrakte Mittel (Überwindung der Grenzen der Repräsentation, des Klischees) zu vermitteln, mit dem Ziel, die herrschenden Ordnungssysteme zu stören, zu schockieren und uns zu neuen Entdeckungen zu führen. Er konfrontiert den Betrachter/die Betrachterin mit der Brutalität der Realität.

In seinem Text *Working Space* (1986) bezieht sich Stella auf das folgende Statement Berensons: „Die Kunst tritt nur ins Dasein, wenn wir einen Sinn für den Raum entwickeln, der nicht seine Leere voraussetzt oder sonst etwas Negatives, was wir so gewohnheitsmäßig unterstellen, sondern ihn im Gegenteil als etwas ausgesprochen Positives begreift, etwas, das eindeutig in der Lage ist, das Bewusstsein unseres Hierseins zu bekräftigen und unser Gefühl von Lebendigkeit zu erhöhen.“<sup>6</sup> Interessanterweise bezieht sich Deleuze auf Farbe und den haptischen Sinn, der das Reale intensiviert und zur Abstraktion führt, sowie auf die vitale Kraft des Rhythmus, der Bewegung im Kopf des Betrachters/der Betrachterin erzeugt. Weiter behauptet Berenson, dass die Kunst der Raumkomposition „die Leere vermenschliche“<sup>7</sup> und dass uns diese räumliche Komposition aus unserem „begrenzten Selbst herausnehme, uns in den vorgestellten Raum hineinfließen lässt,

---

<sup>6</sup> Zit. in Stella 1986, 19.

<sup>7</sup> Ebd.

bis wir zuletzt sein durchdringender, innewohnender Geist geworden sind...“<sup>8</sup>. Nach Berenson stellt das Kunstwerk nicht dar, sondern es kommuniziert. Die Bedeutung dieser Beschreibung liegt für Stella in seinem Malerverständnis, in seinem Verständnis von Caravaggios Fähigkeit, die Dominanz der Ecke aufzulösen und zugleich Oberflächen zu betonen, die den Raum in der früheren Malerei bestimmt hatten. In Bezug auf den Raum antwortet Stella selbst so: „Wenn wir heute ein Dilemma in der Malerei erkennen, dann glauben wir, es sei wichtig, uns selbst zu erklären, einen Standpunkt einzunehmen und Anstrengungen zu unternehmen, etwas gegen dieses Dilemma zu tun. Die einzige ernsthafte Sorge, die uns beschäftigt, ist nicht so sehr, ob unsere Bemühungen letztlich von Erfolg gekrönt sein werden, sondern, welchen Eindruck sie auf die Anderen machen.“ (Stella 1986, 127) Stellas Kunst ist daher ganz klar eine gesellschaftsbildende Kraft, für die er auch Verantwortung übernimmt. Er sucht nach dem Konstruktiven und behauptet, Künstler:innen hätten ein Bewusstsein dafür, selbst wenn sie lediglich die Farbe verzerrten. Dieses Gespür für Farbe und Linienführung müsse man voraussetzen. Das Material zu ‚kneten‘ ist für Stella destruktiv, und er ist bemüht, nicht zu wiederholen: „Es geht nicht darum, irgendetwas zu zerstören. Wenn etwas verbraucht ist, wenn es erledigt ist, wenn es mit ihm getan ist – wo ist dann der Punkt, an dem wir hineingezogen werden?“<sup>9</sup> In meinen Augen geht Stellas *Working Space* weiter; er untersucht das Potenzial des Illusionismus in der Abstraktion, und dieser Illusionismus ist ein dominantes Element in *Lilar* und steht in klarem Widerspruch zu Greenbergs zweidimensionalem Konzept von Abstraktion.

Stella bezieht sich auf die Vision des Künstlers, die für einen Moment lang „wahrhaftig und klar“ erscheint, und doch ist diese Vision, wie er hinzufügt, zugleich „instabil und droht bisweilen zu verschwinden“ (Stella 1986, 9). Das zeigt, dass seine Abstraktion keiner systematischen Methode entspricht, sondern eben einem Ideal, das es immer wieder neu zu suchen gilt. Über die Abstraktion nachzudenken, bedeutet für Stella, „das Erklären widersprüchlicher Gefühle“ zu unterstützen; daher betrachtet er die Abstraktion (trotz seiner Aufmerksamkeit für ihre theoretischen Aspekte) auf einer ganz praktischen Ebene. Der abstrakte Expressionismus gehe häufig davon aus, die Bilder seien abgeschlossen, statt zu fragen, ob sie tatsächlich ‚fertig‘ sind. Vielleicht bekräftigt dieses Statement erneut Stellas Auffassung von Abstraktion als etwas, wobei man eine Position ergreift und seine Wirkung auf Andere abwägt, um das Zu-Ende-bringen nicht der Willkür zu überlassen. Stellas Abstraktion scheut sich nicht, akzeptierte Lehren aufzugeben, zu

---

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Zit. in Lippard 1964, o. S.

verunsichern oder zu hinterfragen und sogar einen gegensätzlichen Ansatz in seinem Werk zu verfolgen, der die Betrachter:innen auch in Anbetracht der Auswirkungen seiner Arbeit auf sie einbezieht. Deleuze verweist auf die Notwendigkeit für den Künstler/die Künstlerin, Klischees aufzubrechen, was Stella tut.

## 2.5 Abstraktion und Reduktion

In seiner Erörterung des Malaktes zeigt Deleuze (2010), dass die Malerei scheitern kann, wenn sie das Werk überlädt, da dies ihren Anstoß und ihre Aussagekraft verringert. Nach Stella kann sich die Abstraktion (paradoxe Weise) bis zu einer Reduktion ‚erweitern‘, denn während des Malprozesses sind die Dinge, die einem so in die Quere kommen, häufig „jene Dinge, die man gerne aus dem Weg räumen möchte“ (Lippard 1966, o. S.). Für Stella bedeutet Reduktion in der Abstraktion nicht, die Malerei auf ein Schema oder Konzept zu reduzieren; das Bild muss erst gemalt werden, denn zunächst ist völlig offen, wie es einmal aussehen wird. Für Deleuze und Guattari (2011) gilt: „Abstrakte Kunst bemüht sich, die Empfindung zu verfeinern, sie zu dematerialisieren, indem man architektonisch eine Kompositionsfläche absteckt, in der sie zu einem rein geistigen Sein wird, zu einem leuchtenden Denken und Gedankending, und nicht länger das Empfinden des Meeres oder eines Baumes ist, sondern die Empfindung der Idee des Meeres oder der Idee des Baumes.“ (Deleuze und Guattari 2011c, 198) Alle dies scheint eine Reduktion nahezu legen. Für Deleuze entfaltet die Malerei eine größere Wirkung, wenn sie nicht überfrachtet ist, und die Abstraktion als die „Empfindung einer Idee“ (z. B. des Baumes) und als Form des Denkens, die zu einer Kultivierung des Bewusstseins beiträgt, führt zu einer entsprechenden Reduktion, die wichtig ist für eine de-stereotypisierende Kunst. Sie führt weg vom Klischee und vom Materiellen hin zu einem Fokus, bei dem es um das Denken und Hinterfragen geht. Für Stella bedeutet Reduktion, vom Unnötigen und Unbedachten wegzukommen, und das Ding stattdessen (im Malakt) so zu machen, als würde man es selbst sehen, was Risiken beinhaltet und alles andere als eine rein methodisch gelenkte Wiederholung darstellt. Nach meiner Auffassung involviert sowohl Stellas Begriff von Abstraktion als auch derjenige von Deleuze und Guattari Reduktion.

Buchloh (2013b, 129) bezieht sich auf Abstraktion im Sinne des Diagramms, da Abstraktion „vorgegebene Systeme räumlich-zeitlicher Quantifizierung und Schemata“ bestätige, was bedeutet, eine Bildordnung vorzuführen, die auf eine statische Datenansammlung Bezug nimmt. Für Buchloh ist das Diagramm ein Äquivalent auch für alle möglichen anderen „Ordnungen und Schemata“, die in der

Abstraktion im Laufe ihrer Entwicklung seit 1912 durchgespielt wurden, was auch stereometrische und geometrische Rahmenstrukturen und „biomorphe und technomorphe Matrizen“ umfasst. Er behauptet, das Diagramm wirke mit anderen Elementen zusammen und sei doch unterschieden von ihnen, und betrachtet es insgesamt als etwas, das innerhalb der Abstraktion eine differenzierte Rolle spielt. Buchloh verweist auf Michael Fried, nach dessen Auffassung Stellas Gemälde ihre spezifische Charakteristik von dem jeweiligen Medium erhalten, selbst-reflexiv sind und „die Strategie des Gemäldes als Umriss und deduktive Struktur“ (Buchloh 2013b, 128) behandeln. Nach meiner Ansicht involviert die Reduktion der Form oder Komposition auf den rein sinnlichen Ausdruck einen Abstraktionsprozess, auch wenn dieser nicht zwingend deduktiv, diagrammatisch oder schematisch verfahren muss. *Lilar* steht in seiner asymmetrischen Komposition in einem Widerspruch zum Schematischen, aber das Gemälde enthält schematische Formen und verschiedene kombinatorische Aspekte (z. B. Umkehrungen von illusionistischen Farbwerten und Regeln des Raumes). Stella hält fest: „Ein Diagramm ist kein Gemälde, so einfach ist das. Ich kann aus einem Diagramm ein Gemälde machen, aber können Sie das auch? Kann die Öffentlichkeit das? Ich kann bei einem Diagramm stehenbleiben, wenn ich das möchte, und wenn ich bei der Verbalisierung stehenbleiben möchte, kann ich auch das.“<sup>10</sup> Diese Aussage legt nahe, dass ein Diagramm vom Begriff her eine bestimmte Form von Reduktion beinhaltet, wohingegen das Gemälde danach strebt, das Verbale oder Schematische auf eine andere Art und Weise zu enthüllen. Stella war bemüht, die Malerei durch die Farbe in den Raum ausgreifen zu lassen und den Betrachter/die Betrachterin bzw. die Öffentlichkeit einzubeziehen. Deleuze und Guattari (2011c) möchten das öffentliche Bewusstsein dahingehend transformieren, dass das Kunstwerk ein Mittler ist zwischen Natur und Kunst, dass es die Kräfte zu fassen bekommt und etwas von der Erfahrung des Umgestaltens spüren lässt: „Es ist ganz sicher keine Allegorie, sondern der Malakt selber, was als Gemälde erscheint. Wir haben den Eindruck, als wären die am Rande und kreuz und quer über die Leinwand tanzenden braunen Tropfen der grenzenlose Vorübergang des Chaos; das Säen der Punkte auf der Leinwand, durch Stäbe unterteilt, ist die grenzenlose zusammengesetzte Empfindung, aber auf die Fläche der Komposition hin geöffnet, die uns das Grenzenlose zurückerstattet ...“ (Deleuze und Guattari 2011c, 197). Für Deleuze und Guattari geht die Malerei auf das Chaos zu, auf das Formlose, auf die Grenze des Denkens und Fühlens; sie ist also nicht nur ein sinnliches Werden, sondern immer auch ein begriffliches. Nach Deleuze beginnt der Malakt mit dem

---

<sup>10</sup> Zit. nach Lippard 1964, o. S.

Diagramm, wo der Maler „nicht länger irgendetwas sieht und somit droht, zu versinken: dem Kollaps der optischen Koordinaten“ (Deleuze 2010, 72) – dies ist der „Abgrund“, die „Katastrophe“ und erinnert an Stellas Konzept der instabilen Vision, die stets droht, „zu verschwinden“. Nach meiner Auffassung gilt: Wo der Inhalt der Malerei die Empfindung ist, geht es um ein Abziehen in dem Sinne, dass es sich dann nicht mehr um eine Schilderung von ‚etwas‘ handelt, sondern um Abstraktion. Sowohl für Stella als auch für Deleuze verspricht hier die Reduktion mehr. Sie umfasst die Konzentration darauf, das bislang Ungesehene sichtbar zu machen; sie beinhaltet Risiken, ist daher grundsätzlich mehr als ein rein technisches Schema und verleiht dem Betrachter daher einen Denkanstoß.

## 2.6 Titel, Narrative, Literatur und optische Sinnlichkeit

In Stellas Malerei lässt sich ein Einfluss der Literatur aufzeigen, wie in den 12 Drucken seiner *Had Gadya*-Serie, die durch die Lithografien von El Lissitzky (1919) inspiriert wurden, oder in *Lilar*, das auf Jean Pauls Roman *Titan* rekurriert. Stella merkt an, Lissitzky habe hier eine Geschichte in Angriff genommen, die sich abstrakte Maler:innen normalerweise nicht zutrauen. Die Namen der *Had Gadya*-Serie gehen auf ein traditionelles Lied zurück, dessen Bedeutung letztlich offenbleibt; Auping (2016) meint, es beziehe sich auf die jüdische Geschichte, die durch Zerstörung und Wiederaufbau gezeichnet sei, was Stella als eine Analogie zum schöpferischen Prozess betrachtet haben könnte. Stella erfinde seine eigene Geschichte abstrakter Protagonisten und Bedrohungen – was er als „eine Schlacht der Formen“ bezeichnet habe, „die im Gemälde um ihren Ort kämpfen“ (Auping 2016, 33). Stellas Interesse an Geschichten wird auch in seiner *Cones and Pillars*-Serie (1984–87) offenkundig, die auf von Italo Calvino (1956) wiedererzählte italienische Märchen zurückgeht. Die Arbeiten erhalten dabei immer erst nach ihrer Fertigstellung ihren Namen. Nach Stella besteht die Verbindung zwischen seinen Werken und den Märchen darin, dass sie „genauso wie ein Märchen einfach und direkt sind. Sie sind lebhaft und haben phantastische Elemente. Die Konstruktion des Raumes ist zugleich glaubwürdig und unglaubwürdig“ (ebd.). Stellas Werk *The Blanket* (1988) bezieht sich auf ein Kapitel aus Herman Melvilles *Moby Dick* und beschäftigt sich mit dem Wesen der Wal-Haut.

Kantor (2016) schreibt, Stellas „abstrakte Narration“ befähige ihn dazu, dem Betrachter/der Betrachterin durch Bilder etwas mitzuteilen. Seine Abstraktion provoziert die Betrachter:innen durch visuelle Empfindungen, die – geleitet vom Titel – zum Nachdenken anregen.

## 2.7 Abstraktion als „Das, was du siehst, ist das, was du siehst“

Stella erklärt den Gegenstand eines Gemäldes als „das Ringen darum, zu *sehen*, was wirklich da ist“<sup>11</sup>, und gründet seine Malerei darauf, dass „nur das, was da gesehen werden kann, auch wirklich da *ist*. Es ist wirklich ein Gegenstand ... Wäre das Gemälde knapp genug, akkurat genug oder ausreichend stimmig, dann wäre man fähig, es anzusehen. Was ich bei meinen Gemälden herausbekommen möchte und was ich immer herausbekommen habe, ist die Tatsache, dass man die ganze Idee klar erkennen kann, ohne irgendeine Konfusion ... Das, was du siehst, ist das, was du siehst.“<sup>12</sup> Das Kunstwerk setzt in sich selbst ein wechselseitiges Zusammenspiel zwischen Wahrnehmung, Affekten, Vorstellungen, dem Betrachter und dem Umfeld in Gang. Nach Aussage des Kunstkritikers Michael Fried steht hier auf dem Spiel, ob die jeweils berücksichtigten Gegenstände oder Gemälde jeweils als Objekte oder Gemälde verstanden werden, und „was ihre Identität als *Malerei* bestimmt, dass sie dem Verlangen entgegentreten, für Gestalten gehalten zu werden. Andernfalls werden sie ausschließlich als Gegenstände erfahren. Das kann man in der Behauptung zusammenfassen, dass das modernistische Gemälde die Aufgabe hat, seine eigene Objektivität zu besiegen oder außer Kraft zu setzen.“<sup>13</sup> Für Stella können damit zwei Arten von Wahrnehmung angesprochen werden. Nach Merleau-Ponty verfügt das Kunstwerk ganz wie ein menschliches Wesen über einen ausdrucksvollen Körper mit hervortretenden, bedeutungsvollen Gesten, Linien und Farben. Er verbindet Bewegung und Gebärden sowohl mit der Malerei als auch mit dem Körper: „Wir sprechen von ‚Inspiration‘ und dieses Wort darf durchaus buchstäblich genommen werden. Es gibt tatsächlich so etwas wie ein Einatmen (Inspiration) und Ausatmen (Expiration) des Seins, eine Atmung im Sein, in der Handeln (action) und Erleiden (passion) nur so minimal in die Wahrnehmung treten, dass es unmöglich wird, zu unterscheiden, wer sieht und wer gesehen wird, wer malt und was gemalt wird.“<sup>14</sup>

Stella bemüht sich um eine Form von Abstraktion, in der der Betrachter/die Betrachterin zu einem Teil der malerischen Auseinandersetzung wird. Für ihn treibt der schöpferische Versuch die Kunst an, und die „komplizierte Wahrheit, die der Künstler dem Betrachter enthüllen will, ist die, dass der Betrachter eigentlich erst nachträglich in Erscheinung tritt. Gerade weil klar ist, dass diese Ausgrenzung nur vorübergehend ist, ist sie bedeutsam. Wir sind für einen Moment ausgeschlossen,

---

<sup>11</sup> Zit. in Owens 2016, 155.

<sup>12</sup> Zit. nach Pincus-Witten 2012, 10.

<sup>13</sup> Zit. nach Auping 2016, 21.

<sup>14</sup> Zit. nach ebd. 21.



um die Erfahrung des Überraschtwerdens zu machen, um ein Geschenk zu erhalten und eine ungeheure Freiheit zu genießen, während wir es auspacken.“ (Stella 1984, 127) Stella erklärt, dass die Betrachter:innen sich der Bedeutung des Kunstwerks nie sicher sein können und immer der Gefahr ausgesetzt sind, sich selbst preiszugeben, wenn sie sich als eine:n aktiv betroffene:n Teilhaber:in betrachten. Dies führe zu einer Situation, in der der Betrachter/die Betrachterin die begünstigte Rolle des/der Betrachtenden ablegen muss, um zum Schöpfer/zur Schöpferin zu werden, der/die „sich eher verhalten muss als (lediglich) zu spekulieren“ (ebd.). Stella behauptet, dass die Kunst ihren Schöpfer:innen ein unwillkürliches, erstrebenswertes und unwiderstehliches Gefühl verleihe, welches zunächst vom Künstler/von der Künstlerin selbst erfahren werde, wenn er/sie das Kunstwerk ansehe und es als „lebendig“ (ebd.) erfahre. Deleuze (2003) erklärt, dass, um über die Figuration oder das Illustrative hinauszukommen, die Figur bzw. die Sensation gesucht wird. Die Figur ist die „auf eine Empfindung bezogene sinnliche Form“; sie wirkt direkt auf das Nervensystem (Fleisch). Empfindung ist weder das „Fertige“, das Klischee, noch das „Sensationelle“, noch das Spontane usw. Die Empfindung umfasst die vitale Bewegung, den Instinkt und die Tatsache. Der Betrachter/die Betrachterin wird zur Empfindung und etwas geschieht durch die Empfindung, wenn er/sie das Bild betritt und eine Einheit im Spüren erreicht. Der Künstler/die Künstlerin soll die Empfindung malen bzw. die Tatsache aufzeichnen, die unmittelbar ins Nervensystem trifft. Rubin (1987) argumentiert, dass die traditionelle Präsentation nicht-figurativer Malerei aufgrund ihrer geistigen, philosophischen und selbstzweckhaften Konnotationen (seiner Noumenalität) den Gipfel der reinen, plastischen Kunst darstellte, der nach Rothko, Kandinsky und Mondrian wenigstens zum Teil mit der Aufhebung der Andeutung von Weltlichkeit zusammenhing. Was man sieht, involviert den Betrachter/die Betrachterin als Schöpfer/Schöpferin – und beider Unsicherheit bezüglich der Frage, was es bedeutet.

### **3. Operation Abstraktion – *Black Paintings***

Der Kontext hat gezeigt, dass Stella „Teil“ des Kunstorganismus wurde, um „die Macht zu haben, ihn zu beeinflussen“. Er fand die Perspektiven der Abstraktion „eingengt“ und „flach“ und hinterfragte die Doktrinen der künstlerischen Arbeitsweise. Stella verachtet die Konventionen, zerstört seine Arbeit und setzt sie neu fort, er revolutioniert. Er kritisiert die „Grenzen des Illusionismus“, die Flachheit, das Formale oder Reine und bricht mit der Haltung, das Erzählerische Bzw. der

Einsatz des Dekorativen sei in der Abstraktion „verboten“. Hinterfragend und verstörend erforscht er alle „Dimensionen und Standpunkte“ und ist antidiktatorisch in der Erkenntnis, dass Abstraktion einer Überprüfung bedarf und daher mit den bisherigen „Regeln“ brechen muss. Im Sinne von Deleuze löscht er vorhandene Klischees auf der Leinwand aus und nimmt einen „flexiblen und expansiven“ Ansatz an, der Assoziationen an Deleuzes rhizomatische Verbindungen hervorruft. Um nicht in eine Doktrin zu verfallen, durfte er „nicht wissen“, was er tat. Stellas Abstraktion beschäftigt sich mit Reduktion, was für ihn bedeutet, dass sie kein Konzept ist, sondern gemalt werden muss, da noch unbekannt ist, wie sie aussehen wird. Beim Malen geht es darum, herauszufinden, was Malerei ist und wie man ein Bild macht. Vor diesem Hintergrund werde ich Stellas künstlerische Arbeitsweise in den Werken *Black Paintings* und *Lilar* operativ analysieren, um einen Einblick zu gewinnen, wie Stella seine Gedanken in Form bringt, wie durch seine künstlerische Praxis Abstraktion entsteht und wie der Zusammenhang zwischen (der Form der) Abstraktion und „einer neuen Form des Denkens“ nach Deleuze und Guattari und damit anarchische Natur der Abstraktion verstanden werden kann.

Beginnen wir mit Stellas *Black Paintings* (24 innerhalb von 16 Monaten hergestellten Gemälde) und fragen, wie die Abstraktion genau realisiert wird. Stella war aufgrund der „physischen Elemente“, der Größe der Gemälde (er mochte den Umgang mit Größe) und der Totalität der Gebärde am abstrakten Expressionismus interessiert. 1958, als er gerade in Princeton seinen Abschluss machte, starben Gorky und Pollock. Nach Stella setzte sich der abstrakte Expressionismus nicht ausreichend mit den Problemen und Eigenschaften der Malerei als Medium auseinander. Hier fand er ein offenes Feld vor: „Alles, was man tun musste, war, es zu tun.“<sup>15</sup> Die *Black Paintings* beschäftigen sich mit dem Dilemma, eine „malerische Identität“ zu erringen, zu klären, „was es bedeutet, ein Maler zu sein und Gemälde herzustellen – sowie mit den subjektiven emotionalen Antworten auf diese Situation...“ (Siegel 2012, 16). Ich habe den Eindruck, dass Stellas geschichtlicher Hintergrund ihn in die Lage versetzte, die vergangene Kunstgeschichte ins Visier zu nehmen, mit ihr in eine Zwiesprache zu treten und auf diese Weise seine Identität innerhalb ihrer zu bestimmen. Das heißt, es scheint, als hätte er den Kontext, in dem er arbeitete und in den er auf eine höchst provokative Weise seine im Rahmen des abstrakten Expressionismus kühlen, emotionslosen *Black Paintings* platzierte, genau analysiert. Pincus-Witten (2012) unterstreicht, dass die *Black Paintings* zu einer Zeit erschienen, in der man die „Gefühlsbetontheit“ der Malerei schätzte. 1959 zeigte Stella die *Black Paintings*

---

<sup>15</sup> Zit. nach Rubin 1970, 7.

zusammen mit Werken von Jasper Johns, Robert Rauschenberg und Ellsworth Kelly in der Ausstellung *Sixteen Americans* am Museum of Modern Art (MoMA) in New York. Carl Andre plädiert dafür, seine Bilder als eine Reflexion über die *Malerei* als solche zu verstehen: „Frank Stella hielt es für nötig, Streifen zu malen. Man findet nichts anderes in seinen Bildern. Er ist nicht interessiert an Einfühlungsvermögen oder Persönlichkeit, weder an seiner eigenen noch an der seines Publikums.“ (Siegel 2012, 15) Seine Herangehensweise forderte sein Publikum heraus und ließ die Vertreter:innen des abstrakten Expressionismus ziemlich wütend werden. Stella sagt, dass sich sein Werk sehr wohl distanzierte, aber in „Geist und Gefühl“ war es dem nahe, was ihn umgab. Er hatte Kritik erwartet an der Unzulänglichkeit bzw. der Ausführung und hielt fest: „Ich dachte, ich hätte einen Weg gefunden, um das Farbpigment und den Raum, der durch seine manipulative Gebärde beschrieben wird, ein wenig bestimmter, ein wenig dezenter und schließlich ein wenig konkreter werden zu lassen.“ (Stella 1986, 155) Die Kritiker kommentierten die *Black Paintings* dagegen als nihilistisch, kühl, ohne Schönheit und Gefühl, als gänzlich indifferente, wertlose Kunst voller Leere und Langeweile. Rubin (1970) unterstreicht, dass die schlichten Strukturen die Kritiker ärgerten. Weinberg (2016) dagegen beschreibt Stellas *Black Paintings* als radikal, gründlich durchdacht und entschieden. Stellas Reduktion scheint anarchisch zu sein. Siegel (2012) bemerkt, dass die *Black Paintings* zu einer zentralen Referenz der 1960er und 1970er Jahre avancierten, wenn es darum ging, die Abstraktion in ihrer Beziehung zum Optischen, zum Realismus, Minimalismus, zur Fläche und zum Illusionismus zu bestimmen, zu verteidigen oder einer Kritik zu unterziehen.

### 3.1 Die Titel *Black Paintings*

Stellas Titel versorgen die Werke mit weiteren Bedeutungsaspekten. Nach Auping (2016) benannte er seine *Black Paintings* nach Städten oder Völkern, vielleicht mit dem Ziel, sie mit der Geschichte der Malerei zu verbinden. In seinen eigenen Worten sind die *Black Paintings* „dunkel, sehr dunkel“; manche werden mit dem Nationalsozialismus verbunden (*Arbeit Macht Frei*, 1958, Lack auf Leinwand, 215,9 x 308,6 cm; *Die Fahne Hoch!* 1959, Lack auf Leinwand, 308.6 x 185.4 cm – der Titel einer Hymne auf die NSDAP), während andere auf die Namen verarmter Vorstädte hinweisen, indem sie den Konflikt zwischen Schwarz und Weiß anspielen, der sich sowohl politisch als auch als Spannung zwischen Leben und Tod lesen lässt. Nach Godfrey (2007) bestand Stellas Ziel in *Die Fahne Hoch!* darin, mit Hilfe des mittigen Kreuzes das Auge des Betrachters/der Betrachterin zu kontrollieren und ihn/sie auf

diese Weise zu einer einzigen Betrachterposition zu verurteilen, was an den einschüchternden Machtausdruck der faschistischen Architektur erinnert. Mit Blick auf die Architektur sagt Stella, seine Arbeit beinhalte ein totalitaristisches Element in der „Interaktion von ästhetischer Qualität und Kontrolle, und zwar sowohl über den Betrachter als auch über einen selbst“ (Siegel 2012, 17). Ehrmann-Schindelbeck (2011) zeigt, dass Stellas Abstraktion bereits von einer frühen Stufe an nicht so „assoziationsfrei“ gewesen sei wie in der „reinen“ Kunst. Allerdings handelt es sich bei den Gemälden nicht um Illustrationen historischer Ereignisse – der Titel hat für Stella lediglich etwas mit der „Art und Weise seines Aussehens zu tun, um irgendetwas darüber zu sagen. Das Gefühl des Gemäldes scheint mir dieselbe Art von Qualität zu haben wie ‚die Fahne hoch!‘ oder irgendetwas in dieser Form ... Das Ding, das in meinem Kopf herumspukte, waren die Wochenschauen der Nazis – dieses riesige drapierte Hakenkreuz, die riesigen gehissten Fahnen – alles hatte mehr oder weniger diese Proportionen.“<sup>16</sup> Auping (2016, 29) bezieht diese Herangehensweise auf Stellas Interesse am Russischen Konstruktivismus und Tatlins Gebrauch von „realen Materialien in einem realen Raum“. Siegel (2012) fasst Stellas Titel *Arbeit Macht Frei* so auf, dass er seine Haltung gegenüber dem Werk aus der Perspektive der Unterdrückung reflektiert. Stella musste sein Geld mit dem Anstreichen von Häusern verdienen und klagte, der Tod sei besser als eine Arbeit, welche die Leute töte. Auping (2016) fragt, ob diese Gemälde, vergleicht man sie mit Jasper Johns Gemälden der amerikanischen Flagge, eine Art „dunklen Humor“ in sich tragen. Nach Pincus-Witten (2012) war Stellas ‚die Fahne hochhalten‘ ein Kommentar zu der offensichtlichen Reklame, „die in Johns Gebrauch der Bildsprache der amerikanischen Flagge verschlüsselt“ (Pincus-Witten 2012, 9) war. Möglicherweise bezogen sich Titel wie *Reichstag* oder *Die Fahne Hoch!* auf das Interesse des Künstlers an Geschichte und nehmen im Blick auf Jasper Johns Flagge Stellung zu den Gefahren von Nationalismus und Gewalt, was wieder darauf hinweist, dass Stellas Begriff von Abstraktion keineswegs willkürlich ist. William Rubin missbilligte die mehrdeutigen Assoziationen, die von den *Black Paintings* ausgehen, als könne dies „die formale und intellektuelle Strenge seiner Arbeit untergraben“ (Siegel 2012, 15). Die Wirkung der Titel und der Gegenstände von *Black Paintings* (*Die Fahne Hoch!*) verringerte sich, als die Bilder durch zeitgenössische Entwicklungen als Nachmalerische Abstraktion, Monochromismus, Minimalismus und Konzeptualismus kategorisiert wurden. Stella bezog mit seinen Titel Position, da sie einen bestimmten Kontext wachrufen, was die Assoziationen weniger willkürlich werden ließ und in

---

<sup>16</sup> Zit. nach Rubin 1970, 44.

einem Gegensatz zu der vormaligen ‚reinen‘ Abstraktion stand. Vielleicht sind diese Bilder dahingehend als anarchisch zu bezeichnen, als Stella gegen unreflektierten Gehorsam, gegen das Befolgen von Befehlen oder gegen eine Kunstwelt protestiert, die Regeln diktiert, nach denen zu malen ist. Er hebt die Gefahren hervor, indem er zeigt, wie ein zentrales schwarz-weißes lineares Muster mehrfach auf der Leinwand wiederholt werden kann. Schwarz und Weiß suggerieren einen Kampf zwischen Leben und Tod. Erinnern wir uns an Stellas Aussage, dass es wichtig sei, Stellung zu beziehen und unsere Wirkung auf andere zu bedenken. Es ist eine Warnung.

### **3.2 Material, Technik, Werkzeuge und Pinselstrich in den *Black Paintings***

Nach Rubin (1970) sucht die Struktur der *Black Paintings* nach Unmittelbarkeit, Einfachheit und Dringlichkeit, es werden keine Akzidenzien oder Pentimenti hervorgehoben. Der ausdrucksstarke Pinselstrich verrät seine Handschrift, seine spontane Gedankenfreiheit während des Malprozesses, es ist nicht bloße Illustrationsübung von Theorie. Stella übermalte eine Stelle mehrfach, um „ihr ein gutes dickes Fell zu geben“ (Auping 2016, 17). Er verwendete eine eingeschränkte Farbpalette und applizierte die Farbe direkt aus der Dose. Bei den schwarzen Streifen handelt es sich um ungleichmäßig handgemalte Lackbänder, die von Linien unbemalter rauer Leinwand unterbrochen werden. Der Ausstellungskatalog von *Sixteen Americans* bezeichnet Stellas Kunst als eine, die das Überflüssige aus sich ausschließe. Stella selbst sagt, er wollte abstrakte Bilder allein mit Farbe herstellen: „Kunst verlangt nach realen, dauerhaften, ausgedehnten Oberflächen, auf denen man arbeiten kann; sie verlangt nicht danach, von den verfeinerten Oberflächen der jüngsten Abstraktion restringiert zu werden.“<sup>17</sup> Das Verfeinerte deutet auf einen Mangel an Position oder Ausdruck hin. Nach Kantor (2016) verortete Stella Kunst durchaus im Bereich des Handwerks, so wie er selbst ja auch als Hausanstreicher gearbeitet hatte. Andere Kritiker bezeichneten die *Black Paintings* als „Pin-Streifen“.

Stella war damit nicht einverstanden, da die weißen Streifen weder gemalt waren noch, wie im abstrakten Expressionismus, gezeichnet (wegen der Modellierung und den Konnotationen der Wertabweichung). Er behauptete, die gestische Zeichnung der Malerei im abstrakten Expressionismus sei insofern produktiv gewesen, als sie ihn dazu zwang, die „inneren Beziehungen zwischen Oberfläche, Struktur und Malmethoden zu reflektieren. Auf eine eigentümliche Weise hat mich dieses

---

<sup>17</sup> Zit. nach Auping 2016, 29.

Zeichnen-Malen dazu genötigt, über strukturelle und räumliche Probleme nachzudenken.“ (Rubin 1985, 18) Stella suchte nach einer Möglichkeit des Farbauftrages, der seine gestalterische Lösung unterstützte, dahingehend, dass er durch das symmetrische Muster die Andeutung von Illusion gänzlich annullierte. Pincus-Witten (2012) empfindet die Berührung als anonym und die Oberfläche als undifferenziert, sie verkörpere Hoffnungslosigkeit und stelle einen Angriff auf alle ästhetischen Werte dar. Nach Michael Fried erlangt Stellas metallische Farbe einen eigenen optischen Wert und stellt die Materialität in den Hintergrund. Fried beschreibt das so, dass das sanfte Spiel des „auf zarte Weise reflektierten Lichts der Metallstreifen“ die Wahrnehmung des Betrachters auflöse – er habe es mit einer taktilen Bildoberfläche zu tun. Die Emailfarbe hat einen halbgänzenden Lack, der das Licht reflektiert und somit einen unbestimmten Raum und eine unbestimmte Oberfläche hervorruft. Nach Auping (2016) „schweben“ die Streifen auf der Leinwand oder scheinen ihr angehängt zu sein. Es entsteht eine vieldeutige räumliche Tiefe.

Nach Stella handelt es sich bei den *Black Paintings* um geometrische Abstraktion, und obwohl er die Arbeiten von Kandinsky, Malewitsch und Mondrian schätzt, hält er deren Dikta und ihre Verteidigung der Abstraktion für problematisch. Rubin (1970) zeigt, dass Stella das Malerische zurückwies, auch wenn seine Oberflächen nicht so schlicht waren wie diejenigen von geometrischen Malern wie z. B. Ellsworth Kelly. Stella malte mit der Hand und dem Pinsel, in seinem Ansatz, nicht zu wissen, was er tut; das Bild wird vielmehr erst während des Malprozesses gefunden, wie die Tatsache zeigt, dass er direkt auf die Leinwand malte und keine Unfälle verbarg. Seine pentimenti deuten auf den Akt des Malens und das Eintauchen in das Deleuz'sche Diagramm. Um das Klischee zu nihilieren, werden, wie Deleuze (2003) mahnt, genau diese Gegebenheiten „durch den Akt des Malens beseitigt“, indem sie „zugedeckt“ werden. Aus diesem ‚katastrophischen‘ Diagramm muss Stella mit einer Figur hervorgehen oder gänzlich scheitern. Interessanterweise legen Stellas Abneigung gegen die Betonung bloßer Materialeigenschaften, die provokanten Titel, die er wählt, und die Verwendung schwarzer Farbe nahe, dass er die Sensation sucht, um zu stören. Stella meint, einen Einblick in die Genese abstrakter Gemälde zu gewinnen bedeute, „zu lernen, was Farbe und Leinwand konkret anstellen können. Farbe und Leinwand sind nichts Geistiges“ (Auping 2016, 16). Dies deutet darauf hin, dass er keinen Ausweg durch die Malerei suchte, sondern versuchte, „die Empfindung zu malen“ oder „die Tatsache aufzuzeichnen“ – um die Farbe „direkt auf das Nervensystem“ wirken zu lassen. Er wollte das Bild direkter und realer machen.

### 3.3 Das Format der *Black Paintings*

Stellas riesige Formate gleichen der Monumentalität architektonischer Strukturen, für ihn sind die architektonischen Muster der *Black Paintings* ein erster Schritt in puncto „Gebäudebildung“. „Meine ganze gedankliche Auseinandersetzung mit der Malerei hat viel zu tun mit dem Gewinnen eines Fundaments, auf dem weiter aufgebaut werden kann. Die *Black Paintings* waren in mehr als einer Hinsicht eine solche Grundlegung. Ich genieße es und empfinde es als sehr fruchtbar, über eine Reihe von organisatorischen und räumlichen Problemen in architektonischen Begriffen nachzudenken, denn wenn man darüber ausschließlich in der Terminologie des Designs nachdenkt, werden sie zu flachen und ausgesprochen langweiligen Problemen. Mir scheint, ich bediene mich auf dezente Weise der Außenwelt, wenn ich architektonisch denke, mit dem Ziel, einen anderen Weg ausfindig zu machen, auf die Probleme zu sehen, sie zu erweitern. Aber ich glaube, meine Malerei bleibt doch eine ausdrücklich malerische Erfahrung, sie wird niemals zu einer letztlich architektonischen.“<sup>18</sup>

### 3.4 Gegenständlichkeit, Illusion und die Ecke der Malerei

Seit 1958 vereinfachte Stella seine Komposition und reduzierte die Farbe im Wesentlichen auf Schwarz mit farblichen Schattierungen. Die Reduktion der Farbe betonte die Struktur und Abstraktion. Stellas dicke Keilrahmen haben eine starke physische Präsenz, was nach Rubin (1970) den Illusionismus zurückdrängt. Nach Auping (2016) verändert die Physikalität von Stellas Gemälden die Art und Weise, in der wir auf Bilder schauen und sie definieren, die weder eine plane Fläche noch illusionistisch sind, sondern ein komplexes Gebilde aus Illusion und dem Zerstören von Formen. Stella bestätigt, dass er die Leinwand ‚tiefer‘ mache als üblich, als wolle er genügend Tiefe in Bezug zur Wand herstellen und auf diese Weise die Aufmerksamkeit und Betonung auf die Leinwand legen, was die Malerei hervorhebt (und nicht den Gegenstand). Ich finde, das suggeriert, dass er in den Raum des Betrachtens eindringen will, es ist nicht dekorativ, sondern provokativ. Die Bänder, die in den Ecken der Gemälde enden, betonen die Ecke und akzentuieren das Format im Sinne eines abstrakten, umrissenen Gegenstandes und stellen so einen Kontrast zu den malerischen Gesten des abstrakten Expressionismus her, die innerhalb der Grenzen des Bildes stattfinden. Nach Rubin (1970) meint die „neue Gleichmäßigkeit“, dass das vorherrschende Muster über die Ecken des Gemäldes hinaus ausgeweitet

---

<sup>18</sup> Zit. nach Rubin 1970, 46.

werden soll, so dass die Kontur der rahmenden Ecke mit dem Muster der Oberfläche vereint wird. Stella sagt, dass der Akt der Bildbetrachtung den Raum des Gemäldes „buchstäblich und schöpferisch“ ausweiten sollte. Für ihn hat die moderne Malerei „einen malerischen Raum zu schaffen, der in der Lage ist, seine eigene Grenze und Oberfläche zu stiften“ (Stella 1986, 9 f.). Ich finde, dass Stella versucht, mit Beschränkungen zu brechen, etablierte Systeme abzulehnen, um die Realität neu zu gestalten.

Reduzierte Farbgebung begrenzt die räumliche Modellierung – eine Markierung auf der Fläche jedoch schafft Räumlichkeit, Nach Auping (2016) wird das Auge durch Stellas konzentrische Streifen in das Bild hineingezogen, die Gestaltungen sind illusionistisch, während die dicke Emailfarbe die Oberfläche betont. Er zeigt, dass die Materialität einen „Vorstoß“ evoziert, der sich auf den Betrachter zubewegt und eine spezifische atmosphärische Erfahrung ermöglicht. Bezugnehmend auf Pollock, Rothko und Newman macht Stella deutlich, dass Materialität, Komposition und die Art des Farbauftrages Raum bzw. unterschiedliche Wahrnehmungen von Tiefe schaffen, er hinterfragt Clement Greenbergs Prinzip der abstrakten Malerei als einer „flachen, materiellen“ Fläche ohne Tiefe. Auping verdeutlicht auch, dass die *Black Paintings* die Abstraktion in einen neuen Materialismus führen; Stella wollte, dass „alles auf der Oberfläche sei“ (Stella 1986, 155). Mir scheint, er wollte dem Betrachter/der Betrachterin keine Illusion oder Flucht bieten, sondern versuchte, ihn/sie mit den „Fakten“ zu konfrontieren. Nach Rubin (1970, 18) neigt der Betrachter/die Betrachterin dazu, in die Illusion zu starren, während die *Black Paintings* ihn/sie dazu verführen, über die Oberfläche hinauszuschauen. Wir neigen dazu, die unbemalten Areale als ‚positiv‘ zu sehen und das Schwarz als einen Schatten – eine Angewohnheit, die aus den abbildhaften Bildern herrührt. Durch sein ganzes Werk hindurch untersucht Stella die Beziehung zwischen dem tatsächlichen Raum, dem illusionistischen Raum und der Materialität.

### **3.5 Formen als symmetrische Bänder und Linien**

Möglicherweise hat Stellas Interesse am International Style und an der Chicago School innerhalb der Architektur seine Annäherung an die Symmetrie beeinflusst. Er selbst hat betont, dass Symmetrie unter Maler:innen eher unpopulär war. Nach Michael Fried wurden Stellas *Black Paintings* aus der buchstäblichen Natur des Bildformats hergeleitet. Stella kam nach seinen eigenen Worten zur Symmetrie, weil ihm klar wurde, dass Hans Hoffmans beladenes Pigment und Seurats „Pigmentschmiere“ in der Natur um ihn herum nicht vorkommen. Stattdessen



erinnerte ihn Seurats optische Vermischung an „ein reduktives statisches Schema der Dinge, das ich hätte sehen können. Das war es. Meine Finger trommelten die Gleichung auf die Arbeitsfläche: Statisches Schema plus Pigmentschmiere = Stilleben. Problem gelöst.“ (Stella 1986, 164) Für Deleuze und Guattari ist die Malerei der Ort eines Ereignisses, das Einfangen des fieberhaft Virtuellen in einer materiellen Form. Malerei ist ein Experimentieren dahingehend, dass sie nicht vorherbestimmt ist und sich an ein unbekanntes Ergebnis heranarbeitet, was immer die Gefahr des Scheiterns involviert. Ein Gemälde herzustellen verlangt, über das rein Formale bzw. das Bedecken einer Oberfläche mit Farbe hinauszugehen. Stella meint, es sei auf den ersten Blick unplausibel, dass der „vom Künstler geformte Raum“ tatsächlich mit der räumlichen Vision des Betrachters/der Betrachterin zusammengeschlossen werden könne, jedoch „kann die Kunst wenig in Sachen ‚Nachweisbarkeit‘ bieten. Wir versuchen, so gut wie möglich zu sehen, in der Hoffnung, dass unsere Intuitionen und Einsichten etwas zur Aufklärung beitragen können.“ (Ebd. 6 ff.)

Nach Rubin (1970, 32) hat *Die Fahne Hoch!* „eine zweiachsige Symmetrie“. Dennoch wird der mechanische Aspekt der geometrischen Kunst durch die Unbeholfenheit, die durch das Handgemalte entsteht, ausbalanciert, und es ist für Stella „der *Over all*-Effekt der Malerei, der zählt“ (ebd.). Nach Stella ist es die Malerei, die überzeugen muss; technische Feinheiten und manuelle Geschicklichkeit sind weit weniger wichtig als eine gute malerische Idee. Er erklärt, dass die Ausweitung der gesamten Oberfläche den Effekt einer anderen Größenordnung hervorruft – „die Malerei findet eher auf der Oberfläche statt und es gibt weniger Tiefe. Und das Bild scheint größer zu sein, weil es nicht auf unterschiedliche Weise zurücktritt oder am Rand blasser wird.“ (Ebd. 39) Stella bedient sich einer sachlichen Sprache, um die Malerei zu beschreiben, ihm geht es um „Problemlösung“, nicht um Ausdruck. Das bedeutet nicht, dass seine Malerei eine emotionale Resonanz ausschließt. Stella fordert sogar, dass eine Malerei, die erfolgreich sein will, „mit Problemen umgehen muss, die der Malerei grundsätzlich aufgegeben sind, also mit der Frage, was es bedeutet, auf eine gute bzw. überzeugende Art und Weise zu malen. Aber die erstrebenswerten Eigenschaften der Malerei sind immer sowohl visuell als auch emotional, und es ist gut, durch eine emotionale Erfahrung zu überzeugen. Andernfalls handelt es sich nicht um gute – um nicht zu sagen: große Malerei.“ (Ebd. 42)

Dies erinnert an Deleuzes Aussage über die besondere Beziehung zwischen Malerei und Hysterie, wo die Malerei versucht, die Präsenzen unter der Repräsentation freizusetzen. Wenn der Maler Farbe verwendet, um mit der Malerei direkt auf das Nervensystem einzuwirken, wird Hysterie zur Malerei. Der Schrecken

des Lebens wird durch die Malerei zu einem „intensiven Leben“, sie macht Präsenz unmittelbar sichtbar. Farbe und Linie werden von ihrer repräsentativen Funktion befreit. Das Auge sieht die Figur als reine Präsenz und das Gemälde gibt uns überall Augen.

Alfred Barr bekam die *Black Paintings* 1959 erstmals zu Gesicht, 1960 schrieb er, er sei „verdutzt“ gewesen, aber zugleich „tief beeindruckt von ihrer Überzeugungskraft“ (Rubin 1970, 44), obgleich sie „weltliche Werte“ zurückzuweisen schienen. Nach Robert Rosenblum ruft die omnipräsente Schwärze der Bilder die Stimmung eines „düsteren Geheimnisses“ hervor, die Bilder schaffen eine „weltabgewandte, hypnotische Beständigkeit, wie unwandelbare, verehrte Embleme“ (ebd.). Für Stella verfügen die Bilder über keine „bestimmte Poetik oder mysteriöse Qualitäten“ (ebd.), aber ihre Wirkung ist aufgrund des Räumlichen, Technischen und Malerischen von einer Ungenauigkeit, die „eine emotionale Vieldeutigkeit in einem hochkommen lässt, wenn man sich die Bilder anschaut“ (ebd.).

#### **4. Operation: Die Umsetzung der Abstraktion – *Lilar* (1997)**

Auf Stellas *Black Paintings* folgten präparierte Leinwände, die er 1965 in der von Barbara Rose und Henry Geldzahler kuratierten Ausstellung *Shape and Structure* zeigte. Stella bemerkt, dass es sich bei ihnen um mit Malerei verbundene bemalte Objekte handle, die auch mit anderen lebensweltlichen Gegenständen in Beziehung treten könnten. Seine Abstraktionen entwickeln sich zu „Objektbauten“ und reichen vom niedrigen Relief bis zur tieferen Schnitzerei und prinzipiellen Ausdehnung. In den 1980er Jahren nennt Stella das „maximalistische Malerei“. Ab Mitte der 1980er Jahre werden seine Gemälde dreidimensional und greifen auf Collagen oder Modelle zurück, die zum Teil mit industriellen Metallschneidern oder digitaler Technologie bearbeitet wurden. Als Bildträger verwendet er Aluminium. 1996 wurde Stella beauftragt, eine Passage zu gestalten – es entstand das Kunstwerk im Eingangsfoyer des Axel Springer-Hochhauses in Hamburg. *Lilar* besteht aus vier rechtwinkligen Gemälden mit folgenden Titeln: *The Enchanted Wood*, *The Temple of Dreams*, *The Thunder House*, and *The Water House* (1997, je 7 x 5 m). *Lilar* ist Teil der Mauerbilder-Serie *Imaginary Places* (1994–2004). Die Titel der abstrakten und halb-abstrakten Formen bezog Stella aus dem Buch *Dictionary of Imaginary Places* (1980) von Alberto Manguel und Gianni Guadalupi, einer Sammlung fantastischer Landschaften aus der Literatur. Nach Auping (2016, 37) war es Stellas Interesse an

„utopischer Abstraktion“, das ihn zu diesen „Raumlandschaften“ geführt habe. Stella selbst sagt, die Abstraktion erlaube es einem, „einen phantastischen und nicht nur irgendeinen neutralen Raum zu schaffen. Letztlich will man sich vorstellen, wie man durch den Raum fliegt oder gar gezogen wird.“ (Ebd.)

#### **4.1 Format und Proportionen in *Lilar***

*Lilar* ist in der Eingangshalle vom Boden bis zur Decke an die Wand geklebt. Für Stella gilt, dass eine Malerei, die ihren eigenen Raum schafft, in einen Widerspruch zur Architektur tritt, da beide um die Kontrolle des bestehenden Raumes konkurrieren: „In der Abstraktion besteht die Herausforderung eher darin, die Energie des Bildes aufrechtzuerhalten als es unversehrt zu lassen. Die Größe eines abstrakten Gemäldes sollte niemals aus unserem alltäglichen Größenverständnis heraus bewertet werden. Es gibt keinen Vergleichspunkt zwischen abstraktem Bild und einem Bild aus der realen Welt. Abstraktion verfügt über die Freiheit, groß zu sein ohne zu vergrößern, und über die Fähigkeit, klein zu sein ohne Miniaturisierung. In einem gewissen Sinne erlangt die Abstraktion ihre Freiheit, ihre unbehinderte Ausdehnbarkeit, ihren eigenen Arbeitsraum, indem sie die räumlichen Vorgaben des realen und des idealen Bildes umgeht. Ohne Frage arbeitet die Abstraktion heute daran, ihren eigenen Raum zu stiften.“ (Stella 1984, 167)

#### **4.2 Form und Linie in *Lilar***

Stella leitet die linearen Formen in *Lilar* aus Fotografien von Zigarrenrauch-Kringeln her, die er aus sechs synchronisierten, um einen schwarzen Kasten herum installierten Kameras aufnahm, in den Rauch geblasen wurde. Er verbindet das mit der Turbulenzen- und Chaostheorie. Nach Hobbs (2012) werden hier der Cyberspace und der reale Raum einander gegenübergestellt. Die Formen sind „amorph und verändern sich ständig“, und Stella fragte sich, wie es möglich wäre, dies in der Malerei, die ja immer in einem statischen Bild resultiert, wiederzugeben. Die Fotografien wurden nachbearbeitet, gedreht und geschnitten, wofür Stella Computersoftware verwendete, die dreidimensionale Bilder generiert (Illustrator, Photoshop). Ausgewählte zweidimensionale Fotografien wurden dann im Steindruckverfahren mit Aquatintagravur, Siebdruck oder Holzschnitttechniken gedruckt und die nachbearbeiteten Prints anschließend erneut gedruckt, diesmal von einer Druckfirma für Banknoten (Tumba Bruk). Die Formen wurden ausgeschnitten und in kleinen Modellen für die großen Gemälde vor Ort zu Collagen

zusammengesetzt. Auping (2016) vergleicht diesen Prozess mit Matisse's Schnittbildern. Nach meiner Auffassung schuf Stella materielle Bilder von flüchtigen Rauchringen, integrierte auf diese Weise das virtuell Digitale in das Materielle und verlieh so der Anwesenheit des Abwesenden (Präsenz der Absenz), der Flüchtigkeit (Rauch) und ständigen Gegenwart des Wandels eine Gestalt. Um zu der endgültigen Gestalt zu kommen, werden detailreiche, großformatige Dias an die Wand projiziert. Farbe wurde aufgetragen und in manchen Teilen des Gemäldes mit einem elektrischen Hobel wieder abgekratzt, um eine raue Struktur zu erhalten. Manche Areale wurden mit Pinselstärke 2 bearbeitet. Stella verwendete Plastilin und farbloses Gel, um Tiefe und Textur zu schaffen, ebenso matte und glänzende Acryle. Zwischen den Linien wurden (millimetergenaue) Zwischenräume geklebt, in die wiederum Linien geschnitten und gemalt wurden, abschließend wurden die Klebebänder auf den bemalten Flächen entfernt. Für manche Farbareale wurde eine Spritzpistole verwendet.

Bei den fotografierten, computergenerierten und schematischen Formen handelt es sich um Computergrafiken, die abstrakte Malerei simulieren. Brüderlin (2013) argumentiert, das postindustrielle schablonisierte Ornament spreche nicht länger von De-Individualisierung und dem Verlust von Individualität, da die moderne Technologie eine Komplexität ausgebildet habe, innerhalb derer Individualität durchaus vorkomme, wenn auch eine technisch vermittelte Individualität. Der subjektive Ausdruck kann von der Maschine simuliert werden, z. B. durch das Selective Laser Sintering und die Stereolithografie. Die Simulation bzw. die zunehmende Industrialisierung suggerieren die Eliminierung der malerischen Hand, der Ausdruck wirkt distanzierter, obwohl der Akt des Malens scheinbar durch technische Mittel „gefiltert“ bleibt.

Nach Hobbs (2002) legen die schematischen drei-dimensionalen Gebilde und fliehenden Formen unverbundene Felder und unerwartete Fluchtlinien nahe, wie sie sich beim Surfen im Internet auftun. Er stellt klar, dass er in seinem grafischen Werk mit dem Thema der Malerei ringe. Weinberg (2016, 10) betont, dass dies Stella dazu inspirierte, an seiner eigenen künstlerischen Haltung und Welt zu arbeiten. Für Stella ist das Werk eines guten Künstlers/einer guten Künstlerin „ohne Vorläufer“. Er selbst verweist auf Manet, dessen Erneuerung die zeitgenössische Malerei vor den Kopf gestoßen hatte, während er durchaus weiter innerhalb der Tradition europäischer Malerei verblieb. Mir scheint, dass Stellas *Lilar* in seinem Gebrauch von Farbe und Pinsel in der Tradition verbleibt, ihr jedoch neue Technologien hinzufügt und durch seine Wahl von Form, Farbe und Komposition eine ganz bestimmte Position verkörpert. Für Stella soll „ein Gemälde für sich selbst sprechen. In der Regel sagt es

etwas und verfügt somit über eine ganz bestimmte Ausdruckskraft. Aber ich schreibe dem Gemälde nicht vor, was es zu sagen hat.“ (Tröster 1997, 48) Dieser Ansatz erinnert wieder an Deleuzes Diagramm, in dem der Künstler/die Künstlerin durch das Zufällige in ein Chaos geführt wird, das Klischees zerstört, aus denen er herauskommen will. Die Verwendung verschiedener Medien, Zufallsquellen und Technologien zur Bildgestaltung bringen neue, störende Elemente ins Spiel, die Chaos auslösen und gerade in den komplexen Wechselwirkungen, die zwischen ihnen entstehen, neue Lösungen erfordern. Es bedeutet, mit etwas Unvorhergesehenem, Ungewohntem zu arbeiten, es unterbricht die Repräsentation und führt zur Abstraktion. Stellas experimentelle, irrationale, nicht repräsentative Kombination von Elementen, Quellen und Technologien stört die bestehende Ordnung und schafft einen neuen Raum „ohne Präzedenzfall“. Innerhalb dieser sich ergebenden Tatsachen hält Stella durch die rhythmische Figur, die rhythmischen Beziehungen, die er über *Lilar* schafft, eine Ordnung aufrecht (insgesamt soll kein Chaos herrschen). Er geht das Risiko ein, verschiedene Technologien zu kombinieren, die flache Oberfläche mit auftauchenden Formen, Mustern, bunten, dekorativen Details auf einem großen Format aufzubrechen und das Neue, Störende und Unerwartete in den Raum der Betrachter:innen zu projizieren. Der neue Ausdruck, der eher durch Intuition als durch Bewusstseinsklischees entsteht, illustriert nicht, sondern spricht für sich selbst. Stella entscheidet sich für den Ausdruck statt für die Reproduktion eines Dogmas. Das suggeriert, dass er offen ist für neue Möglichkeiten, er projiziert kein vorgefasstes Klischee auf die Leinwand. Der experimentelle, disruptive Ansatz, den Stella verfolgte, erinnert an Deleuze und Guattaris Denkansatz als Forderung nach Bewegung, „in die Unendlichkeit getragen zu werden“, d.h. das Denken nicht einzuschränken.

Für Stella soll der Raum des 20. Jahrhunderts eine Alternative für den konventionellen Realismus und das Malerische bilden. Manche Formen sind an den Ecken der Bildfläche ausgeschnitten, manche bilden ein Relief. *Lilar* geht ins Relief über, es dringt innerhalb der alltäglichen hektischen Welt in den öffentlichen Raum ein, um die Betrachter:innen einzubeziehen und sie damit zu konfrontieren, das Gemälde zu sehen, zu denken und zu empfinden. Lädt das Gemälde zur Flucht ein, wie es in den Titeln der in *Lilar* zusammengefassten Arbeiten anklingt: *The Enchanted Wood*, *The Temple of Dreams*, *The Thunder House* und *The Water House*?

Nach Stella zeigt *Lilar* die Möglichkeiten der Zeit auf und betrachtet die Landschaft, als handelte es sich um einen Fernschirmschirm, eine leuchtende, flinke, turbulente Wirklichkeit. Der Blick auf das Gemälde erweitert den Malraum faktisch und schöpferisch; die räumliche Erfahrung endet nicht mit dem Bilderrahmen. Das

Gemälde soll nach Stella seine Grenzen und seine Flächigkeit auflösen und mit dem gegenwärtigen Raum in Interaktion treten: „Was die Gemälde rettet, ist, dass sie von einer Erfahrungstotalität angetrieben werden, die sie über die unnötige Trivialität der Zusammenstöße von Künstler und Kritiker erheben.“ (Stella 1986, 153)

*Lilar* erweitert den Bildraum (über die Selbstreferenzialität des Gemäldes hinaus, wie Stella es in *Working Space* erörtert hatte) und die malerische Geste in das digitale Zeitalter, indem er die entsprechenden Technologien einbringt. Stella unterscheidet zwischen (a) dem als ‚abbildenden Illusionismus‘ bezeichneten illustrierten Raum, der mimetisch ist und referenziell, und (b) dem abstrakten, bildnerischen Raum, der als ‚bildnerischer Illusionismus‘ bezeichnet wird; dieser ist umformend und formenbasiert und wird als malerische Energie umgesetzt. Abstraktion, die sich nicht auf die materielle Realität bezieht, ist möglicherweise eine Erfindung oder Interpretation, dennoch bleibt das Material selbstreferenziell. Nach Kantor (2016, 46) schafft Stella die Illusion eines Raumes, der „in die Wand hineindrängt und sie zugleich zustande bringt“. Gebilde, die sich in den Raum des/der Betrachtenden hineinbewegen, erscheinen als solche, die sich zurückziehen, was optische Desorientierung nach sich zieht – vermutlich habe Stella genau dies unter einer „abstrakten Erzählung“ (ebd.) verstanden. Nach Hobbs (2012) hinterfragt Stella Greenbergs formalistische, autonome Flächigkeit. Er verweist auf seine Analyse von Tizians *Die Häutung des Marsyas* (ca. 1570–76, Museum Kroměříž, Tschechien), in dem Tizian deutlich mache, dass der Künstler eine Oberfläche auch verletzen könne – er könne beides sein: schöpferisch, aber auch zerstörerisch. Stella behauptet, dass uns Tizian mit Blick auf die Zukunft zeige, „welche Brutalität und Verwundbarkeit den Anstrengungen der Malerei innewohnt. Stehen wir vor der *Häutung des Marsyas*, möchten wir freilich gerne glauben, dass die Schönheit der Darstellung die Grausamkeit der Enthüllung überwältigt“ (Hobbs 2002, 29). Im Blick auf Marsyas hält Stella fest, dass die Haut eines „unterlegenen Künstlers“ (analog zur Oberfläche eines Gemäldes) weggezogen wird, „sein Körper wird eher öffentlich verletzt, um die Anatomie der Bildschöpfung aufzuzeigen, als um die Einzelheiten des menschlichen Leidens zu erfassen“ (ebd.).

Ist Stellas Bezugnahme auf Caravaggios zusammenhängenden Raum ein Vorbild, um die Abstraktion aus der Flächigkeit und ihrem repetitiven Charakter zu befreien? Oder handelt es sich um eine echte Innovation? Deleuze nimmt Abstand vom Klischee und ermuntert zu der Suche nach neuen, weniger rigiden Wegen. Das involviert Übergänge, keine strengen Grenzen – wie beim Wurzelwerk der Bäume gibt es immer mehr als nur eine einzige Option. Mir scheint, Stella bricht mit Konventionen. Handelt *The Enchanted Wood* von der Vergangenheit, indem der voranschreitende

wie der sich zurückziehende Raum nebeneinander gestellt werden (Caravaggios Dreidimensionalität und Greenbergs Flächigkeit), um *Lilars* „riskantes“ Raumkonzept zu ermöglichen? Eine unregelmäßige rote Form wird von Formen überlagert, die voranzuschreiten scheinen. Die rote Form verhindert die Illusion des zurückweichenden Raumes (Flucht) und bekräftigt die Realität der Fläche. In *Working Space* plädiert Stella für eine Kunst mit „beständigen, extensiven Oberflächen“ im Gegensatz zu den begrenzten, verfeinerten der modernen Abstraktion. Er erklärt, dass seine *Black Paintings* nach einem absoluten Raum streben, während seine späteren Werke sich mit einem ‚zurückgekehrten‘ Raum beschäftigen. Nach meiner Auffassung bezieht sich der absolute Raum auf das Ganze, während der ‚zurückgekehrte‘ Raum den Maximalismus (Relief) impliziert. Stella verwendete die Hilfsmittel seiner Zeit, um aktuelle bildliche Probleme innerhalb der Tradition der Malerei zu lösen und die Abstraktion über die konventionellen Ansichten hinauszutreiben.

### **4.3 Bewegung und Rhythmus gegen das Statische**

*The Enchanted Wood* scheint auf einer ovalen Form zu basieren, welche die starke Bewegung der darüber liegenden zusammengesetzten Formen stabilisiert, was in einer Art Tatkraft und Instabilität, aber doch zugleich Harmonie resultiert. *The Enchanted Wood* ist wegen seiner dezentrierten kompositorischen Form kein kompositorisches Gitterschema, es strebt zur Bewegung, nicht zu Ruhe. Es erinnert mich an Deleuzes Hinweis auf Geoffroys Strukturalismus in der Biologie, wo die Struktur jeweils von der „endgültigen Bestimmung der unterschiedlichen Elemente“ (Deleuze 2011, 233 f.) und ihrer Art der Wechselwirkung abhängt. Für Deleuze und Guattari „stellt das Diagramm, das den Informationskreislauf reguliert, auf eine bestimmte Weise den Gegenpol zum hierarchischen Diagramm dar ... Es gibt überhaupt keinen Grund, weshalb das Diagramm baumartig sein sollte (wir haben diese andere Art Diagramm mit einer Landkarte verglichen.)“ (Deleuze und Guattari 2011b, 19) Wenn es kein Zentrum gibt, kann der Formungsprozess immer weiter gehen, wobei die Wege der Flucht und des Fliehens dynamisch bleiben und nicht starr werden sollten; um dem Individuum die Möglichkeit zu lassen, einen Weg herauszufinden, darf dieser Kampf nie enden. Nach Deleuze und Guattari (2011b) gibt es nur Übergänge und positive Verknüpfungen. Dadurch, dass er Schnittbilder, verschiedene Formen, Rauchringe und unterschiedliche Aspekte von zwei- und dreidimensionaler Abstraktion verwendet und neue räumliche Verbindungen schafft, kreiert Stellas *Lilar* einer Art Collage in mehrere Richtungen. Für ihn „verleiht uns die

beste Kunst die Fähigkeit, zu sehen und verschiedene Bilder zusammenzuhalten, um dahin zu gelangen, entweder auf sie zu reagieren oder sie aufzulösen. Das heißt, sie ermöglicht es uns, komplexe oder multiple Wahrnehmungen auf eine wirkungsvolle Weise ins Bild zu setzen.“ (Hobbs 2002, 26) *Lilar* bleibt in Bewegung, wie der immateriell-flüchtige Rauch und eine sich ständig verwandelnde virtuelle Welt.

## 5. „Deductive“ Strukturen

Im Amerika der 1960er Jahre war die abstrakte Komposition frei von erzählerischen Elementen, frei von Ikonografie und der europäischen relationalen Komposition (die sich auf den Beziehungen zwischen einzelnen Elementen gründete). Das Kompositionsprinzip der Beziehung zwischen Teil und Ganzem hatte an Bedeutung verloren. Egenhofer (2008, 75) betont, dass in der Europäischen Malerei das viereckige Format eine Begrenzung bildete und die Zusammenordnung der Formen limitierte. Das Rechteck wird durch den Gebrauch von korrespondierenden großen, einfachen Elementen betont, die sich dem Bildganzen unterordnen, wie in den Gemälden von Mark Rothko und Ad Reinhardt. Nach Egenhofer wurde genau diese methodische Herangehensweise durch Stellas kombinatorische Strukturen in den *Black Paintings* angegriffen. Stella hat das Dekorative aufgenommen und es zur Abstraktion weiterentwickelt, indem er es durch seinen persönlichen Ausdruck verändert und die relationalen Kompositionsprinzipien der 1950er Jahre ausklammert, das heißt, er ersetzt die ausgewogene Bezüglichkeit zwischen den Bildelementen durch Muster und Symmetrie, was nach Donald Judd mehr Möglichkeiten eröffnet als die rationale Bezugskomposition. Nach Stella konnte die Abstraktion in den 1960er Jahren den Streit, den Pollock und De Kooning mit Picasso ausfochten, umgehen, weil der abstrakte Expressionismus sie vor dem europäischen Modernismus bewahrte, was ihnen einen unmittelbaren Rekurs auf die frühe Abstraktion eines Mondrian, Kandinsky und Malewitsch erlaubte.

Nach Stella bot die frühere Malerei „eine größere Ordnung in den Gegebenheiten als wir es heute zulassen, wie bei Poussin, der davon ausgeht, dass der Natur eine Regelhaftigkeit zugrunde liegt. Poussins Ordnung ist natürlich anthropomorph. Heute gibt es keine derartigen vorgefassten Begriffe. Nehmen Sie eine einfache Form – sagen wir eine Kiste –, die über eine gewisse Anordnung verfügt, aber diese Form der Ordnung ist nicht ihre hervorstechende Qualität. Je mehr Teile ein Gegenstand hat, desto wichtiger wird die Frage nach ihrer Zusammenordnung, und zuletzt wird diese Frage nach der Ordnung wichtiger als alles andere.“ (Lippard 1966, 5) Stella



beschreibt diese Symmetrie als „nichtrelational. In der neueren amerikanischen Malerei sind wir bemüht, das Ding in die Mitte zu rücken und symmetrisch vorzugehen, aber nur, um damit zu einer Art Kraft zu gelangen, nur, um das Ding überhaupt auf die Leinwand zu bekommen. Der Faktor Balance ist nicht wichtig.“ (Ebd. 2) Stella behauptet, dass kompositorische und strukturelle Elemente und die Herausforderung der Komposition bleiben werden – bislang wurde keine radikal neue Ordnungsstruktur gefunden und möglicherweise gibt es sie auch nicht.

Nach Kantor (2016) verwendet Stella Regeln, Grenzen und eine formale Logik, z. B. den Gebrauch spezifischer Farben (wie das Schwarz) oder kompositorischer Prinzipien (z. B. Symmetrie) in seinem Werk, und Regeln wie diese wurden dahingehend interpretiert, dass sie die Erfindungsgabe, Originalität und individuelle Hand des Künstlers aus der Malerei hervorholen. Ich stimme Kantor in diesem Punkt zu, insofern Systematisierungen und Methodenzwänge die Malerei von einer individuellen Position entfernen, während Regeln an die Stelle des Bedürfnisses treten, Entscheidungen zu treffen und Risiken einzugehen. Ist es ein Aspekt von Stellas Regelwerk, Regeln zu brechen? Er selbst sagt: „Ich suchte nach etwas, was das Auge unmittelbar anspricht ...“, so dass man „gleich das ganze Ding richtig versteht“<sup>19</sup>. Das suggeriert Malerei als Sensation und nicht als Illustration, die sich durch die Logik des Gehirns arbeitet. 1965 schrieb Stella, dass er sich in seinen Gemälden um das „Einfache, Direkte“ und Sparsame bemühe, sie sollten „leicht anzusehen sein, unmittelbar als Ganzes wirken und nicht als separate Teile. Ich wollte, dass die äußere Form und die Gestaltung der Oberfläche stimmig sind mit Technik und Ausführung, so dass der Umgang mit der Farbe und das malerische Gebilde zusammenarbeiten. Ich möchte, dass die Bilder überzeugen und befriedigen. Ich wünsche mir, dass der Betrachter das Gefühl hat, sie sind es wert, hergestellt worden zu sein. Ich wünsche mir, dass die Gemälde ihre eigene Rechtfertigung in sich tragen, so dass alles, was man *über* sie wissen will, an Relevanz verliert.“<sup>20</sup>

Für Stella soll Kunst wie gesagt „ein kommunizierbares Ganzes“ (Stella 1986, 9) sein, während die Wahrnehmung dazu tendiert, zu fragmentieren. Stella fordert, dass ein Gemälde „komponiert ist in dem Sinne, dass die Dinge zusammengefügt sind. Es gibt keinen Weg aus dem Gleichgewicht heraus; damit meine ich: Wenn es umkippt, bedeutet dies das Ende“ (Owens 2016, 156). Meiner Ansicht nach ist Stellas *Lilar* dahingehend von einem subjektiveren und individuellen Charakter, als es nicht deduktiv und regelbasiert ist. Stella musste also für jeden Aspekt der Bildoberfläche eine kompositorische Entscheidung treffen. Die Titel der vier Gemälde verweisen ins

---

<sup>19</sup> Zit. nach Rubin 1970, 30.

<sup>20</sup> Zit. nach Siegel 2012, 23.

Reich der Fantasie, was ihren subjektiven Charakter noch unterstreicht. All dies deutet darauf hin, dass für Stella der formale, nicht-kompositorische, technische und materielle Fokus aus sich selbst jeweils unzureichend ist und das Subjektive und Kompositorische verlangt (also die relationale Komposition, die nicht zwingend eines zentralen Brennpunktes bedarf), vielleicht, um auf diese Weise eine Distanz zu der technischen Welt zu schaffen und der menschlichen und individuellen Stimme erneut Raum zu geben. Stella hält fest: „Vordergründig geht es immer darum, ob man einen Gegenstand herstellt oder ob man auf einer Oberfläche arbeitet. Aber im Grunde lautet die Frage ganz einfach, wie man die Dinge zusammenbringt. Das ist auf jeden Fall das Einzige, was für mich zählt. Die Person, die vor dem Gemälde steht und es ansieht, will das vielleicht sehen, und wenn sie dann einen Schritt über das Wiedererkennen hinausgeht, hat sie möglicherweise ein Interesse daran, wie all das zusammengekommen ist. Für mich ist nur das relevant. Und wenn es klappt, wenn alles zusammenkommt, dann hat man diese Erfahrung der Befriedigung, der Einheit, des Gleichgewichts oder wie auch immer man das nennen mag.“ (Owens 2016, 156)

Bois (2013) verweist auf Pollocks All Over-Gemälde als Angriffe auf die Komposition, die jede Balance eliminieren. Stellas *Black Paintings* seien nicht-kompositorisch wie ein rechtwinkliges Gitterwerk, in welchem das Bild und die Bildoberfläche von gleicher Gewichtung und ohne zentrale Anlaufstelle sind. Stella erklärte seine Symmetrie als „überall dasselbe“ (Stella 2015, 153), um die bezügliche Malerei zu umgehen. In *Lilar* gibt es keinen Zentralpunkt, vielmehr betonen ganz verschiedene, über die Fläche verteilte Brennpunkte seine Abstraktion und Flächigkeit, der gleichzeitig durch den gegenstrebigen Effekt der Farbe mit einander überlappenden Formen und der aufsteigenden Wirkung des Reliefs widersprochen wird. *Lilar* ist multidimensional: Unstete Formen beeinflussen sich wechselseitig und eröffnen eine visuelle Bewegung in verschiedenste Richtungen. Verglichen mit Deleuzes und Guattaris Frage nach dem Zentrum in *Tausend Plateaus*, wo sie dafür plädieren, das Zentrum solle abgeschafft werden zugunsten des Mannigfaltigen, das „gemacht werden [muß], aber nicht dadurch, daß man immer wieder eine höhere Dimension hinzufügt, sondern vielmehr schlicht und einfach in allen Dimensionen, über die man verfügt, immer n-1 (das Eine ist nur dann ein Teil des Mannigfaltigen, wenn es davon abgezogen wird)“ (Deleuze und Guattari 2011b, 87), deutet dies auf eine rhizomatische Herangehensweise, die ganz unterschiedliche Formen und Auswüchse in alle Richtungen impliziert, um dem Menschen neue Möglichkeiten zu eröffnen. Stella vermeidet Kategorisierungen, für ihn ist „die Idee nicht begrenzt – es geht nicht um ein Ensemble von Zutaten, die allein richtig sind, um einen bestimmten

Kuchen herzustellen“ (Owens 2016, 156). Stella hinterfragt, um weitere Zusammenhänge zu erkunden.

## 5.1 Operation und Intention

Hoptman (2008) unterscheidet zwischen einer Art von Kunst, welche die Welt widerspiegelt, und einer Kunst, die darauf aus ist, die Welt umzubauen. Nach Hustvedt (2010, 34) gilt: „Kunst zu machen involviert den Drang, irgendetwas zu machen, es ist eine Art verkörperter *Intentionalität*.“ Wie setzt Stella diese Intention um: den Raum zu dehnen, einen bildnerischen Raum zu schaffen, der fähig ist, zu seiner eigenen Eingrenzung und Flächigkeit in der Abstraktion zu gelangen? Meiner Ansicht nach verbindet Stella (1) das Nicht-Kompositorische – insofern er eine objektive (durch den Einbezug von Computertechnologie) und eine All Over-Herangehensweise verwendet (durch die Wiederholung gleich intensiver formaler Elemente und Farbwerte auf der Bildfläche) – und (2) das Kompositorische (das Subjektive, seine Intentionen, Präferenzen und Anschauungsweisen) zu einer eigenen Form von Komposition. *Lilar* reflektiert in dieser Hinsicht das technologische Zeitalter.

Betont Stella in *Lilar* nun den menschlichen Faktor (die Hand des Malers, das Subjektive) oder das Technische? Wie verhält es sich mit der schieren Größe der Werke – hat dies eine einschüchternde Wirkung? Ich fühle mich hier an Foucaults Kritik an der De-Individualisierung erinnert, die von Ordnungssystemen ausgeht, die die zentrale Kontrolle, Verwaltung und Standardisierung fördern (wie Schulen, Betriebe und das Militär). Stella hinterfragt das Regelwerk der technologischen digitalen Kontrolle und eine panoptische Sicht über die ganze Gesellschaft. Welchen Einfluss haben Dinge wie diese auf das Sichtbare und Artikulierbare? Macht wird häufig in Systemen mit Mechanismen zentriert, die die Individuen einbeziehen, indem sie individuelle Standpunkte ausschließen und statt Regeln, Vorschriften, Kontrolle und Überwachung Konformität fördern. Die Komposition in *Lilar* bleibt jedoch nicht stehen, es bleibt eine starke räumliche und farbliche Bewegung – will Stella also durch *Lilar* die Welt umbauen? Er suche eine „konstruktive Haltung“, keine zerstörerische. Stella behauptet, dass alle Beziehungen in der großen Kunst Kohärenz aufzeigen, stets gebe es eine auserlesene Balance zwischen dem Positiven und dem Negativen und auch die „Verschiebung und Umschichtung des Raumes ist immer wieder ein Wunder“ (Stella 1984, 8). In *The Thunder House* (einer der Tafeln von *Lilar*) führen Linien hinauf in eine kreisförmige Verflechtung von voranschreitenden und sich zurücknehmenden Räumen.

Die Komplexität der Form, die intensive Farbigkeit und visuelle Aktivität in *Lilar* rufen ein Gefühl von Geschwindigkeit hervor, von Ruhelosigkeit, und spiegeln Kompositionsstrukturen wider, welche die heutige Vielfalt und (angedeutet durch die wiederkehrenden Linien) hohe Leistung miteinander interagierender Elemente einfangen. Ist es heute möglich, zu einem freien System zu gelangen? Ist dies vielleicht das, was Stella im Sinn hat, wenn er den Raum ausweitet? Das Deduktive soll nicht gleichermaßen ein statisches System werden; Wiederholungen sind Teil eines Musters. In *Die Schichten oder historischen Formationen: Das Sichtbare und das Sagbare* (2012) weist Deleuze auf Foucaults Annäherung an das Sichtbare und das Sagbare hin, die Fragen aufwirft bezüglich des durch die Zeitalter hindurch etablierten Wissens und der Beziehungen zwischen dem Individuum und der Macht bzw. staatlicher Kontrolle. Foucault verweist auf das Panoptikum: die allgegenwärtige Kontrolle und Überwachung von Gefängnisinsassen von einem Zentralturm aus. Ein Panoptikum hat verschiedene, sich wiederholende, um eine Mitte herum angeordnete Abschnitte. Bereits das Wissen der Gefangenen, beobachtet zu werden, bedeutet eine Form der Kontrolle. In allen Sagbarkeiten und Sichtbarkeiten eines Zeitalters steckt Kontrolle.

Stella bezieht sich auf die Vergangenheit, hat mit den Gepflogenheiten und Behauptungen seiner Zeit gebrochen; er wiederholt gerade nicht die viereckigen Formen des abstrakten Expressionismus, die das rechtwinklige Format betonen, sondern stellt sie in seinen *Black Paintings* infrage. Die Komposition von *Lilar* verfügt über einen ‚all over‘ pulsierenden Rhythmus – eine abstrakte Erfahrung der Wirklichkeit und Geschwindigkeit des digitalen Zeitalters.

Für Stella bedeutet das Ästhetische, „mich selbst in einem sinnlichen Objekt zu genießen, das von mir unterschieden ist, mich selbst in dieses einzufühlen. Das, worin ich mich einfühle, ist ganz generell das Leben. Und Leben ist Energie, innere Arbeit, Streben und Vollbringen. Kurz: Leben ist Aktivität, aber eine Form von Aktivität, in der ich eine Verausgabung von Energie erfahre. Denn es handelt sich dabei um die Aktivität des Willens, um eine Anstrengung oder Willensäußerung in Bewegung.“ (Stella 1984, 24) Stella betont, dass „jede Linie immer schon von mir diese innere Bewegung verlangt, die zwei Impulse vereint: Expansion und Umgrenzung“ (ebd.). Er stellt Regeln auf (Umgrenzung), um sie erneut zu brechen (Expansion).

Die sinnlichen Farben und die starke Bewegung in *Lilar* deuten eine Lebendigkeit an, die in Widerspruch steht zu Strzemińskis idealen, dem menschlichen Körper abgemessenen Proportionen, oder Theo van Doesburgs autoritärer, mathematischer Nicht-Komposition – beherrscht von Regeln, welche den ‚Verlauf‘ der Ordnung

bestimmen. Stellas *Lilar* scheint in Gegensatz zu dem zu stehen, was Adorno am Serialismus verurteilt, nämlich die Entmachtung der Kunst im Vergleich zu einer rational verwalteten, auf Naturbeherrschung gründenden Welt. Bois argumentiert, dass „der Mensch in einer solchen Art von Kunst tatsächlich ausgelöscht wird, aber die Negativität des nicht-kompositorischen Impulses richtet sich auf die Ausradierung des Künstlers als jenes bürgerlichen Herrschers über das Material, der den Autor als Sklaven des autoritären Rationalisierungssystems hervorgebracht hatte, und dessen Kampf dazu auserkoren war, bekämpft zu werden.“ (Bois 2013, 15) *Lilar* widersteht der Versklavung und Kontrolle, die individuelle Sichtweise dominiert. Durch die Betonung der Fülle an Interaktion, die durch die verschiedenen, nahezu unvereinbaren Elemente hervorgebracht wird, welche die Verschiedenheit bekräftigen, vernimmt man das Echo von Foucaults Kritik an der Entindividualisierung. Nach Bois (2013) ist das Nicht-Kompositorische nur schwer auszuhalten und wurde von den Künstlern in ihren späteren Werken zumeist verabschiedet, vielleicht, weil der Mangel an Struktur das Subjektive dementiert. Stella hat die deduktive Struktur hinter sich gelassen. Die Einbindung der modernen Technologie legt nahe, die Malerei als eine visuelle Form der Forschung zu verstehen, als Problemlösung, als Experiment, rhizomatische Verflechtung, ein Vor und Zurück und Zur-Seite-Treten im Durchspielen neuer Ideen.

Für Stella verfügt große Malerei über eine Bildhaftigkeit, die es zuvor so noch nicht gab. Deleuze bemerkt, das Grundieren einer Leinwand bedeute, „das Unbestimmte zu bestimmen“ (Deleuze und Guattari 2011, 344), und „wenn es zur Bestimmung im eigentlichen Sinne kommt, bedeutet das durchaus mehr, als eine beliebige Form bereitzustellen oder auf der Grundlage von Kategorien einem vorliegenden Stoff Form zu verleihen.“ (Ebd.) Des Weiteren verweist er auf das Denken, das mit Grundlosigkeit konfrontiert wird: „Tiefgründiger und bedrohlicher ist das Paar, das aus der abstrakten Linie und der Bodenlosigkeit geformt wird – es löst die Materie auf und lässt Modelle implodieren. Denken, verstanden als reine Bestimmtheit bzw. abstrakte Linie, muss dieser Unbestimmtheit, dieser Bodenlosigkeit entgegentreten.“ (Ebd.) Ist die Farbe in *Lilar* unbestimmt? Auch wenn Denken nur einsetzt, wenn es dazu gezwungen wird, verweist Deleuze auf Heideggers Bemerkung aus *Was heißt Denken?*: „Das Bedenklichste ist, dass wir noch nicht denken.“ Will man also in der abstrakten Malerei nicht willkürlich oder im Sinne einer bloßen Repetition vorgehen, muss der jeweiligen Komposition das Denken eingepflanzt sein. Nach Toon Verhoef ist „Abstraktion Teil jeder geistigen Aktivität, sie schlummert am Ursprung der Malerei selbst.“ (Verhoef 1987, 18 ff.) Wir *müssen* denken, wie Bois sagt, weil wir keine perfekten Wesen sind, und „wenn wir

es wären, hätten wir längst einen Weg gefunden, um uns selbst für null und nichtig zu erklären.“ (Bois 2013, 17) Es ist diese Konfrontation mit konkreten Problemen sowie unserer prinzipiellen Unvollkommenheit, die uns eine andere Form suchen lässt, und genau dies hält die Malerei am Leben. Deleuze schreibt, wir würden nicht über uns selbst nachdenken, obgleich wir nur im Nachdenken existierten, das heißt, indem wir das, von woher wir stammen, gewissermaßen kondensiert zusammenziehen.<sup>21</sup>

Stella war von Jasper John beeinflusst, der „sich an das Motiv klammerte ... die Idee des Streifenmusters – an Rhythmus, Intervall und den Gedanken der Wiederholung“ (Rubin 1985, 12). Zur Wiederholung bemerkt Stella, dass man Veränderungen im Werk eines Künstlers/einer Künstlerin auf etwa drei oder vier Aspekte in einem Zeitraum von zehn Jahren reduzieren könne; in einer Periode, in der er an einem konkreten Problem arbeite, scheine das Werk gleich zu bleiben. Die Gemälde unterschieden sich dann nur geringfügig voneinander, ja es kehrten sogar geläufige Elemente in der Erfahrung des Malens wieder, die keine „neue Terminologie“ für die Variationen verlangten, da man den Eindruck gewinne, dass sie sich mit dem ewig ungelösten Problem der künstlerischen Produktion überhaupt beschäftigen. Nach Ehrmann-Schindlbeck (2011, 15) „operierte Stella innerhalb eines Systems von Koordinaten, Ausrichtungen und Bezugspunkten, das durch frühere Künstler etabliert worden war.“ Auch wenn er die Grundlagen der Abstraktion häufig umwarf, bestand doch sein Grundgedanke darin, nicht begrenzt zu sein. Anders als die Wissenschaft „sucht Kunst nach Bestätigung in ihrer Einzigartigkeit, dem Moment von Schönheit, das nicht reproduzierbar ist. Diese Anerkennung von Schönheit und Einzigartigkeit der Kunst entzieht sich jedem überzeugenden Beweis. Die Kunst ist auf manch lästige Weise zu umschrieben, zu selbstbezüglich und endgültig, kurz zu amorph, um einer solchen Untersuchung standzuhalten.“ (Ehrmann-Schindlbeck 2011, 65) Das zeigt, dass Stellas Abstraktion innerhalb des Zusammenhangs der Kunst agiert und zu ihm beiträgt, sie impliziert nicht zwingend das Streben nach einem unablässigen Progress. Für Stella kann die Kunst nur eine Art von Errungenschaft aufweisen, die Erfahrung „kostbarer Einzigartigkeit, die mit Beispielen großer Kunst aus der Vergangenheit übereinstimmt“ (ebd.). Stellas Abstraktion hat also etwas mit Unverwechselbarkeit zu tun.

*Lilar* beschwört durch seine irregulären Formen die Lebendigkeit des Biologischen herauf. Ein philosophischer Begriff ist nicht dasselbe wie eine wissenschaftliche Funktion oder eine künstlerische Struktur, und doch zeigt Deleuze,

---

<sup>21</sup> Vgl. Deleuze 2011, 95.

dass es eine Verbindung zwischen Wissenschaft, Kunst und Philosophie gibt: „Jede Philosophie muss ihre eigene Weise finden, über die Künste und die Wissenschaften zu sprechen, als ob sie Bündnisse mit ihnen eingegangen wäre.“ (Deleuze 2011, XIV)

Was ist es, was das Zusammenfügen der Formen regelt, welche Rolle spielen hier jeweils Ordnung, Wandel und das Ästhetische? Deleuze verweist auf den bereits erwähnten Strukturalismus Geoffroys innerhalb der Biologie, in welchem die Struktur „von der endgültigen Bestimmung der unterschiedlichen Elemente und die Art der Beziehungen zwischen ihnen abhängt. Sind anatomische Elemente, vor allem Knochen, in der Lage, diese Rolle zu erfüllen, als würde die Anforderlichkeit von Muskeln ihren Beziehungen keine Grenzen setzen und als würden diese Grenzen einander nicht in ihrer faktischen bzw. allzu faktischen Gegebenheit bestens unterhalten? Es kann daher sein, dass die Struktur auf einer ganz anderen Ebene wieder auftaucht, und zwar mit einer völlig neuen Bestimmung der unterschiedlichen Elemente und idealsten Verknüpfungen. Genau das ist in der Genetik der Fall.“ (Ebd. 233)

Für Deleuze und Guattari fängt das Kunstwerk durch das Experimentieren mit Materialien virtuelle Möglichkeiten ein, indem es eine Empfindung und einen Ausdruck hervorbringt, ein Gemälde (als Ort des Ereignisses). Wo das Kunstwerk die Darstellung eines wiedererkennbaren Gegenstandes transzendiert, deutet es auf ein offenes System, es fragt, es gelangt über die Beschreibung hinaus. *Lilar* unbekannte Formen fordern Fragen heraus. Der Titel *Lilar* ist Jean Pauls Roman *Titan* entnommen, in dem der Mangel an moralischen Verbindlichkeiten in der damaligen Zeit (18. Jahrhundert) kritisiert wird und in dem der Held schließlich versucht, zu einem Einklang unterschiedlicher Meinungen zu gelangen. Vielleicht beschreibt genau dies auch den kompositorischen Kampf in *Lilar*. Es geht um eine Harmonisierung unterschiedlicher Kräfte.

## 5.2 Operation: Bewegung und Rhythmus

Alfred Barrs 1936 vorgelegter Überblick über die Geschichte der Abstraktion als Reduktion auf formale Elemente als ihr Medium, als Reinheit und Selbstgenügsamkeit, die alle anderen Einflüsse aus sich ausschließt, wurde von Mercer (2006, 19) einer scharfen Kritik unterzogen. Sie weist darauf hin, dass die Abstraktion durchaus dazu dienen kann, eine ganz bestimmte politische Position zu verkörpern, und somit keineswegs in einer „entrückten Sphäre“ haust, „die ‚über‘ die Beschäftigung mit irdisch-sachlichen Interessen hinausgeht“. *Lilar* tritt dieser Weltferne mit seinen farbigen Rhythmen und der Wiederholung kreisförmiger Formen entgegen, was Raum und Bewegung schafft. Der Rhythmus unterstützt die

Ordnungshaftigkeit, er lässt an den periodisch wiederkehrenden Herzschlag und das Atmen denken; er steht in einer Beziehung zur Expansion, nicht zur Begrenzung, und er löst Grenzen auf, wenn er von der Bildoberfläche in den Raum des Betrachters übergeht. Er schafft „eine entstehende Ordnung über die bestehende hinaus“ (Waldenfels 2017, 61). „Rhythmus ist Zwang“, wie Nietzsche suggeriert, „er schafft ein unwiderstehliches Bedürfnis zu unterliegen, in ihn einzutreten; nicht nur unsere Füße, unsere ganze Seele bewegt sich im Gleichschritt mit dem Rhythmus ...“<sup>22</sup>. Deleuze nähert sich der ästhetischen Würdigung durch ein ganz bestimmtes Verständnis von Rhythmus. Das Verstehen des Wahrgenommenen geschieht rhythmisch. Malerei als sichtbar gemachter Rhythmus – Cézanne spricht von der ‚Logik der Sinne‘ – geschieht nicht rational. Es ist die Bewegung von der Wahrnehmung zum ästhetischen Verstehen (Rhythmus), welche die Katastrophe (das Chaos, das Diagramm) beinhaltet und in der Gestalt (einer neuen Form) resultiert. Stellas Abstraktion erschafft neu, insofern verschiedene Kompositionsstrukturen dem Chaos entsteigen und sich verbreiten: Ein durch Rhythmus provoziertes Kollaps des Bekannten und Gewussten. Rhythmus ist die hervor-stechendste Eigenschaft in *Lilar*, es geht keineswegs um bloße Wiederholung (Takt). Deleuze zeigt, dass wir in den Klischees, die uns umgeben, zu denken und zu fühlen pflegen und auf diese Weise unsere Fähigkeit zur Analyse und zum Schöpferischen untergraben. Er erkennt eine der zentralen Bedingungen für Kreativität und dafür, etwas Neues denken, fühlen und als Bild fassen zu können, in der Katastrophe, die deshalb zur Voraussetzung der Genese eines Bildes wird, weil sie das Klischee über das experimentell-schöpferische Schema oder Diagramm zerstört. Für Deleuze sind Diagramme nicht repräsentativ für die Realität; sie konstruieren vielmehr eine neue Art von Wirklichkeit, die nach Formung verlangt. Handelt es sich bei *Lilar* um ein solches Diagramm?

Das Diagramm nimmt bei der Wahrnehmung seinen Anfang – namentlich den Klischees und den in ihnen enthaltenen „Wirklichkeitsmöglichkeiten“ (Deleuze) –, aus der dann das Faktum hervorgeht. Für Deleuze gehören Ideen in die Welt der Empfindung. Ideen enthüllen Kräfte innerhalb der Empfindungen. Die Empfindung (z. B. die Farbempfindung) bezieht sich auf einen Rhythmus, der eine Ordnung hervorbringt. Deleuze hielt dafür, dass Klischees befragt werden sollten, und Stella suchte nach einer Malerei, die „unsere Fähigkeiten zur Beherrschung und zum Urteil“ (Stella 1984, 8) über jene ausweiten solle, die das Klischee mitbringt. Stella weist darauf hin, dass die abstrakte Kunst ihren gegenwärtigen Zustand apathischer

---

<sup>22</sup> Zit. nach Zitko 2001, 59.



Stagnation überwinden müsse, „sie muss sich bewegen. Sie muss sich erweitern“ (ebd.). Wenn man die bei Stella geforderte Erweiterung unserer Fähigkeiten in einen Bezug setzt zu Deleuzes Auffassung von Idee und seine Behauptung, dass es „in der dynamischen Ordnung kein repräsentatives Konzept gibt oder irgendeine Figur, die in einem bereits vorhandenen Raum wiedergegeben wird, sondern nur eine Idee innerhalb eines reinen Dynamismus, der einen korrespondierenden Raum stiftet“ (Deleuze 2011, 23), dann scheint diese Erweiterung in *Lilars* dynamischen Ringen widergespiegelt zu sein, in seinem gegenstrebigen Takt, seinen Farbrhythmen und seiner dynamischen Bewegtheit. Stellas Bezugnahme auf Vermeers *Allegorie der Malerei* verweist auf einen anderen raum-zeitlichen Rhythmus, und wenn er seine Abstraktion mit früheren abstrakten Herangehensweisen ins Gespräch treten lässt, die Veränderungen analysiert und sich fragt, wie sie zu etwas Neuem führen, dann deutet dies auf eine wiederkehrende und doch zugleich vorübergehende Zutat des Künstlers/die Künstlerin hin.

In *The Enchanted Wood* scheint die Farbe zu expandieren und zu kontrahieren; auf diese Weise schafft sie Unterschiede im Tempo, was an die Bewegung und Übergängigkeit im Deleuze'schen Diagramm erinnert, das neue Empfindungen, Emotionen und Wahrnehmungen evoziert. Eine Form zieht die nächste nach sich, eine wandelbare, nie starre Ordnung, eine rhizomatische Verteilung von Bewegung in verschiedenste Richtungen. Man denkt an eine Kreuzung zwischen unterschiedlichen Theorien, eine unerwartete Verknüpfung und Interaktion. Die Komposition konzentriert sich nicht auf das Verhältnis zwischen Teilen und Ganzem, sondern suggeriert eine zusammengebrochene Ordnung, einen Mix aus ausgeschnittenen Formen (Feldern, Flecken), eine Diagramm-Collage. Wenn man Stellas *Lilar* in das heutige globale Umfeld versetzt, auf ein interkulturelles Plateau, fragt sich, ob sich seine Bewegtheit mit Grabars Begriff von Komposition als „zusammengesetzt, auf unterschiedliche Weise umgesetzt“ (Brüderlin 2001, 72) vergleichen ließe, wie in einer Theorie zur Islamischen Kunst, wo die Beliebigkeit der formalen Komposition Gott als den Schöpfer des Ewigen reflektiert, während der Mensch mit Zeit und Vergänglichkeit umzugehen hat. Deleuze schreibt: „Eine Idee aber, mit all ihren Wagnissen, tritt insofern hervor, als sie bestimmte strukturelle und genetische Bedingungen erfüllt, diese und nicht andere. Die Anwendung dieser Kriterien muss daher in ganz unterschiedlichen Bereichen gesucht werden, mit Hilfe von Beispielen, die eher aufs Geratewohl ausgewählt werden.“ (Deleuze 2011, 232) Mercer (2006, 46) betont die Internationalisierung der Abstraktion (die in Russland ihren Anfang genommen hat und dann von den Niederlanden und das Bauhaus in die Vereinigten Staaten wanderte) und bezeichnet dies als eine kulturübergreifende

Übernahme, welche die Vorstellung einer nationalen ‚amerikanischen‘ Kunst in Frage stelle. Sie weist auch auf die Rolle der postkolonialen Kulturen und die Globalisierung hin, wo die Museen nicht selten den „Interessen des multinationalen Kapitalismus“ dienen, die Ideologien des Systems unkritisch widerspiegeln und andere Herangehensweisen ausschließen. Die formalisierte abstrakte Kunst wurde durch ethnozentrische Annahmen ermächtigt, die nicht weiter hinterfragt wurden. Craven (2006) unterstreicht die Komplexität der wechselseitigen Beeinflussung der Kulturen, die dem Ideal des Universellen gegenübersteht, indem sie dafür argumentiert, dass optische Bilder von Haus aus durch ethnische und kulturelle Spannungen geformt werden und nicht zwingend dezentralisiert sein müssen. Aus diesem Grund sei die Kunst nicht auf eine Ideologie beschränkt, sondern gebe sich durch vielzählige „ideologische Werte und Möglichkeiten zugleich zu verstehen, von denen alle miteinander in Verbindung stehen und keine die anderen komplett aus sich ausschließt.“<sup>23</sup>

## 6. Schluss

In diesem Kapitel habe ich versucht, Frank Stellas Abstraktion durch eine operative Analyse, d. h. durch das Studium seiner künstlerischen Praxis in ausgewählten Werken, zu verstehen und zu klären, wie seine Abstraktion zu einer neuen Form des Denkens anarchischer Natur gelangt, mit der er die Betrachter:innen verunsichert. Er zerstört vertraute Denkmuster, konfrontiert uns mit dem Ungewohnten, sendet Kräfte der Veränderung in die Welt. Ich wollte klären, ob Stellas Abstraktion in Bezug auf ihre subversiven Eigenschaften antidiktatorischer oder sogar anarchischer Natur ist.

Stellas „sehr dunkle“ *Black Paintings* haben kraftvolle Titel, die sie mit tragischen historischen Ereignissen in Verbindung bringen. Anstatt das Konzept des „Reinen“ in der Abstraktion zu wiederholen, unterbricht er konformistische Gewohnheiten. Expansivität wird der Einschränkung und Verfeinerung vorgezogen. Stellas künstlerische Praxis zeigt, dass er unkonventionell ist in seiner Weigerung, einer Denkschule und künstlerischen Praxis zu folgen, und mit Greenbergs „irreducible flatness“ bricht. Er hinterfragt die flache Leinwand, die idealisierte Fläche der abstrakten Malerei, überführt die Abstraktion in geformte Leinwände, Reliefs und verwirklicht im Spätwerk Skulpturen. Stella hat das normierte CIA-Konzept der abstrakten Expressionismus-Malerei als „frei“ und „universal“ durchbrochen,

---

<sup>23</sup> Zit. nach Mercer 2005, 11.

stattdessen zeigt er, dass der Künstler/die Künstlerin als Individuum neue Gedanken einbringen kann und die Macht hat, unbegangene Wege in der realen Welt zu eröffnen. Stellas dekorativer Stil verspottet den reinen, männlichen Heldenmaler, statt bloßer Farbmanipulation ist er inklusiv, versucht, die Abstraktion in den öffentlichen Raum zu bringen, nimmt einen „Standpunkt“ ein, während er zugleich die Auswirkungen berücksichtigt, die sie auf andere hat. Als Künstler wird Stella Teil des Kunstorganismus, um ihn dann zu verändern. Er befähigt den Künstler/die Künstlerin als interne Aktivisten, die der Kunst auferlegten Theorien der Kunsthistoriker:innen zu erschüttern, da der Künstler/die Künstlerin die „Macht zur Beeinflussung“ der Kunst hat. Seine Einstellung zur Malerei besteht darin, herauszufinden, was Malerei ist – es geht keineswegs um die Veranschaulichung einer Theorie, sondern um das Erkunden, Hinterfragen und intuitive Problemlösen. Stella führt Konzepte weiter, indem er ihre „Ausdehnung“ erforscht, ohne Furcht, zu zerstören und zu revolutionieren, und sogar das Konzept umwirft, nach dem das Dekorative oder Narrative in der Malerei verboten sei. Er ist offen für das, was er sieht, und seine Möglichkeiten.

Stella kritisiert Potters mangelnde Tiefe, Malerei müsse echt sein und brauche einen „beteiligten Teilnehmer“, er suche einen Mit-Aktivisten im Betrachter. Er plädiert für das Gemälde als „Bedrohung“, für das Überwinden von Grenzen und Illusionen und die Erweiterung des Raumes der Betrachter:innen, also das Erweitern des Blicks über festgelegte Grenzen hinaus. Seine Arbeiten hallen visuell in den Raum und ermöglichen die Erforschung „mehrerer Blickwinkel“, da die „Operation“ zeigt, dass er keine festgelegte Art der Kunstpraxis hat. Frank Stella verlässt das Klischee, lässt sich von fremden Kulturen inspirieren, verändert die Form der Leinwand, wendet neue Technologien an und sucht eine Bildhaltung, die er als umfassend, wissensweit und flexibel beschreibt, wobei er sich bewusst ist, dass die Herausforderungen von innen kommen müssen, es also gilt, zunächst die eigenen Grenzen überwinden.

Stellas Abstraktion ist instabil und muss immer wieder neu gesucht werden: Wie ein Kunstwerk aussehen werde, sei unbekannt, es beinhalte ein unablässiges Sehen, Hinterfragen und Denken. Seine Reduktion führt zu visueller Konzentration, er fängt das Unsichtbare ein, das tiefer geht als die bloße Oberfläche der Farbe, liefert mehr Wissen und Einsichten, die mit Risiko verbunden sind, weil wir zum Denken gedrängt werden. Der Betrachter/die Betrachterin wird in das Kunstwerk einbezogen, um Überraschung zu erleben und das Geschenk jener „enormen Freiheit“ zu erhalten, die die Abstraktion ermöglicht. Indem der Betrachter/die Betrachterin Stellas Aufruf zur Hinterfragung des Denkens aufgreift, reagiert er/sie. Die Ungewissheit der beteiligten Betrachter:innen macht sie zum Mitgestalter:innen, wodurch sie sich

offenbaren; sie sind keine passiven Wesen, sondern werden durch die Ungewissheit dazu gedrängt wird, Stellung zu beziehen, zu verstehen.

Auch *Lilar* formt seinen eigenen Raum, ist der Architektur nicht untergeordnet, entzieht sich „dem Raumdiktat des realen und des idealen Bildes“ und beinhaltet vielfältige Techniken von Schablonen, Softwareapplikationen, Fotografien etc. zur Erlangung seiner Formen. Es ist beispiellos, spricht für sich und entsteht in seiner Genese. Stella zwingt dem Werk nicht auf, „was es sagen soll“. *Lilar* ist das Ergebnis eines experimentellen Prozesses, verschiedene Bilder, Texturen, Farben, verschiedene räumliche Ebenen und komplexe Formen zusammenzubringen, mit dem Ziel, diese neu aufzubauen, sie aufzulösen und nachhallen zu lassen, Instabilität und beunruhigende Veränderungen zu reflektieren. Stella erklärt, dass es in seiner Malerei um die „Herstellung eines Objekts oder die Bearbeitung einer Oberfläche“ gehe und darum, „wie die Dinge zusammenpassen“, wie es gelingt, wenn die „Erfahrung“ der Einheit entsteht.

Sein gesellschaftskritischer Ansatz bringt anderen eine größere Freiheit, eine Möglichkeit, mehr als die akzeptierte Norm zu sehen. Er zeigt die Sinnlosigkeit auf, Kunst zu kontrollieren oder einzuschränken. Stella hat nichts als Verachtung für Konventionen übrig; er zerstört, definiert neu und versucht, etwas wirklich Originelles zu schaffen. Abstraktion erweitert für ihn unser (kulturelles) Wissen.

## F. Operation Abstraktion – Carmen Herrera

### 1. Kontext

Die im Februar 2022 im Alter von 106 Jahren verstorbene Carmen Herrera ist mit Kunst und Literatur aufgewachsen. 1915 in Havanna, Kuba, geboren erhielt sie schon früh privaten Zeichenunterricht bei Prof. Federico Edelmann y Pinto, wo sie in erster Linie im akademischen Stil Zeichnungen von klassischen Skulpturen anfertigte. Von 1929 bis 1931 besuchte sie die Marymount School in Paris, lernte Französisch, beschäftigte sich mit Kunstgeschichte und war ein eifriger Gast in den Museen. Zurück in Kuba stellte sie ihre Arbeiten im *Círculo de Bellas Artes* aus. 1938 schrieb sie sich an der *Universidad de La Habana* für ein Architekturstudium ein, was ihre Malerei nachhaltig beeinflussen sollte. Kurz darauf heiratete sie den deutschstämmigen Amerikaner Jesse Loewenthal; das Paar ließ sich in New York nieder. Dort nahm Herrera zunächst Privatstunden bei dem in Österreich geborenen Maler Samuel Brecher an der *Young Men's Hebrew Association*, bevor sie als Stipendiatin bei John Corbino an der *Art Students League* Malerei zu studieren begann.

Von 1948 bis 1954 lebte Carmen Herrera in Paris. Während dieser Jahre begann sie sich von der figurativen Malerei weg und hin zur geometrischen Abstraktion zu bewegen. So entstanden um 1949 erste Gemälde, die sich durch einen festen Pinselstrich, Kurven, Winkel und einen reduzierten Farbkontrast auszeichneten. Die Resultate dieser künstlerischen Weiterentwicklung konnte man alljährlich im *Salon des Réalités Nouvelles* – einer Vereinigung von Künstler:innen der geometrischen Abstraktion und alljährliches Ausstellungsforum mit Messecharakter – bewundern. In den 1950er Jahren findet man aus Herreras Hand hauptsächlich schwarz-weiße, rechtwinklige und geometrische Kompositionen. Nach einem temporären Aufenthalt 1951 in Kuba, das von politischen Turbulenzen heimgesucht wurde, zog Herrera gemeinsam mit ihrem Mann nach New York City zurück, wo der abstrakte Expressionismus die Kunstszene dominierte, der dann in den 1960er und 1970er Jahren von der *Hard-Edge-Malerei* von Künstlern wie Ellsworth Kelly abgelöst wurde. Herrera trat 1971 der *Woman in the Arts Foundation* bei und zeigte ihre Arbeiten 1973 gemeinsam mit weiteren 109 Künstlerinnen auf der Ausstellung „*Women Choose Women*“. Auch wurden ihre Werke in verschiedenen Museen im Kontext lateinamerikanischer Kunst ausgestellt. 2016 zeigte das *Whitney Museum of*

American Art eine erste Retrospektive ihrer Arbeiten;<sup>1</sup> 2017 folgte in Kooperation mit dem Whitney Museum die Ausstellung *Lines of Sight* in der Kunstsammlung NRW.

## 1.1 Einflüsse

1948 hatte Carmen Herrera ein Atelier in ihrer Wohnung in der Rue Campagne Première im 14. Arrondissement; ihrem Freundeskreis gehörten unter anderen Marie Raymond, Fred Klein und Jean Genet an. Miller (2016b) berichtet von Herreras Faszination angesichts einer Ausgabe der *Cahiers* über den Salon des Réalités Nouvelles in einem Buchgeschäft: „Es war eine große Offenbarung. Ich spürte, dass das, was auf diesen Seiten zusammengetragen wurde, genau die Art von Kunst war, die ich mein ganzes Leben lang machen wollte.“ Durch den Salon des Réalités Nouvelles entdeckte die Künstlerin das Bauhaus, den russischen Suprematismus, Max Bill, Jesus Rafael Soto und Wilfredo Lam. Sie hegte auch Bewunderung für Olle Baertling, Axel Wilmar und Jean Michel Atlan. Viele Pariser Ausstellungen wurden in Magazinen und Zeitungen besprochen, die sich zur Abstraktion positionierten; auch Galeristinnen und Galeristen wie Denise René, Jeanne Bucher, René Drouin, Colette Allendy, Lydia Conti und die Galerie Arnaud zeigten und diskutierten abstrakte Kunst.

Herreras Gemälde aus dem Jahr 1948 offenbarten den Einfluss der im Salon des Réalités Nouvelles ausgestellten abstrakten Künstlerinnen und Künstler. Der Salon war nach einer *Réalités Nouvelles* betitelten Ausstellung 1939 in der Pariser Galerie Charpentier 1946 unter demselben Namen offiziell gegründet worden. Wesentlich an der Gründung beteiligt war der französische Maler der klassischen Moderne Auguste Herbin. Herrera hat sich in Paris in großen Schritten weiterentwickelt und über ihre Arbeit reflektiert.<sup>2</sup> Sie experimentierte hauptsächlich mit Acrylfarbe; ihre Formen wurden einfacher, klammerten zunehmend das Motiv aus und betonten stattdessen Struktur, Farbe und Rhythmus.

Obwohl sie in New York lebte, wurden die Werke von Carmen Herrera – mit Ausnahme einer einzigen Ausstellung im Jahre 1955 in der Eglinton West Gallery – hauptsächlich von Galerien gezeigt, die kubanische oder lateinamerikanische Kunst vertraten. So bezeichnete die *New York Times* die Künstlerin anlässlich einer Ausstellung 1956 in der New Yorker Galeria Sudamericana als eine der besten kubanischen nicht-gegenständlichen Malerinnen der Gegenwart. Der entsprechende Artikel von Tori Ashton bezog sich dabei äußerst stereotyp auf die „Señorita“ Herrera

<sup>1</sup> Ich beziehe mich in meiner Darstellung im Wesentlichen auf die Beiträge des in diesem Zusammenhang entstandenen Ausstellungskataloges *Carmen Herrera. Lines of Sight*. Whitney Museum of American Art (Miller 2016).

<sup>2</sup> Vgl. dazu Lemoine 2016, 64.

mit dem „grelle[n] Licht und der für Kuba typischen Begeisterung“<sup>3</sup>. „Eine lateinamerikanische Frau, die so malte wie ich“, resümierte Herrera später, „hatte keine Chance“<sup>4</sup>. Zugleich stellte sie klar: „Ich möchte nicht als lateinamerikanischer Maler oder als weiblicher Maler oder als alter Maler betrachtet werden, ich bin einfach nur Malerin.“<sup>5</sup> Außerdem habe sie „kein Herz zum Malen“, sondern „ein Hirn“<sup>6</sup>. Als internationale Künstlerin verband Herrera ihre Malerei nicht mit einer bestimmten Nation oder einem bestimmten Ort, sie glaubte nicht an eine „kubanische“, „französische“ oder „amerikanische“ Malerei, sondern erklärte unmissverständlich: „Ich bin, ganz im Sinne meiner Arbeit, in keiner Weise nationalistisch.“<sup>7</sup> Nach ihrer Auffassung soll sich der Künstler/die Künstlerin weder von äußerlichen Definitionen noch von seinem/ihren Status in irgendeiner Form einschränken lassen; sie zumindest konnte in ihrer Arbeit keine Verwandtschaft zu den traditionellen kubanischen Meistern erkennen.

Herrera bewunderte stattdessen die Gemälde von Francisco de Zurbarán (1593–1664), und zwar wegen der in ihnen enthaltenen architektonischen Elemente, insbesondere den L-förmig gemalten Tisch in *San Hugo en el refectorio de los Cartujos* (ca. 1655. Öl auf Leinwand, 262 x 307 cm Museo de Bellas Artes de Sevilla, Spanien). Sie erkannte in dem spanischen Barockmaler einen Minimalisten avant la lettre und integrierte bzw. übertrug den Rand des Gewölbes aus seinem Gemälde *Entierro de Santa Catalina* (ca. 1630–40. Öl auf Leinwand) in ihr eigenes Gemälde *Ohne Titel* (1975, Acryl auf Leinwand, 63,5 x 127 cm. Privatsammlung). Auch hier ließ sich Herrera von einer visuellen Quelle inspirieren, die auf dreidimensionale Architektur zurückweist. Das Bild zeigt eine grüne Linie auf schwarzem Grund, die den durch das Gewölbe erzeugten Winkel wiederholt und abwechselnd vor- und zurückzugehen scheint.

## 2. Operation: Werken

Carmen Herrera brach schon früh mit den traditionellen strukturellen Vorgaben der Malerei, indem sie zum Beispiel ovale Leinwände verwendete oder mit unterschiedlichen Dimensionen und Materialien experimentierte (*Amarillo*, 1971 wurde beispielsweise auf vier Zoll Sperrholz gemalt). Das Übermalen der Ränder auf den jeweiligen Seiten der Leinwand machte aus ihren Schwarz-Weiß-Gemälden

<sup>3</sup> Zit. nach Miller 2016b, 24; Übers. LvdM.

<sup>4</sup> Zit. nach Weinberg 2016b, 6; Übers. LvdM.

<sup>5</sup> Zit. nach ebd.

<sup>6</sup> Zit. nach ebd. 24.

<sup>7</sup> Ebd.

Skulpturen oder verlieh ihnen zumindest ein skulpturales Gepräge. Ihr Architekturstudium an der Universidad de La Habana in den Jahren 1938/39 habe ihr, so Herrera, „eine außergewöhnliche Welt“ eröffnet, „die sich nie wieder schloss: die Welt der geraden Linien“<sup>8</sup>; sie würde ohne dieses Studium zweifellos nicht so malen, wie sie es tue. Herrera beherrschte die Grundprinzipien des Zeichnens einschließlich isometrischer und axonometrischer Projektionen (ein Verfahren in der darstellenden Geometrie, um räumliche Objekte durch eine Parallelprojektion anschaulich darzustellen) sowie dreidimensionaler Ableitungen, was ihre späteren Zeichnungen, die sie zur Vorbereitung auf ihre Gemälde anfertigte, beeinflusste. Sie begann abstrakt zu arbeiten.

In New York freundete sich Herrera mit dem Maler und Bildhauer Barnett Newman an, dessen in dem Band *In Tiger's Eye* versammelte Aufsätze und Schriften und seine Ausstellung in der Betty Parsons Gallery insofern großen Einfluss auf sie ausübten, als sie dort ihren eigenen Worten nach lernte, „wie man über etwas nachdenkt und es dann macht, während ich früher etwas getan und dann erst nachgedacht habe“<sup>9</sup>. Diese Aussage verrät einiges darüber, wie Herrera beim Malen vorging. Es sind dabei vor allem ihre vorbereitenden Zeichnungen, die ihren Reflexions- und Arbeitsprozess widerspiegeln. Mit Lineal und Bleistift teilte sie auf Millimeterpapier den Raum und kreierte unterschiedliche Strukturen. Die ursprüngliche Idee wurde dann auf Pergament übertragen und mit Tintenmarker oder Acrylfarbe weiter variiert. Pergament ist etwas tintenabweisend und ermöglichte es Herrera, den Ton und die Farbdichte zu manipulieren, wodurch ein Pinselstricheffekt entsteht. Die lebendige Spontaneität der Zeichnungen erlaubt ein Überquellen von Formen und Proportionen, die so im endgültigen Gemälde nicht erscheinen.

Nachdem Herrera sich über die Anordnung der Formen Klarheit verschafft hatte, wählte sie die Farben aus. Da sich die Form je nach Farbgebung zu ändern scheint, trug Herrera immer mehrere Varianten auf und untersuchte die Wirkung. Pozzi (2021) hat durch eine Querschnitts- und Pigmentanalyse ausgewählter Gemälde gezeigt, dass es in etlichen Bildern Übermalungen gibt, Herrera also Änderungen an dem ursprünglichen Farbschema vornahm. Um bestimmte Farbtöne und visuelle Effekte zu erzielen, pflegte sie verschiedene Farben übereinander zu lagern. Pozzi zufolge mischte Herrera die Farbtöne oder trug sie in mehreren Schichten auf, um kompositorisch eine bestimmte Farbbalance zu erreichen. Ihre Untersuchungen ergaben, dass die Farbgrößen zwischen benachbarten Farben nicht immer „gut

---

<sup>8</sup> Ebd. 15.

<sup>9</sup> Zit. nach Miller 2016, 16.



definiert“ sind, was ihrer Ansicht nach darauf zurückzuführen sein dürfte, dass Herrera die noch feuchten Farben mit einem Pinsel nachbearbeitet hat.

Herrera arbeitete eher instinktiv und verwendete keine ausgeklügelte Farbsymbolik wie beispielsweise Kandinsky. Ihrer eigenen Beschreibung nach griff sie stattdessen auf kleine Stoffe/Leinwandstücke zurück, um eine mögliche Komposition auszuarbeiten.



Carmen Herrera begann ihre Gemälde mit Tuscheskizzen, die sie zerschnitt und unterschiedlich zusammenfügte, um die Komposition auszutarieren, bevor sie sie auf die Leinwand brachte. Foto: Todd Heisler, The New York Times, verfügbar unter: <https://www.nytimes.com/2022/02/13/arts/design/carmen-herrera-dead.html>

Nachdem sie die Farbverteilung und Komposition abschließend auf Papier durchgespielt hatte, legte sie den Maßstab der Leinwand fest. Anschließend bestimmte sie die Hauptbestandteile des Gemäldes, malte sie mit Acrylfarbe auf Papier und überdachte das Bild von neuem. Manchmal bedeutete dies, eine größere Zeichnung anzufertigen, um die Wirkung von Farbe und Komposition neu zu prüfen. Herrera betonte, dass man neu und anders über eine Arbeit nachdenkt, wenn sie ein größeres Format gewinnt.

Die Leinwand legte sie auf einen Tisch mit Rädern, um sie drehen zu können.<sup>10</sup> Innerhalb des Gemäldes wurden bestimmte Bereiche mit Kreppband abgeklebt, um gerade Linien zu erzeugen und ein Verschwimmen der Farben zu verhindern. Sobald ein Ausschnitt fertig war, wurde das Band entfernt. Um die Farbe aufzutragen, verwendete Herrera eine Farbrolle und/oder einen Pinsel. Nachdem die Farbe getrocknet war, passte sie die Komposition wo nötig weiter an die Veränderung von Material und Maßstab an. Sie arbeitete auf der Basis sorgfältiger Analyse und Erkundung ihrer Skizzen, immer mit dem Ziel, auf subtile Weise eine Disbalance zu evozieren, ein Ungleichgewicht im Sinne einer leicht verschobenen strukturellen Symmetrie. Während sie arbeitete, überprüfte sie unablässig die Wirkung jeder getroffenen visuellen Entscheidung. Herreras Mal- bzw. Bildfindungsprozess umfasst sämtliche vorangegangenen Studien und zeigt, dass diese stets Teil der

---

<sup>10</sup> In den folgenden Ausführungen rekurriere ich auf Loos 2016.

Auseinandersetzung waren, um das Werk gedanklich und per Reduktion auf seinen „Kern“ zu bringen. Die Auswahl und endgültige Platzierung der Formen ergab sich durch das Zusammenspiel von Bewusstem und Unbewusstem und den unzähligen kleineren und größeren Entscheidungen, welche die Künstlerin während des Arbeitsprozesses traf.

Normalerweise arbeitete sie jeweils an einem Bild und experimentierte mit der Ausrichtung auch des bereits abgeschlossenen Werks weiter, indem sie es mal vertikal, mal horizontal aufhängte. Das an der Wand angebrachte Gemälde wurde mehrere Tage lang betrachtet und daraufhin überprüft, ob es fertig war oder einer weiteren Überarbeitung bedurfte. Manchmal verwarf Herrera das Werk komplett und fing wieder von vorne an: „Ich werde sehr wütend und manchmal gewinne ich und manchmal gewinnt das Bild.“<sup>11</sup>

Herreras Malprozess offenbart eine Bewegung, die sich vom Ausgangspunkt hin bis zum endgültigen Bild erstreckt, im Sinne eines „Werdens“, das auch Deleuze beschreibt, wenn er darauf hinweist, dass der Ausgangspunkt zunächst statisch verharret, bis er durch die Dynamik des Denkens unterbrochen und transformiert wird. Das forschende Denken stößt die Bewegung in einen neuen Zustand an. Auf die Interviewfrage „How do you get this stuff out?“ antwortete Herrera: „Man bekommt es nie ganz raus. Es wühlt immer weiter in einem. Es ist ein ständiger, kontinuierlicher Prozess. Zuletzt sprichst du endlich etwas aus, und das führt dann nur zu weiteren Fragen.“<sup>12</sup> In all den Jahren des Malens habe sie festgestellt, dass „jedes Gemälde das Ergebnis ganz bestimmter Entscheidungen ist. Jedes Werk ist eine Reihe von eingeschlagenen oder aber verworfenen Wegen.“<sup>13</sup> Gemälde, die ihren Kriterien nicht genügten, wurden übermalt, die Leinwand wurde umgedreht und wiederverwendet. Herrera erklärt in diesem Zusammenhang: „Ein Sinn für Perspektive hält alles zusammen. Ich meine, du trittst einen Schritt zurück und erkennst den Sinn des Ganzen. Es eröffnet sich eine Enzyklopädie von Formen und Ideen. Dein visuelles Vokabular offenbart sich während des künstlerischen Prozesses und wenn du die Prinzipien anwendest, die dich leiten.“<sup>14</sup>

Pozzi (2021) hat auch Herreras Gemälde *Iberia #25* (1948, Acryl auf Sackleinen, 46 × 54,5 cm, Privatsammlung, New York) einer Röntgenaufnahme unterzogen und dadurch eine Überlagerung von roter und oranger Farbe entlang der zentralen horizontalen Achse nachgewiesen sowie einen markanten Pinselauftrag in den

<sup>11</sup> Zitiert nach Miller (2016b), 22. Übers. LvdM.

<sup>12</sup> Artspace (2022); Übers. LvdM.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Ebd.

schwarzen Flächen mit ungleichmäßigen Rändern. Interessanterweise beschreibt Pozzi gleich mehrere Farbschichten: So wurde auf die Grundierung eine erste dünne Schicht Preußischblau aufgetragen, gefolgt von weiteren Farbschichten, die unter anderem Knochen- oder Elfenbeinschwarz, ein rötliches Cadmium-Sulfoselenid-Pigment und Cadmiumgelb enthalten. Man kann immer wieder lesen, Herrera habe die Farbe direkt aus der Tube verwendet, aber offensichtlich hat sie je nach ihren Bedürfnissen verschiedene Ansätze gewählt und manchmal auch öl- und lösungsmittelbasierte Acrylfarben kombiniert. Pozzi kommt zu dem Schluss, dass Herreras Farbänderungen in *Iberia* #25 und *Iberic* (1949, Acryl auf Leinwand auf Karton, 101,6 cm) ein Beleg dafür sind, dass sie bei ihrer Auswahl der Polychromie sehr sorgfältig vorgegangen ist. Ebenso abwägend war sie bei jedem Farbfeld in Bezug auf den Oberflächenglanz oder dessen Fehlen, wie die anspruchsvolle Beschichtung in *Iberic* zeigt. Die Grundierung der Leinwände besteht aus Titanweiß, Rutil, Anhydrit und Talk. Herreras Farbpalette umfasste eine ganze Reihe von Pigmenten, darunter Knochen- oder Elfenbeinschwarz, Preußischblau, Kobaltblau, Coelinblau, Ultramarinblau, gelber und roter Ocker, Pigmente auf Cadmiumbasis, Purpur und Zinkweiß.

Auch Pozzis mikroskopische Untersuchung von Gemälde-Querschnitten sagt einiges über Herreras kreativen Prozess aus. Unter der dichten Oberflächenbemalung monochromatischer Flächen befinden sich meist mehrere Schichten Farbe. Oft sind Reste abgekratzter früherer Farbschichten erkennbar, die dann mit neuer Farbe überdeckt wurden. Diese Schichten deuten darauf hin, dass Herrera gezielt Übermalungen vornahm, um bestimmte Farbtöne zu erhalten.

Die museale Analyse des Gemäldes *Iberic* ergab zudem Bleistiftlinien und Notizen unter den Farbschichten, was auf die geometrische und chromatische Ausrichtung hinweist, von der Pozzi (2021) ausgeht. Danach stimmen Herreras ursprüngliche Bleistiftnotizen zu der aufzutragenden Farbe nicht mit der endgültig gewählten Farbe überein, was nahelegt, dass Herrera ihre Farbwahl während der Arbeit an dem Gemälde modifiziert hat. Offenbar hat sie ihre Kompositionen bereits in frühen Stadien des kreativen Prozesses sorgfältig geplant, aber immer auch spätere Modifikationen zugelassen.

Herreras Bilder entwickeln sich in einem Arbeitsprozess, in dem sie sich von Instinkt, Versuch und Irrtum leiten lässt; zwar weiß sie vermutlich, was das Ziel sein soll, aber nicht, wie es erreicht werden kann. Die Genese des Bildes ist immer ein Prozess des Findens und/oder Scheiterns.

So zeigen die Zeichnungen, dass und wie sie verschiedene Möglichkeiten durchspielt und das eliminiert, was nicht wesentlich ist oder nicht funktioniert. In einem

anderen Zusammenhang soll Herrera einmal gesagt haben: „Ich musste die Garnituren links liegen lassen und zum Kern der Dinge vordringen.“<sup>15</sup>

## 2.1 Wirken: *Blanco y Negro* (1961)



Blanco y negro, 1961, 128.3 x 77.5 cm; Acryl auf Leinwand mit bemaltem Rahmen. Quelle: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/92441/Carmen-Herrera-Quartet>

Bei Herreras Bild *Blanco y Negro* (1961) handelt es sich um eine verstörende Abstraktion, die unmittelbar unser Nervensystem anspricht. Sie ist unglaublich vieldeutig, lässt sich nicht kategorisieren und verfügt doch über eine präzise Ordnung. Herrera bricht mit allen Klischees, indem sie sich ins Unbekannte wagt, das im Entstehungsprozess des Bildes selbst einem ständigen Wandel unterliegt. Das, womit sie den Anfang macht, ist etwas anderes als das endgültige Bild – dieses wurde dadurch geformt, dass sie während seiner Entstehung ganz bestimmte Entscheidungen traf im Blick auf das, was zum „Kern“ führt. Die die sich wiederholenden schwarzen und weißen Linien von *Blanco y Negro* und die Kanten, an denen die innere Raute auf die Linien außerhalb ihrer auf der Bildebene trifft, rufen eine räumliche Spannung hervor. Die innere Raute scheint sich im Raum abwechselnd nach rückwärts und nach vorwärts zu bewegen. Auf diese Weise wird das Gesehene infrage gestellt und verunsichert den/die Betrachter:in. Durch die Variation schwarzer Linien entsteht im Bild Bewegung, der Blick bleibt nicht stehen. Miller (2016) erinnert an Juan Carlos Ledezmas Beschreibung solcher Schwankungen als „Umkehrungen zwischen Figur und Grund“ (Miller 2016, 27).

<sup>15</sup> Zit. nach Miller 2016, 20.

Herrera selber habe eher von „Alternativen“ gesprochen und damit einen Begriff gewählt, der suggeriert, dass es immer mehr als nur einen Weg, immer mehr und andere Möglichkeiten gibt. Er erinnert an Deleuzes rhizomatischen Ansatz sowie an die Absicht, zu stören, um zum Nachdenken anzuregen (das geläufige Denken aufzustören und zu verwirren). Auch in Bezug auf ihre grün-weißen Gemälde behauptete Herrera, sie glichen einem gleichzeitigen Ja und Nein.<sup>16</sup>

Der Titel *Blanco y Negro* scheint beabsichtigt zu sein im Vergleich zu den Gemälden aus den 1960er Jahren, die mit *ohne Titel* überschrieben sind und zu einer Zeit entstanden, als Herreras Bruder aufgrund seiner politischen Orientierung in Kuba zu einer zwanzigjährigen Haftstrafe verurteilt worden war. Die Künstlerin kämpfte für seine Freilassung und reiste sogar nach Spanien, um erfolgreich seine Entlassung aus dem Gefängnis zu erwirken. Auch die amerikanischen „Freedom Rides“, die 1961 in den USA aus Protest gegen die Segregation von Schwarzen und Weißen begannen und oft mit Gewalt endeten, könnten den Titel nahegelegt haben.

Miller (2016) vergleicht Herreras Suche nach Ordnung mit der des Künstlers Ilya Bolowtowsky, der nach der traumatischen Erfahrung der Russischen Revolution in seiner Malerei nach Harmonie suchte. Er erklärte, eine „freie Ordnung“ anzustreben, die das Militaristische, Akademische und Symmetrische ausschließen sollte. Auch Herrera suchte nach Ordnung, etwa wenn sie erklärt: „In diesem Chaos, in dem wir leben, möchte ich etwas Ordnung schaffen.“<sup>17</sup> „Ich male, weil ich es tun muss; es ist ein Zwang, der mir auch Freude bereitet.“<sup>18</sup> Storr (2016) bezeichnet Herreras Umgang mit Farbe als emotional und bescheinigt ihr eine existenzielle Aura.

Herreras Ordnung ist nicht statisch. Der Diamant in *Blanco y Negro*, 1961 hat scharfe Kanten, Diagonalen rufen Bewegung, Dynamik, Unruhe hervor. Der brutale bzw. unvermittelte Kontrast von Schwarz und Weiß ist nicht harmonisch, er ist eindringlich, wie auf Leben und Tod, er wirkt durch seine rastlose Energie direkt auf die Nerven, verstörend, irritierend. Inwieweit Herreras Malerei von den damaligen Umständen beeinflusst wurde, mag man vor dem Hintergrund ihrer folgenden Aussage über die Malerei ermessen: „Es kontrolliert einen wirklich. Man lässt sich ein auf einen langen Prozess und einen Dialog, in dem man zu Definitionen gelangen möchte. Dann gibt es noch die Zeit und den Ort und andere Umstände, die in die Gleichung eingehen. Es geht also nicht unbedingt um einfache Kontrolle.“<sup>19</sup> Da

---

<sup>16</sup> Vgl. National Gallery of Art Acquires Works by Celebrated Cuban American Artist Carmen Herrera. (2022) February 15, 2022. Available at: <https://www.nga.gov/press/acquisitions/2022/carmen-herrera.html>

<sup>17</sup> Zit. nach Miller 2016, 27.

<sup>18</sup> Zit. nach Artspace 2022.

<sup>19</sup> Zit. nach ebd.

Herrera nicht „abbildet“, wie etwas erscheint, muss sie ihrem Instinkt oder ihrem Gefühl folgen, ohne vorher zu wissen, wie es umgesetzt werden kann. Um tiefgreifend oder bedeutungsvoll zu sein, muss die Arbeit tiefer gehen, als es eine bloße Darstellung tut.

In ihrem Gemälde *Ohne Titel* (1975, Acryl auf Leinwand, 63,5 x 127 cm, Privatsammlung) lässt sich Herrera, wie Miller (2016) gezeigt hat, von dem Gemälde *Grablegung der Heiligen Katharina* (Atelier von Francisco de Zurbarán, ca. 1630–40, Öl auf Leinwand 199,2 x 137 cm, Sammlung Ortiz Gurdian) inspirieren, indem sie den Raumwinkel des Grabes in ihrem Bild als räumliches Element aufgreift. Durch die Reduktion auf diesen einen räumlichen Blickwinkel schafft Herrera eine mehrdeutige räumliche Abstraktion, die zwischen Erfahrung und Erscheinung wechselt. Je nachdem, wie wir das Gemälde betrachten, scheint der Raumwinkel entweder vor- oder aber zurückzutreten. Die Betonung dieser räumlichen Rückwärts-Vorwärts-Bewegung deutet darauf hin, dass Herrera mit dem Raum in einen Dialog tritt und so mit den von ihr selbst genannten „Alternativen“. Die räumliche Erfahrung ist irgendwie mit den Tatsachen der Realität verbunden und fungiert doch zugleich als Abstraktion.

Laut Deleuze können Gemälde über die Augen einen haptischen Tastsinn erzeugen. Herrera entschied sich in *Blanco y Negro*, 1961 für flache, unmodulierte Farbe (im Gegensatz zu einigen Pariser Gemälden, die Sand als Textur enthalten). Diese Flachheit folgte möglicherweise der Entscheidung, die Textur zu reduzieren, um den Fokus auf den „Kern“ zu richten und die räumliche Mehrdeutigkeit der „Alternativen“ aufrechtzuerhalten. Die opake Farbe wird nicht moduliert, um den Raum, den die gerade Linie und die klar strukturierten Winkel schaffen, durch ihre Vorwärts-Rückwärts- und/oder Kontraktions-/Expansionsbewegung nicht zu verwirren.

Ich habe bei diesem Gemälde interessanterweise das Gefühl, dass die Kräfte und Vibrationen ein verstörendes Erleben hervorrufen, das so intensiv ist, dass ich das Gemälde physisch nicht berühren möchte. Die Haptik ist derart stark und kühl, dass sie zu Recht als Warnung fungiert. Es scheint, als wollte Herrera uns keine ideale Welt bieten, in die man flüchten kann, die Arbeit konfrontiert uns vielmehr mit Tatsachen. Durch die geordnete Malerei tritt uns die Agonie der chaotischen Welt deutlich vor Augen, durch die Malerei, die mit uns zugleich – durch den „wechselnden“ Raum hindurch – mögliche Positionen aushandelt. Wie gesagt – wir sind mit Entscheidungen konfrontiert, nicht mit einer Doktrin.

### 3. Abstraktion

Aufgrund ihres reduktiven Ansatzes interessiert sich Carmen Herrera für die berühmten *36 Ansichten des Berges Fuji* des japanischen Künstlers Katsushika Hokusai (1760–1849). Die reduzierten Kompositionen dieser Holzschnittkunst bezeichnete sie als visuelles Haiku, das nur das Wesentliche enthalte. Es handle sich um einen „lebenslangen Prozess der Reinigung, einen Prozess des Wegnehmens dessen, was nicht wesentlich ist“. Erneut verweist sie auf ihr Architekturstudium, bei dem sie gelernt habe, abstrakt zu denken und wie ein Architekt zu zeichnen.<sup>20</sup> Die gerade Linie, der Wunsch nach „Ordnung“ und die Reduktion auf den „Kern“ sind wesentliche Elemente, die die visuelle Kraft ihrer Bilder ausmachen.

Herausgefordert, das Reale in einer „Ordnung“ zu erfassen und dabei den unlogischen Suchprozess zuzulassen, bildet Herrera kein Objekt ab, sondern setzt durch die abstrakte Form, durch Farbe, Linie und das Format der Leinwand ein Kräftefeld frei. Die Entscheidungen in ihren Gemälden beinhalten immer auch die Hand, die die Formen ausschnitt und sie hin und her bewegte, um ihren endgültigen Platz in den Entwürfen zu finden. Dieser Ansatz unterscheidet sich von reinen Entscheidungen des Kopfes und ermöglicht es, das Material so zu organisieren, dass eine intensive Empfindung entsteht, die das Nervensystem stimuliert und Kräfte als Empfindungen sichtbar macht, allein durch die Art und Weise, wie das Bild entsteht. Es ist genau diese Intensität, die zur Abstraktion führt.

Herrera entdeckt ihre Form durch ihr Experimentieren, ihre Skizzen und Entwürfe, die zu etwas Neuem führen, das die Repräsentation überwindet und in die Abstraktion mündet – und einen Dialog mit dem denkenden Betrachter eröffnet. Durch die Schroffheit ihres Bildes erinnert sie uns an die realen Tatsachen, hinterfragt unsere Einstellungen und fordert unsere Neugier heraus.

### 4. Schluss

Herreras Gemälde entwickeln sich während ihrer Entstehung, kein Bild ist vorherbestimmt, das Deleuzsche Diagramm interveniert, um ein anderes, neues Bild entstehen zu lassen, Gewohnheiten und Wiederholungen zu stören und Empfindungen unmittelbar im Nervensystem zu evozieren. Das Diagramm als Chaos in der Malerei ermöglicht das „Faktum“, aus dem sich das „geordnete“ Faktum seinerseits zusammensetzt. Carmen Herreras Malerei eröffnet rhizomatische

---

<sup>20</sup> Vgl. Miller 2016b, 29. Übersetzung LvdM.

Möglichkeiten, ihre „Alternativen“ führen einen Dialog, indem sie uns mit dem Chaos und dem Scheitern des Bildes konfrontieren.

„Es gibt nichts, was ich mehr liebe, als eine Linie zu ziehen. Wie soll ich es erklären? Es bedeutet den Beginn sämtlicher Strukturen!“<sup>21</sup> In ihrer Suche nach Ordnung in der Malerei, die sich vom Chaos des Lebens unterscheidet, werden Herreras „architektonische“ gerade Linie und die reduzierte Form in *Blanco y Negro*, 1961 durch den starken Kontrast und die durch die diagonalen Linien hervorgerufene Bewegung herausgefordert. Sie suggeriert eine logische Kontrolliertheit, die von einem anarchischen Rhythmus aufgestört wird. Mit ihrer Malerei will Herrera durch den Bildfindungsprozess, durch das Treffen von Entscheidungen, durch Überarbeitungen und immer neues Überdenken „Ordnung schaffen“, um herauszufinden, wie sie zu einer Klärung und zu dem Bild, das ihr vorschwebt, gelangen kann. Reduktion auf den Kern der Dinge und die Intensivierung der aktuellen realen Welt führen zwingend zu Abstraktion.

Durch ihr Verlangen, das Überflüssige zu eliminieren und den „Kern“ zu bewahren, beseitigt Herrera Klischees, überwindet die bloße Darstellung und findet zu einem kraftvollen Ausdruck ohne Erzählung oder Symbolik. Je mehr sie sich von der Repräsentation entfernt, desto stärker geht es in ihrer Malerei um das Malen von Kraft. *Blanco y Negro*, 1961 verfügt über die vitale Kraft des Rhythmus – ganz wie es bei Deleuze heißt: „Der Rhythmus würde nicht länger an eine Figur gebunden sein und von ihr abhängen: Der Rhythmus würde selbst Figur werden, die Figur konstituieren ...“ (Deleuze 2016, 65). Bei Herrera wird diese Figur ausgehandelt, sie schafft kein System, beschreibt keine Kontur oder begrenzt Form – sie wechselt vielmehr zwischen Möglichkeiten.

---

<sup>21</sup> Zit. nach Miller 2016, 22. Übersetzung LvdM.



## G. OPERATION ABSTRAKTION – TOON VERHOEF

In diesem Kapitel beschäftige ich mich mit dem Werk von Toon Verhoef und der Frage, ob er abstrakt arbeitet, und wenn ja, in welcher Weise, da sich die malerische Abstraktion in durchaus unterschiedlichen Formen darstellen kann. Ich beginne mit einer knappen Kontextualisierung und versuche anschließend, verschiedene Aspekte rund um die Abstraktion in ihrem möglichen Bezug zu Verhoefs Malerei aufzugreifen. Der dritte Abschnitt beinhaltet Untersuchungen von Verhoefs Arbeiten *Untitled* (2000) und *Untitled* (2014). Anschließend erörtere ich die Frage, wie Verhoefs Bilder operativ entstehen und aufgebaut sind. Operation ist praxisorientiert, für Verhoef bedeutet das Scheitern im Prozess der Bildproduktion einen ganz zentralen Aspekt dieses kreativen Prozesses. Die ästhetische Methode ist nicht festgelegt. Abschließend werde ich diskutieren, welche Fragen Verhoefs Malerei mit Blick auf die Abstraktion aufwirft. Einige seiner Abstraktionskonzepte werden mit den entsprechend relevanten Gedanken bei Malewitsch, Klee, Kunz, Stella und Herrera verglichen.

Toon Verhoef wurde 1946 in Voorburg, Niederlande geboren. Von 1957 bis 1963 lebte er in Buenos Aires. Er besuchte das Atlantic College in Wales (1963–65) sowie die Rijksacademie voor Beeldende Kunsten in Amsterdam (1965–66). Von 1966 bis 1968 studierte er Kunstgeschichte an der Universität von Südafrika. In den Jahren 1968 bis 1970 besuchte er als Student die Ateliers 63 (eine unabhängige Kunstschule) in Haarlem, Niederlande, wo er anschließend von 1975 bis 2003 lehrte. Seit 1971 lebt und arbeitet er in Edam und Amsterdam. Als Lehrer wirkte er an der Academie Minerva, Groningen, an der Academie voor Beeldende Vorming, Tilburg, an der Villa Arson, Nizza, sowie am Higher Institute for Fine Arts, Antwerpen (Belgien). Darüber hinaus war er Gastprofessor an den Akademien von Amsterdam, Arnhem, Enschede, Maastrich, Rotterdam und Den Haag, Visiting Artist an den Universitäten Washington und Oregon, USA, am Maryland Institute, College Of Art, Baltimore, USA sowie am Reed College, Portland, USA und lehrte am Nola Hatterman Institute, Paramaribo, Surinam sowie am Calvin College, Grand Rapids, Michigan, USA. Zudem hatte er eine Professur für Malerei an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe inne.

Verhoef hat auf verschiedenen Kontinenten gelebt und künstlerisch gearbeitet. Welche Rolle spielt die Exponierung gegenüber der Kunst an ganz verschiedenen Orten möglicherweise für die Herausbildung von Verhoefs Malerei und Auffassung von Abstraktion? Nach Paparoni (1996, 195) ist die Abstraktion Ende des 20. Jahrhunderts bestrebt, Formen und Theorien miteinander in Beziehung zu setzen,

die zuvor als unvereinbar galten. Verhoef lässt sich kaum einer einzigen Sichtweise im Blick auf die Abstraktion bzw. Malerei überhaupt unterwerfen. Laut Paparoni standen sich in den 1950er Jahren Ost und West gegenüber, New York und Paris, der Kapitalismus und der Kommunismus und nicht zuletzt Weiß und Schwarz. In der Kunst seit den 1980er Jahren dagegen werde „alles vermischt, durcheinander- und zusammengeworfen“. Greenbergs autonomer Formalismus habe die Malerei auf ihre Mittel reduziert und die Welt des Künstlers, beispielsweise Mondrians utopische Vorstellungen oder die Mythopoetik eines Pollock, radikal ausgeschlossen. In den 1990er Jahren dann wurde die Frage aufgeworfen, ob sich die Abstraktion auf die reale Außenwelt richten könne oder ob sie selbstreferenziell zu sein habe. Aber kann sie sich nicht faktisch auf ganz verschiedene Dinge beziehen? Paparoni (1996, 198) erklärt, dass „ein guter Gedanke nicht ausreicht, um ein Werk zu begründen, so wie umgekehrt die technischen Fähigkeiten nicht ausreichen, wenn sie nicht durch eine gute Idee motiviert werden“. Die Abstraktion macht sich sowohl über sich selbst als auch über andere Dinge Gedanken, sie weist heterogene und durchaus widersprüchliche Herangehensweisen auf, erlaubt unterschiedliche Interpretationen und „vermeidet die Unterstellung von Kohärenz“ (ebd.). Was bedeutet Abstraktion in unserer heutigen multikulturellen Gesellschaft, im Zeitalter der Massenmigration, in einer Welt, die durch globalen Informationsaustausch zusammengehalten wird?

## **1. Abstraktion bei Toon Verhoef**

In diesem Abschnitt untersuche ich verschiedene Konzepte in Verhoefs Malerei im Blick darauf, ob sie sie zu einer abstrakten Malerei werden lassen und wenn ja, was dies bedeutet. Was sagt Verhoef selbst über Abstraktion und inwiefern spiegelt sich dies in seinen Werken wider?

### **1.1 Abstraktion als Anarchie oder Innovation?**

Verhoef malte seit jeher in einer tendenziell abstrakten Art und Weise, möglicherweise deshalb, weil er während seiner Jahre in Buenos Aires (1957 bis 1963) in einem hohen Maße mit abstrakter Kunst konfrontiert war. Er erklärt, dass die abstrakte Kunst damals tatsächlich „die einzige Art von Malerei war, die mir in den Sinn kam. Es ging nicht darum, sich für die Abstraktion zu entscheiden; sie war vielmehr etwas, womit ich eher zufällig in Kontakt kam, und ganz offensichtlich hatte sie mir etwas zu sagen.“ (Vos 1988, 6) Verhoef besuchte die Rijksakademie zu einer Zeit, in der die Studierenden eher figurativ arbeiteten, und trotzdem hinterfragte er

den Deutungsansatz, dass „die Abstraktion aus der Figuration entstanden war. Ja, das mag einmal wahr gewesen sein, aber was einmal war, muss nicht immer und zu jeder Zeit so sein.“ (Ebd.) Diese kritische Infragestellung eröffnete ihm neue Möglichkeiten. Er wandte diese (hinter)fragende Herangehensweise auch auf die Malerei und ihre Materialien an.

Verhoef stellt in einer Erörterung von Velasquez' *Las Hilanderas* fest, er spreche hier „notwendig“ immer auch über seine eigenen Ambitionen, die wiederum zum Teil auf Beobachtungen des spanischen Philosophen José Ortega y Gasset zurückgingen. Nach Ortega y Gasset nahm Velasquez in *Las Hilanderas* nämlich „das Gemälde gewissermaßen aus der Malerei heraus“ (Verhoef 2001). Velasquez' neue Herangehensweise stand in unmittelbarem Widerspruch zu derjenigen seiner Vorgänger. Ortega hält fest, Velasquez habe Abstand genommen, das malen zu wollen, wovon er glaubte, es könne nicht gemalt werden. Nach Verhoef zeigt er in *Las Hilanderas* stattdessen, „was man mit der Farbe anstellen kann. Es ist entscheidend für die visuelle Tätigkeit der Malerei, dass sie als Farbe wahrgenommen und nicht als menschliches Fleisch oder Haut missverstanden wird. Das Ganze soll uns verblüffen – wir sind bass erstaunt, dass ganz offensichtliche Flecken und Kleckse einen Kragen, ein Gesicht oder ein Wollknäuel wiedergeben können.“ (Ebd.) Die Technik der „Flecken und Strähnchen“ ist in Ortegas Worten „indifferent“. Aus kurzer Entfernung unerkennbar, schält sich die Form aus einer gewissen Distanz plötzlich heraus, oder in Verhoefs Worten: „Die Malerei erscheint und verschwindet wieder, die Figuren erscheinen und verschwinden.“ (Ebd.) Sind diese Flecken abstrakt? Nach Verhoef geht Velasquez „über den Ansatz Ähnlichkeit/Abbild hinaus und stellt ‚Schmierereien‘ her, die die Wahrheit verkörpern, eine Wahrheit in sich selbst“ (ebd.). Ein Ereignis setze sich aus verschiedenen unterschiedlichen Momenten zusammen, und „manche Maler malten die sich bewegende Bewegung; Velasquez malte die Bewegung in einem Moment, das heißt, in einem Moment des Stillstands“ (ebd.), und er malte einen Moment der Zeit ganz so wie einen Moment des Seins oder der Existenz. Für Velasquez bestehe die Aufgabe der Malerei darin, den Moment zu verewigen, er reduziere die Malerei also darauf, etwas sichtbar zu machen, zu visualisieren. Verhoef betont, *Las Hilanderas* involviere „das Sehen aus einer Distanz“, was die Figuren „immateriell“ werden lasse, und eben dies stellte eine Innovation in der Malerei der damaligen Zeit dar – sie bekam plötzlich etwas Schemenhaftes, ja „Gespenstisches“. Nach Verhoef wurde diese Wirkung dadurch erreicht, dass der Gegenstand auf seine Farbwerte reduziert und das Modellierende stark zurückgenommen wurde, die „Substanz oder Textur“ wurde eliminiert und „die

Farbe ist fast flüssig“ (ebd.). Diese Form der Reduktion erinnert an Abstraktion. Die Welt wird zu einem Hohlraum, dessen innerster Tiefe Figuren entsteigen.

Verhoef begann sich zu fragen, weshalb sich Velasquez für diese Herangehensweise entschied, was es war, das ihn zu dieser Entdeckung gebracht hatte, und „was sie für uns heute bedeutet, heute, wo die Malerei für überflüssig erklärt wurde (*Volkskrant* 11-5-2001)“ (ebd.). Er nimmt Rekurs auf Ortegas Vorschlag, Velasquez habe die vergangene Kunst studiert, um über sie hinauszugehen, indem er „die Kunst rein als ein System ästhetischer Herausforderungen betrachtete, die nach Lösungen verlangen“ (ebd.). Malerei ist eine „einzigartige, visuelle Aussage“, ein „einzelnes Beispiel für eine unendliche Anzahl möglicher Bilder“ (ebd.). Verhoefs Auffassung von Abstraktion betont somit die Einzigartigkeit der individuellen Perspektive, sie ist keineswegs einfach eine Wiederholung früherer Normen. Sie umfasst die Frage, was man mit Farbe machen kann und was die Sichtbarkeit des Bildes bedeutet – und in diesem Sinne schließt seine Abstraktheit Inhalt und Form zusammen: Die Farbe visualisiert den Gedanken.

Verhoefs frühe abstrakte Gemälde aus den 1980er Jahren zeugen von extensivem Experimentieren. Nach Alpers (2007, 14) ist das Experiment historisch betrachtet seit jeher ein Teil des Malprozesses, und das Atelier als Versuchsstätte zeugt immer auch von der Beziehung eines Individuums zur Welt und zur *Conditio humana* als ganzer. Das Laborstudio erlaube es, „die Malerei als Forschung zu begreifen“. Experimentieren impliziert Forschung – daher begreift Alpers Künstler:innen als Forscher:innen, die sich mit den Erscheinungen auseinandersetzen, ganz so wie Vermeer, der nicht irgendwelche Mutmaßungen über das Licht anstellte, sondern es ausführlich studierte. Nach Alpers sind Künstler wie Experimentatoren, die die Eigenschaften eines Werkzeuges penibelst auskundschaften sowie die Wirkungen, zu denen man auf der Basis dieser Untersuchungen gelangen kann. In diesem Sinne hat auch Verhoef die Farbe ins Visier genommen und untersucht, und was man mit ihr erreichen kann; ihre Bedeutung, ihr Gebrauch und ihr Zweck zeigen, dass seine Abstraktion Annahmen durch ein genaues Studium überprüft, dass sie die Gewohnheit durch die Untersuchung aushöhlt, wie in seinem Werk *Untitled* (2014), in dem die Farbe auf eine technisch bislang ungekannte Art und Weise verwendet wird und Inhalt und Form untrennbar geworden sind. Ist Abstraktion im Sinne der technischen Innovation daher ein unablässiges Experimentieren? Nach Alpers (2007, 45) nahm man im Allgemeinen an, dass die Herangehensweise der Problemlösung, wie sie die italienische Renaissance-Kunst vorführte, zum exemplarischen Modell für den „Fortschritt im menschlichen Wissen“ wurde, der sich mit den Wissenschaften

verband. Er verweist auf Gombrich, der festhält, der Künstler arbeite „wie ein Wissenschaftler. Seine Werke existieren nicht nur um ihrer selbst willen, sondern auch, um bestimmte Problemlösungen zu demonstrieren.“ Verbindet man Kunst und Wissenschaft, suggeriert das Fortschritt, während die Kunst das Scheitern impliziert, was zwar auf eine neue Chance hindeutet – aber ist das Fortschritt? Verhoef erklärt, dass „ein Gemälde im Prozess seiner Herstellung im Grunde nicht scheitern kann, denn es ist ja gerade dieser Prozess, der begründet, dass es geschaffen werden muss“ (Vos 1988, 5).

In seinen großen Bildern von 2014 experimentiert Verhoef mit verschiedenen Materialien, um zu einer Räumlichkeit zu gelangen, die anarchisches Wachstum widerspiegelt: „Ich verwende ähnliche Formen, die ich herumdrehe, spiegle und in die Gegenrichtung wende. Das Gitter ist wie eine Aufeinanderfolge von Formen, die einen Sinn ergeben. Ich dachte an Anschlagtafeln mit Wahlplakaten, alle mehr oder weniger von der gleichen Größe, aber doch unterschiedlich. Es gibt in der Art und Weise, wie sie wachsen, eine anarchische Struktur.“ (Goldbach 2015, 33) Möglicherweise betont das „Gleiche“, aber doch „Unterschiedene“ die individuelle Position, das heißt, die Vielfalt inmitten der Gleichstellung. Außerdem suggerieren das Anarchische und das Umkehren der Formen ein Hinterfragen bzw. eine Opposition, denn Formen, die umgedreht werden, weisen andere Winkel auf, das wuchernde Wachstum widersteht dem systemischen Raster, insofern es auf Bewegung, Wandel, Entwicklung, Denken, Experimentieren und das Unfertige verweist. In *Untitled* (2014) wird eine Spannung geschaffen zwischen dem systemischen Raster und dem Wuchern. Vielleicht trägt das der Kunst inhärente Scheitern dahingehend zu ihrem Fortschritt bei, dass sie nicht stehenbleiben kann. Nach Visser (2015, 17) untersuchen Verhoefs Gemälde von 2014 das „Flüchtige, das Unbekannte, das Prekäre und Energetische. Im Universum ist eine fixierte, abgesicherte Position nicht vorstellbar. All das ergibt eine eigenwillige, unbeständige Schönheit, die dem Auge und demjenigen Teil unseres Gehirns, den wir in einer fernen Vergangenheit ‚Seele‘ nannten, ein Festmahl bietet.“ Verhoefs komplexe Technik in den Bildern dieses Jahres spiegelt ein experimentelles Suchen wider: Er beginnt damit, die Leinwände mit Kreide zu grundieren, auf die er anschließend mit Acryl auf einen 150 x 100 cm großen Lexanbogen (eine Art transparentes PVC) Formen aufträgt, die mit Kartonformen umrissen werden. In einem nächsten Schritt werden die Leerstellen mit Acryl übermalt. Sind sie getrocknet, werden sie auf die Leinwand übertragen und das PVC entfernt. Dann trägt er weitere Schichten von farblosem Acryl und Ölfarbe auf. Auf den ersten Blick ruft das Gemälde aufgrund der unüblichen Herstellungsmethode Verwirrung hervor. Die Untrennbarkeit von Form

und Inhalt bei Verhoef involviert eine Technik, die seine Malerei von früheren Konventionen entfernt. Die „anarchische Struktur“ ist vor allem in ihrem einzigartigen Raumgefühl etwas radikal Neues.

Verhoefs Abstraktion bannt „einen früheren Akt auf eine ganz konkrete Weise in die Gegenwart“ (Verhoef 2013), in den Strom des Denkens und sein Verständnis von Anarchie. Es sind diese geistigen Abstraktionen, die in Farbe verwandelt werden, und das räumliche Pulsieren seiner Bilder von 2014, die den beständigen Wandel der Wahrnehmungen und Gedanken widerspiegeln – die Lebensenergien, die erscheinen und verschwinden, insofern sie von den nächsten Betrachtungen abgelöst werden, was zahllose Facetten möglicher Gedankenwege eröffnet. Die Realität ist nicht vorherbestimmt. Verhoef entdeckte die adäquate „Malweise“ dazu, das „Wie“ für das „Was“ dieser Arbeiten.

Verhoefs Gemälde zeigen einen unüblichen Gebrauch von Farbe und Farbauftrag. Dieses Unübliche ist die spezifische Kraft seiner Abstraktion im Informationszeitalter, sie ist das, was sich dem Klischee, dem „Gleichen“ widersetzt und uns zwingt, nachzudenken. Verhoefs Bilder von 2014 verfügen über eine Räumlichkeit, die den Betrachtenden in den Raum des Gemäldes hineinzieht, mithilfe einander überlappender Farben und Formen, die verschiedene Ebenen von Tiefe hervorbringen, was ein Eintauchen gestattet in einen Raum des Wahrnehmens und Denkens. Die Malschichten enthalten Spuren von Vergangenen und Gegenwärtigen, Erinnerungen und Experimenten, was durch die Schichten der Farbe emporsteigt, wie in *Untitled* (2014), wo weiße Linien durch das übermalte fahle Orange schimmern. Visser (2015, 17) vergleicht die Schichtung in Verhoefs Gemälden von 2014 mit „einem Foto von Borges' Bibliothek mit ihren einander überlagernden Folianten. Seinem Labyrinth an Referenzen. Jeder Text kennt seinen Vorläufer. Borges, der irgendwo von den Erinnerungen an Erinnerungen spricht“. Diese individuelle Suche ist das, was Verhoefs Malerei unüblich werden lässt, unvertraut und einzigartig. Unterschiede zu bemerken heißt, frei zu werden von vorgefertigten Mustern. Verhoefs Einzigartigkeit steht in Widerspruch zu Clement Greenbergs Universalisierung. Die pulsierenden individuellen Formen scheinen aufzusteigen und wieder zu versinken, wie Phantome, die in der Leere flimmern, bevor sie verschwinden, um durch andere ersetzt zu werden. Im Erscheinen suchen sie zur Form zu gelangen, sie probieren herum, da es kein Vorbild gibt, und verlassen irgendwann die Spuren dieses Prozesses wieder. Es ist eine Bewegung von der Abwesenheit in die Anwesenheit, vom Gedanken in die Farbe. Verhoef spricht von einem „Unbehagen dort, wo alles (da) ist“ (Verhoef 2014, 34).

Auch sagt er, es sei wichtig, darüber nachzudenken, was den Maler beeinflusst, wie er seine Aufgabe übernimmt, „wie er als Person ist“. Er kritisiert den kunsthistorischen Fokus, der ganz auf der Malerei liegt und vom Individuum absieht. Die Essenz von Velasquez' Kunst werde in der Totalität seines Lebens und seines Werkes sichtbar wie auch in dem, was er *nicht* malte – und nicht in der Begutachtung eines einzelnen Bildes. Velasquez enthüllte, wer er war. Ortega habe den Gedanken zurückgewiesen, dass „ein Individuum stets in Einklang steht mit seiner Zeit. Zu einem solchen Missverständnis kommt es, weil wir immer unterstellen, große Persönlichkeiten repräsentierten ihre Zeit, wo doch eigentlich klar sein sollte, dass sie meistens das Gegenteil repräsentieren.“ (Verhoef 2013) Im Rekurs auf Ortega y Gasset erörtert Verhoef, wie Velasquez malte und „weshalb oder wofür er malte. Und wenn dieses ‚Wofür‘ erklärt ist, können wir anfangen, das ‚Warum‘ zu verstehen. Von der Form der Erscheinung zurück zu ihrem Ursprung zu gehen, die Genesis wahrzunehmen, um diese auf eine innig vertraute Weise zu wissen.“ (Ebd.) In diesem Zusammenhang legt Verhoef großen Nachdruck auf die Person des Malers: „Hinter dem unbeweglichen Farbflecken auf den Leinwand, seiner Stummheit und mineralischen Trägheit überlassen, ist da ein Lebewesen voller Seufzer und Sehnsüchte, von Angriff und Verteidigung, von positiven und negativen Einflüssen, ein Wesen voller Glauben und Zweifel – also letztlich der ganze und höchst lebendige Velasquez in dem Moment, indem seine Finger den Pinsel in Bewegung setzen; diese Finger sind ‚dita pensosa‘, denkende Finger, voller Voreingenommenheiten, wo sich die ganze Elektrizität eines Lebens zusammenzieht. Und wir haben all das wiederzubeleben, es von Neuem in seinem Funktionieren, seinem Tun und Geschehen zu sehen, uns vorzustellen, dass wir den Pinselstrich verfolgen – und dabei geht es nicht darum, was alles auf den Pinselstrich sozusagen draufgepackt werden muss, sondern darum, was aus ihm herausfließt, was in ihm verschlossen war und uns nun vorgeführt wird. Das Gemälde ist mehr als Leinen, Holz oder irgendeine chemische Substanz – es ist Bruchstück eines menschlichen Lebens und nichts sonst.“ (Ebd.)

## **1.2 Abstraktion und das Nicht-Willkürliche**

Wie können wir heute, im Zeitalter der Flucht, der allgegenwärtigen Medien und Flut an digitalen Bildern für die Validität und Relevanz der abstrakten Malerei eintreten? Was Abstraktion ist, mag den verschiedenen Deutungen eines Kunstwerks unterworfen sein. Ist die Stille der Malerei ein Vorteil? Nach Pelzer (2005, 78) ist die Abstraktion voller offener Assoziationen und Indoktrinationen. Nichtfigurativen

Arbeiten wird bisweilen vorgeworfen, „sie würden einen hohlen, überflüssigen, dekorativen, nutzlosen, individualistischen und apolitischen Formalismus vertreten, Kunst um willen der Kunst ... wegen ihrer radikalen Feinfühligkeit in Bezug auf sich selbst, ihrer Abkapselung, ihrer radikalen Abtrennung von der Welt, und manchmal werden sie ganz im Gegenteil gefeiert und besungen als unbeschreiblich, sublim, mystisch, autonom und absolut.“ Das Werk bleibt ein von den mit ihm verbundenen Theorien und Glaubenssachen unabhängiger Gegenstand. Pelzer kritisiert die „unerträgliche Verheiligung/ Heroisierung“ der abstrakten Kunst und ihre Verknüpfung mit dem „Transzendentalen, dem Absoluten, dem Reinen, dem Superfeinfühligem und Autonomem ...“ (ebd. 80). Ist Abstraktion etwas Willkürliches?

Verhoef sagt: „Wir müssen lernen, der präzisen und individuellen Bedeutung jedes einzelnen Teiles Anerkennung zu zollen und nicht irgendetwas zu sehen, das wir mehr oder weniger vermuten oder meinen, in ihm zu erkennen. Die Methode besteht darin, auf das Gemälde zu sehen als wäre es ein Fossil mit der versteinerten, mineralisierten Spur eines persönlichen Lebensabschnittes. Das ist nicht als bloße Behauptung zu verstehen, sondern als ein präzises Theorem. Jedes Pigment ist der Zeuge einer nachhaltigen Entscheidung, die vom Maler getroffen wurde, den Klecks genau hier zu setzen und nicht an einer anderen Stelle. Diese Entscheidung ist die tatsächliche Bedeutung des Pigmentes bzw. der Farbe, und genau das müssen wir lernen zu sehen. Mit anderen Worten: Um das Gemälde zu sehen, müssen wir einen Schritt zurückgehen, um den Maler das Gemälde malen zu sehen, und darin das Vergangene zurückverfolgen. Es ist wichtig, dem zu folgen, was es war, das den Maler dazu gebracht hat, einen einfachen Pinselstrich zu platzieren. Zunächst entspringt es der Überzeugung, dass der Farbfleck dazu taugt, einen erwünschten Effekt im ästhetischen Organismus des Bildes hervorzurufen. Das heißt, dass die ganze Intention des Gemäldes zum aktiven Part eines jeden Pinselstriches wird, der durch diese Entscheidung inspiriert und genährt wurde. Das einzelne Pigment ist das Zeugnis jedes Pinselstriches, der wiederum eine Entscheidung darstellt, die das Gemälde als Ganzes antizipiert. Diese Idee des Bildes, die in jedem Farbkleck präsent und aktiv ist, ist das, was der Maler uns sagen will, und nichts sonst. Jedes Statement ist dabei unvollkommen. Wir sagen nie genau das, was wir eigentlich sagen wollten.“ (Verhoef 2001) Für Verhoef ist Abstraktion ein Prozess, der einem Entscheidungen abverlangt und keine Willkür – trotz ihrer notwendigen Ungenauigkeit.

Wenn man seine Aussage, wonach „jeder Pinselstrich eine Entscheidung darstellt, die das Gemälde als Ganzes antizipiert“ mit Stellas Ansatz vergleicht, dass ein Gemälde „komponiert ist in dem Sinne, dass die Dinge zusammengefügt sind. Es



gibt keinen Weg aus dem Gleichgewicht heraus ...“ (Owens 2016, 156), dann spiegelt dies klar wider, dass die Abstraktion keineswegs willkürlich vorgeht, sondern Entscheidungen beinhaltet, und insofern sowohl Verhoef als auch Stella kein symmetrisches Ordnungssystem heranziehen, ist die Abstraktion nicht zwingend regelbasiert und deduktiv. Stella musste für jeden einzelnen Gesichtspunkt der Bildfläche eine kompositorische Entscheidung treffen. Im Unterschied zu Verhoefs Gemälde als Fragment eines Menschenlebens, hält Stella fest: „Es geht immer wieder darum, ob man einen Gegenstand herstellt oder auf einer Oberfläche arbeitet. Ganz schlicht geht es darum, wie man die Dinge zusammenbekommt. Das ist das Einzige, was für mich zählt.“ (Ebd.)

### **1.3 Abstraktion: Das Was wird vom Wie bestimmt**

Nach Verhoef ist in der abstrakten Kunst eher das „Wie“ als das „Was“ ein „Thema, über das man unabhängig von der Frage ‚formal‘ oder ‚nicht-formal‘ nachdenken kann. Die Frage nach dem ‚Wie‘ und dem ‚Was‘ taucht auch auf, wenn man eine, sagen wir mal: offensichtlich eher formale Arbeitsweise gewählt hat. Die Frage nach dem ‚Was‘ löst sich aufgrund dieser Wahl keineswegs in Luft auf.“ (Vos 1988, 6) Verhoef erklärt, dass für den Künstler „die Frage hinsichtlich des ‚Was‘ auftaucht“, und dass „für den Maler das ‚Wie‘ mit dem ‚Was‘ verbunden ist und *vice versa*“ (ebd. 7). Er selbst könne nicht darüber nachdenken, wie er etwas malen soll, wenn er nicht zur selben Zeit wüsste, was er malt. „Und was ich male, ist zu hundert Prozent dadurch bestimmt, wie ich dies tue. Für mich wird die Frage ‚Was ist das?‘ dadurch beantwortet, dass ich male. Hier endet sie. Ich kann dieses ‚Was‘ nicht anders beschreiben als so, wie es durch das Gemälde selbst erklärt wird.“ (Ebd.) Abstraktion wird häufig mit Formalismus verbunden, mit dem Oberflächlichen und einer ästhetischen Manipulation der Farbe – Verhoef stellt genau dies in Frage. Er zeigt, dass er sein Werk nicht mit Vorstellungen rechtfertigt, „die nichts mit dem zu tun haben, was ich gedacht, gemeint oder erfahren habe. Die Beweggründe, denen ein Maler gehorcht, müssen auf eine völlig andere Art und Weise in Erfahrung gebracht werden. Sein Problem ist weniger die Frage, ‚worum es geht‘ als die, welchen Grund es dafür gibt, dieses oder jenes zu malen. Das ist nicht das gleiche. Wenn Sie sagen: ‚Gib deiner Schöpfung einen Namen!‘, dann enden Sie im Dunstkreis des ‚Was‘. Aber das bringt einen den Gründen, warum man den Pinsel in die Hand nimmt, um keinen Hauch näher.“ (Vos 1988, 7)

Nach Gilson besteht das Motiv des Bildes in seiner Realisierung, „Form und Inhalt sind identisch“<sup>1</sup>. Vos sagt, dass Verhoefs Abstraktion sich mit einem theoretischen Standpunkt beschäftige und mit einer „ausgesprochen tiefreichenden Erfahrung der Realität“ (Vos 1988, 8). Für Verhoef gibt es die Kunst nicht nur in Abhängigkeit von einem spezifischen Kontext; sie verlangt nach dem Auge des Künstlers/der Künstlerin, er/sie hat der eigentlich „formbildende Faktor“ zu sein. Verhoef zeigt, dass Künstler:innen letztlich alles machen können – aber was wäre jeweils die Begründung dafür? Nach meiner Auffassung zeigt das oben Gesagte, dass Verhoefs Malerei keineswegs willkürlich ist, die reine Abstraktion eines Gegenstandes oder das Interesse an formalen Eigenschaften, sondern auf künstlerischen Entscheidungen beruht. Seine Stellungnahmen stürzen die üblichen Klischees über Abstraktion um.

#### **1.4 Abstraktion als Empfindung und Teil jeder geistigen Aktivität**

Neben seiner Bewunderung für Velasquez und Clyfford Still haben, so Verhoef, die „Wurzellosigkeit und Entfremdung“ sowie die nicht-darstellenden Qualitäten der Gemälde von De Chirico aus den Jahren 1913 bis 1917 und *L'Enigme de la Fatalit* seine Malerei beeinflusst. Seinem Gedächtnis entsprungene Bilder, die sich mit der Melancholie und „dem desolaten Bild von Buenos Aires“ (Vos 1988, 25) beschäftigen, begegnen einem in seinen Gemälden. Ganz unabhängig davon, ob es sich um ein abbildendes oder ein nicht-darstellendes Gemälde handelt, überkommt einen dessen spezifische Stimmung. Diesen Bildern Titel zu verleihen, trägt nach Aussage Verhoefs weder dazu bei, etwas im Blick auf das Bild zu klären, noch stellen sie eine Art „Schlüssel“ zu der jeweiligen Malerei dar. Die Konzentration auf die Farbe legt Reduktion nahe, das heißt, eine Form von Abstraktion. Nach Fuchs (2013, 9) funktioniert ein abstraktes Kunstwerk ohne einen Titel oder den „Leitfaden eines Motivs“ ganz einfach dadurch, dass es Gefühle und Erinnerungen im Betrachtenden hervorruft. Auf eben diese Art und Weise würden auch geistige Bilder entstehen, und auch während des schöpferischen Prozesses sei der Geist des Künstlers keineswegs „immun“ (ebd.) dagegen. Nach Verhoef bringen eine Farbe oder eine Kombination von Farben verschiedene Dinge in Bewegung, wenn man beginnt, über ein Gemälde nachzudenken.

Wie ich in dem Kapitel über Paul Klee versucht habe zu zeigen, hinterfragt die abstrakte Malerei die abbildend-darstellende Funktion der Malerei und reflektiert auf eine kritische Weise die Stellung der gegenwärtigen Malerei im Blick auf ihren

---

<sup>1</sup> Vgl. Verhoef 1987.

historischen Kontext. Verhoef erklärt, Malerei sei deswegen abstrakt, „weil jede wirklich schöpferische Malerei abstrakt ist, und zwar nicht nur ein bisschen, sondern in höchstem Maße. Abstraktion ist ein wesentliches Charakteristikum jeder geistigen Tätigkeit. Zu sehen, dass der Ursprung eines Gemäldes nirgendwo anders liegt als im Geist des Künstlers, heißt auch zu sehen, dass die Abstraktion ihren Ursprung im Gemälde selbst hat.“ (Verhoef 1987, 18 f.) Verhoefs Abstraktion ist weder von der Figuration abgeleitet noch ist sie anekdotisch. Sie erinnert an Deleuzes Hinweis auf Sehen und Denken: „Wenn Sehen und Denken Formen der Äußerlichkeit sind, so richtet sich das Denken auf ein Außen, das keine weitere Form besitzt. Denken heißt, ins Nicht-Geschichtete gelangen. Sehen ist Denken, Sprechen ist Denken, das Denken jedoch vollzieht sich im Zwischenraum, in der Disjunktion von Sehen und Sprechen.“ (Deleuze 1991, 121) Hat die Abstraktion ihren Ort möglicherweise in genau diesem Zwischenraum? Ließe sich Klees Abstraktion, die dem „Herz der Schöpfung“ entspringt, mit Verhoefs Konzept von Abstraktion als Teil jeder geistigen Aktivität und als Ursprunghaftigkeit im Gemälde selbst vergleichen? Klees Abstraktion entstammt der „Zone des Zwischen“; sie macht die tiefere Bedeutung der Erscheinung durch das Abstrakte sichtbar oder, in Deleuzes Worten: Denken richtet sich auf ein Außen, das keine weitere Form besitzt. Klees Unfertigkeit und Abstraktheit enthüllt mehr als eine äußere Form: Er bedient sich für die visuelle Realisierung des Denkens sichtbarer Mittel. Gerhard Richter hat einmal gesagt, dass Bilder das Unerklärliche zugänglicher machen. Es scheint, als würde die Abstraktion die Visualisierung des Denkens und seiner Prozessualität sichtbar machen.

Nach Verhoef „hat die Abstraktion nicht so viel damit zu tun, wie man Dinge aus der Realität abstrahiert oder sie in seine eigene Form übersetzt, sondern eher damit, wie man auf die Dinge schaut, wie man das, was einen umgibt, erfährt“ (Vos 1988, 14). Wie oben erörtert, meint Deleuze, dass Kunst nicht wiedergibt, sondern zu einer Erfahrung wird, sie wird empfunden und zieht neue Empfindungen nach sich. Deleuzes Empfindung beinhaltet das In-der-Welt-sein und wird dadurch zu einer Erfahrung, dass man in das Gemälde eintritt und „eine Einheit von Empfindung und Empfundem verspürt“ (Deleuze 2010, 25). Die Empfindung umfasst auch den auf die Leinwand gemalten Körper, nicht im Sinne einer dargestellten Figur, sondern als die Erfahrung einer „Aufrechterhaltung gerade *dieser* Empfindung ...“ (ebd.). Verhoef bezieht sich auf die Visualität der Malerei, die trotz ihrer Unvermitteltheit eine hermetische Kunst bleibt. Wie wird diese Empfindung, Unvermitteltheit bzw. Visualität erreicht?

Fuchs (2014, 4) beschreibt die Sinnlichkeit in Verhoefs Abstraktion: „Die Sonne ergießt sich durch die Fenster seines Studios, während Morgenlicht auf der

silbergrauen Wasseroberfläche glitzert, und der Maler denkt: Heute ein strahlend gelbes Bild. Oder ist das ein zu frivoler Gedanke, wenn man dieses Spektakel von Weiß und Gelb sieht? Bis heute ertappe ich mich selbst dabei, eine seriöse Rechtfertigung für ein derart impulsives Gemälde ausfindig machen zu wollen, für seine Existenz – als wäre seine Schönheit nicht schon genug.“ Für Fuchs hat das Impulsive einen willkürlichen Charakter. Nach meiner Auffassung strahlt die Empfindung des Gelb unmittelbar auf die Betrachter:innen aus und ist keineswegs willkürlich; da Abstraktion (als geistige Aktivität) „die Art und Weise“ beinhaltet, „wie man die Dinge sieht“, und die abstrakte Form durch das „Vermittlungsorgan des Gehirns“ agiert, so dass „Sehen Denken ist“, führt dies zu einem Gemälde in einer nicht-narrativen abstrakten Form (Abstraktion als Reduktion). Die Erfahrung von Verhoefs Malerei unterscheidet sich von der Erfahrung einer alltäglichen Beobachtung aufgrund der Genauigkeit von Farbe, Form und Komposition. Hustvedt (2010, 42) schreibt, das Ziel der Malerei bestünde darin, angeschaut und durchdacht zu werden. Denken sei etwas Aktives, und die Bedeutung der Kunst werde „auf jedem Level unserer Erfahrung“ generiert. Verhoefs Malerei ist meines Erachtens insofern nicht willkürlich, als sie eine spezifische und niemals zufällige Entscheidung darstellt. Wie verhält sie sich zu der Empfindung und welche Rolle spielt diese in Verhoefs Abstraktion?

Zusammen mit dem Sinnlichen bilden sowohl äußere als auch innere Realitäten einen Teil der Abstraktion, wie Verhoef klarstellt; abstrakte Kunst wird nicht in der „abgeriegelten Welt“ unseres höchstpersönlichen Gehirns geschaffen. Der formale Teil der abstrakten Kunst wird nicht „vollkommen unabhängig“ von unserer Reflexion und gewissen Vorannahmen ausgearbeitet. Verhoef betont, er sei sich des Äußeren sehr bewusst. Er spricht von „durchdachten“ Bildern, womit er andeutet, dass der kreative Akt von einem ausgesprochen präzisen intellektuellen Prozess gelenkt wird. Diese Auffassung von künstlerischer Praxis widerspricht unmittelbar dem „freien Fluss unbewusster Impulse“, der häufig mit der abstrakten Kunst in Verbindung gebracht wird. Verhoefs Abstraktion wirft Fragen auf bezüglich der Differenz zwischen Abstraktion und Repräsentation, über die Art und Weise der Darstellung von Realität, über den Unterschied zwischen der Beobachtung der Realität und ihrer Erfahrung, bezüglich der Theorien von Abstraktion, Vorurteilen und der gegenwärtigen Praxis der abstrakten Malerei. Er macht deutlich, dass er in verschiedenen Gemälden Sachen identifizieren kann, bei denen ‚externe Stimuli‘ eine Rolle gespielt haben, hauptsächlich in der Konzeption des Gemäldes, während des Malens und nicht zuletzt, während er über das Bild nachdachte und Entwürfe durchspielte. Die ‚externen Stimuli‘ sind optischer Natur, zum Beispiel ein Film. Abstraktion als Art

und Weise, wie der Künstler die Dinge sieht und sein Umfeld erfährt, heißt nicht, „die Dinge aus der Realität“ zu nehmen, sondern die Eigenschaften „der Dinge, mit denen man in der Realität Erfahrungen macht. Und in meinem Fall betrifft das häufiger die Farbe als die Form. Eine Form, die sich auf nichts bezieht, existiert irgendwie nicht ... ich meine, eine abstrakte Form.“ (Vos 1988, 14) Weiter sagt Verhoef: „Farbe hat die abstrakte Eigenschaft, auch unabhängig von einem Gegenstand wahrgenommen werden zu können“ (ebd.). Es scheint mir, als wäre Verhoefs Empfindung beispielsweise der Farbe Gelb damit auf die Erfahrung der Eigenschaften von Gelb in der Realität bezogen, während das gemalte Gelb von der Realität unterschieden und intensiviert ist, um zu einer Empfindung und Abstraktion zu werden.

Verhoef (2001) betont Velasquez' Schöpfung einer immateriellen Präsenz der Welt, welche die Malerei als reine Visualisierung darstellt, „Wirklichkeit als Erscheinung: Die Erscheinung der Realität ist ihre Erscheinung, der Moment der Realität, der mit seinem Sich-uns-Präsentieren übereinstimmt.“ Wenn Verhoefs Malerei abstrakt ist, dann ist dies eine Form von Abstraktion, die das Wahrgenommene in sich aufnimmt, eine Form, in der die Wahrnehmung eines Kunstwerkes „das dialektische Resultat einer sinnlichen und einer intellektuellen Annäherung darstellt, die sich in beständiger Interaktion befinden. Eine Wahrnehmung, die der Spannung zwischen Gefühl und Intellekt entspringt.“ (Dippel und Mignot 1983, 125) Eine solche Spannung ist ganz zentral für Verhoefs Malerei. Nach Dippel und Mignot scheint Verhoefs Malerei aufgrund der Abwesenheit wiedererkennbarer Bilder abstrakt zu sein, tatsächlich sei sie jedoch weder abstrakt noch handle es sich um eine abstrahierte Realität. Die Bilder sind „auf die reale Erfahrung bezogen ...“ (ebd.) und beschwören etwas herauf, was man in der alltäglichen Welt schon gesehen hat. Verhoefs Behauptung, die Abstraktion werde nicht in einem autonomen Hirn hervorgebracht, sondern zehre von ‚externen Stimuli‘, scheint diese Herangehensweise zu untermauern – aber impliziert dies, dass die Abstraktion als solche dann nicht auf die Erfahrung bezogen ist? Handelt es sich gerade dann um Abstraktion, wenn die ‚externen Stimuli‘ ausgeklammert werden? Mir scheint, dass Verhoefs abstrakte Form auf etwas bezogen bleibt (andernfalls würde sie „nicht existieren“), und dass die Farbe über abstrakte, von einem Objekt unabhängige Eigenschaften verfügt. Dies suggeriert: Will man Verhoef unter die Abstraktion „kategorisieren“, wäre dies eine Abstraktion im Sinne einer Kombination zwischen dem, was sich auf etwas bezieht (äußere Stimuli), und dem, was abstrakte Eigenschaften hat (die Farbe). Außerdem enthält seine Abstraktion das Was, das Warum, das Wie, die Empfindung, Erfahrungen, den schöpferischen Akt, die geistige Aktivität, Wahrnehmung und das Hinterfragen.

Verhoefs Gemälde zeigen sinnliche Farben und reduzierte Formen. Nach Marcel Vos (1987, 18) wird unser erster Eindruck von einem abstrakten Gemälde von der Präsenz oder Absenz eines identifizierbaren Bildes beeinflusst, aber diese Unterscheidung ergibt sich eher durch unsere „Angewiesenheit auf eine Sprache, wenn es darum geht, Dinge zu benennen und wiederzuerkennen“ als durch „die Natur der Malerei selbst“. Verhoef (2001) behauptet in seiner Vorlesung über Velasquez' *Las Hilanderas*, dass die Malerei „eine Form der Existenz darstelle, eine Art des ‚Seins‘“ (Verhoef 2011). Bilder werden durch einen Pinsel geboren, der durch eine Intention im Kopf des Malers geführt wird. Er erklärt: Die „Besonderheit der Malerei resultiert aus ihrer dualistischen Situation: ihrem Bedürfnis, sich selbst zum Ausdruck zu bringen, und ihrem Los, schweigend zu bleiben. Ihr Schweigen ist kein Mangel, sondern etwas Antrainiertes, denn sie möchte etwas zum Ausdruck bringen, das sich den Möglichkeiten der Versprachlichung entzieht.“ (Ebd.) Verhoef sagt weiter: „Es gibt einen wesentlichen Widerspruch in der Malerei zwischen der Eindeutigkeit ihrer Zeichen und dem Geheimnis ihrer Bedeutung. Wir werden nichts Entsprechendes sehen, wenn wir vor dem Bild stehen, wenn wir nicht dazu überredet wurden, sein besonderes, wesentliches Schweigen zu respektieren. Das bedeutet erstens, dass wir keine sofortige Erklärung seiner Intentionen verlangen, und im Gegenzug zweitens (denn es ‚sagt‘ uns nichts im strengen Sinne des Wortes), dass wir akzeptieren und anerkennen müssen, dass selbst das kleinste Detail eine präzise Bedeutung einschließt.“ (Ebd.) Nach Verhoef hat der Gegenstand der Malerei „etwas mit dem Ausmaß zu tun, in dem man etwas machen kann, in dem das, ‚worum es geht‘, zunehmend in den Hintergrund tritt. Das genau ist es, wovon ich frei werden möchte, wenn ich male. Nicht, um bei einem Ding zu enden, von man sagen würde, ‚hier geht es um gar nichts mehr‘, sondern um zu Bildern zu gelangen, die keine Bedeutung mehr in einem narrativen oder anekdotischen Sinn haben. Und diese Frage, wenn man sie in all ihren Konsequenzen durchspielt, scheint die extremste Position überhaupt nach sich zu ziehen.“ (Vos 1988, 7)

Verhoefs Malerei hat etwas mit einer präzisen Bedeutung zum Gegenstand, und doch dominiert dieses ‚Worum es geht‘ nicht, sondern Erfahrung und Empfindung haben die führende Funktion. Das erinnert mich an Simmels (2005) Behauptung, dass Künstler:innen in ihrer Kunst ihre Identität freilegen und es eine intellektuelle Leistung darstelle, die Betrachter:innen zu bewegen. Man hat den Eindruck, die Betrachter:innen zu bewegen bestehe darin, in der Malerei eine bestimmte intellektuelle Position (Verhoefs präzise Bedeutung) zu erkennen zu geben. Interessanterweise hat die Forschung gezeigt, dass Kunst für Malewitsch das

Ästhetische, Kognitive, Experimentelle und theoretische Herausforderungen umfasst – also gerade das, was Verhoef als geistige Aktivität bezeichnet.

Verhoef betont, die Malerei verlange Respekt für ihr Schweigen. Dies deutet auf einen wesentlichen Fokus hin und erinnert an die Definition der Abstraktion als Reduktion und Verwahrung einer „hochpräzisen Bedeutung“ in jedem, auch noch so kleinen Detail, d. h. an ihre Aufhebung der Zerstreung, ihren Rückzug aus dem Überschuss. Dennoch erlaubt die Abstraktion Assoziationen. Auch Nicklas (2009, 5) macht deutlich, dass Malerei, ob nun figurativ oder abstrakt, Abstraktion ist – jedes gemalte Bild ist „repräsentierend (weil jedes Gemälde letztlich die Darstellung eines Raumes ist)“. Gerhard Richter beschreibt abstrakte Bilder als fiktive Modelle, die eine Wirklichkeit sichtbar machen, die nicht gesehen oder beschrieben, aber deren Existenz dennoch ausgesagt werden kann. Malerei stellt dem Ungesehenen Möglichkeiten bereit, in die Sichtbarkeit zu treten. Nach Richter besteht die darstellende Funktion des Bildes darin, ein Wissen um die Realität zu vermitteln. Kunst kann die Wirklichkeit einer Illusion enthalten, die ihrer „transzendentalen Seite“ zugehört. Diese Realität ist die Bedingung der Möglichkeit dafür, die Unfassbarkeit der Realität anzuzeigen. Die Malerei befähigt dazu, sich durch Form und Material mit Stimmungen, Erinnerungen, Wirklichkeiten und geistigen Abstraktionen auseinanderzusetzen und sie „real“ werden zu lassen. Gemälde sollten keine Illusionen liefern. Nach Verhoef ist die Abstraktion vielmehr „unbeständig, expansiv, wogend, absichtlich mehrdeutig und undurchsichtig.“ (Fuchs 2014, 5) Er bezieht sich auf seine Malerei als etwas, das „einer oft paradoxen und widersprüchlichen Vielzahl von Gedanken und Impulsen entstammt. Genau das zeigt meine Arbeit – sie löst die Kräfte, die da im Spiel sind, nicht auf, sondern zeigt sie auf eine simultane und vieldeutige Weise.“<sup>2</sup>

Verhoef erklärt, das Paradoxe und „scheinbar widersprüchliche Beobachtungen“ erzählten uns „etwas über die Komplexität der Malerei ...“ (Verhoef 2001). Für mein Gefühl verweist die Kombination einer Vielzahl von Ideen und Impulsen mit dem Paradoxen und Widersprüchlichen auf eine Abstraktion, die eben nicht idealisiert oder „gelöst“ ist – es gibt hier keine übergeordnete Doktrin, keine Vorfilterung oder ein vorgefasstes Raster. Verhoefs fragende Herangehensweise erlaubt vielmehr ganz verschiedenen Elementen, eine Rolle in einem Werk zu spielen, das auf diese Weise an Komplexität gewinnt. Es deutet auf eine visuelle, untersuchende Annäherung. Verhoef zeigt, dass De Chiricos Malerei nicht von Symbolen, vom Symbolismus oder versteckten Bedeutungen handelt, sondern „alles,

---

<sup>2</sup> So Verhoef in einer Mail 16.03.2016.

was er gestaltet, ist, was es ist, insofern es das ist, das da vor Ihnen an der Wand hängt. Da ist nichts dahinter, und genau das kann man bei jedem wirklich guten Gemälde sagen. Es bekommt einen völlig anderen Charakter – und das gilt für eine ganze Reihe von (selbstverständlich) figurativ arbeitenden Malern –, wenn Sie sich fragen, warum De Chirico genau diese bestimmte Darstellung wählte, die bestimmte Wahl getroffen hat, dieses ganz bestimmte Arrangement von Gegenständen bevorzugte ...“ (Vos 1988, 27). Verhoefs Gemälde von 1984 zeigen die Komplexität des Zusammenspiels zwischen dem Wahrgenommenen, den schöpferischen Assoziationen und der Abstraktion; seine reduzierten Farben schaffen eine Stimmung, die namenlose Assoziationen hervorruft und dabei seine „vorsätzliche Unbeschreiblichkeit“ (Verhoef 1987) einbehalten. Meines Erachtens zeigt das: Wenn sein Werk abstrakt ist, dann beinhaltet diese Abstraktion den Begriff des Widerspruches insofern, als es Aspekte der Darstellung und Assoziationen beinhaltet und diese doch im selben Moment eliminiert. Nach Verhoef spielen Assoziationen eine Rolle in der Abstraktion: „Ich habe nicht wissentlich versucht, Dinge zu machen, die bestimmte Assoziationen hervorrufen, noch habe ich jemals das Auftauchen von Assoziationen als etwas Unzulässiges betrachtet. Nur wenn eine Assoziation zu einer hinderlichen und zufälligen Tatsache wird, versuche ich sie zu vermeiden, und an diesem Punkt tritt etwas ein, wovon ich nicht länger sagen kann: Ich lasse es zu, es beunruhigt mich nicht. Es belästigt mich, wenn es die Fähigkeit beeinträchtigt, das Bild zu sehen. Aber das variiert natürlich von Betrachter zu Betrachter.“ (Vos 1988, 16)

Abstraktion ist etwas anderes als Sprache und doch nicht willkürlich, wie Verhoef in seinem Rekurs auf Ortega klarmacht: „Verzaubert von der Anmut seines Pinselstriches, kein einziger erfolgte ohne dringliche Intensität ...“ (Verhoef 2001). Er verweist auch auf Etienne Gilsons Aussage, Kunst sei der Ausdruck einer inneren Realität des Künstlers und die Abstraktion eine Schöpfung, und „je größer die imaginative Kraft ist, desto komplexer verläuft der Prozess der Herstellung und desto höher ist der Grad der Abstraktion.“ (Verhoef 1987, 18 f.) Siri Hustvedt (2010, 22) sagt, sich mit bildender Kunst zu beschäftigen (ganz gleich, ob mit darstellender oder abstrakter) bedeute, „in einer gewissen Weise, in den Spiegel zu sehen“. Diese reflektierende Qualität ist da, weil wir das Resultat des schöpferischen Aktes eines Künstlers/einer Künstlerin – den „künstlerischen Gegenstand“, der uns in dem „Drama von Selbst und Anderssein“ berührt – gewissermaßen bezeugen. Der/die das Werk herstellende Künstler/Künstlerin „arbeitet bewusst wie unbewusst innerhalb einer viel größeren Welt von Bedeutungen“ (ebd.). Nach Hustvedt findet die Dialektik zwischen Betrachter:in und Kunstwerk statt, obwohl



ein Gemälde einfach nur ein Ding, ein Objekt ist. Sein einziger Sinn und Zweck besteht darin, angesehen und durchdacht zu werden. Rudi Fuchs (2013, 1) beschreibt seinen Wahrnehmungswandel, als er ein Gemälde von Toon Verhoef betrachtete; es „schien, als würden dort winzige Stückchen von luftigem und blassrosa Weiß herumschweben, wie Strähnen von Papiertaschentüchern, in der unergründlichen Tiefe des wogenden Blau. Eine Sekunde vorher war das noch ein Himmelsblau gewesen; aber je länger ich hinsah und als das Gewicht der Farbe seine Wirkung zu entfalten begann, wurde es zu einem eher flüssigen Blau, das sich wie Wasser bewegte. Das Bild zerfällt in Muster. Folglich fährt es fort, verschiedene Gestalten anzunehmen, die erscheinen und verweilen – Schicht nach Schicht.“ Verhoef fragt: „Was ist es wert, in einem Bild verewigt zu werden?“ Und antwortet, es sei „schwierig für die Malerei, ihre Motive zu rechtfertigen“ (Verhoef 2001). Velasquez habe „eine neue Auffassung von Malerei entwickelt. Er rief dabei nie ein künstlerisches Credo aus“ (ebd.), sondern opponierte gegen die Konvention.

Verhoef provoziert den Betrachter seiner Gemälde dazu, sich zu fragen, was sie eigentlich wahrnehmen; er animiert sie dazu, Dinge neu zu durchdenken und schafft durch das Unvertraute, aber doch Präzise und Spezifische einen Abstand vom Gewohnten. Die unübliche, sinnliche Farbigkeit der Bilder beginnt den Betrachter/die Betrachterin in dem Moment in den Dienst zu nehmen, in dem das Enträtseln ihrer Bedeutung seine besondere Aufmerksamkeit, Wahrnehmung und Zeit verlangt. Mir scheint, dass Verhoefs Abstraktion von Reduktion sowohl im Blick auf Form und Farbe als auch im Blick auf das Nicht-Anekdotische handelt. Sie hängt mit der Erfahrung zusammen, mit äußeren Anregungen, und nimmt trotz ihrer Präzision eine konkrete Haltung ihnen gegenüber ein. Außerdem interagiert sie – wie im Fall Velasquez – auf eine analytische Weise mit theoretischen Aspekten.

## **2. Die Realisierung der Abstraktion – *Untitled* (2000)**

In diesem Abschnitt untersuche ich Verhoefs Gemälde *Untitled* (2000; Öl und Acryl auf Leinwand, 290 x 400 cm) im Blick auf die Abstraktion. Verhoef lebte in Europa, Buenos Aires, Südafrika und in den USA. Er war und ist also ganz unterschiedlichen Bildkulturen und Aspekten von Abstraktion ausgesetzt.

### **2.1 *Untitled* (2000) – der Kontext**

Das Gemälde *Untitled* (2000) wurde durch eine Farbfotografie in einer Zeitung inspiriert, auf der zu sehen ist, wie Königin Elisabeth an einer Gruppe Eingeborener

vorübergeht, deren Körper mit weißen Linien bemalt sind. Verhoef erklärt, er sei wie vom Blitz getroffen gewesen von der „misstönenden Begegnung“ dieser beiden unterschiedlichen und einander entgegengesetzten Welten. Ist dieses Gemälde abstrakt? Oder ist es nur so lange abstrakt, bis wir lesen, dass ihm ein Bild aus der Zeitung zugrunde liegt? Es ist, so Verhoef, entscheidend, eine „aussagekräftige Unterscheidung zwischen dargestellten Gegenständen und einer vorgestellten Form zu machen. Abgebildete Dinge haben einen referenziellen Charakter, während die präsentierte Form eben das ist, was sie ist. Im ersten Fall bekundet sich der Erzähler, im zweiten lebt der Maler“ (Verhoef 1987, 22). Das Repräsentative ist „nicht das Wesentliche des Bildes. Aber wenn das so ist, dann ist das Nicht-Repräsentative genauso unwesentlich für ein Gemälde. Ebenso wie die Repräsentation keine andere Funktion hat als zu repräsentieren, hat die Nicht-Repräsentation keine andere Funktion als die, nicht-repräsentierend zu sein.“ (Ebd.) In *Untitled* scheint der negative Raum Form zu werden und die Form zum negativen Raum und auf diese Weise eine alterierende Bewegung zwischen der Form als Repräsentation und der Form als Abstraktion hervorzurufen. Dies beschwört Assoziationen, die an Verhoefs Behauptung erinnern, die abstrakte Form sei mit etwas verbunden, das existiert.

### **2.1.1 Material, Technik, Werkzeuge und Pinselstrich**

In Bezug auf die Frage, wie ein Bild hergestellt werden soll, erklärt Verhoef: „Ich arbeite durchaus methodisch, aber es gibt keine Methode in dem Sinne, dass damit die Technik der Bildherstellung erschöpfend erklärt wäre. Ich muss die Technik immer wieder neu finden, muss sie für jedes bestimmte Gemälde neu entdecken. Aber dieses Entdecken selbst findet in einer durchaus methodischen Art und Weise statt.“ (Vos 1988, 19) Wie verwandelte Verhoef die Pressefotografie in Abstraktion? Die Figuren wurden zunächst in eine Zeichnung überführt. Dann wurde weißes Acryl von oben über das Gemälde gegossen; es floss herunter, woraus vier Formen für die Eingeborenen entstanden. In diese Oberfläche hat Verhoef rote Ölfarbe eingearbeitet und weiße „flutende“ Linien aufgemalt. Anschließend wurde eine aus gegossenem Acrylgel bestehende dreieckige türkisfarbene Form aufgetragen, „auf beiden Seiten bemalt“. Der Prozess des ‚Farb,gusses‘ erinnert mich an Verhoefs Bezugnahme auf Velasquez' Gemälde *Las Hilanderas* (1657; Öl auf Leinwand, 220 x 289 cm Prado Museum, Madrid), insofern dieses im Grunde aus Flecken und Klecksen besteht, die auf geheimnisvolle Weise zu einem Kragen, zu einem Gesicht usw. werden; Velasquez geht „über die Ähnlichkeit hinaus und stellt Schmierereien her, die Wahrheit verkörpern, eine Wahrheit in sich selbst.“ (Verhoef 2001) Velasquez malt

die sichtbare Welt, indem er nur das Nötigste wählt, um (in Ortegas Worten) „die reine visuelle Einheit“ in seiner „Malerei als reiner Sichtbarmachung“ (ebd.) einzufangen; *Las Hilanderas* besteht aus der Durchkreuzung von Abwesen und Anwesen. Können wir diese individuelle künstlerische Verkörperung der Wahrheit mit Heideggers Verweis auf Klee vergleichen, der „Seinszustände“ einfängt?

In Verhoefs *Untitled* verweisen die Kontraste von kaltem Blau und warmem Zinnoberrot auf die Realität als verschwindende Erscheinung (Leben-Tod) oder das Kommen und Gehen von Gedanken im Sinne einer Abstraktion als Teil jeder geistigen Aktivität. Ortega hält fest, dass „das Wichtigste aus einem ästhetischen Blickwinkel darin besteht, dass das Sujet immer erscheint und ins Sein, in die Existenz tritt“ (ebd.). Der sichtbare Körper ist ungenau, nicht festgelegt und die Wirklichkeit unvollständig. Verhoef verweist auf das Unabgeschlossene, das Fehlen von Feinschliff und Idealismus, und ebendies scheint auch in seinen ‚schwebenden‘ Linien und der irregulären Form reflektiert zu werden, die sich aus der gegossenen Farbe erheben.

### **2.1.2 Format, Farbe, Ton und Form**

In dem rechtwinkligen Gemälde findet sich ein interessantes Spiel räumlicher Farbbewegung aufgrund des Weiß und der horizontalen Linien, welche die vertikalen zinnoberroten Formen durchkreuzen und auf diese Weise das Rot mit der helleren Grundfarbe des Gemäldes vereinen. Die Linien der türkisblauen Form „schweben“ vor dem Rot und kehren somit die Logik der Farbentheorie um (nach der Blau zurückweicht und Rot vordrängt). Die zinnoberroten Formen werden vom Rand der Bildfläche abgeschnitten, wodurch sie die Flächigkeit der Bildebene betonen, auch wenn der Fläche erstens durch eine der roten Formen widersprochen wird, die in den Bildraum gesetzt ist, und zweitens durch die blaue Form – beide schaffen einen mehr als zweidimensionalen Raum. Das Gemälde scheint Greenbergs Dogma von der Zweidimensionalität sogar kritisch zu hinterfragen, indem es die Abstraktion als widersprüchlich vorführt – als flach und räumlich zugleich. Das Bild repräsentiert das, „was es an sich selbst ist“ (Verhoef 1987, 22), in abstrakter Farbe und Form, während es den Kontrast und die Distanz zwischen den beiden parallelen Welten vermittelt der getrennten räumlichen Dimensionen (d. h. die kalte und die warme Farbe) zum Vorschein bringt.

Im Rückgriff auf ein fotografisches, gegenständliches Bild von der Queen mit den Eingeborenen führt Verhoef neue Gedanken und eine Art Unreinheit in die Autonomie der Abstraktion nach Greenbergs Auffassung ein. Die konkrete Fotografie ruft Vorstellungen von der vergangenen kolonialen Unterdrückung in Erinnerung; im

Gemälde wird dies in schöne, aber beunruhigende kalte und warme Farbkontraste übersetzt. Verhoef erklärt die Transformation der Fotografie so: „Ich denke, Kunst hat etwas damit zu tun, wie man die Welt sieht. Wie man die Realität wahrnimmt, interpretiert und umformt.“ (Verhoef 2013) Er verbindet eine komplexe Reihe von Themen und Stilen und untersucht die formalen Elemente, um zu dieser Transformation des Bildes zu gelangen. Nach meiner Auffassung handelt es sich dabei um ein abstrahiertes Bild, es ist von einem Wahrgenommenen abgeleitet und somit keine Abstraktion im strengen Sinne. Gleichzeitig deutet Verhoefs experimentelle Annäherung auf eine Offenheit, die ausgetretene Pfade verlässt und die Entdeckung malerischer formaler und abstrakter Elemente betont. Die Autonomie der Abstraktion impliziert eine Unabhängigkeit von jedem Inhalt. In seinem Bild hinterfragt Verhoef diese Loslösung; er überdenkt den Kanon der Malerei und spielt auf diese Weise neue Möglichkeiten durch. Seine Abstraktion hat an Freiheit gewonnen, einen individuellen Standpunkt, sie lässt sich nicht subsumieren. Interessanterweise bezog sich ja auch das früher besprochene Bild *Hauptweg und Nebenwege* von Paul Klee auf einen wahrgenommenen Gegenstand, obgleich die Verzerrung der Form eine Antwort aus der individuellen Perspektive des Künstlers zu sein schien auf die Welt – sie schafft Distanz zur Natur, indem sie sie abstrahiert, und doch handelt sich nicht um Abstraktion.

Als jemand, der in einer Welt voller Informationen und Bilder arbeitet, rekombiniert Verhoef Material aus ganz verschiedenen Quellen in seinen Entwürfen, die manchmal als visuelle Archive oder Inspirationsquellen für seine Gemälde dienen. Mir scheint, dass dieses Umarbeiten eine Art Positionierung markiert und zum Ausdruck bringt; inmitten der Flut neuer Medien, Fake News, bearbeiteter Fotografien usw. betont diese Herangehensweise die Einzigartigkeit seiner Malerei. Wenn wir an *Monument im Fruchtländ* denken, können wir uns in Erinnerung rufen, dass Klee schrieb, es sei „interessant zu beobachten, wie real der Gegenstand bleibe trotz all der Abstraktionen ...“ (Short 1979, o.S.). Nach Verhoef muss man nicht sehen, was die Quelle jeweils ist, dennoch wird man höchstwahrscheinlich etwas aus der Welt wiedererkennen. Wenn wir etwas in dem Gemälde mit der realen Welt verbinden, kann es dann immer noch abstrakt sein? Vielleicht selbst dann, wenn trotz der Abstrahiertheit, wie Klee behauptet, etwas manchmal fast nach der Natur gemalt zu sein scheint? Können wir ein Gemälde schaffen, das überhaupt nichts zu tun hat mit der Wirklichkeit oder der Welt? Wenn wir unterscheiden zwischen der Abstraktion und dem Nicht-Abstrakten, begrenzen wir es dann nicht auf eine Definition? Verhoef bewegte sich wie gesagt zwischen verschiedenen Kulturen, er bringt somit einen fragenden und vielseitigen Blick mit in den jeweiligen Kulturraum, in dem er arbeitet,

und sein umfassenderer Blick öffnet und befreit die Abstraktion aus den etablierten Gepflogenheiten. Warum sollte man gegenüber neuen Ideen oder Inhalten in der Abstraktion skeptisch sein? Mir scheint, die Abstraktion sollte nicht länger in Hauptstile und Untergruppen aufgeteilt werden, sondern nach individuellen Herangehensweisen innerhalb einer Periode des multikulturellen Zusammenspiels. Die Kategorisierung beschränkt die Möglichkeiten der Abstraktion, sie suggeriert, als hätten Künstler:innen einer ganz bestimmten Intention, Methode oder Zielrichtung zu folgen. Verhoef war bestrebt, das, was bis dahin vorgefallen war, zu „vergessen“.

## **2.2 Die Realisierung der Abstraktion – *Untitled* (2014)**

Dieser Abschnitt erörtert Verhoefs Gemälde *Untitled* (2014; Öl und Acryl auf Leinwand, 280 x 500 cm).

### **2.2.1 Format und Proportionen**

Wenn Verhoef zu malen beginnt, dann „weiß er präzise, wo er anfangen muss“ (Vos 1988, 10) auf der leeren Leinwand, die er für das Bild, über das er nachgedacht hat, vorbereitet hat. Das Format von *Untitled* (2014) weist zehn gleiche Unterteilungen auf. Verhoef beginnt häufig mit einer kleinen Zeichnung oder einem „schnellen Gekritzeln“, das dafür sorgt, „dass die Struktur der Teile exakt und richtig ist – und zwar nicht nur in dem speziell kompositorischen Sinne von Stimmigkeit –, und überträgt diese Zeichnung im Sinne eines Rasters auf die Leinwand. Auf diese Weise sind sowohl die Farbe als auch die Form absolut festgelegt. Aber dann, ach je ...“ (ebd.). Nach Verhoef wird es dann problematisch insofern, als das Bild im Kopf und das Bild auf dem Papier einander ergänzen (im Sinne einer wechselseitigen Kopie); und doch erklärt er, er habe entdeckt, „dass das Kopieren nicht funktioniert; während des Malens muss etwas geschehen, wodurch das Gemälde eigentlich noch einmal völlig neu geschaffen wird. Aus diesem Grund unterscheidet es sich jedes Mal von dem, was ich ursprünglich ins Auge gefasst hatte, auch wenn dieser Unterschied kein allzu großer ist“ (ebd.). Für Verhoef verlangt die Malerei ein Handeln und das Handeln verweist auf irgendeine Art von Rationalität. Was diese Handlung hervorbringen wird, kann man nicht immer vorhersagen. Meiner Meinung nach suggerieren die Unterteilungen Ordnung und Rationalität, die durch den Farbkontrast und die Linienführung aktiviert und destabilisiert werden. Farbe und Form sind dabei abstrakte Elemente der Komposition.

### 2.2.2 Material, Technik, Werkzeuge und Pinselstrich

*Untitled* (2014) zeigt unverbundene, dünne Pinselstriche, die Verhoefs Methode widerspiegeln, die Abstraktion als eine sich wandelnde geistige Aktivität zu verstehen, als einen von innen heraus entstehenden Malprozess, dem durch zahlreiche Entscheidungen, durch Komposition und Präzision gewissermaßen ein Kontrapunkt gesetzt wird. Nach Verhoef „kann die Bedeutung eines Pinselstriches verstanden werden, wenn wir uns der Entscheidung des Malers bewusst sind, die in diesem Pinselstrich steckt – als wäre sie spontan und ausschließlich aus sich selbst getroffen worden. Aber die Realität ist anders. In der Idee eines Bildes und der Entscheidung, es zu malen, lässt derjenige, der malt, einen früheren Akt in der Gegenwart konkret werden.“ (Verhoef 2001) In meinen Augen formen diese Entscheidungen den Prozess des Werdens und der Individuation, indem sie widerspiegeln, dass der Maler/die Malerin dazu gezwungen ist nachzudenken und zu wählen, sie spiegeln die Abstraktion als eine geistige Tätigkeit und, in Verhoefs Worten: Sie spiegeln, wer der Maler/die Malerin „als Person“ (ebd.) ist. Inhalt und Form, das Wie und das Was werden zu einem. Nach Verhoef enthüllen die Pinselstriche die Intentionen und Entscheidungen des Malers/der Malerin so wie die Farbe seine Ideen, seinen Glauben und seine Zweifel enthüllen. Das Was und das Wie erklären das Warum des Bildes und seine konkrete kompositorische Struktur. Mir scheint, als ginge es dabei um die Art von Realisierung, auf die sich Deleuze als Untermauerung von Differenz bezieht. Verhoefs Gemälde sind (jedes für sich) speziell, sie bestätigen in keiner Hinsicht Doktrinen, die gegen die Besonderung vorgehen. Mercer (2006) kritisiert die offiziellen Narrative und den (zum Teil von den Museen verbreiteten) restringierenden Gedanken einer künstlerischen ‚Reinheit‘ in der Abstraktion, der Minderheiten ausschließt, die diese institutionalisierte Sichtweise nicht teilen. In der frühen Abstraktion wurde das Reine (das Vollkommenheit impliziert) mit der Erinnerung zusammengebracht, die sich auf eine platonische Ideenwelt bezieht, die also das Absolute sucht, was die Wiederholung des Idealisierten involviert. Wiederholung, absolute Harmonie und Ausgeglichenheit sind der „Tod“ der Abstraktion, da sie keine Bewegung und keinen Wandel hervorbringen, sondern komplexe Gedanken blockieren. Verhoefs Pinselstrich widerspricht in seiner Präsenz, Aktivität und der ihm innewohnenden Möglichkeit des Scheiterns einer solchen Reinheit.

### 2.2.3 Form und Farbe

Lichterfüllte, farbige, sorgfältig komponierte und vielseitige Formen scheinen sich mit unterschiedlicher Geschwindigkeit innerhalb des unterteilten, „immateriellen“,

dunklen Bildraums zu bewegen. *Untitled* (2014) ist sorgfältig aufgebaut, aber nicht statisch, es suggeriert „Unruhe, Unsicherheit und Fremdartigkeit“ (Visser 2015, 14) und spiegelt so Verhoefs Aussage wider, die Malerei sei nicht nur rational: „Natürlich denken Sie über alle Dinge nach, aber wenn das das Einzige wäre, dann würde dieses Nachdenken ziemlich schnell zu einem sterilen, strategischen Spiel.“ (Vos 1988, 12) Die unregelmäßige Platzierung der Formen widerspricht den Gepflogenheiten der relationalen Komposition wie auch einem repetitiven Muster. Wie an früherer Stelle erörtert, spricht Deleuze von Wiederholung, wenn eine Figur reproduziert wird und das Konzept dasselbe bleibt; es hängt dabei vom Künstler ab, dass und wie er jedes Mal „ein Element eines Exemplars mit *einem anderen* Element eines folgenden Exemplars [kombiniert]. In den dynamischen Konstruktionsprozeß führt er ein Ungleichgewicht, eine Instabilität, eine Asymmetrie, eine Art Aufklaffen ein, die nur in der Gesamtwirkung gebannt sein werden.“ (Deleuze 1992, 37) Für Deleuze sind die dargestellten symmetrischen Elemente nicht entscheidend; entscheidend sind eher jene, „die fehlen und nicht in der Ursache liegen – die Möglichkeit, daß die Ursache weniger symmetrisch als die Wirkung ist“ (ebd. 39). Verhoefs *Untitled* (2014) zeigt uns ein solches Ungleichgewicht. Diese Wiederholung, so Deleuze, „erscheint nur insofern, als sich eine andere Wiederholung in ihr verkleidet, sie konstituiert und sich selbst konstituiert, indem sie sich verkleidet.“ (Ebd.) Innerhalb der asymmetrischen Kluft „entspinnen [die Geschöpfe] ihre Wiederholung [...] und erhalten zugleich damit die Gabe des Lebens und des Todes“ (ebd. 39). Verhoefs Abstraktion ersetzt Reinheit durch Besonderheit, Mangel an Gleichgewicht, die Asymmetrie von Erscheinen und Verschwinden; sie beinhaltet durch Farbschichten, die Spuren der Suche, des Scheiterns und Entdeckens aufweisen, das Unreine und Unvollkommene – einen Kampf zwischen Leben und Sterben (Kommen und Gehen – Vordrängen und Sichzurückziehen, Übermalung) oder eine Formung, die sich dem Statischen und Ewigen entgegensetzt. Sie beinhaltet auf vielfältige Weise Bewegung und Wandel, keine ewigen „Wahrheiten“.

Im Kapitel über Klee habe ich das Augenmerk auf die Wiederholung geworfen und vorgeschlagen, dass es die Variation innerhalb der Wiederholung ist, die Leben verspricht. Für Deleuze beinhaltet die Repetition die Begriffe von Differenz, Unterscheidung und Werden. Differenz innerhalb der Wiederholung bringt Variationen hervor. Verhoefs Malerei ist Teil einer malerischen Tradition (Wiederholung), und doch führt sie durch Experimente und Entdeckungen neue Elemente in diese Wiederholung ein. Zu malen heißt, zu wiederholen – unter Einschluss des Unbestimmten, Unbekannten und des schöpferischen Akts wird das ‚Wiederholte‘ jedoch zu etwas, das mit der Tradition, dem Klischee und den

Gewohnheiten bricht. In dem repetitiven Erscheinen und Verschwinden gibt es Differenz und Werden, was wiederum Veränderung hervorruft. Verhoefs Begriff von Abstraktion als geistige Aktivität, die dem ständigen Wandel unterworfen ist, zeigt das Malen und Denken als eine ständige Neuerfindung auf, er annulliert das Bekannte und verwandelt es in etwas Unbekanntes. Für ihn geht es in der Abstraktion darum, „das Gewöhnliche in eine beständige Überraschung und ein Staunen“ (Verhoef 2001) zu verwandeln.

Verhoefs Bruch mit der Konvention des Figurativen, um das Abstrakte zu wagen, wirft die Frage auf: Wie gelangt man hier zu einer Form? Unendlichkeit, Nichts und Indifferenz stehen der Unterscheidung gegenüber, die einen Raum schafft und Zusammenhang, Assoziationen und Ausdruck ermöglicht. Deleuze beschreibt zwei Formen von Indifferenz: „Die Indifferenz hat zwei Aspekte: den undifferenzierten Untergrund, das schwarze Nichts, das unbestimmte Lebewesen, in dem alles aufgelöst ist – aber auch das weiße Nichts, die wieder ruhig gewordene Oberfläche, auf der unverbundene Bestimmungen wie vereinzelt Glieder treiben, Kopf ohne Hals, Arm ohne Schulter, Augen ohne Stirn.“ (Deleuze 1992, 49) Das Ungewisse, das Aufgelöste ruft eine enorme Bedrohung hervor, nämlich die der Unwissenheit, der Blindheit und des Versinkens in einer Masse. Das Suprematistische Manifest bezeichnet den Abgrund nicht als schwarzes oder weißes Nichts, sondern als weiße Unendlichkeit: „Schwimm! Der freie weiße Abgrund, die Unendlichkeit, liegt vor dir!“ (Ackermann 2014, 230) Dieser weiße Abgrund deutet auf einen Raum der Freiheit, der unbegrenzten Möglichkeiten, die bislang noch nicht abgeschritten wurden. Für mich scheinen Verhoefs lichterfüllte Formen von einer Helle durchdrungen zu sein, die das Potenzial besitzt, ganz andere Möglichkeiten freizusetzen als jene, die innerhalb des „dunklen“ Raumes treiben.

Lässt sich diese Dunkelheit auf Malewitschs Null (Destruktion) beziehen?

Verhoefs Bild *Untitled* (2014) suggeriert „unverbundene Bestimmungen“ insofern, als die Formen in einem unbegrenzten Raum flottieren und Assoziationen hervorrufen, die verschiedenste Anknüpfungspunkte bieten und sich in unterschiedlichste Richtungen weiterdenken lassen, um etwas Neues hervorzubringen. Dies wird verstärkt durch die Farbenergie als einer potenziellen Kraft. Nach Deleuze (2011) bezieht die abstrakte Linie Kraft daraus, dass sie das Modell verwirkt; sie hat Teil am Grund, während sie sich zugleich von ihm unterscheidet, wogegen der Grund nicht von der Linie unterschieden ist. Nach meiner Auffassung deutet Verhoefs unterschiedene Form auf eine Entscheidung, das heißt darauf, dass eine Position innerhalb des Ununterschiedenen eingenommen wird (Unterscheidung ist etwas Neues, eine dynamische Bewegung, die wechselseitige



Differenzen lokalisiert). Konfrontiert mit dem unablässigen Werden und Wandel entwickelt sie sich ständig, wie in der geistigen Aktivität, und zwar im Sinne des Komponierens und Formens und nicht im Sinne passiver Akzeptanz. Verhoef nimmt auf jedes einzelne Farbpigment Bezug als Zeuge für die fortwährende Entscheidung, die der Maler zu fällen hat, „den Flecken genau hier hin zu setzen und nirgendwo sonst“ (Verhoef 2001). Diese Entscheidung ist die Bedeutung der Farbe, die eingenommene Haltung. Seine Abstraktion als Teil jeder geistigen Aktivität zeigt, dass Form Unterscheidung von der Fläche meint und doch ein Teil der Fläche bleibt, sie erwächst dem Grund und löst sich auf diese Weise als Form von ihm los. Dies verweist auf das Gemälde als eine paradoxe Vielfalt von Ideen und Impulsen. Verhoef erklärt, seine Malerei dränge nicht zur (Auf)Lösung, sondern zeige die simultanen Kräfte auf, und eben dies scheint in der Spannung zwischen der umgrenzten Form, der gegensätzlichen Farbe und der anarchischen Bewegung reflektiert zu werden.

Nach meiner Auffassung opponieren die Farbformen in *Untitled* (2014) auf eine anarchische Weise gegen die homogene Dunkelheit und die unterteilte Struktur. Oder handelt die Farbe von den flackernden kommerziellen Lichtern, aus denen sich die schweigende Dunkelheit in eine reflexive Tiefe zurückzieht? Deleuze und Guattari (2011) kritisieren in *Tausend Plateaus* die Einheit und Vereinheitlichung und treten für die Vielfalt ein. Die Menge gleicht aus, verspricht ein Gefühl der Nichtigkeit, die Gleichheit erlöst.<sup>3</sup> Die Flucht aus dieser Einheit wird realisiert, indem man etwas entfernt und substrahiert (n-1). Die totale oder geschlossene Formierung sollte gelockert und durch Diskontinuitäten aufgebrochen werden. Das Statische und Vollkommene durch Irregularität zu brechen, gibt ihm ein menschliches Antlitz, es wird dadurch lebendig. In *Untitled* (2014) werden die geschlossenen Formationen und Unterteilungen durch das Licht und die Farbe aufgebrochen.

#### 2.2.4 Licht

Für Deleuze sind Sichtbarkeiten keine sichtbaren Elemente (Dinge oder Objekte); weder sind es sichtbare Formen, die sich als Licht zu erkennen geben, noch werden sie durch den Blick definiert. Sichtbarkeiten sind „Formen der Helligkeit, die vom Licht selbst geschaffen wurden und die die Dinge oder Objekte nur noch als Aufblitzen, als Spiegelung, als Schimmer bestehen lassen“ (Deleuze 1991, 75). Sichtbarkeiten sind niemals völlig verborgen, aber auch nie unmittelbar sichtbar. Sie müssen aufgebrochen werden, um in die Sichtbarkeit zu treten. In gleicher Weise ist die Abstraktion weder etwas restlos Verborgenes noch etwas unmittelbar Ersichtliches,

---

<sup>3</sup> Vgl. Ott 2013/2014.

sie wird sichtbar, wenn sie aufgebrochen wird, denn sie ist, in Verhoefs Worten, hermetisch und schweigend.

Licht oder Sichtbarkeiten sind laut Deleuze so wenig von ihren „Maschinen“ ablösbar wie Aussagen von ihren Ordnungen. Bei dieser Maschine handelt es sich „um eine Zusammenstellung von Organen und Funktionen, die etwas sehen läßt, die ans Licht bringt, zur Evidenz [...]. [...] ein ursprüngliches Licht, das die Dinge öffnet und die Sichtbarkeiten auftauchen läßt, als Glitzern und Glänzen, als ein ‚sekundäres Licht‘“ (ebd. 83). Deleuze schlussfolgert, dass jede historische Formation eben das sieht und enthüllt, was ihr innerhalb der Sichtbarkeitsbedingungen möglich ist, und das aussagt, was innerhalb der diskursiven Praktiken der Aussagen möglich ist. Es gibt zwei Arten von Exteriorität, eine der Aussagen und eine der Sichtbarkeiten, ein „Licht-Sein, genauso wie ein Sprache-Sein“. Jedes von beiden „ist ein Absolutum und gleichwohl historisch, weil untrennbar verbunden mit der Art und Weise, in der es zu einer historischen Formation, zu einem Korpus gehört. Das eine macht die Sichtbarkeiten sichtbar oder wahrnehmbar, so wie das andere die Aussagen aussagbar, sagbar oder lesbar macht.“ (Ebd. 84) In der Malerei greift die Komposition auf Bildverhältnisse zurück und schafft eine Analogie der Wirklichkeit, die ihren eigenen Gesetzen unterworfen ist und die doch durch den Formungsprozess und das Werden dynamisch bleibt. Verhoefs Komposition gestattet es jedem einzelnen konstruktiven Ausdruck, seine eigene Physiognomie zu entfalten. Foucault erinnert uns an Folgendes: „Sichtbarkeiten definieren sich nicht durch das Sehen, sondern sind Komplexe von Aktivität und Passivität, von Aktion und Reaktion, ans Licht tretende multisensorielle Komplexe.“ (Ebd.)

Für Deleuze haben Kunstwerke die ausgezeichnete Fähigkeit, uns nie Gesehenes vor Augen zu führen, zu forschen und zu experimentieren. Er besteht darauf, dass der Künstler/die Künstlerin vor allem jemand sei, der/die neue Wege des Seins und Wahrnehmens erprobe, die wiederum neue Optionen für die politische Handlung freilegen können, Wege, einen unbekanntem Boden auszuloten und ohne Modelle zu agieren. Deleuze schreibt: „Es gibt etwas in der Welt, das uns zum Denken nötigt. Dieses Etwas ist Gegenstand einer fundamentalen Begegnung, und nicht einer Rekognition. Was einem begegnet, mag Sokrates, der Tempel oder der Dämon sein. Es mag in verschiedenen affektiven Klangfarben erfaßt werden. Bewunderung, Liebe, Haß, Schmerz. In seinem ersten Merkmal aber, und ganz gleich welcher Klangfarbe, kann es nur empfunden werden.“ (Deleuze 1992, 182) Deleuze zeigt, dass der Mensch die Möglichkeit hat, zu denken, wiewohl dies nicht bedeute, dass wir das auch können. „Das Denken denkt nur, insofern es angesichts dessen, was ‚zu denken

gibt‘, des Bedenklichen, dazu gezwungen und genötigt wird – und das Bedenkliche ist zugleich das Udenkbare oder das Nicht-Denken, d. h. das beständige *Faktum*, daß ‚wir noch nicht denken‘ (gemäß der reinen Form der Zeit). Freilich geht auf dem Weg, der auf das Bedenkliche hinführt, alles von der Sinnlichkeit aus. Vom Intensiven zum Denken – stets ist es eine Intensität, durch die uns das Denken zustößt. Das Privileg der Sinnlichkeit als Ursprung erscheint darin, daß das, was zur Empfindung nötig ist, und das, was nur empfunden werden kann, in der Begegnung ein und dasselbe sind, während die beiden Instanzen in den anderen Fällen voneinander geschieden sind.“ (Ebd. 188)

„Zu denken heißt, schöpferisch zu sein“, und schöpferisch zu sein impliziert, ein „Denken“ im Gedanken zu erzeugen. Abstraktion reproduziert die Welt nicht einfach; mir scheint vielmehr, sie fängt den Prozess der Schöpfung ein, ist, wie Verhoef dies ausdrückt, Teil jeder geistigen Tätigkeit. Nach Deleuze können wir die Aufeinanderfolge von Diagrammen bzw. die Art und Weise, wie sie über und trotz der Unterbrechungen miteinander verbunden werden, auf der Grundlage der Kämpfe eines jeden Zeitalters und dem Stil dieser Kämpfe verstehen. Die interessantesten Fälle sind jene, in denen Verhoef einen anarchisch ausgehöhlten Raum zitiert oder, wie in *Untitled* (2012), einen verstörenden Raum schafft. Auch in *Untitled* (2012) bedient sich Verhoef neuer kreativer Techniken. Das Gemälde ist eine einzigartige visuelle Aussage, geschaffen in einem Malprozess des Scheiterns, es ist anarchisch und paradox, es entfaltet sich, verfährt nicht methodisch. Verhoef, so scheint mir, setzt sich für eine individuelle Haltung ein, seine Technik der anarchischen Umkehr stellt andere Sichtweisen vor, indem sie andere Blickwinkel aufzeigt. Visser (2015) bekräftigt diese Lesart dahingehend, dass er sich auf Verhoefs Bild als eines bezieht, das keine sichere Position kennt. Nach Deleuze gibt es keine vorherbestimmte Realität, es gibt eine Realität, die zahlreiche Facetten hat als Verwirklichung der Differenz.

### **2.2.5 Raum und Bewegung**

*Untitled* (2014) zeigt Bewegung-durch-Zeit infolge der Bewegtheit der farbigen Formen im „unendlichen“ Raum und der rhythmischen rechtwinkligen Unterteilungen, die etwas von der Hektik des Informationszeitalters wie auch unseres ständigen Kommens und Gehens verraten. Die Bewegung scheint an Verhoefs Bemerkung zu erinnern, dass „die Kunst von Menschen gemacht wird und Menschen verwandeln sich – und dieses Sichverwandeln findet man im Werk wieder. Die Bilder sollen Unvertrautes und Unruhe schaffen, eine neue Situation und Erfahrung; und je

nachdem, in welcher Relation sie zum Raum stehen, stellen sie, einzelne Augenblicke' dar, in denen nicht allzu viel Ereignisse um das Bild herum kreiern werden kann. Sowohl das Gemälde als auch der Betrachter haben ihren je eigenen Raum.“ (Vos 1988, 16 f.) Das farbliche Zusammenspiel suggeriert Wandel und ganz verschiedene Herangehensweisen; es gibt hier kein ideales Modell, sondern ein ständiges Herumexperimentieren, Paradoxien und unterschiedlichste Entdeckungen. Vos beschreibt Verhoefs Abstraktion als ein „instabiles Gleichgewicht gegensätzlicher Kräfte, wir können sehen, wie Form und Gegenform einander in ihren jeweils intimsten Strukturen durchdringen ...“ (Verhoef 1987, 30). Im Blick auf seine Gemälde von 2014 sagt Verhoef: „Ich wollte etwas, das nicht stabil ist, sondern instabil und veränderlich. Unsicher und verstört. Etwas, das man sich entwickeln sehen kann und gleichzeitig bemerken, wie es verschwindet.“ (Goldbach 2015, 34) Das deutet auf das Kommen und Gehen von Gedanken im schöpferischen Prozess der Abstraktion, auf das Erforschen der Spannungen zwischen Struktur und Bewegung; es verweist eher auf Interaktion und Wandel als auf einen singulären Fokus. In *Untitled* (2014) rufen die einander wechselseitig beeinflussenden Formen und Farben Bewegung um die nichtzentrierte orangefarbige Form hervor. Deleuze und Guattari (2011, 19) bezeichnen nichtzentrierte Systeme als „Netzwerke von endlichen Automaten, in denen die Kommunikation von einem Nachbarn zum anderen hergestellt wird, in denen Stränge oder Kanäle nicht schon vorgegeben sind“. Sie zeigen, dass es da, wo ein Zentrum fehlt, Wachstum und Ausbreitung gibt. Es kommt zu neuen und dynamischen Möglichkeiten, es gibt die Flugbahn, den Fluchtweg, den Weg aus der zentralen Herrschaft heraus. Dies beinhaltet den Gedanken der Vielfalt, kann aber umgekehrt immer wieder zu Festlegungen führen, zu Verhärtung und Stabilität, und wenn die Flucht sich verfestigt, ist die scheinbare Flugbahn keine Flugbahn mehr, weshalb der Kampf niemals endet – es gibt immer Versuche, die Dinge über die Maßen ‚programmieren‘ zu wollen, was es aufzubrechen gilt. Stattdessen sollte es um den Versuch gehen, Verknüpfungen herzustellen – und zwar vorteilhafte wie zugleich weniger vorteilhafte. Es bleibt ein Experimentieren mit Möglichkeiten und nicht lediglich Tradition.<sup>4</sup> Verhoefs Malerei hat kein herrschaftliches Prinzip, die Formen scheinen vielmehr im unendlichen Raum zu fluktuieren.

Der Malprozess impliziert das Auftragen und Entfernen von Farbe, ein Untersuchen von materiellen Beschaffenheiten und visuellen Entdeckungen im Sinne eines Prozesses von Ablehnung und Bestätigung, enthüllt durch die zusammengesetzten und immer wieder neu gebildeten Schichten des Bildes und der

---

<sup>4</sup> Vgl. Ott 2013/2014.

Oberfläche. Das Gemälde zeigt den Ursprung des Gedankens und der Form durch den Prozess seines Entstehens hindurch; die Farbschichten enthüllen Entscheidungen und Verwandlungen: „Form und der Ursprung der Form werden in ein und demselben Moment sichtbar gemacht.“ (Verhoef 1987, 30) Die komplexen Variationen der Form werden mit dem ganzen Bild durch die geometrischen Unterteilungen und die Wiederholung der Farbe zu einer Einheit gebracht. Die Linien durchschneiden die Oberfläche, und doch wird durch die rhythmische Bewegung Einheit wiederhergestellt. Zwischen dem horizontalen Format und den vertikal ausgerichteten Abschnitten kommt es zu einer Spannung, die aufsteigende Linien formt, die wiederum stark mit dem rechtwinkligen Format korrespondieren, indem sie die Flächigkeit betonen, während sich die leuchtende Farbe ungehindert in einen scheinbar unbegrenzten Raum verströmt. Die Spannung zwischen der formalisierten Struktur und der freien Bewegung sowie der Dunkelheit gegen die Lebendigkeit der unverfälschten lichtvollen Farbe, ruft Konnotationen von Restriktion (das festgelegte Gefüge der Teile) und Freiheit (die Energie der leuchtenden Farbe sowie die eher organische Form) hervor. In der verführerischen Schönheit von Licht, Geschwindigkeit bzw. Konsumption gegenüber einem tiefen, nachdenklichen Dunkel, das wohl zugleich das Unbekannte in sich birgt, erfasst das Bild das spezifische Tempo des Informationszeitalters. Die Komposition besteht aus der räumlichen Bewegung der Flächen, die einen Wechsel von Einigung und Trennung, Aufteilung und Zusammenfügung hervorruft, der zu keiner endgültigen Balance gelangt. Die Formen scheinen vielmehr aufzutauchen und wieder zu versinken.

Interessanterweise rief auch die nichtzentrierte Komposition in *Lilar* eine Bewegung hervor, die Stella so erörterte, dass sie die Möglichkeiten der aufgewühlten, glänzenden und rasanten Zeit und gegenwärtigen Wirklichkeit aufzeige. Während Stella die Maloberfläche zu einer 2,7-Dimensionalität ausdehnt, um mit dem Umgebungsraum in Interaktion zu treten, schafft Verhoef innerhalb der Bildfläche durch Farb- und tonale Kontraste sowie durchscheinende Farbschichten Dimensionen der Tiefe. Beide Maler erweitern den Raum auf eine imaginative Weise und beide greifen den schnellen Rhythmus des Informationszeitalters auf.

### 3. Operation

Operativ betrachtet nimmt Verhoefs Gemälde mit strukturellen Bewegungen innerhalb der Bildfläche seinen Anfang, was einen tieferliegenden Rahmen für die Komposition bereitstellt. Die Farbe wird in dünnen Schichten aufgetragen und wieder

entfernt, bisweilen schimmert die darunter liegende Farbe durch, was dazu führt, dass verschiedene Ebenen von Tiefe und Bewegung innerhalb des Gemäldes entstehen. Nach Raussmüller-Sauer (2002, 84) wird die statische Fläche von Verhoef dazu genutzt, Raum und Bewegung zu schaffen insofern, als die Bildebenen „einander überlagern, so dass der Vordergrund in den Hintergrund ‚geschüttet‘ wird und das Konvexe sich in das Konkave kehrt“.

Verhoefs Gemälde von 2014 enthalten Elemente, die zu treiben scheinen, zu alterieren, sie sind auf eine dynamische Weise unfestgelegt. Verhoef beschrieb dies als eine „Art von Unbehagen darüber, wo das alles hingehört, was Zeit braucht, um sich daran zu gewöhnen – es fühlt sich nicht richtig an. Aber natürlich bezieht sich das nicht auf ein Gemälde, das nicht funktioniert, sondern, darauf, ein Gemälde zu schaffen, das funktioniert, das sich aber konventionellen Lesarten entzieht.“ (Goldbach 2015, 34) Handelt es sich bei dieser anarchischen Ordnung schon um eine Form von Komposition? *Untitled* (2014) hat einen Rhythmus, der mit seinem Widerpart spielt und doch ungewohnt ist. Alpers (2007) verweist auf die Vexationen der Kunst, das schöpferische „Was wenn?“, den Prozess des Fragens, Nachdenkens und Suchens, der radikal unkonventionell ist, da es sich eben nicht um eine Methode handelt, einen vorherbestimmten Lösungsweg, sondern um eine Suche. Nach Alpers enthüllt die Beunruhigung der Kunst, der faktische Kampf, zu einer Form und Komposition zu gelangen, die Natur der Dinge. Bezugnehmend auf Francis Bacon schreibt er: „Die malerische Praxis ist von Haus aus verstörend. Und sie ist dies auf vielfache Art und Weise. Wir finden diese Ruhelosigkeit in der Beziehung des Künstlers zur Welt, im künstlerischen Herstellungsprozess selbst wie in unserer Sichtweise auf die Resultate.“ (Alpers 2007, 5) Künstlerisch tätig zu sein bedeutet eine intensive Suche, wie sie nicht zuletzt in Cézannes malerischen Innovationen zutage tritt. Den konventionellen Lesarten zu entkommen, involviert Offenheit, Neubesinnung, wie bei Verhoef, wo „manche Linien gewissermaßen korrigiert werden, so dass die Spannung getroffen, aber niemals eliminiert wird. Dies lässt sich mit der Idee der strukturellen Offenheit der Farbe in den Bildern vergleichen: Es ist genau diese scheinbare Unvollständigkeit, die nötig ist, um die Offenheit zwischen dem Werk und dem Betrachter zu bewahren.“ (De Jonge 1987, 10 f.) In Verhoefs Abstraktion ist eine rhythmische Bewegung in der kontinuierlichen Wiederbesinnung und Unvollständigkeit an den Rändern der Formen offensichtlich.

*Ohne Titel* (2000, Öl und Acryl auf Leinwand, 290 x 400 cm) greift ein gegenständliches Bild der Königin mit den Aborigines auf, es weckt Assoziationen an vergangene koloniale Unterdrückung, wo kalte und warme Farbkontraste verunsichern, es zeigt, wie Verhoef „sieht“, seine „Wahrnehmung, Interpretation und

„Transformierung“ der Realität. Das wahrgenommene gegenständliche Bild ist eine Quelle der Abstraktion, beinhaltet aber auch Verhoefs Denken in Bezug auf den Inhalt (es ist nicht unabhängig davon, wie es bei Greenberg impliziert wäre), es ist eine sehr persönliche Position.

Wir sehen, dass Verhoef Material aus verschiedenen Quellen, die seine Malerei inspirieren, neu kombiniert hat, und dass diese Überarbeitung ihn dem näher bringt, was er sucht, was seine einzigartige Position ist. Zugleich ist ein Bezug zur Welt erkennbar – es kann ein abstraktes Werk sein, aber es bezieht sich doch auf die Welt. Durch die Art, wie er mit der Farbe arbeitet, lässt Verhoef uns etwas durch seine Augen sehen. Es ist keine methodische oder klischeehafte Abstraktion. Wie ich versucht habe, in den vorangegangenen Abschnitten zu zeigen, ist die Form (so beschreibt es Henri Maldiney) der Weg ihrer Verortung/Platzierung im Kunstwerk. Wo die Form modell- oder formelhaft ist oder ein objektives Repertoirestück, gibt es keine Kunst, sondern nur einen Tanz der Skelette, nicht des Lebens. Form ist der Rhythmus des Materials, durch den dieses auf eine bislang ungekannte Weise in die Existenz tritt. Der Rhythmus löst sich auf, wenn sein Widerstand unterdrückt wird. Der kompositorische Rhythmus in Verhoefs *Untitled* (2014) ist aufgrund der Farb- und tonalen Kontraste ruhelos, er destabilisiert jede Form der Wiederholung. Ebenso wie beim repetitiven Rhythmus, kann auch die Technik auf eine mechanische Weise repetitiv werden. Laut Verhoef bedeutet dies, „die am meisten geläufigen und geteilten Auffassungen bezüglich Komposition, Farbe usw. zu umgehen, also von Gewohnheiten und Dingen, die ganz klar zum Teil in deiner eigenen Arbeit vorkommen und zum Teil natürlich ebenso in einem größeren Ganzen. Das bloße Hinterfragen einer Technik umfasst immer schon die Idee eines Gemäldes, und *vice versa*. Man kann diese beiden Dinge nicht separat voneinander betrachten. Zum Teil erreicht man sein Ziel, indem man technische Gewohnheiten umgeht, und aus diesem Grund kommt es zu einer Entwicklung; aber was die Technik betrifft, kann man natürlich niemals vollkommen bei Null beginnen – auch wenn dies das Ideal sein mag.“ (Vos 1988, 20)

Gewohnheiten zu vermeiden bedeutet, das Bekannte zu verlassen, wie Verhoef klarstellt: „Wenn Zerstörung bedeutet, dass Sie das Muster zerstören, das zu entstehen droht, dann hat es sicherlich etwas damit zu tun. Auf jeden Fall geht es um die Eliminierung von Dingen, die in einem früheren Stadium der Umsetzung waren, die man aber immer wieder auf ihre Verwendbarkeit testen muss. Ich denke, wenn man sich darauf, auf diese Nutzbarkeit verlässt – und das denke ich nicht nur, ich weiß es aus Erfahrung – dann führt das zu nichts. Sobald man anfängt, in diese

Richtung zu gehen ... Andererseits kann man es auch nicht ganz eliminieren; du kannst niemals so tun, als ob du bei null beginnst.“ (Vos 1988, 13)

Operation befasste sich mit der Betrachtung, wie eine Form für die Abstraktion in der Malerei realisiert wird und wie die künstlerische Praxis, die Wirkungsweise der Farbe und der Materialien eine Empfindung und Wirkung auf die Betrachter:innen erzeugen. In Verhoefs Malerei zeigt die Operation, dass es weder um das methodische Muster, das Illustrierte oder Klischee geht, noch um die Analyse der formalen Organisation des abstrakten Kunstwerks. In *Was ist Philosophie?* betonen Deleuze und Guattari, dass Kunst durch Empfindungen, Techniken und Erinnerungen entsteht. Die Abstraktion verschmilzt das Sinnliche mit dem Intellekt, die Empfindung ist direkt, sie wird erlebt, nicht abgebildet.

Beim Werden geht etwas in den Prozess der Verschmelzung mit einem anderen Etwas, woraus eine neue Einheit und neue Qualitäten entstehen. Bisherige Funktionen dieses Etwas verlieren ihre Bedeutung und werden durch neue Bedeutungen ersetzt. So greifen Verhoefs abstrakte Gemälde in einem Moment ganz unterschiedliche Gedankenwelten auf. Das Malen und Nachbearbeiten von Farbflächen während des Malprozesses bilden die Abstraktion. Seine Befragung von Malerei und den entsprechenden Materialien eröffnet neue räumliche Möglichkeiten. Er etabliert eine Räumlichkeit, die anarchisches Wachstum widerspiegelt und in der eine „feste, sichere Position“ undenkbar ist (Visser 2015). Verhoefs Abstraktion kann sich auf vorhandene Dinge stützen oder auf externe optische Reize, die mit seinen Erfahrungen verbunden sind. Die Operation enthüllt die Abstraktion als Einbeziehung seiner Malpraxis, seines Denkens, seiner Erinnerungen, Assoziationen, wie sie während der Malpraxis entstehen, und verdeutlicht seine intellektuelle Position in Bezug auf seine Absicht. Ausgehend vom wahrgenommenen gegenständlichen Bild als Quelle der Abstraktion zeigt Verhoefs Abstraktion, wie er die Realität „sieht“, „wahrnimmt, interpretiert“ und „transformiert“.

#### **4. Schluss**

Erinnern wir uns, dass Verhoef (2001) in seinem Vortrag über Velasquez' „Las Hilanderas“ (Verhoef 2001) feststellte, dass Malerei „eine Form der Existenz ist; eine Form des ‚Seins‘.“ Nach ihm werden Gemälde von einem Pinsel geformt, der von der Absicht im Kopf des Malers geleitet wird. Eine momentane Wahrheit wird visualisiert, ein reales Erlebnis, bezogen auf die reale Welt. Verhoef untersucht, was man mit Farbe machen kann und erklärt, dass Farbe zwar als Farbe wahrgenommen wird,



„sichtbare Flecken und Kleckse aber auf einen Kragen, ein Gesicht oder ein Wollknäuel hindeuten können“ (ebd.); bei Velasquez verkörpern „Abstriche“ die Wahrheit, eine Wahrheit an sich. In *Ohne Titel* (2000, Öl und Acryl auf Leinwand, 290 x 400 cm) hat Verhoef einen Moment der Existenz durch Farbe, Malerei, Reduktion und räumliche Mehrdeutigkeit visualisiert, „die Figuren erscheinen und verschwinden“ (ebd.), während sich Rot und Blau im Bildraum abwechselnd zurückziehen und vordrängen. Er hat eine Wahrheit über die Realität in Farbe verkörpert, interpretiert und transformiert. Es ist ein „einzigartiges visuelles Angebot“. Das Bild entsteht durch den Entstehungsprozess. Verhoef fand die passende „Malweise“, das „Wie“ für das „Was“ dieser Werke. Er vermittelt eine ganz bestimmte Position, obwohl das Gemälde abstrakt ist – dies wird durch ganz bestimmte Markierungen, Farben und Platzierungen realisiert. Durch das, was er malt, bringt er uns der Antwort näher, warum er es malt. Das Wesen des Künstlers, das menschliche Leben, wird durch die Farbe dargestellt.

Laut Verhoef spielen Assoziationen in der Abstraktion eine Rolle: „Ich habe nicht bewusst versucht, Dinge zu machen, die bestimmte Assoziationen hervorrufen, noch habe ich das Entstehen von Assoziationen jemals als etwas Anstößiges angesehen. Erst wenn eine Assoziation zu einer hinderlichen Begleiterscheinung wird, versuche ich sie zu vermeiden, und dann kann ich nicht mehr sagen: Ich lasse es zu, es stört mich nicht. Es stört mich, wenn es stört, das Bild sehen zu können. Und das ist natürlich von Zuschauer zu Zuschauer unterschiedlich.“ (Vos 1988, 16)

Durch die operative Analyse von Verhoefs *Ohne Titel* (2000, Öl und Acryl auf Leinwand, 290 x 400 cm) wurde deutlich, dass seine Malerei insofern abstrakt ist, als sie auf Experimente, Fehlschläge, Empfindungen und Erinnerungen zurückgreift, verunsichert und provoziert. Auch wenn die Arbeit Assoziationen weckt, beschreibt sie nicht. Farbe und Form schaffen ein Erlebnis, das Emotionen und Gedanken hervorruft, nicht nur eine Darstellung von Materie. Verhoefs Empfindungen sind sehr spezifisch und nie zufällig. Denn sein Umgang mit Farbe, Formsetzung und malerischen Markierungen ist weder methodisch vorgegeben noch einer Kunsttheorie untergeordnet. Er experimentiert und die Notwendigkeit, etwas Bestimmtes zu erreichen, bedeutet, dass er das Bild überarbeiten muss, um seiner Absicht näherzukommen, und dies unterscheidet es von der Verzierung, indem es weitere Tiefenschichten und seinen bestimmten Blickwinkel sehen lässt. Der Betrachter/die Betrachterin kann diesen Standpunkt aufnehmen, indem er/sie das Werk mit seinen/ihren Sinnen interagieren lässt. Meiner Ansicht nach erreicht er das, was Deleuze (2016, 96) als „Klarheit der Figur“ bezeichnet.

Wir spüren, dass es in dieses Gemälde um etwas geht: um politische und kulturelle Unterschiede oder Spannungen. Es ist weder die Illustration einer Theorie noch ein Spektakel, um die Aufmerksamkeit des Marktes auf sich zu ziehen, sondern eine verwundbare persönliche Position. Daher kann es nicht konformistisch sein, sondern es ist im Bild gemaltes Denken, das seinerseits Gedanken provoziert und anarchistisch statt unterwürfig macht. In Verbindung mit Deleuze und Guattari offenbart die Operation an Verhoefs Abstraktion eine neue Form des Denkens, seine persönliche Wahrnehmung. Verhoef schafft, er wiederholt oder folgt nicht, er suggeriert das Antidiktatorische. Er verschmilzt nicht mit den Trends des Hochleistungskunstmarktes, der Informationsgesellschaft, den von der Technologie diktierten virtuellen und multimedialen Themen. Es geht vielmehr um sein eigenes Leben und seine eigene intellektuelle Position.

Verhoef stellt die oberflächliche Manipulation von Farbe in Frage und betont die Beweggründe des Künstlers/der Künstlerin für die Malerei. Der Künstler ist kein Illustrator, sondern ein „gestaltender Faktor“ und der „Ursprung eines Gemäldes liegt nirgendwo anders als im Kopf eines Künstlers“, wo die Abstraktion ihre Wurzeln hat. Er stellt klar, dass es bei der Abstraktion darum geht, wie der Künstler die Dinge betrachtet und ihre Umgebung erlebt, sie ist nicht „abgeschlossen“, sondern interagiert mit der Außenwelt, sie ist „durchdacht“, da während des Malens Entscheidungen getroffen werden. Es ist kein impulsiver freier Fluss.

Nach Verhoef ist die Malerei insofern dualistisch, als sie danach strebt, sich selbst zum Ausdruck zu verhelfen, während sie doch gleichzeitig schweigt. Die Anschaulichkeit der Zeichen und die Verschwiegenheit der Bedeutung eines Bildes stehen in Widerspruch zueinander. Wir beginnen das Bild zu sehen, wenn wir dazu überredet wurden, sein „essenzielles Schweigen“ zu respektieren. Daher muss es seine Intentionen nicht unmittelbar verkünden.

Sein Schweigen ist kein Mangel, sondern wird geübt, weil es etwas ausdrücken will, was die Sprache nicht kann. Verhoef argumentiert: „In der Malerei besteht ein wesentlicher Widerspruch zwischen der Klarheit ihrer Zeichen und dem Geheimnis ihrer Bedeutung. Wir werden nichts Angemessenes sehen, wenn wir vor einem Gemälde stehen, wenn wir nicht dazu überredet werden, seine eigentümliche essentielle Stille zu respektieren. Das bedeutet: erstens, dass wir keine sofortige Absichtserklärung verlangen, und zweitens und umgekehrt – weil es uns im strengsten Sinne nichts sagt, dass wir akzeptieren und davon ausgehen müssen, dass eine genaue Bedeutung vorliegt bis ins kleinste Detail gekapselt.“ (Verhoef 2001) Der Gegenstand der Malerei, so Verhoef, „hat damit zu tun, inwieweit man etwas machen kann, sodass das ‚Worum es geht‘ immer irrelevanter wird. Genau das

möchte ich mit einem Bild loswerden. Nicht, um am Ende bei einer Sache zu stehen, von der man sagt, „da geht es um nichts mehr“, sondern um zu Gemälden zu gelangen, die im narrativen oder anekdotischen Sinne keine Bedeutung haben. Und diese Suche scheint, wenn man sie mit allen Konsequenzen durchführt, zur extremsten Position zu führen.“ (Vos 1988, 7)

Verhoef beschäftigt sich intensiv mit der Platzierung der Farbe. Es geht ihm dabei um die einzigartige Bedeutung jedes Teils, „dort und nicht woanders“ hinzugehören; diese präzise Entscheidung bezeichnet für ihn die wahre Bedeutung von Pigment oder Farbe. Die Anwendung von Farbe und Pigment und die daraus resultierenden Flecken sind verbunden mit der Intention des Künstlers/der Künstlerin und rufen bei den Betrachter:innen entsprechende Empfindungen und Gedanken hervor. Jeder Pinselstrich ist eine „Entscheidung, die das Ganze vorwegnimmt“. Verhoef erklärt, er könne sich nicht vorstellen, wie er etwas malen würde, wenn er nicht wisse, was er male – und dies werde wiederum durch das „Wie“ bestimmt. Er bezeichnete seine Malerei folglich als aus „einer Vielzahl von Ideen und Impulsen entstanden, oft paradox und widersprüchlich. Das zeigt meine Arbeit – sie löst diese Kräfte nicht auf, sondern zeigt sie gleichzeitig und mehrdeutig.“ Verhoef erklärt, dass uns die paradoxen und scheinbar widersprüchlichen Beobachtungen etwas über die „Komplexität des Gemäldes sagen“ und über die Notwendigkeit, zu malen und zu übermalen – gerade diese Möglichkeit des Scheiterns und die Suche nach Sensation erinnern wieder an die Figur bei Deleuze.

Es hat sich gezeigt, dass Abstraktion ein Konzept, eine Struktur oder eine Idee sein kann, sie muss nicht unbedingt haptisch sein, kann aber Konnotationen der Realität tragen; es kann sich um Gedanken handeln oder darum, wie Ideen entstehen; Abstraktion kann aufzeigen, wie verschiedene Denkprozesse ablaufen. Verhoef beschreibt Abstraktion als „ein wesentliches Merkmal jeder intellektuellen Tätigkeit. Zu erkennen, dass der Ursprung eines Bildes nirgendwo anders als im Kopf des Künstlers liegt, heißt zu sehen, dass die Abstraktion im Ursprung des Bildes selbst schlummert.“ (Verhoef 1987, 18 f.) Flach (2005) beschreibt Abstraktion direkt als Erkenntnis oder geistige Aktivität.

Verhoef betrachtet seine Malerei als abstrakt, weil sie schöpferisch ist und allein dem Geist entspringt, der somit „der Ursprung der Malerei“ ist. Verhoefs Abstraktion umfasst Emotion, Empfindung, Intellekt, Erfahrung, Wahrnehmung, Assoziation und Anarchie. Seine frühen abstrakten Gemälde (ab den 1980er Jahren) weisen ein hohes Maß an Experimentierfreudigkeit auf; er untersucht Farbe immer wieder auf das, was man damit erreichen kann, er unterzieht Annahmen einer detaillierten Untersuchung, untergräbt Gewohnheiten durch präzise Recherchen und vermittelt

Inhalte durch technische Innovationen. Er tut dies, um über die Verzierung hinaus zu einer bestimmten Position zu gelangen, die „intellektuelle Aktivität“ beinhaltet, es ist ein Geschenk an den Betrachter/die Betrachterin, ihm/ihr zu ermöglichen, anders zu sehen. Es weckt Assoziationen an das Deleuzsche Rhizom, das nicht statisch und antidiktatorisch ist und neue Wege eröffnet. Verhoef betont die individuelle Sichtweise, also Vielfalt statt Gleichmacherei; seine umgekehrten Formen deuten auf Opposition hin.

Es ist keine Universalsprache, sondern es sind „unterschiedliche visuelle Sprachen“ (Mercer 2006, 7), die ins Gespräch miteinander gebracht werden, das bildnerische Andere, das Unterschiedliche und Vielfältige in den Beziehungen zwischen Kunst und Gesellschaft, das seinen spezifischen Beitrag zur schöpferischen Innovation leistet. Wie kann die multi-kulturelle Abstraktion überhaupt zu einem Untersuchungsgegenstand werden? Dies wirft Fragen nach Identität, Tradition, Sehgewohnheiten und einander überkreuzenden kulturellen Praktiken auf. Was sind die Auswirkungen unserer hochgradigen Leistungs- und Informationsgesellschaft, der Einflüsse von Virtualisierung, Globalisierung, von Multimedialität, Multikulturalität und nicht zuletzt der Flüchtlingskrise auf die Abstraktion? Deleuze und Guattari (2011) etwa suchen nach einer neuen, freien Form des Denkens, die etwas von den unterschiedlichen Diskursen sehen lässt, so z. B., dass Sprache und Natur (rhizomatisch) miteinander verwoben sind und durch verschiedene Verknüpfungen transformiert und miteinander verbunden werden können. Für Deleuze ist Philosophie das Entdecken neuer Begriffe, die es erlauben, neue Verzweigungen ans Licht zu bringen und sie den früheren hinzuzufügen. Wir können dabei auf eine gänzlich neue Welt unerwarteter Dinge stoßen. All das, was zunächst stabil und festgelegt erscheint, ist eigentlich in Bewegung. Es ist interessant, dass auch Verhoefs *Untitled* (2014) eine ganz bestimmte, nicht festgelegte räumliche Bewegung der Formen einfängt, während die Farben den Blick des Betrachters/der Betrachterin in unterschiedliche Richtungen und räumliche Dimensionen ziehen. Auf welche Weise platziert Verhoef die Form, um zu dieser Bewegung zu gelangen?

In diesem Kapitel wurde das Werk von Toon Verhoef operativ untersucht und die Frage behandelt, ob seine Arbeit abstrakt ist und wenn ja, welche Form diese mögliche Abstraktion hat. Nach Dippel und Mignon (1983) scheint Verhoef aufgrund des Mangels an wiedererkennbaren Bildmotiven abstrakt zu arbeiten. Seine Gemälde sind erfahrungsbasiert und beschwören die Realität herauf. Ich denke, dass die Art von Verhoefs Abstraktion Teil jeder geistigen Aktivität ist, denn sie geht mit etwas im Geiste um. Nach Fuchs (2013) ruft Abstraktion Stimmungen und Erinnerungen hervor. Visser (2015) spricht von „geschichteten Erinnerungen“. Abstraktion als

Herausforderung zum Denken kann mit Deleuzes (2012) Behauptung in einen Dialog gebracht werden, dass jedes Zeitalter aufgrund seiner verschiedenen Gruppierungen seine eigene spezifische Art und Weise habe, seine Sprache ‚zusammenzusetzen‘. Verhoefs Abstraktion liegt im abstrakten Denken, in der Evokation der Wirklichkeit, in dem Vermeiden von Repräsentation und in der Reduzierung der Realität auf die Farbe.

Nach Pelzer (2005) verfügt die Abstraktion über eine ganze Reihe von Instruktionen. Verhoef plädiert für die „präzise und einzigartige Bedeutung“ jeder Komponente eines Bildes, denn jede sei das Resultat einer Entscheidung. Nach meiner Auffassung ist Verhoefs Abstraktion aus diesem Grund nie willkürlich, auch wenn sie Elemente der Ungenauigkeit enthält. Seine Gemälde beunruhigen und beschäftigen, sie rufen visuelle Erfahrungen hervor, die zum Denken anregen durch die Macht der Farbe und der Form, durch die klaren kompositorischen Räume, durch den konkreten, feinsinnigen Umgang mit der Farbe und eine Art Schönheit, welche die Wahrnehmung aus dem Gleichgewicht bringt.

Nichtsdestotrotz sind seine Gemälde niemals beliebig. Verhoefs Abstraktion entsteht im Geist des Künstlers und liegt zugleich am Ursprung des Gemäldes selbst. Gefühl, Empfindung, Intellekt, Erfahrung, Wahrnehmung, Erinnerung, Assoziationen und Anarchie – all dies ist ein Teil seiner Abstraktion, auch wenn die visuellen Aspekte zentral bleiben. Die Macht der visuellen Mittel bildet den Schlüssel zu der Empfindung, die enthüllt, wovon das Gemälde spricht. Komposition und Farbe sind so angeordnet, als sollten sie das Auge unmittelbar in die lebendige Erfahrung führen, die ein weiteres Schauen und Denken nach sich zieht.

Mercer (2006, 128) zeigt, dass die Abstraktion zutiefst mit gesellschaftlichen Problemen befasst ist, viel eher, als dass sie in einer Distanz zu ihnen stünde: „Das heilsame Potenzial der zeitgenössischen Abstraktion heute hängt mit dieser tiefen Versenkung in die sie umgebende Kultur zusammen.“ In jedem Fall könnte die Abstraktion als eine *gesellschaftsbildende Kraft* beschrieben werden. Deleuze weist auf die Prozedur der Wahrheitsfindung hin; ein Verfahren, das „im großen und ganzen aus einem Prozeß und aus einem Prozedere, einer Pragmatik“ bestehe. „Der Prozeß ist der des Sehens, und er stellt dem Wissen eine Reihe von Fragen: was sieht man innerhalb dieser Schicht, dieser oder jener Schwelle?“ (Deleuze 1991, 90) Was gewinnen wir also aus der Abstraktion? Abstraktion kann einen Beitrag leisten zur Kultivierung des Bewusstseins, sie unterstützt das Werden und die Selbstwerdung, wenn sie (ohne uns zu sagen, was wir denken sollen) in die Wahrnehmung tritt und verstört. Sie fesselt durch die Empfindung, ihre Sensibilität ist das Reich schöpferischer Lösungsmöglichkeiten, sie befindet sich außerhalb des

Bedingten und Begrenzten. Verhoef vermeidet Titel, da diese nichts hinzufügen können, denn das Bild spricht für sich selbst. Velasquez sei über die Ähnlichkeit hinaus zur „Wahrheit in sich selbst“ vorgedrungen. Das Gemälde ist ein verewigter Augenblick, eine Sichtbarmachung.

Nach Verhoef ist die Malerei insofern dualistisch, als sie danach strebt, sich selbst zum Ausdruck zu verhelfen, während sie doch gleichzeitig schweigt. Die Anschaulichkeit der Zeichen und die Verschwiegenheit der Bedeutung eines Bildes stünden in Widerspruch zueinander. Wir beginnen das Bild zu sehen, wenn wir dazu überredet wurden, sein „essenzielles Schweigen“ zu respektieren. Daher muss es seine Intentionen nicht unmittelbar verkünden. Mit Deleuze können wir fragen: „Was können wir für uns aus Verhoefs Abstraktion ziehen?“ Verhoef zufolge kann sich die Abstraktion aus der Figuration herleiten, muss dies aber nicht. Was bei Velasquez als Farbe wahrgenommen wird, verblüfft uns, wenn es zu Fleisch zu werden scheint. Verhoef betont, dass jeder Teil eines Gemäldes wichtig ist, und wir sollten in ihm nicht einfach sehen, was wir in ihm sehen wollen, sondern sorgfältig die Entscheidungen in Augenschein nehmen, zu denen der Maler sich durchgerungen hat, weil sie die Bedeutung des Gemäldes sind, auch wenn sie unvollkommen ist, da wir in dem, was wir sagen möchten, immer ungenau bleiben müssen. Für ihn ist die Art und Weise der Malerei für ihre Bedeutung fundamental, das Wie ist mit dem Was verknüpft und das Was wird durch das Gemälde offenkundig. Verhoef verbindet das Was und das Wie mit dem Grund, das Was überhaupt malen zu wollen.

Im Gegensatz zum Informationszeitalter mit seinen allgegenwärtigen Medien, virtuellen Realitäten, softwarebasierten Standardisierungsprozessen und Big Data-Prognosen, die von irgendwie universalisierten Methoden zur Entscheidungsfindung zehren, ist Verhoefs Abstraktion eine Art persönlicher, differenzierter Standpunkt. Die abwechslungsreiche, unregelmäßige individuelle Bewegung unterbricht (ganz anders als das glatte, repetitive technische Funktionieren), und trägt so zum Hinterfragen und zur Erneuerung bei. Kann das Informationszeitalter mit seiner zunehmenden globalen Vernetzung und Open Source möglicherweise auf eine rhizomatische Weise neue Abstraktionselemente einbringen und einen Widerstand gegen die Homogenisierung ausbilden? In all seiner Ruhelosigkeit, seinen leuchtenden Farben, seinem instabilen Raum und seiner Bewegtheit fängt *Untitled* (2014) die Gleichzeitigkeit der unzähligen Prozesse des Informationszeitalters ein. Goldbach beschreibt das Bild als eine „unglaubliche Gleichzeitigkeit von Dingen, Formen und Bewegungen, die wir alle nur allzu gut aus unserem Leben kennen, das uns diese Fülle in jedem Moment offenbart.“ (Goldbach 2015b, 23) Nach Goldbach befähigt uns das Gemälde dazu, uns „aufs Neue“ (ebd.) zu sehen. Visser (2015, 16) schreibt: „Um Chaos zu finden,

das Flüchtige, die Absurdität und den Wahnsinn, muss man nur die Nachrichten gucken oder aus dem Fenster sehen – in der Kunst hat der Kunstschaffende die Flüchtigkeit zu bezwingen, indem er ihr sein Vokabular auferlegt, seinen Willen, seine Kunst.“ Trotz der Geschwindigkeit, mit der die Dinge auf den Betrachter des Gemäldes zukommen, gibt es doch einen offenen Raum und eine Balance, die einem Benommenheitsgefühl vorbeugt. Trotz der allgegenwärtigen neuen Medien, besteht Verhoef nach wie vor auf der stufenweisen Malweise der Tradition. Anders als ein Film wird ein Gemälde in einem Blick wahrgenommen, wengleich man Zeit braucht, um es wirklich aufzunehmen; daher muss der Maler mit den Mitteln von Farbe, Material und Pigment eine nachhaltige Spannung evozieren. Verhoefs schweigende Abstraktion fängt das flackernde Licht des Informationszeitalters ein, das flackernde Licht einer glänzenden, sich mit Unbehagen und Tumult ablösenden profitorientierten Gesellschaft.

Verhoefs Malerei ist umkehrend, anarchisch und experimentell. Seine Position offenbart einen tiefen persönlichen Einblick in dieses Zeitalter, eine Vision, die Alternativen bietet. Aufkommende Empfindungen provozieren die Betrachter:innen, ihre Sichtweise zu überdenken. Es ist eine Abstraktion, die das Potenzial des Sichtbaren und seine Bedeutungsmöglichkeiten eröffnet. Die Dinge könnten anders sein als sie scheinen. Verhoefs anarchische Herangehensweise hat die Gesetze der Abstraktion aufgebrochen und die zentralen Systeme umgeworfen. Anarchie suggeriert, dass eher das Gegenteil dessen wahr ist, was wir voraussetzen pflegen. Möglicherweise stellt Toon Verhoef daher eher das Gegenteil seiner Zeit dar als dass er sich auf dem Höhepunkt seiner Zeit befindet.

## H. KATHARINA GROSSE UND DIE FRAGE NACH DER ABSTRAKTION

In diesem Kapitel beschäftige ich mich operativ mit dem Werk von Katharina Grosse und untersuche ihre künstlerische Praxis, um herauszufinden, ob es sich um abstrakte Kunst handelt und wenn ja, in welcher Weise sich diese Abstraktion zu erkennen gibt, da sich malerische Abstraktionsprozesse auf ganz verschiedene Art darstellen können. Grosse selbst betrachtet ihre Malerei nicht als abstrakt, da sie nicht deduktiv/kombinierend vorgehe. Ihr Werk beziehe sich weder auf etwas Wahrgenommenes noch sei es abbildend. Insofern Grosse mit Konzepten und Ideen arbeitet, scheint eine gewisse Abstraktion also nicht von der Hand zu weisen zu sein. Wenn sie in manchen ihrer Installationen Baumstämme, Kleidungsstücke, Erde usw. verwendet, wirft dies allerdings die Frage auf, ob diese Elemente „abbildend“ sind, obgleich sie in die Malerei überführt werden. Geben sie einen Einblick in abstrahierende Prozesse?

Im ersten Abschnitt werde ich Grosses Werk in einen Kontext stellen. Außerdem werde ich versuchen, anhand ihres Werkes verschiedene Begriffe von Abstraktion aufzuzeigen, um zu analysieren, ob es grundsätzlich über abstrakte Eigenschaften verfügt. In einem zweiten und dritten Abschnitt untersuche ich operativ konkrete Beispiele ihrer Abstraktionsverfahren, und zwar anhand der Arbeiten *Sieben Stunden*, *Acht Stimmen*, *Drei Bäume* (Museum Wiesbaden, 2015, Acryl auf Stoff und Holz, 330 x 1400 x 2400 cm) und *Ohne Titel*, (2016, Acryl auf Leinwand, 260 x 190 cm). Der Schlussspassus erörtert das Problem der Komposition mit Blick auf Grosse und die Abstraktion.

### 1. Der Kontext

Viele Künstler:innen sind während des Zweiten Weltkrieges aus Deutschland geflohen und ließen damit eine Art Vakuum zurück. 1951 wurde die Ausstellung *Amerikanische Malerei: Werden und Gegenwart* in Deutschland gezeigt. Werner Haftmann, Kurator der Dokumenta II (1959), war bemüht, die deutsche Abstraktionsbewegung vor 1933 mit der Abstraktion der Nachkriegszeit in Einklang zu bringen und verband in diesem Sinne die westdeutsche Kunst mit den Abstraktionsbewegungen in den USA (in der DDR praktizierte man zu dieser Zeit den Sozialistischen Realismus). Die Dokumenta II wurde offiziell als eine



Bestandsaufnahme zeitgenössischer Kunst angekündigt und war inspiriert vom Begriff der „Abstraktion als Weltsprache“, was Haftmann nachdrücklich unterstützte. Bei der Eröffnung der Dokumenta II erklärte Haftmann, Künstler:innen suchten aufgrund des Grauens der Realität nach dem ‚Immateriellen‘; er verglich Freiheit mit Universalität und erklärte die Abstraktion auf diese Weise zu einer Dienerin der neuen politischen Ideen und Ziele. Wo die Freiheit erreicht sei, so sein Plädoyer, würden sich die Grenzen zwischen den Nationen und politischen Systemen in Luft auflösen: „Seit ihrem Erscheinen wird die abstrakte Kunst dadurch gekennzeichnet, daß sie international, gleichsam heimatlos ist.“ (Seuphor 1962, 261)

1958/59 stellte das MOMA in New York unter dem Titel *The New American Painting* eine Ausstellung zusammen, die auch nach Europa weiterreiste und in dem Amerika gewidmeten Teilbereich der Dokumenta II in Kassel gezeigt wurde. Die Bilder der Dokumenta wurden je nach Land gehängt; die europäische Malerei war durch kleinformatische Arbeiten von Wols, Soulages, Dubuffet, Nay und Hartung vertreten. Die DDR, Osteuropa und Russland waren von der Dokumenta ausgeschlossen, abgesehen von je einem Gemälde von Malewitsch, Gerhard Altenbourg (Ostdeutschland) und Tadeuz Kantor (Osteuropa). Die Bilder der amerikanischen Künstler:innen waren dagegen großformatig; gezeigt wurden Arbeiten von Rothko, Pollock, Kline, de Kooning, Sam Francis und H. Frankenthaler. Ausgewählt hatte sie Porter McCray vom Museum of Modern Art, New York in Zusammenarbeit mit der CIA. Haftmann erklärte, „diese schnelle Anerkennung der amerikanischen Leistung und ihre Einfügung in das allgemeine Bild der zeitgenössischen Kunst [sei] nur möglich [gewesen], weil sich die Kunst in den europäischen Zentren selbst unabhängig von den Amerikanern in ähnlicher Richtung entwickelt hatte.“ (Haftmann 1965, 486) Franz Nemits, ein Kritiker der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* kommentierte dies mit den Worten, dass die amerikanische Kunst, trotz des großen Einflusses, kein bloßer Auswuchs der europäischen Kunst sei; sie unterliege „wie die gesamte abendländische Malerei von heute, einer Universal-Strömung“ (Geiger 1987, 29).

Im Blick auf die Abstraktion hielt Haftmann fest, „daß es sich nicht mehr darum handelt, die Naturbilder durch ein abstrahierendes Verfahren in das Gebiet rein formaler Gestaltung herüberzuholen, sondern darum, ein abstrakt durchdachtes und durchlebtes in Form konkret und anschaulich zu machen.“ (Haftmann 1965, 463) Jede Bezugnahme auf natürliche oder persönliche Emotionen bedeutete, das Universale gewissermaßen zu beschmutzen, da das Konkrete und Individuelle die lyrische, symbolische, dramatische und nach Unabhängigkeit strebende Harmonie störe: „Form und Bild weisen nicht über sich hinaus, sie bedeuten nur sich selbst.“ (Ebd.)

In der Malerei gibt es somit nichts zu ‚lesen‘, sondern nur zu sehen: Die Abstraktion war zu einer Sprache des Mediums geworden. 1965 veröffentlichte Haftmann sein Buch *Malerei im 20. Jahrhundert*, das einen starken Einfluss auf die deutsche abstrakte Kunst gewann. Des Weiteren wurde die abstrakte Kunst in Westdeutschland durch die Katholische Kirche gefördert, da man sie als Ausdruck des Geistigen verstand. Seuphor (1962) behauptete, die Abstraktion in der modernen Kunst basiere auf frühromantischen Theorien, die eine „absolute“ Malerei anstrebten. Die Ausstellung *Art in Your Life* am Museum of Modern Art in New York wurde ebenfalls in Deutschland gezeigt, und zwar unter dem Titel *Mensch und Form* (1952, Recklinghausen). Die deutsche Wirtschaft gewann Aufschwung und setzte ein Bedürfnis nach abstrakter Kunst und Bauhausmöbeln frei, die eine Flucht in ‚schöne Welten‘ ermöglichen sollten. Man nannte das „Abgrenzungsästhetik“.

Warnke (1985) betont die folgenden Faktoren, die möglicherweise eine Rolle für die Förderung der abstrakten Kunst im Nachkriegsdeutschland gespielt haben: Zum einen sollten die ehemals Unterdrückten rehabilitiert werden: So lehrten Willi Baumeister an der Kunstakademie Stuttgart, Werner Haftmann als Professor an der Hamburger Kunsthochschule und Arnold Bode in Kassel. Auch der *Kulturfond des Bundesverband der Deutschen Industrie* protegierte von 1955 an die deutsche abstrakte Kunst. Abstraktion bedeutete die Abkehr von der Vergangenheit und wies auf Modernität, Fortschritt und Freiheit.

Abstrakte Kunstwerke wurden von Manager:innen, Architekt:innen, Intellektuellen und Elektroingenieur:innen erworben, über die Friedrich Bayl in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (FAZ Nr. 57, 08.03.1958) schrieb: „Es ist eine existenzielle Gemeinsamkeit von Elektroingenieur und aktiv-abstraktem Maler, verschiedenen Intensitätsgrades und verschiedener Motivierung: beide haben sie die Fesseln der klassischen Denkweise gesprengt und haben den Sprung ins Neue und Dunkle gewagt, wo ihnen keine Norm und keine Gesetzmäßigkeit als Stufe und Geländer dienen kann.“<sup>1</sup> Werner Haftmann hielt im Katalog der *Dokumenta II* fest, dass wie auch die Wissenschaften nicht länger an der alltäglichen Wahrnehmung von Raum und Zeit festhielten, sondern Energien von etwas ableiteten, was jenseits des Sichtbaren liege (und mit der Materialität unsichtbarer Atome zusammenhänge), und ihre Wahrnehmungsfähigkeit mittels technischer Apparaturen erweiterten, um hinter die Oberfläche der Dinge zu gelangen, so auch die Malerei in Bereiche metaphysisch bestimmten Seins vordringe. Die Abstraktion wurde daher nicht selten mit Wissenschaft, mikroskopischen Bildern und Röntgenstrahlen verglichen.

---

<sup>1</sup> Zit. nach Warnke 1985, 214.

Als Vorläufer der abstrakten Künstler, also jener, die das Gegenständliche eliminierten, galten Tieck, Novalis, Balzac, Baudelaire, Turner, Monet, Van Gogh und Cézanne. Interessanterweise sind (wie bereits früher erörtert) für Stella Mondrian und Pollock mit Manet durch Caravaggio verbunden, da ihre „reale Bildhaftigkeit“, ihre räumliche Produktivität und Manipulationen das „moderne Bildermachen“ freigesetzt hätten.<sup>2</sup>

Die Diskussion über die Abstraktion seit 2000 hat sich von den Begriffen der Universalität, des Utopischen oder Reinen wieder entfernt. Cheetham bezeichnet die Abstraktion in seinem Buch *Abstract Art Against Autonomy, Infection, Resistance, and Cure Since the 60s* (2006) als einen „Infektionserreger“; Abstraktion ist nicht autonom, sie interagiert mit dem öffentlichen Raum und versteht unter Kunst mehr als nur das Bild an der Wand. Mercer (2006) betont, dass die Kunst nicht mit einer solitären Tradition oder Schule gleichgesetzt werden sollte. Sie weist das westliche Verständnis von Abstraktion und Reinheit zurück; die Abstraktion sei vielmehr unabgeschlossen und verfüge über ein „dezentriertes Vokabular von visuellen Konventionen und ein Entwicklungspotenzial in vielerlei Richtungen“ (Mackey 2006, 208). Nach Deleuze erscheint die moderne Malerei dort, wo der Mensch sich selbst als Störfall begreift, der zu scheitern droht; die Form bringe diesen „Störfall“ zum Ausdruck und nicht das „Wesen“ des Menschen.

Wie weiter oben anhand der Pionierarbeiten Malewitschs erörtert, strebte dieses Plus danach, die alten Ideen durch neue zu ersetzen; Malewitsch hielt fest, dass diese sich nach dem Individuellen richten sollten, um die vorhandenen aspektbezogenen Vorstellungen vom Individuum zu verwandeln wie auch sein eigenes Selbstverständnis, damit sein Bewusstsein in den Stand versetzt werde, andere Bilder bzw. eine neue Wirklichkeit und neue Zusammenhänge wahrzunehmen. Malewitsch warnte davor, den Staat wie einen Apparat aufzufassen, der das Nervensystem seiner Bewohner:innen reguliert; dieses werde vielmehr durch ein staatsbewusstes Volk geregelt, welches in einem vorhandenen System die Idee des Staates verkörpere, dem seinerseits jedes subjektive und individuelle Bewusstsein abgehe. Wie ging die abstrakte Kunst mit der Herausforderung des Individuellen, der Serialität oder Homogenisierung des Systems nach dem Zweiten Weltkrieg um? Wie Yves Alain Bois schreibt, hatte Theodor W. Adorno den Serialismus in der Kunst klar erkannt und seine Unfähigkeit, „gegen die Rationalität der verwalteten Welt und das bürgerliche Ideal einer globalen Naturbeherrschung anzukämpfen. Dabei handelt es sich nicht nur um eine Niederlage, so Adorno, sondern um eine komplette

---

<sup>2</sup> Vgl. Stella 1986, 22.

Kapitulation. Die Handlungsfähigkeit des Menschen wurde in der Tat in dieser Form von Kunst ausgelöscht, aber die Negativität des nicht-kompositorischen Impulses, die darauf abzielte, den Künstler als den bürgerlichen Beherrscher seines Materials auszuradiieren, brachte den Autor hervor als Sklaven eines autoritären Rationalisierungssystems, so dass dieser Kampf dazu prädestiniert war, sich zu einer wahren Schlacht auszuwachsen.“ (Bois 2013, 15) Der Künstler/die Künstlerin wird hier also als Sklave/Sklavin betrachtet, dem/der eine ganz bestimmte Art von Ausrichtung zugemutet wird. Dennoch setzt sich Yves Alain Bois für Unterschiede und die Komposition ein, etwa wenn er fragt: „Wie kommt es, dass der nicht-kompositorische Zug verblasst, dass er nie besonders lang anhält“, dass „der Mensch immer wieder zurückzukehren scheint“ (ebd. 16) und „das Nicht-Kompositorische sich selbst unerträglich wird“ (ebd.). Rodchenko sagt über sein monochromes Triptychon (1921): „Ich bestätigte damit: Die Sache ist gelaufen. Grundfarben. Jede Fläche ist eine Fläche und es gibt keine abbildende Darstellung mehr“<sup>3</sup>. Trotzdem kehrten However, Rodchenko, Strzeminiski und Malewitsch zu der kompositorischen Malerei zurück. Malewitsch hielt fest: „Es ist ein historischer Fehler, sich den Künstler grundsätzlich als jemanden vorzustellen mit Fabrik, Industrie und alltäglichem Leben. Die Wiederholung, die Analogie dieses Momentes tauchte erneut auf, als die Kunst sich von der wissenschaftlichen Analyse der Phänomene abwandte und ihr Glück mit der Religion versuchte oder, was ihr gutes Recht ist, mit der Ästhetik. Heute hat sie sich wiederum von der Religion abgewandt und macht gemeinsame Sache mit dem Betrieb ...“ (Malewitsch 1976, 330).

Adornos Hinweis auf den Serialismus kann auch mit Kantors (2016) Behauptung verglichen werden, dass etwa Frank Stella Regeln, Grenzen und eine formale Logik bzw. kompositorische Prinzipien für sein Werk aufstellt, wobei man solche Regeln so versteht, dass sie die Erfindungsgabe, Originalität und individuelle Hand des Künstlers/der Künstlerin ausschließen. Zu systematisieren scheint eine Homogenisierung der individuellen Haltung zu implizieren, wenn nämlich Regeln das Bedürfnis ausschalten, unterschiedliche Entscheidungen zu treffen und Risiken auf sich zu nehmen. Stella habe nach einem einfachen, unmittelbaren Ganzen gesucht, die Bilder hatten zu überzeugen und „ihrer eigenen Rechtfertigung“ Genüge zu tun.

Wie verhält sich Katharina Grosse zu Theorien wie diesen? Deleuze kritisierte die Gemälde Mondrians und Pollocks dahingehend, dass es ihnen an Empfindung mangle, das heißt, an „der unmittelbaren Ansprache des Nervensystems“ (Deleuze 2010, 76); ihr Code könne einfach als eine symbolische Programmierung des

---

<sup>3</sup> Zit. nach Bois 2013, 16 f.

Figurativen gelesen werden. Im Gegensatz dazu ist die Malerei von Michaux gebändigt und die Kontur lebt unter den Farbarealen weiter, was eine spezifische Schwingung hervorruft. Anders als Adorno rekurriert Deleuze auf die Differenz: „Jedes Objekt, jedes Ding muss seine eigene Identität als eine begreifen, die in die Differenz verschluckt wird, weshalb jedes Sein nicht weniger oder mehr ist als eine Differenz in Differenzen. Die Differenz selbst muss differenziert gezeigt werden. Wir wissen, dass die moderne Kunst dazu tendiert, diese Bedingungen realisieren zu wollen: In dieser Hinsicht wird sie zu einem veritablen Schauplatz von Metamorphosen und Vertauschungen.“ (Deleuze 2011, 68) Kunst ist eben nicht festgelegt, sondern Erfahrung. Davon spricht auch Grosse: „Ich brauche den Glanz der Farbe, um näher an die Leute heranzukommen, um einen Sinn für das Versuchshafte des Lebens in ihnen anzustacheln und ihr Gefühl für Präsenz zu vergrößern. Ich möchte sie keineswegs in irgendeine andere Welt mitnehmen und erwarte auch keine bestimmte Reaktion von ihrer Seite.“ (Maier 2011, o.S.) Sie erklärt, dass das Publikum nicht unter ihrem Einfluss stehe, „eher befindet sich mein Werk im Bereich ihrer Einflussnahme. Was auf dem Bildfeld oder auf der Bühne erscheint, ist der Realität nicht untergeordnet. Vielmehr konstituiert es diese Realität“ (ebd.). In diesem Sinne bricht Grosse mit der Zumutung einer ganz bestimmten Art von Ausrichtung, im Gegensatz zu dem oben erwähnten Künstler als Sklaven, der sich einer solchen Zumutung unterwirft. Das Bildfeld konstituiert die Realität. Grosse Farbe ist voller Energie, sie strebt über sich selbst hinaus. Die Farbe ist also nichts Statisches, kein geschlossenes System. Laut Grosse ist die Farbe unzuverlässig, nicht klar oder konzeptuell, da sie zu jeder Zeit etwas anderes auslösen könne – sie ist nicht messbar. Ihre Arbeit, so Grosse, muss laut und voller Lärm sein, um gesehen zu werden. Farbe ist nicht symbolisch oder mit Bedeutung geladen, es ist eine Kraft, die das Denken oder die Bewegung in Bezug auf eine bestimmte Situation, einen bestimmten Raum oder ein bestimmtes Objekt evoziert.

Nach Charles Sanders Peirce ist Denken etwas, das wir durch die Erfahrungen leben, die wir in den alltäglichen Ereignissen machen. Denken ist *a/s* Denken also in ständiger Wandlung begriffen. Es stellt kein Ideal dar, sondern ist das Leben selbst. Deshalb gibt es auch keinen verbindlichen Begriff von Form oder Komposition – beides ist der Gegenwart unterworfen und damit der Bewegung, die sofort dabei ist, diese etablierten Formen wieder zu deformieren und aufzulösen. Die Malerei verkörpert diese fließende Disposition des Denkens. Kunst, Leben und Empfindungsfähigkeit treffen auf der Malfläche aufeinander, und somit ist die Kunst ein unablässiger Prozess des Sich-Verwandeln.

Katharina Grosse wurde 1961 in Freiburg im Breisgau geboren. Von 1982 bis 1986 studierte sie an der Kunstakademie in Münster bei Norbert Tadeusz und Johannes Brus. 1986 war sie bis 1990 Meisterschülerin von Gotthard Graubner an der Kunstakademie in Düsseldorf. Von 2000 bis 2010 hatte sie eine Professur an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee inne, bevor sie an die Kunstakademie Düsseldorf zurückkehrte. Nach Rosenberg (2010) knüpft Grosses Frühwerk an die neoexpressionistischen „Jungen Wilden“ an. Von Mitte der 1980er Jahre an wurden ihre Arbeiten zusehends nicht-figurativ, und in den 1990er Jahren begann sie, „abstrakte“ Gemälde mit großen Pinseln herzustellen. 1998 setzte sie erstmals ihre Sprüh-Malerei um.

### **1.1 Gender Abstraktion?**

Katharina Grosses große Formate wurden immer wieder mit dem American Colour Field Painting in Zusammenhang gebracht. Nach Rosenberg (2010) wurde der Begriff des „Colour Field Painting“ von Clement Greenberg in seinem Essay von 1955 eingeführt. Danach werden die großen Formate in der amerikanischen Malerei mit der mythischen Ausdehnung des Kontinents in Zusammenhang gebracht. Greenberg verfolgte den Gedanken, dass die Wandmalerei (bei der eine Wand als Fläche und Objekt zugleich gilt) das Staffelmilieu ablöst. Interessanterweise wurden diese großen Formate von Kunsthistoriker:innen gelegentlich als männlich und machohaft beschrieben. Rosenberg (2010) bemerkt allerdings, dass es ursprünglich Helen Frankenthaler gewesen sei, die das Colour Field Painting ins Leben rief, dass dann aber Männer für sie berühmt wurden. Obwohl über 70 Prozent der Kunststudierenden heute weiblich seien, so Grosse, fehle ihre Präsenz in der durch und durch männlich dominierten Gesellschaft, da sie nicht unterstützt würden.

Grosses Gemälde weisen intensive Farbkombinationen auf. Ist dies charakteristisch für die weibliche Abstraktion? Nach Grosse wurde die Farbe als malerisches Element seit dem 17. Jahrhundert an der Pariser Akademie als etwas „weibliches, instabiles, weniger klares und damit nicht allzu intelligentes Element bezeichnet, wohingegen das Konzept, die Linie, die Zeichnung als der männliche, klare, progressive und intelligente Teil des Kunstwerks galten. Ich denke, ich gehe in einer durchaus aufschlussreichen Weise mit diesem Erbe um, insofern die Farbe ein ausgesprochen wichtiges räumliches Charakteristikum meiner Arbeiten darstellt in Verbindung mit der kristallisierten und materialisierten Welt, die zu einem Teil meiner

Arbeit wird, wenn ich im öffentlichen Raum male.“ (Grosse 2009). Grosse beschreibt ihre Farbe als nicht gebunden an einen spezifischen Ort oder narrative Strukturen.<sup>4</sup>

## 1.2 Sind „Übermalung“ und „all over“ Abstraktion?

Grosse wird nicht nur der „Farbfeldmalerei“ zugeordnet, sondern könnte auch dem abstrakten Expressionismus oder der informellen Kunst zugezählt werden. Deleuze (2003) bezieht sich auf den abstrakten Expressionismus so, dass der „Abgrund oder das Chaos“ maximiert wird, wo das Diagramm das gesamte Gemälde einschließt und es „diagrammatisch“ macht. Die optische Geometrie verschwindet und ein „ausschließlich [M]anuelles“ entsteht. Das Auge hat Schwierigkeiten, ihm zu folgen. Die Linie und der Farbfleck „bilden keine Kontur“, sie „begrenzen nichts“. Deleuze (2003) erklärt, dass Pollock das Linienmerkmal und den Farbfleck bis an die Grenzen ausreize, sodass die Form nicht umgewandelt, sondern die Materie zersetzt werde und die „Lineamente“ und Körnungen übrig bleiben.“ Das Gemälde enthält das Diagramm und die Katastrophe, und Deleuze (2003) stellt fest, dass es sich nicht um eine „innere Vision handelt, die uns das Unendliche gibt, sondern um eine manuelle Kraft, die sich „überall“ von einem Rand des Gemäldes zum anderen ausbreitet.

Friedel (2016) schreibt, dass Malewitschs *Schwarzes Quadrat* in gewissem Sinne alle anderen Gemälde übermale und die Malerei nur als Farbe und Form übrig lasse. Auch Grosses Sprüharbeiten stellen immer wieder Übermalungen dar. Nach meiner Auffassung betonen die Eigenschaften der Farbe, des Anstriches, des Gegenstandes (in diesem Fall das Bild selbst) sowie der Form die physische Beschaffenheit eines Kunstwerkes. Welche Rolle spielen diese Eigenschaften in der zeitgenössischen Abstraktion? Ist das „Übermalen“ eines ihrer charakteristischen Merkmale? Deleuze (2003) weist darauf hin, dass dort, wo Katastrophe und Diagramm vereint sind, Rhythmus als „Materie und Material“ entdeckt wird. Er hebt hervor, dass der Maler nicht mehr „Pinsel und Staffelei“ benutzt, wodurch die Hand den Bedürfnissen einer „optischen Organisation“ unterworfen wird. Stattdessen wird die Hand befreit, und es findet „Stöcke, Schwämme, Lappen, Spritzen: Action Painting, der ‚frenetische Tanz‘ des Malers um das Bild, oder besser gesagt im Bild“ statt. Die optische Katastrophe, der taktile und manuelle Rhythmus regieren. Das Diagramm wird auf das „räumliche und zeitliche Ganze“ über das Bild ausgedehnt, es gibt keine visuelle Hoheit oder visuelle Kontrolle über das Bild in seiner

---

<sup>4</sup> Katharina Grosse Interview: *On the Edge of Something Else*, Louisiana Channel, Feb 8, 2021.

Ausführung. Der Bildraum schließt also das Dreidimensionale, Tiefe, Form und Grund bzw. Kontur aus und das Taktile unterwirft das Auge der Hand, ein manueller, gestischer Raum überlagert sich. Der Horizont in der Malerei wird durch den Boden ersetzt. Es gibt keinen Raum, wo das Auge ruhen kann.

2013 besprayed Grosse in der Ausstellung *WUNDERBLOCK* (Nasher Sculpture Centre, Dallas) eine partiell in den Erdboden eingelassene Leinwand, was Teil einer größeren Installation war. In einer späteren Ausstellung am Columbus College of Art and Design wurde die besprühte Leinwand erneut ausgestellt, jetzt in Form eines eigenständigen Gemäldes. Grosse greift also auf Bilder, die ursprünglich Teil einer Ausstellung waren, in der sie übermalt wurden, in anderen Ausstellungen als originäre Gemälde zurück. Das Gemälde wird in der Präsenz seiner ganzen Geschichtlichkeit in eine neue Arbeit transformiert.

In Grosses Ausstellung *Double Floor Painting* (Brandt's Klaedefabrik, Odense) wurden ein Bücherregal und zwei großformatige Leinwände an eine Wand angebracht und dann besprüht. Eine dieser Leinwände wurde auf der Ausstellung *Extreme Abstraction* (Albright-Knox Art Gallery, Buffalo) gezeigt und 2009 dann beide Leinwände in der Ausstellung *Hello Little Butterfly I Love You What's Your Name* im Arken Museum für Moderne Kunst. Die Malerei lehnte an einer Mauer, die dort Leerstellen aufwies, wo sich früher einmal Leinwände befunden hatten, die nun entfernt waren. Grosses Gemälde spielen also in verschiedenen Ausstellungen ganz unterschiedliche Rollen, tragen jedoch stets die Spuren ihrer Vergangenheit an sich. Nach Loock (2014) bildet die Ausstellungsgeschichte der Gemälde einen Teil der Geschichte ihrer Übermalungen. Des Weiteren impliziert der Wechsel der Orte, dass sich diese Rollen verändern können, sowohl in Bezug auf das Gemälde selbst als auch im Blick auf die Malerei als Teil einer größeren Zusammenstellung von einzelnen Elementen. Solche Montagen oder ‚Assemblagen‘ suggerieren eine Entwicklung weg von der an die Wand angebrachten Leinwand hin zu einem Kunstwerk, das Facetten einer historischen Realität verkörpert, Malschichten und Erinnerungen an frühere Herangehensweisen und Versuche. Es handelt sich dabei nicht um eine Entwicklung hin zu etwas ‚Höherem‘, sondern eher um eine Aneinanderreihung von Katastrophen, Erprobungen und Misserfolgen. Das Inkorporieren der früheren Erfahrungen, die die Gemälde in sich tragen, in zukünftige Ausstellungen weist auf ihr Gewesensein hin, auf das Unfertige und Unvorhersehbare – und nicht auf irgendein Ideal.



### **1.3 Grosse verfolgt keine deduktive Methode und kann daher sagen „Ich bin keine abstrakte Malerin“**

„Würde ich in meine Arbeiten irgendetwas Benennbares einbringen – Figuren, Dinge, Zitate oder andere Referenzen –, würde ich Segmente in die Malerei einführen, die Unterordnungen auf der Bildfläche etablieren. Das von mir präferierte Arbeitsfeld beim Malen bedarf aber des Unfertigen, Unbenennbaren. Das Konkrete ‚vorverstofflicht‘ gleichsam die Art des Schwerelosen, der geistigen Zone des Malerischen durch Qualitäten der alltäglichen Welt. Das gemalte Bild wird ins materielle Leben gezogen und weggedrängt von der für mich wesentlichen Aufgabe, offenzubleiben für die gedankliche Bewegung, die sich nicht vom Gesehenen oder Benennbaren ableiten lässt. Das ist genau der Grund, weshalb ich mich nicht als abstrakte Malerin begreife; das Konzept der Abstraktion passt nicht zu meinem Denken oder meinem künstlerischen Ansatz, weil ich die Dinge nicht von dem ‚abziehe‘, was ich sehen kann.“ (Maier 2011, o.S.) Dies erinnert an die Aussage von Deleuze (2003) über die Malerei wie bei Pollock, wo das Linienmerkmal oder der Farbfleck eine Zerlegung von Materie, Lineament und Körnung sind, eine manuelle Kraft, die sich „überall“ von einem Rand des Gemäldes aus ausbreitet und das andere, das materielle Leben, nicht die Deduktion aus dem Sichtbaren regiert, sondern das Materielle, Gestische und Undurchdringliche.

Grosse ist keine abstrakte Malerin, wenn man unter dem Begriff der Abstraktion das ‚Abziehen‘ oder Herleiten von wahrgenommenen Erscheinungen versteht. Grosse betont, ihre Malerei sei illusionistisch, sie unterschreibt also nicht Greenbergs Eintönigkeit: „Jede Kultur findet eigene Möglichkeiten, um eine Arbeit zu lesen und Bezüge dazu herzustellen. Dennoch glaube ich, dass meine Nutzung der Leinwandfläche, als Projektion von vorgestelltem Raum, aus der Tradition der europäischen Malerei kommt, die ganz deutlich zuerst illusionistisch ist.“ (Rosenberg 2010, o.S.) Sie beschreibt Greenbergs Gedanken als ein Zurückholen des Malprozesses bzw. die Reduktion des gemalten Raumes auf eine Oberfläche. Gleichzeitig stellt sie heraus, Greenberg behaupte damit, dass eine solche Herangehensweise das Faktische und Materielle auf eine darstellende Weise wiedergebe. Greenberg begreife die Malerei als eine flache, zweidimensionale Materialität, die nichts zeige oder imaginieren oder sich gar einmische – er breche den Malprozess somit schlicht auf eine materialistische Weltansicht herunter. Sie selbst teile diese Auffassung nicht: „Ich glaube, dass wir innerhalb der Reibung des Vorstellbaren und des Materialisierten leben und dass man das Vorstellbare nicht ausschalten kann. Daher ist meine Vorstellung von der Gleichzeitigkeit des Vorstellbaren und des Materialisierten der von Greenberg entgegengesetzt.“ (Ebd.) Grosse beschreibt ihre

Malerei auch als einander überlagernde „Oberflächen mit verschiedenen Graden von Einbildungskraft und Projektion“ (Maier 2011).

Für Grosse ist die Einbildungskraft eine richtungslose Fähigkeit, sich Dinge vorzustellen, während die Projektion ein gerichtetes Vermögen darstellt, zu wählen in Bezug auf das, was funktioniert und was nicht. Beides sind „Bedingungen eines unendlichen Potenzials. Die Koexistenz von Vorstellungskraft und Materialisiertem wird vom Betrachter als unversöhnbar erfahren, als ein paradoxer Zusammenstoß“ (Maier 2011). Wie wir weiter oben besprochen haben, regt für Paul Klee die Plastik die Vorstellungskraft an, da sie uns zwingt, hinzuschauen, wenn ein Gemälde unbestimmt erscheint. Er vergleicht die Vorstellungskraft mit einem Weg und entwickelt aus der Analyse der Eigenschaften der formalen Elemente einen mit der Schöpfung verbundenen formalen Kosmos. Klee erklärte die Einbildungskraft so, dass sie einen „Seinszustand“ heraufbeschwöre, der inspirierender sei als das, was wir schon wissen. Stella dagegen näherte sich der Einbildungskraft durch die Literatur an; seine abstrakten *Imaginary Landscapes* (1994–2004) ermöglichen Fantasieräume, die „nicht einfach neutral“ sind. Verhoef wiederum betont Gilsons Behauptung, dass eine große imaginative Kraft einen vielschichtigeren künstlerischen Prozess nach sich ziehe und umfänglichere Abstraktionsbewegungen. All das legt nahe, dass sich die Abstraktion der unbegrenzten Einbildungskraft bedient, um etwas hervorzurufen, das über das Bekannte hinausweist.

Interessanterweise beschreibt auch Grosse die imaginative Kraft als nicht „neutral“, sie sei vielmehr das Paradigma einer Verlagerung bzw. eines ‚Lagenwechsels‘: „Das gemalte Bild als Begegnung mit Bedingung – das Auseinandersetzen mit der Realität. Die instabilen Möglichkeiten meiner Wahrnehmung und was wirklich gemeint ist, es ist ein unvereinbares Aufeinandertreffen aus verschiedenen Ingredienzien ...“<sup>5</sup>. Ihre Kompositionen sind keine fertigen Modelle, die auf eine Oberfläche projiziert werden, sondern verkörpern das Prekäre und Unversöhnliche, sie konfrontieren und verhandeln. Nach Grosse muss die Malerei über die Fähigkeit verfügen, strukturelle Unstimmigkeiten sehen zu lassen. Jeder hat eine andere Sicht und vieles ist selbst in ihr widersprüchlich. Ein Bild, das die Empfindung des Dissenses hervorzurufen vermag, ist deshalb wichtig, weil es sich mit einer Welt im Streit befindet, die diese ‚Verrückung‘ dringend nötig hat.<sup>6</sup> Grosse behauptet, ihre Malerei sei nicht abstrakt, da sie sich nicht aus dem

---

<sup>5</sup> „Wie lässt sich über Malerei reden?“ Symposium am 8. Dezember 2014 im Museum Kunstpalast, Düsseldorf.

<sup>6</sup> Ebd.

Gesehenen ableite. Grosse erreicht die Empfindung vielmehr durch Farbe. Doch schließt diese Sensation die Figur ein?

#### **1.4 Abstraktion als „nicht festgestelltes Bild der Welt“?**

Grosses Übergang vom Imaginieren in die Tätigkeit des Malens ist eine Bewegung vom privaten in den öffentlichen Raum. Ihre MASS MoCA-Installation beinhaltet durch die verschiedenen Richtungen, Stufen und Farben der in der Installation interagierenden Formen Zeitlichkeit und Räumlichkeit. Die Künstlerin beschreibt diese Zeit-Räumlichkeit wie folgt: „Es gibt hier kein singuläres Ich, Sein oder eine singuläre Welt. Es gibt überhaupt keine eigenständige Existenz innerhalb der Installation. Wir fügen sie zusammen, wenn wir uns bewegen, jede Sekunde von neuem. Wir wiederholen dieses Umkreisen kontinuierlich, genauso, wie wir es in unserer Wahrnehmung der Welt tun. Diese Installation als eine kohärente Einheit wahrzunehmen, ist eine Täuschung.“ (Maier 2011) Es gibt hier weder ein fertiges Bild von der Welt noch eine vollendete oder geschlossene, in sich zusammenhängende Ordnung. Die Komposition wächst und verwandelt sich vielmehr, wenn der Betrachter durch sie hindurchgeht. Grosse beschreibt das Medium der Malerei als ein ständiges Angleichen des Gleichzeitigen, dessen, was vorher getan wurde und dessen, was folgen wird. In der Malerei ist das Medium ein Teil des Bildes. Das Paradoxe daran ist, dass es uns mit einem Riss in der Realität konfrontiert, mit der Unversöhnlichkeit der Tatsachen und unzähligen möglichen Sichtweisen.<sup>7</sup> Auch das legt nahe, dass nicht klar ist, ob eine Arbeit abstrakt ist oder nicht. Das Medium der Malerei befasst sich nicht mit den Ideen der Künstlerin/des Künstlers, es leitet nicht vom Wahrgenommenen ab, es gibt kein singuläres Ich oder eine zusammenhängende Einheit, wir alle setzen es vielmehr zusammen und gestalten es neu. Es suggeriert ein Diagramm, das sich ausbreitet, nicht das operative und kontrollierte Diagramm unter dem Einfluss eines Autors/einer Autorin.

Grosses „Zusammenstellen“ oder Zurückholen der Umgebungen scheint auch in Deleuzes und Guattaris Behauptung (die wir im Abschnitt über Stella diskutiert haben) reflektiert zu werden, dass es nur Übergänge und positive Verknüpfungen gebe. Auch Stellas *Lilar* mit seinen kombinierten Querschnitten von Bildern und Formen weist auf neue räumliche Verbindungen hin. Stella hatte behauptet, die beste Kunst versorge den Betrachter mit unterschiedlichen Bildern, und zwar mit dem Ziel und Zweck, sie aufzulösen. Interessanterweise sucht auch Verhoef nach dem Instabilen, sich

---

<sup>7</sup> Ebd.

Verschiebenden, ja Verwirrten, welches sich herausbildet und gleichzeitig wieder verschwindet, was viel eher Interaktion und Austausch nahelegt. Malewitsch wollte den Fokus dadurch verwandeln, dass er ein zusätzliches Element einbrachte, welches alte Ideen zerstört und sie durch neue (sowie deren Interaktionen untereinander) ersetzt.

### **1.5 Abstraktion als unbegrenzter Möglichkeitsspielraum und das Aufbrechen von Homogenisierungen**

Während des Malens, so Grosse, ist sie von der Handlung in einer gewissen Weise entfernt; sie muss sich nicht zwingend auf einen bestimmten Fokus konzentrieren, es sei eher „eine Art von Klarheit da, verbunden mit Offenheit, wie wenn man zur selben Zeit da ist und nicht da. Ziemlich paradox auf jeden Fall. Als würde man sich eine Sache vorstellen und gleichzeitig etwas vollkommen anderes umsetzen“ (Wasik 2014, o.S.) Nach ihrer Erfahrung kann sich vieles zugleich ereignen, auch wenn „die Dinge einander auszuschließen scheinen. Wenn man sie einmal aus dem Bezugsrahmen rationaler Begründung herausgelöst hat, tut sich einem ein grenzenloses Gefüge an Möglichkeiten auf“ (ebd.). Grosse (2012) spricht von Paradox und „ungerichtetem Potenzial“, wenn sie auf die Offenheit ihrer Entdeckungsreise verweist. Sogar die Projektion zeige die „Fähigkeit zu wählen“ an, einen Prozess der Entscheidungsbildung, der durchaus etwas Rationales habe. Sie erwähnt auch Begriffe, die undenkbar bleiben und ohne ihr jeweiliges Gegenteil wirkungslos. Es scheint mir, dass das grenzenlose, irrationale Potenzial der Farbe dem rationalen Entwurf gegenübergestellt werden kann. Grosses Mangel an Grenzen erlaubt es ihr, zu experimentieren.

Grosses Installationen reißen sich aus dem arrangierten rechtwinkligen Format der Malerei los und bewegen sich in den öffentlichen Raum hinein. Sie bezieht sich auf Gericault, der den Mut gehabt habe, einen Weg einzuschlagen, auf dem er seine gesamte Existenz aufs Spiel setzte.<sup>8</sup> Sie fragt einmal, ob das rechtwinklige Format den Betrachter heute überhaupt noch berühren könne. Nach Stefan Berg ist Grosses Malerei eine gesellschaftsbildende Kraft,<sup>9</sup> die sich der Homogenität entgegenstellt. Grosse selbst sagt, sie opponiere gegen Homogenität im Sinne eines „open space, open source. Diskussion zu machen. Malerei ist zurückgezogen – Ideen

<sup>8</sup> Wie lässt sich über Malerei reden? Symposium am 8. Dezember 2014 im Museum Kunstpalast, Düsseldorf.

<sup>9</sup> Ebd. Stefan Berg sagt dort: „Das Bild ist nicht mehr so ein Gegenstand eine ideologische Schlacht wie früher. Malerei ist ein Gesellschaftsbildende Kraft, wie bei Katharina Grosse.“

auswerfen“<sup>10</sup>. Sie betrachtet die Malerei als ein lebendiges Medium, dessen Mittel und Zweck im Zeitalter der Massenmedien zu hinterfragen sei. Grosses Bewegung weg vom „Bildschirm“ bzw. dem homogenen rechtwinkligen Format erlaubt es dem Betrachter, am Kunstwerk teilzunehmen, seine eigene Sichtweise wird zu einem Teil der Installation. In meinen Augen erinnert das an Deleuzes und Guattaris „Wucherungsprinzip“, in dem man sich dem Denken schichtweise nähert und es als heterogen und vielfältig begreift. Jedes auch noch so kleine Element der Natur beinhaltet eine ganze Welt. Auch Grosse hält fest, dass ihre Installationen die „kleinen Erfahrungen“ erweitern, und indem sie das Kleine groß werden lassen, werden die Zeit und die Informationen in ihr gewissermaßen verlangsamt. Ihre Arbeitsflächen dagegen erfährt sie als verdichtete Zeit, als Aktivität und Geschwindigkeit. Es scheint mir, als würde Grosse mit verschiedenen Arten experimentieren, visuell zu arbeiten, was wieder an Deleuzes und Guattaris Versuch erinnert, unterschiedliche Sprechweisen durchzuspielen, um das Sprechen zu problematisieren. Grosses visuelle Assemblagen von Gegenständen und Farbe problematisieren die Malerei, indem sie visuelle Formen anwendet, die nicht vorherbestimmt sind. Sie erweitert so deren Möglichkeiten.

Bringt man Grosses Herangehensweise in einen Dialog mit Deleuze und Guattari, ergeben sich interessante Ausblicke. Deleuze und Guattari war daran gelegen, zu einer neuen Form des Denkens zu gelangen, die frei ist und doch verbindet. Das Rhizom ist der Versuch, verschiedene Diskurse aufzuzeigen und miteinander zu verknüpfen, transversale Denk- und Wahrnehmungswege einzuschlagen, Artikulationen zu transformieren und sie durch wechselseitige Verknüpfungen miteinander zu verbinden. Auf die Frage „Was ist Philosophie?“ antwortet Deleuze, sie sei das Erfinden neuer Begrifflichkeiten, die es erlauben, neue Äste auszubilden und sie der früheren, alten Terminologie ‚aufzupropfen‘. Philosophie sollte sich selbst ständig umgestalten, wie es zum Beispiel geschieht, wenn wir durch ein Mikroskop sehen und eine neue Welt unvermuteter Dinge entdecken. Alles, was uns zunächst fest und abgeschlossen erscheint, ist tatsächlich in Bewegung, enthüllt sich als dynamisch. Der Same und das Feld sind unendlich – jede Fläche ist potenziell ein unendliches Plateau. Sie ist Zeitlichkeit und die Unendlichkeit der Zeit. Zeit ist unendliche Mannigfaltigkeit, es gibt eine unbeschränkte Selbst-Multiplikation der Zeit. Jede Visualisierung ist die Wiederholung eines vergangenen Momentes in einer gegenwärtigen Synthesis – und zwar ohne Anfang, denn sie ist unendlich. Wenn man die Welt auf ein Schema

---

<sup>10</sup> Ebd.

reduziert, hat dies Konsequenzen für diese Mannigfaltigkeit.<sup>11</sup> Interessanterweise vergrößert Grosse in ihren Installationen das Kleine, sie fordert das homogene Format heraus und scheint durch Simultaneität und Vielseitigkeit nach dem Mannigfaltigen und dem Paradox zu greifen. Es gibt hier keine verbindliche Perspektive.

Grosses Malerei mangelt es am Hierarchischen. So erklärt sie, dass die Malerei auf der Leinwand es grundsätzlich erlaube, alles zugleich wahrzunehmen: Das, was als erstes, und das, was zuletzt gemalt wurde – alles ist gleichermaßen auf der Malfläche präsent. Die Malerei schließt also eine „lineare oder kausale“ Hierarchie von Arbeitsschritten aus. Nach Grosse ist die Malerei „ausgesprochen anarchisch und anti-narrativ. Um dieser Auffassung von Zeit zu folgen, braucht man einen Geist, der beweglich ist und jederzeit bereit dazu, eine einmal angenommene Sichtweise um willen einer nächsten möglichen Konstellation oder Lesart aufzugeben. Alles kann in jeder Minute zu allem werden.“ (Wasik 2014) „Auf die Welt zu sehen“ meint nach Grosse zugleich, „etwas in ihr, auf ihr, mit ihr anzustellen. Die Malerei erleichtert die Synchronizität von Denken und Handeln auf eine verblüffende Weise, denn es gibt keinen Übermittler zwischen den Arbeitswerkzeugen und mir.“ (Ebd.) Die Malerei habe überhaupt keine lineare Struktur; sie sei synchron und genau dies mache sie flexibel für Denkprozesse. Im Gegensatz zum Anti-Narrativen bei Grosse ging Stella, wie wir oben erörtert haben, mit dem Narrativen in der Abstraktion um, wie z. B. in *The Blanket* (1988), was aus geschichtetem Metall besteht und wie geschichtete Farbe wirkt.

In der Romantik war das organische Wachstum (einschließlich seiner Charakteristika des Unvollkommenen und Einzigartigen) eine Metapher für Kreativität. Grosse beschreibt Hölderlins Versuch, „die Sprache von ihrem akademischen Stigma zu befreien“ (Ebony 2011) und ganz verschiedene „Genres des Schreibens“ auf ein und derselben Seite zu etablieren. Sie erläutert auch, weshalb Hölderlins auf einer Seite durchgespielte unterschiedliche Schreibgenres in Größe, Schrifttype und Laufweite variieren. Weiterhin hebt sie ihre Faszination für die „romantische Ironie und Theatralität der Gefühle“ hervor: „Man schafft gewissermaßen ein emotionales Setting, indem man Zorn, Liebe, Sorge, Angst oder Aggression ‚aufstellt‘ und sich selbst dabei beobachtet.“ (Ebd.) Am Mass MOCA habe sie auf diese Weise „um eine Art Plot herum gearbeitet“, bei dem gewährleistet war, dass „es keinen singulären Betrachterstandpunkt gibt, so dass es sich nie um ein Gesamtbild handelt. Es gibt kein fixes Zentrum. Ich interessiere mich für die

---

<sup>11</sup> Vgl. Ott 2013/2014.

variierenden Beziehungen zwischen den Objekten, die ich verwende, und für die komplexen Bedeutungsschichten, die sie durch meine Malerei übermitteln. Die Kleiderbündel zum Beispiel tauchen mal hier, mal da auf. Es könnte sich um Abfall handeln; sie könnten als Symbole des Verlusts verstanden werden; sie könnten auf den menschlichen Körper hinweisen oder es könnten einfach nur bemalten Klamotten sein. Meine Malerei eröffnet all diese möglichen Lesarten zugleich.“ (Ebd.) Ihre weißen Styroporformen waren eine Antwort auf die weißen Wände im Raum; sie sollten das Licht kristallisieren und im Werk manifest werden lassen.

Nach Ludger Schwarte (2017) ist Grosses Arbeit durchaus mehr als ein „künstlerisches Statement“, es ist Teil einer politischen Debatte. Grosse selbst sagt, dass die für sie wichtigsten Aspekte der Malerei das Synoptische an ihr seien und die Nicht-Kausalität der Strukturen. Das Synoptische annulliere den Fluss der linear gedachten Zeit – während die Nicht-Kausalität der Strukturen einen Zusammenbruch des Ursache-Wirkungs-Gefüges bewirke, was dazu führe, dass unsere Weltsicht kontinuierlich mehrdeutiger und relativer werde; sie zerstöre die hierarchische Ordnung und fordere dualistische und wirkursächliche Begründungsmodelle des westlichen Denkens heraus. Schwarte bekräftigt Grosses Beschreibung des Mediums der Malerei als non-affirmativ und anarchistisch – und genau darin liege ihr politisches Potenzial.

Schwarte zeigt auch, dass es hier eine Verbindung gibt zwischen der zeitlichen Struktur (Erstellung einer Synopse, einer Oberflächensynchronizität, die über dem linearen Fluss der Zeit schwebt und diesen quasi außer Kraft setzt) und dem de-hierarchisierenden politischen Potenzial. Er erläutert, dass die Malerei weder eine kolonisierende oder aneignende ‚Beschriftung‘ oder ein Graffiti sei noch das Vereinheitlichen oder die Herstellung symbolischer Oberflächen. Die Funktion der Malerei bestehe vielmehr darin, die Übertragungsmittel für performative Zusammenhänge freizugeben. Grosse selbst versteht die Malerei als eine Ansammlung von unabhängig existierenden und kombinierten Organismen, die in einem Pool von Informationen existieren. Die Systeme, die sie produziert, verfügen über derartige ungleiche Elemente, die den Betrachter dazu zwingen, ‚sich treiben zu lassen‘, sich ‚irgendwo anders hin‘ mitnehmen zu lassen, was ihn in die Lage versetzt, nach ihren früheren Orten Ausschau zu halten und diese zu reflektieren. Auch dies verlangt Zeit und „das Gefühl des Ausmaßes und der Existenz des je eigenen Körpers in Verbindung zu dem, was ihn umgibt“ (Grosse 2009, o.S.). Zu sprayen erlaube ihr, dort zu sein, wohin sie sehe – ihr Werk habe, so Grosse, viel damit zu tun, „die Leute dazu einzuladen, in ihr Reich einzugreifen...“ (ebd.). Als kombinierter Organismus erinnere ihre Malerei an das spontane Entstehen von massenweiten Aktivitäten heute

im Internet, was wieder auf eine de-hierarchische Politik verweise. Meines Erachtens unterscheidet sich Grosses Arbeit von Deleuzes Konzept der Klarheit der Figur und der präzisen Empfindung dadurch, dass es unabhängige, unähnliche Elemente anhäuft.

## 1.6 Malerei im Informationszeitalter

Grosse bezeichnet das Informationszeitalter und die virtuelle Realität als Illusionen. „Alles ist unbeständig, da es immer wieder neu ‚einrastet‘ und so jede Sekunde einen neuen Sinn erhält“ (Grosse 2009). Und: Die Welt „ist eher ein sich unablässig wandelndes Fluidum, von dem ich ein Teil bin. Und deswegen kann ich nicht auf die Welt [wie auf einen Gegenstand] reagieren oder mich auf sie beziehen, sie beschreiben oder abbilden.“ (Maier 2011) Diese Behauptung wird in ihren Sprühbildern reflektiert, die auf keine abstrahierten weltlichen Vorbilder Bezug nehmen oder diese illustrieren; es handelt sich vielmehr um ein gespraytes oder übermaltes Fluidum. Zum Digitalen sagt Grosse: „Ich denke das digitale Bild auch wenn ich male. Das Sehen eines gemalten oder reproduzierten Bildes ist anders.“<sup>12</sup> Im Gegensatz zum reproduzierten oder digitalen Material ergreift Grosse jedoch die Sinne durch das Authentische, Sinnliche und Haptische des Materials. Eine sinnliche visuelle Erfahrung kann nicht so schnell verdaut werden wie eine Information, denn ihre Darbietung ist nicht messbar oder definiert. Sie geschieht nicht augenblicklich, sondern graduell, sie schlägt fehl, verwandelt sich, bleibt unerschöpflich und unvollständig.

Grosse bezieht sich auf das gemalte Bild als auf ein zutiefst öffentliches, schöpferisches persönliches Statement. Es ist anarchisch und archaisch.<sup>13</sup> Stefan Berg hat in einem Gespräch mit der Künstlerin deutlich gemacht, dass die Malerei eine Suche nach Qualität und Unterscheidungsvermögen sei, sie gehe mit Fragen um, werfe Kontroversen auf und habe in dieser Hinsicht erneut an Wichtigkeit gewonnen. Wenn die Malerei kein Klischee im Sinne Deleuzes ist, gilt es, sie weiter zu differenzieren. Grosse erklärt: „Es gibt die Subjektivität – die eigene und die des jeweils anderen – so verstehen wir uns. Der andere muss es auch sehen können“<sup>14</sup>. Nach meiner Auffassung ist Grosses Komposition nach diesem Prinzip verteilt, ihre Installationen scheinen unablässig zu wachsen, wodurch sie an das Networking im Internet erinnern, das Öffnen neuer Fenster und Räume, und zwar immer vorläufig,

---

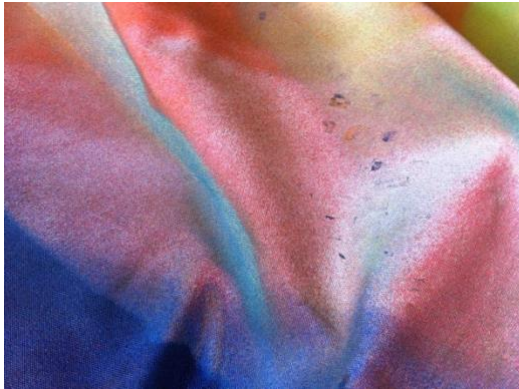
<sup>12</sup> Wie lässt sich über Malerei reden? (Symposium 2014).

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Ebd.



verschieden und unabgeschlossen. Zugleich simulieren die gesprühten Pigmentpunkte digitale Pixel. Durch ihre expressive Farbgebung ist Grosses Werk ein persönliches Statement.



Detail aus: *Sieben Stunden, Acht Stimmen, Drei Bäume* (Museum Wiesbaden, 2015, Acryl auf Stoff und Holz, 330 x 1400 x 2400 cm)

Das Internet und die miteinander verbundenen neuen Technologien sind eine überaus gegenwärtige Realität; sie etablieren Machtstrukturen, die in ihrem Funktionieren nicht unbedingt transparent sind. Das Internet ermöglicht es, mit den unterschiedlichen Umgebungen, in die man eintritt, zu interagieren und neue Formen des Austauschs zu finden. Neue Begriffe entstehen und füttern das Networking, indem sie weitere Wechselwirkungen und Veränderungen hervorbringen (z. B. Open Source). Grosses Arbeit bietet den Betrachter:innen an, mit ihnen zu interagieren; sie bewegt sich unaufdringlich in den Raum hinein: „Ich betreibe keine Raum-Invasionen. Ich setze ihn einfach voraus. Immer wieder verstehe ich meine Arbeiten als die kleinstmögliche Ausführung eines sehr großen Teiles.“ Grosse verunsichert Wahrnehmungen und unsere „allen gemeinsamen Nervenbahnen“ (Maier 2011), indem sie sie in eine Wechselwirkung zur realen Welt setzt.

## **2. Operation – Grosses Installation *Sieben Stunden, Acht Stimmen, Drei Bäume***

Ihrer eigenen Auffassung nach arbeitet Grosse nicht abstrakt, da sie keine Dinge von den wahrgenommenen Erscheinungen ‚abziehe‘. Trotz ihres Gebrauchs von verschiedenen gefalteten Kleidungsstücken, Erde und Baumstämmen sind ihre Arbeiten aber auch nicht figurativ, denn sie stellt nicht dar oder bildet ab, sondern führt eine unbestimmte Ästhetik vor. Nach Friedel (2016) führt Grosses „Übermalen“ ein Auslöschen vor und betont die Eigenschaften der Farbe viel

nachhaltiger, als dies bei abbildender Malerei der Fall ist. Die Bäume in *Sieben Stunden*, *Acht Stimmen*, *Drei Bäume* wurden mit verschiedenen Farben angesprüht.

## 2.1 Operation: Es wächst über das Format hinaus

Grosses Installation *Sieben Stunden*, *Acht Stimmen*, *Drei Bäume* (Museum Wiesbaden, 2015, Acryl auf Stoff und Holz, 330 x 1400 x 2400 cm) besteht aus einem farbig besprühten Stoffgewebe, welches sich in Faltenwürfen von der Wand über den Boden ausbreitet. Auf dem Boden befinden sich drei Baumstämme mit großen türkis- und orangefarbenen Wurzeln. Worauf könnte sich der Titel der Installation beziehen?

Grosses Malerei bewegt sich in den öffentlichen Raum hinein; damit bricht sie mit der Tradition der an eine Wand gepinnten Leinwand. Möglicherweise wurde diese Herangehensweise von den UNOVIS Wandgemälden der Suprematisten beeinflusst (Vitebsk 1920), die direkt auf die Fassade eines Gebäudes malten. Friedel (2016) stellt heraus, dass sowohl Blinky Palermo als auch Sol Lewitt (in seinen Wall Drawings) in den späten 1960er Jahren die ganze Wand als Oberfläche und Malfläche benutzten. Er hebt zudem den möglichen Einfluss von Gotthard Graubners bezogenen bildlichen Polstern auf Grosses Ausdehnung der Maloberfläche hervor. Haben möglicherweise auch Frank Stellas „Object-paintings“ Grosse dazu motiviert, auf Gegenstände und den umgebenden Raum auszugreifen? Grosse erklärt, dass die Kunst der Nachkriegszeit bis 1956/57 die weitaus größte Bedeutung für ihre Arbeit hatte, vor allem die ‚All-Over‘-Malerei und das Prozessuale als Grundlage für eine offene bildnerische Ordnung. Das *Informel* war im Ruhrgebiet, wo sie aufgewachsen ist, überaus prominent. Grosse hatte sich in Berlin ein großes Studio aufgebaut, was es ihr erlaubte, Bilder von bis zu neun Metern herzustellen, also deutlich größere als die früheren, die um die vier Meter umfassten. Ich habe den Eindruck, dass sie im Blick auf die Unmittelbarkeit, die enorme Größe und die neuen Materialien Jackson Pollocks Malakt wiederbelebte. Sie selbst verstand das so, dass die Farbe von ihrer Aktivität spricht: „Sie zeigt, wo ich war.“ (Grosse 2009, o.S.) Als weitere Künstler, die Einfluss auf ihr Werk hatten, nennt Grosse Karl Otto Goetz, K. R. H. Sonderborg und Michel Majerus.<sup>15</sup>

Grosses Farbübermalungen über eingearbeitete Gegenstände wurden als respektlos und anarchisch bezeichnet. In meinen Augen erinnern ihre bemalten Umgebungen an El Lissitzkys „Proun-Bilder als Übergabestation zur Architektur“ (Loock 2013, 51), in denen die Malerei der Architektur nicht

---

<sup>15</sup> Vgl. Rosenberg 2010.

untergeordnet ist, sondern Formen entwirft für eine progressive Bewegung und eine neue Welt. Nach Friedel (2016) verschmilzt Grosses Malerei nicht mit der Umgebung. Ihr *In seven days time*, (was die Schöpfung evoziert, 7 x 20 m, Kunstmuseum Bonn) interagiert als gemalte Form oder geprägtes Format mit der Architektur und dem Raum, und trotzdem ist es ihnen nicht untergeordnet. Die bemalte Oberfläche bricht die Einheit der Form. Osborne (1993) verweist auf Adornos marxistische Annäherung an die Abstraktion sowohl als „Reflexion auf die Formen sozialer Erfahrung in den entwickelten westlichen Gesellschaften als auch eine bestimmte künstlerische Strategie, um solchen Erfahrungen (Entfremdungen) Ausdruck zu verleihen, und zwar durch ihre Distanz von und Uneinigkeit mit den etablierten ästhetischen Normen.“<sup>16</sup> Im Gegensatz dazu argumentiert McEvelley (1999, 12), die Kunst solle die Kultur, in der sie hervorgebracht werde, in Frage stellen. Mercer (2006, 7) spricht davon, dass die Abstraktion von ihrem kulturellen und politischen Kontext beeinflusst werde, und plädiert dafür, dass „die entscheidende Qualität der Abstraktion in ihrer Offenheit“ liege. Abstraktive Verfahren desertieren gleichsam aus den Regeln und Normen der Malerei; Malewitsch, Mondrian und Kandinsky bewegten sich auf einen „dahinter“ liegenden Raum des Offenen“ (ebd.) zu. Nach Mondrian sollte die Malerei gleichsam auflösend in die Umgebung eindringen. Warum bewegt sich Grosses Malerei in den offenen Raum der Umgebung? Friedel (2016) beschreibt ihre Malerei als so riesig, dass das Auge sie nicht mit einem Blick erfassen könne. Ihre Abkehr vom viereckigen Format wird von Stefan Berg (2014) als die Unmöglichkeit interpretiert, das ganze Bild zu zeigen – trotz unseres Verlangens danach, die Welt als ganze zu zeigen, können wir sie immer nur in winzigen Ausschnitten wiedergeben.<sup>17</sup> Mir scheint, dass Grosses Ausgriff in die Umgebung Unvollständigkeit oder Unendlichkeit suggeriert: Das Ende ist nicht in Sicht. Ihre Bewegung in den Raum deutet auf Offenheit und Interaktion in dem Sinne, dass die Malerei im Raum nicht als ganze, abgeschlossene Arbeit aus einer Perspektive wahrgenommen werden kann, sondern die Betrachter:innen dazu zwingt, in die Arbeit hinein- und durch sie hindurchzugehen, um ihre Sichtweise zu verändern, wie z. B. in *Sieben Stunden, Acht Stimmen, Drei Bäume* (Museum Wiesbaden, 2015), wo die ganzen räumlichen Flächen nicht in einem einzigen Moment erfasst werden können. Dies deutet auf vielfältige Sichtweisen und auf alles andere als eine Ordnung, die zur Unterwerfung bereit ist. Die drei Wirklichkeiten (Künstlerin, Betrachter:innen, Welt)

---

<sup>16</sup> Zit. nach Mercer 2006, 17.

<sup>17</sup> Wie lässt sich über Malerei reden? Symposium am 8. Dezember 2014 im Museum Kunstpalast, Düsseldorf. Stefan Berg: „Ein Bild kann nicht mehr ein ganzes Bild zeigen. Wir haben trotzdem ein Bedürfnis eine ganze Welt zu zeigen, die Welt lässt sich nur in Partikel zeigen.“

entwickeln ein wechselseitiges Verhältnis zueinander. Grosse erklärt: „Ich etabliere keine Regeln, durch welche vorgeschrieben wird, wie das Denken zu geschehen hat. Denken tut man weder nach vorherbestimmten Gesetzen noch im Blick auf ein festes Ergebnis.“<sup>18</sup> Ihr „struktureller Dissens“ wird durch die vielfältigen Perspektiven unterstützt, die ganz unterschiedliche Formen der Interaktion hervorbringen.

Auf die Frage nach ihren Gründen, die an der Wand befestigten Leinwände hinter sich zu lassen und stattdessen in den umgebenden Raum zu sprayen, erläutert Grosse: „Alle Leute fragen danach, als sei es ein Tabu, über den vorgezeichneten Bereich der Leinwand hinauszugehen. Das sagt eine Menge über unser nach strikten Kategorien verfahrenes Denken, oder? Im Studio ist es völlig normal, auf den Boden zu zeichnen, auf die Wände einen Stuhl oder ein abgerissenes Stück Pappe. Das ist für mich eine ganz natürliche Herangehensweise. Vielleicht hatte ich noch gar wirklich nicht realisiert, was ich da im Grunde von Anfang an gemacht habe. Ich begann, genauer zu beobachten, wie unterschiedlich sich meine Malerei unter verschiedenen Bedingungen verhält. Dann faszinierte es mich immer mehr, wie extrem sich die Farbe ihren jeweiligen Umgebungen anpasst.“<sup>19</sup>

Wenn wir Grosses Malerei als eine rhizomatische Bewegung in den Raum der Welt hinein begreifen und ihre wechselseitige Beeinflussung – was bedeutet das für die Abstraktion? Grosse bezeichnet die Abstraktion als *open source*. Mercer (2006) begreift sie als multi-direktional und als einen Riss durch die Gestalt, der sie verändert und so die Natur und Definition der Kunst selbst infrage stellt. Sie kritisiert die Unterstellung, es gebe nur eine einzige Annäherung an die Abstraktion, was die eurozentrische Ignoranz gegenüber den zahlreichen Facetten kulturübergreifender Abstraktion in dem vorangehenden Jahrhundert widerspiegeln (z. B. den Einfluss der asiatischen Kalligrafie oder postkoloniale Ansätze, die zeigen, dass die Abstraktionsbewegung des 20. Jahrhunderts ethnische, semiotische, psychoanalytische und philosophische Aspekte beinhalte. Sie sei also kein Gegenstand einer einzigen Ideologie, sondern setze sich aus vielen, hintergründigen Modernismen zusammen sowie einer grundsätzlichen Offenheit gegenüber anderen, nicht-westlichen Kulturen. Gerade das vielfältige, künstlerische Andere bringt neue Impulse und Innovationen mit sich. Wasik (2014) fragt, ob Grosses Werk nicht insgesamt von ganz unterschiedlichen Reaktionen an verschiedensten Orten hervorgerufen wurde. Blickt man, so Grosse, beispielsweise auf die Reaktion auf ihre Arbeiten in Japan, scheint sie auf eine:n Japaner:in einen vollkommen anderen

---

<sup>18</sup> Zit. nach Byrt 2011.

<sup>19</sup> Zit. nach Wasik 2014.

Eindruck zu machen als auf eine:n Europäer:in.<sup>20</sup> Grosse interessiert sich sehr dafür, wie unterschiedlich sich ihre Malerei in verschiedenen Situationen zeigen kann. Sie reißt Grenzen nieder und zerstört bestehende Ordnungen, um eine überzeugende Reaktion von den Betrachter:innen zu erhalten.

### 2.1.1 Gefaltete Schichten auf bemalter oder unbemalter Leinwand

Die Falten in den Kleidungsstücken in Grosses Installationen lassen sich auf Deleuzes *pli* beziehen – das Nachgiebige (*pliable*) oder Flexible, das Explizite oder Implizite. Vielleicht verweisen sie auf das Sichentfalten eines Denkprozesses oder es handelt sich um die Haut der Künstlerin (wie in *Flaying of Marsyas/Die Häutung des Marsyas*), im Sinne einer künstlerischen Meditation über ihr Leben. Oder um die zurückgelassene, zerknüllte Leinwand der traditionellen Malerei. Möglicherweise breitet sich die Kleidung in den architektonischen Raum aus, um sich mit ihm zu verbinden. Vielleicht ist das Sichhineinbewegen der bemalten Kleidung in den Raum ein Mittel, um der Entpersönlichung unserer Zeit entgegenzuwirken. Deleuze und Guattari (2011) bezeichnen das Gewebe als einen gefurchten Raum mit (im einfachsten Fall) horizontalen und vertikalen Elementen, die sich verflechten und senkrecht zusammenlaufen. Diese Elemente haben ganz unterschiedliche Funktionen: das eine ist fixiert, das andere beweglich.<sup>21</sup> Das Weben werdem so Grosse, von Platon mit der Regierung des Volkes bzw. Staatslenkung verglichen, wohingegen Filz eine Art Anti-Gewebe sei, nämlich in jeder Richtung unbegrenzt und offen. Grosses über den Boden gefaltete Leinwand verweist vielleicht auf ihre Herauslösung aus einem starren Rahmen in Richtung eines unbeherrschbaren Elements, das in den öffentlichen Raum ausgreift und ihn beeinflusst. Grosses Malerei erinnert an die verstrickten Filz-Fasern, als hätte sie das gefurchte, vernetzte, rechtwinklige Format im Sinne des offenen Raums einer Steppe beibehalten. Möglicherweise bezieht sie sich auf Minerva und Arachne und die Entdeckung der Webkunst, die an die Stelle der mündlichen Überlieferung tritt. Vielleicht deuten die Furchen auf Grenzen und Mauern, die gegenüber dem Nomadentum einen Privatbesitz geltend machen, oder auf Anti-Malerei.

*Sieben Stunden, Acht Stimmen, Drei Bäume* enthält besprühte Leinwand, mit der die Wand drapiert ist, mit Richtung Boden geformten Falten, im Sinne einer Schicht von mehreren Schichten. Gefaltete Schichten von Kleidung stiften Raum. Auch das erinnert mich an Deleuze, der die Falten mit Verwerfungen verbindet und mit den

---

<sup>20</sup> Vgl. Wasik 2014.

<sup>21</sup> Vgl. Deleuze und Guattari 2011b, 524.

Falten von Zeit und Erinnerung, wie auch die Oberfläche und Tiefe (dem Inneren und dem Äußeren, wo das Innere immer auch eine Falte des Äußeren darstellt). Sich wiederholende Falten bringen Rhythmus und Zeitlichkeit hervor. Mit Blick auf ihre Malerei erläutert Grosse: „Ich fokussiere darauf, wie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander verschmelzen; als Malerin geht es mir darum, diesen Raum auf eine Weise zugänglich zu machen, die ihn nicht einfach homogenisiert.“ (Grosse 2016) Die Falten lassen die Zeit sichtbar werden (daran, dass gewisse Dinge der Reihe nach gemacht werden), die Wiederholung der Farben und Falten evoziert ihren rhythmischen Verlauf, auch wenn die vergangene und die gegenwärtige Zeit zugleich simultan, im aktuellen Wahrgenommenwerden der Arbeit ersichtlich werden. „Die Simultaneität ist der Malerei und dem gemalten Bild inhärent. Was mich dabei interessiert, ist die Wechselbeziehung dieser malerischen Aktivitäten und ihre Beziehung zum größeren Kontext. Die Malerei erlaubt es, dass der malerische Raum und der gebaute Raum in ein und demselben Moment wahrgenommen werden.“ (Maier 2011)

Grosses besprühte Baumstämme und Kleiderberge liegen auf dem Museumsboden, versperren den Weg und lassen den Raum ausgesprochen unruhig werden. Das wirft die Frage auf, wie die Malerei die Betrachter:innen heutzutage einbeziehen, wie sie präsent sein und mit dem lebensweltlichen Raum interagieren kann, welche physischen Formen (oder Formate) Malerei annehmen und auf welche konkrete Zugangsweise sie vertrauen kann trotz des Gebrauches unvertrauter physischer Darstellungsformen.

Grosses Transformation der Malerei könnte Fragen aufwerfen danach, wie die Welt aussähe, wenn sie vielfacettiert, nicht chronologisch, offen und experimentell wäre, einschließlich des Scheiterns und der fehlenden Grundlage irgendeines vorgegebenen Modells. Ich plädiere dafür, dass diese Annäherung durch Grosses Vorschlag unterstützt wird, dass „die Malerei die Fähigkeit bereitstellt, Aspekte der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft auf einer Fläche zusammenfließen zu lassen. Auf dieser Fläche können ganz gegensätzliche Systeme koexistieren. Wenn wir solche Felder im wirklichen Leben ausrichten könnten – was würde das mit unseren Beziehungen und sozialen Kontexten bzw. mit der Gesellschaft als ganzer machen? Furcht, Ärger, Hoffnung und Liebe würden von Tätigkeiten abgelöst, die üblicherweise dazu führen, widersprüchliche Systeme zu eliminieren. Stattdessen könnten sie als Energiequellen genutzt werden.“ (Ebd.) Auf jeden Fall legt es eine Gesellschaft nahe, in der Widersprüche existieren und Vorausschau und Offenheit gedeihen können. Grosse realisiert einen Raum, der Barrieren überwindet, indem er physische Hindernisse errichtet, die einen Wechsel, eine Verwandlung provozieren,

ihre Malerei handelt von Differenzierung und unbehindertem Denken im öffentlichen Raum. Dies ist, wie Grosse reflektiert, sicher kein konstanter Raum: „Ich bringe meine Gedanken über Farbe und Raum in eine ganz bestimmte Situation ein, indem ich bestimmte Sachen in Erinnerung rufe, aber es sind nur Gedanken, Gedanken darüber, was ich irgendwann einmal in meinem Geist hin und her bewegt habe. Was ich in diesem Moment sehe, nachdem ich aus der Erinnerung gearbeitet habe, sieht völlig anders aus, denn ich befinde mich in einem anderen Raum und in einer anderen Wirklichkeit.“ (Grosse 2002, 161) Was sie antizipiere, bevor sie mit der Sprühmalerei beginne, sei etwas völlig anderes als das, was dabei herauskomme, da die Umsetzung der Malerei nicht lediglich die Verwirklichung einer geistigen Idee sei; alles, was sie tue, gründe vielmehr „in einem bestimmten Gedanken, der vom nächsten abgelöst wird usw.“ (Ebd.) Nach Dillkofer (2016) arbeitet Grosse „mit den paradoxen Parametern unserer Wirklichkeitserfahrung, ohne diese in einer Synthese aufzulösen. Ihre Malerei setzt immer wieder von neuem an und ist dabei gleichzeitig in einer radikalen Weise konsequent. Das Paradoxe bleibt bestehen, verwandelt sich in einen Gedanken, wird zur Frage: Wie verhält sich das Sichtbare der Welt zu den unsichtbaren Potenzialen der Wirklichkeit?“ (Friedel 2016, 96) Das Übermalen von Gegenständen öffnet der Malerei ein unbegrenztes Feld an Möglichkeiten, und doch hat sie zugleich eine klare, materielle Grenze. Grosse besprühte unter anderem auch ihr Schlafzimmer, was sie als eine intensive Erfahrung der Gleichzeitigkeit beschrieb, die ihr deutlich machte, dass die Malerei mit ihrer Umgebung nicht zwingend zusammengeht. Daher „wurde das Persönliche nicht ins Abstrakte gewendet, sondern sich selbst hinzugefügt – beide Seiten existieren parallel und doch getrennt von der jeweils anderen“ (Maier 2011). Grosse übermalt bestehende Oberflächen und stellt auf diese Weise einen parallelen Kontext her. Nach Grosse muss ihr Arbeit „loud and noisy“ sein und sie macht die Arbeit für jemand anderen (Wagner 2020).

### **2.1.2 Operation: Übermalen**

Grosses Installation *Sieben Stunden, Acht Stimmen, Drei Bäume* zeigt angesprayed Baumstämme, was ihnen ganz bestimmtes Gewicht und Ausrichtung verleiht; sie liegen diagonal auf einem ausgebreiteten, teilweise gefalteten und gleichfalls besprühten Stoff auf dem Boden. Vielfältige farbliche Standpunkte lenken den Blick in unterschiedliche Richtungen, wodurch sie die einzelnen Teile miteinander verbinden. Die bemalten Stücke befinden sich in einem nicht bemalten musealen Umfeld. Warum hat Grosse überhaupt übermalte Baumstämme einbezogen? Die gesprühte Farbe auf den Stämmen ruft unterschiedliche Reaktionen hervor. Grosse

beschreibt Farbe als nicht konzeptionell, stattdessen könne sie sich „jeden Moment ändern“, wir müssten „readjust our ability to adapt what is best this moment and then another moment. Colour can help us redefine“ (Wagner 2020). Loock (2017, 211) zeigt, dass sich die gesprühte Malerei gewissermaßen gegen den „Widerstand verschiedener Objekte“ aufzwingt und dass diese Objekte wiederum die Malerei blockieren. Schwarte (2017) schreibt: „Malerei erschafft die Voraussetzung der Bildgenese und des visuellen Zeichengebrauchs. Dies muss nicht durch eine Grundierung geschehen, sondern kann beispielsweise durch den Entschluss entstehen, ein Objekt (z. B. einen Gummistiefel oder ein Bett) anders, nämlich als Oberfläche zur Farbgebung, zu verwenden.“

In *Sieben Stunden, Acht Stimmen, Drei Bäume* formen die Wurzeln der gefällten Baumstämme gewundene, glänzende, energische Linien, die ungewohnt in die Umgebung ‚pieken‘. Mich erinnert das an Deleuzes und Guattaris (2011b, 17) Behauptung, dass viele Leute einen Baum in ihrem Kopf wachsen haben, auch wenn das Gehirn selbst weit eher dem Gras gleicht als einem Baum. Die Bäume verweisen auf ein unbewegliches System, das das Experimentieren und die Verwandlung begrenzt. In Grosses Installation wurden die Bäume gefällt und liegen auf dem Boden, so dass sich Baumspitze und Wurzeln auf einer Ebene befinden, was darauf hindeutet, dass die hochgewachsenen Bäume gestürzt wurden, um in die Flexibilität eines Rhizoms zurückgeholt zu werden, welches seine Äste und Wurzeln seitwärts austreibt. Es gibt hier kein hierarchisches Nach-oben-Streben. Handelt es sich folglich um die Zurückweisung eines westlichen Ideals? Grosse bezieht sich hier auf den Baum als ein ‚Urbild‘: „Ich schreibe meine Wünsche in die Realität ein.“ (Wismer 2014). Und: „Das gemalte Bild ruft in seiner Konfrontation mit dem Widerstand Spannungen hervor. Ich vergrößere den Widerstand, mache ihn explizit. Das gemalte Bild überblendet den Widerstand, dass jeder Gedanke widersteht, während er in die Tat umgesetzt wird. Und es setzt ihn gleichzeitig frei.“ (Ebd.)

Wie Deleuze und Guattari in *Tausend Plateaus* im Kapitel über das Rhizom schreiben, soll die totale, geschlossene Gestalt durch Öffnungen und Löcher durchbrochen werden. Das Rhizomorphe produziere wurzelgleiche Halme und Fäden und „verbindet sich mit ihnen, indem es den Stamm durchdringt“, um ungewohnte neue Verbindungen hervorzutreiben. Wir haben das Vertrauen in Bäume, Wurzeln und Keimwurzeln verloren, da sie allzu viel Leid verursacht und eine baumähnliche Kultur hervorgebracht haben. Das Schöne, das Liebevoll-Zärtliche und das Politische liegen in den „Strünken und Luftwurzeln im Untergrund, in den zufälligen Geschwulsten und Rhizomen“ (Deleuze und Guattari 2011b, 17). Grosse schreibt, sie male möglicherweise „eher blind als sehend“, denn es sei nicht möglich,



das ganze Werk aufgrund seiner enormen Größe im Blick zu haben. Sie müsse blind malen, um Grenzen oder Blockaden zu beseitigen. „Blindheit“ suggeriert einen Mangel an Bestimmtheit hinsichtlich des Resultats. Grosses malerische Wechselwirkung mit der Umgebung unterminiert das geläufige Verständnis und feste Ordnungen.

Friedel (2016) betont, dass die Malerei trotz ihrer räumlichen Ausdehnung weiterhin auf Form und Farbe beruhe. Ludger Schwarte<sup>22</sup> hebt hervor, dass Grosse, wenn sie Wände, Böden, Zimmerdecken und architektonische Elemente wie Fenster oder Türen integriere, prüfe, wie etwas wirkt, wenn auf die jeweilige Oberfläche oder den Hintergrund Farbe aufgetragen wurde. Der *Malgrund* ist keine Vorbedingung, sondern wird durch die Malerei auf irgendeinem Träger allererst konstituiert.<sup>23</sup> Impliziert dies, dass alles, was der Künstler/die Künstlerin übermalt, automatisch zum Kunstwerk wird? Das Übermalen einer Oberfläche verwandelt diese in eine dreidimensionale Malfläche. Im Hinblick auf die Tradition der Abstraktion könnte dies darauf hindeuten, dass sie nicht flach und damit nicht abstrakt ist.

Auf einer Fläche zu malen eröffnet eine Beziehung zwischen der aufgemalten Farbe und der Farbe des übermalten Gegenstandes, was wiederum Räumlichkeit hervorbringt. Nach Schwarte verändert das Malen auf einem Gegenstand die Bedeutung der malerischen Oberfläche, der Beliebigkeit des jeweiligen Kontextes, der Größe und der Verwandlungsskala innerhalb der Struktur eines Werkes wie auch seine temporale und performative Qualität. Interessanterweise betrifft dies auch die Schichten der Farbe selbst, zum Beispiel in Malewitschs *Schwarzem Quadrat*; bei diesem handelt es sich um ein schwarzes Quadrat, das auf einen weißen Grund gemalt wurde, mit welchem wiederum eine darunter liegende farbige geometrische Komposition übermalt worden war.

Nach meiner Auffassung verschieben Grosses Übermalungen Definitionen, was neue Modelle von Wirklichkeit evoziert, wie besprühte Erde beispielsweise eine Art von Pigmentansammlung suggeriert. Derartige Assoziationen rufen für mich ein Dilemma hervor, das mich an Foucaults „Ähnlichkeiten“ erinnert. Foucault (1982) schreibt: „Nur das Denken stellt Ähnlichkeiten her. Es verähnlicht, was es sieht, hört

---

<sup>22</sup> Gespräch mit Katharina Grosse auf der Konferenz „Kulturtechnik Malen“ (Raketenstation Hombroich 2017).

<sup>23</sup> Ebd. „Die Arbeiten greifen schon durch die Schichtung und das dadurch geschaffene Volumen (Farbgestalten, negative Flächen, Überlagerungen) über eine traditionelle Definition des Bildträgers als „Markierte Oberfläche“ (Richard Wollheim) hinaus. Grosse malt bald über die traditionelle Begrenzung der Leinwand hinaus, auch dort, wo sie noch eine solche einsetzt. Ab 2002 bezieht sie auch nackte Wände, Böden, Decken und funktionale architektonische Elemente (Türen, Fenster, Betten) mit ein und sondiert daher, im Gebrauch der Farbe, wie etwas zur Oberfläche, und wie etwas zum Untergrund für Erscheinungen wird. Der Malgrund wird nicht – wie eine Arena (Pollock) – vorausgesetzt, sondern im Malakt hervorgebracht.“ (Ludger Schwarte)

oder weiß; es wird, was die Welt ihm bietet. Es ist vollkommen unsichtbar, wie die Lust oder der Schmerz. Aber die Malerei spricht ein Problem an: Es gibt da das Denken, das sieht und sichtbar beschrieben werden kann. *Las Meninas* ist das sichtbare Bild von Velasquez' unsichtbarem Denken. Ist dann das Unsichtbare manchmal sichtbar? Unter der Bedingung, dass Denken ausschließlich durch sichtbare Dinge konstituiert werden kann.“ (Foucault 1982, 57) Wird der Erdhaufen zu dem, wozu der Geist des Betrachters ihn macht? Wo sich das Denken auf ein Äußeres bezieht, das keine Form hat, scheint es Grosses unabgeschlossenem und unbestimmtem Abstrakten ähnlich zu werden. Grosse selbst sagt: „Ich interessiere mich vor allem für die Beziehung zwischen dem Denken und seiner ersten visuellen Sedimentierung, die ich gerne als offenes Bildfeld bezeichne. Wenn ich male, hat dieses offene Bildfeld meine ganze Aufmerksamkeit.“ (Maier 2011) Grosse bezieht sich auf das Malen als „den Bildschirm zwischen dem Geistigen und dem Materialisierten. Ich gehe durch diesen Bildschirm hindurch, um mit der realen Welt in Berührung zu kommen, und ich wende der realen Welt meinen Rücken zu, wenn ich vermittelt über die Malerei wieder zurückkehre“ (ebd.).

Der Begriff der Abstraktion stammt von dem lateinischen *abstrahere*, was eine Abstandnahme von der objektiven Realität nahelegt (was Grosse zum Ausdruck bringt, wenn sie schreibt, sie drehe „der realen Welt ihren Rücken zu“). So sagt Grosse auch hier: „Ich entdeckte, inwiefern die Malerei Wahrnehmungen aufscheucht, die sich in unserem gewöhnlichen Nervensystem etabliert haben.“ (Ebd.) Und: „Ein Gemälde ist lediglich eine Art Bildschirm zwischen dem, der es herstellt, und dem, der es betrachtet, auf dem wir jeweils von verschiedenen Blickwinkeln und Zeitpunkten aus einen Blick auf die Gedankenprozesse werfen können, die sich auf ihm angesiedelt haben. Es befähigt mich dazu, der Residuen meines Denkens gewahr zu werden.“ (Wasik 2014) Die Malerei, so Grosse, zeigt „mir, was ich über die Welt, in der ich lebe, denke. Ich bilde keine Welt; alles kann in jeder Minute zu allem werden“ (Maier 2011). Sie spricht über die Malerei auch als „ein Darüber-Nachdenken und Beobachten dessen, was zur selben Zeit geschieht. Es passiert so unglaublich viel in unseren Köpfen – Assoziationen, Analysen usw. –, und zwar viel zu schnell, um es in Worte zu fassen. Das ist ein großer Unterschied zu unseren Gedankenprozessen, die dann eintreten, wenn wir zurücktreten, weg von dem, was da gemalt wurde.“ (Watkins 2002, 162) Sie beschreibt, dass sie versuche, die „schnell herumrennenden Gedanken in ihrem Gehirn“ zu greifen und sie in ihren großen Gemälden sichtbar zu machen. Nach Grosse wird das nicht-materialisierte Ereignis des Denkens unterschätzt, und „deshalb brauchen wir auf eine fast verzweifelte Weise die Kunst“ (Grosse 2009).

In ihrer Herangehensweise spielt sie den Malprozess aus, wie er tatsächlich stattfindet, und weist so darauf hin, dass die Malerei, wie Foucault betont, das sichtbare Bild des unsichtbaren Denkens sei, ein visueller Prozess, in dem das Denken aus sichtbaren Bildern konstituiert werde. Grosses Malprozess ist eine Art „Koinzidenz zwischen Denken und Handeln“, er ist „der kontinuierliche Fluss von visueller Intelligenz, der die Realität in jedem Moment neu konstituiert“ (Ebony 2011). Grosse hält Raum für selbstverständlich gegeben,<sup>24</sup> was nahelegt, dass sie ihn als den nimmt, der er ist, in einer unvoreingenommenen Weise. Ihre Arbeit hinterfragt ihre eigenen Strukturen, insofern auch sie im Fluss ist. Interessanterweise scheint in Velasquez' Schaffung einer immateriellen Präsenz, in der die Malerei zur reinen Sichtbarmachung wird, diese als das sichtbare Bild des Denkens und zugleich als sich ständig im Fluss befindliche hervorzutreten, wie wir es oben auch im Kapitel über Verhoef diskutiert haben. Anders als bei Grosse gibt sich Verhoofs Malerei selbst als eine Abstraktion zu erkennen, welche das Wahrgenommene als ein Wechselspiel zwischen dem Sinnlichen und dem Intellekt zur Erscheinung bringt. Und auch Paul Klee bezieht sich auf ein ‚denkendes Auge‘, das seine Gedanken sichtbar werden lässt. Darüber hinaus wird der Malakt im Sinne des Festhaltens einer Momenthaftigkeit verstanden, in welcher das Leben in seinem ständigen Wandel hervortritt.

### 2.1.3 Die Technik der Sprühmalerei

Paul Klee verwendet in manchen seiner Gemälde zum Aufsprühen von Farbe einen Zerstäuber (so z. B. in *Historical Site*, 1927; *Geisterzimmer mit der Hohen Türe*, 1925). Loock (2014) betrachtet Grosses Sprühtechnik mit Blick auf die Arbeiten von Hans Hartung und Jules Olitski aus den 1960er Jahren, während Grosse selbst Bezug auf die gesamte Tradition der Malerei nimmt. Seit 1988 gebraucht sie ein Spray-Instrument, in dem komprimierte Luft dazu verwendet wird, fein zerstäubte Farbpartikel auf eine konstruierte, architektonische oder umfeldbedingte Oberfläche aufzutragen. Die gesprayte Farbe sinkt ohne Eingriff von außen auf einen Träger und stellt so eine Distanz zwischen dem Maler und der bemalten Oberfläche her. Friedel (2016) bezeichnet Grosses Sprüh-Malerei als eine fließende Art und Weise der Farbanwendung, die sanfte, transparente Übergänge und Abstufungen erlaube und über eine wolkenartige Materialität verfüge.

---

<sup>24</sup> Vgl. Wismer 2014.

Nach Grosse geht es in ihrer Arbeit darum, ihre Präsenz zu kennzeichnen, da zu sein und ganz bestimmte Assoziationen anzustoßen.<sup>25</sup> Mit der Spritzpistole gelange die Farbe in die Luft, verlasse die Oberfläche und werde ungebunden. „Sie schießt die Farbe durch die Luft wie eine 3D-Malmaschine, die mit meinem Gehirn verkabelt ist.“ (Wasik 2014) Dies erlaube es ihr, auf mehrdimensionalen Oberflächen zu malen; die großflächige Versorgung mit Farbe kombiniert mit dem Luftdruck vergrößert die Reichweite und beschleunigt die Bewegungen. Grosses Ausruf „Ich bin die Vision“ wird nicht auf ein spezifisches Format beschränkt, sondern entwickelt und erweitert sich, insofern das Sprayen einen „anderen Sinn von Geschwindigkeit und Raum“ (Maier 2011) möglich macht. Sie erläutert, die Spritzpistole könne den Raum berühren und umspannen und Distanzen minimieren: „Die unendliche Linie. Der sich ausdehnende Körper. Das erlaubt mir, mich in Situationen mit gewaltiger Schubkraft und Aggression im positiven Sinne hineinzubegeben.“ (Wasik 2014) Sie führt weiter aus, dass die Spritzpistole die Farbe in eine endlose Linie übertrage, was ein machtvolles Gefühl von Unabhängigkeit von der Maloberfläche – der Wand oder der Architektur – hervorbringe. Die unendliche Linie suggeriert unendlichen Raum. Grosse vergleicht das mit dem ‚Abscannen‘ einer Gegend durch den Blick. Das Sprayen ist für sie mit dem Blick verbunden, sie ist die Betrachterin und zugleich die Initiatorin der malerischen Aktion: „Das Spühen erlaubt Handlungen, die sich unmittelbar aus dem Sehen herleiten, während die Bewegung des Körpers die mit dem Pinsel gemalten Linien stark beeinflusst.“ (Loock 2014, 99) Zu sprayen involviert eine Distanz zwischen dem Körper der Künstlerin und der Oberfläche, insofern das Pigment durch die Luft fliegt, ohne dass sie die Oberfläche berührt. Bedeutet diese Distanz Abstraktion im Sinne der Abstandnahme oder ‚Abhebung‘? Farbe aufzusprühen heißt, in einen entfernten Raum zu ‚schießen‘, und zwar basierend auf der Bewegung des Blickes.

#### **2.1.4 Das Bild verlässt die Wand**

In *Sieben Stunden, Acht Stimmen, Drei Bäume* greift Grosses Malerei in großem Umfang auf den Boden aus – die Bildebene bewegt sich also in den faktischen Raum hinein und wird nicht weiter begrenzt durch ihre eigene Welt mit ihren Regeln, sie ist nicht hermetisch in einem vorherbestimmten viereckigen Format abgeschlossen. 1968 hatte Leo Steinberg erörtert, die meisten Gemälde bedienten die Auffassung, das „Bild repräsentiere eine Welt, eine Art Raumwelt, deren Bildebene in Korrespondenz mit der aufrechten Position des Menschen zu lesen“ (Steinberg 2004,

---

<sup>25</sup> Vgl. Watkins 2002, 162.

442) sei. Er fährt fort, dass diese Vertikalität in den 1950er Jahren durch die „Flachbett-Horizontalen“ herausgefordert worden sei und das Gemälde nun wie eine Anschlagtafel oder eine Schreibtischfläche wirke. Es gleiche nicht länger dem Gemälde der Romantik, welches ein Sichversenken in die Landschaft erlaubte, sondern werde zu einer Fläche, ähnlich wie der Stadtraum. In Grosses „Flachbett“ wird das Gemälde nun zu einer Landschaft, in die sich der Betrachter direkt hinbegeben kann. Die Welt wird selbst zum Gemälde. Mir scheint, dass Grosse die Tradition, auf ein Bild an der Wand zu blicken, als würde man durch ein Fenster schauen, zunichte macht; stattdessen werden wir mit der Substanz der Realität und ihrer Transformation ins Unvertraute konfrontiert. Malerei ist nun von der Umgebung untrennbar, wie Grosse erklärt, „alle Elemente können sich mit allen Elementen zu einem Ereignis verzahnen, das immer weiter fortgeführt werden kann“<sup>26</sup>.

Katharina Grosse geht mit einer Malerei um, die keine Grenzen mehr hat: „Ich habe keine Vision – ich bin die Vision. Es gibt keine Beschränkungen für die Malerei, und genau aus diesem Grund bin ich unmittelbar in sie involviert. Ich erfahre ‚Grenzen‘ nicht als Grenzen. Wenn ich male, gibt es keine Form von Widerstand. Das Innere und das Äußere koexistieren nebeneinander. Was auf der bildlichen Ebene erscheint, ist der tatsächlichen Realität nicht untergeordnet, es konstituiert vielmehr diese Realität. Ich interpretiere die Wirklichkeit nicht; ich verstehe Realität als eine performative Tätigkeit, die sich selbst immer wieder neu und anders hervorbringt.“<sup>27</sup> Nach Look (2014, 105) impliziert das Betrachten einer bemalten Oberfläche als Bild, es als „ein Modell für eine andere Realität“ zu verstehen. Friedel (2016, 86) wiederum betont, dass das, was Grosse übersprühe, während des Malprozesses einer „Malordnung“ unterworfen werde und eine „schöne neue Welt“ hervorbringe. Grosse fordert die Regeln und Definitionen heraus, sie verschiebt die Grenzen und verändert die Bedeutung der Malerei, sie interveniert, indem sie den Betrachter/die Betrachterin in das Kunstwerk integriert.

Die Spritzpistole evoziert Assoziationen zur Graffiti-Kunst. So bezeichnet Look (2013, 116) die Gebilde in Grosses Arbeiten als „Verunreinigung und Vandalismus“. Wismer (2014) begreift ihre Arbeit als Teil einer formlosen Ästhetik – formlos wegen der Spritzpistole –, und doch zugleich analytisch. Jedoch sagt Grosse selbst, dass ihre Werke nicht ohne Bezug zum Kontext der Kunst auf die Straße gewandert seien. Außerdem bedient sich die Straßenkunst im Allgemeinen grafischer Formen und Handschriften, welche ein ganz bestimmtes Terrain im öffentlichen Raum auszeichnen und „individuelle Präsenz“ kenntlich machen sollen – nichts davon wird

---

<sup>26</sup> Zit. nach Rosenberg 2010.

<sup>27</sup> Zit. nach Maier 2011.

in Grosses Arbeit verfolgt. Sie sagt: „Es gibt verschiedene Gefühlslagen, die bei mir eine große Rolle spielen: Wut oder Ärger über gesellschaftliche Strukturen, in denen ich mich nicht wohlfühle und gegen die ich mich zur Wehr setze. Vielleicht ist deswegen eine gewisse Aggressivität auch ein Teil der Arbeit.“<sup>28</sup> Ihre Aggressivität lenkt sie in die Kanäle von Farbe und Struktur. Für Grosse involviert der Malprozess „Denken und Handeln. Man fängt zunächst mit irgendeinem Paradigma an, und während man hier die ersten malerische Schritte tut, wird exakt dieses Paradigma durch die neue verkörperte Situation ausgelöscht. Das entfacht eine andere Reihe von Paradigmen, die als Konsequenz des Malprozesses wieder abgeworfen werden und immer so weiter.“ (Maier 2011) Die Realität sei ein Fluss „visueller Intelligenz“. Die Aggression befähige uns dazu, den Verlust dessen, was wir aufgeben mussten, zu bewältigen, und Gewalttätigkeit in Form von Aggression sei ein Seinszustand, der, wenn wir uns nicht mit ihm verbündeten, in einem Verlust gesellschaftlicher Funktion münde und im Auftreten einer Energie, „die sich vom narrativen Denken verabschiedet hat“ (ebd.).

Nach Grosse verschiebt der transformierende Akt des Übermalens von Material die Vorstellungswelt, womit sie sich direkt gegen Greenberg wendet.<sup>29</sup> Nach meiner Auffassung lässt das Übermalen von verschiedenen Materialien die unterschiedlichen Realitäten zu einem Teil des Werkes werden, während sie doch ihre Unterschiede beibehalten – und auf diese Weise den Dissens, das Paradox von Grosses Arbeit offenbaren. Grosses Werk kennt keine singuläre Weltsicht, sondern eine Zusammenkunft von Unterschieden und umgewandelten Materialien. Grosses Werk verläuft eher parallel zu der Umgebung, es „verläuft entlang der Ordnung eines Raumes“ (Loock 2013, 19). Für sie ist die Malerei kein „kohärentes, geschlossenes System“, das nur innerhalb seiner eigenen Grenzen statthat – es ist eine Art des Denkens, eine sich ständig verwandelnde Verkettung, die keinen vorherbestimmten Regeln folgt. Ihre offene Komposition interagiert mit den umgebenden Dingen, indem sie Unterschiede aufrechterhält. Dennoch warnt White (2011) davor, eine offene Komposition zu verwenden, um das Werk aufzuschließen und in die Umgebung einsickern zu lassen, da diese Vereinigung des Kunstwerks mit der Umgebung eine Dematerialisierung des Gemäldes in den umgebenden Raum impliziere und sich damit der Gefahr aussetze, mystische Kunst hervorzubringen. Schwarte (2017) verbindet Grosses bemalte Erde mit kontaminierter Natur und verweist auf Grosses *Town and Country* (2006), ein Werk, von dem sie behauptet hat, es verkörpere ein beständiges Werden, die Möglichkeit von Wandel und Schöpfung sowie die, dass die

---

<sup>28</sup> Zit. nach Rosenberg 2010.

<sup>29</sup> Vgl. ebd.

verwendeten Elemente unterschiedliche semantische Identitäten entfalten. Interessanterweise bezieht sich Schwarte auf die Erscheinung unterschiedlicher Lichtquellen im Vergleich zu dem gemalten illusorischen Licht, und auf die Frage, wie sich ein Raum aus einem anderen Raum herausentwickeln kann.

Grosses Installation im MASS MoCA beinhaltet Kleidungsstücke, die sich auf den menschlichen Körper und die alltägliche Lebenswelt beziehen. Sie bilden eine farbige, strukturierte Oberfläche für die Malerei. Grosse erläutert, dass das gemalte Bild überall sein könne, auf einer Tasse oder eben einem Kleidungsstück, es brauche lediglich eine *Niederschlagsfläche*. Sie unterscheidet zwischen zwei Arten von Existenz: Materialien, die eine Geschichte haben, und das gemalte Bild, das von keiner bestimmten Geschichte begleitet wird. Indem diese Materialien (z. B. die kristalline Form und das aus der Vorstellung gemalte Bild) zusammengestellt und damit gleichzeitig erfahren werden, entsteht ein Paradox. Grosses Installation bezieht das irdische Material ein (einschließlich des Betrachters/der Betrachterin innerhalb der Installation), und dies steht in Kontrast zu der Darstellung eines Bildes auf der Bildebene. Das Kunstwerk ist nicht länger die Raumwelt einer Bildebene, sondern die transformierte Substanz des Reellen (z. B. der Baumstämme oder des Geistes des Betrachters/der Betrachterin). Das Bildfeld ist nun eine Realität, die sich selbst unablässig neu hervorbringt, ohne Grenzen, wie unbehindertes Denken im öffentlichen Raum. Wenn diese Realität keine Darstellung ist, ist sie dann Abstraktion? In meinen Augen bezieht sie sich weder auf die Darstellung noch auf das Wahrgenommene. Es ist eine gesprühte Realität, die sich selbst dadurch unablässig neu erschafft.

### 3. Operation – *Ohne Titel* (2016)



Katharina Grosse *Ohne Titel* (2016), Acryl auf Leinwand, 260 x 190 cm

#### 3.1 Format und Technik

Gemalt auf einem rechtwinkligen, vertikalen Format, mit dünnen Schichten gesprühter Farbe erinnert mich *Ohne Titel* (2016) an Morris Louis' Farbfeld-Gemälde *Aleph Series VII* (1960, 264.2 x 360.7 cm, Acrylharz auf Leinwand), und zwar wegen des weißen Hintergrundes, der von einer intensiven Farbigkeit umgeben wird. *Ohne Titel* zeigt aufgesprühte farbige Streifen von Grün, Blau und Schwarz sowie ein reines, diagonal ausgerichtetes, fast mittig gesetztes weißes Gebilde, das eine Öffnung nahelegt, ein Fenster, einen unendlichen Raum. Es scheint, als sei es mittels einer Schablone hergestellt worden, die während des Sprayens weggezogen wurde. Nach Schwarte (2017) stiftet das Sprühen eine neue Beziehung zwischen Raum und Volumen. Der Gebrauch einer Schablone führt wegen des Kontrastes zwischen den scharfen und den diffusen Ecken zu unerwarteten räumlichen Beziehungen und unvertrauten abstrakten Formen. Die weiße, lichtvolle „Öffnung“ in *Ohne Titel* erinnert mich zugleich an die in die Leinwand geschnittenen Öffnungen bei Lucio Fontana. Die strahlenden farbigen Seiten, die den weißen Raum umgeben, scheinen zwischen einer voranschreitenden und einer sich zurückziehenden Bewegung hin und herzugehen, trotz der farbigen Kanten, die das Weiß überlappen und es in den Raum zurückdrängen, was die Illusion von Tiefe hervorruft.

#### 3.2 Farbe, Ton, Form und Raum

Katharina Grosse beschreibt ihr Involviertsein in das Material über einen Zeitraum von 15 Jahren so, dass sie sich von einem Interesse an der Substanz der Farbe



(dickflüssig aufgetragene Farbe, Wachs, gegossene Formen), von der sie glaubte, sie würde die Farbe präserter werden lassen, hin zu den „glänzenden Effekten“ bewegt habe, die sie durch dünne Farbschichten erreicht habe. Nach Grosse wirken starke und reine Farben unmittelbar, indem sie den Betrachter/die Betrachterin anziehen oder abstoßen. Ihre Intention dabei sei, „mit diesen rohen Farben gewissermaßen über-deutlich zu werden“ (Grosse 2009). Farbe scheint bei Grosse dann an ihr Ziel zu gelangen, wenn sie der Unterdrückung widersteht – sie nennt dies das „anarchische Potenzial der Farbe“. „Die Farbe nimmt dem Objekt seine Grenzen, es gibt hier keine Subjekt-Objekt-Beziehung mehr, und genau das ist meiner Meinung nach das spezifische Potenzial der Farbe: Sie veranlasst uns dazu, nachzudenken.“ (Forster 2015) Grosses strahlende Farben scheinen Licht abzugeben und über die Grenzen der Form hinauszustreben. Diese Betonung der autonomen Beschaffenheit der Farbe suggeriert eine Arbeit ohne Grenzen. Friedel (2016) verweist auf den Maluntergrund, der sich in einem Prozess des Wandels zu befinden scheine, indem er danach strebe, den Raum von Gemälde und Betrachter:in zu verwandeln. Nach Loock (2017, 211) hat sich Grosse der „Vision eines sich bewegenden Körpers“ verpflichtet und treibt diese Vision „über die natürlichen Bedingungen hinaus“, sie „markiert Elemente der nicht-künstlerischen Realität, indem sie sie in den Raum der Vision zieht ...“.

Das Entfernen der Grenzen und folglich Ausdehnen des Gegenstandes durch Farbe erinnert an Deleuzes Bezeichnung der Malerei als analoge Sprache, die aus Flächen bzw. der Verbindung von (vertikalen und horizontalen) Flächen besteht und dem Verändern von Perspektiven; aus dem Verbinden von Farben und ihren Modulationen (statt Licht und Schatten) und Körpern (was die Beziehung zwischen Form und Hintergrund ersetzt). Nach Deleuze bedeutet dies eine Befreiung der Farbe von der Kontur und dem Kontrast von Wertigkeiten. Diese Loslösung ergibt sich in der Durchquerung der Katastrophe, dadurch, dass Flächen und Farben zusammenprallen, sowie durch den Verlust eines fest umrissenen Objekts. In *Sieben Stunden, Acht Stimmen, Drei Bäume* sind die Bäume trotz Durchnässung von Übermaltem und Farbe erkennbare Bäume. Die Installation riskiert in ihrem ungehinderten Denken die Katastrophe.

Die Abstraktheit des virtuellen Raums und der virtuellen Zeit des Informationszeitalters (die sich aus dem Zusammenfügen von realer Zeit und den gespeicherten Daten der Vergangenheit ergibt) tritt in Widerspruch zu der Authentizität und Materialität der Malerei. Auch wenn per Computer generierte Bilder die Eigenschaften ganz unterschiedlicher Medien wiedergeben und das Bild heute ‚ausgedruckt‘ werden kann, ist doch die Malerei keineswegs obsolet geworden.

Loock (2017, 207 f.) hält fest, dass „eine abweichende Deutung der Besonderheiten der angeblich obsolet gewordenen Malerei eine besonders wirksame Differenz zu der universellen Bildsprache des Kapitalismus entfalten kann – möglicherweise eine entschiedenere als diejenige, die sich in Arbeiten offenbart, die einfach um ein zusätzliches Medium ergänzt werden, was sich nur von Fall zu Fall ausmachen lässt.“ Der Kontrast zwischen dem Alten und dem Neuen zeigt, was das Neue nicht erfüllen kann. Loock betont, dass die zeitgenössische Malerei gewissermaßen abgetragen und durch „komplexe Experimente und künstlerische Übergriffe“ (ebd. 208) neu strukturiert werde.

### **3.3 Entscheidungen während des Malvorganges**

Dillkofer (2016) beschreibt Grosses Malerei als eine, die das Vorherbestimmte konsequent ausschließt und ihre Entscheidungen nur während des Malvorganges trifft. Grosses Farbe, die als Pigment mit Bindemittel auf die Maloberfläche aufgetragen wird, verfüge über ein sinnliches und emotionales Potenzial und lasse sich nicht ausschließlich über den Intellekt steuern. Diese Behauptung wird durch die folgende Bemerkung Grosses unterstützt: „Auf der Bildoberfläche herrschen keine vorgeschriebene Kausalität oder Hierarchie, die das, was ich sehe, organisieren. Ich verwirkliche eine Malerei, die sich nur aus dem Residuum des Denkens speist.“ (Maier 2011) Wenn sie eine Konstellation absichtsvoll wiedergeben wolle oder sich dazu entscheide, irgendetwas darzustellen, dann würde die Struktur dieses Dargestellten „einer bestimmten Ordnung [unterworfen] und von einer anderen abgegrenzt. In diesem Fall muss ich mit den Abgrenzungen gewissermaßen verhandeln. Und seitdem ich mich vor allem dafür interessiere, wie Phänomene, die in Erscheinung treten, zur selben Zeit andere Phänomene ausschließen, sind sämtliche Techniken des Abgrenzens oder Unterscheidens überhaupt nutzlos für mich geworden.“ (Ebd.) Nach Dillkofer (2016) verfügt Grosse aufgrund ihres mangelnden Interesses an einem zielorientierten Resultat über einen wachsenden Spielraum an Farb-„(Un)-möglichkeiten“, ihre farbigen Formen entstehen, indem sie das „Kontingente“<sup>30</sup> herausfordern. Er betont, dass ihre Malerei sich mit der Formung eines Bildes befasse. Nach Friedel (2016) konzentriert sich die Künstlerin in diesem Formungsprozess darauf, Form und Farbe zu platzieren. In meinen Augen finden wir bei Grosse eine sich verwandelnde Ordnung ohne fixe Formen vor.

---

<sup>30</sup> Zit. nach Friedel 2016, 90.

Wie gesagt existieren Grosses Installationen parallel zu ihr. Dazu sagt Grosse: „Ich denke nicht, dass ein Gemälde ein kohärentes, geschlossenes System darstellt, das sich nur innerhalb seiner eigenen Grenzen abspielt. Und wenn ich wählen sollte, ob ein Gemälde ein Fenster ist oder eine Fläche, würde ich sagen: Alles ist Fenster – Sie sind ein Fenster, das Fenster ist ein Fenster, das Auto ist ein Fenster. Für mich ist alles eine illusionistische Oberfläche und die Malerei eine Art zu denken – ein ganz bestimmter Weg, diese illusionistischen Elemente zusammenzubringen. Und dieser Prozess des Zusammenbringens verändert sich ständig. Ich erzeuge kein Regelwerk, durch das hindurch die Dinge zu geschehen haben. Es gibt in seiner Realisierung weder ein vorherbestimmtes Ergebnis noch irgendwelche Vorgaben.“<sup>31</sup> Dies steht in klarem Widerspruch zu Greenbergs Ideologie der Abstraktion als einer reinen Fläche. In ihren Installationen übermalt Grosse die unreinen Oberflächen des wirklichen Lebens. Die Komposition wird kontinuierlich (weiter)entfaltet, denn wenn der Betrachter/die Betrachterin sich durch die Installation hindurchbewegt, verwirrt dies die etablierten Weisen der Wahrnehmung. Grosses Kunstwerk wird durch einen materialbasierten gestischen Prozess zusammengefügt. Ihre Malerei scheint mir grenzenlos, interaktiv und damit in hohem Maße partizipativ zu sein.

Die Installationen der Künstlerin stehen in einem Kontrast zu ihren Gemälden, deren rechtwinkliges Format einen Rahmen vorgibt und sie von der Außenwelt separiert. Das rechtwinklige Format beeinflusst auch die Komposition. Nach Puttfarken (2000) errichtet der Rahmen ein Bildzentrum; er weist jeder Komponente einen bestimmten und vorgegebenen Ort und visuellen Wert zu, der in einem Verhältnis steht zu der Bildmitte und den Vertikalen und Horizontalen des Rahmens. In der Kunstgeschichte habe der Rahmen, so Puttfarken, dazu gedient, die malerische Oberfläche zusammenzuhalten, indem er das Auge daran hinderte, sich in der illusionistischen Tiefe des Gemäldes zu verlieren. Die Konventionen der europäischen Staffelmalerie mussten daher außer Kraft gesetzt werden, um die amerikanische Malerei von der dominierenden Pariser Schule abgrenzen und etablieren zu können. Die Lösung der amerikanischen Künstler:innen bestand darin, riesengroße Formate zu wählen, um auf diese Weise die Macht des Rahmens zu schmälern. Nach Puttfarken sollte die Grenze eines Kunstwerkes nicht vorgegeben sein, sondern ein Ergebnis der Arbeit selbst, wie etwa in Jackson Pollocks Gemälde *Full Fathom Five*, (1947, Öl und verschiedene Materialien auf Leinwand, 129.2 x 76.5 cm; New York Museum of Modern Art). Im Nachkriegs-Amerika wurde die Malfläche als eine homogene Oberfläche begriffen, die über die Grenzen des Formats

---

<sup>31</sup> Zit. nach Byrt 2011, o.S.

hinausstrebt. Auch Grosses Installation dehnt sich über die Malfläche hinaus in die und über die Umgebung.

Grosse erklärt, dass dieses aktive Moment der Aggression ihrem Wunsch entspringe, ihre eigene Position so klar wie möglich zu machen und andere Positionen damit so dicht wie möglich zu konfrontieren. Nach Grosse korrespondiert diese positive Form von Aggression dem Potenzial der Malerei, sich in ihre eigene Präsenz zu entfalten.<sup>32</sup> Die Künstlerin erläutert die disharmonischen Elemente wie folgt: „Ich gehe nach dem Prinzip größtmöglicher Offenheit vor. Ich arbeite sehr stark mit der Idee, dass man, wenn man an die eine Handlungsweise glaubt, sie auch wieder verschwinden lässt. Dass kann ich nur erreichen, indem ich alle Möglichkeiten nutze, die mir zur Verfügung stehen: dass zum Beispiel ein Element zu groß ist und dann wieder zu klein wird. Irgendwann kommt der Punkt, wo man nichts mehr erweitern und auch nichts mehr eindämmen kann. Dann ist die Arbeit abgeschlossen.“<sup>33</sup>

## 4. Operation

### 4.1 Bewegung und Rhythmus: kontinuierliches Fließen

Grosses materialbasierte Kompositionen entstehen durch die Bewegung des Sprühens. Bei Siri Hustvedt (2010, 36) finden wir die Bemerkung: „Leben ist Bewegung. Gedanken sind in Bewegung.“ Nach der Auffassung der New Yorker Autorin besteht eine starke Verbindung zwischen unseren Visionen und den sensomotorischen ‚Schaltungen‘ des Gehirns, und die visuelle Wahrnehmung ist nicht zu trennen von unserem Wissen von der Welt, zu der wir gelangen, indem wir uns in ihr bewegen. Dies erinnert wiederum an Grosses Bewegungen beim Sprayen in die Umgebung. Des Weiteren impliziert Grosses Bewegung die Zurückweisung des Statischen, in ihren Worten: einer „fixen Hierarchie“; ihre Bewegung ist mit der Malerei verbunden, in der der ständige Wandel ihres gedanklichen Residuums in einer offenen Ordnung gefasst wird. Hustvedt betont, dass wir als „propriozeptive Lesewesen“ ein Gespür für die Position unseres Körpers hätten, für seine Ausrichtung und Bewegung im Raum, was mir wiederum zu der folgende Bemerkung Grosses zu passen scheint: „Wenn ich hier arbeite, denke ich an irgendetwas, was dort passiert ist und *vice versa*, und ich denke, es geht auch dem Betrachter ebenso.“ (Grosse 2009)

---

<sup>32</sup> Vgl. Grosse 2004.

<sup>33</sup> Ebd.

Grosse erklärt, dass die Malerei sie unmittelbar mit den „unverzöglichen Konsequenzen“ ihres Tuns konfrontiere: „Ich konzentriere mich darauf, wie sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander verbinden lassen, und als Malerin darauf, eine spezifische Räumlichkeit zu etablieren, ohne ein irgendwie homogenisiertes Ergebnis hervorzubringen. Und hier traten insbesondere zwei Möglichkeiten der Realisierung hervor: Es geht erstens darum, nicht von antizipierten Identitäten behindert zu werden, und zweitens darum, die Malerei als ein ungehemmtes Denken im öffentlichen Raum zu verwirklichen.“ (Grosse 2016) Grosse beschreibt den malerischen Prozess auch so: „Ich bin nur ein Verbindungsglied zwischen anderen Verbindungsgliedern; ich habe denselben Status wie die Farbe, die Architektur, die Zeit, der Betrachter usw. Ich denke nicht in kausalen Ursacheverhältnissen, auch nicht in Vor und Danach, sondern in Simultaneität und Gleichheit.“ „Alles ist in beständigem Wandel und deshalb ist alles zu jeder Zeit möglich.“ (Ebd.) Das Moment des Verbindens suggeriert, dass Grosses Arbeit eine Art Ausbreitung ungehemmten Denkens sei. Es bilden sich vielfältigen Perspektiven und undefinierte Konzepte im Kopf des Betrachters/der Betrachterin, wenn er/sie sich durch Grosses Installationen bewegt.

Deleuze spricht vom Denken in gewaltigen Ensembles und Zusammenfügungen, welche die Mannigfaltigkeit – die Falte/*pli* – in sich enthalten. Man versucht das, was unverbunden ist, denkend zusammenzubringen. Heterogene Elemente werden in eine schöpferische Einheit gebracht, was ‚Assemblagen‘ nach sich zieht, die zu neuen Ausdrucksmitteln führen, zu neuen räumlichen Ordnungen, die wiederum neue Affekte und Wirkungen hervorrufen. Wenn wir diese Gedanken auf Grosses *Sieben Stunden, Acht Stimmen, Drei Bäume* beziehen, erinnert das an die Interaktion ihrer besprühten Baumstämme und Kleidungsstücke innerhalb des räumlichen Kontextes und an ihre Behauptung, dass sämtliche Techniken der Separation keinen Nutzen mehr für sie haben. Deleuze hebt hervor, das Gehirn sei so aufgebaut, dass es Unterbrechungen zwischen den Hirnzellen gebe, er betont „die Rolle der Axone, die Funktionsart der Synapsen, die Existenz der synaptischen Haarrisse, den Sprung, den jede Mitteilung über diese Fissuren zu bewältigen hat, was das Gehirn zu einer versunkenen Multiplizität werden lässt in seiner konsistenten Fläche bzw. der Neuroglia – ein im Ganzen unbestimmtes, probabilistisches System („das prekäre Nervensystem“).“ (Deleuze und Guattari 2011b, 17)

Deleuze und Guattari unterstreichen, dass Fragen wie die, woher wir kommen oder wohin wir gehen, unnötig sind, und beziehen sich dabei auf Kleists *Lenz* und Büchners Ausgang ‚von der und durch die Mitte‘, aus der sie kommen und gehen. Auch Katharina Grosse erläutert ihre Malerei als eine, die von einem Zentrum nach

außen strebe, die überfließe, einem Netz gleiche, das sich in alle Richtungen verbinde.<sup>34</sup> Die Malerei besteht daher für Grosse nicht darin, einen endgültigen Zustand herzustellen, sondern weiterzugehen, ihr Forschen zu verzweigen; Malerei sei eine Art Zeit-Raum/Raum-Zeit, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichermaßen umfasse und sich vom Zentrum weg und nach außen bewege und dabei keine Grenzen kenne. Dies scheint mir vergleichbar zu sein mit Deleuzes und Guattaris Begriff vom Gehirn als einer Vielzahl von Verknüpfungen. Sie sprechen daher auch von ‚Landkarte‘, nicht von ‚Spur‘ (im Sinne eines festgelegten Abbildes, buchstäblich eines Eindrucks, statt einer Projektion). Eine Landkarte ist offen und in allen Richtungen verbindbar. Grosses Gemälde sind wie Landkarten – nicht festgelegt, sondern so, dass sie sich während ihres Arbeitens entfalten und in die Umgebung verbreiten. Wenn sie in den öffentlichen Raum eindringen, können sie zu Aktivisten werden: „Der Übergang vom Vorstellen zum Handeln (in der Malerei) spiegelt die Erfahrung wider (oder gleicht ihr), vom privaten in den öffentlichen Raum zu wechseln.“ (Maier 2011) Dies legt nahe, dass Grosses Werk durch das Handeln (den Prozess des Malens) realisiert wird und Resultat eines ungehemmten Gedankenresiduums darstellt, welches sich in den öffentlichen Raum gewissermaßen einschaltet. Nach Grosse ist ein entscheidender Aspekt, den sie mit den Graffiti-Maler:innen teilt, dass sie Fragen des öffentlichen Raums austragen und etwas sichtbar machen.

Grosse erklärt, dass sie für geistige Bewegung offen bleibe (Maier 2011), da das Malen ein kontinuierlicher Fluss visueller Intelligenz sei, der die Realität in jedem Moment neu herstelle (Ebony 2011). Eine gegebene Perspektive solle jederzeit austauschbar sein mit einer neuen möglichen Konstellation oder einem neuen Weg des Sehens (Wasik 2014). Darüber hinaus „stellen wir ständig Alternativen her“. Auch für Grosse ist die Farbe „unzuverlässig“, weil sie nicht „klar oder konzeptionell genug“ ist, was zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedliche Reaktionen provoziere. „Es ist diese Art von Fähigkeit, sich jeden Moment zu ändern und unsere Fähigkeit neu anzupassen, um anzupassen, was in diesem Moment und dann in einem anderen Moment am besten ist. Farbe kann uns helfen, uns neu zu definieren.“

Grosses Arbeit erinnert an Deleuzes (2003, 104f.) Bezugnahme auf den abstrakten Expressionismus oder die Kunst des Informel, als das Chaos oder der Abgrund maximal betrieben zu werden. Die optische Geometrie verschwindet zugunsten einer ausschließlich manuellen Linie. Linie und Farbe „bilden keine Kontur“, nichts wird abgegrenzt, Form wird zerlegt, manuelle Kraft „überall“ überwindet das innere Sehen.

---

<sup>34</sup> Vgl. Grosse 2004.

Die „Hand wird befreit“ und der „frenetische Tanz“ des Malers/der Malerin vollzieht sich im Bild. Bei der Ausführung des Gemäldes werden „visuelle Hoheit“ und „visuelle Kontrolle“ aufgegeben. Ein kontinuierliches Fließen ersetzt die bestimmte Position.

Grosses hemmungslose Malerei ist ein Gegen-Gedächtnis, sie ist unabgeschlossen und nicht vorherbestimmt: „Anarchie, Wandel, Kontrolle, Chaos – alles ist Illusion. Anarchie – ich arbeite nicht gegen irgendetwas an, sondern ich arbeite einfach mit allem. Wandel, Kontrolle und Chaos suggerieren, es gäbe ein einzigartiges Kontinuum, das durch den Gedanken der Hierarchie und dialektisches Denken ausgerichtet wird. Unser Existieren ist aber nicht kontinuierlich.“ (Maier 2011) Grosse ist offen für das Unvertraute: „Ich lasse mich auf die Konditionen ein, in die die Arbeit eingebettet wird.“ (Grosse 2004) Wenn man diese Herangehensweise auf das gesellschaftliche Umfeld projiziert, ist Grosse offen für diese Sichtweisen.

Im Blick auf ihre Ausstellung im Mass MOCA machte die Künstlerin deutlich, dass hier eine hierarchische Ordnung zwischen den Objekten und der Umgebung fehle und die Gegenstände vielmehr mit dem Raum ineinandergreifen. Ebony (2011) hat daraus gefolgert, dass Grosses Werk *One Floor Up More Highly* (2010 / Styropor, Acryl auf Wand, Fußboden, Erdreich und verstärktes Pastik / 780 x 1680 x 8260 cm / North Adams / MassMoCA) einen Fingerzeig auf den Zustand der Humanität und der Welt beinhalte, insofern die Kleidung auf zerdrückte Körper hinweise und der Dreck auf die Trümmer eines Krieges oder einer zukünftigen Katastrophe. Nach Grosse ist die Simultaneität der widersprüchlichen Elemente in ihrer Arbeit kein „dialektisches Nebeneinander“; für sie schließen die Eigenschaften des Schlechten und Guten, des Richtigen und Falschen einander nicht aus. In ihrem Kunstwerk sei es möglich, „all diese Gefühle zu selben Zeit zu haben. Das ist gerade der Kick, der dadurch verstärkt wird, dass dem Werk eine Bühne verliehen wird, ohne dabei auf die traditionellen Mittel der Umrahmung oder des Podestes zurückzugreifen. Eher als das besondere Rampenlicht des theatralischen Pathos verwende ich eine Art vielfacettierten Raum, um diese Formen widersprüchlicher Gefühle zusammenlaufen zu lassen.“ (Ebony 2011) Grosse bestätigt, dass sich ihre Arbeit nicht „mit einer einzigen authentischen Erfahrung oder dem Persönlichen“ (ebd.) beschäftige. Ihre Malerei entdeckt und verwandelt sich durch unvoreingenommene Interaktion.

#### **4.2 Operation: Farbe (colour/paint)**

Deleuze beschreibt Pollock als einen Maler, der das Merkmal der Linie und den Farbleck bis an die Grenze treibe, was die Umwandlung der Form ausschließe und zur Zersetzung von Materie, Lineamenten und Granulationen führe. Auch Grosse

(2014) betont, dass das Material in der Malerei eine große Rolle spiele: „Das Paradox besteht zwischen colour [Pigment] und paint [Anstrich]. Es kann Ocker und oder ein Messingknopf sein. Die Gleichzeitigkeit von beidem.“<sup>35</sup> Die Malerei kann als das Bedecken, der Belag einer Fläche verstanden werden, aber sie verlangt gleichzeitig, dass zwischen einem Bild und dem schöpferischen Akt des Malens (im Gegensatz zum bloßen Farbauftrag) differenziert wird. Bei Grosse gibt es kein Bild mit einer bestimmten Bedeutung. Laut Loock (2014) ist eine bemalte Oberfläche dann ein Bild, wenn sie ein Modell für eine veränderte Realität bietet.

## 5. Schluss

Deleuze und Guattari (2011b, 25) schreiben, dass „die Geschichte stets von der sesshaften Betrachtungsweise und im Namen eines zentralistischen Staatsapparates geschrieben werde, bei der das Nomadische als das Gegenteil der Historie fehle. Ohne Geschichte gibt es nur Eingliederung. Differenzen haben etwas mit Reflexion zu tun und wo eine Gesellschaft ihre Geschichtlichkeit vergisst, wird die Kunst zur Stifterin von Zeitlichkeit.“ Grosse verschiebt die Grenzen der Malerei in das Nomadische hinein, indem sie in den Raum sprüht und dadurch „Möglichkeitsräume“ (Grosse 2009b) eröffnet. Ihre sprayende Infiltrierung des umgebenden Raumes bringt die Autorität der konventionellen Gewohnheiten und Regeln aus dem Gleichgewicht. Nach Grosse bildet ihre Installation kein kohärentes Ganzes. Man findet hier kein fertiges Bild von der Welt. Es gibt keine Hierarchie, die Gedanken sind im Fluss und übernommene Sichtweisen können sich ändern. Der strukturelle Dissens fordert, so Grosse, Ursache und Wirkung heraus und zerstört die kausalen Begründungsgefüge des westlichen Denkens. Es stellt Strukturen eher infrage als dass es sie bekräftigt. Grosses Malerei ist ein ebenso schöpferisches wie öffentliches Statement.

Nach meiner Auffassung erlaubt Grosses Kunst ganz verschiedene Deutungen, die dennoch konkret werden, ohne beschreibend oder illustrativ zu sein. So zum Beispiel die Interpretation ihrer Installation *One Floor Up More Highly* als futuristische Katastrophe oder Wüste. Ganz anders, als Greenbergs Abstraktionsbegriff es nahelegt, schafft Grosse kein „Regelwerk“, nach dem „das Denken abzulaufen hat“; sie verortet das „ungehemmte Denken“ vielmehr im öffentlichen Raum. Ich denke, dass in Grosses Malerei *Sieben Stunden, Acht Stimmen, Drei Bäume* ein „Alles ist

---

<sup>35</sup> Wie lässt sich über Malerei reden? Symposium am 8. Dezember 2014 im Museum Kunstpalast, Düsseldorf.



ständig im Wandel“ aufscheint; deswegen ist alles möglich, denn was wir sehen, entsteht im Zusammenspiel mit unserer Ideengeschichte, mit geistiger Beweglichkeit, mit geöffneten Quellen und nicht dadurch, dass wir Wahrgenommenes darstellen oder wiedergeben. Mercer bestimmt die Offenheit zum zentralen Prinzip der Abstraktion. Für Grosse ist das Bildfeld die Realität, und diese erschafft sich ständig neu. Das gemalte Bild kann überall sein. „Alles ist instabil“, die Welt ist „wie eine sich ständig verändernde Flüssigkeit“, sie kann nicht bezeichnet oder dargestellt werden, die Farbe ändert sich, die Arbeit ist offen für die Beeinflussung durch das Publikum. Das Werk entmaterialisiert sich, dringt in den umgebenden Raum ein, Materie zerfällt in Körnungen und manuelle Kraft breitet sich aus als Reaktion auf gesellschaftliche Strukturen.

In meinen Augen erscheint Grosses *Sieben Stunden, Acht Stimmen, Drei Bäume* dort, wo sie einen Kompressor verwendet, um Farbe über wiedererkennbare Objekte zu sprühen und sie auf diese Weise in ein Residuum ungehemmten Denkens zu transformieren und in den öffentlichen Raum zu geben – das Objekt wird hier zu dem, wozu es der Betrachter/die Betrachterin macht. Dies verkörpert die Möglichkeiten der Kommunikation, die Abstraktheit eines Zeitalters der Medien und der Verlinkung. Durch das Übersprühen abstrahiert Grosse insofern, als sie die Gegenstände von ihrem Ursprung trennt, sie werden eher zum Teil eines Gedankens oder einer Idee, als dass sie unmittelbar die alltägliche Realität wiedergeben. Auch dies steht in einem Widerspruch zu Greenbergs flachem Materialismus. Interessanterweise bezieht sich der Titel *Sieben Stunden, Acht Stimmen, Drei Bäume* im Blick auf die Zahlen auf abstrakte Begriffe, *Stunden*, während *Stimmen* und *Bäume* nichts Abstraktes sind. Vielleicht ist dies als ein Beispiel für Grosses Ordnungen zu lesen, die parallel zueinander verlaufen.

Der interessanteste Aspekt ist, wenn Grosse vom Leben innerhalb der Fiktion spricht und von der Simultaneität von Einbildung und Materialisiertem sowie von der Unversöhnlichkeit dieser Koexistenz für den Betrachter/die Betrachterin. Suggestiert wird damit die Parallelität einer Welt z. B. des Geistes (Grosses ungehindertes „Residuum des Gedankens“), und einer Welt der Dinge (Kunstwerke wie auch materielle Objekte), die den öffentlichen Raum in Bewegung versetzt. Grosses Einbildungskraft als „richtungslose Fähigkeit, sich Dinge vorzustellen“, ist eine Bedingung dieses unendlichen Potenzials, sie hat „keine Grenzen“, impliziert eine beständige Offenheit sowie endlose Möglichkeiten. Sie beschreibt ihre Malerei als eine Erläuterung/Ausführung der Realität und der unversöhnlichen Zusammenstöße unterschiedlicher Bestandteile. Dies steht nicht nur in Widerspruch zu Greenbergs reinem Abstraktionsbegriff, sondern geht auch über Haftmanns Begriff der

selbstbezüglichen Malerei hinaus. Für Grosse ist zu malen eine Art zu denken, ein Weg, die illusionistischen Elemente miteinander zu verbinden. Dieser Verknüpfungsprozess ist in ständiger Verwandlung begriffen. Sie strebt nach dem Nicht-behindert-werden, danach, „ein Verbindungsglied unter anderen Verbindungsliedern“ zu sein, insofern sich alles ständig verändert und somit jederzeit möglich ist. Katharina Grosse beschreibt ihre Malerei als ein Sichherausbewegen aus dem Zentrum, ein netzartiges Überfließen, das sich in allen Richtungen verbindet. Das passt mit keiner bestehenden Definition von Abstraktion zusammen.

Die Definition der Abstraktion kann sich an der Reduktion auf das Wesentliche ausrichten. Dies legt nahe, dass Grosses Werk nicht abstrakt ist. Sie erklärt, dass ihre Arbeit nicht abstrakt sei, sie entstamme der „Madeness of the Reality Fabric“, obwohl sie nicht die Realität sei, die sie erzeuge, sie befinde sich nicht im Bereich der Illusion. Die Einbeziehung des Erkennbaren führt jedoch – trotz der Tatsache, dass die Kleidungsstücke, der Boden und die Bäume übersprüht wurden – zu der Frage, ob dieses Werk als abstrakt bezeichnet werden kann, wenn doch die Definition des Abstrakten impliziert, die Dinge nicht von dem, was wir sehen können, abzuleiten. Es kann demnach nicht abstrakt sein, wenn es sich auf das Gesehene oder Benannte bezieht. Könnte Abstraktion die Transformation der Gegenstände bedeuten? Selbst das ist unklar. Wenn wir aber Grosses Argument folgen, dass die Malerei die Fähigkeit haben muss, auf einen strukturellen Dissens hinzuweisen, und dass jeder eine andere Sichtweise mitbringt und selbst diese häufig selbstwidersprüchlich ist, dann ist ihr Werk möglicherweise abstrakt (in seinen Ideen und Begrifflichkeiten) und im selben Moment nicht-abstrakt (in seiner Einbeziehung von beispielsweise Baumstämmen). Ihre Arbeit gründet auf Dissens und Widersprüchlichkeit. Widersprüche sichtbar zu machen ist wichtig, und Grosses anarchische Farben rücken dem Betrachter/der Betrachterin dabei so nah wie möglich auf die Pelle und scheuchen ihn auf. Grosse sagt, ihr Werk sei nicht abstrakt, da es keine Gegenstände aus den Wahrnehmungen ableite. In meinen Augen ist Grosses Werk nicht abstrakt, es passt in keine geläufige Definition von Abstraktion. Grosses Malerei-Installationen sind strategisch kalkuliert, sie analysiert das Kunstsystem und den Kunstmarkt und interveniert mit einer im weitesten Sinne feministischen Perspektive. Die Operation zeigt ihre Malerei/Installationen, die sich in den Raum hineinbewegen, als bunt, offen, neu definierbar und wandelbar, ohne festen Standort, sie müssen „loud and noisy“ sein und so nah wie möglich an den Betrachter:innen.

## I. ABSCHLIESSENDE BETRACHTUNGEN

In diesem Kapitel möchte ich die zentralen Einsichten meiner Untersuchung zusammenführen. Im Zentrum standen die künstlerischen Aspekte der Abstraktion. Der Zweck meiner Analyse bestand darin, zu untersuchen, welche Ideen sich in der modernen Malerei einschließlich ihrer theoretischen Ansätze finden lassen, und ob gewisse Kunstwerke überhaupt zu Recht als abstrakt bezeichnet werden können. Verschiedene Kunstwerke, die allgemein für abstrakt gehalten werden, wurden operativ analysiert. Dabei verfolgte ich mein Ziel in drei Schritten: *Erstens* ging es darum, die verschiedenen Definitionen von Abstraktion zu erforschen. *Zweitens* galt es, die Bedeutung des Begriffes „Operation“ zu analysieren und seine Rolle in der malerischen Abstraktion sowie in Auseinandersetzung mit Ansätzen von Gilles Deleuze zu klären. Der *dritte* Schritt bestand dann darin, diese Voraussetzungen an ausgewählten Künstler:innenpositionen zu untersuchen, um zu prüfen, inwiefern sich Abstraktion als das Finden einer Form für das Denken begreifen lässt und ob diese untersuchten Kunstwerke als abstrakt bezeichnet werden können.

### 1. Abstraktion

#### 1.1 Abstraktion Begriffsanalyse

Die Definitionen des Begriffes der Abstraktion verwiesen uns auf das lateinische Wort *abstractus* im Sinne von „abgezogen“, also auf ein „entfernen“, „wegziehen“ und vom Gegenstand abziehen. Abstraktion suggeriert also, dass sie von irgendetwas ‚abgeleitet‘ ist, entweder von einem Gegenstand oder aber von einer Idee, also dem Denken selbst.

Durch Begriffsanalyse allein kann Abstraktion jedoch nicht abschließend definiert werden. Abstraktion wird allgemein als Verfahren der Nichtdarstellung/ Repräsentation und auch als Reduktion oder verbindbar mit Figurativem sowie als visualisierte Problemlösung verstanden. Nach Loreck (2014) hat Abstraktion etwas mit der Wiederholung ganz bestimmter Verfahren zu tun, mit Unterlassung, Reduktion, Aufhebung, mit der verdichteten Form; zudem mit der Verhältnishaftigkeit von Kräften (Wellen oder magnetischen Kräften), die sich z. B. in Diagrammen niederschlägt, und mit dem Potenzial des Unsichtbaren. Sie bewegt sich weg von einem Gegenstand mit seinem festen Umriss hin zu seiner Erscheinung. Frank

Stellas *Black Paintings* veranschaulichen durch ihren reduzierten und repetitiven Charakter diese Auffassung von Abstraktion.

Nach Deleuze führt die Intensivierung der realen Welt zur Abstraktion. Zugleich umfasst Abstraktion die Vorstellung des Sich-Abkehrens von einer ganz bestimmten Sache zugunsten der Akzentuierung von Kräften, die in einem gemeinsamen Raum wirken. Gemeint sind damit beispielsweise Diagramme (im Sinne von Deleuze), (sinnbildlich gesprochen) Wellen und magnetische Kräfte sowie das Potenzial des Unsichtbaren ganz allgemein. Dieses Potenzial wird in den Verbindungen von Kräften offenkundig, darin, wie diese interagieren, wie sich Gemeinschaften bilden und Strukturen entstehen. Abstraktion war also die Bewegung weg von einem Gegenstand mit einer soliden Kontur hin zu der Frage, wie dieser in einem Kräftefeld von wechselseitigen Einflüssen und Wirkungen zur Erscheinung gelangt.

Nach Deleuze beinhaltet die Abstraktion beides, das Figurative und das Abstrakte. Er differenziert zwischen Abstraktion als reiner, intelligibler Idee und als „Intensivierung“ der Wirklichkeit des Sinnlichen, in dem das Intelligible sich in der Natur des Gemäldes enthüllt. Für Marcade (1978) stellt auch ein darstellendes Gemälde eine Abstraktion dar, insofern es sich um eine zwei-dimensionale Destillation wahrgenommener Erscheinungen handelt und es letztlich von der künstlerischen Entscheidung abhängt, Aspekte an einem Gegenstand aufzunehmen oder aber wegzulassen. Schon in diesen Entscheidungsprozessen gebe es eine Verbindung zu dem dargestellten Objekt, weshalb Marcade keinen „ideologischen Gegensatz“ zwischen dem „Abstrakten“ und dem „Gegenständlichen“ erkennen kann. Im Kontrast zu Marcade, Loreck, Dickermann und Deleuze, stellt Cox (2013, 28) den Begriff der Abstraktion in eine klare Opposition zur Darstellung, zum Figurativen und Konkreten.

Im Laufe der Zeit gab es noch weitere Auffassungen von Kunst und Abstraktion, die das Dargelegte jedoch im Wesentlichen variieren und vermutlich nie im eigentlichen Sinne des Wortes „neu“ sind.

De Zegher (2005) bestimmte die Abstraktion als schwerverständlich, ‚abstrus‘, als etwas, das eine vom Gegenstand unabhängige Qualität zum Ausdruck bringt, was uns an die Abstraktion in Malewitschs *Schwarzem Quadrat* und Stellas *Black Paintings* erinnert. Wilhelm Worringer hatte sich der Abstraktion so angenähert, dass er sie als Furcht vor der Außenwelt interpretierte, die eine Abstandnahme von der gegenständlichen Darstellung nach sich zieht und dazu führt, dass man das Wesentliche, das „Gereinigte“ in flächiger Abstraktion vorstellt. Charles Baudelaire bezeichnete die Abstraktion als eine Sprache fern von der Natur, insofern sie über

Farbe und Linie verfüge, was uns wiederum an Paul Klees akribische Untersuchung der Formelemente zurückdenken lässt.

Nach Loreck (2014) hat Abstraktion etwas mit der Wiederholung ganz bestimmter Verfahren zu tun, mit Unterlassung, Reduktion, Aufhebung, mit der verdichteten Form; zudem mit der Verhältnishaftigkeit von Kräften (Wellen oder magnetischen Kräften), die sich z. B. in Diagrammen niederschlägt, und mit dem Potenzial des Unsichtbaren. Sie bewegt sich weg von einem Gegenstand mit seinem festen Umriss hin zu seiner Erscheinung. Frank Stellas *Black Paintings* veranschaulichen durch ihren reduzierten und repetitiven Charakter diese Auffassung von Abstraktion.

## 1.2 Das Abstrahieren vom Gegebenen

Roger De Piles hat bereits im Jahr 1708 die Frage nach der Naturdarstellung aufgeworfen, indem er zeigte, dass es immer nur eine teilweise Korrespondenz gibt zwischen den Dingen der Welt und ihrer Darstellung. In der vorliegenden Studie habe ich daher versucht zu klären, ob der malerische Einbezug von „Figuren, Dingen und Zitate“ ein Bild davor bewahrt, abstrakt zu sein. Malewitsch arbeitete Buchstaben, Fotografien und kubistische Formen in einige seiner frühen abstrakten Arbeiten ein. Auch Grosse integriert alles mögliche Benennbare wie „Figuren, Dinge, Zitate oder andere Bezugnahmen“ in ihre Arbeiten. Ihre Installation MASS MoCA beinhaltet beispielsweise Kleidungsstücke, mit denen sie dem menschlichen Körper und der lebensweltlichen Erfahrung ihre Reverenz erweist. Grosse sagt, ihr Werk sei nicht abstrakt, da es keine Gegenstände aus den Wahrnehmungen ableite. Trotz des Einbezuges von wiedererkennbaren, „unreinen“ und „weltlichen“ Objekten, stellen ihre Arbeiten nicht(s) dar. Weder die abstrakte Idee noch das weltliche Material sind abbildend, und dennoch beinhaltet das Kunstwerk die Substanz der Wirklichkeit (z. B. Baumstämme), die dadurch, dass sie in den künstlerischen Kontext versetzt werden, eine Transformation erfahren.

Loreck (2014) betont, dass es Abstraktion durchaus in Verbindung mit dem Figurativen geben könne. Die vorliegende Studie hat gezeigt, dass dies im Fall von Klee, Malewitsch, Grosse, Herrera und Verhoef der Fall ist. Sie macht deutlich, dass es ganz verschiedene Formen des Abstrakten gibt oder dass die Kombination von Abstraktem, Figurativem und realistischen Lebenselementen möglicherweise tatsächlich nur eine nicht weiter definierte Kombination darstellt.

Frank Stella untersuchte das Potenzial der Abstraktion, um Aspekte der Außenwelt einzufangen, visuelle und kulturelle Einflüsse (aus Technik, Literatur und

Musik) im Vergleich zu früherer Kunst. So erforscht er beispielsweise in *Had Gadya* die Malerei von El Lissitzky hinsichtlich des Problems von Abstraktion und Narration.

Im Blick auf Verhoef habe ich gezeigt, dass hier abstrakte Formen auf existierende Dinge bezogen werden; seine Gemälde rekurren auf optische ‚externe Stimuli‘, die mit realen Erfahrungen verbunden sind. Seine Werke abstrahieren also, auch wenn Dippel und Mignot (1983) behaupten, dass der Mangel an wiedererkennbaren Bildern in seinen Arbeiten den Eindruck vermittelt, sie seien abstrakt. Verhoefs ‚externe Stimuli‘ beziehen sich in der Art und Weise auf Abstraktion, in der der Künstler auf die Dinge schaut und ihr jeweiliges Umfeld erfährt, sie beziehen also die Eigenschaften der Dinge, wie sie in der Realität erfahren werden, mit ein. Malewitsch „Zusatzelement“ greift auf die Bakteriologie zurück, das heißt ebenfalls einen ‚externen Stimulus‘, während Klee behauptet, dass der Künstler durchaus Assoziationen in seine Werke einfließen lasse. Assoziationen machen ein Kunstwerk jedoch nicht notwendig zu einem darstellenden Gegenstand, insofern der „Inhalt“ sich durch die Interaktion zwischen Betrachter:in und Bild entwickelt. Verhoefs Abstraktion kann Andeutungen einer Repräsentation der gegenständlichen Welt enthalten wie auch damit verbundene Assoziationen, wie in seinem Werk *Untitled* (2000), das durch eine Fotografie von Königin Elisabeth inspiriert wurde, die an einer Gruppe Eingeborener vorübergeht.

Untersucht wurden die Abstraktion und ihre Verbindung zur Darstellung und tatsächlichen Realität. Abstraktion kann von dem hergeleitet werden, was aus der Natur abgezogen wurde, so wie beispielsweise bei Paul Klee der Punkt zugleich auch Same sein kann. Die Wirklichkeit der Kunst kann nicht dieselbe Wirklichkeit sein wie der Dinge in der Welt, da die Kunst den Gesetzen der Kunst unterworfen ist. Auch nach Simmel beinhaltet ein Bild die Subjektivität des Malers; laut Jasper Johns steht das Bild nicht für das wirkliche Ding. Für Stemmrich ist die eigentliche Wirklichkeit die auf eine Fläche aufgetragene Farbschicht.

Loreck (2014) betont, dass es Abstraktion durchaus in Verbindung mit dem Figurativen geben kann. Die vorliegende Studie hat gezeigt, dass dies im Fall von Klee und Verhoef der Fall ist. Sie macht deutlich, dass es ganz verschiedene Formen des Abstrakten gibt bzw. dass die Kombination von Abstraktem, Figurativem und realistischen Lebenselementen möglicherweise tatsächlich nur eine nicht weiter definierte Kombination darstellt. Einige der Werke von Paul Klee, Frank Stella und Toon Verhoef können insofern als abstrakt bezeichnet werden, als sie sich auf wahrgenommene Bilder oder Eindrücke beziehen. Das „Abstrahierte“ wurde vom Abstrakten dahingehend unterschieden, dass das letztere sich primär auf geistige Konzepte bezieht. So geht Klees Gemälde *Hauptweg und Nebenwege* auf die

Beobachtung von geometrischen Bewässerungsgräben zurück. Diese Bilder sind demnach zwar von der Natur ‚abgezogen‘, bleiben jedoch auf ganz bestimmte Landschaften bezogen; sie sind also abstrahiert, aber nicht abstrakt.

Klees Werk bewegt sich zwischen dem Figurativen und dem Abstrakten; manche Arbeiten verbinden unterschiedliche figurative Elemente, deren Zusammengehörigkeit durch eine äußere Verbindungslinie oder aber interne Konstruktionen aufgewiesen wird.

Grosses Installationen mit ihren Klamotten, Baumstämmen und Erdschollen können nicht abstrakt sein, insofern sie sich auf die empirische Welt beziehen, es sei denn, die Definition von „abstrakt“ schließt die Transformation, das Einbringen von Objekten bzw. Ableiten von ihnen aus dem, was wir sehen können, ein. Nach Grosses eigener Auffassung arbeitet sie nicht abstrakt.

Carmen Herrera ließ sich von Architektur inspirieren.

### **1.3 Abstraktion als Forschung und spezifisch künstlerisches Wissen**

Für Alpers (2007) sind Künstler:innen Forscher:innen und ihre Arbeiten demonstrieren konkrete „Problemlösungen“, z. B. Malewitschs analytische wissenschaftliche Grafik. Flach (2007) betont das psychologische Wissen in ihrem Begriff von Abstraktion, insofern die Suche nach begründenden Elementen der Kunst zugleich den Versuch darstelle, die Art und Weise der menschlichen Wahrnehmung aufzuhellen. Uhligs (2007) Begriff von Abstraktion impliziert ein spezifisches künstlerisches Wissen davon, wie wir etwas verstehen, und betont den Bezug zwischen Poesie und Wissenschaft. Auch Foucaults Annäherung an das Sichtbare und Sagbare hinterfragt etablierte Wissensmodelle und die Beziehungen zwischen dem Individuum und der Macht. Nach Deleuze ist ein spezifischer Wissensfundus Teil des Zeitalters, in dem er zur Erscheinung gelangt, bestimmte Ausrichtungen der Wahrnehmung und Vorstellungskraft impliziert und verbreitet. Ein historischer Überblick eröffnet ganz verschiedene Sichtweisen auf die Abstraktion und vervollständigt auf diese Weise das unvollständige Wissen – jedes Zeitalter verfügt also über seine eigene Auffassung von Abstraktion. In diesem Sinne hat auch die vorliegende Studie zahlreiche Perspektiven und Definitionen von Abstraktion offengelegt.

Unter dem Titel „Abstraktion und Geist“ wurde klar, dass Abstraktion eine Formensprache sein kann, ein Begriff, eine Struktur oder Idee, die sich haptisch nicht fassen lässt und doch reale Konnotationen hat und von der wir eine Art Ahnung in

uns tragen. Sie kann sich mit dem scheinbar Neuen beschäftigen, damit, wie Vorstellungen entstehen, oder mit dem Denken, bevor es sich in schriftlich oder mündlich artikulierbare Gedanken übersetzt hat. In diesem Sinne verlangt Abstraktion, anders zu denken, und dies auch einfangen und sichtbar machen zu können. Denken ist das offene Sichbilden eines Konglomerats, das visualisiert werden kann und dem Sprechen in nichts nachsteht.

Flach (2005) bezieht sich auf die Abstraktion als einen Ausdruck der Unmittelbarkeit; als Wahrnehmung oder geistige Tätigkeit bilde sie eine Synthese aus Denken, Gefühl, Intuition und Analyse. Deleuze (2010, 25) bezieht sich auf die abstrakte Form als eine, die durch das Gehirn als ‚Mediator‘ agiert. Auch Malewitsch und Toon Verhoef stellen einen Zusammenhang zwischen Abstraktion und Geist her.

Deleuze und Guattari wiederum stellen ein Modell von Wissen vor, das auf einem Rhizomatischen basiert, das endlose Verästelungen ausbildet und in unterschiedlichste Richtungen weiterwuchert. Nach Deleuze ist ein spezifischer Wissensfundus Teil des Zeitalters, in dem er zur Erscheinung gelangt, bestimmte Ausrichtungen der Wahrnehmung und Vorstellungskraft impliziert und verbreitet. Ein historischer Überblick eröffnet ganz verschiedene Sichtweisen auf die Abstraktion und vervollständigt auf diese Weise das unvollständige Wissen – jedes Zeitalter verfügt also über seine eigene Auffassung von Abstraktion. In diesem Sinne hat auch die vorliegende Studie zahlreiche Perspektiven und Definitionen von Abstraktion offengelegt.

#### **1.4 Abstraktion als die Suche nach Wissen**

Bei Verhoef hat sich gezeigt, dass Abstraktion ein Konzept, eine Struktur oder eine Idee sein kann, sie muss nicht unbedingt haptisch sein, kann aber Konnotationen der Realität tragen, es kann sich um Gedanken handeln oder darum, wie Ideen entstehen, und sie kann aufzeigen, wie verschiedene Denkprozesse ablaufen. Verhoef beschrieb Abstraktion als „ein wesentliches Merkmal jeder intellektuellen Tätigkeit. Er betrachtet seine Malerei als abstrakt, da sie schöpferisch sei und allein dem Geist entspringe, der somit „der Ursprung der Malerei“ sei.

Gerhard Richter geht davon aus, dass die Malerei ein Wissen von der Realität vermittele, Bilder seien ein möglicher Weg, das Unerklärliche zugänglicher zu machen. Deleuze und Guattari stellen dagegen ein Wissensmodell vor, das einem rhizomatischen Wurzelgeflecht gleicht, das endlose Verzweigungen bildet und sich in zahllosen Richtungen weiterentwickelt. Foucaults spezifische Annäherung an das Sichtbare und Artikulierbare wirft Fragen auf im Hinblick auf das bewährte Wissen



und die über die Zeiten etablierten Beziehungen zwischen dem Individuum und der Macht bzw. der staatlichen Kontrolle. Danach hat jedes Zeitalter seine eigene Art und Weise, die Sprache zu nutzen, um sich zu erfassen und darzustellen. Deleuze betont, Foucaults neues Wissenskonzept involviere, das jeweils einzigartig Artikulierbare und Sichtbare einer jeden historischen Ausformulierung zu verbinden. Das Wissen kann von der „Schwelle“, die es hervorbrachte, nicht gelöst werden, und jede dieser Schwellen beinhaltet somit spezifische Formen der Wahrnehmung, der Imagination, Ideen und Glaubenssätze. Ein historischer Überblick würde es erlauben, verschiedene Perspektiven der Abstraktion auszumachen und sie dem Wissen hinzuzufügen, das niemals abgeschlossen (und vielleicht sogar niemals neu) ist, sondern Variationen über ein einziges Thema darstellt. Das suggeriert, dass jedes Zeitalter über seine eigenen Vorstellungen von Abstraktion verfügt.

Auch Stella betont das Element des Konstruktiven, anstatt das Material zu ‚kneten‘, was einen rein destruktiven Charakter habe; er selbst führte die 2,7-Dimensionalität in sein Werk ein sowie den Akt des Schauens, der den Raum des Gemäldes erweitere. Er war bemüht, einen Raum zu schaffen, der das Flächige auflöst. Stella behauptet, die Abstraktion würde unser (kulturelles) Wissen erweitern; sie sei anpassungsfähig und kenne keine Grenzen nach außen und innen. Er versuchte, einen expansiven Raum zu schaffen, keine Fläche, und die Betrachter:innen dazu einzuladen, an der Herstellung des Kunstwerkes teilzuhaben und selbst Antworten zu formulieren.

### **1.5 Abstraktion und Geist**

Malewitschs Gegenstandslosigkeit involvierte das Lösen ästhetischer Fragen, ein Nachdenken, Herumexperimentieren und Theorienentwerfen. Nach Malewitsch werden Beziehungen durch Abstraktion (im Sinne einer gesellschaftlichen Produktion) gestiftet, „um die Welt verständlicher zu machen“ (Baier 2014, 69). Verhoef (2001) bezog sich auf Ortega, der Velasquez als jemanden darstellt, „dessen Kunst eine Systematisierung ästhetischer Sachverhalte sei, die nach Lösungen verlangen“. Ich habe gezeigt, dass die Abstraktion schablonenhaft sein kann, ein Begriff, eine Struktur oder Idee; sie kann das Denken zum Thema haben oder die Frage, wie Vorstellungen entstehen, und sie kann darauf hinweisen, wie unterschiedlich Denkvorgänge verlaufen. Flach (2005) bezeichnet die Abstraktion unmittelbar als Kognition oder geistige Aktivität. Malewitsch habe versucht zu analysieren, wie das Bewusstsein und auch das Unterbewusstsein auf das Umfeld des Künstlers/der Künstlerin reagieren und wie wiederum das ‚klare‘ Bewusste und

das ‚verworrene‘ Unbewusste sich wechselseitig aufeinander beziehen. Für Deleuze (2010, 25) wendet sich die abstrakte Form an den Kopf und wirkt durch das Gehirn als „Mediator“. Simmel (2005) beschreibt es als eine intellektuelle Leistung, den Betrachter/die Betrachterin zu berühren. Grosse wiederum erklärt, ihre Aufgabe bestünde darin, „offen für geistige Bewegungen zu bleiben, die nicht vom bereits Gesehenen oder Benannten herrühren“ (Maier 2011).

Flach (2005) bezieht sich auf die Abstraktion als einen Ausdruck von Unmittelbarkeit, Grosse bezeichnet sie als „ungehindertes Denken“, und für Simmel (2011) erwächst die abstrakte Kunst aus einem nicht restringierten Selbstaussdruck. Damisch (2000) nennt Delacroix‘ Malerei eine, die das Innerste enthüllt, was eine Rückkehr zu den Ursprüngen des Denkens bedeute. Verhoef beschrieb die Abstraktion als „ein wesentliches Charakteristikum grundsätzlich jeder geistigen Tätigkeit. Zu erkennen, dass der Ursprung eines Gemäldes nirgendwo anders als im Geist des Künstlers liegt, heißt demnach zu sehen, dass die Abstraktion im Ursprung der Malerei selbst schlummert.“ (Verhoef 1987, 18f.) Für Stella kommen „die Herausforderungen von innen“ (Stella 1986, 164). Nach Grosse zeigt die Malerei, „was ich über die Welt, in der ich lebe, denke. Ich mache mir keine Welt zurecht; alles kann in jeder Minute zu allem werden“ (Maier 2011). Sie spricht auch über die Malerei als „Nachdenken über und Schauen“, was sich im selben Moment ereigne, und über das Auftreten unzähliger und rasend schneller Assoziationen und Analysen im Kopf. Grosse zufolge wird das nicht-materialisierte Auftreten von Gedanken in der Kunst nach wie vor unterschätzt.

Damisch (2000) macht darauf aufmerksam, dass sich die fragile Essenz des Denkens verwandele, wenn es niedergeschrieben werde, und er betont, dass es auch andere Möglichkeiten des Interpretierens, Analysierens und Beschreibens gebe als die durch das Wort oder eine Schilderung, die letztlich nichts zeigen. Charles Sanders Peirce fasst dies so, dass sich das Denken verändere, wenn es gedacht werde. Denken ist das Leben selbst, und aus diesem Grund ist auch die Malerei der Bewegung und dem Wandel unterworfen. Klees Abstraktion besteht in einem unablässigen Formungsprozess, er defiguriert und abstrahiert. Die Skizzenhaftigkeit von *Teppich der Erinnerung* deutet auf die Flüchtigkeit und ist daher nicht im Sinne einer materiellen Substanz darstellbar, sondern Abstraktion. Auch für Grosse ist die Malerei ein „kontinuierliches Fließen visueller Intelligenz, die in jedem Moment neu die Realität konstituiert“ (Ebony 2011). Das Benennbare ist definiert und damit begrenzt und aus diesem Grund aus Grosses offener, unvollständiger Abstraktion ausgeschlossen. Denn diese befragt unablässig ihre eigene, im Fluss befindliche Struktur.

Kreativität deutet auf Innovation und somit ins Zentrum der Abstraktion. Malewitschs Ungegenständlichkeit hat im Schöpferischen ihre Mitte und soll alternative Sichtweisen und Neuanfänge durch „Ansteckung“ fördern. Für Verhoef ist „alle schöpferische Malerei abstrakt“, und Gale (2013) sagt, Klees „kosmischer“ Punkt deute auf erfindungsreiche Abstraktion, wobei sich Klees Kreativität auf die Natur beziehe. Deleuze bezeichnet Naturvorstellungen als „Vorstellungen mit unbegrenzter Fassungskraft“, die „in dem Geist liegen, der sie betrachtet, über sie nachdenkt und sie sich selbst zur Anschauung bringt“ (Deleuze 2011, 15). Diese Distanz zur Natur hebt das Konzeptuelle und Abstrakte hervor. In Klees Bildern wird diese Distanz zur Natur dadurch erreicht, dass er seine Analysen der abstrakten Formelemente (Punkte, Linien und Kräfte) auf eine freie Weise anwendet und in seinen pädagogischen Skizzenbüchern durchspielt.

Sowohl Verhoef als auch Stella interagieren mit der vergangenen Kunst, indem sie sie formal analysieren, als ginge es darum, über sie hinauszugehen. Stella bezieht sich auf den Raum bei Caravaggio und Verhoef auf Velasquez' Verewigung des Moments und die Reduktion der Malerei auf die Visualisierung selbst. Verhoefs Begriff von Abstraktion unterstreicht den einzigartigen Blick des Individuums und bezeichnet das Einzigartige als den Gegensatz zu der schlichten Wiederholung vorgegebener Normen. Im Vergleich dazu ist die Wiederholung für Deleuze eine schöpferische Aktivität der Verwandlung, die das Experiment und die Entdeckung involviert, etwas Neues hervorruft und Gewohntes unterläuft. Grosse wiederum bezieht sich auf das gemalte Bild als ein zutiefst öffentliches, schöpferisches und persönliches Statement.

Für Loreck (2014) ist das künstlerische Wissen „Theoriepraxis“ und die Abstraktion als eine visuelle Erfahrung lässt sich nur schwer durch Bedeutungsbegriffe kontrollieren; sie eröffnet stets eine Vielzahl von Möglichkeiten der Interpretation und „irritiert“ daher. Vallega (2012) schreibt, Klees Malerei sei eine Art bildnerischen Denkens. Für mich ist Klees ‚denkendes Auge‘ forschungsorientiert, insofern es das Klischee im Prozess des Denkens infrage stellt. All das deutet darauf hin, dass die Abstraktion es mit einer ganzen Reihe von geistigen Konzepten zu tun hat.

## **1.6 Wissenschaft und Abstraktion**

In meiner Studie habe ich auf den Einfluss der wissenschaftlichen Entdeckungen auf die Abstraktion hingewiesen; plötzlich gab es so etwas wie Luftfotografien, mikroskopische Bilder mit schematischen Strukturen oder Röntgenstrahlen. Man

suchte nach unsichtbaren „Kräften“ (z. B. der Elektrizität). Robert Kochs bakteriologische Forschungen haben vermutlich einen Einfluss auf die Entwicklung von Malewitschs Ungegenständlichkeit gehabt. Seine Tabellen zeigen die Veränderungen auf, die durch das „zusätzliche Element“ hervorgerufen wurden, und eröffnen neue Pfade für neue Entdeckungen. Werner Haftmann schreibt in dem *Dokumenta*-Katalog, dass Wissenschaft und Malerei einander in Regionen der metaphysischen Bestimmung des Seins folgten. Frank Stella verkörpert buchstäblich den Gebrauch neuer Technologien in seinen Werken, und Grosse betrachtete sich selbst als ein Bindeglied, insofern sie das digitale Zeitalter reflektiere.

## 2. Abstraktion bei den ausgewählten Künstler:innen

Abstraktion hat etwas mit einem „Abziehen“ und „Herleiten“ zu tun, also mit einer Form der Reduktion. Auch die Auseinandersetzung mit Malewitschs Begriff der Ungegenständlichkeit verwies auf ein Reduzieren der Form auf die Null (Potenzial, Nichts, Absenz, Reduktion, Anfang und Ende zugleich usw.), und in diesem Sinne bedeutet Abstraktion entweder Reduktion oder aber mögliche Offenheit.

Malewitschs Auffassung von Ungegenständlichkeit ist „der Ausdruck des reinen Fühlens“ ohne zweckgebundene Werte. Sie ist zunächst „Transformation in den Nullzustand der Form“. Malewitschs gemalte Ungegenständlichkeit reduziert die Ding-Eigenschaften (bis auf Null), um durch die zurückbleibende Essenz des Gegenstandes die wahre Natur der Realität zu vermitteln. Seine Ungegenständlichkeit strömt dabei „aus der Empfindung heraus“ (Malewitsch 2014, 191) (ein transformiertes visuelles Bild einer Empfindung der Natur, um zur Realität zu gelangen). Diese Ungegenständlichkeit wird realisiert, indem Idee und Form mittels der Farbe auf der Leinwand in einer reinen Empfindung verschmolzen werden. Für Malewitsch ist die malerische Oberfläche die Wirklichkeit der Wirklichkeit. Bei Malewitsch ist Abstraktion eine gesellschaftliche Form der Hervorbringung, die „Relationen her[stellt], durch welche die Welt vorstellbar und damit überhaupt verstehbar wird“<sup>1</sup>.

Mit ihren Zeichnungen verband Emma Kunz die Absicht, zu forschen, zu heilen und Antworten auf Probleme zu finden. Das Fehlen einer vertrauten Form schafft eine intensive Präsenz und in diesem Sinne fungieren die Zeichnungen als Abstraktionen. Ihre Abstraktion besteht in der Reduktion auf Farbe, Linie und Form.

---

<sup>1</sup> Zit. nach Baier 2014, 69.

Klee schafft eine „Einheit der Sinne“, sichtbar durch die vitale Kraft des Rhythmus. Die Kontraktion und Ausdehnung von kühlen und warmen Farben erzeugen ein taktiles Gefühl, und diese Intensivierung der realen Welt führt zur Deleuzschen Abstraktion. Klee forscht, hinterfragt und führt vor, dass Abstraktion durch Handwerk zu „einer neuen Denkweise“ führen kann. Seine Verzerrungen und Deformationen bringen uns auf seine persönliche, sorgfältig recherchierte, präzise und haptische Art den „Fakten“ näher und machen sie dadurch abstrakt. Klee arbeitet mit abstrakten Elementen, deren Abstraktion darin besteht, zum malerischen Erlebnis zu werden, Kräfte und Empfindungen freizusetzen. Er experimentiert ohne Methode und riskiert es, im Chaos zu versinken – es bleibt ein sichtbar gemachtes Schaffen. Sichtbar machen bedeutet, Formen zu schaffen, die keinen äußeren Vorgaben oder ideologischen Programmen folgen.

Frank Stella wiederholt nicht das Konzept des „Reinen“ in der Abstraktion. Seine Bilder haben Deleuze zufolge dann das Potenzial zur Abstraktion, wenn sie als abstrakte Formen durch das Gehirn des Vermittlers/der Vermittlerin neue Möglichkeiten eröffnen. Stellas Abstraktion erscheint in ganz unterschiedlichen Formen: Sie nimmt Bezug auf frühere Kunst, sie befragt und erforscht neue Möglichkeiten, sie kann das Dekorative beinhalten, Narration, Fantasy, den Illusionismus, verschiedenste Materialien, Technologien und Verarbeitungen, Quantenphysik, das 2,7-Dimensionale; sie interagiert mit der Kunstgeschichte, weitet den Raum aus, versucht, Probleme zu lösen, einen Standpunkt zu beziehen und sich weiterzubewegen. Stella untersuchte das Potenzial der Abstraktion, um Aspekte der Außenwelt einzufangen, visuelle und kulturelle Einflüsse (aus Technik, Literatur und Musik), er erforscht das Problem von Abstraktion und Narration.

Carmen Herrera wird oft als abstrakt-konstruktive Malerin bezeichnet. Durch Überarbeitungen und immer neues Überdenken schafft sie „Ordnung“, um herauszufinden, wie sie zu dem Bild gelangen kann. Reduktion auf den Kern der Dinge und die Intensivierung der aktuellen realen Welt führen zwingend zu Abstraktion. Durch ihr Verlangen, das Überflüssige zu eliminieren und den „Kern“ zu bewahren, findet Herrera zu einem Ausdruck, der durch die Momente der Reduktion und der „Ableitung“ als abstrakt bezeichnet werden kann.

Nach Toon Verhoef ist die Abstraktion ein Charakteristikum grundsätzlich „jeder geistigen Tätigkeit“; der Ursprung eines Gemäldes liegt im Geist des Künstlers/der Künstlerin – Abstraktion ruht somit im Ursprung der Malerei selbst. Verhoefs Abstraktion umfasst Emotion, Empfindung, Intellekt, Erfahrung, Wahrnehmung, Assoziation und Anarchie.

Katharina Grosse sagt, ihr Werk sei nicht abstrakt, da es keine Gegenstände aus den Wahrnehmungen ableite.

### 3. Deleuze und die Abstraktion

Nach Deleuze beinhaltet die Abstraktion beides, das Figurative und das Abstrakte. Er differenziert zwischen Abstraktion als reiner, intelligibler Idee und als „Intensivierung“ der Wirklichkeit des Sinnlichen, in dem das Intelligible sich in der Natur des Gemäldes enthüllt. Sie umfasse folglich das Sinnliche wie das Intellektuelle, die nicht-hierarchisch mit- und ineinander koexistieren: „Was gemalt wird, ist die Empfindung. Was auf die Leinwand gebracht wird, ist der Körper, und zwar nicht insofern er als ein Objekt wiedergegeben wird, sondern insofern er als etwas erfahren wird, was diese Empfindung trägt ...“ (Deleuze 2010, 26). Die Empfindung wird auf direktem Wege vermittelt, ohne ausführliche zerebrale ‚Erzählung‘; die Abstraktion versucht also, durch Farbe und Form eine reale Erfahrung zu evozieren. In *Was ist Philosophie?* betonen Deleuze und Guattari, dass Kunst durch Empfindungen (Techniken, Gegenstände, Erinnerungen = Operation) zustande komme. Für Deleuze soll Kunst nicht einfach beschreiben; die nicht-mimetische Kunst fordere vielmehr dazu heraus, aus den neuen, bislang unbekanntem Affekten heraus Fragen zu stellen. Kunst fange „Kräfte“ (z. B. Sehnsüchte) ein und mache sie sichtbar.

Was Deleuze als Empfindungen definiert, scheint mir auch unter die „Operation“ zu fallen, da Deleuzes Auffassung von Empfindungen sowohl das Subjekt (sein Nervensystem, sein Temperament) als auch das Objekt (den Ort, das Ereignis) beinhalten: „In ein und demselben Moment habe ich die Empfindung und etwas geschieht durch sie, eins durch das andere, eines *im* anderen. Und letztlich ist es derselbe Körper – zugleich Subjekt und Objekt –, der die Empfindung gibt und zugleich empfängt.“ (Deleuze 2010, 25) Der Betrachter verspürt diese Empfindung nur dadurch, dass er in das Gemälde eintaucht, indem er „die Einheit der Empfindung und des Empfundenen“ (ebd.) verspürt. Empfindung und Farbe sind gleichermaßen im Körper.

Das Kunstwerk als Empfindung bringe Affekte hervor, es intensiviere, entstelle, deformiere und führe darin unweigerlich zur Abstraktion. Malerei ist demnach abstrakt, weil sie Kräfte sichtbar macht: Affekte hintergehen das Sichtbare, indem sie die Grenze zwischen Repräsentation und Abstraktion verschwimmen lassen. Kunst lässt einen in die ewig sich wandelnde Zone des Werdens eintreten, sie öffnet uns für

eine andere Welt und vermag es, unsere Sichtweise auf das Gegebene zu verändern, indem sie es erlaubt, das Gewohnheitsmäßige zu übersteigen und die Möglichkeiten eines In-die-Welt-*Werdens* auszukundschaften. Der Maler macht nach Deleuze somit eine Art „ursprüngliche Einheit der Sinne“ sichtbar. Dies gelinge, wenn die sichtbare Empfindung mit der vitalen Kraft des Rhythmus zusammengeschlossen werde, der die Malerei vorantreibe und die Empfindung vitalisiere. Nach Deleuze erhebt sich die Abstraktion „durch eine intensive geistige Anstrengung selbst über die figurativen Gegebenheiten“ (Deleuze 2010, 73). Abstrakte Formen sind Teil einer „neuen und rein optischen Sphäre“ und enthalten eine „Spannung“ (im Gegensatz zu den einfachen geometrischen Formen).

Nach Deleuze zieht die abstrakte Linie keine Konturen – die Linien von Pollock beispielsweise grenzen keine Objekte ab –, und genau das ist es, was sie abstrakt sein lässt. Die Malerei ist diagrammatisch. Linien werden durch Bewegung hervorgebracht, und diese Kraft lässt sich nicht in Begriffen von Form und Kontur erfassen. Die Linie begrenzt weder etwas noch formt sie einen Umriss, sie bewegt sich vielmehr zwischen Punkten und wechselt ständig ihre Richtung. Deleuze bezieht sich dabei auf Pollocks „Wiederentdeckung der gothischen Linie“ (mit Worringers Begriffen) als etwas, das „eine ganze Welt gleichwertiger Wahrscheinlichkeiten entstehen lässt“ (Deleuze 2010, 76). Dabei beschränkt sich Deleuzes und Guattaris Begriff der abstrakten Linie nicht allein auf die Ästhetik; sie hat eine allgemeine philosophische Bedeutung und betrifft das Denken mit Blick auf das Soziale, Ökonomische und Politische. Die abstrakte Linie ist schöpferisch, rhizomatisch und erschließt gesellschaftliche und andere Strukturen. Deleuze bezieht in seine Überlegungen also Korrespondenzen zwischen Wissenschaft, Philosophie und Kunst ein.

„Operation“ wurde in diesem Forschungskontext als das Verhältnis von Komposition und Organisation behandelt, in dem der Zerfall der organischen Bildordnung selbst sichtbar wird. Wenn die Bildordnung zerfällt, tritt eine operative Gesamtheit von Linien und Zonen, von asignifikanten und nicht repräsentativen Strichen und Flecken hervor, die Deleuze als Diagramm bezeichnet. Der Begriff des Diagramms gehört „zu einer Theorie des Sinnlichen, die zugleich eine Theorie der Formbildung ist und die einschneidende Dualität zwischen einer ‚Theorie des Empfindungsvermögens als Form der möglichen Erfahrung‘ und einer ‚Theorie der Kunst als Reflexion der wirklichen Erfahrung‘ unterläuft.“ (Blümle und Schäfer 2007, 19)

Loreck (2013, 5) definiert das Diagramm als „eine Form des visuellen Formatierens“, das zum Ziel habe, Beziehungen anzuzeigen. Diagramme

ermöglichen Übergänge, die Bewegung von einem Zustand in einen nächsten. Weder der Inhalt noch die ästhetische Methode sind hier vorgegeben.

In diesen Sinn muss Malen Komposition sein, nicht Reproduktion oder Wiedergabe. Das Diagramm macht sichtbar durch die Akzentuierung und Verbindung von Kräften (*forces*; Wellen, Magnetismus, unsichtbare Kräfte), dadurch, wie sie Strukturen bilden. Die abstrakte Form agiert durch das Gehirn des Mediators/der Mediatorin und „generiert“ (möglicherweise) eine neue Form des Denkens: inklusive Anarchie, Anti-Repräsentation, anarchistische, subversive Eigenschaften. Das neue Form des Denkens ist als anti-diktatorische und dynamische wie das Rhizom, indem sie neue Möglichkeiten eröffnet und desintegrative Elemente in die Bildordnung einbringt.'

Die Untersuchung des ‚Werkens‘ des Kunstwerks, die Formfindungsprozesse des Künstlers/der Künstlerin, die Analyse, wie es Affekte hervorruft durch Intensivierung, die zur Abstraktion führt, zeigen die Abstraktion als Ergebnis des Malprozesses auf, als die Sichtbarmachung des Zerfallsprozesses der organischen Bildordnung. Nach Loreck ermöglicht das Diagramm Übergänge und die Bewegung von einem Zustand in den nächsten. Weder der Inhalt noch die ästhetische Form sind vorgegeben. Die besprochenen Künstler:innen beziehen sich teilweise auf vergangene Systeme, brechen mit diesen und gelangen auf diese Weise zu individuellen Positionen. Wenn ihre Abstraktion neue Möglichkeiten der Wahrnehmung und des Denkens öffnet, dann deswegen, weil ihre Werke beunruhigen und dazu auffordern, nachzudenken.

#### **4. Die operative Auseinandersetzung mit den gewählten Künstler:innen**

Der Malprozess ist ein künstlerisches Wissen als Praxis, die ebenso wie das visuelle Empfinden nur schwer in Worte zu fassen ist. Die ausgewählten Gemälde wurden operativ seziiert, um ihre Genese zu verstehen. „Operation“ in diesem Kontext bedeutet das Auseinandernehmen des Malprozesses in das Material, das Diagramm, das Experiment und die praktische Herstellung des Werks. Die künstlerische Praxis der Malerei (Werken), der Affekt (Wirken) und der Akt der Malerei sind miteinander verbunden. Operation ist praxisbezogen, ist der „formbildende Faktor“, die detaillierte Beschreibung der Herstellung des Bildes. Ihr wurde bei jedem:r Künstler:in in diesem Forschungskontext nachgegangen, um den Konnex zwischen (der Form der) Abstraktion und einer neuen Form des Denkens zu finden und das Anti-Diktatorische und Anarchische, ja sogar Anarchistische der Abstraktion, ihre subversiven



Eigenschaften, zu untersuchen. Für Deleuze ist das Malen mit der Hand (Leitung durch den Zufall, keine vorgefasste Meinung) nur bedingt der Vernunft unterworfen, was der Malerei das Potenzial eröffnet, zu stören und neue Möglichkeiten zu entdecken.

Ich habe eine bestimmte Terminologie von Gilles Deleuze aufgegriffen und sie mit den Abstraktionsbegriffen der Künstler:innen in einen Dialog gebracht. Das ‚Werken‘ des Werkes und die Aussagen der Künstler:innen, die mit Begriffen wie „Diagramm“, „Assemblage“ oder „Werden“ in eine Zwiesprache treten, erlauben eine Vermischung mit anderen Elementen und bringen so Neues hervor. Immer geht es darum, ‚Denkwege‘ ins malerische Bild zu bringen.

In Bezug auf Werke mit Titeln wie *Der Inhalt der Werke ist dem Autor unbekannt* deutet Malewitsch darauf hin, dass das Malen nicht vorhersagbar ist. Das *Schwarze Quadrat* wird in einen „geheimnisvollen schwarzen Raum“ hineingemalt, es wird zu einer „Form des neuen Gesichts“ der Suprematismus. Die Übermalungen werden geleitet von Kräften, denen die Vernunft folgt als Weg „in das, was durch die Intuition vorgezeichnet wird.“<sup>2</sup> Nach Malewitsch sind „der Intellekt, die Absicht und das Bewusstsein“ der Intuition überlegen, „sie schaffen eine vollkommen neue Form aus dem Nichts oder perfektionieren eine frühere wichtige Form“ (Malewitsch 2015b, 236). *Schwarzes Quadrat* entsteht durch eine intuitive, spontane Übermalung. Malewitschs Ungegenständlichkeit findet eine Form des Ausdrucks, „die der einen oder anderen Empfindung entspringt“ (Malewitsch 2014, 192). Idee und Form gehen in der reinen Empfindung eine Verbindung ein. Die Operation dieses Werkes zeigte, wie das Diagramm eingreift und eine ganz andere Form (die Figur, hier das *Schwarze Quadrat*) entsteht. Nach Malewitsch soll die Malerei betont werden (nicht der Gegenstand), um zu verstehen was „das eigentlich ist, die Malerei.“<sup>3</sup>

Die Operation deutet darauf hin, dass Malewitschs Abstraktion Kräfte ohne Erzählung sind, die er durch das Experiment und die Empfindung sichtbar macht. Malewitsch bezeichnet das Nichtgegenständliche einer Empfindung als die eigentliche Essenz. „... wesentlich ist allein das Gefühl als solches, ...“ (Malewitsch 2014, 188) Nach ihm wird die Empfindung in einer Form ausgedrückt, in der das Gefühl fließt.

Durch den Einsatz der Pendel und die Manipulation von spezifischem Material evoziert Emma Kunz' *Werk Nr. 8* eine Empfindung, eine Erfahrung, sie überwindet die Repräsentation und das Klischee, sie spiegelt die Realität wider, die keine Repräsentation ist, die bei mir die schwarz-orange kämpfenden Mächte von Leben

---

<sup>2</sup> Zit. nach Simmons 1978, 128.

<sup>3</sup> Zit. nach Moscicki 2017, 87.

und Tod evozieren. Bei Kunz ist jede Zeichnung durch den Einsatz des Zufalls neu und anders, während eine Illustration immer eine vorhersehbare Darstellung liefert. Wenn wir den Mangel an Darstellung als Abstraktion kennzeichnen, dann sind die Zeichnungen abstrakte Bilder. Das Fehlen einer vertrauten Form schafft eine intensive Präsenz, die über die bekannten Möglichkeiten des Denkens hinausgeht. Durch das Ungewohnte und das Fehlen einer figurativen Form wird das rationale Denken ‚aufgescheucht‘, das Diagramm provoziert eine Empfindung, die direkt ist (ohne durch das Gehirn zu gehen). Der organlose Körper (Deleuze 2016, 43) ist ein „intensiver Körper. Er wird von einer Welle durchströmt, die gemäß den Variationen ihrer Amplitude im Körper Ebenen oder Schwellen einzeichnet“. Die freigelegten Nerven führen zu dem, was Deleuze „Hysterie“ nennt, also zu Gefühlswellen, die die Schwellen unseres Fühlens neu formieren und uns gleichsam überall Augen wachsen lassen. In diesem Deleuzeschen Sinne fungieren die Zeichnungen als Abstraktionen. Ihre Abstraktion besteht auch in der Reduktion auf Farbe, Linie und Form. Sie vermittelt die Essenz, die mehr Intensität und Kraft hat, den Betrachter/die Betrachterin zu berühren, als die lediglich abbildende, gegenständliche Zeichnung. Aber wenn wir nach Kunz gehen, hat sie selbst ihre Zeichnungen nicht als Kunstwerke beschrieben – in diesem Sinne können sie also nicht Abstraktionen sein.

Operativ gesehen, ist für mich Paul Klees ‚denkendes Auge‘ forschungsorientiert, insofern es das Klischee im Prozess des Denkens infrage stellt. Klee macht sichtbar, indem er die Wirkung der formalen Elemente in allen Richtungen durchprobiert, seine Kunst kann insofern als abstrakt verstanden werden, als sie sich nicht auf die darstellende Wiedergabe eines Objekts beschränkt; und seine Verzerrung und die Betonung der Elemente unterstützen dieses Argument. Klee versucht, die Bedeutungen hinter der Erscheinung sichtbar zu machen, und die Umsetzung dieses Vorhabens verlangt abstrakte Mittel, um zur sichtbaren Gestalt eines Kunstwerks zu gelangen. Operation ist praxisbezogen, es ist der „formbildende Faktor“, bei Klee ist die Realisierung der Abstraktion mit Form die formende Form. Deleuzes Theorie des Werdens wird mit Klees Bewegung und Veränderung festgehalten und als Grundlage für die Erschaffung von Neuen bezeichnet. Formung und Katastrophe, Lebendigkeit und Rhythmus weisen auf die Variation innerhalb der Wiederholung.

Klee kombinierte verschiedenste Materialien: Leinwand, Jute, Seide, Baumwolle, Brennnesselstoff, Damast, Flugzeugleinen, Kattun, Gaze. Er hat Farbe dick, geritzt, pastos und dünn aufgetragen. Er zeichnete in die Farbe mit glatten/rauen Stellen. Er führte immer wieder technische Experimente durch. Dies lässt sich anhand der zahlreichen, im Zentrum Paul Klee verfügbaren Kunstwerke verfolgen, die zusammen mit seinen Tagebüchern seine Entwicklung aufzeigen. Klee hielt fest, dass seine

Arbeit weniger mit Malerei als mit experimentellen Erfahrungen zu tun habe, und doch schafft er aus der Versunkenheit ins Chaos Ordnung. Klees Risikobereitschaft bewahrt ihn davor, ein Klischee oder eine universelle Sprache zu bedienen. Abstraktion bei Klee geht mit dem Dynamischen, mit der Bewegung und inneren Differenzen um.

Es zeigte sich, dass Klees Arbeiten nicht vorgegeben sind, sondern Formen bilden, die durch Nacharbeiten, Experimentieren, das Kombinieren von Materialien während des Malens entstehen. Klee nutzt die Materialien, um die maximal mögliche Empfindung zu finden. Sein Malprozess durchläuft das Chaos, das die Katastrophe beinhaltet, und dies erklärt, warum Klee so viel überarbeitete und den Materialien viel Aufmerksamkeit schenkte, um die Klarheit zu finden, die erforderlich ist, um die Kräfte einzufangen und die maximale visuelle Kraft zu erlangen, die Kräfte und Empfindungen erzeugt. Das resultierende Werk ist präzise und klar, „jede Formation“ hat einen spezifischen Ausdruck.

Frank Stella findet intuitiv heraus, wie man ein Gemälde macht, während er es macht. Die operative Analyse offenbarte den Zusammenhang zwischen (der Form der) Abstraktion und einer neuen Form des Denkens nach Deleuze und Guattari, indem Stellas intuitiver, explorativer Ansatz zu einer Abstraktion führt, die Doktrinen widerlegt. Er fordert das Individuum auf, Stellung zu beziehen. Der Farbauftrag ist direkt (nicht methodisch, nicht spirituell). Durch „Intuitionen und Einsichten“ hofft Stella, „Erleuchtung“ zu liefern. Er probierte unübliche Materialien aus (industrielle Techniken, fotografische Hilfsmittel) und experimentierte mit provokanten Themen, Narrativen oder Fantasien, um für die Abstraktion neue Areale auszuloten. Er vermied jede Form der Kategorisierung.

Die Operation zeigte, dass er auch in *Lilar* seinen eigenen Raum formt; das Werk ist der Architektur nicht untergeordnet, beinhaltet vielfältige Techniken von Schablonen, Softwareapplikationen, Fotografien etc. zur Erlangung der Formen. Stella zwingt dem Werk nicht auf, „was es sagen soll“, es zeigt vielmehr, dass er intuitiv arbeitet (nicht illustrativ). Stella verweist auf die Notwendigkeit, „einen Standpunkt einzunehmen, was darauf deutet das er ein klare „Figur“ (Deleuze) sucht. Der Sinn des Werkes liege in der Wirkung, die es bei den anderen hervorrufe (Stella 1986, 127). Mit sein *Black Paintings* hat Stella die Betrachter:innen verunsichert, vertraute Denkmuster wurden konfrontiert mit dem Ungewohnten.

Durch die operative Analyse von Verhoefs *Ohne Titel* (2000, Öl und Acryl auf Leinwand, 290 x 400 cm) wurde deutlich, dass seine Malerei insofern abstrakt ist, als sie auf Experimente, Fehlschläge, Empfindungen und Erinnerungen zurückgreift, verunsichert und provoziert. Auch wenn die Arbeit Assoziationen weckt, beschreibt

sie nicht. Farbe und Form schaffen ein Erlebnis, das Emotionen und Gedanken hervorruft, nicht nur eine Darstellung von Materie. Verhoefs Umgang mit Farbe, Formsetzung und malerischen Markierungen ist spezifisch, es ist weder methodisch vorgegeben noch einer Kunsttheorie untergeordnet. Er experimentiert, und die Notwendigkeit, etwas Bestimmtes zu erreichen, bedeutet, dass er das Bild überarbeiten muss, um seiner Absicht näher zu kommen, und dies unterscheidet es von der Verzierung, indem es weitere Tiefenschichten und seinen bestimmten Blickwinkel zeigt. Der Betrachter/die Betrachterin kann diesen Standpunkt aufnehmen, indem er/sie das Werk mit seinen/ihren Sinnen interagieren lässt. Meiner Ansicht nach erreicht er das, was Deleuze als „Beherrschung des Diagramms“ (2016, 95) bezeichnet. In Verbindung mit Deleuze und Guattari offenbart die Operation an Verhoefs Abstraktion eine neue Form des Denkens, seine persönliche Wahrnehmung: Der Ursprung seines Gemäldes liegt „im Kopf eines Künstlers“. Verhoef schafft, er wiederholt oder folgt nicht, er verschmilzt nicht mit den Trends des Hochleistungskunstmarktes, der Informationsgesellschaft, der von der Technologie diktierten virtuellen und multimedialen Themen. Er geht seinen eigenen Weg und zeigt seine intellektuelle Position, indem er die Farbe präzise platziert: die Hervorhebung der „einzigen Bedeutung für jeden Teil“, „dort und nicht woanders“ zu sein, damit es zu der „wahren[n] Bedeutung des Pigments oder der Farbe“ kommt. Form, Farbe, Flecken, die Anwendung von Farbe und Pigment sind verbunden mit den Ideen und der Intention des Künstlers für das Bild. Verhoef betont, dass jeder Teil eines Gemäldes wichtig sei; wir sollten in ihm nicht einfach sehen, was wir in ihm sehen wollen, sondern sorgfältig die Entscheidungen in Augenschein nehmen, zu denen der Maler sich durchgerungen hat. Denn sie sind die Bedeutung des Gemäldes auch dann, wenn sie unvollkommen bleiben, da wir in dem, was wir sagen möchten, immer ungenau bleiben müssen. Verhoef erklärt, er könne sich nicht vorstellen, wie er etwas malen würde, wenn er nicht wisse, was er malt – und was er male werde bestimmt von dem, wie er es macht. Seine Malerei entsteht aus Ideen und Impulsen. Verhoef zufolge kann sich die Abstraktion aus der Figuration herleiten, muss dies aber nicht. Verhoef macht darauf aufmerksam, dass jeder auch noch so kleine Aspekt seiner Werke bedeutungstragend sei, da er auf einer Entscheidung basiere. Diese Entscheidung mache die jeweilige Bedeutung der Farbe aus und leite den Maler zu ganz bestimmten Pinselstrichen an, um zu der gewünschten Wirkung zu gelangen. Der spezifische Pinselstrich spiegelt also diese Entscheidung wider und jedes Statement ist in seiner Ungenauigkeit unvollkommen.

Nach Verhoef (2001) werden Gemälde von einem Pinsel geformt, der von der Absicht im Kopf des Malers geleitet wird. Eine momentane Wahrheit wird visualisiert,

ein reales Erlebnis, bezogen auf die reale Welt. Verhoef fand die passende „Malweise“, das „Wie“ für das „Was“ dieser Werke. Er vermittelt eine ganz bestimmte Position, obwohl das Gemälde abstrakt ist – dies wird durch spezifische Markierungen, Farben und Platzierungen realisiert. Durch das, was er malt, bringt er uns dem näher, warum er es malt. Das Wesen des Künstlers, das menschliche Leben, wird durch die Farbe dargestellt. Er stellt klar, dass es bei der Abstraktion darum geht, wie der Künstler/die Künstlerin die Dinge betrachtet und ihre Umgebung erlebt, sie ist nicht „abgeschlossen“, sondern interagiert mit der Außenwelt, sie ist „durchdacht“, da die Entscheidungen während des Malens getroffen werden.

Camren Herreras abstrakte Form, Farbe, Linie und das Format der Leinwand setzen ein Kräftefeld frei. Sie bildet keine Objekte ab, sie versucht vielmehr, das Reale in einer „Ordnung“ zu erfassen und lässt dabei den unlogischen Suchprozess zu. Die Entscheidungen in ihren Gemälden beinhalten immer auch die Hand, die die Formen ausschnitt und sie hin und her bewegte, um ihren endgültigen Platz in den Entwürfen zu finden. Dieser Ansatz unterscheidet sich von reinen Entscheidungen des Kopfes und ermöglicht es, das Material so zu organisieren, dass eine intensive Empfindung entsteht, die das Nervensystem stimuliert und Kräfte als Empfindungen sichtbar macht, allein durch die Art und Weise, wie das Bild entsteht. Es ist genau diese Intensität, die zur Abstraktion führt.

Aufgrund ihres reduktiven Ansatzes interessiert sich Carmen Herrera für die berühmten *36 Ansichten des Berges Fuji* des japanischen Künstlers Katsushika Hokusai (1760–1849). Sie beschäftigt sich mit einem „Prozess des Wegnehmens“, damit das Wesentliche bleibt. Über ihr Architekturstudium lernte sie, abstrakt zu denken, und erforschte die gerade Linie und die Reduktion auf den „Kern“. Herrera entdeckt ihre Form durch ihr Experimentieren, ihre Skizzen und Entwürfe, die zu etwas Neuem führen, das die Repräsentation überwindet und in die Abstraktion mündet – und einen Dialog mit dem denkenden Betrachter/der denkenden Betrachterin eröffnet. Ihre Gemälde entwickeln sich während ihrer Entstehung, kein Bild ist vorherbestimmt. Herrera sagt, ihre Formen entstünden in ihrem Kopf; sie fertige dann eine Zeichnung an und „then I figure it out“. Sie erklärt, oft etliche zeichnerische Versuche machen zu müssen: „you do it, you re-do it, you change it, you throw it away“ (Batchelor, 2013). Manchmal werde eine Zeichnung dann doch zu einem Bild.

Grosse verortet das „ungehemmte Denken“ im öffentlichen Raum. In ihrer Malerei *Sieben Stunden, Acht Stimmen, Drei Bäume* scheint alles in der Form des „ständig im Wandel“-Seins auf; deswegen ist alles möglich, denn was wir sehen, entsteht im Zusammenspiel mit unserer Ideengeschichte, mit geistiger Beweglichkeit,

mit geöffneten Quellen und nicht dadurch, dass wir Wahrgenommenes darstellen oder wiedergeben. Mercer bestimmt die Offenheit zum zentralen Prinzip der Abstraktion. Für Grosse ist das Bildfeld die Realität, und diese erschafft sich ständig wieder. Das gemalte Bild kann überall sein. Die sich ständig verändernde fließende Welt lässt sich nicht bezeichnen oder darstellen, die Farbe ändert sich, die Arbeit ist offen für die Beeinflussung durch das Publikum. Das Werk entmaterialisiert sich, dringt in den umgebenden Raum ein, Materie zerfällt in Körnungen und manuelle Kraft breitet sich als Reaktion auf gesellschaftliche Strukturen aus. Katharina Grosse beschreibt ihre Malerei auch als ein Sichherausbewegen aus dem Zentrum, ein netzartiges Überfließen. Das passt nur schwer mit der gängigen Definition von Abstraktion zusammen, wonach Abstraktion sich an der Reduktion auf das Wesentliche ausrichtet. Dies legt nahe, dass Grosses Werk nicht abstrakt ist. Sie erklärt selbst, dass ihre Arbeit nicht abstrakt sei, sie entstamme vielmehr der „Madeness of the Reality Fabric“.

## 5. Abschließende Bemerkungen

Haftmann (1965) behauptet, dass die Bezugnahme auf die Natur oder persönliche Emotionen das Universelle ‚verunreinigen‘, da das Besondere und Individuelle die lyrische, unabhängige Harmonie störe. Der Sinn und Zweck abstrakter Kunst wurde bekanntlich immer wieder infrage gestellt oder man benutzte sie dazu, um bestimmte politische Einstellungen zu untermauern (z. B. im CIA und im Abstrakten Expressionismus). Zugleich wurde sie wegen ihres Mangels an politischer Haltung kritisiert.

Die Forschung zeigt, dass die Abstraktion schablonenhaft sein kann, ein Begriff, eine Struktur oder Idee, sie ist nicht notwendig haptisch, kann aber Konnotationen der Realität beinhalten, sie kann das Denken zum Thema haben. Es gibt keine Grammatik der Abstraktion. Abstraktion ist eine weites, offenes Konzept, das ganz unterschiedliche Herangehensweisen und Begrifflichkeiten beinhaltet: Abstraktion ist möglicherweise eine Art der visualisierten Problemlösung; sie findet auf konkrete Weise innerhalb des Kontextes der Ziele und Arbeiten eines Künstlers/einer Künstlerin statt, was es schwierig macht, sie zu definieren.

Diese Forschungsarbeit hat gezeigt, dass in der Kunst der Gebrauch des Begriffs Abstraktion zu allgemein geworden ist, um ihn als Begriff für einen kritischen Diskurs verwenden zu können. Es ist in seiner Bedeutung mittlerweile ziemlich vage. Daher ist es unabdingbar, sich eingehender mit dem zu befassen, was jede:r Künstler:in tut,

bevor man Kategorien heranzieht oder allen Künstler:innen respektlos eine allgemeine Bedeutung von „Abstraktion“ aufzwingt und damit ihre individuelle und intellektuelle, differenzierte Position entwürdigend zunichte macht. Das Kuratieren von Ausstellungen unter einem marktgängigen Konzept oder einem allgemeinen „one size fits all“-Titel, der bestimmte Künstler:innen zur Veranschaulichung des Konzepts vereinnahmt und das anschließende Aufzwingen von Theorien und vordefinierten Interpretationen oder Kategorisierungen zeigt, wie Kunstwerke in den Markt oder ein System ‚eingespeist‘ werden. Häufig wird dies von der Erstellung einer angemessenen Kunstgeschichte begleitet (oft *seine* Geschichte, nicht ihre Geschichte), um die Kunstmarktinvestitionen oder Museen zu füttern, die darauf abzielen, das Publikum zu maximieren. Oft informieren mietbare Headsets die Ausstellungsbesucher:innen in verkürzter Form darüber, worum es in dem Kunstwerk geht. Dies zu hinterfragen, klar und individuell Stellung zu beziehen und kritisch zu diskutieren, ist selten geworden. Wenn wir jedoch die Arbeit der einzelnen Künstler:innen operativ analysieren, stellen wir möglicherweise fest, dass es um viel mehr geht als um die Illustration einer Theorie. Die Operation zeigt, dass ein Ensemble formaler Regeln nicht zwingend ein Kunstwerk hervorbringt.

Machtsysteme beuten oft die „abstrakte Darstellung“ nach eigenen Interessen aus, während sich die Ungegenständlichkeit von Malewitsch gegen alle Logik zur Wehr setzt. Dies erinnert an Malewitschs Bemerkung: „Ich verwandelte mich selbst in die Null der Formen und fischte mich selbst aus dem Strudel von Müll heraus, den die akademische Kunst hinterließ.“ (Malewitsch 2015, 233) Er warnt uns vor dem Staat, der das Nervensystem seiner Einwohner regulieren und das subjektive, individuelle Bewusstsein abtöten möchte.

Das Operative zeigt, wie die Malerei (durch die Hand, Haptik, Farbe, Material und den Akt des Malens) Gedanken über das Definierte hinaus erzeugen, wie es Irritationen und geistige Spekulationen hervorrufen kann. Die Operation über die Analyse des Künstlerischen offenbart also, dass die Malerei im Wesentlichen durch die Mittel der Malerei erschlossen wird und nicht allein durch eine Analyse des Begriffs „Abstraktion“. Die Operation zeigt den Konnex zwischen Abstraktion und einer neuen Form des Denkens im Sinne von Deleuze and Guattari auf. Für Deleuze ist Malerei grundsätzlich Komposition und nicht Wiedergabe. Komposition erscheint als Diagramm, als eine Form des visuellen Formatierens, die Beziehungen aufzeigt und Übergänge ermöglicht – Bewegung von einem Zustand in den nächsten. Das Diagramm macht die organische Bildordnung sichtbar, die Akzentuierung und Verbindung von Kräften, die Strukturen bilden so, dass durch malerische Techniken (Operation, Malakt) die Intensivierung der tatsächlichen Welt zu Abstraktion führt und

Empfindungen bei den Zuschauer:innen hervorruft. Das künstlerische Wissen und die Abstraktion als visuelle Erfahrung lassen sich nur schwer durch Begriffe kontrollieren; sie eröffnen stets eine Vielzahl von Möglichkeiten der Interpretation und „irritieren“ daher.

Stellas künstlerische Praxis zeigt, dass er unkonventionell ist in seiner Weigerung, einer Denkschule und künstlerischen Praxis zu folgen. Er bricht mit Greenbergs „irreducible flatness“. Er hinterfragt die flache Leinwand, die idealisierte Fläche der abstrakten Malerei, überführt die Abstraktion in geformte Leinwände, Reliefs und verwirklicht im Spätwerk Skulpturen. Stella hat das normierte CIA-Konzept der abstrakten Expressionismus-Malerei als „frei“ und „universal“ durchbrochen, stattdessen zeigt er, dass der Künstler/die Künstlerin als Individuum neue Gedanken einbringen kann und die Macht hat, unbegangene Wege in der realen Welt zu eröffnen. Stella plädiert für ein Gemälde als „Bedrohung“, das Überwinden von Grenzen, das Überwinden von Illusionen und das Erweitern des Blicks über festgelegte Grenzen hinaus. Er möchte, dass der Betrachter/die Betrachterin in das Kunstwerk einbezogen wird, um das Geschenk der „enormen Freiheit“ zu erhalten, die die Abstraktion ermöglicht. Indem der Betrachter/die Betrachterin Stellas Aufruf zur Hinterfragung des Denkens aufgreift, reagiert er/sie. Die Ungewissheit macht ihn/sie zum Mitgestalter/zur Mitgestalterin, wodurch er/sie offenbart, kein passives Wesen zu sein, sondern durch seine/ihre Ungewissheit dazu gedrängt wird, Stellung zu beziehen, zu verstehen. Malerei besteht letztlich darin, herauszufinden, was Malerei ist – es ist nicht Illustration oder die Veranschaulichung einer Theorie, sondern das Erkunden, Hinterfragen und intuitive Problemlösen eines Individuums.



## 7. H. BIBLIOGRAFIE

- Ackermann, M. (2014): „Many Colours: White“. In: Der Weiße Abgrund Unendlichkeit. Kunstsammlung Nordrhein Westfalen. Köln: Snoeck
- Adams, A. (2012) „Malevich Restorations Questioned“. In: Art Watch UK Journal 28, Winter, S. 19 (available at: <https://andrei-nakov.org/wp-content/uploads/2020/03/Artwatch-UK-Journal.pdf>)
- Alchemy. Merriam-Webster Dictionary (available at: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/alchemy>)
- Alpers, S. (2007): Vexations of Art. London: Yale University Press
- Auping, M. (2016): „The Phenomenology of Frank: ‚Materiality and Gesture Make Space‘“. In: Auping, M. (Hg.), Frank Stella A Retrospective. London: Yale University Press (in association with the Whitney Museum of American Art, New York and the Modern Art Museum Fort Worth)
- Artspace (2022): „Carmen Herrera – 1915 – 2022“ (available at: [https://www.artspace.com/magazine/interviews\\_features/close\\_look/carmen-herrera-56980](https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/close_look/carmen-herrera-56980))
- Bärmann, M. (2003): „As if it concerned myself. Emigration, Illness and the Creative Process in Paul Klee’s Last Years“. In: Ciuha, D. (Hg.), Paul Klee. Die Erfüllung im Spätwerk. Basel: Fondation Beyeler
- Baier, S. (2014): „Ökonomie und Exzess. Malewitsch und das Überleben der Malerei“. In: Kasimir Malewitsch. Die Welt als Ungegenständlichkeit. Basel: Hatje Cantz/ Kunstmuseum Basel
- Baracchi, C. (2012): „Paul Klee: Self-Portrait of the Artist as a Tree“. In: Sallis, J. (Hg.), Paul Klee. Philosophical Vision: From Nature to Art. Boston College/McMullen Museum of Art: University of Chicago Press
- Baumgartner, M. (2008): „Reducing the contingent to its essence“. In: In Paul Klee’s Enchanted Garden. Bern: Hatje Cantz/ Zentrum Paul Klee.
- Benjamin, W. (2008): „The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility“. In: Jennings, M., Doherty, B., Levin, T. (Hg.), The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media. London: Harvard University Press
- Blümle, C. und Schäfer, A. (2007): „Organismus und Kunstwerk“. In: Struktur, Figur, Kontur Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften. Zürich: Diaphanes
- Bois, Y. A. (2013): „Abstraction, 1910–1925: Eight Statements“. In: October 143. Abstraction. A Special Issue. Cambridge: MIT Press
- Borchardt-Hume, A. (Hg.) (2014): Malevich. London: Tate Publishing
- Bo-Rygg, A. (2008): „Thinking with Klee“. In: In Paul Klee’s Enchanted Garden. Bern: Hatje Cantz/ Zentrum Paul Klee
- Bourneuf, A. (2013): „An Art of Privacy? Wilhelm Hausenstein on Paul Klee“. In: Paul Klee. Making Visible. London: Tate Publishing
- Bourneuf, A. (2015): Paul Klee. The Visible and the Legible. Chicago: Chicago University Press

- Bressler, J. (2020) *The Ubiquity of Phi in Human Culture and the Natural World*. John Carroll University (available at: <https://collected.jcu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1133&context=mastersessays>)
- Britannica, The Editors of Encyclopaedia. „Sri Aurobindo“. Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Sri-Aurobindo>. Accessed 30 June 2022.
- Brüderlin, M. (Hg.) (2001): *Ornament and Abstraction*. Basel: Fondation Beyeler. Köln: DuMont
- Buchloh, B. (2013): *Abstraction. A Special Issue*. Winter 2013. October 143. Cambridge: MIT Press
- Buchloh, B. (2013b): „Painting as Diagram. Five Notes on Frank Stella’s Early Paintings, 1958–1959“. In: *October*. Winter No. 143
- Bürgi, B. (2014): „Vorwort und Dank“. In: Kasimir Malewitsch. *Die Welt als Ungegenständlichkeit*. Basel: Hatje Cantz/ Kunstmuseum Basel
- Büttner, P. (2001): „In the Beginning was the Ornament – from the Arabesque to Modernism’s Abstract Line“. In: Brüderlin, M. (Hg.), *Ornament and Abstraction*. Basel: Fondation Beyeler. Köln: DuMont
- Byrt, A. (2011): Katharina Grosse Artforum (einsehbar unter <https://www.artforum.com/words/id=27257>; letzter Zugriff am 15.10.2017)
- Carmen Herrera: *Painting in Process* (2020). New York, 10 September – 17 October 2020. Lisson Gallery (available at: <https://www.lissongallery.com/exhibitions/carmen-herrera-painting-in-process>)
- Cheetham, M.A. (1991): *The Rhetoric of Purity*. Cambridge: Cambridge University Press
- Cheetham, M. A. (2006): „Abstraction as Infection and Cure“. In: Mercer, K. (Hg.), *Discrepant Abstraction*. London: Institute of International Visual Arts
- Chipp, H. (1968): *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*. London: University of California Press
- Chlenova, M. (2012): „0.10“. In: *Inventing Abstraction 1910–1925. The Museum of Modern Art New York*. Madrid: Brizzolis
- Chlenova, M. (2013): „Abstraction A Special Issue“. In: *October* 143 Winter. Massachusetts. MIT Press
- Chlenova, M. (2014): „Language, Space and Abstraction“. In: Borchardt-Hume, A. (Hg.), *Malevich*. London: Tate Publishing
- Ciuha, D. (2003): *Paul Klee. Die Erfüllung im Spätwerk*. Basel: Fondation Beyeler
- Clemenz, M. (2016): *Der Mythos Paul Klee: Eine biographische und kulturgeschichtliche Untersuchung*. Köln: Böhlau Verlag
- Cox, C. (2013): „Abstraction, 1910–1925: Eight Statements“. In: *October* 143. *Abstraction. A Special Issue*. Cambridge: MIT Press
- Crone, R. und D. Moos (1991): *Kazimir Malevich. The Climax of Disclosure*. München: Prestel
- Crowther, P. und I. Wünsche (Hg.) (2012): *Meanings of Abstract Art. Between Nature and Theory*. London: Routledge
- Cullinan, N. (2014): „Colour Masses“. In: Borchardt-Hume, A. (Hg.), *Malevich*. London: Tate Publishing

- Damisch, H. (2000): Im Zugzwang. Delacroix, Malerei, Photographie. Wittenberg: Elbe Druckerei
- Daniel, D. (2015): Article and video: Monir Farmanfarmaian Talks Intimately With Frank Stella About Her Guggenheim Museum Show (einsehbar unter: <https://news.artnet.com/exhibitions/frank-stella-monir-farmanfarmaian-video-286941>)
- De Jonge, P. (1987): „Toon Verhoef. Intentionally indescribable“. In: Toon Verhoef. Schilderijen 1968–1986. Eindhoven: Van Abbemuseum
- De Zegher, C., Teicher, H. (Hg.) (2005): 3 x Abstraction. New Methods of Drawing. Hilma af Klint. Emma Kunz. Agnes Martin. New Haven: Yale University Press
- Del Rosario Acosta, M. (2012): „Framing Klee’s Window“. In: Sallis, J. (Hg.), Paul Klee. Philosophical Vision: From Nature to Art. Boston College, McMullen Museum of Art. University of Chicago Press
- Deleuze, G. (1991): Foucault. Aus dem Französischen von Hermann Kocyba. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Deleuze, G. (1992): Differenz und Wiederholung. Aus dem Französischen von Joseph Vogl. München: Wilhelm Fink
- Deleuze, G. (2010): Francis Bacon: The Logic of Sensation. London: Continuum
- Deleuze, G. (2011): Difference and Repetition. London: Continuum International Publishing Group
- Deleuze, G. Guattari, F. (2011b): A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia. New York: Continuum International Publishing Group
- Deleuze, G. Guattari, F. (2011c): What is Philosophy? London: Verso
- Deleuze, G. (2016): Francis Bacon. Logik der Sensation. Frankfurt: Suhrkamp.
- Denis, M. (1993): „From Gauguin and van Gogh to Neo-Classicism“. In: C. Harrison, P. Wood (Hg.), Art in Theory 1900–1990. Oxford: Blackwell Publishers
- Dickerman, L. (Hg.) (2012): Inventing Abstraction 1910–1925. The Museum of Modern Art New York. Madrid: Brizzolis
- Dippel, R. und D. Mignot (1983): Toon Verhoef. Schilderijen en Tekeningen. 1975–1983. Stedelijk Museum Amsterdam
- Dittmann, L. (2013): „Kosmos Farbe‘ bei Paul Klee mit Bemerkungen zur Farbe bei Johannes Itten“. In: Wagner, C., M. Schäfer, M. Frehner, G. Sievernich (Hg.), Itten – Klee. Kosmos Farbe. Kunst Museum Bern: Schnell und Steiner
- Divination*. Merriam-Webster Dictionary, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/divination> Accessed 30 June 2022
- Douglas, Ch. (2002): „Energetic Abstraction: Ostwald, Bogdanove and Russian Post-Revolutionary Art“. In: Clarke, B. und L. Dalrymple Henderson (Hg.), From Energy to Information. Stanford: Stanford University Press.
- Drutt, M. (2015): „In Search of 0,10 The Last Futurist Exhibition of Painting“. In: Drutt, M. (Hg.), In Search of 0,10 The Last Futurist Exhibition of Painting. Basel: Hatje Cantz , Fondation Beyeler
- Dümpelmann, B. T. (2014): „Die Welt als Ungegenständlichkeit. Momentaufnahme eines künstlerischen Universums“. In: Kasimir Malewitsch. Die Welt als Ungegenständlichkeit. Basel: Hatje Cantz / Kunstmuseum Basel.

- Ebony, D. (2011): Interviews. Between the Lines: Q+A With September Cover Artist Katharina Grosse. Sept. 02, 2011 (available at: <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/katharina-grosse/>; letzter Zugriff am 02.09.2017).
- Egenhofer, S. (2008): Abstraktion-Kapitalismus-Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne. München: Wilhelm Fink Verlag
- Ehrmann-Schindlbeck, A., M. Fischer und B. Happe (Hg.) (2011): Frank Stella. Neue Arbeiten. Galerie der Stadt Tuttlingen. Friedrich Schiller-Universität Jena. Jena/Tuttlingen: Druckhaus Gera
- Emma Kunz Museum (2022) <https://www.emma-kunz.com/en/museum/> (accessed 30 June 2022)
- Escoubas, E. (2012): „A Polyphonic painting: Paul Klee and Rhythm“. In: Sallis, J. (Hg.), Paul Klee. Philosophical Vision: From Nature to Art. Boston College, McMullen Museum of Art. University of Chicago Press
- Etymonline (Etymological dictionary) Available at: <https://www.etymonline.com/word/pendulum> (accessed 30 June 2022)
- Fer, B. (1997): On Abstract Painting. London: Yale University Press
- Figal, G. (2012): „Pictorial Spaces: The Art of Paul Klee“. In: Sallis, J. (Hg.), Paul Klee. Philosophical Vision: From Nature to Art. Boston College, McMullen Museum of Art. University of Chicago Press
- Flach, S. (2005): „Definition von Abstrakt und Abstraktion“. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden, hg. von K. Barck u. a., Stuttgart, Weimar: Metzler
- Flach, S. (2007): „Abstraktion zwischen Kunst und Lebenswissenschaften Laborarbeiten von Wassily Kandinsky, Kasimir Malewitsch und Michail Matjuschin“. In: Blümler, C. und A. Schäfer (Hg.), Struktur, Figur, Kontur Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften. Zürich: Diaphanes.
- Flach, S. (2013): „Und so ist der moderne Künstler ein Wissenschaftler. Das künstlerische Wissen um die Abstraktion als Epoche zur Erkundung der Sinnesvermögen“. In: Moskatova, O., S. Reimann und K. Schönegg (Hg.), Jenseits der Repräsentation. München: Wilhelm Fink
- Forster, I. (2015). Katharina Grosse Painting with Color Art 21 „Exclusive“ (einsehbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=HBfPMGS7xPo>; letzter Zugriff am 17.09.2017)
- Foucault, M. (1982): This is not a Pipe. London: University of California Press
- Franz, R. (2001): „The Picture Becomes Ornament – Frank Stella and the Ornament from the 15th to the 18th Century“. In: Brüderlin, M. (Hg.), Ornament and Abstraction. Basel: Fondation Beyeler. Köln: DuMont
- Friedel, H. (2016): „Die Malerei und Ihre Sehebenen“. In: Katharina Grosse. Museum Frieder Burda. Baden-Baden. Verlag der Buchhandel Walther König
- Fuchs, R. (2013): Toon Verhoef 12 Paintings 2012–2013. Amsterdam: Galerie Onrust
- Gale, M. (2013): „Square/Fish“. In: Paul Klee. Making Visible. London: Tate Publishing
- Galison, P. (2012): „Concrete Abstraction“. In: Inventing Abstraction 1910–1925. The Museum of Modern Art, New York. Madrid: Brizzolis
- Geelhaar, Chr. (1976): Paul Klee. Schriften. Rezensionen und Aufsätze, Köln: DuMont.
- Geiger, U. (1987): Die Maler der Quadriga (Otto Greis – Karl Otto Götz – Bernard Schultze – Heinz Kreutz) und ihre Stellung im Informel. Nürnberg: art factum Verlagsgesellschaft

- Goldbach, I. (2015): „A Conversation“. In: Driessen, H. und I. Goldbach (Hg.), Toon Verhoef. Basel: Kunsthaus
- Goldbach, I. (2015b): „Wall Paintings“. In: Driessen, H. und I. Goldbach (Hg.), Toon Verhoef. Basel: Kunsthaus
- Godfrey, M. (2007): *Abstraction and the Holocaust*. London: Yale University Press.
- Gough, M. (2014): „Architecture as Such“. In: Borchardt-Hume, A. (Hg.), Malevich. London: Tate Publishing
- Grabar, O. (2001): „Islamische Ornamentik und westliche Abstraktion – Kritische Anmerkungen zu einer Wahlverwandschaft“. In: Brüderlin, M. (Hg.), *Ornament und Abstraktion. Kunst und Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog* (Katalog zur Ausstellung in der Fondation Beyeler 2001), DuMont / Fondation Beyeler, Köln-Riehn bei Basel
- Greenberg, C. (1993): „Modernist Painting“. In: Harrison, C. und P. Wood (Hg.), *Art in Theory 1900–1990*. Oxford: Blackwell Publishers
- Grosse, K. (2002): Katharina Grosse in Conversation with Jonathan Watkins//2002. In: Myers, T. R. (2011), *Painting. Documents of Contemporary Art*. Massachusetts: MIT Press.
- Grosse, K. (2004): Katharina Grosse in Conversation with Lothar Frangenberg (einsehbar unter: <http://archive.today/V3XhG>; letzter Zugriff am 18.08.2014)
- Grosse, K. (2009): Katharina Grosse Arken Museum of Modern Art (einsehbar unter: [youtube.com/watch?v=rJkSs5EQ7nk](https://www.youtube.com/watch?v=rJkSs5EQ7nk); letzter Zugriff am 21.09.2017)
- Grosse, K. (2009b): Niemand muss schöne Worte benutzen. Texte zur Kunst (einsehbar unter: <https://www.textezurkunst.de/articles/2009-05-07/>; letzter Zugriff: 01.05.2014).
- Grosse, K. (2015): Sagen Sie jetzt nichts, Katharina Grosse. Ein Interview Ohne Worte. Heft 15/2015 (einsehbar unter: <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/42971/Sagen-Sie-jetzt-nichts-Katharina-Grosse>; letzter Zugriff am 21.09.2017).
- Grosse, K. (2016): Venice Biennale Star Katharina Grosse on How to See, Think, and Manage Like an Artist, in: *Artspace* Jan. 27, 2016 (einsehbar unter: [http://www.artspace.com/magazine/art\\_101/book\\_report/katharina-grosse-akademie-x-53464](http://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/katharina-grosse-akademie-x-53464); letzter Zugriff am 20.10.2017)
- Groys, B. (2013): Entering the Flow (einsehbar unter: [www.kunsthalarhus.dk/research/](http://www.kunsthalarhus.dk/research/); letzter Zugriff am 11.11.2013)
- Groys, B. (2013b): Becoming Revolutionary: On Kazimir Malevich (einsehbar unter: <http://www.e-flux.com/journal/47/60047/becoming-revolutionary-on-kazimir-malevich/>; letzter Zugriff am 04.03.2017)
- Haftmann, W. (1965): *Malerei im 20. Jahrhundert*. München: Prestel
- Hagemeister, M. (2012): „Müde Helden. Unser Körper muss Unser Werk sein“. *Beherrschung der Natur und Überwindung des Todes in russischen Projekten des frühen 20. Jahrhunderts*. In: A. Dejneka und N. Rauch (Hg.), Ferdinand Hodler. Hamburger Kunsthalle. München: Hirmer
- Harrison, C. und Wood, P. (1993): *Art in Theory. 1900–1990*. Oxford: Blackwell Publishers
- Hauptman, J. (2012): „Leopold Survage’s Paper Cinema“. In: *Inventing Abstraction 1910–1925*. The Museum of Modern Art, New York. Madrid: Brizzolis
- Haxthausen, C.W. (1990): „Zur ‚Bildsprache‘ des Spätwerkes“. In: Helfenstein, J. und S. Frey (Hg.), *Paul Klee. Das Schaffen im Todesjahr*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje

- Herrera, Carmen (2016): „Men controlled everything, not just art“. In: The Guardian (available at: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/dec/31/carmen-herrera-men-controlled-everything-art>)
- Hobbs, R. (2002): „Frank Stella Then and Now“. In: Frank Stella: Recent Work. Singapore: Singapore Tyler Institute
- Hoppe-Sailer, R. (2008): „Genesis and Garden: The Case of ‚Inferner Park‘“. In: In Paul Klee's Enchanted Garden. Bern: Hatje Cantz/ Zentrum Paul Klee
- Hoptman, L. (2008): „Tomma Abts. Art for an Anxious Time“. In: Phillips, L. (Hg.), Tomma Abts. London: Phaidon.
- Howe, J. (2012): „Paul Klee and the Unseen World: Ghosts, Somnambulists, and Witches“. In: Sallis, J. (Hg.), Paul Klee. Philosophical Vision: From Nature to Art. Boston College, McMullen Museum of Art. University of Chicago Press
- Hustvedt, S. (2010): Embodied Visions: What does it mean to look at a work of art? Berlin: Deutscher Kunstverlag
- Jakovljevic, B. (2004): Unframe Malevich!: Ineffability and Sublimity in Suprematism. Art Journal. Fall (einsehbar unter: <http://faculty.winthrop.edu/stockk/modernism/Malevich.pdf>.; letzter Zugriff am 13.01.2017)
- Jehle, O. (2013): „Linie, Farbe und Form. Klee, Itten und die ‚Ausdrucksenergie der Welt‘“. In: Wagner, C. Schäfer, M. Frehner, M. Sievernich, (Hg.), Klee Kosmos Farbe. Kunst Museum Bern: Schnell und Steine
- Johnson, G. A. (2012): „Metamorphosis and Music: Klee and Merleau – Ponty“. In: Sallis, J. (Hg.), Paul Klee. Philosophical Vision: From Nature to Art. Boston College, McMullen Museum of Art. University of Chicago Press
- Kandinsky, W. (1993): „The Cologne Lecture“. In: C. Harrison und P. Wood (Hg.), Art in Theory 1900–1990. Oxford: Blackwell Publishers
- Kantor, J. (2016): „Frank Painting: Some Aspects of Stella's Work“. In: Auping, M. (Hg.), Frank Stella A Retrospective. London: Yale University Press. In association with the Whitney Museum of American Art, New York and the Modern Art Museum Fort Worth
- Kersten, W. und O. Okuda (1990): „Die inszenierte Einheit zerstückelter Bilder“. In: Helfenstein, J., Frey, S. Paul Klee. Das Schaffen im Todesjahr. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje. Bern: Kunstmuseum Bern
- Kersten, W. und Trembley, A. (1990): „Malerei als Provokation der Materie“. In: Helfenstein, J., Frey, S. (Hg.), Paul Klee. Das Schaffen im Todesjahr. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje
- Kipke, A. (2021): Masterarbeit Anna Kipke: Politics of interiority. About Emma Kunz and the Conditions of Possibilities of an Artistic Practise of Healing. Politiken der Innerlichkeit. Über Emma Kunz und die Möglichkeitsbedingungen einer künstlerischen Praxis des Heilens. Leuphana Universität Lüneburg Kulturwissenschaften – Culture, Arts & Media Erstprüferin: Prof. Dr. Beate Söntgen Zweitprüferin: Hon.-Prof. Dr. Julia Voss
- Klee, F. (1992): The Diaries of Paul Klee. 1898–1918. London: University of California Press
- Klee, P. (2012): Paul Klee. Vietnam: Parkstone Press International
- Klee, P. (1964): „Über die moderne Kunst“. In: ders., Das bildnerische Denken – Schriften zur Form- und Gestaltungslehre. Hg. von J. Spiller. Basel/Stuttgart: Schwabe 1964, 81–96.
- KLUGE (1989): Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin/ New York: Walter de Gruyter
- Kokkori, M. und A. Bouras (2014): „Charting Modernism: Malevich's Research Tables“. In: Borchardt-Hume, A. (Hg.), Malevich. London: Tate Publishing

- Kudielka, R. (2002): „With the Appropriate Means‘. Klee’s Teaching at the Bauhaus 1921–1931“. In: Paul Klee. The Nature of Creation. Hayward Gallery. London: Westerham Press
- Kudielka, R. (2002b): „Colour and I are One‘. The Journey to Tunisia and the Origin of the Square Paintings“. In: Paul Klee. The Nature of Creation. Hayward Gallery. London: Westerham Press
- Kühnel, E. (1977) Die Arabeske. Sinn und Wandlung eines Ornaments. Graz: Verlag für Sammler
- Kunz, E. (1930): Leben. Gedichte von Emma Kunz. Druck und Verlag: Hans A. Gutzwiler, Aktiengesellschaft, Zürich
- Lemoine, S. (2016): „Paris est une fête“. In: Carmen Herrera. Lines of Sight. Whitney Museum of American Art. New York
- Lempesis, D. (2019): Emma Kunz-Visionary Drawings (Available at: <http://www.dreamideamachine.com/?p=46882>)
- Lind, M. (2013): Abstraction. Cambridge: MIT Press
- Lippard, L. R (1964): „Questions to Stella and Judd. Interview by Bruce Glaser“. In: Battcock, G. (Hg), Minimal Art: A Critical Anthology. University of California Press. Also Published in Art News, September 1966
- Lodder, C. (2013): „Transfiguring Reality. Suprematism and the Aerial View“. In: Dorrian, M. und F. Pousin (Hg.), Seeing from Above. The Aerial View in Visual Culture. London: I. B. Tauris
- Loock, U. (2013): The Painting of Katharina Grosse. Parameters. Difference (einsehbar unter: <http://www.barbaragross.de/WebArtistsTextPos/16-PDFText.pdf> (letzter Zugriff 03.07.2015))
- Loock, U. (2014): „Dividing Lines“. In: Wismer, B. (Hg), Katharina Grosse. Inside the Speaker. Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf. Berlin: DZA Druckerei
- Loock, U. (2017): „Painting in its State of Detachment“. In: Steininger, F. (Hg.), Abstract Painting Now! Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Loos, T. (2016): Studio Visit. An Artist at 100, Thinking Big but Starting Small (available at: <https://www.nytimes.com/2016/04/17/arts/design/an-artist-at-100-thinking-big-but-starting-small.html>)
- Loreck, H. (2013): „The ornamental and the Diagrammatic on Early Abstraction and Spiritual Statements“. In: Colourful Images. Past and present perspectives on the Work of Hilma Af Klint. International Symposium, Axel and Margaret Ax:son Johnson Foundation, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin (Oktober 2013)
- Loreck, H. (2014): Hochschule für bildende Künste Hamburg, Seminar: Reinventing Abstraction? Denken und Praxis der Abstraktion in der Kunst seit 1900
- Mackey, N. (2006): „Quantum Ghosts: An Interview with Wilson Harris“. In: Mercer, K. (Hg.), Discrepant Abstraction. London: Institute of International Visual Arts.
- Maier, A. (2011) Katharina Grosse. Interview, by Ati Maier. BOMB 115/Spring 2011, ART (einsehbar unter: <http://bombmagazine.org/article/4910/katharina-grosse>; letzter Zugriff: 09.05.2014)
- Maldiney, H. (2007): „Die Ästhetik der Rhythmen“. In: Blümle, C. und A. Schäfer (Hg.), Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften. Zürich: Diaphanes
- Malevich, K. (1976): The World of Non-Objectivity. Unpublished Writings 1922–25. Amsterdam: Stedelijk Museum

## BIBLIOGRAFIE

Malewitsch, K. (2014): „Die Welt als Ungegenständlichkeit“. In: Kasimir Malewitsch. Die Welt als Ungegenständlichkeit. Basel: Hatje Cantz / Kunstmuseum Basel

Malevich, K. (2015): „Malevich, K., I. Kliun und M. Menkov: Manifesto of 1915, extract titled „Kazimir Malevich“ (2015)“. In: In Search of 0,10 The Last Futurist Exhibition of Painting. Basel: Hatje Cantz, Fondation Beyeler

Malevich, K. (2015b): „From Cubism to Suprematism: The New Painterly Realism, First Edition, Brochure produced for 0,10 exhibition, signed June 1915 and printed January 1916“. In: In Search of 0,10 The Last Futurist Exhibition of Painting. Basel: Hatje Cantz, Fondation Beyeler

Marcade, J. (1978): „What is Suprematism?“ In: Kasimir Malewitsch zum 100. Geburtstag; Köln: Galerie Gmurzynska.

McEvelley, T. (1999): Art and Otherness. Crisis in Cultural Identity. New York: McPherson and Company

Meier, A. (2003), Emma Kunz 1892–1963: Forscherin, Naturheilpraktikerin, Künstlerin. Würenlos

Meister, C. und W. Roskamm (2007): „Abstrakte Linien Jackson Pollock und Gilles Deleuze“. In: Blümle, C. und A. Schäfer (Hg.), Struktur, Figur, Kontur Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften. Zürich: Diaphanes.

Mercer, K. (Hg.) (2006): Discrepant Abstraction. Massachusetts: Institute of International Visual Arts

Miller, D. (2016): Carmen Herrera. Lines of Sight. Whitney Museum of American Art. New York

Miller, D. (2016b): „Carmen Herrera: „Sometimes I Win““. In: Carmen Herrera. Lines of Sight. Whitney Museum of American Art. New York

Milner, J. (1996): Kazimir Malevich and the Art of Geometry. London: Yale University Press

Milner, J. (2014): „An Icon for a Modern Age“. In: Malevich. London: Tate Publishing

Moscicki, P. (2017): The White History of our Canvases: Malevich and the Experience of Colour (einsehbar unter: [https://www.academia.edu/26341796/The\\_White\\_History\\_of\\_Our\\_Canvases\\_Malevich\\_and\\_the\\_Experience\\_of\\_Colour](https://www.academia.edu/26341796/The_White_History_of_Our_Canvases_Malevich_and_the_Experience_of_Colour); letzter Zugriff am 21.01.2018)

National Gallery of Art Acquires Works by Celebrated Cuban American Artist Carmen Herrera. February 15, 2022 (available at: <https://www.nga.gov/press/acquisitions/2022/carmen-herrera.html>)

Neuner, S. (2008): Maskierung der Malerei. Jasper Johns nach Willem de Kooning. München: W. Fink

Nicklas, B. (2009): Painting Abstraction: New Elements in Abstract Painting. London: Phaidon

Obrist, H. U. (2019): Emma Kunz visionary Drawings (available at: <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/emma-kunz-visionary-drawings-exhibition-conceived-christodoulos-panayiotou>)

Obrist, H. O. (2019b): „Emma Kunz. The artist as healer and drawings as magnetic forces capturing energy, vibration and flux.“ Purple Magazine: The Cosmos Issue #32 F/W 2019

Okuda, O. (2007): „Die Theatralische Raumgestaltung bei Paul Klee“. In: Hopfengart, C. Blau, H. P. Eggelhofer, F. Ziegler, A. Paul Klee. Überall Theater. Bern: Zentrum Paul Klee. Hatje Cantz



## BIBLIOGRAFIE

- Okuda, O. (2008): „Paul Klee and Plants: Botany, Gardens, Landscapes. A Chronology“. In: In Paul Klee's Enchanted Garden. Bern: Hatje Cantz / Zentrum Paul Klee
- Osterwold, T. (1960): Paul Klee. Spätwerk. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje
- Ott, M. (2013/2014): Was hat das Rhizom mit dem Orient zu tun? Seminar, Hochschule für Bildende Künste Hamburg.
- Ott, M. (2015): Affektionsbilder: ihre transkulturelle Migration. Hamburg: Avinus
- Owens, Laura (2016): „Laura Owens in Conversation with Frank Stella“. In: Auping, M. (Hg.), Frank Stella A Retrospective. London: Yale University Press. In association with the Whitney Museum of American Art, New York and the Modern Art Museum Fort Worth
- Paparoni, D. (1996): „Redefined Abstraction“, reprinted in: Steininger, F. (Hg.) (2017), Abstract Painting Now! Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König
- Pearsall, J.: Oxford Concise English Dictionary. Oxford: Oxford University Press
- Pelzer, B. (2005): „Idealities“. In: De Zegher, C. und H. Teicher (Hg.), 3 x Abstraction. New Methods of Drawing. Hilma af Klint. Emma Kunz. Agnes Martin. New Haven: Yale University Press
- Pincus-Witten, R. (2012): „Frank Stella: Black, Aluminum and Copper paintings – The True North Point of Zero“. In: Frank Stella. Black, Aluminium, Copper Paintings. New York: L&M Arts
- Place of Power (2017) Accrosscreative. <http://www.acrosscreative.com/placeofpower>
- Porter Aichele, K. (2002): Paul Klee's Pictorial Writing. Cambridge: Cambridge University Press
- Pozzi, F., Arslanoglu, J., Cesaratto, A., Skopek, M. (2019): „How do you say ‚Bocour‘ in French? The work of Carmen Herrera and acrylic paints in post-war Europe“. In: Journal of Cultural Heritage, Volume 35, 209–217 (available at: <https://doi.org/10.1016/j.culher.2018.09.003>)
- Pozzi, F., Basso, E., Centeno, S. A. et al. (2021): „A pioneer of acrylic painting: new insights into Carmen Herrera's studio practice.“ Heritage Science 9, 131 (available at: <https://doi.org/10.1186/s40494-021-00603-3>)
- Puttfarken, T. (1985): Roger De Piles' Theory of Art. London: Yale University Press
- Puttfarken, T. (2000): The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400–1800. London: Yale University Press
- Raussmüller-Sauer, C. (2002): Toon Verhoef. Works on Paper 1999–2001. Amsterdam: Galerie Onrust
- Radiesthesia. Merriam-Webster Dictionary. Available at: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/radiesthesia>
- Riley, B. (2002): „Making Visible“. In: Kudielka, R. (Hg.), Paul Klee. The Nature of Creation. Hayward Gallery. London: Westerham Press
- Rosenberg, A. (2010): „Keine Angst! Ein Interview mit Katharina Grosse“. In: DB-Artmag (einsehbar unter: <http://db-artmag.de/de/62/feature/ein-interview-mit-katharina-grosse/>; letzter Zugriff: 21.09.2017)
- Rosenburg, H. (1972): The De-definition of Art. Chicago: University of Chicago Press
- Rosenmeyer, A. (2019): Emma Kunz's „Visionary Drawings“ Muzeum Susch, Susch <https://www.art-agenda.com/criticism/299138/emma-kunz-s-visionary-drawings>

## BIBLIOGRAFIE

- Rubin, S. (1970): Frank Stella. New York: Museum of Modern Art
- Rubin, W. (1985): Frank Stella. New York: Museum of Modern Art
- Sá Cavalcante Schuback, M. (2012): „The Poetics of the Sketch“. In: Sallis, J. (Hg.), Paul Klee. Philosophical Vision: From Nature to Art. Boston College, McMullen Museum of Art. University of Chicago Press
- Sallis, J. (2012): „Klee´s Philosophical Vision“. In: Sallis, J. (Hg.), Paul Klee. Philosophical Vision: From Nature to Art. Boston College, McMullen Museum of Art: University of Chicago Press
- Schjeldahl, P. (2018) "Hilma Af Klint's Visionary Paintings." *The New Yorker*, 22. Oktober 2018. Available at: <https://www.newyorker.com/magazine/2018/10/22/hilma-af-klints-visionary-paintings>
- Schmidt, D. J. (2012): „Paul Klee and the Writing of Life“. In: Sallis, J. (Hg.), Paul Klee. Philosophical Vision: From Nature to Art. Boston College, McMullen Museum of Art. University of Chicago Press
- Schwarte, L. (2017): „Über Katharina Grosse“ (unveröffentlichtes Manuskript).
- Seuphor, M. (1962): Ein halbes Jahrhundert Abstrakte Malerei. Von Kandinsky bis zur Gegenwart. München: Droemer Knaur
- Schimmel, A. (2001): „The Arabesque and the Islamic View of the World“. In: Brüderlin, M. (Hg.), Ornament and Abstraction. Fondation Beyeler. London: Yale University Press
- Shatskikh, A. (2012): Black Square. Malevich and the Origin of Suprematism. London: Yale University Press
- Shaw, P. (2013): „Kasimir Malevich´s Black Square“. In: N. Llewellyn and Chr. Riding (Hg.), The Art of the Sublime, Tate Research Publication, January (einsehbar unter: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-kasimir-malevichs-black-square-r1141459>; letzter Zugriff am 22.09.2016)
- Short, R. (1979): Paul Klee. New York: Blacker Callman Cooper Ltd
- Siegel, K. (2012): „The Marriage of Reason and Squalor“. In: Frank Stella. Black, Aluminium, Copper Paintings. New York: L&M Arts
- Simmel, G. (2005): Rembrandt: An Essay in the Philosophy of Art. Hg. von A. Scott und H. Staubmann, New York: Routledge
- Simmons, W.S. (1978): „Kasimir Malevich´s Black Square: The Transformed Self. Part Two: The New Laws of Transrationalism“. In: Arts Magazine, Vol. 53 (November 1978)
- Sinal, A. (2016) „The Miracle Role of Imagery in Hypnotherapeutic and Psychotherapeutic Practice“. In: International Journal of Innovation and Research. Volume 3, Issue 2, ISSN (Online): 2349–5219 (available at: [https://www.ijires.org/administrator/components/com\\_jresearch/files/publications/IJIRES\\_572\\_FINAL.pdf](https://www.ijires.org/administrator/components/com_jresearch/files/publications/IJIRES_572_FINAL.pdf) International Journal of Innovation and Research in Educational Sciences, Volume 3, Issue 2, ISSN (Online): 2349–5219 Accessed 30 June 2022)
- Sohm, P. (2000): „Baroque Piles and Other Decompositions“. In: Warburg Institute Colloquia 6, Pictorial Composition from Medieval to Modern Art. Hg. von C. Burnett, J. Kraye, W.P. Ryan
- Sri Aurobindo (2022) Wikipaedia (available at: [https://en.wikipedia.org/wiki/Sri\\_Aurobindo](https://en.wikipedia.org/wiki/Sri_Aurobindo) Accessed 30 June 2022)

Stella, Frank (1984): The Dutch Savannah. Lecture by Frank Stella, on December 15th 1984 at the Concertgebouw, Amsterdam. Publication of the Stichting Edy de Wilde-lezing, Amsterdam in collaboration with Openbaar Kunsbezeit, Weesp

Stella, F. (1986): Working Space. London: Harvard University Press

Stella, F. (2015): „The Pratt Lecture“. In: Auping, M. (Hg.), Frank Stella. A Retrospective. London: Yale University Press

Steinberg, L. (2004): In: Art Since 1900. Foster, H, Krauss, R. Bois Y.A., Buchloh, B. London: Thames and Hudson

Steiner, J. (2022): Sikart Lexikon zur Kunst in der Schweiz (available at: <https://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4025693>)

Stemmerich, G. (2008): „Abstraction as Derailment“. In: Wilmes, U. (Hg.), Gerhard Richter. Large Abstracts. Hatje Cantz.

Storr, R., Logsdail, N. (2016): Carmen Herrera. Lisson Gallery. New York.

Suter, H. (2010): Paul Klee and His Illness. Basel: Karger

Surel, D. (2014): Radiesthesia – The Ancient Science of Vibrational Physics. University, California (available at: <https://www.youtube.com/watch?v=uYjNXNxr2JA>)

Szeemann, H. (2018) Selected Writings. Edited by: Chon, D.; Philipps, G.; Rigolo, P. Chapter: „Emma Kunz Swiss Primal Mud, Swiss Mysticism of Light“. The Getty Research Institute, Los Angeles

Telepathy. (2022) Wikipaedia (available at: <https://en.wikipedia.org/wiki/Telepathy>)

Tillberg, M. (2014): „White: Composition. Tension. Balance. Light“. In: Der Weiße Abgrund Unendlichkeit. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Köln: Snoeck

Tröster, C. (1997): Frank Stella. Lilar. Hamburg: Axel Springer Verlag

Uhlig, I. (2007): „Poetologie der Abstraktion: Paul Klee, Gilles Deleuze“. In: Blümle, C. und A. Schäfer (Hg.), Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften. Zürich: Diaphanes

Vallega, A. A. (2012): „Paul Klee´s Vision of an Orinary Cosmological Painting“. In: Sallis, J. (Hg.), Paul Klee. Philosophical Vision: From Nature to Art. Boston College, McMullen Museum of Art. University of Chicago Press

Verhoef, T. (1987). In: Toon Verhoef. Schilderijen 1968–1986. Van Abbemuseum Eindhoven

Verhoef, T. (2001): „Las Hilanderas‘ – José Ortega y Gasset writing on Velasquez“. Lecture given in Stroom Den Haag, University of Oregon Eugene, Nola Hatterman Instituut Paramaribo Suriname & De Ateliers Amsterdam (ohne S.)

Verhoef, T. (2013): What is Wrong must also be right (einsehbar unter: <https://youtube.com/watch?v=38hohjuaixw> Documentary on the work of Dutch Abstract expressionist painter Toon Verhoef by Henneke Moelhoek and Menno Grootveld)

Verhoef, T. (2014): „A Conversation: Toon Verhoef and Ines Goldbach“. In: Toon Verhoef. Kunsthau Baselland

Visser, B. (2015): „In Praise of Uncertainty“. In: Driessen, H. und I. Goldbach (Hg.), Toon Verhoef. Basel: Kunsthau

Vos, M. (1988): „An Interview with Toon Verhoef“. In: Awarding of the Prize of the Amsterdam Art Foundation to Toon Verhoef on September 29, 1988. Amsterdam Art Foundation: Dekker & Dekker

## BIBLIOGRAFIE

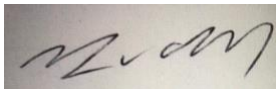
- Wagner, C. (2013): „Kosmos Farbe: Johannes Itten und Paul Klee. Etappen einer künstlerischen Recherche“. In: Wagner, C. Schäfer, M. Frehner, M. Sievernich, G. (Hg.), Itten – Klee. Kosmos Farbe. Kunst Museum Bern: Schnell und Steiner
- Wagner, M. (2020): Katharina Grosse Interview: On the Edge of Something Else, video: Louisiana Channel, Berlin
- Waldenfels, B. (2017): The Question of the Other. New York: State University of New York Press
- Warnke, M. (1985): Von der Gegenständlichkeit und der Ausbreitung der Abstrakten“. In: Bänsch, D. (Hg.), Die fünfziger Jahre. Tübingen: Gunter Narr Verlag
- Wasik, E. (2014): Katharina Grosse Sticks to her Guns (einsehbar unter: [http://www.interviewmagazine.com/art/katharina-grosse/#\\_ART](http://www.interviewmagazine.com/art/katharina-grosse/#_ART) Published 11/04/14; letzter Zugriff: 23.09.2017)
- Watkins, J. (2002): „Katharina Grosse in Conversation with Jonathan Watkins“. In: Myers, T.R. (2011), Painting. Documents of Contemporary Art. Massachusetts: MIT Press
- Watson, S. H. (2012): „The Sublime Continuum: Klee's Cosmic Simultaneities“. In: Sallis, J. (Hg.), Paul Klee. Philosophical Vision: From Nature to Art. Boston College, McMullen Museum of Art. University of Chicago Press
- Weinberg, A. (2016): „The End Depends Upon the Beginning“. In: Auping, M. (Hg.), Frank Stella A Retrospective. London: Yale University Press. In association with the Whitney Museum of American Art, New York and the Modern Art Museum Fort Worth
- Weinberg, A. (2016b): „Foreword“. In: Miller, D. (2016), Carmen Herrera. Lines of Sight. Whitney Museum of American Art. New York
- Westphal Eriksen, K. (2013): „Reconstruction – Building a New World through Art“. Copenhagen Conference, University of Copenhagen
- White, A. (2011): Lucio Fontana. Between Utopia and Kitsch. Massachusetts: MIT Press.
- Widmer, H. (1973) Emma Kunz. Ausst. -Kat., Aargauer Kunsthaus, Zürich: A.C. Meier
- Wismer, B. (2014): Katharina Grosse. Inside the Speaker. Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf. Berlin: DZA Druckerei.
- Worringer, W. (1993): „From Abstraction and Empathy“. In: Harrison, C. und P. Wood (Hg.), Art in Theory 1900–1990.
- Zitko, H. (2001): „Rationalisation in the Service of Tradition. Ornamental and Serial Forms in Modern Art“. In: Brüderlin, M. (Hg.), Ornament and Abstraction. Basel: Fondation Beyeler

## BIBLIOGRAFIE

### EIDESTÄTTLICHE VERSICHERUNG

Hiermit erkläre ich, dass ich, Leena van der Made, die vorliegende Arbeit selbstständig angefertigt habe und dass nur die angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet wurden. Die Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form bisher bei keiner anderen Institution eingereicht.

Paris, den 19.02.2023

A small, rectangular image showing a handwritten signature in black ink on a light-colored background. The signature is cursive and appears to read 'L. van der Made'.