

# Auf der Suche nach der Natur – Paul Gauguin und Paul Cézanne

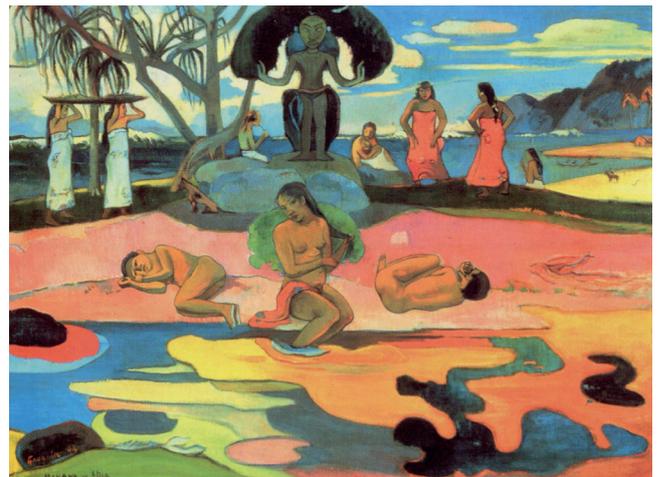
Weil er der Zivilisation überdrüssig war, reiste der französische Künstler Paul Gauguin (1848–1903) im Juni 1891 auf die Pazifik-Insel Tahiti. Doch hier machte sich der Kolonialismus mit seinen negativen Begleiterscheinungen bereits bemerkbar. So zog er sich in das Innere der Insel zurück, wo er in einer Hütte lebte. Nach einem Aufenthalt in Frankreich kehrte Gauguin 1897 wieder nach Tahiti zurück. Hier entstand im selben Jahr das in kräftigen Farben gehaltene Gemälde **„Woher kommen wir? Wer sind wir? Wohin gehen wir?“**. Mit dem Titel des Bildes bezieht sich Gauguin auf Fragen seines Landsmannes Blaise Pascal. Der Künstler zeigt in diesem Bild eine Bühne des Lebens, für die er eine Erklärung lieferte:

*Unten rechts ein schlafendes Neugeborenes und drei sitzende Frauen. Zwei in purpurne Gewänder gekleidete Gestalten vertrauen einander ihre Gedanken an. Eine übergroße sitzende Gestalt, die absichtlich die Perspektive durchbricht, hebt ihren Arm über den Kopf und blickt erstaunt auf jene beiden Menschen, die es wagen, über ihr Schicksal nachzudenken. Diese bringen eine schmerzliche Note in das Bild, verursacht durch das Wissen, das sie unter dem Baum der Erkenntnis gewinnen, obwohl die jungfräuliche Natur und die Gegenwart einfacher Geschöpfe ein Paradies für die Menschen böten, wenn diese sich nur dem Glück zu leben überließen. [...] Ein Idol scheint, beide Arme geheimnisvoll und rhythmisch erhoben, auf das Jenseits zu weisen. [...] Schließlich ist eine alte, dem Tode nahe Frau zu erkennen, die sich resigniert ihren Gedanken überlässt. Mit ihr endet die Geschichte. Ein seltsamer Vogel zu ihren Füßen bedeutet die Vergeblichkeit aller Worte.*

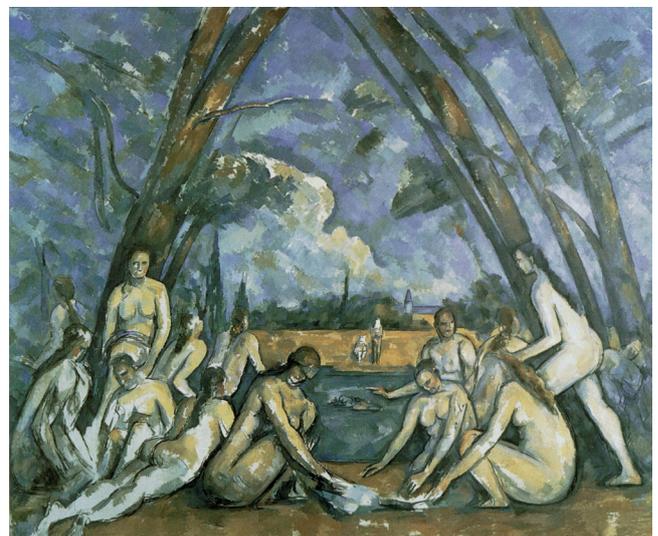
Gauguin gibt in diesem Bild, dessen Titel in der linken oberen Ecke erscheint, keine Antwort. Er beschreibt das Leben als ein Mysterium. Als er mit der Arbeit an dem Gemälde begann, befand Gauguin sich in einer tiefen Lebenskrise. Er war bereits krank, als er vom Tod seiner Tochter erfuhr; Selbstmordgedanken quälten ihn. In einem Kraftakt vollendete er das Bild. „Bevor ich sterbe“, schrieb er, „habe ich da alle meine Energie hineingelegt, eine solche Leidenschaft voller Schmerzen unter furchtbaren Verhältnissen und eine so klare korrekturlose Vision, dass das Frühreife verschwindet und das Leben daraus hervorblüht.“

Das Bild der **„Großen Badenden“** von Paul Cézanne (1839–1906) mag auf den ersten Blick eine Verwandtschaft mit dem Bild Gauguins haben – leicht bekleidete oder nackte Frauen in der freien Natur –, doch sind die Absichten der Künstler verschieden. In zahlreichen Skizzen

und Ölstudien hat Cézanne sich mit dem Thema auseinandergesetzt. Er unterwarf Mensch und Natur den gleichen bildnerischen Gesetzen, um sie zu einer farbigen und formalen Einheit zusammenzubringen. Cézanne griff auf ein vorhandenes Figurenrepertoire zurück, fertigte also keine Aktstudien an. Die Badenden sind einzig und allein nach den autonomen Gesetzen der Farbe, der Form und der Fläche gestaltete Kunsterfindungen. Die Palette beschränkt sich auf Braun, Blau und Grün, die in einem lockeren malarischen Duktus miteinander verwoben werden. Von den beiden Bildrändern neigen sich Baumstämme zur Bildmitte zu einem gotischen Spitzbogen. Die dicht zusammengerückten Frauen stehen, hocken, sitzen oder liegen und antworten dabei auf die pyramidenförmige Komposition, auf den Rhythmus der sie umgebenden Natur.



Paul Gauguin: Der Tag der Götter, um 1894



Paul Cézanne: Die großen Badenden I, 1899–1906

# Die Geste äußerster Verzweiflung

## Edvard Munch: Der Schrei

Das Thema „Schrei“ hat der norwegische Maler und Graphiker Edvard Munch (1863–1944) in Skizzen, Graphiken und Gemälden bearbeitet. Mit diesem Motiv [...] beginnt eine neue Phase der [...] Kunst Europas, mit ihr reift eine neue Sensibilisierung für ein bisher unbekanntes Gebiet heran. Sowohl die neuen formalästhetischen Mittel, die Ausdrucksformen, als auch die Aussage [...] wurden wegweisend für die Kunst der anbrechenden Epoche. Mit anderen Worten: Munchs Schrei signalisiert den Anbruch des expressionistischen Jahrhunderts.

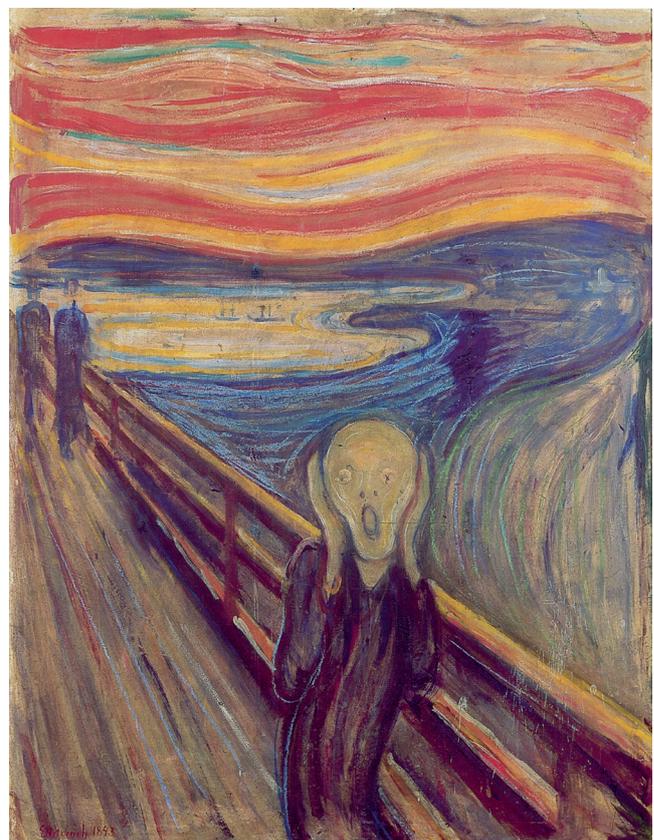
Dem Motiv liegt ein Erlebnis zugrunde, das Munch so stark bewegte, dass er es in seinen schriftlichen Aufzeichnungen und Tagebuchnotizen der folgenden Jahre immer wieder erwähnte. Schließlich griff er dieses konkrete Ereignis in einem Gedicht auf.

*Ich ging mit zwei Freunden den Weg entlang – dann ging die Sonne unter – der Himmel wurde plötzlich blutrot – ich hielt an, lehnte mich todesmüde an einen Zaun – über dem blauschwarzen Fjord und der Stadt lagen Blut und Feuerzungen – meine Freunde gingen weiter, und ich stand immer noch zitternd vor Angst – und ich fühlte, dass ein großer unendlicher Schrei durch die Natur ging.*

Das simultane Erleben von farbigen und akustischen Eindrücken veranlasste Munch zu einer bildhaften Übersetzung, in der er die Angst des bedrohten Menschen zum Ausdruck brachte. Das Geschlecht der dargestellten Person auf dieser 1895 entstandenen Lithographie lässt sich nicht eindeutig bestimmen. Einige Interpreten haben die vom vorderen Bildrand überschrittene Figur als Frau, andere als männliches Wesen bezeichnet. Das dem Bild zugrunde liegende persönliche Erlebnis lässt aber auch die Deutung einer Figur mit Selbstporträtcharakter zu. Zwei Männer (die Freunde?) sind an den linken Bildrand gerückt. Sie gehen offensichtlich in eine andere Richtung als der Fliehende, hören seinen Schrei nicht. Der Rhythmus des Himmels setzt sich in der Landschaft fort. Die Linien formen an einer Stelle ein Gebäude, das an eine Kirche erinnert. Auf dem Fjord erkennt man zwei Schiffe mit kreuzförmigen Masten. Die kräftigen schwarzen Linien, die an einen Holzschnitt erinnern, wirken wie Schallwellen, die den Bildraum durchfluten und sich über das Bild hinaus fortzusetzen scheinen.

Das untere Drittel bestimmt die menschliche Figur, die die langen Hände an den Kopf presst und den Mund zum Schrei geöffnet hat. Weit aufgerissen sind die Augen, Falten an der Stirn und an den Wangen verleihen dem Gesicht etwas Maskenartiges. Die emotionale Bewegung überträgt sich auch auf den Körper. In der Form eines Fragezeichens windet sich die in ein einteiliges Gewand gehüllte, ausgezehrtc Gestalt. Kräftige, schwarze Linien auf der Brücke unterstreichen die Vorwärtsbewegung der sich verzweifelt gebärdenden Figur. Senkrechte Linien zu ihrer Rechten lassen sich gegenständlich schwer deuten, verstärken aber den Eindruck panischer Angst.

Munch ist kein nüchterner Beobachter; eigenes Erleben und seelische Unruhe sind Anlass für eine psychologisch verdichtete Darstellung, in der sich der Leidende unmittelbar dem Betrachter offenbart. Er zeigt das Entsetzen, den Schrei des einsamen Menschen, der sich bedroht fühlt. Das Erschrecken vor dem Dasein kennzeichnete das Leben Munchs, der seine Lebensfurcht in einer expressiven Symbolik ausdrückte. Vermutlich ließ sich der Künstler auch von einer Mumie aus einem Pariser Museum anregen.



Edvard Munch: Der Schrei, 1895

# Steigerung von Form und Farbe – Die Landschaften Vincent van Goghs

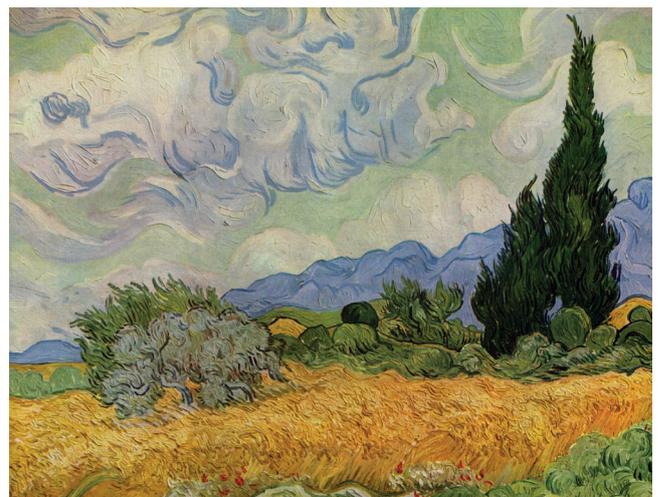
Vor allem in seinen letzten drei Lebensjahren setzte sich der holländische Maler Vincent van Gogh (1853–1890) intensiv mit der Landschaft auseinander. Die in dieser Zeit entstandenen Bilder sind Ausdruck einer geistig-seelischen Spannung, die zu zahlreichen Lebenskrisen führte. Während seines Aufenthaltes in der Heilanstalt im südfranzösischen Saint-Remy, bei dem er auch in der freien Natur arbeitete, entstand das Gemälde „**Weizenfeld mit Zypressen**“.

Zwei an den rechten Bildrand gedrängte Zypressen, die eine klein, die andere fast an den oberen Rand stoßend, beherrschen die Komposition. Anders als in der Natur schlängeln sie sich wellenförmig empor, wirken bewegt wie züngelnde Flammen. Dieser Rhythmus des Hin-und-Her-Bewegens bestimmt das gesamte Bild. Die Ähren des Kornfeldes schieben sich zwischen die Blätter der Büsche, die wiederum nehmen diesen Rhythmus auf und geben ihn an die leicht nach rechts ansteigende blaue Bergkette weiter. In den merkwürdig verdrehten, wirbelnden Wolken erfährt die Bewegung der Formen noch einmal eine Steigerung. Nichts in dieser Landschaft atmet Ruhe. Alles scheint aufgewühlt und entzieht sich einer ruhigen Kontemplation. In der für ihn typischen Malweise hat van Gogh in einem spontanen Farbauftrag Pinselstrich an Pinselstrich gesetzt, ohne sie zu verstreichen. Er orientierte sich an den Farben der Gegenstände, doch steigerte er sie und arbeitete die Kontraste stärker heraus. Farbe wird zum subjektiven Ausdrucksträger. Van Gogh griff zwar auf Gestaltungsmittel wie Überdeckung und Luftperspektive bei der Erzeugung einer Räumlichkeit zurück, doch wirkt das Bild in seiner Gesamtheit eher flächig.

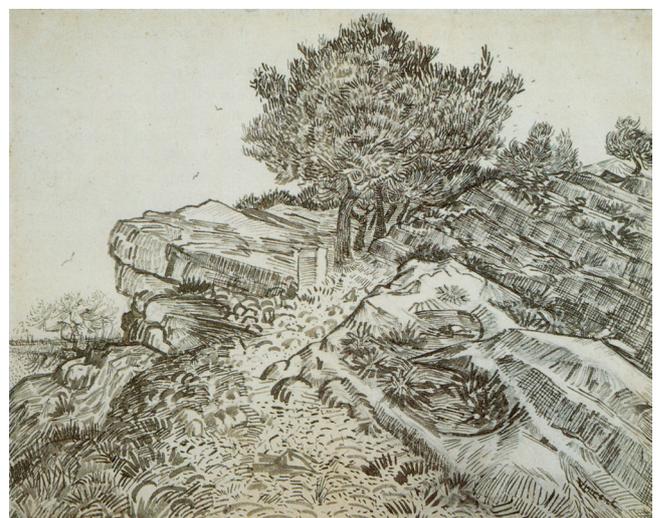
In einem Brief schrieb van Gogh über seine Arbeit: „Die Erregung, der Ernst des Naturgefühls sind manchmal so stark; man fühlt gar nicht, dass man arbeitet. Mitunter kommen die Striche Schlag auf Schlag und folgen einander wie Worte in einem Gespräch.“ Und an anderer Stelle bemerkt er: *Ich sage nicht, dass ich der Natur rundweg den Rücken kehre, um eine Studie in ein Bild zu verwandeln, indem ich die Farben verteile, indem ich vergrößere und vereinfache, [...] ich übertreibe manchmal am Motiv; aber schließlich erfinde ich nie das ganze Bild, ich finde es im Gegenteil vor, muss es aber noch aus der Natur herausreißen.*

Ein Jahr bevor die Landschaft mit den Zypressen entstand, hatte van Gogh begonnen, mit der Rohrfeder zu zeichnen. Dazu benutzte er braune und schwarze Tinte. Der kraftvolle und für exaktes Arbeiten eher ungeeignete Rohrfederstrich

kam dem Temperament des fieberhaft arbeitenden und um starke Ausdruckswirkung bemühten van Gogh entgegen. Auf einem **Felsen** nahe der Abtei **von Montmajour** in der Provence entstand das Blatt mit der sich dreieckig in die Höhe schiebenden Felsenformation, die von einer Schirmpinie gekrönt wird. Räumliche Tiefe deutet van Gogh durch den am linken Bildrand erkennbaren Ausblick auf die Landschaft im Hintergrund an. Bogenförmige Striche, parallele und sich kreuzende Schraffuren in unterschiedlichen Tonwerten überziehen das Blatt. Der kräftige, dunkle Ton deutet die Schatten an, braune Tinte verwendet er für die mittleren Tonwerte. Durch Verdünnen erreicht er eine Skala unterschiedlicher Brauntöne, während die Lichter durch frei gelassene Partien gebildet werden. Mit der Feder überarbeitete er das zunächst mit dem Bleistift vorgezeichnete Blatt und schuf so das lebendige Bild einer mediterranen Landschaft.



Vincent van Gogh: Weizenfeld mit Zypressen, 1889



Vincent van Gogh: Felsen von Montmajour, 1888

# Konstruktionen nach der Natur – Die Landschaften Paul Cézannes

Obwohl Paul Cézanne (1839–1906) an der ersten Ausstellung der Impressionisten 1874 in Paris teilgenommen hatte, unterscheiden sich seine Bilder von denen seiner Künstlerkollegen. Er wollte nicht den flüchtigen Eindruck festhalten, sondern suchte nach einer Einheit von Form und Farbe, nach einer Organisation der Bildelemente auf der flächigen Leinwand, die einer Eigengesetzlichkeit gehorcht.

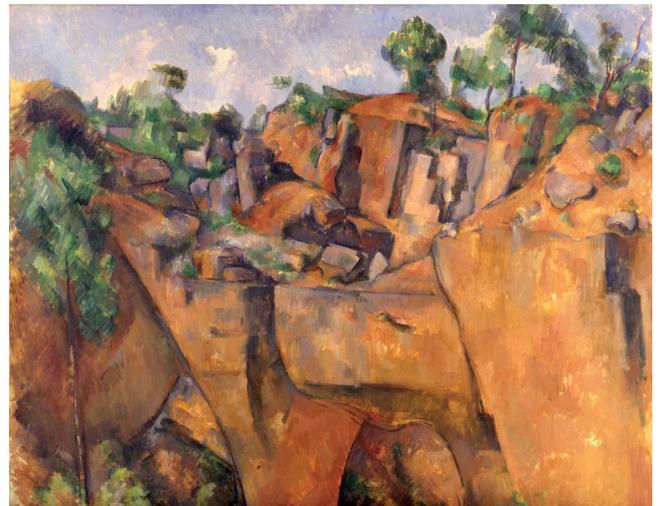
Beim Gemälde „**Der Steinbruch Bibemus**“ bearbeitete Cézanne das Motiv eines vielfach zerklüfteten Geländes. Dabei ging es ihm nicht um die Wiedergabe einer vorübergehenden Lichtstimmung. Zugunsten eines übergeordneten Prinzips schaltete er das Zufällige aus. Der Bildraum besitzt bei ihm keine perspektivische Tiefe mehr. Cézanne entwickelte ein System farbig abgestufter Flächen, bei dem das Motiv auf der Ebene des Bildes eine neue Verwirklichung erfährt.

*Zu beobachten ist auch, dass er die Hell-Dunkel-Kontraste oder die Gegensätze zwischen Licht und Schatten von Vordergrund bis Hintergrund wenig differenziert und häufig die beleuchteten und die beschatteten Stellen einander annähert. Die Reduktion des Gegensatzes von Licht und Schatten, wie sie im Bild „Der Steinbruch Bibemus“ vorliegt, weist nun noch auf ein anderes Moment als auf die Aufhebung der >Luftperspektive: Der Steinbruch erscheint nicht im Sonnenlicht, die Bäume werfen keine Schlagschatten. [...] Die Daten von Licht und Schatten werden zwar gegeben, aber so erscheinen Felsen und Bäume festgefügt als eine zerbrochene natürliche Architektur von helleren und dunkleren Partien. Wir können vielleicht sagen, dass mit der Reduktion des Gegensatzes von Licht und Schatten Zeitindikatoren und damit die Spuren von Flüchtigem und Vorübergehendem verringert werden, ebenso wie die Bestimmungsmomente der überlieferten Raumdarstellung.*

In siebzehn Versionen malte Cézanne den höchsten Berg der Provence, den Montagne Sainte-Victoire in der Nähe seiner Heimatstadt Aix-en-Provence. Bei dem um 1904 entstandenen Bild verzichtete er wiederum auf eine perspektivische Konstruktion. Relativ gering ist auch hier die Tiefenerstreckung; die Luftperspektive ist fast vollständig zurückgedrängt. Die Palette beschränkt sich auf vier Farben: Grün, Blau, Ocker und helles Graubraun. Cézanne setzte breite Farbfelder nebeneinander, die sich im Malprozess zu einer organischen Einheit verbinden und wie ein gewebter Teppich wirken. Diese Setzung der Farbflecken, die von der Lokalfarbigkeit ausgeht, aber im Malprozess einer eigenen Farbenlogik folgt, bezeichnete er als Modulation. Durch Kontraste, Übergänge und Entspre-

chungen definierte er ein neues System von Licht und Schatten. So nähern sich die Farbfelder zwar einer gegenständlichen Form, bleiben aber farbige Flächen.

Am deutlichsten wird dieser Abstand zum Gegenstand, wenn man einzelne Partien isoliert betrachtet. Der gegenständliche Bezug tritt in den Hintergrund, ist im Detail häufig nicht mehr feststellbar. Die Farbwahl folgt einem eigenen Rhythmus, bei dem sich aus dem Gefüge farbiger Flächen eine einheitliche Bildstruktur ergibt. Nur an wenigen Stellen zeichnete Cézanne mit dem Pinsel dünne Linien, deutete so den Gegenstand an und erleichtert damit dem Betrachter die Orientierung in diesem Farbgefüge. Kunst, äußerte Cézanne, sei ein Übersetzungsvorgang, sie habe die Aufgabe, das Innere der Natur sichtbar zu machen. Sie sei „eine Harmonie parallel zur Natur“. Mit dieser Auffassung beeinflusste er die Kunst der klassischen Moderne des 20. Jahrhunderts nachhaltig.



Paul Cézannes: Der Steinbruch Bibémus, 1896/1898



Paul Cézannes: Montagne Sainte-Victoire, um 1904

# Der Weg in die Abstraktion – Paul Gauguin und Paul Sérusier

Im Jahre 1888 fuhr Paul Gauguin (1848–1903) in das provençalische Arles, wo ihn Vincent van Gogh erwartete. Kurz nach seiner Ankunft malte Gauguin das Bild der „**Alyscamps**“, einer ursprünglich heidnischen, später christlichen Begräbnisstätte.

Der freie Umgang mit der Farbe zeigt sich besonders deutlich im roten Busch am rechten Bildrand. Die Landschaft war für Gauguin nur die Vorgabe, um auf der Leinwand eine von der Natur inspirierte, aber nicht abbildende farbige Komposition entstehen zu lassen. Zwar bediente sich der Künstler noch der Zentralperspektive, doch schwächen die klaren Formen der Bäume und Rasenstücke, des Kanals und des Wegs diese Wirkung ab. Gauguin umreißt die Formen mit vereinfachenden Strichen, setzt verschiedene, teils komplementäre Farbzonen gegeneinander, mildert aber die Wirkung dadurch, dass er die einzelnen Flächen durcharbeitet und immer wieder kleinere Partikel der anderen Farben in einer sorgfältigen Schraffur in die großen Flächen einstreut. So entstand ein Landschaftsbild, das sich von der Harmonie einer impressionistischen Landschaft grundsätzlich unterscheidet. Auf diesem Gemälde deutet sich die Cloisonne-Technik (farbige Umrandung von Farbflächen) an, bei der kräftige Linien die einzelnen Farbflächen begrenzen.

Noch bevor Gauguin nach Arles fuhr, hatte er einem jungen Künstler, Paul Sérusier (1864–1927), Vorschläge für die Anfertigung eines Bildes gemacht. Gauguin riet dem jungen Künstler, alles zu vergessen, was er über die Dinge wusste, die er malen wollte. Auf dem Deckel einer Zigarrenkiste entstand nach den Anweisungen des erfahrenen Künstlers eine kleinformatige Landschaft. So unbedeutend das Format auch sein mag, so revolutionär ist es in seiner Ausführung. Gauguin soll – so will es die Überlieferung – zu Sérusier gesagt haben: „*Wie sehen Sie diese Bäume? Sie sind gelb. Also setzen Sie Gelb hin. Und der Schatten ist ziemlich blau. Malen Sie ihn mit reinem Ultramarin. Diese roten Blätter? Nehmen Sie Zinnober.*“ Das intuitiv in reinen Farben gemalte Bild zeigt hellblaue Linien, die die Baumstämme bezeichnen, kräftige Farben spiegeln sich im Wasser, eine grüne Linie markiert die Grenze zwischen Land und Wasser. Was in der Anlage als eine „Arbeit nach Diktat“ zu bezeichnen ist, entpuppte sich als eine eigenständige Leistung. Mit diesem Grad an Abstraktion ging Sérusier über seinen Lehrer hinaus. Gauguin hat sich in seinem gesamten Werk nie so radikal vom Gegenstand gelöst.

Sérusier nahm die kleine Holztafel mit nach Paris und zeigte sie seinen Freunden, die mit ihm an der Akademie studierten. Sie erkannten das Neuartige in der Wiedergabe der

Landschaft und benannten das Bild um. Die „**Landschaft im Bois d'Amour bei Pont-Aven**“ bekam den neuen Titel „Der »Talisman“, weil das Bild für die sich formierende Künstlergruppe der Nabis eine programmatische Botschaft besaß.

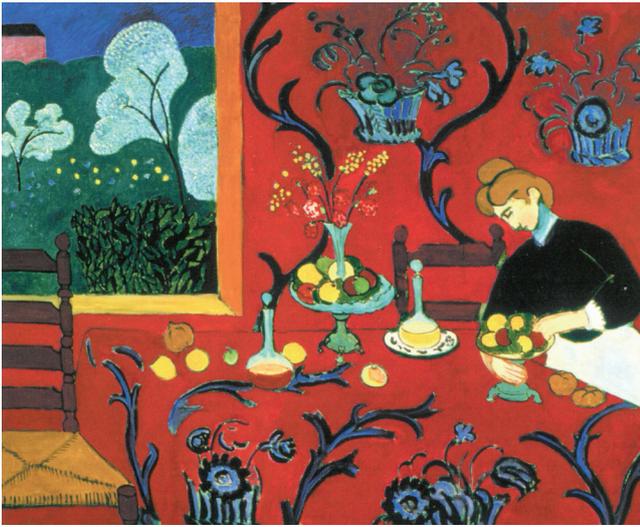
Betrachtet man Sérusiers kleines Bild ohne Kenntnis der Geschichte und des ursprünglichen Titels, so drängt sich der Eindruck einer gemalten Landschaft schwerlich auf. Eher wird man es für ein ungegenständliches Werk halten. Sérusier hatte die Bedeutung der Farbe gesteigert und damit das Tor zu einer Auffassung von Malerei geöffnet, die andere später aufgegriffen und weiterentwickelt haben: den Weg in die Abstraktion. Der vielseitig begabte Künstler entwickelte sich zum Theoretiker der Nabis. Er forderte eine Kunst, die die Natur nicht kopieren, sondern aus der Harmonie von Form und Farben heraus entwickeln sollte. Sérusier selbst erreichte die von ihm proklamierte Freiheit in seinen Werken allerdings nicht mehr.



oben: Paul Gauguin:  
Les Alyscamps, 1888

links: Paul Sérusier:  
Landschaft im Bois  
d'Amour bei Pont-  
Aven – Der Talisman,  
1888

# Expressionismus

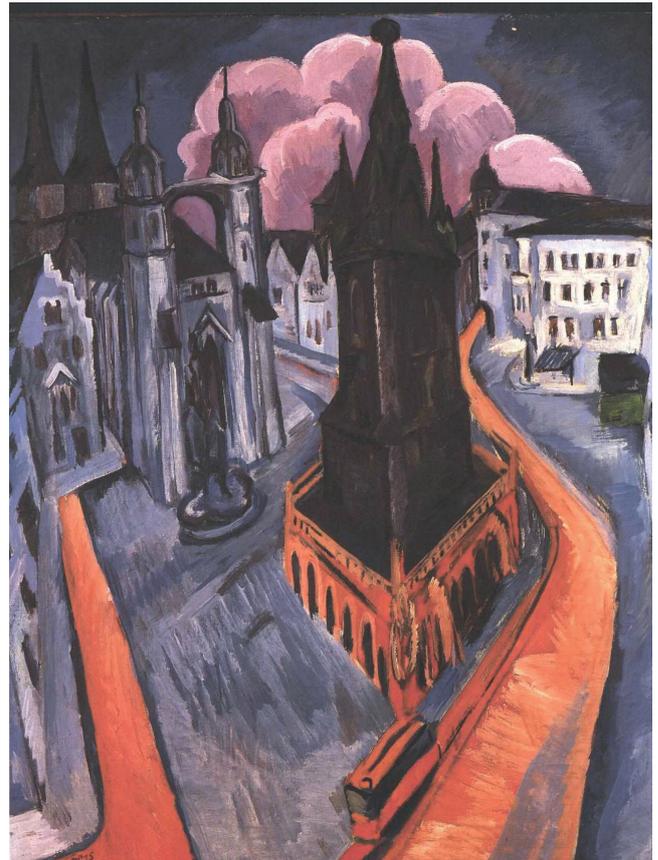


Henri Matisse: *Harmonie in Rot*, 1908

1908 schrieb der französische Künstler Henri Matisse (1869–1954): „In erster Linie geht es mir um den Ausdruck.“ An anderer Stelle erläuterte er diesen Satz: „Ausdruck bedeutet für mich nicht die Leidenschaft, die ein Gesicht prägt oder sich in einer heftigen Geste zeigt. Er erfasst viel-mehr die Gesamtanlage meines Bildes.“ So schrieb er:

*Der Maler braucht sich nicht mehr um kleinliche Einzelheiten zu bemühen, dafür ist die Fotografie da, die es viel besser und schneller macht. – Es ist nicht mehr Sache der Malerei, Ereignisse aus der Geschichte darzustellen; die findet man in Büchern. [...] Die mit reinen Farben aufgebauten Bilder der Impressionisten bewiesen [...], dass diese Farben, die man zur Beschreibung von Naturerscheinungen verwenden kann, auch ganz unabhängig von diesen Erscheinungen, in sich selbst die Kraft haben, die Gefühle der Betrachter anzusprechen. Es ist sogar so, dass einfache Farben auf die Gefühle um so stärker wirken können, je einfacher sie sind.*

Matisse beschrieb die Prinzipien einer Malerei, die sich nach 1900 in Frankreich herausbildete und die man schon bald mit dem Begriff **Fauvismus** bezeichnete. Dieser Name geht auf einen Kunstkritiker zurück, der als Reaktion auf eine Ausstellung im Jahre 1905 die Vertreter dieser neuen Tendenz mit „les fauves“ (die wilden Tiere) bezeichnet hatte. Matisse und seine Mitstreiter brachen mit der Konvention und trugen in ihren Gemälden die reinen Farben in großen Flächen ohne Licht- und Schattenmodellierungen auf. Typisches Beispiel für diese Auffassung ist die „**Harmonie in Rot**“ von 1908. Die Fauvisten verzichteten auf räumlichen oder plastischen Illusionismus und organisierten in ihren Stillleben, Landschafts- oder Figurenbildern vereinfachte Formen und intensive Farben auf der flächigen Leinwand.



Ernst-Ludwig Kirchner: *Der rote Turm in Halle*, 1915

Die Anfänge des Expressionismus, der mit den erstarrten künstlerischen Konventionen brach, gehen auf das späte 19. Jahrhundert, auf Künstler wie Vincent van Gogh und Paul Gauguin zurück. Sie hatten ihre bürgerliche Existenz aufgegeben und ein mitunter entbehrungsreiches Leben als Außenseiter oder Aussteiger geführt.

Die Bilder der 1905 in Dresden gegründeten expressionistischen Malervereinigung „Brücke“ weisen eine Reihe von Verwandtschaften mit den Fauvisten auf, doch sind ihre Werke im Unterschied dazu von einer über das Ästhetische hinausgehenden Idee geprägt. Sie sahen als Gruppe die Notwendigkeit einer Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse – ungeachtet der unterschiedlichen individuellen Ansichten. Zu den Künstlern der „Brücke“ gehören Ernst-Ludwig Kirchner (1880–1938), Erich Heckel (1883–1970), Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976), Max Pechstein (1881–1955) und Emil Nolde (1867–1956). Ihre neue Auffassung zeigte sich unter anderem im gemeinsamen Arbeiten an den Moritzburger Seen bei Dresden. Hier widmeten sich die Künstler der „Lösung des Problems, nackte Menschen in freier Natur mit neuen Mitteln darstellen zu können. In ungebrochenen Farben Blau, Rot, Grün, Gelb leuchteten die Körper der Menschen im Wasser oder zwischen den Bäumen.“ (Kirchner) Für die zugeknöpften



Karl Schmidt-Rottluff: *Christus und Judas*, 1918

Gesellschaft im Kaiserreich freilich waren sowohl das Tun als auch die Ergebnisse ein Skandal. Die „Brücke-Künstler“ betonten stärker als die Fauvisten die psychische Verfassung der Dargestellten, setzten sich mit der Kunst der Naturvölker auseinander und wandten sich dem Holzschnitt zu. Gerade in diesem graphischen Medium sahen sie die Möglichkeit zur flächigen, ausdrucksstarken, gleichsam lapidaren Gestaltung der Motive. Typisch für die Auffassung der „Brücke“-Künstler ist das, was Emil Nolde das „*Urwesenhafte*“ nannte, „*die absolute Ursprünglichkeit, den intensiven, oft grotesken Ausdruck von Kraft und Leben in allereinfachster Form*“.

Wenige Jahre nach der Entstehung der Brücke gründete der Kunstkritiker Herwarth Waiden (1878–1941) 1910 die Zeitschrift „Sturm“. Sie war das Sprachrohr der bildenden Kunst, des Theaters, der Literatur und der Musik. Hier tauchte auch der Begriff Expressionismus auf. Noch war es keine Bezeichnung eines sich entwickelnden Stils, sondern ein Name für recht unterschiedliche Tendenzen, denen ein Bruch mit der Tradition und ein Bemühen um einen neuen Ausdruck gemeinsam war.

Im darauffolgenden Jahr, 1911, gründeten Wassily Kandinsky (1866–1944) und Franz Marc (1880–1916) in München die Gruppe „Der Blaue Reiter“. 1912 erschien ein Almanach mit gleichem Namen. Ziel dieser Publikation war es, zu einer Synthese der Künste zu kommen. Im Mittelpunkt standen die Abbildungen, die neben zeitgenössischen Arbeiten auch ägyptische und etruskische Kunstwerke und Kinderbilder enthielten. Das bestimmende Thema Franz Marcs war die im Einklang mit der Natur lebende Kreatur. Im Rückgriff auf die Farbenlehre Runge entwickelte er eine Symbolsprache der Farben, bei der Blau das männliche und Gelb das weibliche Prinzip verkörperten, während Rot die Materie vertrat. In den Bildern aus den letzten Schaffensjahren dieses Künstlers, der sich



Franz Marc: *Der Tiger*, 1912

nach dem Ursprünglichen, Naturnahen sehnte, sind Einflüsse des Kubismus deutlich zu spüren. Als weitere Künstler traten Paul Klee (1879–1940), Gabriele Münter (1877–1962) und August Macke (1887–1914) der Gruppe bei. Ihre Arbeiten sind von einer eher poetischen Atmosphäre und intensiven Farbigkeit bestimmt.

Unter dem Einfluss seiner Kriegserlebnisse blieb der Leipziger Max Beckmann (1884–1950) ein Individualist, der sich mit den rohen und zerstörerischen Gewalten seiner Zeit wie mit extremen menschlichen Gefühlslagen auseinandersetzte. Vom Eindruck der Brutalität des Krieges und der existenziellen Bedrohung des Menschen sind die plastischen und graphischen Arbeiten von Wilhelm Lehmbruck (1881–1919), Ernst Barlach (1870–1938) und Käthe Kollwitz (1867–1945) geprägt. Die Gebärde als Ausdrucksträger menschlicher Gefühle war das neue Leitwort. Die ausgewogene, wohl proportionierte Darstellung des menschlichen Körpers eignete sich nach Auffassung expressionistischer Plastiker nicht, um Gefühle wie Schmerz, Trauer, Wiedersehensfreude oder Zärtlichkeit bildhaft zu veranschaulichen. Man intensivierte den Ausdruck durch Überlängung der Gliedmaßen, durch Veränderung der Proportionen oder Vereinfachung der Formen. Die Kenntnis afrikanischer Plastiken und der Volkskunst ozeanischer Völker wirkte sich überaus anregend auf die Künstler der „Brücke“ aus.

Der im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts noch junge Film bediente sich einer Bildsprache, die den in der expressionistischen Graphik und Malerei verwendeten gestalterischen Mitteln ähnelt. In Stummfilmen wie „Metropolis“

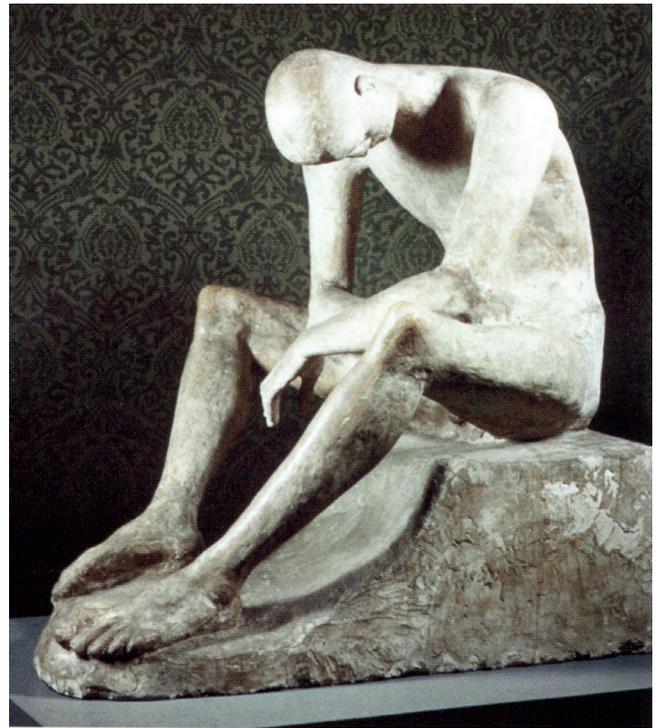
(1927) von Fritz Lang (1890–1976) oder „Panzerkreuzer Potemkin“ (1925) des Russen Sergej Eisenstein (1898–1948) arbeiteten die Regisseure mit dramatischer Lichtführung, ausdrucksstarker Mimik und Gebärdensprache der Akteure so-wie effektvollen Kameraeinstellungen. Für Paul Wegeners Film „Der Golem“ schuf der Architekt Hans Poelzig (1869–1936) die Kulissen.

*Die krummen Gassen mit ihren vorspringenden Erkern und vornübergeneigten Giebeln, die Kaminen [...], die Säle, Höhlen und Gänge, Nischen und Wendeltreppen, kompliziert gewunden wie Schneckengehäuse oder Ohrmuscheln, die gewaltsam verzerrten und verzogenen Details sprachen auch ohne schauspielerische Handlung eine beredte Sprache.*

Poelzig entwarf 1919 auch das von Max Reinhardt geleitete „Große Schauspielhaus“ in Berlin. In der stalaktitenförmig verkleideten Raumhöhle fand der Spielbetrieb auf einer Arena-Bühne statt. Von ebenso ungewöhnlicher Art ist der nach Plänen von Erich Mendelsohn (1887–1953) gestaltete „Einstein-Turm“ in Potsdam. Durch die Möglichkeiten des Stahlbetonbaus angeregt, entstand in den Jahren 1920/21 eine Architekturplastik aus konkaven und konvexen Formen, die als Betonkonstruktion geplant, dann jedoch konventionell gemauert und mit einer Putzschicht überzogen wurde.



Erich Mendelsohn: Astrophysikalisches Institut (Einstein-Turm) in Babelsberg bei Potsdam, Entwurf 1919, Fertigstellung 1921



Wilhelm Lehmbruck: Sitzender Jüngling, 1916/1917



Regie: Robert Wiene:  
Filmstill aus „Das Kabinett des Dr. Caligari“, 1920



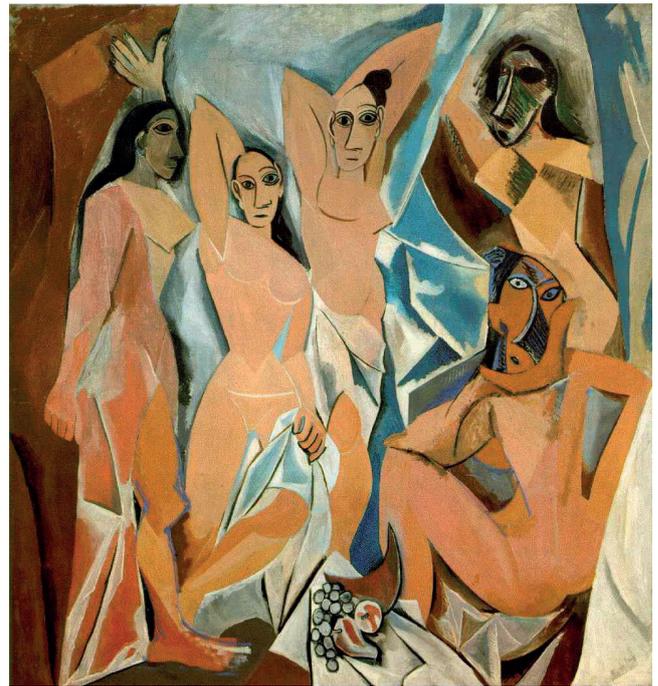
Regie: Sergei Eisenstein:  
Filmstill (Treppenszene) aus „Panzerkreuzer Potemkin“, 1925

# Kubismus

Am Beginn des 20. Jahrhunderts, von 1906 bis etwa 1923, erfuhr das Tafelbild im Kubismus eine völlige Neuorientierung: Das gemalte Bild als Abbild, mit allen seinen Realität vortäuschenden Mitteln wie der Perspektive, und mit der Vollständigkeit der abgebildeten Figuren trat gegenüber einem Gebilde aus Linien, Flächen und Farben allmählich zurück. Teils in enger Zusammenarbeit, teils auf verschiedenen Wegen erprobten die beiden Maler Pablo Picasso (1881–1973) und Georges Braque (1882–1963) im Frühkubismus (1905 bis 1910) neue Mittel und Methoden der Malerei. So verfremdete Picasso Gesichter und Figuren in der Art afrikanischer Masken und erreichte damit eine neue Unmittelbarkeit des Ausdrucks wie in seinem Bild „**Les Femmes d'Alger**“ (O. J. 1907). Braque malte 1907 Bilder an Orten, an denen der Maler Paul Cézanne seine Landschaften komponiert hatte. Dabei vollzog Braque dessen Staffellung des Bildraumes in engen Raumschichten nach. Er trieb die Vereinfachung und gegenseitige Annäherung der Baum-, Gebäude- und Felsenformen weiter als Cézanne, um einen einheitlichen Formenrhythmus zu erhalten.

In der Phase des analytischen Kubismus (1910–1912) erfolgte die Zersplitterung des Gegenstandes und des Hintergrundes in kleinteilige Facetten. Ein Objekt konnte nun Ansichten von verschiedenen Betrachterstandpunkten in sich vereinen. Um den innerbildlichen Zusammenhang zu verstärken, reduzierten die Künstler das Formenrepertoire, gaben die Geschlossenheit der Gegenstandskonturen auf und verschränkten die so geöffneten Formen mit dem Bildgrund. Oft verwendeten sie auch pointilistische Farbpunkte. Die Farbigkeit in dieser Phase beschränkte sich auf Grautöne, Brauntöne und ein kaltes Blaugrau. Als Motive erscheinen typenhafte Figuren wie Gitarrespieler, Köpfe und vor allem Stillleben mit wenigen markanten Gegenständen wie in Braques Bild „**Krug und Violine**“. Als Gegensatz zu den abstrakt gemalten Dingen setzte Braque am oberen Bildrand einen illusionistisch dargestellten Nagel in das Bild. Im Verlauf der analytischen Phase tauchten gemalte Buchstaben und Zahlen in den Bildern auf, dann auch Holzmaserungen und Tapetenmuster. Später wurden Zeitungsausschnitte mit Schrift und farbige Papiere als Realitätsfragmente in das Bild geklebt. So entstand das Prinzip der Collage.

Ab 1912 wurde die Zergliederung der Gegenstände bis zu abstrakten Linien- und Flächenkompositionen aufgegeben zu Gunsten von ausgeglichenen Form- und Farbbeziehungen. Im synthetischen Kubismus (1912–1920) stand der Ausgleich von abstrakter Formkomposition und realer Gegenstandsform im Vordergrund. Jetzt gewann auch die



Pablo Picasso: *Les Femmes d'Alger*, 1907



Georges Braque: *Krug und Violine*, 1910

Farbe wieder an Bedeutung; sie bindet die Flächenteile in einer Farbkombi-  
position zusammen. In der Phase des synthetischen Kubismus spielte vor allem der Maler Juan Gris  
(1887–1927) eine führende Rolle.

Neben Picasso und Braque arbeitete eine ganze Reihe von Künstlern mit den Mitteln des Kubismus. Einen eigenständigen Weg verfolgten z. B. der Maler Fernand Léger (1881–1955), der nach einer formal-abstrahierenden Phase zu groß und ornamental angelegten Figurenkompositionen fand, und Robert Delaunay (1885–1941) mit einer von der Farbe geprägten Form des Kubismus, dem Orphismus. Der kubistischen Formzersplitterung bedienten sich auch einige Künstler des italienischen Futurismus und des russischen Konstruktivismus. Auch die frühen Werke Marcel Duchamps (1887–1968) setzten sich mit dem Mittel der Formzertrümmerung auseinander, um Figuren in Bewegung darzustellen.

Ähnlich wie in der Malerei führten auch in der Plastik Formexperimente im Sinne einer Zersplitterung zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten, so bei den Künstlern Alexander Archipenko (1887–1964), Henri Laurens (1885–1954) und Rudolf Belling (1886–1972), der in seiner abstrakten Plastik „**Dreiklang**“ eine mehransichtige Komposition in spitzen und gebogenen Formen schuf.



Rudolf Belling: Dreiklang, 1919



Juan Gris: Stillleben mit Gitarre, 1915



Orphismus – Orphischer Kubismus

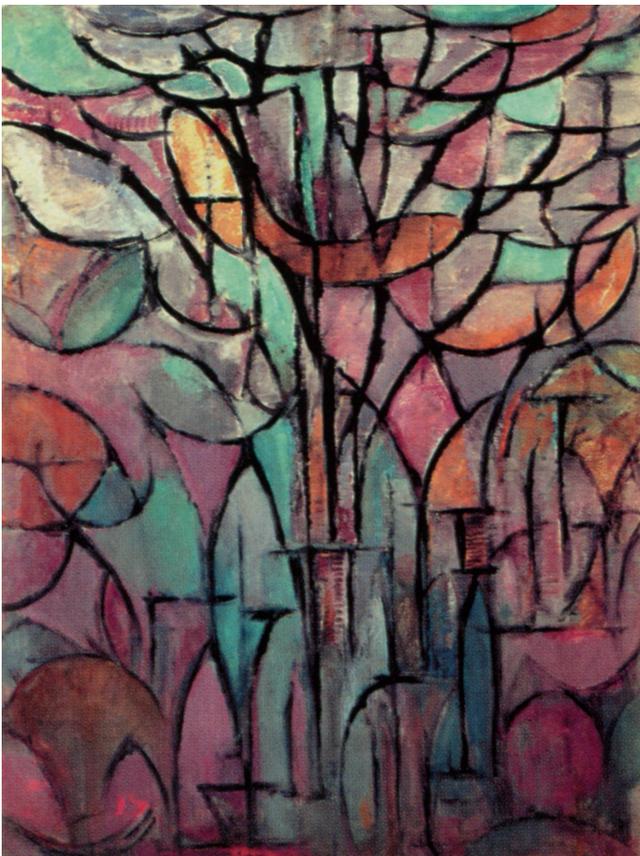
Robert Delaunay Fensterbild (Les Fenêtres simultanées sur la ville), 1912

# Wege zur Abstraktion

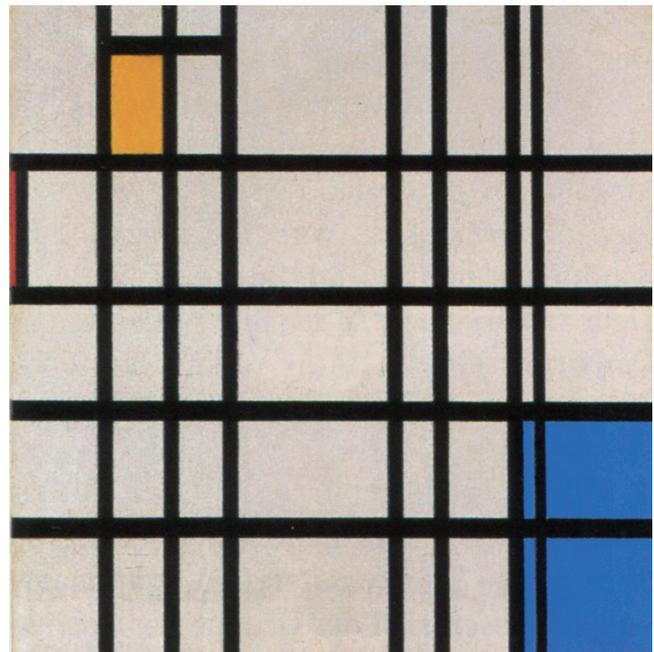
Um 1910 überschritten einige Maler in ihren Bildern die Schwelle zur Gegenstandslosigkeit. Sie wandten sich in einem allmählichen Prozess von der Nachahmung der Natur, der Mimesis, ab, indem sie die Naturformen schrittweise reduzierten und in einen selbstständigen Form- und Farbzusammenhang brachten. Die Vorarbeit zum autonomen, gegenstandslosen Bild hatten Künstler wie Claude Monet und Paul Cézanne mit der Betonung der Farbe in ihrem Spätwerk, Paul Gauguin und die Künstler des Jugendstils mit der Betonung der Linie geleistet.



Piet Mondrian: *Der rote Apfelbaum*, 1909–1910



Piet Mondrian: *Komposition Bäume II*, 1912



Piet Mondrian: *Rhythmus aus schwarzen Linien*, 1935–1942

Der Niederländer Piet Mondrian (1872–1944) hatte schon in seinen frühen Landschaftsbildern die lineare Grundstruktur z.B. von Baumkronen betont und sich auf die Verzweigung der Äste konzentriert, die er weiter systematisierte und schließlich zu einer völlig gegenstandslosen Flächengeometrie führte. Auf der Suche nach ausgewogenen Beziehungen der Elemente im Bild reduzierte er diese auf rechteckige Flächen und auf klare, senkrecht oder waagrecht verlaufende Linien, die er durch mehr oder weniger große Abstände rhythmisierte. Zwischen 1921 und 1925 entstanden viele derartige Kompositionen, bei denen Mondrian neben Schwarz, Grau und Weiß nur noch die Grundfarben Gelb, Rot und Blau zuließ. Jetzt erklärte er seine Bilder als Vorläufer einer Kultur der Reinheit. Zusammen mit anderen Malern und Architekten, vor allem Theo van Doesburg (1883–1931), beeinflussten Mondrian und die niederländische De Stijl-Gruppe die Architektur und das Möbeldesign der zwanziger Jahre.

In den Jahren nach der Russischen Revolution von 1917 propagierten einige Künstlerinnen und Künstler wie Wladimir Tatlin, El Lissitzky, Ljubow Popowa und Kasimir Malewitsch einen Neuanfang der Kunst, der aus dem Umgang mit den verschiedensten Materialien in geometrischen Grundformen entstehen sollte. Der russische Konstruktivismus wirkt mit seinen Ideen bis heute fort.

Wassily Kandinsky (1866–1944) malte nach einigen stilistischen Experimenten um 1910 in Murnau (Oberbayern) mehrere Landschaftsbilder, in denen er die Formen flä-

chig vereinfachte und die Farben intensiviert verwendete. Kandinsky wollte mit seinen Werken das Geistige mit Farben und Formen zum Ausdruck bringen, Kompositionen analog zur Musik schaffen. Dabei half ihm seine Fähigkeit zur Synästhesie, die Verbindung von Farbklingen mit musikalischen Färbungen. So verglich Kandinsky ein kräftiges Gelborange mit dem Klang einer Trompete und bezeichnete seine ungegenständlichen Bilder mit aus der Musik entlehnten Kategorien wie Impression, Improvisation und Komposition. 1913, zur Zeit, als die „**Komposition VI**“ entstand, schrieb Kandinsky:

*Das Malen ist ein donnernder Zusammenstoß verschiedener Welten, die in und aus dem Kampf miteinander die neue Welt zu schaffen bestimmt sind. Jedes Werk entsteht technisch so, wie der Kosmos entsteht, durch Katastrophen, die aus dem chaotischen Gebrüll der Instrumente zum Schluss eine Symphonie bilden, die Sphärenmusik heißt. Werkschaffen ist Weltschaffen.*

In seiner Zeit als Lehrer am Bauhaus (1922–1933) verfestigte Kandinsky seine abstrakte Formenlehre zu Kompositionen mit geometrischen Formen wie Kreisen, Dreiecken und Rechtecken. Ihm schwebte eine Art Grammatik der bildnerischen Mittel in der Malerei und in der Kunst im Ganzen vor. Während seiner Bauhauszeit veränderte sich der Stil seiner Bilder von den dramatischen Kompositionen der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg zu kühlen, präzise konstruierten Gemälden.

Auch andere Künstler wie Alexej Jawlensky, Franz Marc und Paul Klee gingen den Weg zur Abstraktion, in Frankreich Robert Delaunay, in Italien die Künstler des Futurismus, im Bereich der Plastik Constantin Brancusi (1876–1957) und Hans Arp (1886–1966).



Wassily Kandinsky: Gerade Straße, 1909



Wassily Kandinsky: Komposition VI, 1913



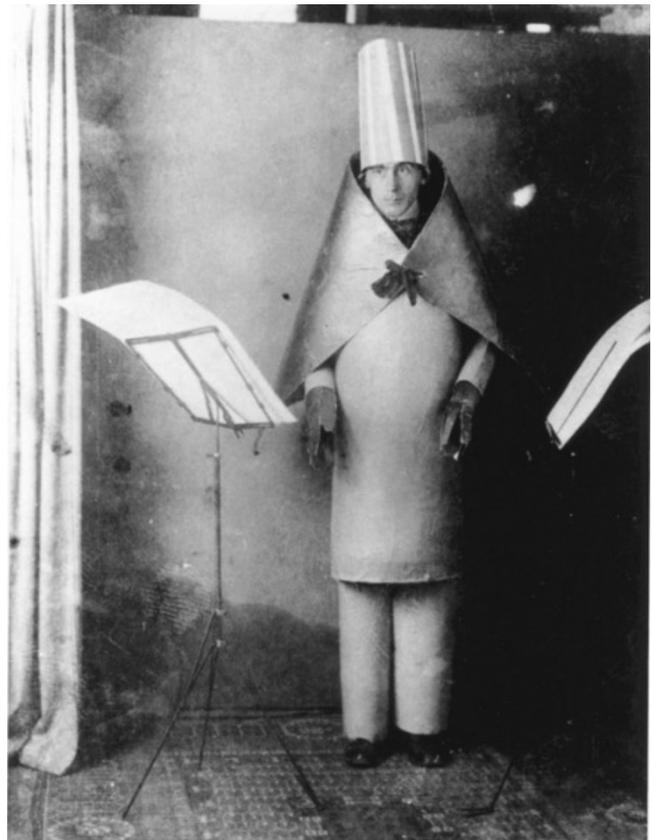
Wassily Kandinsky: Durchgehender Strich, 1923

# Dadaismus

Während des Ersten Weltkriegs trafen sich in der neutralen Schweiz, in Zürich, pazifistisch und freigeistig eingestellte Künstler, Literaten und Theaterleute aus verschiedenen Ländern. Sie waren Heimatlose, die gegen den Krieg und das Völkermorden rebellierten und diesen Protest in provokanter Form artikulierten. Sie fertigten Textcollagen in Gedichtform an oder schrieben Lautgedichte, die sie – wie Hugo Ball (1886–1927) – in merkwürdigen Kostümierungen einem teils schockierten, teils amüsierten Publikum vortrugen. Das Verneinen des logischen Denkens, die Bejahung des Paradoxen und der Rückgriff auf die Denkweise von Kindern waren die Mittel, mit denen die Dadaisten ihre Ziele verfolgten. Von Francis Picabia (1879–1953) stammt der Aphorismus: *„Unser Kopf ist rund, damit das Denken seine Richtung ändern kann.“*

Eine Legende rankt sich um den Namen. Angeblich suchte man „blind“ nach einer Bezeichnung und tippte zufällig in einem Wörterbuch auf das Wort „dada“, das im Französischen die Bedeutung Steckenpferd hat. Dada war fortan das Synonym für Anti-Kunst, für einen Bruch mit der künstlerischen Tradition. Der Deutsche Hans (Jean) Arp (1886–1966) beschrieb den Geist der Gruppe: *„Angeekelt von den Schlächtereien des Weltkriegs 1914, gaben wir uns in Zürich den schönen Künsten hin. Während in der Ferne der Donner der Geschütze grollte, sangen, klebten und dichteten wir aus Leibeskräften. Wir suchten eine elementare Kunst, die den Menschen vom Wahnsinn der Zeit heilen und eine neue Ordnung, die das Gleichgewicht zwischen Himmel und Hölle herstellen sollte.“*

Schon bald nach der Gründung der Zürcher Gruppe geriet die Anti-Kunst zur internationalen Bewegung. New York, Paris und Berlin bildeten die Zentren der kulturellen Rebellion, die das Spektrum vom Nonsens, über Ironie und Absurdität bis zum Akt der Zerstörung umfasste. Man verfremdete Gegenstände oder fügte disparate Materialien zu Objekten zusammen: Man Ray (1890–1976) versah die Unterseite eines Bügeleisens mit einer Reihe von Nägeln, und Raoul Hausmann (1886–1971) konstruierte seine Assemblage **„Mechanischer Kopf“**. Die Abkehr von den herkömmlichen Formen betrieben auf ganz unterschiedliche Weise Max Ernst (1891–1976), George Grosz (1893–1959) und Marcel Duchamp (1887–1968). Letzterer hatte bereits im Jahre 1913 sein erstes Ready-made, ein auf einem Hocker montiertes Rad eines Fahrrades, ausgestellt. Vier Jahre später erklärte er bei einer Ausstellung ein Urinal zu einem Kunstwerk und löste damit einen Skandal aus. Duchamp zeigte mit diesem Ready-made, dass Kunst vom Kontext abhängt. Ein gefundener Gegenstand bedarf



Hugo Ball im Cabaret Voltaire, in kubistischem Kostüm sein Lautgedicht rezitierend, Zürich, 1916



Marcel Duchamp: Fontäne, 1917

nicht besonderer künstlerischer Umformung, bei einer Ausstellung erhält er einen neuen, rätselhaften Charakter. In Hannover kreierte Kurt Schwitters (1887–1948) seine eigene Version von Dada. Nach dem Schnipsel aus einer Werbung für die Commerzbank nannte er seine Produktionen Merz-Kunst. Bei seinen Assemblagen aus Stoffresten, Zeitungsausschnitten, Drähten und sonstigen Abfällen war es „unwesentlich, ob die verwendeten Materialien schon für einen bestimmten Zweck geformt waren oder nicht. Das Kinderwagenrad, das Drahtnetz, der Bindfaden und die Watte sind der Farbe gleichberechtigte Faktoren“. (Schwitters)

Der Schock-Effekt und das Provokative der Dada-Bewegung verbrauchten sich recht schnell, doch hatten die Dadaisten ein fruchtbares Potenzial geschaffen, das sich aus der Dialektik von Zerstörung und Schöpfung nährte. Zu Beginn der zwanziger Jahre schieden sich die Geister. Einige Dadaisten (George Grosz, John Heartfield) engagierten sich politisch und schufen Werke, in denen sie gesellschaftliche Missstände anprangerten. Andere Künstler wie Max Ernst suchten eine neue Orientierung im Bereich des Unbewussten und Irrationalen und schlossen sich der Gruppe der Surrealisten an.



Raoul Hausmann: Mechanischer Kopf (Der Geist unserer Zeit), 1919/1920



Man Ray: Cadeau (Das Geschenk), 1921/1963



Kurt Schwitters: Merzbild 25a. Das Sternenbild, 1920

# Surrealismus

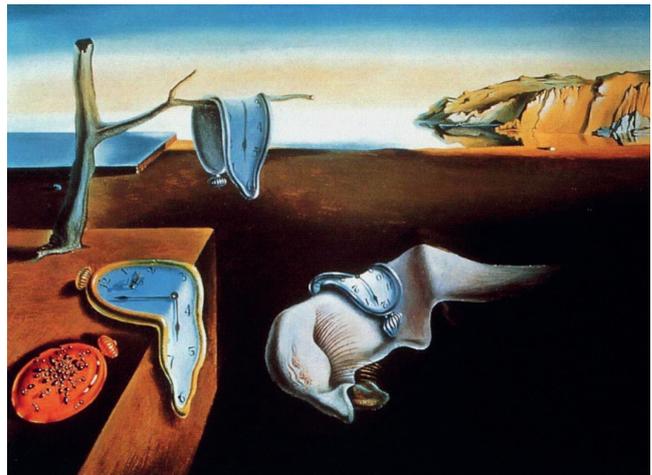
1931 malte der Spanier Salvador Dali (1904–1989) das Bild „**Die Beständigkeit der Erinnerung**“. Dieses Gemälde mit den schlaffen Uhren ist nicht nur das bekannteste Werk des Künstlers, es zählt zu den populärsten Bildern jener künstlerischen Bewegung des 20. Jahrhunderts, die die Bezeichnung Surrealismus trägt. Dieser Name fand erstmals 1917 Einzug in die Kunstdiskussion und bezeichnet das „über oder neben der Wirklichkeit Stehende“. Realität und Irrealität schließen sich im Verständnis der Surrealisten nicht mehr gegenseitig aus, sondern gehen eine neue Verbindung, eine übergeordnete Realität ein.

Die Geburtsstunde der Bewegung geht auf das Jahr 1924 zurück, als Andre Breton (1896–1966) das „1. Surrealistische Manifest“ veröffentlichte. Der Surrealismus verbreitete sich zunächst in Europa und später in Amerika, bevor sich die Gruppe angesichts der Streitigkeiten unter den Mitgliedern zu Beginn des Zweiten Weltkriegs auflöste. Dies hinderte allerdings die bekanntesten Vertreter wie Max Ernst (1891–1976), Rene Magritte (1898–1967), Joan Miro (1892–1983) oder Salvador Dali nicht daran, bis an ihr Lebensende Werke im Geiste des Surrealismus zu schaffen.

Ziel ihres Ideologen Andre Breton war es, alle Bereiche des gesellschaftlichen und individuellen Lebens zu erfassen und umzugestalten. Einige Surrealisten waren aus der Dada-Bewegung hervorgegangen, lehnten die bürgerliche Gesellschaft ab und waren von der Notwendigkeit einer revolutionären Veränderung überzeugt.

Als einen wichtigen Anreger betrachteten die Surrealisten den Italiener Giorgio de Chirico (1888–1978), der im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts mit seinen absurden Stadtansichten und den geheimnisvollen Zusammenstellungen von Gegenständen die *pittura metafisica* begründet hatte, sich allerdings nie den Surrealisten anschloss und eher kritische Distanz hielt.

Eine der Voraussetzungen für den Surrealismus waren die Theorien der Psychoanalyse Sigmund Freuds (1856–1939), der mit seinem 1900 erschienenen Buch über den Traum und die Rolle des Unbewussten auf die Bedeutung verdrängter Phantasien hingewiesen hatte. Die Surrealisten wollten die Trennung von Vernunft und Traum, von Logik und Phantasie aufheben. Sie betrachteten die Dominanz des Rationalen als Grundübel der Gesellschaft. Stattdessen wollten sie die in jedem Menschen vorhandenen schöpferischen Kräfte freisetzen, um so in neue Erfahrungs- und Erlebniswelten vorzustoßen. Im Manifest der Gruppe



Salvador Dali: Die Beständigkeit der Erinnerung, 1931

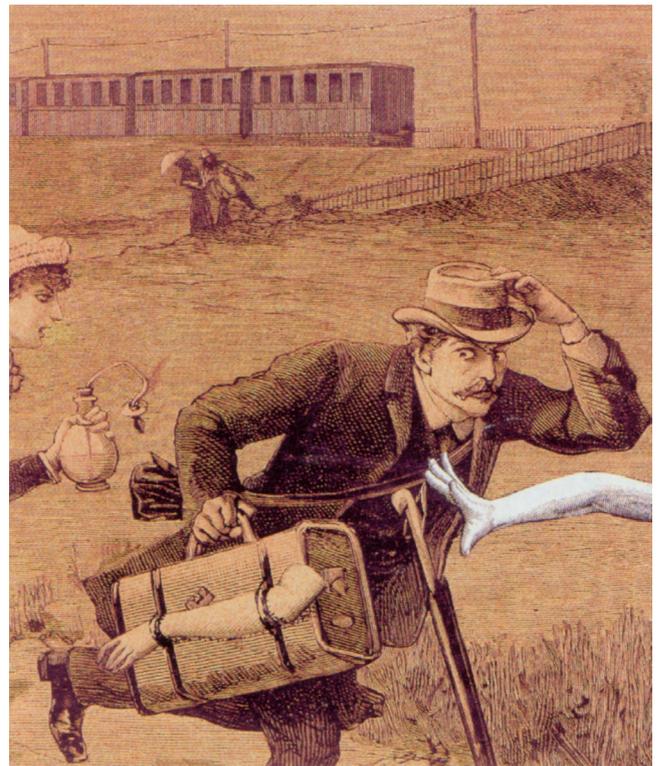


Giorgio de Chirico: Das Lied der Liebe, 1914

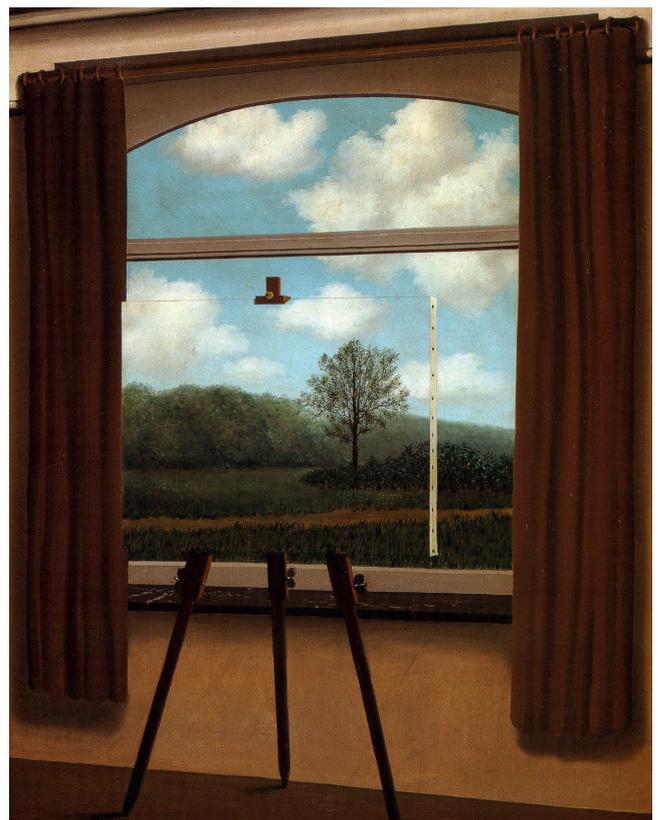
heißt es u. a.: „Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis heute vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allgewalt des Traums, an das absichtsfreie Spiel des Gedankens. Er zielt darauf hin, die anderen psychischen Mechanismen zu zerstören und ihre Stelle einzunehmen zur Lösung der wichtigsten Lebensprobleme.“

Das Absurde und vom Verstand nicht Kontrollierbare sahen die Surrealisten als das eigentlich Menschlich-Elementare an. Ein Ausspruch des von ihnen geschätzten Comte de Lautreamont aus dem Jahre 1890 fasst ihre Absichten geradezu programmatisch zusammen: „Schön wie die zufällige Begegnung eines Regenschirms mit einer Nähmaschine auf einem Seziertisch.“

Das Unbewusste als Quelle der Inspiration lässt sich als große Gemeinsamkeit der recht unterschiedlichen Ansätze feststellen. Max Ernst experimentierte mit verschiedenen Techniken wie der Frottage, der Decalcomanie oder der Grattage, bei denen der Zufall eine Rolle spielt, Rene Magritte malte seine Bilder, in denen er die Nicht-Identität von Abgebildetem und Abbild thematisierte, Joan Miro stellte in seinen eigenwilligen Kompositionen skurrile Zeichen und Ideogramme mit magischer Bedeutung zusammen. Salvador Dali schließlich machte nicht nur durch seine Gemälde und Graphiken, sondern auch durch effektvolle Selbstinszenierungen von sich reden.



Max Ernst: Zeig deinen Koffer her, mein Lieber, 1929

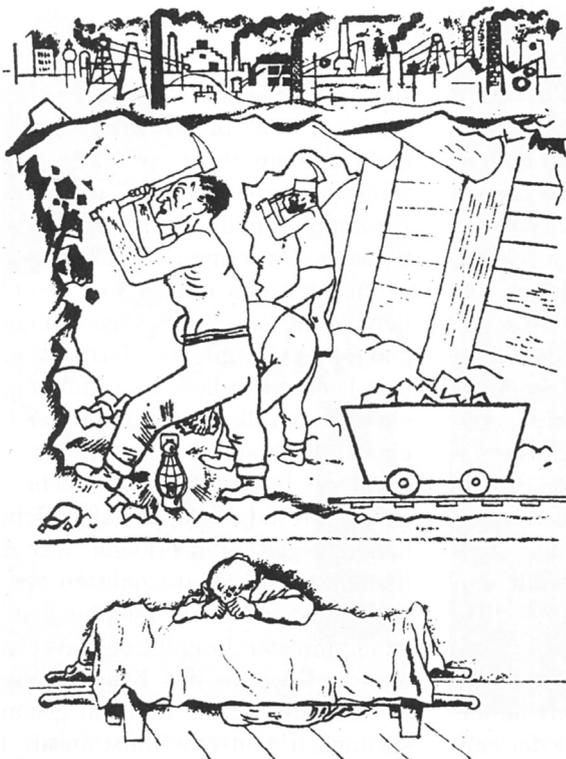


René Magritte: Die Beschaffenheit des Menschen I, 1933

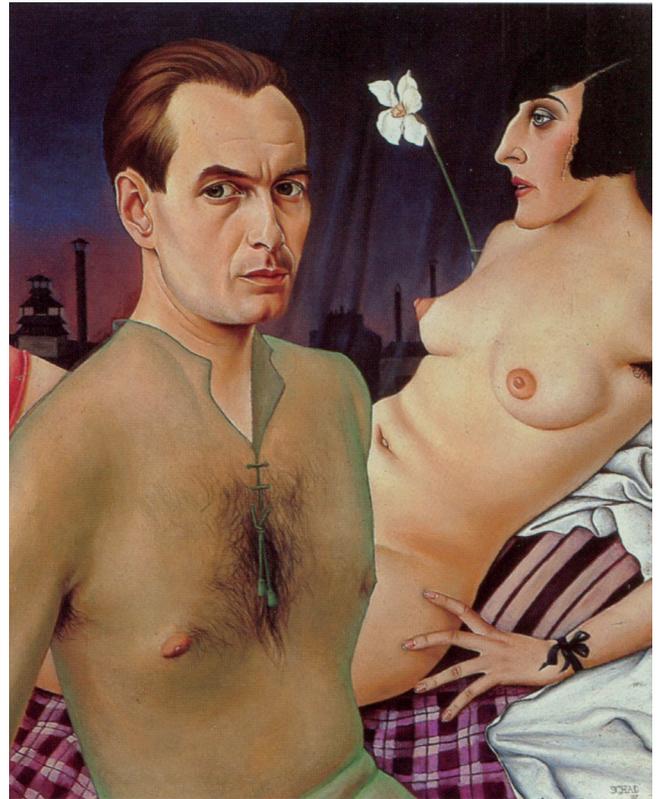
# Neue Sachlichkeit

Als Gustav Hartlaub, der Direktor der Mannheimer Kunsthalle, 1925 seine Ausstellung zur zeitgenössischen deutschen Kunst eröffnete, charakterisierte er mit dem Titel das Schaffen einer jungen Künstlergeneration: „Neue Sachlichkeit“. Die beteiligten Maler zeigten nicht mehr den expressionistischen Überschwang der Vorkriegsjahre, ebenso wenig die Tendenz zur reinen Abstraktion oder das chaotisch-kreative Experiment der Dada-Bewegung. Ernüchtert von hochfliegenden Utopien wollten sie sich den gesellschaftlichen Umbrüchen der so genannten „Goldenen Zwanziger Jahre“ stellen, den Glanz, aber auch das Elend ihrer Zeit sachlich darstellen. Ihr Realismus, ihre nüchterne Bildsprache waren weitgehend frei von einer persönlichen Handschrift. Die Motive sind von präzisen, überdeutlich konturierenden Linien definiert, der Bildaufbau ist klar und fest geordnet. Der dargestellte Moment erscheint erstarrt und wie im luftleeren Raum eingefroren, Architekturen wirken wie Fassaden, Menschen wie Puppen auf einer Bühne.

Die Künstler hatten die Grausamkeiten des Ersten Weltkrieges unmittelbar erfahren und erlebten den schwierigen Aufbau der jungen Weimarer Republik aus den Wirren der Nachkriegszeit: die große politische Unruhe, die sich gewalttätig in Putschen oder Straßenschlachten entlud, die hohe Arbeitslosigkeit und die Armut so vieler, ebenso die neuen Eliten wie die Kriegsgewinnler.



George Grosz: *Wo die Dividenden herkommen*, 1921



Christian Schad: *Selbstbildnis mit Modell*, 1927

Maler und Zeichner wie George Grosz (1893–1959) oder Otto Dix (1891–1969) kamen in den zwanziger Jahren zur Neuen Sachlichkeit. Sie gehörten politisch dem linken Flügel an und zielten mit ihren provozierenden Darstellungen der gesellschaftlichen Missstände auf eine Veränderung des Systems: „Geht heraus aus euren Stuben, [...] lasst euch von den Ideen der arbeitenden Menschen erfassen und helft ihnen im Kampf gegen die verrottete Gesellschaft.“ (George Grosz, 1920/1921) Diese sozialkritisch engagierte Richtung der Neuen Sachlichkeit bezeichnet man als Verismus.

Künstler wie Christian Schad (1894–1982) hingegen waren fasziniert vom aufblühenden Nachtleben in den Großstädten, von der mondänen Welt der Revuen und Nachtclubs. Die Maler und Zeichner stellten dieser schillernden Welt aber auch ihre Schattenseiten gegenüber, die Welt der Straßendirnen oder die Opfer grausamer krimineller Gewalttaten.

Ein großes Thema war die Technik mit ihrer kalten, präzisen Perfektion, so bei Franz Radziwill (1895–1983) mit seinen dunkelbedrohlichen Bildern. Sein „Magischer Realismus“ verlieh den Dingen einen rätselhaften, befremdlichen Charakter. Bedeutende Fotografen der zwanziger und dreißiger Jahre arbeiteten in neusachlicher Weise, wie etwa

Karl Blossfeld (1865–1932), der in präzisen Nahaufnahmen Formendetails der Natur festhielt. Auf fotografische Porträts typischer Vertreter verschiedener Berufe und gesellschaftlicher Gruppen spezialisierte sich August Sander (1876–1964). Die Ästhetik der Maschinenwelt dokumentierte Albert Renger-Patzsch (1897–1966). Eine der Neuen Sachlichkeit vergleichbare realistische Strömung lässt sich auch in der Fotografie und der Malerei Amerikas beobachten, etwa beim Maler Edward Hopper (1882–1967).

Andere Künstler der Neuen Sachlichkeit konzentrierten sich auf klassische Themen wie das Stillleben oder die Landschaft. Alexander Kanoldt (1881–1939) und Georg Schrimpf (1889–1938) mit einem weniger kritischen Verständnis von Neuer Sachlichkeit suchten in ihren Bildern nach Reinheit und Klarheit. Zeitweise standen sie in politischer Nähe zum Nationalsozialismus. Hitlers Machtergreifung bedeutete aber auch für sie nach wenigen Jahren das Ende ihrer künstlerischen Karriere, den Ausschluss von ihren Professuren oder Ausstellungsverbot. In der Diktatur setzte sich ein System durch, in dem künstlerischer Anspruch durch parteipolitische Vorgaben und willkürliche Vorlieben der Funktionäre völlig verdrängt wurde – für die Maler der Neuen Sachlichkeit gab es keinen Platz mehr.



Albert Renger-Patzsch: Hochofenwerk, 1927



Otto Dix, Spielende Kinder, 1929



Alexander Kanoldt: Stillleben, 1925

# Futurismus



Marcel Duchamp: Akt eine Treppe hinabsteigend, 1912

Der Futurismus (lat. futurum = Zukunft) entwickelte sich in Italien um 1909/1910 als Avantgardebewegung, welche mit allem Vorhergehenden brechen wollte. Der Futurismus beschränkte sich keineswegs auf die bildende Kunst, sondern verfügte über einen ganzheitlichen Ansatz, der alle Lebensbereiche ergreifen sollte. Zwischen 1909 und 1916 publizierten die Futuristen rund 50 Manifeste, die sich auch zu Theater, Literatur, „Lärmkunst“ und anderen Kategorien programmatisch äußerten.

Futuristische Künstler agierten gegen die Akademien, setzten Museen mit Friedhöfen gleich und warben stattdessen für eine Ästhetik körperauflösender Dynamik. Dementsprechend setzte sich der Futurismus, dem Kubismus hierin vergleichbar, mit der Form und ihrer Zerlegung auseinander. Die futuristische Formaauflösung arbeitete dabei aber nicht nur mit der rein kubistischen Zersplitterung der Figuren, vielmehr sollten wie bei einer „Chronofotografie“ – einem mehrfach belichteten Foto - aufeinander folgende Bewegungsabläufe in dem Bild visualisiert werden.



Giacomo Balla: Bewegungsrhythmus eines Hundes an der Leine, 1912



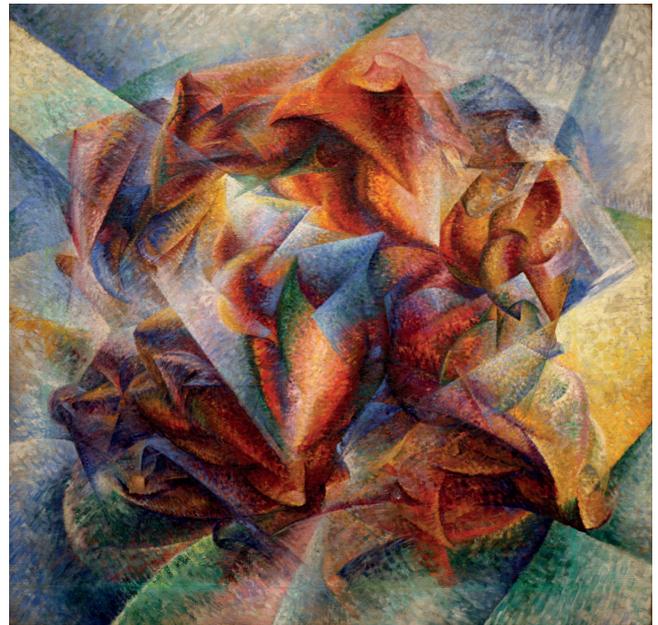
Umberto Boccioni: Angriff der Lanzenreiter, 1915

Der Faktor Zeit erhielt somit eine wichtige Bedeutung in der Kunst des Futurismus. Die in den Bildern gezeigte Simultaneität dynamischer Vorgänge sollte den technischen Fortschritt abbilden und verweist damit auf die zukunftsorientierte Einstellung der Strömung. Die Kompositionen des Futurismus werden demnach rhythmischer und ausschnittthafter, da sich Bewegung nicht in einen vorgegebenen Bildraum einfügen kann. Die Künstler entwickelten einen schnellen und vibrierenden Duktus, die Perspektive und die Umrisslinien lösen sich auf, Farben und Formen entsprechen sich. Auch die Plastik möchte einzelne Bewegungssequenzen und die Geschwindigkeit der technologischen Welt in einem Objekt festhalten, so dass die Figur wie bei Umberto Boccionis Werk „Einzigartige Formen der Kontinuität im Raum“ wie aufgesplittert wirkt.

Gesellschaftshistorisch erwuchs die futuristische Begeisterung für die Geschwindigkeit aus dem Wunsch, die Gesellschaft im Zuge der progressiven technischen Ent-

wicklungen vollkommen neu zu strukturieren. Das Gründungsmanifest des Futurismus, das der Dichter Filippo Tommaso Marinetti am 20. Februar 1909 in „Le Figaro“ publizierte, proklamiert dementsprechend den Bruch mit allen althergebrachten Traditionen. Den Krieg sahen die Futuristen als eine Möglichkeit an, die Welt von alten und nicht zeitgemäßen Anschauungen zu reinigen und von neuem beginnen zu können. Dieser aggressive Militarismus beschreibt die dunkle Seite des Futurismus, die in Zusammenhang mit dem italienischen Faschismus steht. Die Forderung der Futuristen, die traditionellen Gattungsgrenzen zu überschreiten, ist dagegen von hohem avantgardistischem Wert und sollte etwa im Dadaismus Anklang finden. Philosophisch standen die Futuristen den Ideen Friedrich Nietzsches und Henri Bergsons nahe.

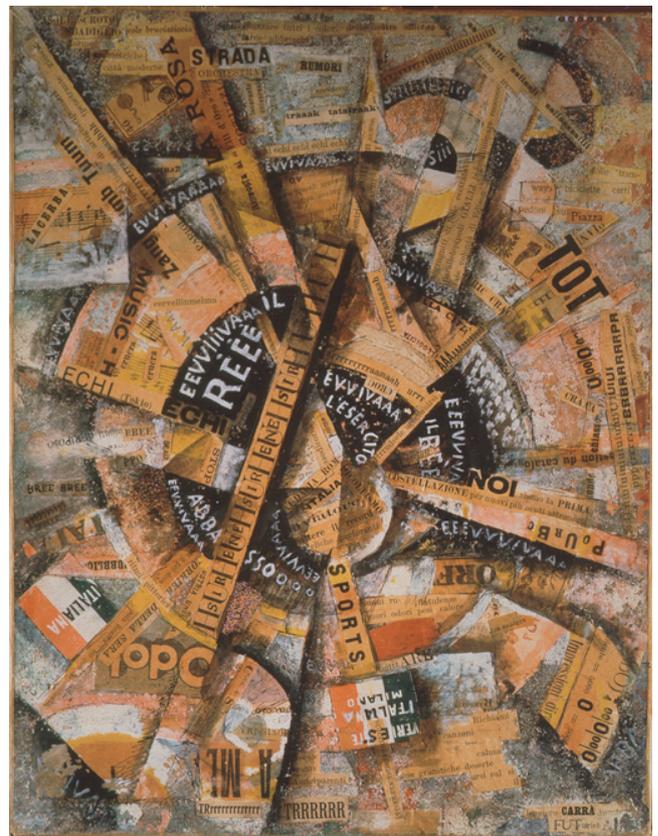
Zu den bedeutendsten Künstlern des Futurismus rechnen Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Filippo Tommaso Marinetti, Luigi Russolo und Gino Severini. Eine futuristische Architektur vertreten Antonio Sant'Elia und Mario Chiattono.



Umberto Boccioni: *Dynamismus eines Fußballspielers*, 1913



Umberto Boccioni: *Einzigartige Formen der Kontinuität im Raum*, 1913



Carlo Dalmazzo Carrà: *Interventionist Demonstration*, 1914

# Orphismus, Orphischer Kubismus

Der Begriff Orphismus bzw. Orphischer Kubismus (abgeleitet vom mythischen Sänger und Lyra/Leier-Spieler Orpheus, frz. *orphique* = geheimnisvoll) bezeichnet eine aus dem Kubismus entstandene Kunstrichtung, bei der vor allem Kreisgebilde in bunten Farben auf der Grundlage der Farbtheorie des Chemikers Michel Eugène Chevreul, beschrieben in dessen 1839 erschienenen Buch *Gesetz der Simultankontraste bei den Farben*, geschaffen wurden.

Die Bezeichnung Orphismus wurde im Jahre 1912 für die Bilder Robert Delaunays von dem Schriftsteller Guillaume Apollinaire geprägt, der im selben Jahr eine Einführung zur Delaunay-Ausstellung in der Galerie Der Sturm von Herwarth Walden gab. Apollinaire sah im Orphismus eine Überwindung des Kubismus gegeben und pries die Malerei von Delaunay, František Kupka und anderen jungen Malern des späten deutschen Expressionismus als „poetische und musikalische“ Sprache. Ziel des Orphismus war es, der reinen Musik eine reine Malerei entgegenzusetzen, die aufgelöst vom Gegenständlichen in eine rhythmische Farbharmone darstellen sollte. Gestaltungsmittel sind die dynamischen Kräfte der Farbe, somit ist Farbe und ihre räumliche Wirkung wesentliches Kompositionselement. Licht ruft nicht nur Farbe hervor, sondern ist selbst Farbe.

Der Simultankontrast, die gleichzeitige Präsentation warmer und kalter, komplementärer und im Spektrum benachbarter Farben sind ein wesentliches Stilmittel des Orphismus. Sie sollen im Auge des Betrachters durch ihre optischen Effekte den Eindruck von Bewegung erzeugen.

Robert Delaunay, der seinen 1912 entwickelten Stil *Cubisme écartelé* (zerteilter Kubismus) nannte, war der wichtigste Vertreter dieser Kunstbewegung. Delaunay sah, und erläuterte dies in umfangreichen kunsthistorischen Schriften, in der Farbe sein eigentliches Bildmaterial, aus der die reine Malerei entstehen sollte, die „auf die Gegenstände verzichten“ und „vollkommen abstrakt sein konnte.“ Während Chevreul seine Theorie als eine Anleitung für Künstler verstand, so entwickelte Delaunay, der das Buch während seines Militärdienstes als Regimentsbibliothekar in Laon las, aus Chevreuls Theorie sein künstlerisches Konzept, das für ihn Ausdruck einer Weltanschauung war und von ihm als verbindlich angenommenen wurde. Die Idee der reinen Farbmalerie war für ihn die notwendige Vorstellung von einem Universum, und der damit verbundenen Vorstellung von Wirklichkeit, „die nur durch die optische Wahrnehmung angemessen erkannt werden kann und sich als simultane Bewegung der Farben im Licht zeigt.“

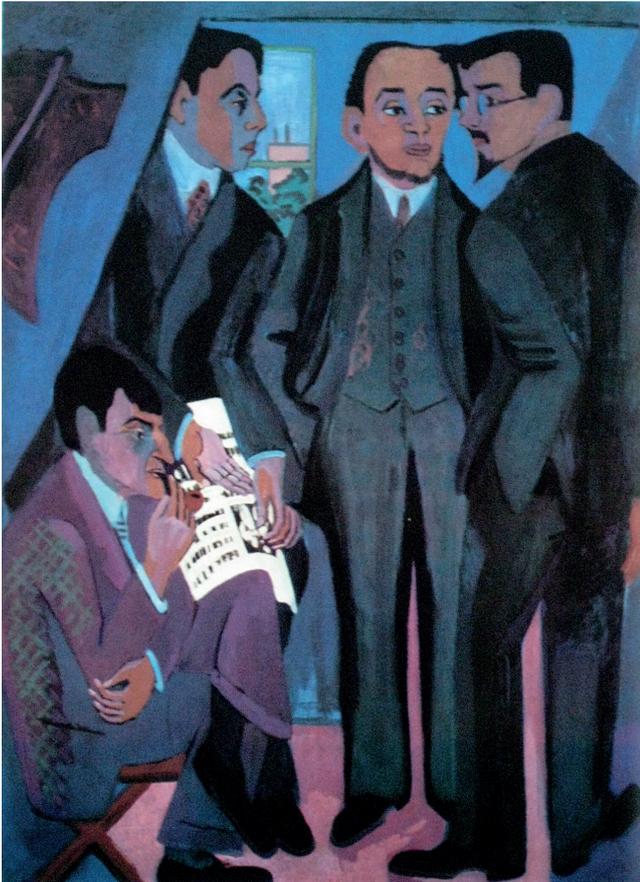
Die Malerei sollte auf diese Weise als Mittel der Erkenntnis neu begründet und der Rang des Malers neu bewertet werden, denn nur der Maler sei in der Lage, diese Wirklichkeit nicht nur zu sehen, sondern auch zu vermitteln. Delaunay bemerkte zu seinen Fenster-Bildern, dass hinter jedem dieser Fenster eine neue Wirklichkeit liege, die das ABC der Ausdrucksmöglichkeiten ist, die sich der physikalischen Elemente der Farbe bediene und aus denen die neuen Formen gestaltet werden können. „In dieser Malerei trifft man noch auf Andeutungen, die an die Natur erinnern, aber in einem allgemeinen Sinn, nicht in einem analytischen und beschreibenden wie in der vorhergehenden kubistischen Epoche.“

Vor allem Sonia Delaunay-Terk und der US-Amerikaner Patrick Henry Bruce, ein Schüler von Henri Matisse, ließen sich in ihren Arbeiten vom Orphismus beeinflussen. Zudem sollen Arbeiten von Marc Chagall, Raymond Duchamp-Villon und von Mitgliedern des Blauen Reiters sowie der *Section d'Or* vom Orphismus inspiriert sein.



Robert Delaunay: *Fensterbild*, 1912

# Die Brücke

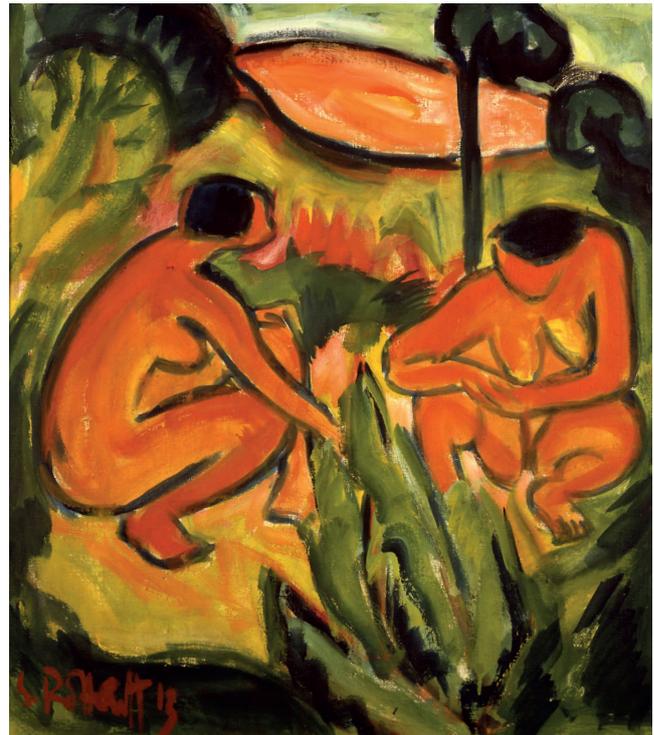


Ernst Ludwig Kirchner: *Die Maler der „Brücke“, 1925*

Die expressionistische Künstlergruppe „Brücke“ wurde 1905 in Dresden durch Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), Erich Heckel (1883–1970), Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976) und den bald wieder ausgetretenen Maler Fritz Bleyl (1880–1966) gegründet. Weitere Mitglieder folgten in den nächsten Jahren, wobei neben den bereits Erwähnten nur noch Max Pechstein (1881–1955) und Otto Mueller (1874–1930) sowie in geringerem Maße Emil Nolde (1867–1956) die Entwicklung der „Brücke“ prägten.

Die „Brücke“ entstand nach dem Vorbild der deutschen Romantiker als künstlerische Lebensgemeinschaft auf der Suche nach Freundschaft und Anerkennung außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft. Der Name stammte von Karl Schmidt-Rottluff. Für ihn beinhaltete die „Brücke“ sowohl die für die Expressionisten notwendige Vieldeutigkeit als auch die Idee eines Verbindungsweges, womit das programmatische Erneuerungspotential der expressionistischen Kunst ausgedrückt wurde.

Im Gegensatz zum „Blauen Reiter“ verfügte die „Brücke“ über keinen umfassenden und reflektierten kunsttheoretischen Apparat. Ihr „Manifest“ beschränkte sich auf zwei

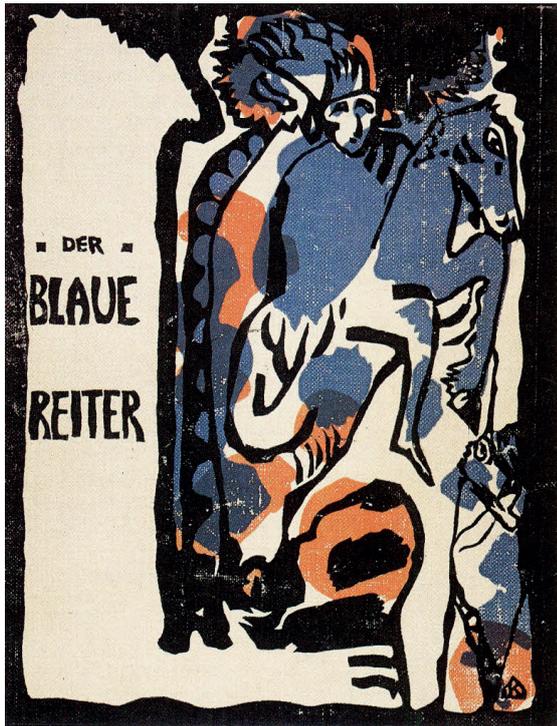


Karl Schmidt-Rottluff: *Akte in den Dünen, 1913*

Sätze mit einem Aufruf an die zukunftsstiftende Jugend, wobei ihr Programm von der Lektüre Friedrich Nietzsches inspiriert war. Eine weitere Eigenart der „Brücke“ betrifft die Entwicklung eines einheitlichen Malstils, der Ausdruck ihrer gemeinschaftlichen Lebensweise war. Charakteristisch sind ein spontaner und flüssiger Farbduktus, der breitflächig aufgetragen wurde, sowie komplementäre Farbkontraste. Die Vorliebe der Brücke-Künstler für kantige Figuren und vereinfachte Gegenstände steht mit ihrer Begeisterung für afrikanische Kunst im Zusammenhang und fand im Holzschnitt ein geeignetes Ausdrucksmittel.

Während der „Brücke“-Stil hauptsächlich auf Erich Heckels Kunst zurückzuführen ist, prägte Ernst Ludwig Kirchner die thematische Auswahl der „Brücke“. Dabei wurden vor allem Darstellungen des in die Natur eingebetteten Menschen und paradiesisch wirkende Aktfiguren bevorzugt. Ursprünglichkeit abseits der Folgen der Industrialisierung ist dabei das Stichwort. Dies änderte sich mit der Übersiedlung der „Brücke“ 1911 nach Berlin, wo sich die Künstler auf unterschiedliche Weise mit dem Thema Großstadt auseinandersetzten und einen individuelleren Stil entwickelten. Die zunehmende Entfernung der Künstler voneinander führte 1913 schließlich zur Auflösung der „Brücke“.

# Blauer Reiter

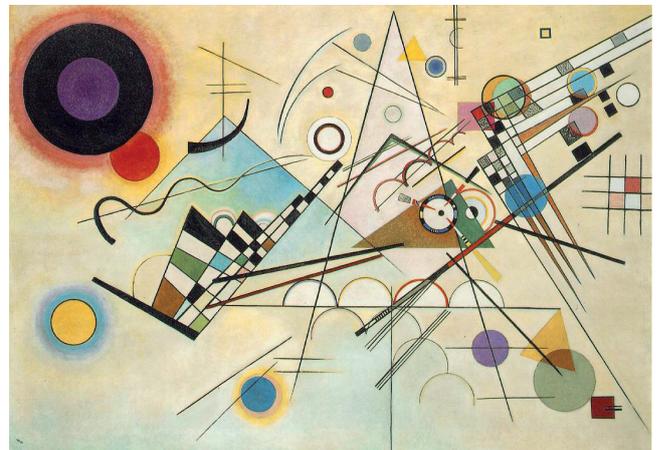


„Der Blaue Reiter“ ist neben der „Brücke“ die wichtigste Künstlervereinigung des deutschen Expressionismus. Seine Entstehung verdankt „Der Blaue Reiter“ der Abspaltung einiger Künstler um Wassily Kandinsky (1866–1944) und Franz Marc (1880–1916) von der „Neuen Künstlervereinigung München“ im Jahr 1911. Sie organisierten eine Gegenveranstaltung, die zur gleichen Zeit wie die Ausstellung der „Neuen Künstlervereinigung München“ stattfand und demonstrativ die progressive Ausrichtung des „Blauen Reiters“ zum Ausdruck brachte.

Insgesamt fanden zwei wichtige Ausstellungen des „Blauen Reiters“ statt, die auch Werke vieler führender ausländischer Avantgardisten zeigten. Entscheidender sowohl für die Entwicklung des „Blauen Reiters“ als auch für seine internationale Resonanz wurde allerdings der 1912 von Wassily Kandinsky und Franz Marc herausgegebene Almanach „Der Blaue Reiter“. Die Auswahl der dort veröffentlichten Beiträge spiegelt Wassily Kandinskys Ideal der Synthese aller Künste wider, denn sie umfasst Literatur, Theater, Musik und natürlich die bildenden Künste. Abgebildet wurden Werke nicht nur des „Blauen Reiters“, sondern auch anderer Avantgardisten. Daneben fanden auch außereuropäische Künstler, Volks- und Kinderkunst Berücksichtigung. Die Herausgeber wollten damit die Idee der „inneren Notwendigkeit“ zum Ausdruck bringen, wonach jede aus dem Inneren des Schaffenden entstandene Kunstform legitim sei. Dafür lieferte die ohne Ausbildung geschaffene Kunst der so genannten „Primitiven“ ein ausgezeichnetes Beispiel.



Franz Marc: Die gelbe Kuh, 1911



Wassily Kandinsky: Komposition VIII, 1923

Diesem Programm entsprechend herrschte im „Blauen Reiter“ eine große stilistische Vielfalt, die unter dem gemeinsamen Motto der Überwindung des Materialismus zusammengefasst werden kann. Dieses Bestreben wurde von Wassily Kandinsky theoretisch untermauert, vor allem in seinem Buch „Über das Geistige in der Kunst“ (1911). Auch das Titelbild des Almanachs versinnbildlicht den Triumph des Geistigen (Hl. Georg) über den Materialismus (Drachen). In diesem Sinne kann auch die Großstadtflucht der Maler des „Blauen Reiters“ verstanden werden: Wie viele andere Künstler um 1900 idealisierten sie die ursprünglich wirkende Lebensweise der Bauern und zogen ins oberbayerische Voralpenland, wo Wassily Kandinsky sogar Lederhosen trug.

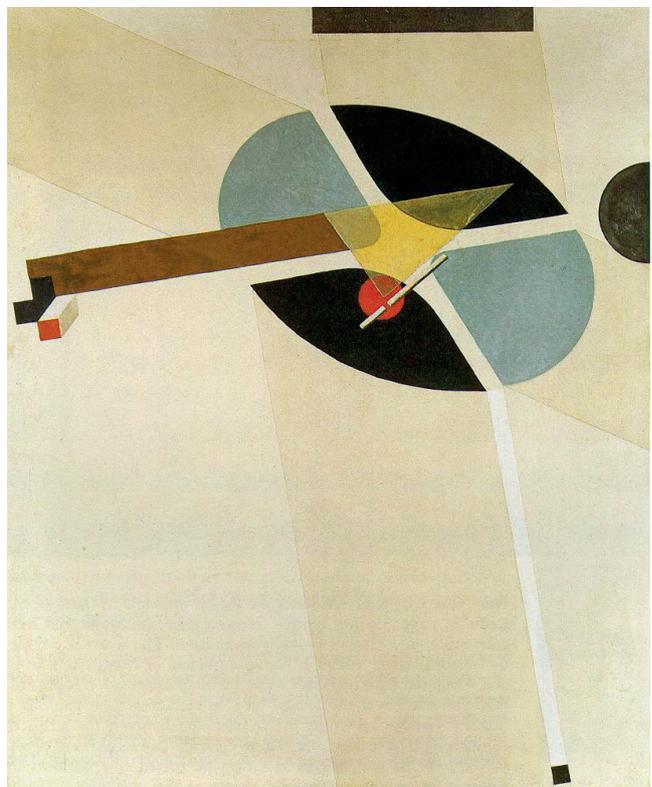
Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges löste sich die Gruppe 1914 auf. Wichtige Vertreter des „Blauen Reiters“ sind neben den bereits Erwähnten auch Paul Klee, August Macke, Marianne von Werefkin, Gabriele Münter, Alexej von Jawlensky und Alfred Kubin.

# Suprematismus und Konstruktivismus

Zeitgleich mit dem Futurismus in Italien zeichnen sich ähnliche Tendenzen zur Abstraktion in Russland ab. Michail Larionow (1881–1964) und seine Lebensgefährtin Natalija Gontscharowa (1881–1962) versuchen ab 1911/12 in „rayonnistischen“ Gemälden, Bewegung in sich überkreuzenden oder parallel geführten Kraftlinien abzubilden. Diese Versuche sind eine wichtige Voraussetzung der Kunst Kasimir Malewitschs (1878–1935). Seinen abstrakten Bildern liegen komplexe mystische und philosophische Konzepte zugrunde, die das Erleben von Raum und Zeit verbildlichen wollen. Dies ist ihm zufolge nur über „nicht objektive“, d. h. abstrakte Formen möglich, die seinem Suprematismus zugrundeliegen. Er unterlegt bestimmte Farben mit philosophischen Inhalten, Weiß etwa steht für das Kontinuum des Raumes, den er gar mit einem suprematistischen Satelliten bereisen möchte. Unter seinem Einfluss reduzieren die meisten Maler Russlands ihre Ausdrucksmittel in äußerster formaler Konzentration. El Lissitzky (1890–1941) etwa mit den Proun-Bildern und -Räumen oder die Künstlerin Ljubow Popowa (1889–1924), die zunächst noch vom französischen Kubismus geprägt ist. Für einen kurzen Moment entspricht die Avantgardekunst der revolutionären Wirklichkeit. Beiden ist die vehemente Absage an die Tradition des zaristischen Russland gemeinsam. Bald nach 1917 setzt eine Polemik über den Stellenwert von Kunst in der revolutionären Gesellschaft ein. Vladimir Tatlin (1885–1953) und Alexander Rodtschenko (1891–1956) vertreten die Auffassung, dass der Künstler als Gestalter der neuen Gesellschaft für diese relevante Arbeiten durchzuführen habe, etwa im Entwurf von Plakaten, in der Buchgestaltung und im Kunstgewerbe. Die Malerei als traditionelle Bildgattung wird vom „Konstruktivismus“ zurückgedrängt. Der Künstler wird zum Ingenieur der revolutionären Zukunft, er organisiert die Lebensweise der Menschen, in allen Medien, mit allen Materialien der modernen Welt. Die Formensprache bleibt abstrakt, mit stark linearen und dynamischen Akzenten im Gegensatz zur in sich ruhenden Kunst Malewitschs. Konstruktivismus und Suprematismus entwickeln sich parallel als zunächst offiziell geförderte, dann geduldete Stile weiter, bis 1934 der „Sozialistische Realismus“ als einzig mögliche Form künstlerischen Ausdrucks von Stalin verordnet wird.



Natalija Gontscharowa: *Der Raucher*



El Lissitzky: *Proun-Konstruktion, 1923*

# De Stijl

1917 wurde die Künstlerbewegung „De Stijl“ ins Leben gerufen. Zu den Gründungsmitgliedern zählten Theo van Doesburg, Bart Anthony van der Leek, Piet Mondrian, Jacobus Johannes Pieter Oud, Robert van't Hoff, Vilmos Huszár und Jan Wils. Zum De Stijl-Kreis gehörten ferner Cornelis van Eesteren, Hans Richter, Gerrit Thomas Rietveld, Truus Schröder-Schräder, Georges Vantongerloo und Friedrich Vordemberge-Gildewart.

Im Jahr der Gründung erschien erstmalig die Zeitschrift „De Stijl“, von der die Gruppe ihren Namen entlehnte. Gleichzeitig war das Journal Publikationsorgan der Bewegung, in dem Manifeste und Theorien veröffentlicht wurden.

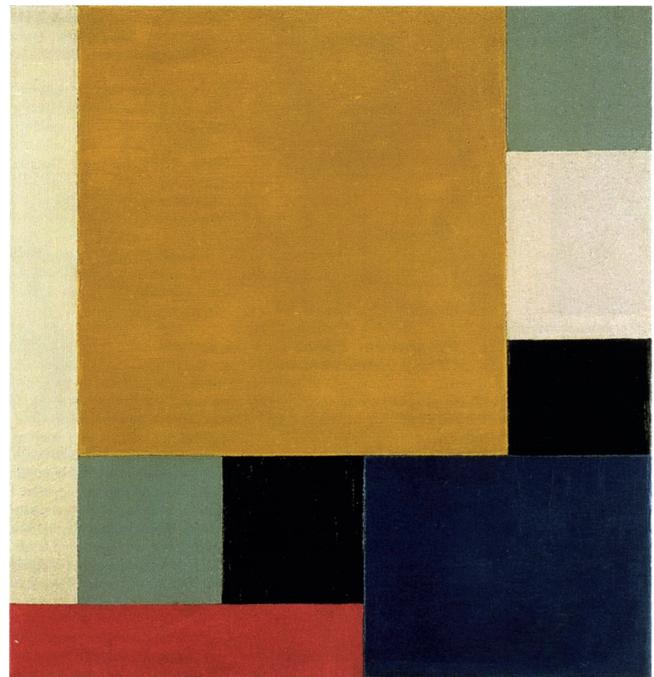
Das grundlegende Programm wurde 1918 im ersten Manifest formuliert und sollte sich im weiteren Verlauf in der künstlerischen Praxis niederschlagen: Ziel war die völlige Abstraktion, die durch eine Konzentration auf die Grundfarben Rot, Gelb und Blau sowie auf Schwarz, Grau und Weiß, auf einfache geometrische, scharf begrenzte Grundformen und ferner auf eine horizontale und vertikale Durchgliederung der Komposition erreicht wurde. Die vom Menschen hergestellte bildimmanente Ordnung stand in bewusstem Gegensatz zur wild und unkontrolliert wuchernden Natur. Für die Malerei wegweisend wurden die Gemälde von Piet Mondrian (1872–1944). Piet Mondrian gelangte über eine gründliche Beschäftigung mit den Werken des Kubismus und über eine zunehmende Schematisierung hin zu einer völligen Abkehr vom Gegenständlichen. Piet Mondrians Hauptwerke, in denen stets farbige, weiße oder graue Flächen sowie schwarze Linien vorherrschen, führen die Prinzipien von De Stijl mustergültig vor Augen.

Nicht nur auf die Malerei, auch auf die Bereiche Inneneinrichtung, Design und Architektur wurden die De Stijl-Prinzipien übertragen, wo gemäß Piet Mondrians Auffassung die Farben Ausdruck für feste Materie waren und die Nichtfarben den leeren, offenen Raum symbolisierten.

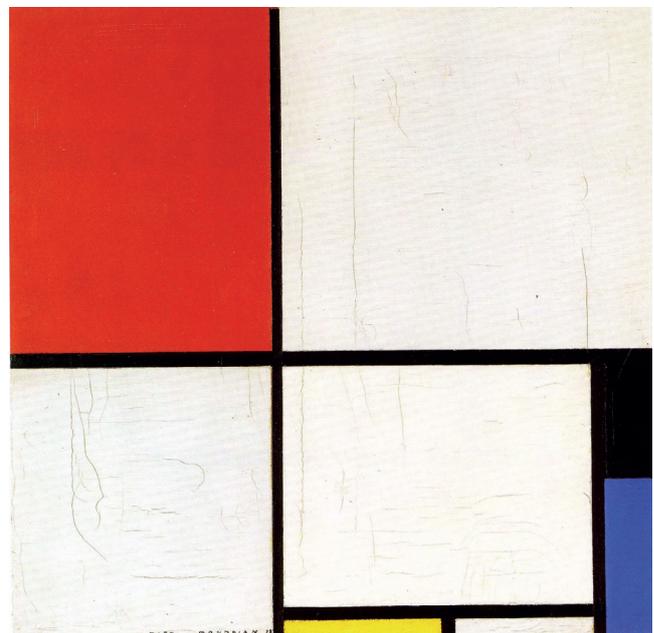
Die Grundsätze von De Stijl wirkten außerdem prägend auf die Etablierung der geometrischen Abstraktion am Bauhaus, hatte doch Theo van Doesburg (1883–1931) in Weimar einen Kunstkurs angeboten, den viele Bauhüsler besuchten.



*Gerrit Rietveld: Rot-Blauer Stuhl, 1917*



*Theo van Doesburg, Compositie XXII, 1922*



*Piet Mondrian: Komposition mit Rot, Gelb und Blau, 1928*

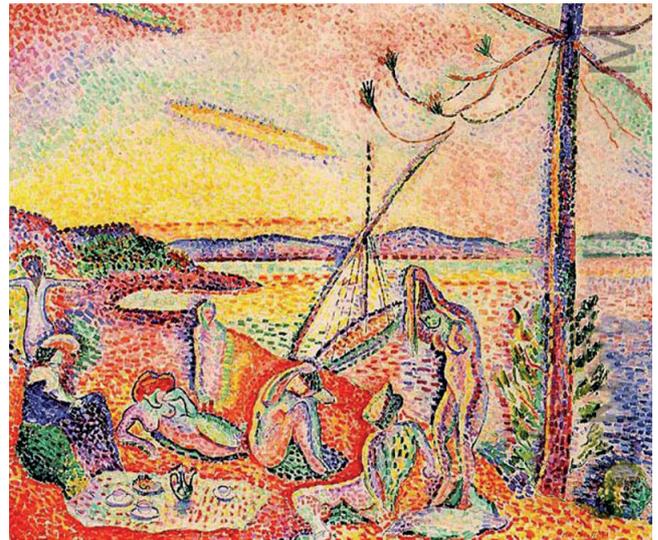
# Fauvismus

Auf dem Pariser Salon d'Automne 1905 stellte eine Gruppe von Künstlern außergewöhnliche Werke aus, die sich durch eine satte und grelle Farbigkeit sowie einen spontanen Duktus auszeichneten. Der berühmte Kunstkritiker Louis Vauxcelles nannte sie abwertend „Fauves“ (deutsch: „Wilde“), wovon sich die Bezeichnung dieser zentralen Bewegung der französischen Avantgarde ableitete.

Der Fauvismus ist ein Stilbegriff für das Werk einer heterogenen Künstlergruppe, die etwa zwischen 1904 und 1908 Bestand hatte. Der wichtigste Künstler des Fauvismus war Henri Matisse, der als „König der Wilden“ bekannt wurde. An seinem Gemälde „Luxe, Calme et Volupté“ (1904) sind alle Hauptmerkmale des Fauvismus ablesbar. Die Darstellung verschiedener Akte in einer Landschaft in spielerischer und erotischer Haltung hätte auch impressionistisch sein können, doch die leuchtenden und antinaturalistischen Farben, die Vereinfachung der Formen sowie die flächige Komposition deuten in eine andere Richtung. Der Fauvismus ist zwar dem Postimpressionismus verpflichtet, erreicht aber eine eigenartige dekorative Wirkung.

Die Fauvisten bewunderten die Kraft der Farbe in den Werken Vincent van Goghs und Paul Gauguins sowie die rationale und klare Komposition eines Georges Seurat. Allerdings verfügte der Fauvismus weder über eine eigene Theorie noch über ein programmatisches Manifest. Erst Jahre später äußerte sich Henri Matisse theoretisch zum Fauvismus. Er betonte dessen experimentelle Note: Zwar hatten die Fauvisten vom Postimpressionismus wichtige Impulse empfangen, der Impressionismus war ihnen aber zu flüchtig und der Pointillismus zu theoretisch. Erst der Fauvismus, so Matisse, verfüge über die nötige Nachhaltigkeit. Diese Dauerhaftigkeit wird durch das Elementare der Farben und der Formen ausgedrückt.

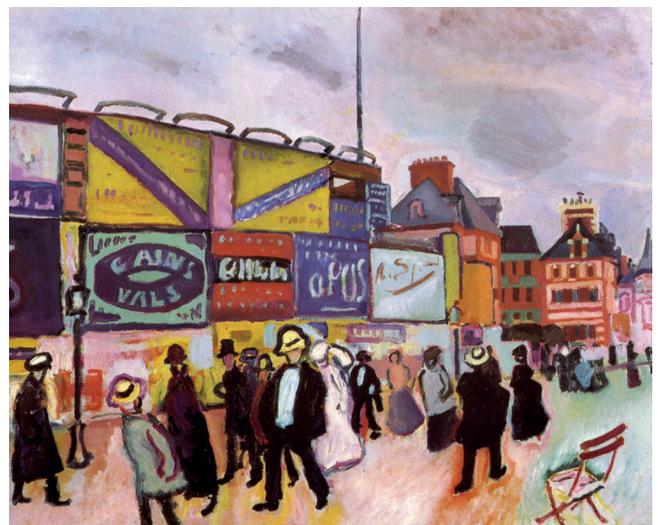
Weitere Vertreter des Fauvismus sind unter anderen André Derain, Kees van Dongen, Othon Friesz, Raoul Dufy, Henri Manquin, Albert Marquet, Jean Puy, Georges Rouault und Maurice de Vlaminck. Der Fauvismus stellte für die meisten dieser Künstler eine experimentelle Phase dar; schon zwischen 1907 und 1909 löste sich die lockere Gruppierung der Fauvisten wieder auf.



Henri Matisse: *Luxe, Calme et Volupté*, 1904



André Derain *Landschaft nahe Chatou*, 1904



Raoul Dufy: *Les affiches à Trouville*, 1906

# Konstruktivismus

Der Konstruktivismus ist eine um 1913 in Russland entstandene Kunstrichtung. In seiner völligen Abkehr vom mimetischen Abbild ist der Konstruktivismus eine konsequente Form der geometrischen abstrakten Kunst, die sich – wie es bereits im Namen anklingt – durch ein hohes Maß an technischer und mathematischer Perfektion auszeichnet. Außerdem war der konstruktivistischen Avantgardebewegung eine soziale Komponente zu eigen, sollten Architektur, Malerei und Bildhauerei als universelle und kollektive Künste doch zum Nutzen der Gesellschaft sein.

Zu den grundlegenden formalen Charakteristika der konstruktivistischen Kunst gehört der Einsatz von geometrischen oder technoiden Primärformen, die in harmonischer Ordnung im Raum oder auf der Fläche arrangiert werden. Speziell in der Malerei verzichtete man auf stark buntfarbiges Kolorit. Darüber hinaus experimentierte man mit der Wirkung von Licht und Bewegung.

Für die konstruktivistische Plastik ist Wladimir Tatlin (1885–1953) als wichtiger Vertreter anzuführen. Am Beginn seines plastischen Œuvres stehen die sogenannten Konterreliefs (ab etwa 1914), die er aus der eingehenden Beschäftigung mit dem Kubismus Pablo Picassos allmählich von jeglicher gegenständlichen Assoziation befreite und hier zu rein geometrisch und technoid konstruierten Lösungen gelangte, deren Materialcharakter, Spannung und Gewichtsverhältnisse er auslotete. Sie sind auch der notwendige Entwicklungsschritt hin zur Maschinenkunst, als deren Begründer Wladimir Tatlin gilt.

El Lissitzky (1890–1941) definierte mit dem Begriff „proun“ (abgeleitet von „pro unowis“) eine neue Bezugsgröße für seine geometrisch-abstrakte Kunst, die er zwischen 1919 und 1924 in Gemälden, Skulpturen und raumgreifenden Installationen vorführte.

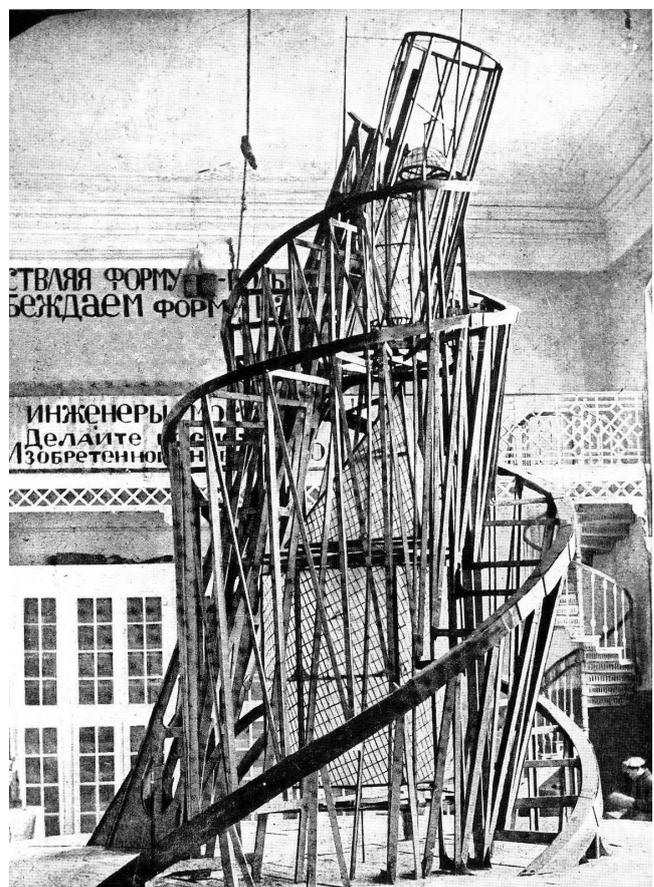
Auch László Moholy-Nagys (1895–1946) künstlerisches Schaffen ist in weiten Teilen dem Konstruktivismus verpflichtet. In den 1920er-Jahren hatte er technoide kinetische Objekte konstruiert und schließlich 1930 den ersten „Licht-Raum-Modulator“ vorgestellt, der aus zahlreichen Stangen, Metallscheiben, Glasplatten und Lichtquellen bestand und dessen Bewegung ein faszinierendes abstraktes Lichtspiel erzeugte.

Neben El Lissitzky, Wladimir Tatlin und László Moholy-Nagy sind Naum Gabo, Katarzyna Kobro, Antoine Pevsner und Alexander Rodtschenko als Hauptvertreter des Konstruktivismus anzuführen.

Der Konstruktivismus selbst gilt als Wurzel und Bedingung für viele zeitgleich oder allenfalls leicht zeitversetzt entstandene Nebenströmungen wie den Suprematismus oder die Maschinenkunst.



El Lissitzky: *Mit dem roten Keil schlag die Weißen*, 1919



Wladimir Tatlin: *Modell für ein Monument anlässlich der Dritten Internationalen*, 1919–1920

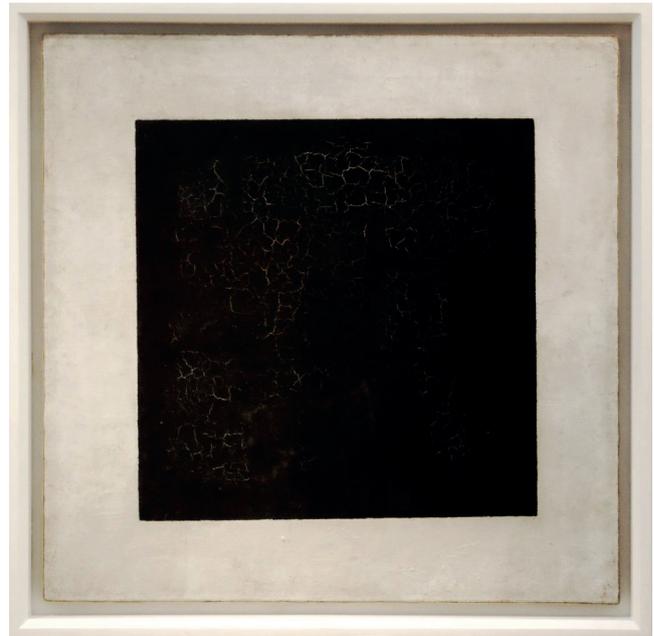
# Suprematismus

Der Suprematismus ist eine von Kasimir Malewitsch (1878-1935) begründete Kunstströmung im Umkreis des Konstruktivismus und entstand um 1913. Erstmals im „Suprematistischen Manifest“ von 1915 und später in diversen weiteren Schriften formulierte Kasimir Malewitsch die theoretischen Grundlagen des Suprematismus und proklamierte darin dessen völlige Befreiung vom Gegenstand, die zum absoluten und reinen Empfinden führe. Gleichzeitig spielte in den suprematistischen Kunstwerken die Vorstellung von Unendlichkeit eine wichtige Rolle. Vor diesem Hintergrund ist die Wahl des Namens verständlich, geht die Bezeichnung Suprematismus etymologisch doch auf das lateinische Wort „supremus“ zurück und bedeutet „höchst“ oder „äußerst“.

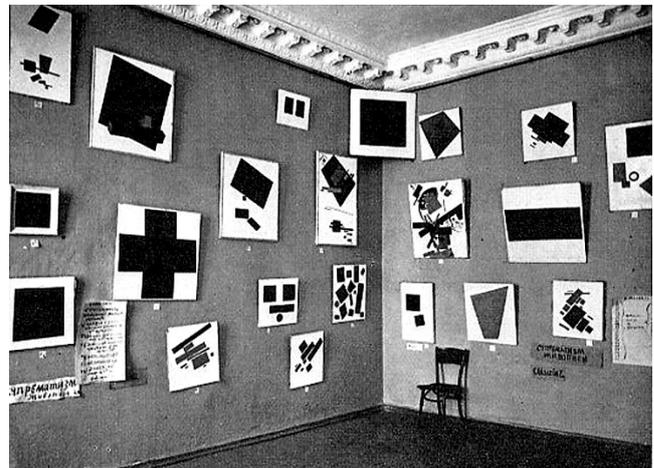
Wegweisende und notwendige Voraussetzung für die Entstehung des Suprematismus ist in der konstruktivistischen Herkunft Kasimir Malewitschs zu sehen, war dort doch die Abkehr vom mimetischen Abbild und die Verwendung geometrischer Formen bereits vollzogen worden. Auf formaler Ebene ist auch der Suprematismus durch den radikalen und konsequenten Einsatz einfacher geometrischer Formen gekennzeichnet. Diese Formen, vor einem neutral gehaltenen Hintergrund in der Fläche angeordnet, sollten zu einem neuen Empfinden von Raumstrukturen führen.

Kasimir Malewitschs „Schwarzes Quadrat auf weißem Grund“ (um 1915) gilt in seiner äußersten Konzentration auf die reine Form, deren Gegenstandslosigkeit zugleich ihre Vollkommenheit ist, als Ikone der suprematistischen Kunst.

Der Suprematismus Kasimir Malewitschs beeinflusste unter anderem Naum Gabo, Iwan Kljun, Antoine Pevsner, Ljubow Popowa, Iwan Puni, Alexander Rodtschenko, Nikolai Suetin, Wladimir Tatlin und El Lissitzky. Außerdem war die von 1919 bis 1922 an den Staatlichen Freien Kunstwerkstätten in Vitebsk bestehende Gruppe UNOVIS, zu deren Mitgliedern Kasimir Malewitsch und El Lissitzky zählten, maßgeblich an der Verbreitung des Suprematismus beteiligt.



*Kasimir Malewitsch: Schwarzes Quadrat, 1915*



*Die 0.10 Ausstellung mit dem Schwarzen Quadrat in Sankt Petersburg, 1915*



*Kasimir Malewitsch: Supremus No. 58, 1916*