

Leseprobe

Hans Heinz Holz

## Seins-Formen

Über strengen Konstruktivismus  
in der Kunst

AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2001

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in  
der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2001  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Germano Wallmann, [gw@geisterwort.de](mailto:gw@geisterwort.de)  
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-253-9  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

# Inhalt

<b>Vorab zu lesen</b> .....	7
<b>Teil I    Prinzipien und Kategorien</b> .....	9
Kapitel 1 Ein bildnerischer Universalienrealismus .....	11
Stijl – Suprematismus – Bauhaus .....	15
„Kunst ist, was der Künstler macht“ .....	25
Einzelnes und Allgemeines .....	28
Zur Axiomatik visueller Relationensysteme .....	34
Kapitel 2 Konstruktivität .....	39
Zum Begriff des strengen Konstruktivismus .....	39
Konstruktion von Fläche und Farbe .....	48
Kapitel 3 Logisch-dialektische Aspekte der Bildung von Serien .....	61
Ars combinatoria .....	61
Das Prinzip der Wandlung im Yijing .....	63
Logische Grundregeln .....	67
<b>Teil II    Zwei Paradigmen konstruktiver Kunst</b> .....	71
Kapitel 1 Ontologischer und semantischer Konstruktivismus .....	73
Vorgeschichte .....	73
Struktur und Bedeutung .....	76
Lohse und Stankowski .....	78
Das Leibniz-Hegel-Syndrom .....	81
Kapitel 2 Richard Paul Lohse: Dialektische Strukturen .....	85
Allgemeine Charakteristik von Lohses Werk .....	85
Epochengeschichtliche Situierung .....	93
Axiome der Bildlogik .....	100
Formalisierbarkeit von Bildgestalten .....	107
Die Konstruktion dialektischer Formgefüge .....	114
Politisch-gesellschaftliche Perspektive .....	120
Kapitel 3 Anton Stankowski: Form als Zeichen .....	129
Zum Selbstverständnis Stankowskis .....	129
Welt und Zeichenwelt .....	137
Bedeutungsentfaltung und Bedeutungsfeststellung .....	140

Zeichen und Wirklichkeit .....	143
Topologien: Wege und Orte, Grenze und Zentrum .....	145
Kapitel 4 Max Bill: Die Totalität der Lebensform .....	151
Stileinheit der Produkte .....	151
Funktionelle Rationalität .....	155
Cartesianismus in der Kunst .....	158
<b>Teil III     Paradigmen – Verschränkung</b> .....	165
Kapitel 1 Die neue Generation der strengen Konstruktivisten .....	167
Kapitel 2 Karl Duschek: Elementare Relationen .....	173
Dialektik von Spannung und Entlastung .....	173
Visuelle Zeichen-Systeme .....	178
Welterkenntnis über Zeichen-Systeme .....	180
Rationalität und Moralität .....	187
Kapitel 3 Marcello Morandini: „Der fliegende Pfeil ruht.“ .....	189
Pflicht zum „Disegno“ .....	189
Rationalität – ihr historischer Ort .....	191
Stillgestellte Bewegung .....	197
Ein neues Paradigma .....	206
Stoff und Form – Materie und 4. Dimension .....	214
Kapitel 4 Hans Jörg Glattfelder:	
Bewegter und gekrümmter Raum .....	219
Neue Raumprobleme im wissenschaftlichen Zeitalter .....	219
Entwicklungsstufen .....	228
Nicht-euklidische Metaphern .....	236
Bild-Formeln .....	241
<b>Schluß</b> .....	247
Die Kunst des technischen Zeitalters .....	249
<b>Bildtafeln</b> .....	255

## Vorab zu lesen

Die hier vorgelegten Untersuchungen zum strengen Konstruktivismus haben einen kunstwissenschaftlichen und einen allgemeiner philosophischen Aspekt. Innerhalb der breiteren Stilrichtung des Konstruktivismus Unterscheidungen vorzunehmen und an einigen exemplarischen Fällen die Gestaltungsprinzipien eines im engeren Sinne „strengen Konstruktivismus“ herauszuarbeiten, ist eine kunstwissenschaftliche Fragestellung. Dazu gehört auch, den Zusammenhang dieser Gestaltungsprinzipien mit der Produktionsweise des industriellen Zeitalters zu artikulieren.

Darüber hinaus führt der Aufweis, daß in den Werken des strengen Konstruktivismus logisch-ontologische Verhältnisse sichtbar werden, die als allgemeinste Seinsstrukturen eine philosophische Deutung besitzen. Hier wird von den Denkmitteln der Logikwissenschaft und Dialektik Gebrauch gemacht. Die Äquivalenz der Verfahren, durch die Anschauungs- und Begriffskonstrukte hergestellt werden, fundiert einen Erkenntnismodus, in dem Unsinnliches durch sinnliche „Modelle“ erfahrbar gemacht wird. Dies ist ein Grundproblem spekulativer, dialektischer Philosophie.

Wer vor allem oder nur am kunsttheoretischen Ergebnis dieser Studien interessiert ist, mag den philosophischen Teil I getrost überschlagen. Vielleicht kehrt er zum Schluß dann an den Anfang zurück; vielleicht aber bedarf er dessen auch nicht mehr, weil ihm am sinnlichen Modell das Realallgemeine erkennbar geworden ist.

Für eine philosophische Theorie der bildenden Künste ist dagegen der Aufweis der Begriffsstruktur des Sinnlichen von zweifacher Bedeutung: Ontologisch klärt sich das Verhältnis von Anschauung und Begriff, anthropologisch das Verhältnis von Eindruck und Gegenstand. Die Prinzipien der Konstruktivität im Ästhetischen führen auf die Verfassung des menschlichen Weltverhältnisses.



# Teil I

## Prinzipien und Kategorien



## Kapitel 1

### Ein bildnerischer Universalienrealismus

In der neueren Ästhetik ist es fraglos herrschende Meinung, jedes einzelne Kunstwerk sei in seiner Singularität eine unterste Gattung und streng genommen jedem anderen Kunstwerk inkommensurabel; ja, was uns ein Kunstwerk bedeuten könne, welche Kenntnis es uns zu vermitteln vermöge, liege eben gerade in dieser seiner singulären Individualität. So etwa hebt Richard Hamann in seiner „*Ästhetik*“ als erstes Moment des ästhetischen Erlebnisses die *Individualität* des ästhetischen Gegenstandes hervor und bestimmt diese durch die Kategorien *Totalität* (gemeint ist: Ganzheitlichkeit) und *Originalität*, welche letztere erstes „Element und Grundlage des ästhetischen Erlebnisses“ sei; die ästhetische Intention richte sich gerade auf das Einzelne als Einzelnes, im Gegensatz zur wissenschaftlichen, die das Allgemeine im Einzelnen zu entdecken suche.<sup>1</sup> In der Gestalt der ästhetischen Theorie Benedetto Croces hat dieser Primat des Individuellen, Einmaligen, Originalen seine systematische philosophische Begründung gefunden.<sup>2</sup> Es mußte sich natürlich als eine Aporie jeder *Kunstwissenschaft* und insbesondere jeder *Kunstphilosophie* erweisen, es mit Gegenständen zu tun zu haben, die per definitionem der begrifflichen Verallgemeinerung, dem universalistischen Anspruch der Theorie entzogen sein sollten. Um diesem Widerspruch, der sich zum Beispiel in der Subjektivität des Geschmacksurteils bei Kant<sup>3</sup> manifestiert, zu entgehen, versuchte Schelling eine Deduktion der Kunst aus dem Begriff Gottes<sup>4</sup>, und wies Hegel der Kunst eine untergeordnete Stellung in der Systematik der

---

<sup>1</sup> Richard Hamann, *Ästhetik*, Leipzig und Berlin 1919, S. 74ff.

<sup>2</sup> Benedetto Croce, *Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck*, Gesammelte philosophische Schriften, I. Reihe 1, Tübingen 1930.

<sup>3</sup> Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Werke, ed. W. Weischedel, Band 5, Darmstadt 1957, S. 291f.

<sup>4</sup> Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie der Kunst*, Darmstadt 1960.

Selbstdarstellung des absoluten Geistes zu.<sup>5</sup> Wollte man dieser Mediatisierung des Kunstwerks im Dienste einer theonomen oder autonomen Geistphilosophie nicht zustimmen, so schien nur der Weg zu bleiben, dem ästhetischen Erlebnis einen eigenen, von den Prinzipien der Rationalität verschiedenen Erkenntnisstatus zuzugestehen, gleichsam eine *intuitio originaria* – eine Konsequenz, die Croce entschlossen gezogen hat: Erkenntnis von Kunst und Erkenntnis durch Kunst ist für ihn die intuitive Auffassung des Individuellen, seiner Manifestation als „Ausdruck“. Kunst wird in dieser Auffassung radikal von den Wissenschaften und dem Typus wissenschaftlicher Rationalität abgetrennt, das menschliche Erkenntnisvermögen in zwei heterogene Bereiche gespalten und der Unverbindlichkeit lebensphilosophischer oder geistesgeschichtlicher Interpretation das Feld überlassen.

Daß diese desolante Situation der Kunsttheorie dem Verlust gesellschaftlicher Verbindlichkeit der Kunst entsprach, braucht hier nicht weiter erörtert zu werden.<sup>6</sup> Bis heute herrscht eine ebenso individualistische wie anarchistische Abneigung gegen eine normative Ästhetik, die Formkriterien aufstellt, welche aus der historischen Verfassung unserer Weltbeziehungen, will sagen aus den Strukturen unserer Produktionsweisen und Produktionsverhältnisse (durch die unsere Gegenstandsauffassung geprägt ist), deduziert werden können.

Die drei großen Bewegungen, die Anfang der zwanziger Jahre des XX. Jahrhunderts eine theoretisch durchdachte künstlerische Gesamtgestaltung unseres Lebens anstrebten – die holländische Stijl-Gruppe, das deutsche Bauhaus und die russischen Konstruktivisten – waren sich mehr oder weniger deutlich bewußt, daß die dem bürgerlichen Individualismus entsprechende Kunstauffassung von der Inkommensurabilität des Genies, von der Originalität des Werks, von der Priorität der jeweils neuesten Erfindung zu einem Zerfall der formalen Einheit der Kultur führen mußte. So schreibt Kasimir Malewitsch: „Man sollte meinen, daß

---

<sup>5</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, ed. Friedrich Bassenge, Berlin 1955, S. 129ff.; *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, Theorie-Werk-Ausgabe Band 10, Frankfurt am Main 1970, S. 559ff., S. 368ff.

<sup>6</sup> Vgl. H.H. Holz, *Vom Kunstwerk zur Ware*, Neuwied und Berlin 1972, cap. 1; *Kritische Theorie des ästhetischen Gegenstandes*, documenta V, Kassel 1972, Einleitung zum Katalog. Und jetzt in systematischer Entwicklung: *Philosophische Theorie der bildenden Künste*, Band I, *Der ästhetische Gegenstand*, Bielefeld 1996. Band II, *Strukturen der Darstellung*, Bielefeld 1997. Band III, *Der Zerfall der Bedeutungen*, Bielefeld 1997.

die Menschheit rascher und sicherer zu dem erstrebten praktischen Resultat gelangen könnte, wenn sie sich zu einer einheitlichen Gesellschaft zusammenschließen würde. Stattdessen versucht aber nach wie vor jeder auf eigene Faust, das ihm so erstrebenswert scheinende praktische Ziel zu erreichen. Dadurch wird die an sich gemeinsame, auf das Nützliche gerichtete Frage in eine Unzahl scheinbarer Verschiedenheiten aufgesplittert und wird nun in jedem dieser Teilgebiete auf eine andere Art beantwortet.<sup>47</sup> Walter Gropius formulierte rückblickend die Ziele seiner Gründung: „Wir versuchten im Bauhaus, in der Zusammenarbeit vieler Künstler einen objektiven Generalnenner der Gestaltung zu finden, sozusagen eine Design-Wissenschaft zu entwickeln, die seitdem in zahlreichen Schulen verschiedener Länder erweitert worden ist. Eine solche Grundlage der allgemeinen, überpersönlichen Gestaltungsgesetze gibt verschiedenen Begabungen den organischen und einenden Hintergrund. Der persönliche Ausdruck bezieht sich dann in jedem individuellen Schöpfungsgang auf die gleichen, von allen anerkannten Grundbegriffe.“<sup>48</sup> Am schärfsten auf die zugleich methodologischen und weltanschaulichen Implikationen zugespitzt erscheint das Problem der Wiedergewinnung objektiver ästhetischer Normen und Gegenstände im Stijl-Manifest von 1918: „Es gibt ein altes und ein neues Zeitbewußtsein. Das alte richtet sich auf das Individuelle. Das neue richtet sich auf das Universelle. Die neue Kunst hat das, was das neue Zeitbewußtsein enthält, ans Licht gebracht: gleichmäßiges Verhältnis des Universellen und des Individuellen.“<sup>49</sup>

Alle drei Äußerungen zielen auf überindividuelle, objektive, in allgemeinsten Strukturen der Wirklichkeit liegende Gesetzmäßigkeiten, die für den Gesamtbereich des Gestalteten gelten sollen. Nolens volens wird damit die Frage aufgeworfen, welcher ontologische Status diesen Allgemeingegenständlichkeiten zukomme und in welcher Weise sie sich im Bereich des sinnlich Wahrgenommenen zeigen möchten. Ist ihre Überindividualität in einer transzendentalen Verfassung unserer Sinnlichkeit begründet, kraft derer die Mannigfaltigkeit der Singularitäten unter allgemeine Gesetze subsumiert wird? Gibt es ein Realallgemeines in den Dingen selbst? Es ist gewiß kein Zufall, daß gerade in der Zeit, in der die

---

<sup>7</sup> Kasimir Malewitsch, *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*, Köln 1962, S. 40.

<sup>8</sup> Walter Gropius, in: *bauhaus*, Katalog der Ausstellung in der Göppinger Galerie, Frankfurt am Main 1964, S. 69f.

<sup>9</sup> Manifest I von „de stijl“ 1918, zitiert nach Katalog *Konkrete Kunst*, Ausstellung Zürich 1960, S. 15.

bildende Kunst diese Probleme stellte, in den Forschungen der Gestaltpsychologie und in Husserls großem Entwurf einer phänomenologischen Philosophie<sup>10</sup> theoretische Ansätze entwickelt wurden, die in die gleiche Richtung zielten. So wenig ist es zufällig, daß die Theorien des Positivismus dem Impressionismus in der Bildkunst parallel laufen und die des Neopositivismus dem totalen Reduktionismus in der Gegenwartskunst entsprechen.<sup>11</sup>

Gegenüber der Beliebigkeit individueller Kreativität, deren Beurteilung letztlich nur noch der Subjektivität des Geschmacks unterliegt, sprechen wir bei Werken, die sich dem Anspruch der rekonstruierbaren Allgemeingeltung stellen, von „Universalienrealismus“. Als bildnerische Universalien bezeichnen wir formale Bildkonstituenten, die sich über den Wandel von Epochen und Stilen hinweg als Konstanten der Visualität durchhalten und als Kategorien der Sichtbarkeit und des Sichtbarmachens zu gelten haben. Der ontologische Gehalt dieser Formen ist es, daß sie Strukturen der gegenständlichen Wirklichkeit darstellen, die nicht nachträglich aus dem Vergleich der Einzelgegenstände abstrahiert sind, sondern diesen a priori zukommen, das heißt das Sein des Gegenstandes als Gegenstand definieren. Es zeigt sich, daß solche realen Allgemeinheiten eigenen syntaktischen Regeln folgen – und das muß so sein, weil sie nicht nominal und beliebig sind, sondern die formale Verfaßtheit der sichtbaren Welt (also das höchste Genus der Inhalte der Bildkunst) repräsentieren.

---

<sup>10</sup> Zur Gestaltpsychologie vgl. David Katz, *Gestaltpsychologie*, Basel 1943 sowie die Literaturangaben bei Albert Wellek, Stichwort *Gestaltpsychologie* im *Lexikon der Pädagogik*, Band I, Bern 1950. – Zur Phänomenologie: Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Husserliana Band III-V, den Haag 1950. Zu Husserl vgl. H.H. Holz, Husserl, in: *Die Großen der Weltgeschichte*, Band IX, München o.J., S. 421ff. Husserls „*Ideen*“ erschienen erstmals 1913, die Wirkung breitet sich in den zwanziger Jahren aus. Die Gestaltpsychologie entwickelt sich allmählich seit Christian von Ehrenfels erstem Aufsatz über Gestaltqualitäten 1890 und erreicht ihren Höhepunkt in den zwanziger Jahren.

<sup>11</sup> Von einem Reduktionismus in der Gegenwartskunst spreche ich im Hinblick auf den weitgehenden bis totalen Abbau von Formbestimmtheiten des Kunstwerks, einmal im extremen Subjektivismus des Informel, zum anderen in der kruden Stofflichkeit von Minimal Art, arte povera, Objektkunst und ähnlichen Erscheinungen.

*Stijl – Suprematismus – Bauhaus*

Liest man die Selbstdarstellungen der Künstler, die den neuen Universalienrealismus propagiert und verwirklicht haben, so muß man sich allerdings durch dichte weltanschauliche und pseudophilosophische Nebel hindurcharbeiten, um zu dem realen Gehalt ihrer Aussagen durchzudringen.<sup>12</sup> Von Mondrian wissen wir, daß sein theoretisches Weltbild in starkem Maße von theosophischen Einflüssen bestimmt war: 1909 trat er der theosophischen Gesellschaft bei, Anregungen der Sektengründerin Mme. Blavatsky sind in seinen Skizzenbüchern 1912-1914 nachweisbar, während des Ersten Weltkriegs begann seine intensive Freundschaft mit dem theosophischen Autor Schoenmaekers, Schriften von Krishnamurti und Rudolf Steiner führte er stets bei sich.<sup>13</sup> Der Begriff des Universalien, der im 1. Stijl-Manifest eine Schlüsselfunktion hat, wird bei Mondrian mit einem metaphysischen Sinn verknüpft und meint eine All-Einheit, in der das Individuelle aufgehoben ist, eine *complexio oppositorum*, in der die Harmonie des Widerstrebigen hergestellt und die „Tragik“ der Besonderun-

---

<sup>12</sup> Es ist daher auch eine nur die weltanschauliche Situation, nicht aber die systematische ästhetische Bedeutung der Formprinzipien der neueren Kunst betreffende Betrachtungsweise, wenn Konrad Farner, *Der Aufstand der Abstrakt-Konkreten*, Neuwied und Berlin 1970, eine ideologische Standortbestimmung der Kunst des 20. Jahrhunderts aufgrund der Selbstzeugnisse der Künstler und der Sekundärzeugnisse der Kritiker vorgenommen hat. Nicht immer hat das, was die Künstler über ihr Tun dachten, das wirklich auf den Begriff gebracht, was sie taten –, es sei denn, sie hätten über das Machen selbst, also die technisch-handwerklichen Aspekte, gesprochen. Künstleräußerungen bedürfen stets einer sehr genauen Interpretation an Hand des Werkes selbst.

<sup>13</sup> L.J.F. Wijsenbeek, *Einleitung zum Katalog der Mondrian-Ausstellung*, Bern 1972, S. 16. Ders., *Mondrian*, Recklinghausen 1968, stellt die mystischen Neigungen des Malers in den Zusammenhang der niederländischen Geistesgeschichte, insbesondere der mittelalterlichen „Brüder vom gemeinen Geiste“. H.L.C. Jaffe, *Mondrian und de Stijl*, Köln 1967, S. 19f., betont mehr die Beziehung zum calvinistisch-puritanischen Geist Hollands. Jaffe legt größten Wert auf die weltanschauliche Komponente: „Das Geheimnis ihrer Wirkung liegt im Grundprinzip ihrer Weltanschauung, in der Vorstellung von einer universalen Harmonie und der Überwindung des Individualismus.“ A.a.O., S. 11. Wir meinen dagegen zeigen zu können, daß die rationale Bildsprache des Stijl gerade gegen die mystischen Neigungen der Künstler als Ausdruck der Strukturprinzipien des technischen Produzierens aufgenommen und weiterentwickelt wurde.

gen überwunden ist.<sup>14</sup> Sobald jedoch der meditative Sinn einer *unio mystica* auf das bezogen wird, was der Maler tut, tritt der nüchterne Kern dessen hervor, was mit „universal“ gemeint ist: nämlich die abstrakte Allgemeinheit eines Repertoires von Elementarformen, die allen einzelnen (individuellen) Gestalten als das ihnen innewohnende Schema zugrunde liegen.<sup>15</sup> Diese allgemeinen Gestaltqualitäten waren es immer schon, die die formale Organisation des Wahrgenommenen im Bilde bestimmten: „Das Universale im Künstler bewirkt, daß er im Individuellen der Außenwelt eine Ordnung erkennt, die sich frei von jedem individuellen Sein offenbart. Diese Ordnung ist aber verschleiert. Die natürliche Erscheinung der Dinge ist meistens launisch geformt. So hat denn auch keine Kunst durch Nachbildung die Kraft und Größe der Natur ausdrücken können: alle wahre Kunst ließ das Universale stärker hervortreten, als dies in der Natur augenscheinlich der Fall ist. So mußte schließlich die exakte Gestaltung des Universalen als Forderung auftreten.“<sup>16</sup> Insofern Bildkunst es mit den Bereichen der Wahrnehmung zu tun hat, deren Ordnungsregeln in der Mathematik formuliert und in der Geometrie dargestellt werden, nämlich mit Fläche und Raum, sind die bildnerischen Universalien mathematisch-geometrischer Natur; die Reflexion auf die Formen (von Cézanne aufs neue begonnen und in der Rückwendung auf die Geschichte der Kunst bildanalytisch für alle vergangene Kunst nachvollziehbar), führte zu der Einsicht, „daß das Abstrakte – als das Mathematische – sich durch alle Dinge und in allen Dingen tatsächlich selber darstellt, wenn auch nicht in letzter Bestimmtheit – anders gesagt: die neue Malerei kam durch sich selbst zu der bestimmten Darstellung des Universalen, das sich verschleiert und verborgen in der natürlichen Erscheinung der Dinge offenbart“<sup>17</sup>. Und wie schon hier, wo das Univer-

---

<sup>14</sup> Vgl. Piet Mondrian, Die Neue Gestaltung in der Malerei, in: Jaffe, a.a.O., S. 36ff. „Wenn der große Sprung (man denke an die Mutation) vom Subjektiven zum Objektiven, von der Individualität zur Universalität einmal getan ist, hört erst das Subjektive zu bestehen auf, zuvor aber manifestiert sich ein Gradunterschied der Subjektivität.“ A.a.O., S. 56.

<sup>15</sup> Der Terminus „Schema“ wird von Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft, ed. Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1956, S. 157ff. übernommen und auf das Verfahren des „anschaulichen Denkens“ übertragen. Vgl. dazu meine Rezension zu Jürgen Weber, Gestalt, Bewegung, Farbe, in: Tendenzen, 17. Jg., Nr. 106, März-April 1976, S. 56ff.

<sup>16</sup> Mondrian, a.a.O., S. 43f.

<sup>17</sup> Mondrian, a.a.O., S. 47. Programmatisch ausgesprochen von Theo van Doesburg, ebd., S. 164: „Wir geben alle subjektive Auswahl von Formen auf und

sale als eine Realität begriffen wird, die rein und ablösbar von den Dingen besteht, heißt es dann später noch einmal mit aller Deutlichkeit, daß das Universale uns „mittels der Dinge erscheint“<sup>18</sup>. Das aber, was an den Dingen unter ihrer jeweiligen sinnlichen Besonderheit als Allgemeines sichtbar gemacht werden kann, sind formale Beziehungen auf der Fläche, also Lagebeziehungen (worauf später zurückzukommen ist) – „erlebte bildnerische Beziehungen“, eine „Begriffsbeziehung“, die „als exakte (mathematische) Figur anschaulich gemacht werden“ kann.<sup>19</sup> Fragen wir uns nun aber nach der allgemeinsten auf der Fläche darstellbaren Beziehung überhaupt, so müssen wir auf das noch Allgemeinere, nur noch begrifflich Faßbare zurückgehen: „Das Eine existiert nicht ohne das Andere.“<sup>20</sup> Dies ist allerdings die erste aller möglichen Denk-Relationen, die des Einen Seienden auf sich selbst als eine Zweiheit (von Eins und Sein), kraft deren eben etwas an sich selbst das Andere ist: denn das Eine kann nur gedacht werden als seiend und das Seiende kann nicht gedacht werden, wenn nicht eins gedacht wird (weil, wenn es nur als es selbst ist, es eben eins ist; und wenn vieles ist, eben die Vielheit die Eins als erste aller Zahlen voraussetzt). Mit dem Gedanken des Einen ist also der Gedanke des Anderen, mithin die Zweiheit und damit der Übergang zur Vielheit schon gegeben.<sup>21</sup>

Diese „Urbeziehung“ tritt für Mondrian auf der Fläche im rechten Winkel zutage: denn zwei Linien sind extrem auseinandergesetzt, wenn

---

bereiten die Verwendung eines objektiven universalen Gestaltungsmittels vor.“

<sup>18</sup> Mondrian, a.a.O., S. 82. Der Kantsche Gegensatz von Noumenon und Phaenomenon ist hier strikt auf seine platonische Wurzel zurückgebracht.

<sup>19</sup> van Doesburg, a.a.O., S. 107. Daß das Substrat der Anschauung, die singuläre Materialität, in die Allgemeinheit von Relationen aufgelöst wird, entspricht dem Typus neuzeitlichen Denkens, den Ernst Cassirer, Substanzbegriff und Funktionsbegriff, Darmstadt 1969, herausgearbeitet hat.

<sup>20</sup> van Doesburg, a.a.O., S. 96. Mondrian spricht schon früher von der Urbeziehung des Einen zum Anderen; aber erst van Doesburg formuliert dies lapidar als Existenzbedingung.

<sup>21</sup> Platon, Parmenides, 137 c 4 – Schluß, führt die Dialektik des Einen Seins an sich selbst in Reihen antithetischer Analysen durch. Zum Aufbau des Dialogs vgl. Hans-Günther Zekl, Der Parmenides, Marburg 1971; und ders., Einleitung zur zweisprachigen Ausgabe von Platons „Parmenides“, Hamburg 1972. Ferner Bruno Liebrucks, Platons Entwicklung zur Dialektik, Frankfurt am Main 1949, Teil III. Hegels Logik ist in ihrem Ansatz und in der Methode wesentlich von Platons Spätphilosophie bestimmt.

sie senkrecht aufeinander stehen. Zugleich wird damit das Koordinatensystem der Fläche überhaupt angegeben, demgemäß jeder Punkt in seiner Beziehung zu allen anderen Punkten eindeutig definiert werden kann. „In der Natur können wir wahrnehmen, daß alle Beziehungen von einer Urbeziehung beherrscht werden: es ist die des extremen Einen zu dem extremen Anderen. Die abstrakte Weise der Gestaltung von Beziehungen gestaltet diese Urbeziehung in Bestimmtheit durch Zweiheit der Position im rechten Winkel zueinander. Diese Positionsbeziehung ist die ausgewogenste, weil darin die Beziehung des extremen Einen zum extremen Anderen in vollkommener Harmonie ausgedrückt wird und alle anderen Beziehungen umfaßt.“<sup>22</sup> „In allem, was uns umringt, zeigt sich die fundamentale Polarität der natürlichen Struktur von horizontal und vertikal. Horizontal-vertikal ist der fundamentale Inhalt der physischen, realen und optischen Natur.“<sup>23</sup> Damit sind also die universalen Relationen festgelegt, ist das Universale aller Universalien als Grundlage jedes optischen Systems gewonnen. Das kategoriale Koordinatengitter, wie es in der aristotelischen Kategorienlehre die Subjekt-Prädikatsbeziehung abgibt<sup>24</sup>, ist damit entsprechend für eine Bildlogik bestimmt.

Indessen ist mit dem Raster zugleich noch eine materielle Füllung gegeben, mindestens so, daß die Fläche sich als solche gegenüber den Linien abhebt. Die Materialität der Fläche ist ihre Farbe (oder Schwarz und Weiß). Formen erscheinen nur als Formen auf dem Grunde von Flächen, die, weil beleuchtet, „irgendwie“ farbig sind. „Die Materie, die Körperlichkeit läßt uns (durch die Oberfläche) das farblose Sonnenlicht als Naturfarbe erscheinen. Die Farbe entsteht also sowohl durch das Licht als auch durch die Oberfläche, die Materie.“<sup>25</sup> „Reine“ Form gibt es nicht, sie ist die Form einer Materie. „Jede Farbe besitzt als Pigment, als Materie eine selbständige Energie, eine elementare Kraft.“<sup>26</sup> Die idealiter un-

---

<sup>22</sup> Mondrian, a.a.O., S. 39. Dies ist natürlich keine Begründung im strengem Sinne, sondern eine intuitive Übertragung der platonischen Urbeziehung auf das Bild.

<sup>23</sup> van Doesburg, a.a.O., S. 201. Dies zielt auf eine anthropologische Begründung des Orthogonalsystems, der Gedanke wird aber nicht zu Ende geführt.

<sup>24</sup> Die Zweigliedrigkeit des aristotelischen Logik-Schemas wird durch die Sonderstellung der Kategorie *ousia* (Substanz) gegenüber allen anderen Kategorien, die ihre Prädikamente darstellen, belegt.

<sup>25</sup> Mondrian, a.a.O., S. 48.

<sup>26</sup> van Doesburg, a.a.O., S. 209. So auch Lissitzky, ebd., S. 169: „Die Farbe“ ist „der reinsten Zustand der Materie“.

körperliche Fläche ist materiell durch die Farbe, die sie trägt; anders wäre sie nicht sichtbar. Insofern sie sichtbar ist, zeigt sie auch, daß sie nicht „rein“ mathematische Fläche ist, sondern die Oberfläche eines Körpers, an dem sie erscheint. Nun ist aber jedes materielle So-sein eine Singularität. Soll auch sie noch auf das Allgemeine zurückgeführt werden, so müssen die Primärfarben, die in allen anderen gemischt vorkommen, isoliert werden: Rot, Blau und Gelb als die chromatischen Universalien, die das Allgemeine jeglicher Farbkonstellation bilden.<sup>27</sup> In der Beschränkung auf die Primärfarben, in der Zurückführung der Naturfarben auf die Primärfarben wird das Programm, Bilder als Manifestationen der Universalien zu entwerfen, auch koloristisch zu Ende geführt.

Der Hinweis auf Itten und Lissitzky in Anmerkung 26 und 27 leitet über zu den beiden anderen großen konstruktivistischen Bewegungen, die mit dem Stijl auch durch persönliche Querverbindungen verklammert sind. Lissitzky publizierte im „Stijl“, am Weimarer Bauhaus bildete sich eine Filialgruppe des Stijl auf van Doesburgs Initiative.<sup>28</sup> Die Ideen, ohnehin miteinander verwandt, überlagerten sich.

Indessen ist es nicht leicht, aus den verworrenen, schwärmerischen Herzenergießungen Malewitschs den Gehalt herauszuheben, der ihn mit den Bestrebungen von Stijl und Bauhaus verbindet. Einige Andeutungen müssen hier genügen. Gegenstandslosigkeit, in extremster Zuspitzung als Reduktion der Bildfläche auf das reine Weiß<sup>29</sup>, ist für Malewitsch die Aufhebung aller jener Besonderheit, die dem Gegenständlichen anhaftet, und damit die höchste Allgemeinheit des reinen Bewußtseins bei sich selbst. „Das Material verschwindet in der Bewegung, die Farbe auch. Alles kommt zum weißen Zustand, zur höchsten Geometrie des Bewußtseins. Der Suprematismus ist die Formeinheit, das heißt: er ist das, worin ich die Einheit vermute. Alles ist zum einheitlichen Weiß gelangt. Alle Spektren sind zu einem einheitlichen Bewußtsein, in eine einheitliche Er-

---

<sup>27</sup> Daß Rot, Blau und Gelb in der Tat die Generalia der Farbpalette sind, erhellt aus der Konstruktion des Farbkreises von Johannes Itten, Die Kunst der Farbe, Ravensburg 1961.

<sup>28</sup> Werner Graeff, Das Bauhaus, die Stijl-Gruppe in Weimar und der Konstruktivistenkongreß von 1922. In: bauhaus-Katalog, a.a.O., S. 59ff.

<sup>29</sup> Daß Malewitsch den Bereich des Konstruktiven verläßt und zum ersten Vertreter des „Reduktionismus“ wird (siehe Anmerkung 11), der nur noch im Verzicht auf Malerei überhaupt enden kann, vermag ich hier nur zu behaupten. Näheres dazu in meinem Beitrag: Malewitsch und Lissitzky, Katalog El Lissitzky, Halle und Leipzig 1982, S. 15ff.

regung und Bewegung gebracht.<sup>30</sup> Dem Denkfehler, dem Malewitsch unterliegt, ist Mondrian durch die Erkenntnis von der Urbeziehung des Einen und des Anderen entgangen. Er hätte nicht sagen können, daß sich „alle verschiedenen Beziehungen in einem einheitlichen Formbewußtsein verkörpern“, obschon auch ihm die Gleichsetzung von Universalem und reinem Bewußtsein (bei Mondrian wie bei Malewitsch auch Innerlichkeit genannt) nahelag.<sup>31</sup> Malewitsch wollte jedoch darüber hinaus noch die Beziehungslosigkeit – und übersah dabei, daß Bewußtsein immer Bewußtsein-von-etwas ist<sup>32</sup>, möge der Wirklichkeitscharakter dieser Gegenständlichkeit auch bedürftig sein, erkenntnistheoretisch erst noch durch weitere Begründungsschritte gesichert zu werden. In dieser zweigliedrigen Struktur des Bewußtseins, seiner „Intentionalität“, liegt eingeschlossen, daß es eine „gegenstandslose Welt“, die absolute Einheit des Weißen, „das sich im Suprematismus in der Form des weißen Quadrats verwirklicht hat“<sup>33</sup>, nicht einmal als Fiktion geben kann. Erstrebt ist allerdings auch hier primär wohl das Universale, das als Allgemeines hinter den Einzelheiten der Dingwelt als Realität existieren soll und das sich

---

<sup>30</sup> Kasimir Malewitsch, *Suprematismus – die gegenstandslose Welt*, Köln 1962.

<sup>31</sup> „Das Leben des wirklichen modernen Menschen ist weder auf das Materielle gerichtet noch dreht es sich um das Materielle, es ist auch nicht vorwiegend Gefühlsleben, sondern tritt als selbständigeres Leben eines Geistes auf, der sich seiner selbst bewußt wird.“ Mondrian, a.a.O., S. 36.

<sup>32</sup> Die Nähe zu den äußerst zugespitzten Positionen Husserls in den „*Ideen*“ ist unverkennbar. Dort versucht Husserl – wenn auch nur im Sinne eines Denkexperiments, das dem cartesischen Zweifelsversuch entspricht – die Entleerung des Bewußtseins von jeder Gegenständlichkeit mit Ausnahme seiner selbst zu fingieren: „Die soeben durchgeführte Überlegung macht es auch klar, daß keine aus der Erfahrungsbetrachtung der Welt geschöpften Beweise erdenklich sind, die uns mit absoluter Sicherheit der Weltexistenz vergewissern. Zweifelhaftigkeit besteht in dem Sinne, daß ein Zweifelhaftwerden und Nichtig-werden denkbar ist, die Möglichkeit des Nichtseins, als prinzipielle, niemals ausgeschlossen ist. Denken wir also an die im Wesen jeder dinglichen Transzendenz liegende Möglichkeit des Nichtseins: dann leuchtet es ein, daß das Sein des Bewußtseins, jedes Erlebnisstromes überhaupt, durch eine Vernichtung der Dingwelt zwar notwendig modifiziert, aber in seiner eigenen Existenz nicht berührt würde. Also kein reales Sein, kein solches, das sich bewußtseinsmäßig durch Erscheinungen darstellt und ausweist, ist für das Sein des Bewußtseins selbst notwendig.“ Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Husserliana Band III, den Haag 1950, S. 109 und 115.

<sup>33</sup> Malewitsch, a.a.O., S. 229.