

MAX RUPP
(1908-2002)

Wege zur Abstraktion

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung des Doktorgrades der
Philosophischen Fakultät
der
Universität zu Köln

vorgelegt von
Petra Schröder
aus Duisburg

Köln 2012

Diese Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln als Dissertation angenommen

Erster Referent: Prof. Dr. Joachim Gaus
Zweiter Referent: Prof. Dr. Ursula Frohne

Tag der mündlichen Prüfung: 16.07.2008

Et qu'est-ce que la forme «abstraite», même réduite au schéma géométrique, sinon la lente élaboration, dans le subconscient, d'une illumination oubliée?

(Jean Bazaine, Notes sur la peinture d'aujourd'hui, 1953)

Ständig liegt in uns, und in jedem von uns, etwas Ungewußtes, etwas Wundervolles, vag Gespürtes, aber nicht Gewußtes. Es wartet auf eine Berührung, damit es erlöst und Teil unserer aktiven Lebenskraft wird. Jede dieser Berührungen wird dann zur Erfüllung einer dringenden Sehnsucht in uns, zu einem merkwürdigen Bewußtsein der Anwesenheit eines großen Glücks. Das wäre die Haltung: jedes Bild abzuhören nach dem ihm innewohnenden Anruf einer uns noch verborgenen Erfahrung oder gar eines von uns noch nicht gewußten Glücks

(Werner Haftmann, aus der Eröffnungsrede zur „documenta“ 1955)

Ich ergreife meinen Stoff nicht, ich lasse mich von ihm ergreifen

(Max Rupp)

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	5
EINLEITUNG	6
ERSTER TEIL: ABSTRAKTION UND DEUTUNG	
I. DIE FRAGE NACH DEM ABSTRAKTEN BILD	11
Abstraktion als reduzierte Dingwelt	12
Gegenstandslosigkeit als Neuschöpfung?	13
Texte zur Deutung abstrakter Malerei	16
II. KATEGORIEN DER SINNGEBUNG	22
Das Unbekannte	23
Unsichtbares sichtbar machen	28
Wahrheit	30
Geistiges, Idee	32
Ordnung, Weltordnung	36
Schöpfung, Werden	38
Natur	40
Kräfte	43
Elementares, das große Ganze, Kosmos	44
III. DER ASPEKT DES NUMINOSEN	46
IV. ERLEBEN	52
V. EINE FORMALE QUELLE DER DEUTUNG – DER BILDTITEL	57
VI. ABSTRAKTION UND SYMBOLISCHER ASPEKT	64
ZWEITER TEIL: MAX RUPP - WEGE ZUR ABSTRAKTION	
I. MAX RUPP	68
II. BIOGRAPHISCHE NOTIZEN	73
Kindheit und Jugend	73
Studienjahre	75
Kriegsjahre	81
Anknüpfung an die europäische Kunstszene	82
Landeskunstschule Mainz	84
Maler und Pädagoge in Idar-Oberstein	87
Zeit der Ehrungen	87

III. WEGE ZUR ABSTRAKTION	90
Orientierung am Gegenstand	90
1930 - 1939	90
1940 - 1949	93
Die Wende zu abstrakter Gestaltung	93
Abstrakte Malerei zwischen Geometrie und Lyrik	97
IV. MAX RUPP UND FRANKREICH	102
V. AUSGEWÄHLTE WERKKOMPLEXE	108
Starre Gitter - gesprengte Gitter	108
Reiseimpressionen	111
Abstrakte Spuren - die kleinen Bilder	115
Kirchenfensterentwürfe	117
VI. CHARAKTERISTIKA DER BILDERFINDUNGEN MAX RUPPS	119
Natur - Struktur	119
Harmonie der Zahl/Symmetrie	121
Dreidimensionalität	121
Motivwiederholung	123
Kombination geometrisch – informell	124
VII. ABSTRAKTION UND MODERNE MALEREI AUS DER SICHT RUPPS	126
VIII. DIE INTERPRETATIVE REZEPTION DER WERKE MAX RUPPS	131
ZUSAMMENFASSUNG	133
AUSSTELLUNGEN	136
LITERATURVERZEICHNIS	145
Verzeichnis der Schriften über Max Rupp (chronologisch)	157
Filmdokumentation	160
Max Rupp – eigene Schriften (chronologisch)	161
ANHANG:	
MANUSKRIFT „VOM ABBILD ZUM SINNBILD“ VON MAX RUPP (1948)	166
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	207
ABBILDUNGEN	

VORWORT

Die vorliegende Arbeit wurde der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln im November 2007 eingereicht. Für die jetzige Publikation wurden nur geringfügige formale Korrekturen ausgeführt, sodass eventuelle zu einem späteren Termin erschienene Forschungsergebnisse oder Schriften, den Maler Max Rupp betreffend, nicht mehr mit aufgenommen wurden. Der Ort der Kunstwerke entspricht demjenigen zum Termin der Einreichung.

In den Anfängen meiner Arbeit war es mir vergönnt, mit Max Rupp in seinem Bibliotheks- und Arbeitszimmer noch persönliche Gespräche führen zu können, an die ich mich gerne erinnere. Später dann hat mir Dr. Helmut Renner, ein langjähriger guter Freund des Künstlers, zahlreiche benötigte Informationen zukommen lassen; hierfür danke ich ihm herzlich. Danken möchte ich auch Frau Margot Domeyer, die den Künstler bis zu seinem Tode gepflegt und umsorgt hat, für ihr Entgegenkommen und ihre Hilfe bei der Klärung vieler Fragen. Ebenso den Besitzern von Werken Max Rups, die mir bereitwillig Einlass gewährt haben, um die Bilder betrachten und Fotografien anzufertigen zu können, gilt mein Dank und ebenso auch Stadtarchivar Manfred Rauscher, Idar-Oberstein, der mir viele Informationen zugänglich machte, die ich benötigte. Herrn Dr. Klaus Stahl gilt mein besonderer Dank für die technische Hilfe und die Aufmerksamkeit, die er meinem Vorhaben entgegenbrachte.

Mein größter Dank gilt meinen Eltern, die mich immer unterstützt und ermutigt haben, Herrn Professor Dr. Joachim Gaus, der meine Arbeit stets wohlwollend betreut hat und mich mit interessanten und wichtigen Hinweisen unterstützte und Frau Professor Dr. Ursula Frohne, die die Anfertigung des Zweitgutachtens gerne übernommen hat.

EINLEITUNG

Der rheinland-pfälzische Maler Max Rupp erarbeitete die formalen Prinzipien seines Werkes in einem Umfeld der Diskussion um Figuration und Abstraktion¹. Auf Grund seiner Affinität zur französischen Malerei musste diese Thematik ihm in besonderem Maße präsent sein. Die intensive Beschäftigung mit Villon, Bazaine, de Staël, Magnelli und anderen Vertretern der abstrakten französischen, speziell Pariser Kunstszene und der häufige Kontakt mit Kunst und Künstlern in Paris haben sein Werk stark beeinflusst, wie in der vorliegenden Arbeit zu zeigen sein wird. Ebenso wie die Malerei seiner Vorbilder waren auch seine geometrischen und lyrisch-organischen Bilder in die Diskussion um die Zeichenhaftigkeit abstrakter Darstellungen und ihren Bezug zum Erleben des Betrachters einbezogen.

Die Abkehr von der Gegenständlichkeit im Sinne mimetischer Darstellung des Sichtbaren mit Hilfe tradierter Gestaltungsmittel und die Hinwendung zu einer Verbindung von Bildsinn und Erleben sind im Kern bereits in der impressionistischen Malerei enthalten. Das Leben nicht nur sichtbar, sondern dessen Qualitäten im Bild sinnlich erfahrbar zu machen, gehörte auch zum Konzept der Verfechter futuristischer Malerei, die für sich beanspruchten, den "Dynamismus" des Lebens zum Ausdruck zu bringen, die nicht nachbilden, sondern "Atmosphäre" wiedergeben wollten (Technisches Manifest der futuristischen Malerei 1910).

Die Absicht, zu "bewegen", für den Betrachter etwas nicht nur sichtbar, sondern erfahrbar zu machen, findet besonders in den Kunsttraktaten der Renaissance theoretische Grundlegung und Gültigkeit für nachfolgende Epochen. Hier aber bestand immer eine Wechselwirkung zwischen identifiziertem Bildgegenstand und durch die Art der Darstellung hervorgerufenem "motus". Für die gegenstandslose bzw. die von den Gegenständen in unterschiedlichen Graden abstrahierende Malerei des 20. Jahrhunderts ist das Empfinden ähnlich bedeutsam, Gesetzmäßigkeiten menschlicher Wahrnehmung und Sinnggebung lassen sich an ihr, eben weil ein möglicher Inhalt der Darstellung nicht abbildhaft vorliegt, sondern in der Rezeption erst gebildet wird, gegebenenfalls anhand außerbildlicher Hinweise auch nachvollzogen wird, aufzeigen. Dass vor allem auch bezüglich der nichtgegenständlichen Malerei Deutungsvarianten, Abneigung oder Zuspruch auftreten, da wir ein Bild nicht mit "unschuldigem Auge" betrachten können, weder als Einzelperson noch als Angehörige einer bestimmten Epoche oder eines Kulturkreises, zeigt einmal mehr, dass dem Erleben des einzelnen Betrachters neben allgemeinen Gesetzmäßigkeiten der Darstellung und der Erscheinung der Dinge eine sinnggebende Funktion zukommt, wobei das Erlebnis, der Inhalt,

¹ Zu diesem Thema hat Harriet Weber-Schäfer eine detailreich aufgearbeitete Dissertation unter dem Titel „Die Kontroverse um Abstraktion und Figuration in der französischen Malerei nach 1945“ vorgelegt. (Köln, Univ., Diss., 1997). **WEBER-SCHÄFER 2001.**

nach Franz Marc nicht hinter der Form steht, sondern Form und Inhalt untrennbar ineinander verwoben sind.²

Grundlegende zusammenfassende Theoriebildungen, welche sich der Frage nach den Vorgaben, die abstrakte Malerei dem Betrachter bieten kann, um über Wirkungsvariablen zu der Vorstellung von Wirklichkeitsmodellen zu gelangen, zuwandten, gibt es wenige.³ Auf der anderen Seite gibt es eine Vielzahl von Betrachtungen, die sich auf einzelne Komplexe konzentrieren wie Formanalysen und Gestaltungsrichtlinien, die auf letztlich im Gefühlsleben verankerte Vorstellungen wie zum Beispiel "Dynamik" Bezug nehmen, man findet Farbtheorien wahrnehmungspsychologischer Art und Selbstzeugnisse der Vertreter einer in unterschiedlichen Graden vom Gegenstand gelösten Malerei, in denen in hohem Maße ein auf den Bereich Sinne und Erleben rekurrerendes Vokabular in Stellungnahmen zum eigenen Werk auffällt. Auch die Suche nach Normen, die sich in einer über Jahrzehnte teilweise polemisch, oft auch nur ignorant geführten Diskussion um eine Kunst, "die nichts darstellt", offenbart und nicht zuletzt richtungsweisende Schriften wie Kandinskys "Über das Geistige in der Kunst" oder verschiedene Gesamtbetrachtungen abstrakter Malerei, vor allem in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg zur Standortbestimmung entstanden, tragen ihren Teil, Abstraktion als Erkenntnisform zu fassen, bei.⁴

Eine Zusammenschau solch unterschiedlicher Einzelbetrachtungen führt zu der Frage, inwieweit abstrakte Kunst in ihrer geringen oder nicht vorhandenen Orientierung am Gegenstand Freiräume bietet, aus denen heraus der Rezipient einen neuen Zugang zu der ihn umgebenden Vielfalt der Erscheinungen und dieser vielleicht zugrunde liegenden Zusammenhängen finden kann.

Der Begriff Abstraktion präsentiert sich in der bildenden Kunst als Chimäre, zog die Bildung weiterer Begriffe wie „konkrete Kunst“, „informelle Malerei“, „ungegenständliche Malerei“ nach sich, wurde zur umgangssprachlichen Metapher für Nichtverstehen und ist in seinem Bezug zur Ungegenständlichkeit nie wirklich konkretisiert worden. Vielleicht ist eine trennende Gegenüberstellung von Abstraktion und "real" sichtbarer Erscheinungsform der Dinge gar nicht so sinnvoll? Liegt nicht vielmehr in

² Vgl. **DOMNICK 1947**, 18.

³ Hier ist auf den Ausstellungskatalog „The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985“ zu verweisen, 1986 von Maurice Tuchman und Judi Freeman herausgegeben. In der 1988 erschienenen deutschen Übersetzung „Das Geistige in der Kunst: abstrakte Malerei 1890-1985“ heißt es bezeichnend in den seinen Katalogbeitrag einleitenden Worten Konrad Oberhubers: *Der Titel [Das Geistige in der Kunst, d. Verf.] entspricht dem Bedürfnis unserer Zeit, in den Werken der abstrakten Malerei, die so lange die Kunstszene beherrschten und unsere Kultur in so vielerlei Hinsicht prägten, Sinn zu entdecken.* **TUCHMAN/FREEMAN 1988**, 7.

⁴ Wie wesentlich hier Baumeister mit seiner 1947 veröffentlichten Schrift „Das Unbekannte in der Kunst“ für Maler gleich wie für Kunstinteressierte war, zeigt der Rückgriff auf Formulierungen und Betrachtungen dieser Schrift in zahlreichen kunsttheoretischen Stellungnahmen. Baumeister schrieb diese Abhandlung 1943/44 in einer Phase erzwungener künstlerischer Untätigkeit, durch das Naziregime mit Berufsverbot belegt und seines Lehramts enthoben. Vgl. **BAUMEISTER 1947**.

einem dialektischen Verhältnis auch eine Begründung für einen "Wahrheitsanspruch" abstrakter Kunst, da das Formalrepertoire jeder Bildschöpfung immer aus schon Vorhandenem gespeist wird, gleich wie wenig noch an Gegenständliches erinnert? Die Reduzierung einer komplexen Einzelperscheinung auf ein Allgemeines (abstrahere) ist die Suche nach einer der Erscheinung zugrunde liegenden Ordnung, nach einer Wesenheit. Betrachten wir dieses Allgemeine in Form eines abstrakten Bildes, so sind wir im Gegenzug dazu geneigt, diese Abstraktion zu einer komplexeren Naturerscheinung zurückzuführen, dem Dargestellten einen Namen geben zu können. So zeigt sich die abstrakte Kunst als Medium der Ordnung, aber auch des Übergangs.

Richtet man sein Augenmerk nicht nur auf Äußerungen zu den formalen Qualitäten und die Auslotung ihrer praktischen Möglichkeiten im Feld abstrakter Gestaltung, sondern sucht man nach Bewertungen, die nach dem Gehalt der Bilder fragen, findet man in der Zusammenschau Deutungskomplexe, die sich unter Nutzung teils synonyme Begriffe ständig wiederholen. Unter dem Oberbegriff des „Numinosen“ zu fassende Kategorien begleiten die Theoriebildung und Rezeption abstrakter Malerei von ihren Anfängen her. Diese Arbeit möchte im ersten Teil Beispiele einer so gearbeteten kategorialen Betrachtung dieser Kunst aufzeigen und auf ihre netzwerkartige Verknüpfung hin überprüfen. Exemplarisch sollen Äußerungen der im breiten Feld abstrakter Malerei schaffenden Künstler der deutschen und französischen Kunstszene, die sich auf die ihrem Werk zugrundeliegenden Möglichkeiten des Weltbezugs gründen ebenso wie entsprechende Reaktionen und Überlegungen von Seiten des Publikums und der theoretisch-wissenschaftlichen Annäherungsweise betrachtet werden. Als Zeitraum legt die Beschäftigung mit dem Werk des Malers Max Rupp vornehmlich die ersten Jahrzehnte nach dem zweiten Weltkrieg nahe, betrachtet werden sollen aber auch die einflussreichen theoretischen Ausarbeitungen Kandinskys und Baumeisters.

Der im Bild aufscheinende Aspekt, die Vielfalt der Erscheinungen auf Grundwesenheiten zurückzuführen wird durch bestimmte Gestaltungsprinzipien unterstützt. Polare Gestaltungsprinzipien wie „geometrische Struktur - organische Struktur“, „haptische und optische Qualitäten“, die Anwendung von Harmonielehren wie im Goldenen Schnitt und von Gesetzen der Farbenlehre und die Bedeutung des Wortes als Bildbezeichnung mit abstrakten oder konkreten Begriffen sind Beispiele für das Werkzeug, mit dessen Hilfe ohne konkreten Gegenstand ein intuitives Bild der Welt gegeben wird.

In einem zweiten Teil soll die Entwicklung des Werkes des mittelrheinischen Malers Max Rupp hin zur Abstraktion dargestellt werden (Lebensdaten 1908-2002; Direktor der Landeskunstschule Mainz 1956–1959, Max-Slevogt-Medaille 1973, Landeskunstpries Rheinland-Pfalz 1987). In seinem Werk hat Max Rupp über sechs Jahrzehnte

hinweg eine Bildwelt aufgebaut, die sich von den gegenständlichen Bildern der ersten Jahre über primär konstruktiv bearbeitete Bildideen hin zu einer freien, organischeren, mit Form, Farbe und Material variantenreich umgehenden Malerei bewegt. Auf spielerische Art weist er vielen seiner Bilder Titel zu, die in abstrakten Begriffen auf ein Erlebensbild verweisen („Sommer“), oft entstehen Titel erst im Gespräch über die Malerei. Kommen die Bilder einer stark abstrahierten Gegenständlichkeit nahe, so ist das reduzierte Wesen dieses Gegenstands ein Wahrnehmungseindruck oder eine in der Erinnerung mit allen Sinnen verankerte Impression. Gerade in der Zusammenschau der konstruktiv-geometrischen und lyrisch-abstrakten Richtung seines Schaffens offenbart sich beispielhaft die Vielfalt der Möglichkeiten, Aspekte der Welterfahrung mit Hilfe abstrakter Bildschöpfungen auszuloten. Obwohl von Rupp selbst wenig deutungstheoretische Äußerungen zu seiner Malerei vorliegen, zeigen doch die Äußerungen der Rezipienten wieder die Tendenz zu tiefer gehender Versinnlichung und eigene theoretische Texte aus den ersten Nachkriegsjahren beweisen auch seine Abhängigkeit von den großen Theoretikern der Anfänge abstrakter Malerei. Der Weg Max Ruppss steht als Beispiel auch für die Neuorientierung des Künstlers in Deutschland nach dem Krieg und die Auseinandersetzung mit der Entwicklung abstrakter Malerei in Europa, bei Rupp speziell mit der in Frankreich.

Zusammenfassend sollen in der vorliegenden Arbeit Äußerungen von Künstlern, Kunsttheoretikern und Rezipienten im Bezug auf die Fähigkeit abstrakter Malerei, geistige Inhalte zu transportieren besonders unter der Beachtung zweier Merkmale

- der Bezug zum Numinosen
- der Bezug zum Erleben (Sinndeutung/Deutung von Realität)

betrachtet werden.

Diese Äußerungen werden zu Kategorien zusammengefasst, innerhalb derer die Deutbarkeit des „tieferliegenden“ Sinnes eines abstrakten Bildes immer wieder postuliert wurde.

In der Betrachtung dieser Kategorien wird versucht, zu Aussagen zu kommen, inwieweit Abstraktion symbolhaft erlebt wird beziehungsweise einen symbolischen Akt beim Betrachter initiiert, dadurch, dass etwas nicht Benennbares „anders“ gesagt wird oder etwas Herauszuhebendes „allgemein“ gesagt wird und so Unbestimmtem Ausdruck verliehen wird.

Ein Ausgangspunkt für die Untersuchungen ist die Überlegung, inwieweit zwischen bildnerischer Abstraktion und symbolischer Repräsentanz, einfacher Zeichenhaftigkeit oder Bildmetaphorik Beziehungen bestehen, in denen abstrakte Malereien die Funktion von Begriffen zugewiesen bekommen, die nicht im System von Sprache mitgeteilt werden, sondern in semiotischem Sinne einem anderen Kommunikationssystem

zuzuordnen sind – das abstrakte Bild als Sprache des Erlebens oder mit den Worten Arnold Gehlens: ein *Wortäquivalent in begriffsfremdem Stoff*.⁵ Diese dem sprachlichen Begriff ähnlichen Artefakte sind, da sie mit dem Sehprozess verbunden sind und reflektives Vorgehen des Betrachters erfordern, nicht statisch, sondern dynamisch; als Begriffe festlegbar sind sie nicht, da wir sie *vom sehenden Vollzug nicht ablösen können*.⁶ Abstrakte Bilder sind Spuren, im Sinne Boehms *von etwas, das sich zeigt, ohne sich zu enthüllen*.⁷

⁵ **GEHLEN 1986**, 168. Die Schrift „Zeit-Bilder“ erschien erstmals 1960. Der auf Grund seiner Biographie umstrittene Soziologe und Kulturanthropologe machte in ihr die mannigfaltigen Bezüge zwischen der Ungegenständlichkeit eines Bildes und dem dieser Ungegenständlichkeit gegenüberstehenden Kommentarreichtum zum Thema, allerdings mit durchaus negativer Kritik.

⁶ **BOEHM 1990**, 236.

⁷ Ebd., 237. Dem Gedankenbild der „Spur“ ist auch Kurt Leonhards Bezeichnung „alle Dinge der Welt als Möglichkeiten“ verwandt: *Auch der absoluten Malerei entspricht aber ein verborgener Inhalt. Die Wirklichkeit, die sie darstellt, verhält sich zur Gegenständlichkeit des konventionellen Realismus [...] wie Algebra zu Arithmetik. Es ist die universelle Realität bildhaft wirksamer Elemente, in denen alle Dinge der Welt als Möglichkeiten inbegriffen sind.* **LEONHARD 1953**, 136f.

ERSTER TEIL: ABSTRAKTION UND DEUTUNG

I. DIE FRAGE NACH DEM ABSTRAKTEN BILD

Den Begriff *Abstraktion* im Rahmen bildkünstlerischer Äußerungen zu betrachten, bedeutet ein weites Feld mehr oder weniger differenzierter, historisch orientierter oder mit einem Sachaspekt verknüpfter Betrachtungen zu eröffnen. Im Wortschatz kunsthistorischer Betrachtung ob seiner Ungenauigkeit zunehmend verpönt und, wenn benutzt, von Erläuterungsfluten begleitet, soll er in dieser Untersuchung dennoch auf eine ihm innewohnende Eindeutigkeit hin befragt werden. Der wohl sinnvollste und für diese Untersuchung bedeutende Ausgangspunkt wird durch die etymologische Herleitung gegeben, die auch in den kunsttheoretischen Betrachtungen wiederholt anklingt. Die Begriffsvielfalt von „abstrakt“, „abstrahierend“ und „ungegenständlich“ über „absolut“ und „konkret“ bis zu „geometrisch“ und „informell“, die immer weiter geführte Diskussion um Formalia haben zur Bildung einer Geschichte der „-ismen“ innerhalb der abstrakten Malerei geführt und von einer inhaltlichen Wesenheit abgelenkt, die in der Kunsttheorie des ersten Nachkriegsjahrzehnts noch in den Mittelpunkt der Schriften gerückt worden war. Es geht um die Frage nach dem Sinn des Bildes, der über den Phänomensinn hinausgeht, eine Frage, die in den Anfängen drängend gewesen zu sein scheint und der allgemeinen Notwendigkeit eines Umdenkens in der Rezeption von Bildern und dem Ruf nach einer neuen Art zu sehen entsprang.⁸ Da sich im abstrakten Bild die Intention des Künstlers von der Rezeption des Betrachters wegen der Unvorhersagbarkeit der Konnotationen trennt, scheint es umso notwendiger, nach Grundaussagen zu abstrakter Malerei zu suchen, die eine Bedeutungsschicht als allgemein zugrunde liegend präsentieren. Diese Bedeutungsschicht wäre dann das Medium, welches die Heterogenität der Deutung reduzieren kann. Wird wiederholt auf sie verwiesen, muss sie ein Bestimmungskriterium darstellen.

⁸ Tatsächlich scheint ein abstraktes Bild bezüglich der Trias Phänomensinn-Bedeutungssinn-Wesensinn die Ausführung der von Panofsky als „Ding der Unmöglichkeit“ benannten Beschreibung der formalen Darstellungsfaktoren, ohne sie zu Symbolen von etwas Dargestelltem umzudeuten, erst einmal zu erleichtern. Vgl. Erwin Panofsky, Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: **KAEMMERLING 1979**, 185-206. Allerdings gelingt die Identifikation einer sekundären Sinnschicht – welche Panofsky für die ungegenständliche Kunst sogar nicht vorsah - nur unvollkommen, da der Gegenstand der abstrahierenden Malerei oft nur subjektiv emotional erahnt werden kann. An diesem Punkt kommt dem Bildtitel Bedeutung zu, der den Hinweis auf eine Sinnschicht zulässt, die nicht außerkünstlerisch bestimmt ist und die an Hand der Farben und Formen in ihrem Wirkungsspektrum nachvollziehbar wird. Vgl. auch den Aufsatz von Bazon Brock „Zur Ikonographie der gegenstandslosen Kunst“ in dem speziell auf den Anspruch ungegenständlicher Malerei, durchaus nach dem sekundären Sujet befragbar zu sein, verwiesen wird. **BROCK 1990**.

Abstraktion als reduzierte Dingwelt

Die Betrachtung der Abstraktion als *Denkvorgang, der vom Einzelnen, Zufälligen, Unwesentlichen absieht und das Allgemeine, Notwendige, Wesentliche heraushebt*⁹ und ihre Übertragung auf den bildnerischen Bereich, scheint den Gegenstand als ein Primäres notwendig vorauszusetzen. Somit wären aus einer solchen Betrachtung diejenigen Bildschöpfungen, welche erst durch Assoziationen des Betrachters ohne dessen Kenntnis einer vorausliegenden Gegenstandsvorstellung im Nachhinein mit der Dingwelt verbunden werden, herauszufiltern. Dies gilt jedoch nicht für diejenigen Bilder, welche einen unanschaulichen Begriff wie „Schmerz“ oder „Wärme“ zur Darstellung bringen sollen, der selbst als Essenz aus vielfältigen Sinnesereignissen gebildet wird. Diese wohl als „ungegenständliche Bilder“ zu bezeichnenden Werke finden ihren Bezug zur Realität im vergleichenden Deutungsversuch des Betrachters, in einer vorliegenden Benennung- also einer Lenkung der Deutung - oder in eben der Darstellung einer abstrakten Größe. Zugrunde liegt immer ein Zurücktreten von den Erscheinungen der objektiven Welt mit dem Ziel, diese Erscheinungen überblickbarer zu machen und im Gegenzug durch Neuschöpfungen die gefühlten Leerstellen unserer Wahrnehmung von Wirklichkeit zu füllen.¹⁰

Abstrakte Bilder sind Vorgaben die helfen können, Vorstellungen und Empfindungen einen Raum zu geben, einen Ort ihres Erscheinens, die aufgrund ihrer Komplexität nicht durch Begriffe erschöpfend beschreibbar sind. Im abstrakten Bild haben die Dinge und Vorstellungen einen Ort, die in uns nur als Spur, als Ahnung einer unsichtbaren Möglichkeit grundgelegt sind, mit ihnen können wir die makellose „Offenheit“ der Leinwand füllen, geführt von der Auswahl ihrer Farben oder Formen und doch nicht festgelegt. Eben diese Nichtfestlegung ist die Grundlage der Bestimmung des abstrakten Werks als Gefäß für Vorstellungsbilder, die in überwiegendem Maße wesentliche Fragen menschlichen Daseins berühren.

Willi Baumeister wählte in seiner Schrift „Das Unbekannte in der Kunst“ die Bezeichnung *Urkräfte*, welche erst sichtbar werden, wenn das Gegenständliche von der Darstellung abgezogen wird:

Ist es dem Betrachter gegeben, neben dem Gegenständlichen auch die elementaren Aussagen der Farben und Formen in sich aufzunehmen, so sind alle Hoffnungen vorhanden, daß er seinen Gewinn zu ziehen imstande ist.

⁹ Philosophisches Wörterbuch, begründet von Heinrich Schmidt, neu bearbeitet von Georgi Schischkoff, 22. Auflage Stuttgart 1991, 4.

¹⁰ Vilém Flusser beschreibt diesen Prozess anhand zweier entgegengesetzter „bildermachender“ Gesten, mit denen die Einbildungskraft die Lebenswelt des Menschen deutet, sich zu ihr einstellt; zum einen durch ein Zurücktreten, Sich-Zurückziehen vom Gegenstand in die eigene Subjektivität, aus dessen Abstraktion heraus die zu deutende, lückenhafter gewordene Welt eine gewisse Übersichtlichkeit gewinnt und, als „neue Einbildungskraft“ bezeichnet, die im digitalen Zeitalter noch forciert betriebene Konkretion von Bildern des Möglichen. Vgl. **FLUSSER 1990**.

*Denn in den Farben und Formen sind elementare Kräfte enthalten, stärkere Urkräfte als in den dargestellten Nachbildungen. **Diese Urkräfte gehören nur dem Sehbaren an und können ihrem Wesen nach nicht in beschreibende Begriffe gefaßt werden.** Sie sind nicht der Mantel von Darstellungen, sondern das gegenständlich Dargestellte ist in gewissem Sinn eine Maskierung der Urkräfte.¹¹*

Gegenstandslosigkeit als Neuschöpfung?

Ein abstraktes Bild nicht als Reduktion sondern als Neuschöpfung, kunsttheoretisch gern als „Konkretion“ bezeichnet, anzusehen, führt in einen begriffstheoretischen Widerspruch. Es ist die Frage zu stellen, welche Ausdrucksform von Realität dieser vermeintlichen Neuschöpfung zugrunde liegen könnte. Eine Komposition von Formen und Farben ohne Gegenstandsbezug auch im Titel („Komposition“) hat letztlich auf elementare Grundzüge der Erscheinungsweise der Dinge Bezug, auf Gleichgewicht, auf Kontrast, also auch auf physikalische Gesetzmäßigkeiten. Ebenso liegen Gesetzmäßigkeiten der Wahrnehmung des Betrachters zugrunde. Die „Neuschöpfungen“ finden immer im Rahmen eines von den Gegenständen determinierten Bezugssystems statt. Eine Konfrontation von Abstraktion und Konkretion macht keinen Sinn, wenn man mehr betrachten will, als nur das formale Vorgehen. Bezogen auf die These: *Die abstrakte Kunst ist genuine Deutung von Realität* schreibt Gottfried Boehm:

Radikale Unähnlichkeit kennzeichnet - wechselseitig - Werke und dingliche Welt. Wenn wir an modernen Artefakten aber wirklich substantielle Erfahrungen machen können, dann werden sie bei aller Besonderheit doch wieder zurückverweisen in den Umkreis anderer menschlicher Erfahrungen, mithin in den Umkreis von Realität.¹²

Nicht anders wird auch von Vertretern abstrakter Malerei die Generierung von etwas Neuem in ihrer Malerei beschrieben, wie im Kapitel „Kategorien der Sinnggebung“ dieser Arbeit dargelegt wird. Die Neuschöpfung wird nur möglich durch Rückbesinnung auf eine ursprüngliche Menge an Möglichkeiten, oftmals als „Urgrund“ bezeichnet, die natürlich auch in der Ab-s-traktion, der fortwährenden Reduzierung, gefunden werden kann. Abstraktion und Konkretion bedingen einander.

Die Frage, was bietet ein abstrahierendes oder abstraktes Bild an Möglichkeiten, in einem Gedankenspaziergang, der von einem bildnerischen Angebot ausgeht, durch eigene Erinnerungen und Gefühle zu neuen Konzepten zu finden, muss von unterschiedlichen Formalia der Komposition ausgehen: Das Gesamtangebot

¹¹ BAUMEISTER 1947, 16. Hervorhebung durch die Verfasserin.

¹² BOEHM 1990, 227f.

bildnerischer Elemente bildet das *Potential*.¹³ Hier ist der eigentliche Ort der Konkretion, sie findet im Betrachter statt. Im Prozess der Wahrnehmung, sei es ein kurzer Ersteindruck oder eine länger dauernde erlebende Betrachtung, im Sinne Kandinskys ein Spazieren im Bilde mit dem Effekt der *selbstvergessenen Auflösung*¹⁴, wird der Betrachter mit einer Situation der Verwandlung konfrontiert, er hat keinen festen Standpunkt, sondern erlebt in der Betrachtung einen Zustand des Schwebens und des Wechsels. Seine Position **vor** dem Bild verschmilzt mit seinem zu erfüllenden Übertritt **in** das Bild hinein und ist nach der Betrachtung nie mehr dieselbe wie zuvor. In der Verschmelzung der Positionen betritt er die Ebene des Bildes, für die Walter Benjamin den Begriff der Aura geprägt hat und die er nur als Verwandelter wieder verlassen kann. In diesem auratischen Bereich tritt die geschichtliche Hülle des Bildes in den Vordergrund, die durch den Bildner und den traditionellen Zusammenhang, der sich im So-und-nicht-anders-sein des Bildes offenbart und eben durch das Angebot an Wahrnehmungsaspekten bestimmt ist, das in den Formen und Farben begründet liegt. Das tragische Moment ist die Erkenntnis, dass diese Aura des Bildes sich umso undurchdringbarer für den Verstand präsentiert, je mehr ihre Gegenwart in der Betrachtung gespürt wird¹⁵; dem sichtbaren Angebot des Bildes aber kann der Betrachter nicht entweichen, da es sich in seiner repräsentierenden Statik mit dessen Imagination verbindet oder wie Didi-Huberman beschreibt:

Auratisch wäre also folglich jener Gegenstand, dessen Erscheinung über seine eigene Sichtbarkeit hinaus das verbreitet, was mit Vorstellungen zu bezeichnen wäre, Vorstellungen, die Konstellationen oder Wolken um ihn herum bilden, die sich uns als ebenso viele assoziierte Figuren aufdrängen, die auftauchen, näherkommen und sich entfernen, um seinen Anblick wie auch seine

¹³ Gottfried Boehm schreibt im Bezug auf Monets Seerosenbilder: *Zum Erscheinungsbild der Abstraktion gehört demnach eine doppelte Bewegung: es reduziert die Komplexität der sichtbaren Wirklichkeit (z.B. auf Farbflecken, ihre Kontraste und Übergänge), aber zur gleichen Zeit (d.h. mit denselben bildnerischen Elementen) baut sich eine hochgradige Überbestimmtheit auf. Wir erkennen sie bei Monet daran, daß das einzelne Element zugleich (je nach Kontext) für Verschiedenstes in Anspruch genommen werden kann: für einen bloßen Farbwert, für Licht, Pflanzliches, Wasser, Wolken usw. Die Summe aller einzelnen Farbelemente baut sich zu einem Potential auf, das in allem was sich zeigt, unerschöpfbar ist. Wirklichkeit artikuliert sich im Horizont von Möglichkeit, die wir betrachtend niemals durchdringen.* **BOEHM 1990**, 230. Noch pointierter heißt es dann auf der folgenden Seite: *Das Potential, das sich dem Prozeß der Abstraktion verdankt, zeigt sein vieldeutiges Gesicht: es repräsentiert eine Konfiguration, in welcher der betrachtenden Einbildungskraft ein Spielraum eröffnet wird. Gegenüber dem Denken bleibt die Konfiguration stets eine Substruktur, ein Un-Grund.* Auch hier wird so auf eine Verschränkung von Abstraktion und Konkretion hingedeutet.

¹⁴ Kandinsky im autobiographischen Text „Rückblicke“ (1913), **KANDINSKY 1980**, 38.

¹⁵ Benjamin beschreibt in dem Text „Kleine Geschichte der Photographie“, zuerst 1931 veröffentlicht, die Aura als *ein sonderbares Gespinnst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag*, **BENJAMIN 1989**, 57, und führt in dem Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, zuerst 1936 in französischer Übersetzung veröffentlicht, in einer Anmerkung zum Kultbild weiter aus: *Ferne ist das Gegenteil von Nähe. Das wesentlich Ferne ist das Unnahbare.* Ebd., 16.

*Bedeutung zu poetisieren, ganz fein herauszuarbeiten, zu erschließen, um aus ihm ein Werk des Unbewußten zu machen.*¹⁶

Der Begriff der Gegenstandslosigkeit ist gerade bezüglich solcher Betrachtungen immer wieder als fragwürdig gekennzeichnet worden, viele Künstler verwiesen gerade aufgrund des Deutungspotentials dieser Malerei darauf, dass ihre Bilder nicht gegenstandslos seien. Hier wird auch oben angesprochenes Begriffsproblem deutlich: das Dilemma der abstrakten Malerei ist ein fehlendes Grundbegriffskonzept. Zum einen kennzeichnet die Vielfalt - auch Diskussionsvielfalt - die Weiterentwicklung der einzelnen Konzepte in der modernen Malerei, zum anderen jedoch ergibt sich, dass nach vereinenden Prinzipien Ausschau gehalten werden muss, die die Deutungsebene ansprechen. In der Verbindung zwischen einer gewissen Ratlosigkeit aufgrund der fehlenden ersten Sinnschicht und dem gegenüberstehenden Angebot immer wiederkehrender Deutungskategorien liegt ein mögliches, die abstrakten Bildschöpfungen verbindendes Modell vor. Dabei ist jedoch nicht zu übersehen, dass die im folgenden dargestellten Kategorien als Umschreibungen für etwas, das sich in der Aura **verborgen offenbart**, geheimnisvoll verschlossen bleiben, wie die Aura selbst, eben unnahbar; und doch führt diese Unähnlichkeit des abstrakten Bildes mit der erfahrbaren Wirklichkeit zu einer Ähnlichkeit mit der gespürten Wahrheit im betrachtenden Gegenüber, die jedoch das Pathos der unüberwindbaren auratischen Ferne nicht verhindern kann.

¹⁶ DIDI-HUBERMAN 1999, 137.

Texte zur Deutung abstrakter Malerei

Eine Fülle unterschiedlichster Textquellen, die immer wieder die Frage nach dem „Sinn“ abstrakter Malerei stellen, steht zur Verfügung. Schon als „klassisch“ zu bezeichnende Vorlagen sind Texte von Künstlerpädagogen wie Kandinsky und Baumeister, ergiebig die Aufsatzsammlung von Ottomar Domnick und die kunsttheoretischen Betrachtungen der fünfziger und sechziger Jahre von Kunsthistorikern und -kritikern. Auch die zusammenfassenden Einführungen in das Werk eines Künstlers anlässlich einer Ausstellung oder weitere Texte in den meist kleinen Ausstellungsschriften bieten immer wieder Einblicke in die Versuche, den Zugang zu einer Sinnschicht des ungegenständlichen Bildes zu finden. Zu unterteilen sind die Quellen in

- **Klassische Texte**

Befragt wurden vor allem die klassischen theoretischen Künstlerschriften Kandinskys, Baumeisters, auch Äußerungen von Franz Marc oder Paul Klee, da sie die theoretische Annäherung an die Abstraktion in einer grundlegenden Ausformung darstellen und sich zeigt, dass in der Nachkriegsauseinandersetzung um abstrakte Kunst wiederholt auf darin formulierte Denkansätze zurückgegriffen wurde.

- **Quellen nach 1945**

Herangezogen wurde in ganz ausführlichem Maße die Sammlung von Texten anlässlich des Ausstellungszyklus abstrakter Malerei – ausgestellt wurden nacheinander Bilder von Fritz Winter, Otto Ritschl, Willi Baumeister, Max Ackermann und Georg Meistermann – in den Praxisräumen des Stuttgarter Psychiaters und Kunstsammlers Ottomar Domnick. Sie stellt eine besonders ergiebige und gleichermaßen authentische Quelle dar, *ein Schlüsseldokument für die Durchsetzung abstrakter Kunst im Nachkriegsdeutschland*¹⁷, da in ihr sowohl Künstler als auch Kunstwissenschaftler und -kritiker unter genau dem hier untersuchten Aspekt zu Sinn und Besonderheit abstrakter Malerei Stellung nehmen. Bedeutung kommt diesem Textband auch alleine schon dadurch zu, dass er die notwendige Abgrenzung von der in weiten Teilen der konservativen Kreise weiterhin unreflektierten Ablehnung abstrakter Kunst als „entartet“ vornahm, indem er das gestalterische Potential – sowohl das formale als auch das ideelle – schriftlich niederlegte und somit eine Diskussionsgrundlage vorlegte, ganz dem pädagogischen Anspruch Domnicks entsprechend, für die abstrakte Kunst positiv zu wirken.

In den theoretischen Betrachtungen der Nachkriegszeit liegt ein Schwerpunkt auch auf den Möglichkeiten, die abstrakte Kunst bietet, um die Erfahrungen der Kriegsjahre

¹⁷ VON STOCKHAUSEN 1998, 181.

zu verarbeiten, umgekehrt werden diese Erfahrungen auch als Determinanten dieser Malerei betrachtet. So schreibt Marcel Brion 1958:

So steht es fest, daß der Existenzialismus, der das charakteristische philosophische System unserer unruhigen Zeit darstellt, in zwei äußerlich sehr verschiedenen Richtungen der heutigen Malerei seine künstlerische Entsprechung hat: In einem dramatischen Realismus, der das menschliche Elend zum Gegenstand nimmt und vor allem seine Sinnlosigkeit ausdrücken möchte, und in der abstrakten Kunst, die dem Menschen von heute in seiner Unruhe und Ungewißheit eine Zuflucht bietet, indem sie eine neue und absolute Welt schafft, frei von der Unsicherheit und Relativität der objektiven Wirklichkeit¹⁸

und wenig später:

»Jede Epoche braucht«- so sagt Bernard Buffet...-»Künstler, die sie darstellen und damit für die Zukunft bewahren«. Dabei hängt alles von dem Sinn ab, den man dem Wort ›darstellen‹ unterlegt. Die abstrakte Kunst stellt unsere Epoche im tiefsten Sinne wahrscheinlich besser dar, als es die genauesten Nachbildungen der körperlichen und geistigen Misere tun können.¹⁹

Der Künstler tritt auch als ungegenständlich Schaffender als feinfühligere Interpret seiner Zeit auf und sogar die Frage, ob seine Kunst Inhaltliches darstellt oder grade das „Nichts“ als Inhalt das Symbolische an ihr ist, als Symbol etwa für Befindlichkeit, wird gestellt. Die Reflektion über die Erlebnisse des Krieges oder auch die Erweiterung des Wissenshorizonts durch neue naturwissenschaftliche Forschung und technische Entwicklung, die keine Erweiterung des Erfahrungshorizonts ist, da etliche Ergebnisse der Naturwissenschaften keine Anschaulichkeit mehr bieten, werden als den Anstoß zur Abstraktion gebende Impulse gedeutet. Heinrich Lützel setzt diesbezüglich in der einführenden Schrift „Abstrakte Malerei – Bedeutung und Grenze“ seine Idee der „Spielform“ abstrakter Malerei – neben den ebenfalls von ihm ausführlich dargestellten Gestaltungsweisen „Elementarform“, „Werdeform“ und „Ordnungsform“ – den Rationalisierungstendenzen der modernen Industriegesellschaft und der Normung und Planung des menschlichen Lebensumfeldes entgegen; Abstraktion als Therapeutikum:

Je enger sich aber um den Menschen die Klammer kühler Berechnung schließt, um so mehr drängt es ihn, sie manchmal zu sprengen um der Freiheit willen. Seine Natur, soll sie nicht erkranken, muß sich dagegen wehren, daß man

¹⁸ BRION 1958, 14.

¹⁹ BRION 1958, 16.

Zählinstrumente – Uhr, Kontrollkasse, Rechenmaschine – zu Kultgegenständen macht, als kalte Götzen herrschen läßt. Er muß sich eine andere, entgegengesetzte Welt schaffen, in der gegen die Vernunft das Unvernünftige, gegen die Überlegung das Unüberlegte, gegen das Zweckhafte das Zwecklose zur Geltung kommt – eine Welt, in der die Törlin Phantasie den höchsten Platz einnimmt. Auf diesem Wege hilft uns die Kunst unserer Zeit, die überraschend viele Formen der Ergötzung, des Spiels, der Märchenhaftigkeit, heller gesunder Freude hervorgebracht hat: bei Macke, Chagall und Klee, bei Matisse, Dufy oder Lurçat.²⁰

Als hervortretendes Beispiel einer Kunst, die diese spielerische Antwort vertritt, dient ihm die Ideenwelt von Joan Miro und er zitiert die vom Künstler geäußerte Absicht, mit seiner Malweise wieder „das Zwecklose, das Gewichtlose, das Dichterische“ in das Leben hineinzurufen.

Auch Leopold Zahn, der durchaus kein Gegner abstrakter Malerei war, auch wenn der folgende von ihm formulierte Gedanke das glauben macht, da die Argumentationsweise von Gegnern gerne für die „Leere“ dieser Kunst genutzt wurde, verbindet 1946 in einem Beitrag der Zeitschrift „Das Kunstwerk“, Sondernummer zur abstrakten Kunst, die antinaturalistische Tendenz der Kunst des 20. Jahrhunderts mit einer unbestimmten Existenzangst des modernen Menschen und seiner Art im Irrationalen, Unbewußten und Archaischen seine Inspiration zu suchen, die „einer Art numinoser Grundstimmung“ entspringt:

Die Werke der abstrakten Kunst sind Dokumente einer heillosen Zeit und zeugen eindringlich von der „großen Wirrnis“ unseres Jahrhunderts.²¹

Dem vergleichbar interpretiert auch Max Rupp 1948 in einem Manuskript für ein Seminar über moderne Malerei die Vorliebe seiner Zeit für die Kunst der Naturvölker, der Antike und der Kunst des Kindes:

Man geht wieder zurück bis an die Quellen, höchste Bewusstheit sucht sich wieder in triebhaften Urzustand zu versetzen. Nach Zeiten scheinbarer Sicherheit, greifbarer wissenschaftlicher Resultate ist uns heute und zwar gerade auch durch die Wissenschaft und Technik wieder das Rätselhafte, Unerklärliche unseres Daseins zum Bewusstsein gekommen. Die Welt der

²⁰ LÜTZELER 1961, 105. Aus dem Abschnitt „Die Industriegesellschaft“ des „Die Spielform“ benannten Kapitels.

²¹ ZAHN 1946, 6.

*Technik hat einen Grad von Naturferne und Unanschaulichkeit erreicht, der ans Magische grenzt.*²²

Auf die Ähnlichkeit zwischen Formen moderner Bilder und wissenschaftlichen Illustrationen, Strukturmodellen und Mikro/Makrofotografie als einem Zeichen der veränderten Wahrnehmung verweist Rupp in seinem Manuskript ebenso wie Künstler und Kunstkritiker seiner Zeit und auch ein Jahrzehnt später ist der Strukturvergleich zwischen Naturfotografie und abstrakter Kunst noch ein Thema, wie ein Heft der Zeitschrift „Das Kunstwerk“ vom Oktober 1958 mit dem Titel „Fotografie und Kunst“ zeigt. Die Redaktion verweist in einem einführenden Beitrag auf die enge Verbindung zwischen den Formen der neuen Kunst und den Bildungen der Natur vor allem in der „Mikrowelt“, auf die Klee, Kandinsky und Baumeister²³ bereits hingewiesen hätten und bebildert die Ausgabe mit zahlreichen Gegenüberstellungen von Abbildungen wie der Fotografie „Reste des Stuckverputzes in den Thermen von Herculaneum“ und Jean Dubuffets „Paysage du Mouvant“ von 1952. Es seien *die hier gezeigten Fotos von der eigentümlichen Optik der heutigen Kunst im allgemeinen angeregt worden*, heißt es im Text.²⁴ Verwiesen wird auch auf die parallel zur Wissenschaft vollzogene Abwendung der ungegenständlichen Kunst vom Naturabbild hin zu einer Orientierung an den Strukturzusammenhängen der Natur.²⁵

Exemplarisch für eine kunsthistorische Betrachtung, welche auf die abstrakter Malerei zugrunde liegenden Sinnschichten abzielt, sind die Schriften Werner Haftmanns, der in den fünfziger Jahren als feinsinniger Interpret der Malerei Fritz Winters, aber auch Klees, Noldes, Chagalls und Nays hervortritt. Seine 1954 erschienene Publikation über Malerei im 20. Jahrhundert kann als wichtig und einflussreich für die Auseinandersetzung mit moderner Kunst nach dem Einschnitt des 2. Weltkriegs angesehen werden.²⁶ Aufschlussreich ist auch seine Eröffnungsrede zur documenta I

²² Aus dem unveröffentlichten Manuskript „Vom Abbild zum Sinnbild“ von 1948, Seite 14 der Abschrift. Das Manuskript diente der Abhaltung eines Seminars der Volkshochschule Idar-Oberstein zur Einführung in die moderne Malerei. Der Text stammt aus dem Nachlass des Künstlers und befindet sich im Stadtarchiv Idar-Oberstein, noch unverzeichnet. Eine Abschrift des Textes im Anhang dieser Arbeit.

²³ Franz Roh zitiert Baumeister in einem Artikel „Persönliche Erinnerungen an Willi Baumeister“ in der Zeitschrift „Die Kunst und das schöne Heim“: *Als ein sinnliches Naturtalent behauptete er, undingliche Malerei „ist nicht abstrakt im Sinne von Fremdheit zum Menschen und Leben. Die Empfindungen des Künstlers sind ganz natürliche. Außerdem sind gewisse Naturerscheinungen wie Wasseroberflächen, Wellen und Sand, Baumrinde, geologische Formationen in Steinbrüchen, Geäst, alles, was struktural und modulativ in der Natur sichtbar ist, der heutigen Malerei sehr nahe stehend“.* ROH 1956, 210.

²⁴ Das Kunstwerk. Eine Zeitschrift über alle Gebiete der Bildenden Kunst, begründet von Woldemar Klein. Themenheft „Fotografie und Kunst“, 4/XII, Oktober 1958, 43.

²⁵ In einem Rückblick auf 25 Jahre gemeinsamen künstlerischen Schaffens nennt die Einführung zur Jahresausstellung der Pfälzischen Sezession, deren Mitglied Rupp war, noch 1971 die vorgenannten Aspekte als Kennzeichen dieser Zeitspanne: *Im künstlerischen Bereich waren die letzten 25 Jahre geprägt von der Suche nach einer den vielseitigen naturwissenschaftlichen, technischen, biologischen und psychologischen Erkenntnissen angemessenen Ausdrucksform.* AUSST.KAT. LUDWIGSHAFEN 1971, o. S.

²⁶ Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, 2 Bände, München 1954/55.

1955 in Kassel, deren Mitbegründer er neben Arnold Bode war. Auch Haftmann führt dort an, dass das Interesse von der Erscheinung auf die dahinter liegenden Prozesse, oder – *um es ins Allgemeine zu wenden* – *das schauende Interesse an den standhaften Hauptworten – Fluß, Baum, Blume – sich auf die dahinter verborgenen dynamischen Tätigkeitsworte – strömen, wachsen, blühen – verlagert*, und die Kunst dieser Wandlung Rechnung trägt, indem *die Ergriffenheit des Malers nicht auf sie [die Oberflächenhaut des Erscheinenden] antwortete, sondern auf einen umfassenden Eindruck, der das gegenständlich Erscheinende durch die Kraft der hinfühlenden und antwortenden Empfindung in neue Formgebilde verwandelte.*²⁷ Ebenso gehören Publikationen zu einzelnen Künstlern von Will Grohmann - hier sind vor allem Klee, Baumeister, Ackermann, Kandinsky zu nennen - und von Werner Hofmann zu den interpretatorischen Schriften abstrakter Bildinhalte.²⁸ Heinrich Lützeler ist ein weiterer Vertreter der ideellen Interpretation abstrakter Malerei. Seine Schrift „Abstrakte Malerei“ von 1961 beleuchtet die inhaltliche Komponente abstrakter Malerei besonders unter dem Aspekt der Versinnlichung von Ordnungen und Kräften und weist ihr hierfür einen eigenen Aufgabenbereich zu.²⁹

Von besonderer Bedeutung sind die Anmerkungen und Stellungnahmen der Künstler abstrakter Malerei selbst, wie sie in Interviews, theoretischen Schriften oder Reden zu verschiedenen Anlässen zum Ausdruck kommen, oftmals in wissenschaftlichen Textsammlungen veröffentlicht. Ein seltenes Beispiel der Bearbeitung einer solchen Textsammlung ist die hervorragende und ergiebige Habilitationsschrift Reinhard Zimmermanns zu den theoretischen Äußerungen Kandinskys, welche eine Sortierung nach zusammenfassenden Aspekten aufweist, und so die Recherche nach Äußerungen zu unterschiedlichen Themen ermöglicht.³⁰

²⁷ **HAFTMANN 1960**, 118f. Schon in den Abschnitten zuvor gibt auch er einen Abriss der verunsichernden Veränderungen in Vorstellungen und Lebensgrundlagen, die naturwissenschaftliche Erkenntnisse des 20. Jahrhunderts mit sich brachten.

²⁸ Die bei Franz Roh zitierte Äußerung Kokoschkas, *daß in nächster Zukunft wieder eine Reichskulturkammer im Entstehen ist; diesmal von der gegenstandslosen Partei unter Führung von Herrn Haftmann oder Grohmann statt dem Dr. Goebbels*, zeigt die Wahrnehmung dieser Kunsttheoretiker als starke Fürsprecher der gegenstandslosen Malerei. **ROH 1962**, 74. Kokoschka hat sich wiederholt in sarkastisch-polemischer Weise über die populäre Sichtweise, gegenstandslose Kunst spiegele Jenseitiges, Geheimes, Verborgenes, geäußert: *Warum sollte eine Maschine nicht imstande sein, diese obskuren Streifen, Kleckse und Farbtupfen ohne menschliches Zutun auf die Leinwand zu bringen, hinter welcher die Avantgarde einer antihumanistischen Bewegung die Summe der Geheimnisse unserer Zeit vermutet? [...] Für einen engen Kreis von Snobs spiegelt die gegenstandslose Kunst sicher ein Jenseits von aller Realität, der sie entfliehen. [...] Die immer größer werdende Schar der Dilettanten behauptet nun zwar, dass ihre abstrakte Welt das Innenleben des Schöpfers nach außen projiziert, woran kaum ein zweiter, noch weniger eine kommende Generation ernsthaftes Interesse haben kann [...].* Vgl. **KOKOSCHKA 1954**.

²⁹ Vgl. **LÜTZELER 1961**, 15.

³⁰ Vgl. **ZIMMERMANN 2002**.

Um die Fülle der Quellen zu reduzieren, wurde der Schwerpunkt auf die Basistheorien von Künstlern wie Baumeister und Kandinsky gelegt, des weiteren auf Schriften, die auch mit Max Rupp in Verbindung gebracht werden können, Schriften aus seiner Bibliothek, mit denen er sich in Notizen auseinandergesetzt hat, die bei ihm Erwähnung fanden oder Schriften mit Bezug zu seinen Vorbildern der Pariser Schule, um in dem Umfeld zu bleiben, in dem auch Rupp sich künstlerisch orientierte.

II. KATEGORIEN DER SINNGEBUNG

Das abstrakte Bild ist fähig, dem Gestaltlosen, dem Unsichtbaren jener Kräfte, die an die Stelle einer stabil erfahrenen Realität treten, Ausdruck und damit künstlerische Wirklichkeit zu leihen.³¹

Im Jahre 1990 veröffentlichte Gottfried Boehm im Philosophischen Jahrbuch einen Beitrag mit dem Titel „Abstraktion und Realität. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstphilosophie in der Moderne“. Seine Antworten auf die Frage, welche neue Form von Erfahrung die abstrakte Bildform ermögliche, auf welches kulturelle Bedürfnis sie antworte und welche Sicht auf Realität entworfen werde führen ihn zu der These:

Die abstrakte Kunst ist genuine Deutung von Realität. Sie impliziert eine eigene Weise des Erkennens.³²

Boehm verweist darauf, dass das Abstrakte und Unähnliche seine Berechtigung in der Bestimmung findet, nicht eine Abbildung dessen, was „ist“ zu geben, sondern – mit einem Seitenblick auf eine bekannte Äußerung Paul Klees - sichtbar zu machen. Die Frage, was sichtbar gemacht werden soll, beantwortet er an Hand diverser Beispiele³³, die zeigen, dass sowohl der unmittelbare Seheindruck in der Natur als auch der sich als im Bild und in der Natur, nicht als davor begreifende implizierte Betrachter und dessen Einbildungskraft konstitutive Momente für das Gelingen und Wirken der abstrakten Bildaussage sind. Die Ausführungen Boehms kreisen den Grundgedanken ein, dass eine Konzentration auf die Wahrnehmung des Sichtbaren, also auch auf den Betrachter, zur abstrakten Bildform führen musste³⁴ und die Reduzierung der Darstellung auf elementar impressive Elemente wie Farbflächen, Unschärfen oder Verwischungen ein unerschöpfliches Reservoir von Möglichkeiten bietet, Wirklichkeit als „gestaltlos-energetisch“ in ihrem Kraftcharakter zu erfahren.³⁵

³¹ **BOEHM 1990**, 234.

³² **BOEHM 1990**, 226.

³³ Boehm führt die Malerei Monets unter dem Gesichtspunkt des Eindrucks von Licht und Form, der bei der Betrachtung der Welt im Auge zurückbleibt, an. Bei Kandinsky hebt er dessen dynamische Deutung der Wirklichkeit, die Betonung des Kraftcharakters der Realität, der sich in Metamorphosen, in stetem Wandel äußert und mit Hilfe von optischen Kräften wie Kontrasten und Formeffekten in ein Bild gebannt wird. Mit einem Beispiel der „black paintings“ Ad Reinhardts schließt er den Bogen im Hinblick auf die schöpferische Seite, den Aspekt der *Welterzeugung aus reinen Bedingungen der Malerei*. (S.235)

³⁴ *Gerade die Konfrontation mit der sichtbaren Natur veranlaßte zu einer abstrahierenden Bildform. Es waren also Anstöße in der Realitätserfahrung selbst, die zu einem immer undinglicheren Bild führten. Der Versuch, der Wahrnehmung von Natur konkreter und genauer zu entsprechen, leitet die Veränderung im Bildverständnis ein.* **BOEHM 1990**, 229.

³⁵ An Hand der Malerei Monets führt Boehm diesbezüglich resümierend aus: *Die Summe aller einzelnen Farbelemente baut sich zu einem Potential auf, das in allem was sich zeigt, unerschöpfbar ist. Wirklichkeit artikuliert sich im Horizont von Möglichkeiten, die wir betrachtend niemals durchdringen.* **BOEHM 1990**, 230. Der Inhalt dieser Stellungnahme kann verallgemeinernd als Grundprinzip für die Sinndeutung abstrakter Malerei angesehen werden, als Voraussetzung für die Aussagen über deren Fähigkeit, in den verschiedenen Kategorien von Unanschaulichem etwas zum Ausdruck zu bringen.

Die Frage „Was wird in der abstrakten Bildform erkannt?“ ist auch die Voraussetzung für die in der vorliegenden Arbeit versuchte Zusammenschau sinngebender Kategorien. Betrachtet man Äußerungen von Künstlern, Kunsttheoretikern und Rezipienten im Bezug auf den Gehalt, das „Wesentliche“, welches im Bild zum Ausdruck kommt, trifft man auf eine Fülle von Begriffen und Umschreibungen, die sich nach gemeinsamen Kriterien in bestimmte Gruppen zusammenfassen lassen. Gemeinsam ist diesen Begriffen ihre Unanschaulichkeit, die erst in der visuellen Offenheit abstrakter Bilder die Möglichkeit erhält, anschaulich gemacht zu werden.³⁶ Darüber hinaus wird in den Texten deutlich, dass sich eine Verknüpfung mancher Kategorien untereinander zwingend ergibt.

Eine weitere Gemeinsamkeit in diesen Äußerungen ist die Problematik der Rückführung auf einen Urgrund der Dinge, immer wieder anders formuliert, in den Ableitungen aber häufig platonischem Gedankengut verhaftet, so wenn Baumeister formuliert: *...das gegenständlich Dargestellte ist in gewissem Sinn eine Maskierung der Urkräfte. [welche in den Farben und Formen enthalten sind, d. Verf.]*³⁷

- **Das Unbekannte**

Verknüpfung mit Schöpfung und Sichtbarmachung von Unsichtbarem

Kernbegriffe: Unbekanntes, noch nicht Gesehenes, Sichtbarmachen, Schau, Unerklärbares

Die Sichtbarmachung des „Unbekannten“ mit Hilfe von Farben und Formen findet sich als Formulierung häufig, zum Gegenstand einer umfassenden Betrachtung machte es allerdings das Schlüsselwerk Willi Baumeisters mit eben dem Titel „Das Unbekannte in der Kunst“ von 1947.³⁸

³⁶ Werner Hofmann kommt in seiner Abhandlung über die Grundlagen der modernen Kunst (1966) wiederholt auf das Theorem, die abstrakte Kunst mache Unanschauliches sichtbar, zurück, so wenn er gegen Ende des zweiten Teiles „Das 20. Jahrhundert“ im Textabschnitt „Die symbolischen Formen der modernen Kunst“ schreibt: *Aus der illusionistisch-materialistischen Wiedergabe der Erscheinungswelt entlassen, wird das Kunstwerk spiritualisiert, es gewinnt wieder den Rang eines Symbolträgers, es erschließt Bedeutungshorizonte jenseits seiner Sach- und Forminhalte (doch mittels derselben).* **HOFMANN 1966**, 442f. Es sind vor allem die unanschaulichen, als prozesshaft empfundenen Erfahrungen, die durch das abstrakte Bild vertreten werden, wie auch Franz Roh in seiner Schrift über die Kritiker der „neuen Malerei“ im Max Picard betreffenden Abschnitt bemerkt: *Endlich klagt Picard sehr vernehmlich: »ganze Dinge« wie Geburt, Tod, Liebe, Natur könnten in der abstrakten Malerei nicht mehr zum Ausdruck kommen. – Nun, weil es sich hier gerade nicht um »Dinge«, sondern um Prozesse handelt, kann der moderne Maler ihnen mit seinen bloßen Strukturen vielleicht näher kommen als der ältere Künstler, der sich an herauskristallisierte Objekte hält.* **ROH 1962**, 50.

³⁷ **BAUMEISTER 1947**, 16.

³⁸ Das „Unbekannte“ bedeutet nichts primär Mystisch-Esoterisches, sondern steht für das noch nicht Gesehene, das als Farb-Form-Komposition erscheint, jedoch auf Urkräfte zurückgreift. Eine ausführliche Untersuchung dieser Schrift liegt in der Dissertation von René Hirner-Schüssele mit dem Titel „Von der Anschauung zur Formerfindung, Studien zu Willi Baumeisters Theorie moderner Kunst“ von 1990 vor. Dieser verweist auch auf die Notwendigkeit, die Baumeister sah, Erklärungen zur modernen Kunst zu geben, um den Graben zwischen dem abstrakten Künstler und dem bürgerlichen

Für Baumeister steht auf der einen Seite der Künstler, seine Malerei ist *die Kunst des Sichtbarmachens von etwas, das durch ihn erst sichtbar wird, und vordem nicht vorhanden war, dem Unbekannten angehörte*.³⁹ Der Betrachter auf der anderen Seite soll nun das *Sichtbargewordene* aufnehmen, idealerweise sollte er auch in der Lage sein *neben dem Gegenständlichen auch die elementaren Aussagen der Farben und Formen in sich aufzunehmen [...]. Denn in den Farben und Formen sind elementare Kräfte enthalten, stärkere Urkräfte als in den dargestellten Nachbildungen*.⁴⁰ Die wahre Leistung des Künstlers ist die, dem Unbekannten in seiner Malerei entgegenzugehen und die bekannten gestalterischen Pfade zu verlassen.⁴¹ Er soll bisher unbekannte Erscheinungsformen sichtbar machen.⁴²

Hier nun kommt, von Baumeister mehrfach hervorgehoben, eine Fähigkeit des Betrachters hinzu, die erst möglich macht, das Wesen einer Farb-Form-Schöpfung zu erfassen: er soll **empfinden**.

- Das Gegenständliche, eventuell noch im Titel oder auch motivisch in Resten zu erkennen, muss er aus dem Gefühlsbereich verbannen.
- Sodann soll er seine Empfindungen für das Sichtbare der Formen und Farben öffnen.⁴³

Betrachter, der vom derzeitigen Regime benutzt und vergrößert wurde, zu überbrücken. Vgl. **HIRNER-SCHÜSSELE 1990**, 26ff.

³⁹ **BAUMEISTER 1947**, 16.

⁴⁰ Ebenda.

⁴¹ Vgl. **BAUMEISTER 1947**, 24.

⁴² Dazu nutzt er die *Eigenkräfte der Ausdrucksmittel*, welche in den Formen, Farben, Linien, im Hellen und Dunklen, in der Art der Präsentation erscheinen als *selbständige Ausdrucks- und Funktionsträger*. **BAUMEISTER 1947**, 39.

⁴³ *Er soll nicht denkerisch reflektieren, sondern die Empfindungen allein öffnen. Das Rätselhafte und die Vieldeutigkeit der Formen (bei gradweisen Abstraktionen oder ungegenständlichen Bildern) gibt eine erste Stufe, von der aus er zu einem Gesamteindruck kommen muß. Er ist damit in dem Zustand, in dem er sich ausschließlich dem Sichtbaren hingibt, das jeder, wer es auch sei, aufnehmen kann. Aus diesem Sichtbaren wird ihm in erfüllter Zuversicht ein eindeutiges Gesamtwesen in Bildform aufsteigen: das optische Bild, der Schaugegenstand*. **BAUMEISTER 1947**, 29f. In der Westfälischen Rundschau vom 8. Juli 1952 fordert Baumeister vom Betrachter, in sich „tabula rasa“ zu machen und einen Zustand der Naivität zu erreichen, siehe „Aus Willi Baumeisters Schriften“, in **AUSST.KAT. BERLIN 1972**, 22. Sehr viel pessimistischer hatte Kandinsky bereits 1913 in der autobiographischen Schrift „Rückblicke“ diese Fähigkeit des Betrachters beurteilt: *Damals [gemeint ist die Zeit der Verfassung des Manuskripts von „Über das Geistige in der Kunst“] lebte ich noch in dem Wahn, daß der Beschauer sich mit offener Seele dem Bild gegenüberstellt und eine ihm verwandte Sprache herauslauschen will. Solche Beschauer existieren auch (das ist kein Wahn), nur sind sie ebenso selten wie Goldkörner im Sand*. **KANDINSKY 1980**, 35. Auch Kandinsky hatte das Anliegen, mit Hilfe seiner Publikationen *diese unbedingt in der Zukunft nötige, unendliche Erlebnisse ermöglichende Fähigkeit des Erlebens des Geistigen in den materiellen und in den abstrakten Dingen zu wecken*. **KANDINSKY 1980**, 49. Auch bei Wilhelm Worringer findet sich der Gedanke an die Notwendigkeit bestimmter mentaler Voraussetzungen des Betrachters, damit diese Kunst durch ihre Naturferne, die auch Publikumsferne bedeutet, nicht nur als Spielerei abgetan wird: *Auf jede Gegenständlichkeit verzichtend läßt sie in diesem Falle nur die Chiffresprache reiner Formsymbolik sprechen. Sie muß von dem, den sie anspricht, das Vorhandensein eines absoluten formmusikalischen Gehörs verlangen, wenn sie nicht als sinnlose Spielerei verkannt und abgetan werden will*. Zitat aus einem Vortrag im Leipziger Kunstverein 1948, **WORRINGER 1956**, 143.

- Er wird Empfindungen verspüren, die durch die Art der Farb- und Formgestaltung bewirkt werden.
- Hinzutreten können dann auch eventuelle *Andeutungen oder die Erinnerungsformen von Naturerscheinungsformen*⁴⁴.
- Nun erst wäre auch der Titel reflektorisch hinzuzuziehen.

Den eindeutig kontemplativen Charakter, ein Farb-Form-Gefüge zu „schauen“ und nicht etwa zweckhaft zu sehen, hebt Baumeister hervor, ebenso die Option, durch diesen kontemplativen Zustand auch das Schauen zu überwinden und in eine meditative Befindlichkeit zu geraten.⁴⁵ Die abstrakte Kunst erreicht für Baumeister das *Idealbild der Schau*, ist sie doch frei von Gegenständlichkeit oder Naturform, die Elementarwerte der Farben und Formen können ungestört erlebt werden.⁴⁶ In einem der folgenden Abschnitte kommt er dann zu einer Folgerung, die, da sie für die Theorie des Bildes als wesentlich anzusehen ist, hier im Ganzen zitiert sein soll:

Die Betrachtung des Bildes als Form- und Farbfuge zieht noch ein Wesentliches herbei, indem außer auf die Wirkung der elementaren Kräfte der Formen und der Farben und ihrer Gestaltung auf die Fläche und damit auf die Oberfläche „von etwas“ verwiesen wird. Bei der gegenständlichen Betrachtung ist der Weg hierzu fast ganz versperrt. Diese Oberfläche ist der Ausdruck eines Darunterseienden. Die sichtbare Fuge ist nicht allein, sondern birgt eine „tiefere“ Schicht. Es ist das Unerklärbare in seiner phänomenologischen Existenz, was bei einem Werk hoher Ordnung auch das Unwillkürliche ist, über dessen Entstehung und über dessen Ausdruck auch der Künstler keine deutende Aussage machen kann. Von seinem tiefer liegenden Standort aus durchwächst das Unerklärbare die Bildschicht gleichsam nach oben oder vorn und setzt alles im Bild Sichtbare unter sein Vorzeichen. Es ist wesensgleich mit dem, was im Werden wirkt, und mit dem Vorhandensein des Werkes dieses

⁴⁴ BAUMEISTER 1947, 30.

⁴⁵ Ein wenig überschwänglich beendet Baumeister diese Ausführungen: *Der innere Aktivismus des Kunstwerkes bewegt den Betrachter darüber hinaus. Wie wenn er plötzlich mit höheren Befähigungen ausgestattet wäre, wird er von einer Hellsichtigkeit getragen. Er gewinnt Distanz zu Allem und Überlegenheit Allem gegenüber.* BAUMEISTER 1947, 34.

⁴⁶ BAUMEISTER 1947, 36f. Weiter hinten im Text (S. 102) kommt noch einmal zur Sprache, dass die Vieldeutigkeit einer Malerei, die nicht motivgesteuert ist, als Sichtbares den Ausgangspunkt für die *Empfindung* des Betrachters bildet und dasjenige, was darin als Zustand des Künstlers projiziert ist, Anteil hat am „Weltstoff“. Dieser Begriff wird auch von Ottomar Domnick in seiner Einführung zur Ausstellungs- und Vortragsreihe „Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei“, die ebenfalls 1947 stattfand, benutzt: *Es ist ein Hinabsteigen zu den Müttern, zu den tieferen Wurzeln unserer Existenz über unsere menschliche Begrenztheit hinaus. Pflanzenhaftes Wachstum, Triebkräfte der Erde, algenhafte Formen, Kristalle, Grundelemente der Welt, - der „Weltstoff“ letztlich ist es, mit dem wir uns eins fühlen und den der abstrakte Maler zu gestalten sucht, nicht abzubilden, sondern neu zu bilden in einem souveränen Schalten mit Formen, die ihm eigen sind, die jeder nach seiner Natur sich neu erschafft.* DOMNICK 1947, 18f. Baumeister selbst war als Künstler und Autor in dieser Vortragsreihe vertreten und mit Domnick durch langjährige Freundschaft verbunden, so dass natürlich von einer gemeinsamen theoretischen Basis auszugehen ist.

heraushebt, ein vorher unbekannter Wert, der in seiner Existenz sein Geheimnis wahrt. Es ist der Ausdruck auch des persönlichen Stils des Künstlers und das Tragende im Kunstwerk überhaupt.⁴⁷

Hier bekommt die Form-Farb-Komposition den Charakter eines Zeichens zugewiesen. Als **Zeichen** verweist das Bild nicht auf sich selbst, sondern auf seine Verhüllungsfunktion, es transportiert etwas *Unerklärbares*, das sowohl durch den Schaffensprozess als auch in der Schau seine Existenz verrät, seine Verhüllung jedoch nicht preisgibt. Das im Bild Sichtbare ist das *Vorzeichen* dieses Unerklärbaren, Verborgenen.⁴⁸ Max Burchartz, dem jedes Kunstwerk als ein „Gleichnis der kosmischen Harmonie“ galt, betonte in einer Publikation von 1949 ebenfalls die Unterscheidung zwischen zweckhaft orientiertem Sehen und der Erfassung des Wesens eines Kunstwerks in der Schau:

Das gegenständliche Sehen, das die Umwelt auf ihr zweckhaftes Sein hin, auf ihre Nützlichkeit in bezug auf die persönlichen Interessen hin prüft, befähigt nicht zu den tieferen Gemütserlebnissen der Kunst. Diese erschließen sich nur denen, die noch wie die Kinder zu schauen verstehen. Der Schauende erfährt das Wesen des Kunstwerkes aus dem Spiel und Kampf der sinnlichen Wahrnehmungskräfte.⁴⁹

Burchartz entwickelt mit den „neun Grundwahrnehmungen des sinnlichen Schauens“⁵⁰ eine Theorie von Kräften und Wirkungen der Gestaltungselemente und betrachtet im Hinblick auf eine Bildharmonie deren Zusammenwirken. Der Wert ungegenständlicher Bilder liegt ihm in der Erleichterung tieferen Schauens, wohingegen gegenständliche Darstellungen zu dinghaftem Sehen verleiten.⁵¹

Die schauende Betrachtungsweise ist auch für Baumeister das Mittel, Einheit und Sein der Welt zu empfinden, für ihn ist die Schau *der wichtigste, weil umfassendste Ausgangspunkt alles künstlerisch-malerischen Tuns.*⁵²

⁴⁷ **BAUMEISTER 1947**, 38.

⁴⁸ Ähnlich interpretiert Gottfried Boehm die Betrachtung von Rothkos Farbflächenbildern: *Das dämmerige Licht der Farbe bei Rothko besitzt keine angebbare Quelle, eine Situation immaterieller Schwebung herrscht, ein atmender Dämmer schafft sich Dehnung und Raum. Gemäß der Logik der Farbe präsentiert sich das Bild insgesamt als etwas, das sich gleichermaßen verhüllt und enthüllt. Assoziationen von Vorhängen oder Lichtwänden kommen auf.* **BOEHM 1995/1**, 342.

⁴⁹ **BURCHARTZ 1949**, 27. An früherer Stelle des Textes bereits gibt Burchartz die Definitionen: Sehen ist das *nüchtern urteilende, sachlich dingliche Wahrnehmen*, Schauen das *Sich-Versenken in die Gleichniskraft der auf die Sinne wirkenden Kräfte der Farben und Formen*. Ebd., 13.

⁵⁰ Lichthelligkeit – Lichtfarbigkeit – Lichtklarheit – Lichtbestimmtheit - Raumgrößen – Raumrichtungen – Raumdichten – Raumorte der Fläche – Raumorte der Tiefe.

⁵¹ Vgl. **BURCHARTZ 1949**, 26.

⁵² **BAUMEISTER 1947**, 33. Vgl. hierzu auch **HIRNER-SCHÜSSELE 1990**, Teil I, B, Kap. 3 „Kunst contra wissenschaftliche Rationalität und technische Zivilisation“, in dem der Autor die Beziehungen zwischen Zivilisationskritik zu Beginn des Jahrhunderts und „Lebensmystik“ oder Lebensphilosophie im Sinne Henri Bergsons zum Thema macht und die Forderung zur Rückbesinnung des Menschen auf seine intuitiven Fähigkeiten darstellt: *Auf die so entstandene existentielle Unsicherheit und auf das*

Das *Unbekannte*, jenseits von Naturnachahmung, welches nicht gesucht, nur gefunden werden kann, da es als Unbekanntes nicht Ziel sein kann, zeugt, wenn es durch den Künstler sichtbar gemacht wird, von dessen Genialität, ein Fazit zu dem Baumeister am Ende des Hauptteils über das Unbekannte kommt.⁵³ Die Legende vom Ingenium des Künstlers nährt auch Baumeister hier geradezu schwelgerisch:

*Der Künstler als Membran einer hohen Allgemeinheit äußert sich im Kunstwerk in totaler Art, indem er seiner Vision eine kongeniale Fassung in der unteilbaren Einheit des Kunstwerkes zu geben versucht. Seine Werke steigen zu jener Höhe der Verdichtung auf, die in ihrer Geschlossenheit alle Vielfältigkeit ihres Aufbaues verloren haben. Sie erscheinen gleich einer äußersten Synthese als ein monumentales Symbolzeichen, ähnlich einem rätselhaften Ideogramm, das nicht mehr teilbar ist und in seinem Kerngehalt undeutbar bleibt.*⁵⁴

verlorengegangene Weltverständnis reagiert die Lebensmystik. Sie restituiert die Einbindung des Individuums in die Totalität des Seins durch die mystische Einfühlung in die vorhandenen Einzeldinge, die als Repräsentanten der Totalität des Lebens gesehen werden. Dabei spielen die Künste eine bedeutende Rolle [...] Die Künste werden so einerseits zum Hauptexerzierfeld lebensmystischer Entgrenzungsstrategien, wofür sie auf Grund ihres sinnlichen Charakters besonders geeignet sind, andererseits zugleich zum Gegenmodell der herrschenden naturwissenschaftlichen Weltaneignung. Im Bereich der bildenden Kunst hat die lebensmystische Dingeinfühlung dabei die Auflösung der traditionellen Abbildlichkeit zur Folge [...] So führt die lebensmystische Einfühlung in die Dinge in letzter Konsequenz schließlich auch zur abstrakten Kunst, indem die Künstler nun die Farben und Formen selbst – also die reinen künstlerischen Mittel – zu Repräsentanten der Lebendigkeit des flutenden Gesamtlebens machen. (S.71ff.) Des Weiteren auch Teil II, Kap. 1.2 „Baumeisters Vorbilder und die zeitgenössische Lebensmystik“. Wie aus dem oben Dargestellten zu ersehen, vertritt die Verfasserin nicht die Auffassung Hirner-Schüsseles, dass die Schau bei Baumeister eine rein optische Kategorie bleibt, wie er in Anm. 3, S.111 schreibt. Schon durch Baumeisters Verweise auf einen „kontemplativen Zustand“, auf „Meditation“, „Besinnlichkeit“, die Forderung an den Betrachter „sich weitgehend der Schau hinzugeben“ und schließlich als Ergebnis das „Einheitsempfinden“ in der Welt (vgl. **BAUMEISTER 1947**, 33-36), wird die Anknüpfung an ein Vokabular der Theologie der Mystik mit ihrem Zentralbegriff der Schau deutlich.

⁵³ In seiner Eröffnungsrede zur Ausstellung „documenta“, Kunst des 20. Jahrhunderts, 1955, greift Werner Haftmann genau diese Vorstellung wieder auf, wenn er über die Methode moderner künstlerischer Arbeit sagt: ›Suchen‹ – das würde heißen, daß schon etwas Vorgewußtes da ist, ein wenn auch noch so dunkel geahntes Ziel; ›Suchen‹ trägt sein Objekt schon in sich. ›Finden‹ – das heißt Offensein für alles, für jede sich anbietende Erkenntnis, auch des Zufälligen, das begeisterte Annehmen des sich anbietenden Geschenks. Das moderne Bild ist ein ganz umfassendes Abenteuer in ein gänzlich Unbekanntes hinein. Man kann sagen, dass jedes moderne Bild diesen experimentellen Charakter hat. **HAFTMANN 1960**, 120f.

⁵⁴ **BAUMEISTER 1947**, 157. Ähnlich auch bei Michel Seuphor in „Gestaltung und Ausbruch in der modernen Kunst“, worin der Künstler als das einzige Instrument bezeichnet wird, um das Unbekannte – im Sinne von unsichtbar Geistigem – auszukundschaften. Vgl. **SEUPHOR 1967**, 134.

- **Unsichtbares sichtbar machen**

Verknüpfung mit Unbekanntem, Ideen

Kernbegriffe: Unsichtbares, Dahinter, Hinter den sichtbaren Dingen, Verborgenes, Enthüllung, Geheimnis

Als mögliches Postulat dieses Punktes drängt sich der Gedanke auf: Sichtbares wird gegenständlich präsentiert, Unsichtbares in ungegenständlichen Formen, eine Polarität, die in der kunsttheoretischen Betrachtung undenkbar⁵⁵ und auch als angenommener Standpunkt ungegenständlicher Maler nicht zutreffend wäre. Für Baumeister ist das Kunstwerk, gegenständlich und ungegenständlich, Träger von etwas Verborgenen; dem Gegenständlichen verhaftet zu sein schließt den Betrachter jedoch vom Künstlerischen eines Werkes aus. Dieses Künstlerische ist grenzenlos wie die Metamorphosen in der Natur, es geht vom *Urleben* aus, schreibt Baumeister.⁵⁶ Die Lösung vom Gegenstand wird generell in vielen Stellungnahmen als Voraussetzung für eine Annäherung an Verborgenes gesehen, da sich erst dadurch überhaupt dem Gestaltenden die Chance bietet, adäquate Bildzeichen für Gestaltloses zu denken.

Ein oft zitierter Satz von Fritz Winter, in der Zusammenstellung „Aus Briefen und Tagebüchern 1932-1950“ von Werner Haftmann (1951) abgedruckt, lautet:

*Es bedarf eines grösseren Glaubens und einer grösseren Kraft, Unsichtbares in freier Gestaltung sichtbar zu machen, als Sichtbares und Fassbares immer nur als solches zu bestätigen.*⁵⁷

und sein Interpret Haftmann führt den Gedanken weiter, indem er von Winter schreibt, er habe „Bildzeichen“ gefunden, *mit denen sich heute Landschaft ausdrücken lässt*, abgeleitet von der Vorstellung, Winter interessiere sich für die *dem Detail der Natur hinterliegenden ganzheitlichen Bilder*.⁵⁸

⁵⁵ Im Sinne Paul Klees, dessen Satz „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“ aus dem Text „Schöpferische Konfession“ von 1920 auch als Leitgedanke moderner kunsthistorischer Forschung zu betrachten ist.

⁵⁶ Noch deutlicher beschreibt Baumeister den Vorteil ungegenständlicher Kunst: *Im Naturalismus hat das Geheimnis kaum Platz und ist schwer zu finden. In aller Formkunst, wie in der ägyptischen, im geometrischen Stil der griechischen Vasen, in der romanischen Kunst, im Expressionismus, Kubismus und in der ungegenständlichen Kunst kündigt sich das Geheimnis deutlicher an.* **BAUMEISTER 1947**, 23.

⁵⁷ Zitiert nach **HAFTMANN 1951**, 16.

⁵⁸ **HAFTMANN 1951**, 11. Haftmann hatte in seinen Veröffentlichungen zu abstrakter Malerei nicht unwesentlich dazu beigetragen, dass eine eigentümlich esoterische Sprache in ihre kunsttheoretische Betrachtung Einzug hielt. Formulierungen wie „Schriftzeichen aus dem ‚Alphabet des Weltgeistes‘“ (Haftmann 1951, 11), „Abdrücke unseres Verhältnisses zwischen Welt und Mensch“ (Haftmann 1951, 13), kennzeichnen die zeitgenössische Kunstkritik der fünfziger und sechziger Jahre durchgängig. Bei Joachim Büchner zum Beispiel erlebt Winter die *hinter allem Sichtbaren verborgenen Kräfte und Spannungen* (S.6f), die „Sternbilder“ von 1932 sind *geheimnisvolle Zeichen kosmischer Ordnung* (S.7), **BÜCHNER 1963**. In der Zeitschrift „Die Kunst und das schöne Heim“ schreibt Harro Ernst unter dem

Franz Marc hatte in diesem Zusammenhang von *reinen Ideen, die dem Weltbau zugrunde liegen*⁵⁹ gesprochen, die Abstraktion war das Mittel, diese reinen Ideen zu extrahieren.

Bereits 1912 setzte sich Franz Marc in einer Stellungnahme zu den Ideen der „neuen“ Malerei mit den hinter den sichtbaren Dingen liegenden Regeln auseinander. Für Marc wurden in der konstruktiven Malerei die Gesetze, die im Naturbild wirksam werden, enthüllt:

*Dies ist die ›große Umwälzung‹, - in Dingen der Kunst, allerdings groß genug, um diesen Titel zu verdienen; denn es bedeutet nicht mehr und nicht weniger, als die kühne Umkehr alles Gewohnten. Man hängt nicht mehr am Naturbilde, sondern vernichtet es, um die mächtigen Gesetze, die hinter dem schönen Scheine walten, zu zeigen. Mit Schopenhauer geredet, bekommt heute die Welt als Wille vor der Welt als Vorstellung Geltung.*⁶⁰

Zum Wesen der Dinge zu gelangen und diesem Wesen eine Form geben zu können, ist ein Kernthema, um das sich die theoretischen Überlegungen Marcs wiederholt drehen, wenn er sagt

*Heute träumen wir nicht mehr eingeengt von den Dingen, sondern verneinen sie, da unser Wissen zu jenem Leben vorgedrungen ist, das sie verbergen [...] Unser heute noch latentes Wissen wird sich morgen in formbildnerische Kraft wandeln.*⁶¹

oder bezüglich des Topos der Verhüllung noch deutlicher wird:

Wir suchen heute unter dem Schleier des Scheines verborgene Dinge in der Natur, die uns wichtiger scheinen als die Entdeckungen der Impressionisten und an denen diese einfach vorübergingen. Und zwar suchen und malen wir diese innere, geistige Seite der Natur nicht aus Laune oder Lust am anderen, sondern weil wir diese Seite sehen, so wie man früher auf einmal violette

Titel „Fritz Winters Beitrag zum Thema Abstraktion“ 1956 von der *Möglichkeit des Vermittelns zu anderen, dem Optischen entzogenen Welten, vom unendlich tiefen, geheimnisvoll anmutenden Raum im Schaffen Winters, in dem so nachdrücklich Urwelthaftes, Unergründliches kaum dem Amorphen Entrissenes zum Thema erwählt ist.* **ERNST 1956**, 332. Und auch Lützelers bietet uns, wenn auch nicht typisch für seine Sprache, derartige Kompositionen: *Das Bild würde in unsere Meditation etwa dies antönen lassen: über unseren Mühen und Wünschen das Erhabene – über unserem Leid das schwebende, schwingende Gleichgewicht des Kosmos – in unserem oft so verworrenen und treibenden Leben doch Sinn und Zusammenhang: das Alloffene rundet sich.* **LÜTZELER 1961**, 71.

⁵⁹ Zitiert nach **LANKHEIT 1976**, 137. Vgl. **LOHBERG 1986**, 65.

⁶⁰ Zitiert nach **MEISSNER 1989**, 242. Der Aufsatz „Die konstruktiven Ideen der neuen Malerei“, dem dieses Zitat von Marc entnommen ist, erschien in der Zeitschrift „Pan“, Jahrgang 2, Nr. 18 vom 21.3.1912, S.527-531. Der Aspekt des Schöpferischen von einer Basis her ist hier gemeinsam mit der Enthüllung dieser Basis zu sehen, wie auch andere der Kategorien immer wieder eine inhaltliche Verbindung miteinander eingehen.

⁶¹ Aphorismus 55 aus „Die 100 Aphorismen. Das zweite Gesicht“ von 1914/15 zitiert nach **MEISSNER 1989**, 291.

*Schatten und den Äther über allen Dingen ὄσακ. Das Warum können wir für jene so wenig bestimmen wie für uns. Es liegt in der Zeit.*⁶²

Für Marc verbergen die Dinge mit ihrem Schein etwas Dahinterliegendes, sie täuschen etwas anderes vor als was sie wirklich bergen; der Künstler muss durch die Dinge auf das „Dahinter“ blicken, sich „hinter die bunte Bühne der Welt“ führen lassen und seine Aufgabe ist es, die ihm eigene Art zu finden, darauf zu antworten.⁶³

Jean Bazaine sieht die „geheime Struktur sämtlicher Wirklichkeiten“ im Verborgenen, der Schlüssel zu ihrer Enthüllung liegt im großen Kunstwerk, das fähig ist, das Elementare, das in allen Dingen und Erscheinungen miteinander verwoben ist, in sich zu bannen. Seine Schrift „Notes sur la peinture d'aujourd'hui“ von 1953 beschwört Seite für Seite dieses Thema, vertritt aber nicht so explizit die Auffassung vieler Zeitgenossen, die abstrakte Malerei sei als Königsweg anzusehen, sondern reklamiert diese Fähigkeit sowohl für abstrakte wie auch für gegenständliche Malerei. Es gilt, die Zeichen der Natur lesen zu können.

- **Wahrheit**

Verknüpfung mit Ideen, Schöpfung und Natur

Kernbegriffe: Wahrheit, Wahrheit der Gestaltungsmittel, zugrundeliegendes Prinzip

Der Begriff der Wahrheit wird bei abstrakter Malerei in zwei verschiedenen Bereichen angewendet, sowohl im formalen - ein weiteres großes Thema der Theorie abstrakter Malerei - als auch im ideellen Bereich. Ritschl sieht in der Koexistenz dieser beiden Wahrheitsstränge eine Rechtfertigung abstrakter Kunst:

*Und das sei vor allen Dingen gesagt: diese Kunst will nicht nur schön, sie will auch wahr sein. Wahrheit will sie in ihren Mitteln. Malerei soll wieder Malerei sein, Ausdruck durch Formen, die aus der Farbe gebildet wurden, die nichts anderes als nur sich bedeuten wollen, das aber ganz und gar. Und diese Wahrheit, eine äußere, die sich der inneren gesellt, ist gewiß auch eine Rechtfertigung dieser Kunst.*⁶⁴

Entsprechend seiner allgemeinen Haltung, die gegenständliche Kunst oder generell die Kunst früherer Epochen nicht zugunsten der abstrakten Kunst herabzustufen, entwirft Kandinsky auch für die Idee der Wahrheit, die den Gestaltungsformen abstrakter Malerei zugewiesen werden könnte, ein Modell des versöhnenden Ausgleichs. Wahrheit, besonders auch in der Kunst, ist für ihn einem steten Wandel

⁶² Aus dem Aufsatz „Die neue Malerei“, veröffentlicht in „Pan“, Jahrgang 2, Nr. 16 vom 7.3.1912, S.468-471, zitiert nach **MEISSNER 1989**, 236.

⁶³ Vgl. **DOMNICK 1947**, 14.

⁶⁴ Otto Ritschl im Aufsatz „Schöpferische Werte der abstrakten Kunst“ bei **DOMNICK 1947**, 61.

unterworfen. Neue Entdeckungen entlarven alte Traditionen nicht als Verirrungen, sondern sie gleichen einem plötzlichen Aufleuchten einer neuen Wahrheit *als das organische Weiterwachsen der früheren Weisheit, die durch diese letzte nicht annulliert wird, sondern als Weisheit und Wahrheit weiter lebt und erzeugt.*⁶⁵

Kandinsky nutzt zur weiteren Erläuterung das Bild des grünen Baumes: zur Bildung der mächtigen Krone ist die Verzweigung des alten Stammes in zwei Hauptäste unumgänglich, wobei der eine Ast der künstlerischen Interpretation nach der Natur entspricht, der andere dem kompositionellen Aspekt des „aus dem Künstler“ entstehenden Werkes, dem Naturwerk gleich, zuzuordnen ist.⁶⁶

Fritz Winter betont das Bild der Wirklichkeit als Schein und die Nähe der wirklichkeitsfernen Malerei zur Wahrheit:

*Hat sich die Kunst mit all ihren Mitteln von der Wirklichkeit und ihrem Schein entfernt, so deshalb, um der Wahrheit näher zu sein, als dem Schein der Wirklichkeit.*⁶⁷

Auch im Domnick-Kreis wird von Hans Lühdorf im Beitrag „Über abstrakte Kunst“ ein interessanter Bezug zu dem Begriff der Wahrheit in Rabindranath Tagores Essay „Sadhana, der Weg zur Vollendung“ (Sadhana, The realisation of life, 1921) geknüpft: Er vergleicht die Kraft, die die Vertreter abstrakter Kunst treibt, mit der darin beschriebenen Suche nach der Wahrheit, die das Prinzip des Gegenstandes oder Ereignisses darstellt und deren Entdeckung ins Unendliche führt:

In Tagores „Sadhana, der Weg zur Vollendung“, hinter dessen vom Unendlichen handelnden Seiten man immer wieder die abstrakten Köpfe Jawlenskys zu sehen glauben kann, liest man über den Begriff des Abstrakten: Aepfel fallen vom Baum, Regen fällt zur Erde, beides Glieder einer unerschöpflichen Reihe von Tatsachen; das Gesetz der Schwere ist dagegen eine Wahrheit, von der aus sich diese zahllosen Tatsachen überblicken lassen. Die Entdeckung solcher Wahrheit nennt Tagore eine reine Freude, eine Befreiung des menschlichen Geistes; während die Beobachtung der einzelnen Tatsache in eine Sackgasse führe, öffne die zentrale Wahrheit den Horizont und führe ins Unendliche, erleuchte gleich einer Lampe über den zu beleuchtenden Gegenstand hinaus den ganzen Bereich menschlichen Lebens und Denkens. Wahrheit schließe alle Tatsachen ein und sei nicht deren bloße Ansammlung, sondern weise über sie hinaus auf das unendliche Sein. Ist nicht

⁶⁵ KANDINSKY 1980, 46.

⁶⁶ Hier mit eingeschlossen zeigt sich der Aspekt der Naturhaftigkeit ungegenständlichen Kunstschaffens, eine weitere Kategorie der Sinndeutung.

⁶⁷ zitiert nach HAFTMANN 1951, 16.

mit diesen Ausführungen Tagores die Kraft bezeichnet, welche die Anhänger der abstrakten Kunst treibt und mit so besonderem Eifer erfüllt?⁶⁸

- **Geistiges, Idee**

Verknüpfung mit Unsichtbarem und Wahrheit

Kernbegriffe: Geist, Weltgeist, Ideen, Absolutes

Die wohl wesentlichste Schrift, die den Begriff des Geistigen in die Theorie der abstrakten Kunst einführt, ist die 1911⁶⁹ veröffentlichte Arbeit Kandinskys „Über das Geistige in der Kunst“, in welcher er die abstrakte Formgebung als ganz in den Anfängen in einer Periode „beginnenden geistigen Erwachens“ stehend charakterisiert und ein Konzept ihrer Möglichkeiten entwickelt. In engem Bezug auch zur Kategorie der „Wahrheit“ beschreibt er die Wirkungskräfte von Farben und Formen, die, wenn sie nach dem „Prinzip der inneren Notwendigkeit“ ausgewählt und komponiert werden, eine Malerei bilden, deren Geist „die Seele der Epoche des großen Geistigen“ ist.⁷⁰ Der Begriff des Geistigen wird erst im enthusiastischen Schlusssatz dieser Abhandlung hervorgehoben, in der Hinführung dienen die Formel „Prinzip der inneren Notwendigkeit“ und das Gegensatzpaar Innerlichkeit/ Äußerlichkeit zur Beschreibung dessen, was in der Kunst erreicht werden soll. Auch weist Kandinsky in einer Anmerkung darauf hin, dass in seiner „kleinen“ Schrift keine ausführlichen Betrachtungen, wie die Grenzen zwischen Geist und Materie zu ziehen seien, erfolgen sollen.⁷¹ Im Zentrum steht die „feine Vibration der Seele“, die nur antworten kann, wenn der Künstler in seiner Gestaltung Form und Farbe nach oben genanntem Prinzip

⁶⁸ **DOMNICK 1947**, 48. Wenige Zeilen später zieht Lühdorf weitere Parallelen zu Literatur universeller Mystik und vergleicht die Harmonie der Bilder Otto Ritschls mit Hermann Hesses „Glasperlenspiel“.

⁶⁹ 1. Auflage Dezember 1911, gedrucktes Erscheinungsjahr 1912.

⁷⁰ Vgl. **KANDINSKY 1952**, 143. Die geistige Wendung, die Kandinsky beobachtet, beschreibt er ebenso anhand von Literatur und Musik bis hin zum Tanz gegen Ende der Abhandlung, wo er seine Idee von einer „monumentalen Kunst“ aus Musik, Malerei und Tanz ausführt. Bindendes Glied ist immer die Innerlichkeit: *In allem Erwähnten sind die Keime des Strebens zum Nichtnaturellen, Abstrakten und zu innerer Natur.* (Ebd., 54). Was die Musik mit ihren Mitteln leicht erreicht, nämlich die innere Welt zum Ausdruck zu bringen, wird nun auch vom bildenden Künstler versucht: er trachtet danach, dieselben Mittel in seiner Kunstform zu finden, wie Rhythmus, mathematische Konstruktion, Behandlung der Farbe. Bezüglich der Formen- und Farbensprache beschreibt Kandinsky die Situation, in der sich die Malerei seiner Zeit befindet: *Diese Lage ist der Ausgangspunkt des Weges, auf welchem die Malerei durch Hilfe ihrer Mittel zur Kunst im abstrakten Sinne heranwachsen wird und wo sie schließlich die rein malerische Komposition erreichen wird. Zu dieser Komposition stehen ihr zwei Mittel zur Verfügung: 1. Farbe. 2. Form.* (Ebd., 66). Die Leitidee beinhaltet, dass die Farben- und die Formenharmonie *nur auf dem Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele ruhen muß.* (Ebd., 64 und 69). Die Wahl des Gegenstands schließlich unterliegt ebenfalls der Forderung dieses Prinzips, welches schließlich das „Prinzip der inneren Notwendigkeit“, das „Sichausdrückenwollen des Objektiven“ bedeutet und *je freier das Abstrakte der Form liegt, desto reiner und dabei primitiver klingt es.* (Ebd., 75). Für Kandinsky wird das Element des Abstrakten immer mehr in den Vordergrund treten, sobald auch das Empfinden der Menschen für diese Formen gewachsen sein wird und der Künstler seinem Inneren gegenüber aufmerksam ist, *außer seinen Augen auch seine Seele kultiviert* (ebd., 114) und das *Mystischnotwendige* (ebd., 84) zum Ausdruck bringt.

⁷¹ Vgl. **KANDINSKY 1952**, 34.

wählt und die Wahl seiner Bildmittel nicht an einer Äußerlichkeit (Erscheinungsbild/ Ornament/ berechnete konstruktive Form/ Naturvorbild) sondern an „Innerlich-Wesentlichem“ orientiert.⁷²

Nicht zu vernachlässigen ist bezüglich Kandinskys Idee des geistigen Gehalts des Bildes neben der anthroposophischen Orientierung seine Verbindung zum russischen Kulturkreis. Sowohl die Theologie der Ikone als auch die Bilderwelt russischer Mythen und die Zusammenschau farbiger Ornamentik im Alltagsleben haben in eindeutiger Weise das Denken und die Gestaltung Kandinskys beeinflusst. Gerade in jüngerer Zeit zeigen Ausstellungen und Publikationen zu diesem Thema ein wiedererwachtes Interesse an diesen Zusammenhängen, in Erweiterung des Blickfelds auf die gesamte russische Avantgarde.⁷³ Eine in diesem Zusammenhang oft zitierte Textstelle der autobiographischen Schrift „Rückblicke“ von 1913 bezieht sich wohl nicht primär auf die inhaltliche Komponente der russischen Bilderwelt als vielmehr auf das Seherlebnis der Farb- und Formvielfalt verbunden mit einer „*selbstvergessenen Auflösung im Bilde*“, vergleichbar dem Sehereignis beim Betrachten des auf dem Kopf stehenden Bildes im Halbdunkel des Ateliers.⁷⁴ Dennoch hat hier der religiöse Aspekt von Verborgenen und Enthüllung auch bezüglich der Ikone, die ja selbst Verhüllung und Enthüllung des Urbildes zugleich ist, eine Verbindung zu dem Ereignis „Im-Bilde-sein“, das für Kandinsky in der Betrachtung russischer Farb- und Bilderwelten

⁷² Wie viele Künstlerkollegen findet auch Kandinsky in der Kunst der Primitiven eine Verwirklichung dieses Prinzips, vgl. **KANDINSKY 1952**, 21.

⁷³ Bereits in der 1992 erschienenen Dissertation von Noemi Smolik „Von der Ikone zum gegenstandslosen Bild. Der Maler Vasilij Kandinskij“ ist das Hauptanliegen der Verfasserin, die Idee des Geistigen bei Kandinsky unter dem Aspekt des osteuropäischen Einflusses zu hinterfragen (vgl. **SMOLIK 1992**, 6). Die Ausstellungen „Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die russische Avantgarde“ (Hamburg und Zürich 1998/99) und „Als Chagall das Fliegen lernte. Von der Ikone zur Avantgarde“ (Frankfurt 2004) wandten sich ebenfalls diesem Aspekt auch in der Katalogbearbeitung ausführlich zu (in beiden Katalogen vor allem als Hinführung der Beitrag von Verena Krieger „Das Interesse der Avantgarde am Bildkonzept der Ikone“, **KRIEGER 1998**). Die Publikation „Ikonen und die Moderne“ von Stefan Brenske von 2005 betont an Hand von zwanzig Bildgegenüberstellungen auch formale Verwandtschaften zwischen moderner Malerei und Ikonenmalerei, will aber vor allem auf einen ähnlichen spirituellen Hintergrund verweisen. So schließt Brenske den Abschnitt über Kandinsky mit den Worten: *Und wo vor der Ikone die Betrachtung zum Zwiegespräch mit dem Jenseitigen wird, wird für Kandinsky das Malen zu einem Dialog des Menschen mit seiner Innenwelt.* **BRENSKE 2005**, 22.

⁷⁴ *Die großen, mit Schnitzereien bedeckten Holzhäuser werde ich nie vergessen. In diesen Wunderhäusern habe ich eine Sache erlebt, die sich seitdem nicht wiederholt hat. Sie lehrten mich, im Bilde mich zu bewegen, im Bilde zu leben. Ich weiß noch, wie ich zum ersten Mal in die Stube trat und vor dem unerwarteten Bilde an der Stelle stehen blieb. Der Tisch, die Bänke, der im russischen Bauernhause wichtige große Ofen, die Schränke und jeder Gegenstand waren mit bunten, großzügigen Ornamenten bemalt. Auf den Wänden Volksbilder: ein Held in symbolischer Darstellung, eine Schlacht, ein gemaltes Volkslied. Die «rote» Ecke («rot» ist altrussisch gleich «schön») dicht und ganz mit gemalten und gedruckten Heiligenbildern bedeckt, davor eine kleine rotbrennende Hängelampe, die wie ein wissender, diskret-leise sprechender, bescheidener für und in sich lebender und stolzer Stern glühte und blühte. Als ich endlich ins Zimmer trat, fühlte ich mich von allen Seiten umgeben von der Malerei, in die ich also hineingegangen war. Dasselbe Gefühl schlummerte bis dahin ganz unbewußt in mir, wenn ich in den Moskowischen Kirchen war und besonders im Hauptdom des Kreml...Ich habe viel skizziert – diese Tische und verschiedene Ornamente. Sie waren nie kleinlich und so stark gemalt, dass der Gegenstand sich in ihnen auflöste.* **KANDINSKY 1980**, 37f.

gegenwärtig ist. Die Versenkung, die die Ikone fordert, um ihr Geheimnis preiszugeben, ist eine zentrale Anforderung, die Kandinsky auch an den Betrachter abstrakter Malerei stellt.

Kandinsky - wie später auch Baumeister - verlangt eine bestimmte Haltung vom Betrachter. An Leinwänden vorbeischlendernde, in Katalogen nach Titeln suchende Besucher, sind ihm „hungrige Seelen“, „gehen hungrig ab“.⁷⁵ Der Fehler des Betrachters ist die materialistische Haltung, den Sinn des Bildes in „äußerlichen“ Zusammenhängen zu suchen statt *das innere Leben des Bildes selbst zu fühlen, das Bild auf sich direkt wirken zu lassen. Durch die äußeren Mittel geblendet, sucht sein geistiges Auge nicht, was durch diese Mittel lebt*⁷⁶ Der Betrachter soll sich zum Kunstwerk so verhalten, wie ein Zuhörer zu seinem Gegenüber, dessen Ideen und Gefühle - die innere Gestalt - er aus seinen Worten entnimmt, nicht aber die Formung der Laute oder den Vorgang des Hörens. Und für den Prozess der Abstraktion resümiert er anhand dieses Beispiels:

*Ebenso sollte man sich zum Kunstwerk stellen und sich die direkte abstrakte Wirkung des Werkes dadurch verschaffen. Dann wird mit der Zeit die Möglichkeit sich entwickeln, durch reine künstlerische Mittel zu sprechen, dann wird es überflüssig werden, Formen aus der äußerlichen Welt zum innerlichen Sprechen zu leihen, die uns heute die Gelegenheit geben, Form und Farbe verwendend, dieselben im innern Werte zu vermindern oder zu steigern.*⁷⁷

„Direkte, reine, innere Wirkung“ und „starke seelische Vibration“, die im Betrachter hervorgerufen werden muss, zeichnen ein Werk aus, das im Gewand einer „symphonischen“ Komposition das „Objektive“ der Kunst zeigt, dessen geistige Kraft die „innere Notwendigkeit“ ist (S.128). Ein derartiges Kunstwerk ist ein Wesen mit aktiven Kräften, *es lebt, wirkt und ist an der Schöpfung der besprochenen geistigen Atmosphäre tätig.*⁷⁸

Franz Marc stellt in den Mittelpunkt seiner theoretischen Überlegungen wiederholt das Konzept von Schein, Naturerscheinung und dahinter liegender „Welt in ihrer wahren Form“ und verborgener „mächtiger Gesetze“.

Ein Nobilitierungsanspruch des modernen Künstlers ist sicher darin zu sehen, dass seine Fähigkeit, den „Schein der Dinge“ zu durchbrechen, betont wird. Um im platonischen Bild zu bleiben, weist zum Beispiel Marc dem Künstler das Vermögen zu,

⁷⁵ *Die große Menge schlendert durch die Säle und findet die Leinwände «nett» und «großartig». Mensch, der etwas sagen könnte, hat zum Menschen nichts gesagt, und der, der hören könnte, hat nichts gehört [...] Dieses Vernichten der innerlichen Klänge, die der Farben Leben ist, dieses Zerstreuen der Kräfte des Künstlers ins Leere ist «Kunst für Kunst».* **KANDINSKY 1952**, 25.

⁷⁶ **KANDINSKY 1952**, 121.

⁷⁷ Ebenda.

⁷⁸ **KANDINSKY 1952**, 132.

die Ideen hinter den Dingen, die „unter dem Schleier des Scheines verborgenen Dinge in der Natur“ zu malen, weil er sie sieht, und nicht etwa weil er „Lust am anderen“ hat.⁷⁹ Er lässt sich nicht blind von der Erscheinung täuschen und er malt nicht ein Abbild, sondern er schreitet zum Wesen der Dinge, er tut das, was Plato dem nachbildenden Künstler absprach:

*[...] Unsre Sinne sind darum nicht abgestumpft und gelangweilt vor dem Naturbilde (- so wenig als die Sinne der Ägypter und Griechen). Aber wir verlieren unser Kunstwollen nicht mehr an diesen lieblichen Schein. Unsre Sinne erfassen glühend erregt einen neuen Inhalt, auch auf die Gefahr und Gewißheit hin, daß dieser nur ein zweiter, tiefer zurückliegender Schein ist [...]*⁸⁰

Georg Meistermann, einer der fünf ausstellenden Künstler bei Domnick 1947 betont, *daß es Geist ist, was in der abstrakten Kunst schöpferisch am Werk ist*, wobei er besonders auf die Dynamik einer neuen Weltanschauung, einer neuen *Welthabe* abzielt, die er sich aus vielen Einzelinspirationen des *Weltengeistes* verdichten sieht. Deutlich wird das im abstrakten Bild, es ist *Idee*, während das hergebrachte Bild bereits *Gedanke* ist. *Die abstrakte Kunst ist der hohe Schein der Dinge, keinem anderen Mittel erreichbar, durch kein anderes Mittel schaubar* wobei der Begriff „Schein“ hier nicht im platonischen Sinne auf die Dingwelt bezogen gemeint ist, sondern auf die Möglichkeit des Durchscheinens der Idee durch das Stoffliche.⁸¹

Die Eidos-Bilder Baumeisters zeigen konsequent, was von vielen Künstlern und Kunstliebhabern der abstrakten Szene angedeutet wurde: Im abstrakten Bild scheint ein Ur-Bild auf. Die Wahl des Begriffes „eidos“ mit dem Bedeutungsfeld „Gestalt, Form, Urbild, Idee“, verweisen eigentlich auf die Essenz des Schaffens Baumeisters. Die Bilder seien *Erlebnisinhalte des Archaischen*, schreibt Gert von der Osten im Kölner Ausstellungskatalog von 1965.⁸²

Aus philosophischer Sicht hat Wilhelm Weischedel 1952 seine Theorie vom Erscheinen des Absoluten im Kunstwerk ausgeführt und auch den Aspekt der modernen Kunst seiner Zeit nicht unberücksichtigt gelassen. Die Frage, warum das Kunstwerk wirkt, warum es auf eine Tiefe verweist und entrückt, beantwortet er mit der inneren Notwendigkeit im Werk, eine wesenhaftere Wirklichkeit im Vordergründigen erscheinen zu lassen, als Ursprung der Dinge und als das Absolute, dem der Charakter des Göttlichen zukommt. Der aktive Charakter dieses „Absoluten“ ist hier zu

⁷⁹ Vgl. Franz Marc, Die neue Malerei (1912), in **MEISSNER 1989**, 235-238.

⁸⁰ Aphorismus 69 aus Marcs „100 Aphorismen“, zitiert nach **MEISSNER 1989**, 296. Ergänzend ist auch der oben zitierte Abschnitt aus dem Aufsatz „Die konstruktiven Ideen der neuen Malerei“ hinzuzuziehen (Anm. 60).

⁸¹ Vgl. Georg Meistermann, Aus einem Brief, in **DOMNICK 1947**, 118-120.

⁸² **AUSST.KAT KÖLN 1965**, 12.

betonen, es genügt ihm nicht die Art, wie es als Natur erscheint, sondern es *muß ihm vielmehr darum gehen, sich in einer Weise, die sein Wesen unmittelbarer zur Erscheinung bringt, also eben als Kunst, darzustellen.*⁸³ Für die Malerei der Gegenwart stellt Weischedel fest, dass an ihr der Betrachter oftmals unmittelbarer die Wirkung des Absoluten erfahren kann als an Werken der Kunst der Vergangenheit. *Das Vordergründige der Dinge verhüllt ihre Tiefe,* schreibt Weischedel und das Aufbrechen der „Kruste der Oberfläche“, die Zerstörung der gewohnten Gestalt bringt das zum Vorschein, was „hinter dem Sein der Dinge waltet“.⁸⁴ Abstrakte Malerei bietet den die Wirklichkeit bestimmenden Urformen den Raum, sich auszuwirken und das Ziel künftiger Kunst müsse sein, die tiefere Ordnung durchscheinen zu lassen, *sie muß das Absolute als den wesenhaften Grundriß der Welt im Werk erscheinen lassen.*⁸⁵

Das Geistige erscheint in den Betrachtungen vermehrt als aktives Element, das zu seiner Enthüllung drängt und nicht so sehr passiv seines Auffindens harrt, benötigt hierzu jedoch den Suchenden, als den sich mancher abstrakte Künstler versteht und zu dem auch der Betrachter werden muss und dieses Geistige wurde, wie Anna Moszynska in einem Katalogbeitrag zur „Epoche der Moderne“ feststellt, *für zahlreiche Künstler zum Rückgrat ihrer Auseinandersetzung mit der Abstraktion, die ein ideales Ausdrucksmittel für das unablässige menschliche Streben nach Transzendenz bot.*⁸⁶

- **Ordnung, Weltordnung**

Verknüpfung mit Unbekanntem, Unsichtbarem,

Kernbegriffe: Ungeordnetem Gestalt geben, Weltbild, klare Form

*Kunst ist Auseinandersetzung mit dieser vielschichtigen inneren und äußeren Welt, die dem Menschen zunächst als ein bedrohliches Chaos erscheint. Als Kunst nimmt diese Auseinandersetzung die Form einer Ordnung an, die dem Ungeordneten, Ungestalteten, das auch als das Unbekannte bezeichnet werden darf, Gestalt verleiht, es sichtbar macht und dadurch „bannt“. Ein Werk wird nur durch die gestaltende Form zum Kunstwerk. Form aber ist Ordnung.*⁸⁷

Was hier von Fritz Baumgart auf künstlerische Äußerungen im Allgemeinen bezogen wird, legitimiert in einem folgenden Abschnitt auch die gegenstandslose Kunst als ordnende Form:

⁸³ WEISCHEDEL 1952, 72.

⁸⁴ Vgl. zum Aspekt der modernen Malerei die Ausführungen WEISCHEDEL 1952, 76-80.

⁸⁵ WEISCHEDEL 1952, 80.

⁸⁶ MOSZYNSKA 1997, 206.

⁸⁷ BAUMGART 1953, 7.

Da diese Ordnung sich auch - ja vorwiegend - auf das Unsichtbare bezieht, braucht die Form sich nicht notwendig der Gegenstände in ihrer natürlichen Erscheinungsweise zu bedienen; sie hat es in der Geschichte sehr oft nicht getan. Sie braucht, wird weiter gefolgert, überhaupt nicht gegenständlich gebunden sein, woraus sich die Berechtigung für die gegenstandslose Kunst der Gegenwart ergibt [...] Ganz ohne Zweifel ist aber, daß zum Wesen der Kunst nicht gehört, die natürlichen Erscheinungen unverändert zu übernehmen. Denn das würde keine Ordnung der Welt, sondern eine Wiederholung von etwas bedeuten, das durch die Kunst gar nicht wiederholt werden kann⁸⁸

In seinen Betrachtungen zur, wie er sie nennt, „neuen Malerei“ sind „Ordnung“ und „Weltbild“ prägende Begriffe: Die Identität von - verändertem - Weltbild und Bildwahrheit ist durch die Abstraktion von der Naturgegebenheit nicht aufgegeben worden, die neue Art der Darstellung, von Turner über Impressionismus, Expressionismus, Kubismus bis zur gegenstandslosen Malerei, ist Ausdruck eines immateriellen, abstrakten Weltbildes. So ist auch die Farbe, „*expressionistisch*“ verwendet und dadurch *unmittelbarer Ausdruck psychischer Kräfte [...] eine der entscheidenden Ordnungsmöglichkeiten des Weltbildes aus dem Innern des Individuums heraus.*⁸⁹

Auch der Rückgriff auf „klare“ künstlerische Formmotive wie die Linie oder die Farbfläche, nicht naturalistisch gebunden, können ordnenden Charakter annehmen. Baumeister schreibt 1931 in „Cahiers d'Art“:

*Der Einsatz klarer, aus dem Unterbewußtsein entstandener Formmotive ruft vielleicht die gleiche Empfindung hervor, wie wir sie beim Anhören schöner Musik haben. Sie führen uns in eine sehr klare Welt, und sie dienen uns zur Erkenntnis der wirklichen Welt.*⁹⁰

Der Begriff der Ordnung ist wie der der Natur oder der der Kraft als Kategorie von zwei Seiten zu betrachten. Zum einen kommt der Malerei in der Abstraktion ein ordnendes Element zu, sie schafft Ordnung. Ihre Mittel sind *Träger von Ordnungen, die parallel*

⁸⁸ BAUMGART 1953, 8.

⁸⁹ BAUMGART 1953, 35. Deutlicher noch wird Baumgarts Idee des veränderten Weltbildes gegen Ende des Textes, wo er auf Baumeisters „Aztekenpaar“ von 1948 Bezug nimmt und schreibt: *Dem abstrakt gewordenen und als Kraft und Bewegung begriffenen Weltbild entspricht eine Form, die Kraft und Bewegung sichtbar macht, zugleich aber auch deren Ordnung vollzieht [...] In den strömenden und schwebenden farbigen Zeichen Baumeisters wird die gedachte Formel zur gefühlten Form, das Unanschauliche zum Sichtbaren.* Ebd., 53f. Resümierend schließlich: *Er [der Weg] stand bisher unter dem Zeichen der Verwandlung eines Weltbildes organischer, körperlicher, stofflicher Natur in ein solches abstrakter, transparenter, unstofflicher Formen. Aus der Objektivität einer von Gott gegebenen Naturwahrheit wurde die Subjektivität einer vom menschlichen Geist zu bewältigenden abstrakten Welt. Die notwendige künstlerische Form für diese Verwandlung konnte auf dem Gebiete der Malerei nur durch eine Entstofflichung des Sichtbaren zugunsten einer ausdrucksbestimmten Ordnung von Ideen, Symbolen und „Visionen“ gefunden werden.* Ebd., 56.

⁹⁰ Cahiers d'Art 4, 6. Jahrgang, Paris 1931, Übersetzung zitiert nach: AUSST.KAT. BERLIN 1972, 19.

zu den Gesetzmäßigkeiten unserer Umwelt im weitesten Sinne sich verhalten. Die Kunst hat zu ordnen, schreibt Fritz Winter 1956 in einem Brief an den Kunsthändler Günther Franke.⁹¹ Zum anderen ist sie Ausdrucksmittel einer metaphysischen Ordnung. Heinrich Lützeler sieht die Möglichkeit, dass sich *ein eigener Aufgabenbereich der Abstraktion* abzeichnet, da, wie er sagt, *die Abstraktionen notwendigerweise dort einsetzen, wo mit den Mitteln der Malerei eine Weltordnung oder Weltkräfte versinnlicht werden sollen.*⁹²

- **Schöpfung, Werden**

Verknüpfung mit Natur und Kräften

Kernbegriffe: schöpferischer Akt, Phantasie, Erfindung, Werkschöpfung und Weltschöpfung

Die Ansicht, dass ein Werk ungegenständlicher Malerei von schöpferischem, erschaffendem Charakter geprägt ist, folgt selbstredend aus seiner Vorbildlosigkeit. Wo nicht „nachgebildet“ wird, wird „gebildet“. Die bildenden Kräfte des Künstlers und die des Materials, das er nutzt, kommen zu einer Einheit. Baumeister beschreibt den Entstehungsprozess der Formkunst als *durchaus vergleichbar mit dem schöpferischen Akt der Natur.*⁹³ Für ihn ist hier auch eine Verbindung zur „poietischen“ Kunst im Sinne Platons zu ziehen, für deren Gegenüberstellung der „mimetischen“ Kunst im aristotelischen Sinne er sich auf Leopold Ziegler beruft und betont, dass die schöpferische Gestaltgebung, die grundsätzlich nicht nachahmt, poietisch sei.⁹⁴

Ottomar Domnick beschreibt den schöpferischen Aspekt in seiner Einführung unter dem gleichartigen Titel „Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei“:

Pflanzenhaftes Wachstum, Triebkräfte der Erde, algenhafte Formen, Kristalle, Grundelemente der Welt, - der „Weltstoff“ letztlich ist es, mit dem wir uns eins fühlen und den der abstrakte Maler zu gestalten sucht, nicht abzubilden, sondern neu zu bilden in einem souveränen Schalten mit Formen, die ihm eigen sind, die jeder nach seiner Natur sich neu erschafft. Sie benützen nicht

⁹¹ SCHMIDT 1970, 210.

⁹² LÜTZELER 1961, 15. Zusätzlich gilt ihm die ordnende Gestaltung in der abstrakten Malerei als Gestaltung des „Urphänomens“ der ordnenden Kräfte und Bedürfnisse menschlichen Lebens, wie er in der Darlegung der gestalterischen Grundform, welche er als „Ordnungsform“ bezeichnet, ausführt. Vgl. den Abschnitt „Die Ordnungsform“, ebd., 140-150.

⁹³ BAUMEISTER 1947, 106.

⁹⁴ Vgl. BAUMEISTER 1947, 107f. Hierzu ausführliche Darlegungen bei René Hirner-Schüssele, Von der Anschauung zur Formerfindung. Studien zu Willi Baumeisters Theorie moderner Kunst, im Besonderen die Punkte „Baumeisters Ziegler-Adaption“ und „Exkurs: Die Idee als Urbild – Zieglers lebensmystische ›Verbildlichung‹ der idealistischen Philosophie“. HIRNER-SCHÜSSELE 1990.

*gegebene Formen der Umwelt, sondern entwickeln in eigener Phantasie und reicher Erfindung Urformen, um überpersönliche Werte darzustellen.*⁹⁵

Paul Klee, der den schöpferischen Aspekt stets betont hat, nennt das geschaffene Werk nach ausgiebigem, einfühlendem Naturstudium und dem Weg der Reifung von der Naturanschauung zur Weltanschauung sogar ein *Gleichnis zum Werk Gottes*, charakterisiert durch die *freie Gestaltung abstrakter Gebilde, die über das Gewollt-Systematische hinaus eine neue Natürlichkeit, die Natürlichkeit des Werkes, erlangen*⁹⁶ und Kandinsky bemerkt schon 1913 im Text „Rückblicke“:

*Das Malen ist ein donnernder Zusammenstoß verschiedener Welten, die in und aus dem Kampfe miteinander die neue Welt zu schaffen bestimmt sind, die das Werk heißt. Jedes Werk entsteht technisch so, wie der Kosmos entstand – durch Katastrophen, die aus dem chaotischen Gebrüll der Instrumente zum Schluß eine Symphonie bilden, die Sphärenmusik heißt. Werkschöpfung ist Weltschöpfung.*⁹⁷

Wie er in der Folge des Textes weiter ausführt, hat das Nachdenken über die seelischen Erlebnisse, welche aus den Empfindungen der Farben resultierten und zu diesen schöpferischen Akten führten, letztlich zur Konzeption des Buches „Über das Geistige in der Kunst“ geführt, in welchem der „organische Zusammenhang“ dieser Erlebnisse auch für ihn selbst deutlich wurde.

Das „Werden“, die „Werdeform“ als eine Grundform abstrakten Gestaltens bei Lützeler spiegelt die Betrachtung dieser Kategorie vom Standpunkt des Kunsttheoretikers wieder:

*Das Werden ist ein eigenes Thema der abstrakten Malerei. Beim wortgebundenen Dichter und beim gegenstandsgebundenen Maler wird das kosmische Geschehen als solches nicht frei. Das einzelne hemmt den Strom des Ganzen. Enthemmt wird er dadurch, dass die Fesseln des Gegenständlichen fallen.*⁹⁸

Um Werden, Wachstum oder Veränderung spürbar zu machen, bedarf es der abstrakten Kunstform, des Zeichens oder des Spiels mit den Gestaltungsmitteln ohne Bezug zum Gegenstand. Hier liegt dann auch die Fähigkeit des abstrakten Bildes, etwas Allgemeines auszusagen, nicht situationsgebunden Abbilder einer bestimmten

⁹⁵ DOMNICK 1947, 18f.

⁹⁶ KLEE 1976, 126. In seinem Buch „Abstrakte Malerei“ findet Lützeler zur Beschreibung eines abstrakten Gemäldes Klees („Bergdorf, herbstlich“ von 1934, Slg. Rosengart, Luzern; heute als Kunstdruck häufig reproduziert) den Terminus „Naturdichtung“ und betont somit den schöpferischen Aspekt. Nicht Naturbeschreibung zeige das Bild, sondern eine Erfindung von möglicher Natur, denn *träumend schafft der Künstler die Natur weiter*. LÜTZELER 1961, 16; Farbtafel 3b.

⁹⁷ KANDINSKY 1980, 41.

⁹⁸ LÜTZELER 1961, 125.

Situation, sondern Zeichen für alle dieser Situation ähnlichen Ereignisse und darin gebundenen Empfindungen zu geben.⁹⁹

- **Natur**

Verknüpfung mit Schöpfung und Wahrheit

Kernbegriffe: Natur als Inspiration, Bilden wie die Natur, verborgene Naturwahrheit

Schöpfung und Natur bilden als bestimmende Kräfte, die in der ungegenständlichen Malerei wirksam werden, in vielen Urteilen eine Einheit. Was die Natur hervorbringt, entsteht durch einen schöpferischen Akt, und diesem schöpferischen Akt ist die Kreation eines abstrakten Bildes äquivalent. *Die Natur und die Formkunst bilden nicht nach, sondern bilden*, schreibt Baumeister.¹⁰⁰ Aber auch die Formen der Natur als Inspiration, als Ideenquelle neuer abstrakter Bildschöpfungen zu betrachten oder hier eine „Verwandtschaft“ zu konstatieren, ist ein oft erwähnter Zusammenhang. Jean Bazaine schreibt 1953 in "Notes sur la peinture d'aujourd'hui":

*Mais retrouvons une nouvelle fois l'abstrait dans ce bain de nature que recommandent les plus lucides et les plus sensibles d'entre les «non-figuratifs». Enfournons-nous dans ce piège implacable dont l'étreinte ne manque pas de laisser des traces [...] Et là pourtant est la vérité: tout le contraire d'une peinture intellectuelle.*¹⁰¹

Ihm ist daran gelegen, die aus Naturformen gespeiste abstrakte Malerei einer vom Intellekt bestimmten, konstruierenden Malerei gegenüberzustellen, die sich der Außenwelt verschließt. Wesentlich für die Idee von Natur ist bei Bazaine, dass er hervorhebt, dass die zeitgenössische Malerei sich nicht von der Natur entfernen wolle, sondern durch ihre Durchdringung und Zusammenschau ihrer verborgenen Geheimnisse ihre Wahrheit aufdecken sollte, eine Argumentation, die bereits von Franz Marc formuliert wurde, der sich gegen den Vorwurf wehrte, die „neue Malerei“ sehe die Natur nicht mehr. Er schreibt 1912 im Aufsatz „Die neue Malerei“:

Glaubt man denn im Ernste, daß wir neuen Maler unsre Formen nicht aus der Natur holen, sie nicht der Natur abringen, so gut wie jeder Künstler aller Zeiten?

⁹⁹ So bezeichnet Lützelner die Gestaltungselemente der abstrakten Bilder Kandinskys als „Werdeformen“ und „Werdefarben“ und bezieht auch Fritz Winters Zyklus „Triebkräfte der Erde“ in diese Betrachtungen mit ein.

¹⁰⁰ **BAUMEISTER 1947**, 106, und auch einige Seiten später (S.119): *Sie [die Kunst] bildet – nicht nach der Natur, sondern gleich wie die Natur. Naturalismus ist fern der Natur.* Im dritten Teil seiner Abhandlung, im „Hauptstück“ mit dem Titel „Das Unbekannte“ konstatiert Baumeister auch für abstrahierende, aber dem Vorbild noch verpflichtete Malerei – er gibt Manets Spargelbündel als Beispiel – dass die Stärke der Kunstwerks in der Schwäche der Interpretation des natürlichen Vorbildes liege. Das Abbild des Spargelbündels ist ein „Scheinziel“; das Unbekannte liegt auf dem Gebiet der Aberration von der Zielgeraden, von Baumeister *schöpferischer Winkel* genannt. Ebd., 159f.

¹⁰¹ **BAZAINE 1953/1**, 64.

Es gibt kaum eine lächerlichere und verständnislosere Form, unsre Bestrebungen abzutun als eben diese: uns Hochmut und Kälte vor der Natur vorzuwerfen. Die Natur glüht in unseren Bildern wie in jeder Kunst. Nur ein Auge, das nicht sehen will und sich auch vor jeder historischen Kunsterinnerung verschließt, kann uns so gröblich missverstehen.¹⁰²

Schleier, Schein, Verborgenes, so Marc, bestimmt die sichtbare Natur und das Zerreißen dieses Schleiers durch die Kunst soll den Blick auf den *inneren geistigen Sinn* in der *organischen Struktur der Dinge*¹⁰³, ihr *absolutes Wesen*¹⁰⁴ freigeben, ihm die Möglichkeit geben, *zwischen die Spalten der Welt zu sehen*¹⁰⁵. Selbst in der kunsttheoretischen Auseinandersetzung Lützelers mit der angeblichen Naturferne abstrakter Malerei lässt sich das Konstrukt von Naturferne und daraus resultierender Naturwahrheit wieder finden:

Vor solchen Aufnahmen [gemeint ist die Mikro/Makrofotografie] wird man sich bewusst, daß die abstrakten Maler lediglich von der mit Augen wahrnehmbaren Natur abrücken, daß sie aber zugleich die eigentliche, verborgene Natur suchen. Die Natur ist uns weithin abstrakt geworden; sie enthüllt sich in Ordnungen und Bewegungen.¹⁰⁶

So ist zum einen der Prozess des Werdens in der Natur als auch sein Ergebnis, die Naturform, mit dem ungegenständlichen Werk in Beziehung zu setzen, wobei diese Naturform nicht Vorlage, sondern Inspiration sein soll, oder im Umkehrschluss das abstrakte Bild an Naturformen erinnert oder sie idealisierend transzendiert.¹⁰⁷ Dass der ungegenständlich arbeitende Künstler auf dem wohl richtigen Weg ist, drückt Baumeister in seinem Aphorismus zum Kapitel „Nachbild und Formtrieb als Entfaltungsprozess“ aus:

¹⁰² Aus dem Aufsatz „Die neue Malerei“, veröffentlicht in „Pan“, Jg. 2, Nr. 16 vom 7.3.1912, zitiert nach **MEISSNER 1989**, 237.

¹⁰³ Marc erinnert hier an Cézanne, der zu eben diesem Zweck nach neuen Darstellungsmitteln forschte. Vgl. **MEISSNER 1989**, 235.

¹⁰⁴ Aus einem Aufzeichnungsfragment der Jahre 1912/13, zitiert nach **MEISSNER 1989**, 251: *Wir werden nicht mehr den Wald oder das Pferd malen, wie sie uns gefallen oder scheinen, sondern wie sie wirklich sind, wie sich der Wald oder das Pferd selbst fühlen, ihr absolutes Wesen, das hinter dem Schein lebt, den wir nur sehen.*

¹⁰⁵ Aus oben genanntem Aufzeichnungsfragment, zitiert nach **MEISSNER 1989**, 252.

¹⁰⁶ **LÜTZELER 1961**, 173f.

¹⁰⁷ Baumeister beschreibt diese Wechselwirkung: *Modulierte Farbflächen erinnern an Geäst, Wasseroberflächen oder Gestein. Meist gibt solches noch den Eindruck von Bewegung, indem diese nicht ganz deutbaren Komplexe schweben oder fallen, sich verzahnen wollen oder auseinander streben. Dies alles liegt viel näher der Natur, als allgemein angenommen wird. Deshalb ist das Kennwort ‚abstrakte Malerei‘ anfechtbar.* Aus dem Text „Die Natur in der abstrakten Kunst“ in: Wissen und Leben I, Stuttgart, Herbst 1952, zitiert nach **AUSST.KAT. BERLIN 1972**, 24.

*Der Formkünstler ist in der Natur, der Naturalist außerhalb. Dieser will wieder eindringen.*¹⁰⁸

Die lyrisch-informellen Bilder von Max Rupp sind ebenso unter diesem Aspekt der Befragung der Natur nach verborgenen Strukturen und aus ihnen sich nährenden Neuschöpfungen zu betrachten und wurden von Kritikern auch oft so gesehen.¹⁰⁹

Eine dritte Betrachtungsart der Beziehung von Natur und Kunst führt Kandinsky in seinem autobiographischen Text „Rückblicke“ (1913) an: Aus dem Gefühl der Unzulänglichkeit heraus, Natureindrücke in ihrer Wirkungsqualität mit Hilfe seiner Kunst wiedergeben zu können, findet er die Lösung, diese Bereiche zu trennen:

*Es mußten viele Jahre vergehen, bis ich durch Fühlen und Denken zu der einfachen Lösung kam, daß die Ziele (also auch die Mittel) der Natur und der Kunst wesentlich, organisch und weltgesetzlich verschieden sind – und gleich groß, also auch gleich stark.*¹¹⁰

Kandinsky entwickelt die Vorstellung vom innersten Wesen und der „geheimen Seele“ der Dinge, die seine Publikation „Über das Geistige in der Kunst“ bestimmt, und legt die Notwendigkeit dar, abstrakte Darstellungsformen zu berücksichtigen, um diese „Seele“ in der Malerei zum Klingen zu bringen. Die Grenzen, die von den „naturellen Formen“ gestellt werden, müssen entfernt werden, um das „Objektive der Form“ als geistige Kraft in der Konstruktion wirken zu lassen.¹¹¹ Der Effekt einer derartigen Loslösung vom Naturgegenstand wird auch in dem Gedanken Kandinskys *Und plötzlich zum ersten Mal sah ich ein Bild* besonders deutlich, den er anlässlich der Erinnerung an seine Empfindungen bei der Betrachtung von Monets „Heuhaufen“ im Text „Rückblicke“ festhielt.¹¹² Die für die Wahrnehmung primäre Verwobenheit der Darstellung auf der Leinwand mit der Erscheinung der Natur, die auf ihr abgebildet wird, kann durch den Grad der Abstraktion gemindert oder sogar aufgehoben werden; je stärker die „Natur“ zurückgedrängt wird, umso mehr ist man in der Wahrnehmung fähig, das „Bild“ zu sehen. *Die Malerei bekam eine märchenhafte Kraft und Pracht* schreibt Kandinsky¹¹³ und beschreibt später als Wunsch und Ziel seiner Kunst, *den Beschauer im Bilde «spazieren» zu lassen, ihn zu der selbstvergessenen Auflösung im Bilde zu zwingen*¹¹⁴.

¹⁰⁸ BAUMEISTER 1947, 103. Jedem Kapitel von „Das Unbekannte in der Kunst“ hat Baumeister einen resümierenden Aphorismus vorangestellt, welcher auf den Kern der Kapitelaussage verweist.

¹⁰⁹ Vgl. hierzu im Besonderen das Kapitel „Charakteristika der Bilderfindungen Ruppss“.

¹¹⁰ KANDINSKY 1980, 30.

¹¹¹ Vgl. zu diesem Gedanken KANDINSKY 1952, 128f.

¹¹² KANDINSKY 1980, 32.

¹¹³ Ebd., S.32. Nicht anders erging es Kandinsky in dem oft zitierten Seherlebnis, das ihm eine auf dem Kopf stehende Leinwand offenbarte.

¹¹⁴ Ebd., S.38. Das Hin- und Herschwingen der Wahrnehmungsebenen beim Betrachten eines Bildes mit Abstraktionsgraden, diese Doppelfunktion von „Sichtbarmachen und Anblicken“ fasst Gottfried

- **Kräfte**

Verknüpfung mit Schöpfung, Werden, Natur

Kernbegriffe: Dynamik, Spannung, Erleben, innere Bewegung, Formkräfte, form-schöpferische Kraft, Naturkraft

Mit dem Begriff der Kraft/Kräfte wird in den Texten auf eine dynamische Komponente ungegenständlichen Schaffens Bezug genommen. Gemeint ist nicht so sehr die formale Seite, die Technik z.B. des action painting, wobei diese Technik jedoch notwendig ein Transportmedium für das Gemeinte darstellt, sondern die den Gestaltungsmitteln innewohnenden geistigen Kräfte, wie der Kunsthistoriker Kurt Leonhard, ebenfalls Vortragender des Domnick-Zyklus, anführt. Er verweist auf *die Farbe mit ihren Kräften, ihrer Schönheit und ihrer sinnlich-sittlichen Wirkung* als an erster Stelle zu nennendes Gestaltungsmittel.¹¹⁵ Georg Meistermann spricht von *Wesenheiten*, die als *Formkräfte hinter der Erscheinungsform wirken*, - diese will er in seiner Kunst aufzeigen.¹¹⁶

Umfassender spricht Baumeister die in einem Kunstwerk wirksame Kraft als etwas letztlich Undeutbares im Sinne einer Ausdruckskraft an. Die Dynamik dieser Kraft entspricht einer Scheinbewegung, die vom Betrachter erfasst wird, die er also über das Erleben realisiert. Diese Ausdruckskräfte führen unter die Oberfläche, in die Tiefe; sie bewegen. Die Aufgabe des Künstlers ist hier die Suche nach der Naturkraft, dem „Urmäßigen und Echtesten“ in sich selbst und die Fähigkeit zur Umsetzung, sie in das Werk fließen zu lassen. Nicht durch Imitation wird Wahrheit gefunden, sondern durch Kreativität.

*Die Aktivität der modernen Kunst drückt sich in der Vorwärtsbewegung aus. Nur in der Bewegung ist Leben.*¹¹⁷

Auch diese Kategorie zeigt eine Betrachtung von zwei Seiten: Die Energie, Dynamik und Spannung, die durch die Nutzung der elementaren Gestaltungsmittel, durch ihre „Eigenkräfte“¹¹⁸ im abstrakten Bild betont wird bildet die formale Seite, die metaphysische Komponente wird durch die postulierte Betonung der Fähigkeit, Kräfte auszudrücken und für den Betrachter erlebbar zu machen, ins Blickfeld gerückt. Antje von Graevenitz hat den Begriff der „Spannung“ als bedeutsam für die Kunstbetrachtung des ersten Nachkriegsjahrzehnts hervorgehoben:

Boehm unter Punkt III, „Die Kreuzung der Blicke und das Bild“ seines Aufsatzes „Die Wiederkehr der Bilder“ in der Aufsatzsammlung „Was ist ein Bild?“ zusammen, in dem er im Besonderen die Bildtheorie Merleau-Pontys berücksichtigt. **BOEHM 1995/2**, 17-25.

¹¹⁵ Kurt Leonhard, Musikalische Malerei, in **DOMNICK 1947**, 87.

¹¹⁶ **DOMNICK 1947**, 118.

¹¹⁷ Ausführlich dazu Baumeister in der Westfälischen Rundschau vom 8. Juli 1952, abgedruckt in **AUSST.KAT. BERLIN 1972**, 22f.

¹¹⁸ Max Burchartz spricht von „Erscheinungskräften“, **BURCHARTZ 1949**, 16. Das Ziel eines Kunstwerks ist der *Ausgleich der im Gestaltbild miteinander ringenden, sinnlich schaubaren Kräfte*.

„Spannung“ soll von nun an die Bildteile zusammenhalten. Baumeister war dieses Wort so wichtig, daß er es gesperrt drucken ließ [...] Es wurde bis weit in die 50er Jahre hindurch für Künstler, Kunstkritiker und Juroren das Schlüsselwort zur Beurteilung von Kunst: Sie mußte beim Betrachter „Spannung“ erzeugen und diese war ausschließlich eine Sache undefinierbarer Empfindung.¹¹⁹

- **Elementares, das Große Ganze, Kosmos**

Verknüpfung mit Wahrheit und Idee

Kernbegriffe: Weltstoff, Urgrund, Universales

Der Begriff „Kosmos“ wird zur Beschreibung der Abstraktion vor allem als Gegenposition zur malerischen Orientierung an der sichtbaren Naturwirklichkeit, der eine relative Begrenztheit zugesprochen wird, angewendet. Sie, die Abstraktion, ist *weise bewußt, kosmisch orientiert* und nur in der Auflösung der Körperlichkeit wird die Sicht frei *in die grenzenlose Transparenz des Kosmos und die Sphärenharmonie planetarischer Ordnungen*. Bezogen auf die bei Domnick ausgestellten Bilder Fritz Winters sieht Rudolf Probst Hinweise auf das zur „kosmischen“ Wahrheit erweiterte *Geheimnis des Seins*.¹²⁰

Baumeister selbst verweist 1947 im Vorwort des Kataloges der Galerie Herbert Hermann in Stuttgart auf Zusammenhänge zwischen der zeitgenössischen Naturwissenschaft und der abstrakten Malerei und resümiert: *Sucht man in den neuen Bildern nach Motiven im alten Sinne, so könnte man die Motive der stark ungegenständlichen Bilder in dem Weltstoff sehen, in seinem Aufbau, in seinen Strukturen und Metamorphosen*.¹²¹ Man muss davon ausgehen, dass für Baumeister der Künstler die Spuren dieses Weltstoffes in sich selbst zu erspüren hat, um ihn im ungegenständlichen Bild zu präsentieren.

Wenn es richtig ist, dass Farben und Linien in bestimmten Verbindungen bestimmte Ausdruckswerte besitzen, wenn also sinnliche Form nichts anderes ist als von außen wahrgenommene sinnliche Bewegung, - dann muß es der Malerei auch möglich sein, mit vorbildlichen Gestaltschöpfungen aus Farben

¹¹⁹ **VON GRAEVENITZ 1995**, 27. Als weiteres Schlüsselwort fügt Antje von Graevenitz den Begriff „Raumgefühl“ an, der die Wirkungskräfte des Bildes in einen Prozess einbindet: *Zieht man eine Summe aus den Überlegungen über das Bildhafte, so soll eine Achse zwischen dem Bildkörper, der Seele des Künstlers, des Betrachters und dem Universum gezogen werden, und dem Bildhaften die Rolle des Vermittlers zukommen*. Ebd., 28.

¹²⁰ Vgl. Rudolf Probst in **DOMNICK 1947**, 26f.

¹²¹ Zitiert nach **AUSST.KAT. TÜBINGEN 1975**, 69.

und Linien, ohne Beziehung auf bestimmte reale Situationen, die ganze Weite und Tiefe des menschlichen Daseins auszusprechen. (Kurt Leonhard 1953)¹²²

Die Kategorie des Kosmos als Sammelkategorie für schwer benennbare Geheimnisse menschlichen Daseins und letzte Steigerung in der Suche nach Bildaussagen der Abstraktion führt zusammenfassend zur Betrachtung der abstrakten Malerei als Träger metaphysischen Gehalts.

¹²² LEONHARD 1953, 179.

III. DER ASPEKT DES NUMINOSEN

Die im Vorherigen betrachteten Kategorien bilden ein untrennbares Ganzes, einige sind unter gewissen Aspekten als Synonyme anzusehen. Die Verknüpfung der Kategorien untereinander lässt sich oftmals in ein und derselben Quelle respektive in den Stellungnahmen nur eines Künstlers oder Interpreten verfolgen. Wird eine der Kategorien zur Bilddedeutung angesprochen, scheint ihre Unbestimmtheit die Mitberücksichtigung einer oder mehrerer der anderen erwähnten Deutungsaspekte zwingend nach sich zu ziehen.¹²³ Wie Gabriele Lohberg herausgearbeitet hat, war für Fritz Winter der Malakt eine metaphorische Tätigkeit¹²⁴, die ihre Verbundenheit mit Schöpfung, Ordnung, Wahrheit und Natur in einem interaktiven Dialog mit den Bildformen und ihren Wirkungsgesetzmäßigkeiten entwickelte. *"wahre wirklichkeit"* kommt in Natur, Kunst und Religion zum Ausdruck¹²⁵, besonders die Betrachtung von Gesetzmäßigkeiten und Wirkungen der Natur, von ihren energetischen Formen und der Ordnung, die ihren universellen Gesetzen entspringt, bewegt das Schaffen Winters. Die Kunst ist das *spiegelbild der fest gefügten universellen wirklichkeit*¹²⁶, schreibt Winter, und - nicht zu vergessen - *ich will unsichtbares sichtbar machen*.¹²⁷ Eine Verwandtschaft im Denken fand Winter gerade bezüglich dieser Zusammenhänge in den Schriften Giordano Brunos, von denen er in einem Brief an Horst Keller schrieb: *»...als immer wieder lesenswert betrachte ich: Spinoza und Giordano Bruno und grundsätzlich das, was über Physik, Chemie und Naturwissenschaften geschrieben wird, weil dieser Wissensbereich auf meinem Wege der Suche liegt [...] Giordano Bruno hatte ich während des Krieges ständig in meiner Meldetasche...«*¹²⁸ Die Bezeichnung "wahre wirklichkeit" aus dem Essay Winters kennzeichnet auch einen Grundgedanken Brunos, wenn er im zweiten Dialog der Erörterung „Von der Ursache, dem Prinzip und dem Einen“ Teofilo sagen lässt:

*Wenn also Geist, Seele, Leben sich in allen Dingen vorfindet und in gewissen Abstufungen die gesamte Materie erfüllt, so ist der Geist offenbar die wahre Wirklichkeit und die wahre Form aller Dinge.*¹²⁹

¹²³Dieser Tatbestand lässt sich auch bei Weischedel, der der unbestimmten Kategorie des Absoluten als Urgrund der Kunst weitere Aspekte wie Wahrheit, Verhüllung, Urbild, Idee, Wirklichkeit und Ordnung angliedert, beobachten. **WEISCHEDEL 1952**.

¹²⁴ Vgl. **LOHBERG 1986**, 67.

¹²⁵ Aus dem unveröffentlichten „Essay über Form und Sinn in der Kunst“ (1935) von Fritz Winter, zitiert bei **LOHBERG 1986**, 67.

¹²⁶ Fritz Winter, Essay 1935, ebd.

¹²⁷ Fritz Winter, Essay 1935, ebd., 108, Anm. 353. Ein weiteres Zitat aus einem Brief Winters an Hans Georg Knoblauch vom 2.2.1930 lautet: *ist man nicht dafür da, unsichtbares sichtbar zu machen?*, ebd., S. 46.

¹²⁸ **KELLER 1976**, 27. Keller befasst sich auf einigen Seiten seiner Monographie mit den Bezügen zwischen der Malerei Winters und der Philosophie Spinozas und Brunos.

¹²⁹ **BRUNO 1993**, 39.

Diesen Zusammenhalt der Dinge und dessen Gesetzmäßigkeit suchte Winter in seiner Malerei zu ergründen.

Was der Kunst im allgemeinen als gefestigter Topos nachgesagt wird, nämlich etwas Unbestimmtes über die reine Abbildungsfunktion hinaus zu transportieren, wird auch auf das ungegenständliche Bild angewandt, doch gleichzeitig wird häufig von ihm gesagt, dass es genau dieses noch viel besser kann.

Es werden also die zeitlichen Formen gelockert, damit das Objektive klarer zum Ausdruck kommen kann Die naturellen Formen stellen Grenzen, die in vielen Fällen diesem Ausdruck im Wege liegen¹³⁰

Es findet ein „moderner“ Wettstreit der Künste statt, welcher nicht nur Technik und äußere Qualifikationen, sondern den, um im Jargon zu bleiben, „Urgrund“ der Künste angeht, jene allgegenwärtige Idee von dem Gehalt in einem Kunstwerk über das Abbildhafte hinaus, etwas wesentlich Inhaltliches, das der Kunst eigen ist.

Nun kommt hinzu, dass auch noch gut begründet wird, warum sie es denn besser kann, diese Malerei ohne Gegenstand: Eben weil dieser Gegenstand nicht zwischen dem Bild als Neuschöpfung und der Natur, Wahrheit, Kosmos oder Idee steht.¹³¹ Gleichzeitig fordert diese Malerei die schöpferische Tätigkeit des Betrachters, da sie *auf die Krücke der Naturabschrift¹³²* verzichtet. Jean Bazaine verweist gleich zu Beginn seiner „Notes sur la peinture d'aujourd'hui“ von 1953 auf die Notwendigkeit des Abstrahierens in der Malerei, will man die Welt schöpferisch durchdringen:

¹³⁰ **KANDINSKY 1952**, 129. Kandinsky, drückt in seiner Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ diese Vorstellung nicht deutlich aus, sondern entwickelt einen Gedankengang, der zwischen den Zeilen genau diese Aussage zwingend vorgibt. Eine der deutlichsten Formulierungen lautet: *Zu diesem Zweck müssen Form, Bewegung, Farbe, die aus der Natur (realen oder nicht realen) geliehenen Gegenstände keine äußerliche und äußerlich verbundene erzählerische Wirkung hervorrufen. Und je äußerlich unmotivierter z.B. die Bewegung ist, desto reiner, tiefer und innerlicher wirkt sie.* **KANDINSKY 1952**, 122f. Mit „zu diesem Zweck“ ist gemeint: zur Vermeidung einer literarischen Wirkung einer Bildkomposition auf den Betrachter in Form eines märchenhaften oder bewusst surrealen Themas, was wiederum eine „äußerliche Betrachtung“ des Bildes zur Folge hätte und eine seelische innere Ansprache ausschliesse. Ähnlich argumentiert auch Max Rupp im Jahre 1948 in seiner in dieser Arbeit vorgestellten Vorlesungsreihe „Vom Abbild zum Sinnbild“: *Die elementaren Wirkungen der Bildmittel werden da leicht übersehen, wo sie im Gefüge und Dienst eines Abbildes auftreten; sie werden zum blossen Anhaltspunkt für unser Sehen, dienen uns nur zur Orientierung und zum Wiedererkennen der durch sie umschriebenen Gegenstände, so dass wir zu früh von der Verfolgung der reinen Form ablassen und uns dem durch sie vermittelten gegenständlich-gedanklich-begrifflichen Inhalt zuwenden. Dagegen wird die abstrakte Form, die uns keine gegenständlichen Anhaltspunkte gibt, in ihrem ganzen Verlauf abgelesen und muss durch sich selbst wirken. Das ist ein Prozess der durchs Auge unmittelbar in unser Inneres geht, ohne Umweg über bildungsmäßige, literarische Assoziationen, weshalb die moderne Malerei gerade auf naive, durch begriffliche Bildung unbeschwerte Gemüter wirken sollte.* **RUPP 1948**, 23.

¹³¹ So bemerkt auch Weischedel, dass Linie, Farbe und Figur elementarer sind als die „gemalten Welt Dinge“, daher näher am Ursprung und somit befähigt, „*inniger auf ihn zu deuten*“. **WEISCHEDEL 1952**, 35, des Weiteren auch S. 77. Marcel Brion betont die starke Verinnerlichung als Folge des Verzichts auf den Gegenstand und hebt den religiösen Aspekt hervor: *Die abstrakte Form wird um so vollständiger zum Ausdruck des Heiligen, Göttlichen, je mehr sie aus jeder materiellen Verkleidung gelöst, von der Last der Körper und der Stofflichkeit der Gesichter befreit wird.* **BRION 1958**, 24.

¹³² Otto Ritschl in **DOMNICK 1947**, 61.

*Ce qu'on est convenu d'appeler le naturalisme en peinture, c'est ce refus ou cette impossibilité d'un univers perméable: un art sans abstractions, c'est-à-dire privé de contacts profonds avec l'universel, une chair qui n'est plus armée de signes qui la dépassent.*¹³³

Bazaine bezieht diesen Ansatz nicht generell nur auf gegenstandslose Kunst, sondern spricht in seinem Text eher allgemein von der Fähigkeit der Kunst, wenn sie Wirklichkeit abbildet, diese zu transzendieren; dann, so Bazaine, stellt sich die Frage des Gegenständlichen oder Gegenstandslosen nicht mehr, da es um eine Art Struktur sämtlicher Wirklichkeiten geht, die er in einer tiefen Wesensverwandtschaft der Dinge sucht. Diese Struktur drückt als Zeichenkomplex die tiefe Einheit der Welt aus.¹³⁴

Für Bazaine ist alle Kunst zu allen Zeiten immer gegenstandslos gewesen ist, da der Gegenstand nicht das Ziel der Darstellung, sondern nur Mittel und Weg zur Andeutung dieses Geheimnisses der Weltzusammenhänge sein kann, und so kritisiert er manche Spielformen abstrakter Malerei um ihrer selbst willen als einen Rückzug aus der Welt, welcher die Aufgabe der Kunst, als Zeichen zu dienen, behindert.¹³⁵ Bazaine hat für sich denjenigen Weg abstrakter Malerei gewählt, auf welchem er den Farben Raumwerte und atmosphärische Werte zukommen lässt und im Vordringen in die von ihm so genannte „Wirklichkeit“ deren Essenz gestaltet¹³⁶:

¹³³ **BAZAINE 1953/1**, 9f. In der Übersetzung von Paul Celan lautet der Passus: *Was man heute gemeinhin als den Naturalismus in der Malerei bezeichnet, ist ebendiese Weigerung, die Welt als durchdringbar anzusehen, oder eine solche Durchdringbarkeit für denkbar zu halten; es ist eine abstraktionslose Kunst, eine Kunst also, die jeder tieferen Fühlung mit dem Universalen ermangelt, eine Welt des Fleisches ohne jedes über sie hinausweisende Zeichen.* Vgl. S.7 der Übersetzung.

¹³⁴ Diese Überlegungen illustriert Bazaine mit dem Wort von James Joyce „All world in a nutshell“: *Cette trame secrète qui arme toutes choses, cette géométrie vivante de cônes, de sphères, de cylindres dont, depuis Cézanne, nous avons quelquefois entendu parler, toute cette mécanique de signes ne vit que dans la mesure où elle est la structure commune à toutes les réalités, où elle est à la fois ceci et tout cela, où elle exprime l'unité profonde du monde: All world in a nutshell.* (S.32f.) Celan übersetzt: *Jenes geheime Gewebe, das durch alle Dinge hindurchgeht, jene lebendige Geometrie der Kegel, Sphären und Zylinder, von der wir seit Cézanne zuweilen haben sprechen hören, jenes Ineinandergreifen der Zeichen: all das hat nur insoweit Leben, als es die gemeinsame Struktur sämtlicher Wirklichkeiten ist, als es dieses und jenes zugleich ist, als es die innerste Einheit der Welt ausdrückt: all world in a nutshell.* Die Wesensübereinstimmungen der Dinge, ein Konzept verwandt einem Denken, das bis in die Frühneuzeit durch *convenientia* und *analogia* bestimmt war, durchzieht als Grundthese den Text Bazaines und macht deutlich, dass für ihn der abstrahierenden Malerei Zeichenfunktion zukommt, wobei, wie aus den Beispielen des Kunstschaffens primitiver Völker hervorgeht, die Bazaine anführt, nur eine empathische Form des Erkennens, der Weltteilhabe den Schaffenden und den Rezipienten zu entsprechender Wahrnehmung befähigt. Auch Marc hat auf diese Fähigkeit des „frühen Menschen“ hingewiesen. Deutlich werden diese Zusammenhänge in den Ausführungen von Joachim Gaus „Zum Problem der Diskontinuität des Zeichenverständnisses“: [...] *daß die Zeichenverwendung allgemein ein relationales Denken voraussetzt. Dabei ist zunächst entscheidend, daß weniger ein bestimmter Inhalt gesehen wird, als vielmehr eine Art und Weise des Erkennens gemeint ist.* **GAUS 1986**, 20.

¹³⁵ Vgl. **BAZAINE 1953/1**, 46f.

¹³⁶ Die Raumsuggestion und die Orientierung der Malerei Bazaines an Strukturen der gegenständlichen Welt hat ihm, wie Harriet Weber-Schäfer in ihrer Dissertation herausgearbeitet hat, in der Diskussion um Figuration und Abstraktion im Frankreich der Nachkriegszeit die negative Einstufung als „Grenzgänger“

Heute habe ich unaufhörlich Raum, Form, Wirklichkeit im Sinn. Aber diese Wirklichkeit macht eine Folge von Stadien durch, in denen die innere Wahrheit zunimmt. Im letzten Stadium – in dem es mir unmöglich scheint, weiter vorzudringen – hat die Wirklichkeit für mich ihre äußerste Spannung, die letzte Phase ihrer Metamorphose erreicht. Sie bewahrt das Wesentliche aller vorangegangenen Stadien in sich, lebt davon und bleibt dadurch der Welt geöffnet, aber obgleich das eigentlich «Abstraktion» bedeutet, ist es nicht abstrakt im gewöhnlichen Sinne des Wortes. Ich glaube sogar, dass das letzte Ziel all dieser Transponierungen ganz einfach die Wirklichkeit ist. Viele realistische Maler arbeiten nicht anders.¹³⁷

Dessen ungeachtet betrachtete Bazaine die gegenstandslose Kunst nicht als einzigen Weg, Universales mit den Mitteln der bildenden Kunst aufzuzeigen, sondern betonte in seinen Stellungnahmen immer wieder, dass diese Eigenschaft großer gegenständlicher Kunst der Vergangenheit, er bringt Beispiele von Vermeer, Ucello, Bonnard, ebenso zukommt. Wohl aber verweist Bazaine auf eine Quelle abstrakter Malerei, die ihr zu Wahrheit verhilft: auf die Natur, genauer die Formenvielfalt in der Natur im Gegensatz zu einer intellektbestimmten Malerei.¹³⁸

Das Charakteristische der aufgeführten Betrachtungsweisen abstrakter Malerei ist die Betonung des Verborgenen, das als Numinosum in der Vielfalt der abstrakten Erscheinungsformen zu finden ist und nur durch einen Akt des Schauens, welcher sich als symbolbildender Akt offenbart, erfahren lässt. Der Betrachter rührt im Akt des Schauens an die Grundformen sowohl seiner Existenz als auch wiederum eines Abstraktums, des Seins, wobei die Enthüllung nicht vollendet werden kann, sondern nur einen Blick freigibt, einen Schritt weiter geht, als es die gegenständliche Malerei vermag. Die Art der Einbindung der kategorialen Bezeichnungen in die jeweiligen Betrachtungen weist auf einen synonymen Gebrauch zur Beschreibung derselben Grundinterpretation des Vermögens abstrakter Darstellung. Die Aussage „*Dem Verborgenen Gestalt und Anschauung, lesbar jedem Empfänglichen, zuteil werden zu lassen, ist die Sendung des Künstlers*“, des Kunsthistorikers Hans Hildebrandt¹³⁹ fasst den Kern der vor allem im Domnick-Kreis durch ihre Konzentrierung fast schwärmerisch zu bezeichnenden Ansätze einer Charakterisierung des besonderen Vermögens gegenstandsloser Gestaltung zusammen.

zwischen diesen beiden Darstellungsformen beschert, wie auch Manessier und Lapicque. Vgl. das Kapitel „Grenzgänger zwischen Abstraktion und Figuration“ in **WEBER-SCHÄFER 2001**, 183-195.

¹³⁷ **BAZAINE 1953/2**, 93.

¹³⁸ Vgl. Zitat S. 40 dieser Arbeit, Anmerkung 101. Cézanne und Klee benennt Bazaine in ihrer abstrahierenden Malweise als vorbildhaft, da sie nicht von den von ihm kritisierten oberflächlichen Kunstformen bestimmt ist, vgl. **BAZAINE 1953/1**, 90f.

¹³⁹ Aus seinem Text zu Willi Baumeister in **DOMNICK 1947**, 70.

Auch Lützeler formuliert als zentrale Fragestellung „Was kann man *nur* mit den Mitteln der abstrakten Kunst aussagen?“ und anerkennt als grundlegend, dass abstrakte Malerei *die vorgefundene Welt zu den Urphänomenen hin* erkennt und nicht etwa eine *Scheinwelt* erfindet.¹⁴⁰ Ausgehend von Beispielen abstrakter Formungen in gegenständlicher Malerei kommt er zu dem Schluss, dass abstrakter Formgebung eine Zeichenfunktion zukommt, die, fragt man nach dem vermittelten Gehalt, dort notwendig wird, wo das Ganze, als das Einzelne übersteigende, vermittelt werden soll und ebenso das den Menschen Übersteigende. Dieses „den Menschen Übersteigende“ ist wohl als ein Sammelbegriff für die Denkbilder des Numinosen oder Elementaren, wie sie in den verschiedenen Kategorien angesprochen wurden, zu deuten. Der Schlusssatz der Abhandlung Lützelers fasst dann auch in seiner bemerkenswerten Einfachheit diese Kernidee zusammen:

*Die abstrakten Formen der Kunst finden ihre Rechtfertigung in der Vergegenwärtigung dessen, was sich begrenzter Gestalt entzieht.*¹⁴¹

Nicht übersehen werden darf, dass die häufige Benutzung der kategorialen Begriffe letztlich ein erneuter Verweis auf eine gewisse Hilflosigkeit in der Beschreibung letzter oder äußerster Dinge und Vorstellungen ist. Indem etwas Gegenstandsloses mit einem Begriff, der Bezug nimmt auf eine Vorstellung beschrieben wird, als Kosmos, Idee, Ugrund, bleibt der Deutungskreis, in dem sich der Betrachter bewegt, dem Unbekannten zugeschrieben und die eigentliche Mitteilung der Deutung ist, dass das abstrakte Bild im Verborgenen verhaftet bleibt, aber ein sinnliches Synonym für die Begriffe bildet. Etwas in diesen nicht beschreibbaren Vorstellungen scheint im abstrakten Bild auf, untrennbar von der Ebene des Erlebens, aber der Verhüllungscharakter des Kunstwerks wird so potenziert deutlich.¹⁴²

Eine Zusammenschau des Netzwerks der Kategorien führt somit zu folgender Kernaussage für die ungegenständliche Malerei hin:

¹⁴⁰ LÜTZELER 1961, 54 und 140.

¹⁴¹ LÜTZELER 1961, 184. An anderer Stelle spricht Lützeler der abstrakten Malerei den Platz in der Lücke zu, die die Tatsache, dass nicht alles Erleben figürlich fassbar ist, für die Vorstellungswelt des Menschen darstellt: *Sie [die abstrakte Malerei] hat es auf das im Figürlichen heimatlose Erleben abgesehen.* LÜTZELER 1961, 90.

¹⁴² Die negative Kritik Lohbergs in der Einleitung zum Werkkatalog Fritz Winters, [...] *so verschwindet das tatsächliche Werk hinter einem überschwänglichen Fabulieren über »Urkräfte«, »kosmische Visionen«, »Allverbundenheit« usw.*, gibt diesem notwendigen Prozess, über die Sprache und letztlich die Erkenntnis der Unzulänglichkeit von Sprache, da ihre Begriffe zu allgemein bleiben müssen, sich dem Sinn des abstrakten Bildes zu nähern, zu wenig Raum, vgl. LOHBERG 1986, 11. Die oftmals in ihrer Häufung euphorisch ins Metaphysische verweisenden Interpretationsversuche entspringen einer unter zeitgenössischen Künstlern und Interpreten latent vorhandenen Stimmungstendenz, die als Hinweis auf einen auch aus literarisch-philosophischen Moden gebildeten Zeitgeist verstanden werden müssen.

Wahrheit wird in der Kunst zum Ausdruck gebracht, wenn die Kunst eine der Natur adäquate Schöpfung ist, d. h. sie muss sich an den ihr zugrunde liegenden Ordnungen orientieren. Diese müssen als innere Wahrheit vom Künstler erfüllt/erlebt werden, da sie dem Bereich des Unsichtbaren angehören. Gelingt eine derartige künstlerische Annäherung an das verborgene Gesetz der Natur und in erweitertem Sinne des Kosmos, so kommt im (abstrakten) Kunstwerk nicht mehr der Schein der Welt, sondern die ihr zugrunde liegende Idee zum Ausdruck.

An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass die Ausschließlichkeit, mit welcher der ungegenständlichen Malerei die aufgeführten gehaltsbezogenen Kompetenzen zugewiesen wurden, wohl dem intensiven Bemühen um eine Legitimierung des neuen Stils im allgemeinen Wertschätzungsgefüge von Kunst zuzuschreiben ist und nicht in Frage stellen darf, dass auch das gegenständliche Kunstwerk in gleichem Maße nach seinem verborgenen ideellen Gehalt zu befragen ist.

IV. ERLEBEN

Es ist unabdingbar, dass die Betrachtung der Kategorien mit einer bestimmten Form der Teilnahme des Betrachters, dem Erleben in der Schau, zusammen gesehen wird. Da das Verborgene nicht materialisiert werden kann, ist das Bild vermittelndes Medium, und der eigentliche Gehalt des Werkes findet sich im Betrachter. Somit kommt dem Teil der Bildrezeption, der durch das Erleben des Betrachters gebildet wird, bei der Betrachtung abstrakter Malerei besondere Bedeutung zu, ein Faktum, auf das in den Quellen ebenso häufig hingewiesen wird wie auf die Sinnkategorien selbst. Kandinsky betont die Notwendigkeit einer „starken seelischen Vibration“, die durch das Werk im Betrachter hervorgerufen werden soll, bei Baumeister *wird der Betrachter Empfindungen empfangen*, die vor allem durch ein dem Sehen vorzuziehendes Schauen ermöglicht werden¹⁴³, Otto Ritschl sieht die abstrakte Kunst wieder die Mittlerrolle erfüllen, über die Form mittels der Imagination einen Zugang zum Erleben *eines Transzendenten* zu ermöglichen, wobei Imagination von Phantasie zu unterscheiden ist und *die innere Einbildung der Form des Kunstwerkes ist, die den gefühlsmäßigen Ausdruck eines geistigen Verhaltens darstellt, der nur so, das heißt durch künstlerische Form, erlebt werden kann*.¹⁴⁴

Die Rolle, die das Erleben nicht nur für den Betrachter, sondern auch für den abstrakt schaffenden Künstler spielt betont Domnick in einer Stellungnahme, die offensichtlich durch die Erfahrungen in seiner beruflichen Tätigkeit als Nervenarzt motiviert ist.¹⁴⁵ Er konstatiert, dass sich die Persönlichkeit des Malers im abstrakten Bild unter Bezug auf das Individuelle, jedoch ohne subjektiven Sendungscharakter, am reinsten entfalten kann. Der künstlerische Schaffensprozess greift dabei auf ein Vorerlebnis, eine Vorgestalt zurück, welche im persönlichen Erleben des Künstlers begründet liegt und nicht bildhaft ist.¹⁴⁶ Diese Vorgestalt findet ihren Ausdruck im abstrakten Bild und

¹⁴³ Vgl. die Ausführungen zu „Das Unbekannte“, S. 23ff. dieser Arbeit.

¹⁴⁴ Vgl. den Text Ritschls in der Aufsatzsammlung zum Ausstellungszyklus von Ottomar Domnick, betitelt „Schöpferische Werte der abstrakten Kunst“, **DOMNICK 1947**, 56-61. Aufnahmebereitschaft und Nachempfinden bzw. Nacherleben ermöglichen laut Ritschl dem Betrachter mit Hilfe der Kunst als Mittler die Befreiung aus seinen gewöhnlichen materiellen Bindungen und das Erleben *seiner Geistigkeit, eines Transzendenten*.

¹⁴⁵ Es handelt sich um den abschließenden Beitrag „Vorerlebnis und Vorgestalt in der abstrakten Malerei. Versuch einer Analyse“ in **DOMNICK 1947**, 121-134.

¹⁴⁶ Den Anspruch, Malerei in einer Art Performance als Akt der Selbstentäußerung verdichteter Gefühle zu betrachten, betonte auch de Stael, so 1951 in einem Fragebogen des Museum of Modern Art, New York: *Ich will eine Harmonie verwirklichen. Ich benutze die Malerei als Werkstoff. Meine Individualität bestimmt mein Ideal; ich bestehe aus allem, was ich seit und vor meiner Geburt in der Außenwelt empfunden habe*. Zitiert nach „Das Wiederaufgreifen des Sichtbaren“ von Jean-Luc Daval in **AUSST.KAT. FRANKFURT 1994**, 24. In einem Kommentar zu Fritz Winters Zyklus „Triebkräfte der Erde“ verweist Werner Haftmann 1957 auf die Trias von Schauen-Erleben-Erinnerung, die im Gegensatz zu einer am Gegenstand orientierten Absicht dem Bild zugrunde liegt: *Diese Erlebnisse im Schauen waren nicht über den kurzen Weg vom Motiv zum Auge in ihrer reinen Abbildlichkeit darzustellen; sie traten in die Erinnerung ein und gewannen in ihr die Tiefe und Genauigkeit einer dichterisch erfüllten klaren Bildidee*. **HAFTMANN 1957**, 41.

bedeutet so eine Umkehrung der Bedeutung des Begriffes von Abstraktion im Sinne einer Reduktion auf das Wesentliche. Diese wortsinngemäße Vorgehensweise weist Domnick denn auch der Wissenschaft zu, die Kunst gehe den anderen Weg. Die aus der Gedächtnisforschung stammende psychologische Theorie, die Domnick dazu bemüht, ist die der Bildung von „Engrammen“, von Gedächtnisspuren eines Reiz- oder Erlebniseindrucks, zum Zwecke späterer geistiger Reproduktion. Sie sind selbst Abstraktionen.¹⁴⁷ In diesem Zusammenhang kommt auch der Theorie des kollektiven Unbewussten nach C. G. Jung eine gewisse Aufmerksamkeit der abstrakten Gestalter und deren Interpreten zu, wird von abstrakter Kunst doch auch gesagt, sie bediene sich künstlerischer Urformen und auch der Gedanke an das „Unbekannte“ Willi Baumeisters stellt sich wieder ein.¹⁴⁸ Bezüglich der Betrachterseite verweist Domnick auf die notwendige Einheit zwischen dem abstrakten Werk und dem Betrachter, vergleichbar dem Verhältnis, *das die Neger zu ihren Masken, die Kinder zu ihren Zeichnungen haben, der mittelalterliche Mensch zu seinen religiösen Darstellungen* und auf die Bedingung, dass diese Malerei *reine, empfängnisbereite Seelen* verlangt.¹⁴⁹ Bezug nehmend auf ein psychologisches Experiment erläutert Domnick die Bildung der „Vorgestalt“, die aus der Einheit von Subjekt (Betrachter) und Objekt (unbestimmte Bildinhalte) resultiert, wobei die dingliche Unbestimmtheit des Objekts

¹⁴⁷ Unter diesem Aspekt können auch die Impressionen eines Ortes und deren Umsetzung in ein ungegenständliches, lyrisches Bild betrachtet werden. In der Neurophysiologie bezeichnet das Engramm, auch Gedächtnisspur genannt, eine physiologische Spur, welche durch eine Reizwirkung als dauernde strukturelle Änderung an den Synapsen hinterlassen wird, als Konsolidierung bezeichnet, welche sinnlich rezipierte Daten als Informationen festigen soll, die als Erinnerung abrufbar sind. Von Bedeutung ist dieser Vorgang für das Langzeitgedächtnis. Geprägt wurde der Begriff von dem deutschen Zoologen Richard Wolfgang Semon (1859-1918) als Element des Gedächtnisses. Semon ging davon aus, dass die Engramme in das Erbgut eingehen können und fasste die Summe dieser Spuren unter dem Begriff „Mneme“ zusammen: *In sehr vielen Fällen lässt sich nachweisen, dass die reizbare Substanz des Organismus, gehöre er nun dem Protisten-, Pflanzen- oder Tierreich an, nach Einwirkung und Wiederaufhören eines Reizes und nach Wiedereintritt in den sekundären Indifferenzzustand dauernd verändert ist. Ich bezeichne diese Wirkung der Reize als ihre engraphische Wirkung, weil sie sich in die organische Substanz sozusagen eingräbt oder einschreibt. Die so bewirkte Veränderung der organischen Substanz bezeichne ich als das Engramm des betreffenden Reizes, und die Summe der Engramme, die ein Organismus besitzt, als seinen Engrammschatz, wobei ein ererbter von einem individuell erworbenen Engrammschatz zu unterscheiden ist. Die Erscheinungen, die am Organismus aus dem Vorhandensein eines bestimmten Engramms oder einer Summe von solchen resultieren, bezeichne ich als mnemische Erscheinungen. Den Inbegriff der mnemischen Fähigkeiten eines Organismus bezeichne ich als seine Mneme.* **SEMON 1920**, 15. Die Originalausgabe des Textes stammt aus dem Jahre 1904.

¹⁴⁸ Nicht zu vergessen hat Aby Warburg bezogen auf das Weiterleben antiker „Pathosformeln“ in der Renaissance eine Theorie des sozialen Gedächtnisses aufgestellt, für die er den Begriff des „Engramms“ nutzte. In seinem projektierten Bilderatlas „Mnemosyne“ bezeichnet er die Bilder seiner Wahl als „Engramme“ in dem Sinne, dass sie als Ausdruck des sozialen Gedächtnisses gelten konnten, Erinnerungsbilder einer Gesellschaft. In seiner Einleitung zum Mnemosyne-Atlas von 1929 schreibt er: *In der Region der orgiastischen Massenergriffenheit ist das Prägework zu suchen, das dem Gedächtnis die Ausdrucksformen des maximalen inneren Ergriffenseins soweit es sich gebärdensprachlich ausdrücken lässt, in solcher Intensität einhämmt, daß diese Engramme leidenschaftlicher Erfahrung als gedächtnisbewahrtes Erbgut überleben und vorbildlich den Umriß bestimmen, den die Künstlerhand schafft, sobald Höchstwerte der Gebärdensprache durch Künstlerhand im Tageslicht der Gestaltung hervortreten wollen.* Zitiert nach **FLECKNER 1995**, 263.

¹⁴⁹ **DOMNICK 1947**, 128.

Voraussetzung ist. Er verweist darauf, dass die *bei der Erlebnisform der Vorgestalt auftretenden Urformen, amorphen Gebilde* ja gerade die *Formsprache der abstrakten Malerei* sind. Wie die Vorgestalt im Sinne einer Idee, nicht einer wissenschaftlichen Reduktion auf das Wesentliche, vom Künstler in den Schaffensprozess einbezogen wird, so soll sie auch vom Betrachter erfasst werden. Hier greift nun der Betrachter durch Assoziieren auf ein in ihm verankertes Engramm zurück, welches die Summe seiner Erfahrungen zusammenfasst und dem unbestimmten Objekt am nächsten kommt.¹⁵⁰ Der Schritt zur Zuweisung einer „neuen Symbolik“ für die abstrakte Malerei wird konsequenterweise zum Ende des Textes von Domnick getan, wobei der Vorgang der Symbolisierung als Verdichtung, Zusammenballung und Veranschaulichung der den Künstler bewegenden Problematik gesehen wird.¹⁵¹ Hier wird eine Rezeption ungegenständlicher Malerei angesprochen, die auf einen Bereich mythisch-symbolhafter Empathie abzielt und Teilhabe an so etwas wie dem Urgrund des Daseins verspricht. In letzter Konsequenz kommt so dem abstrakten Werk ein sakraler Charakter zu.¹⁵²

Auch Kandinsky schon hatte die Kunstanschauung, das „innere“ Leben im Werke zu fordern, als eine christliche bezeichnet, da sie eine moralische Basis umfasse und *die nötigen Elemente zum Empfang der «dritten» Offenbarung, der Offenbarung des Geistes, in sich birgt.*¹⁵³

¹⁵⁰ Eine moderne Version dieser Technik des Bildverstehens beschreibt Bernd Weidenmann 1988 in „Psychische Prozesse beim Verstehen von Bildern“. Er konstruiert ein Modell des Bildverstehens, welches die Nutzung von „mental Modellen“ voraussetzt, wobei mentale Modelle Informationen komplexer Zusammenhänge auf der Grundlage von Erfahrungen und Lernprozessen zusammenfassen. Weidenmann bezieht sich nicht ausdrücklich auch auf ungegenständliche Bilder, sondern bleibt hier allgemein. Die Frage „was ist dargestellt?“ wird unter Zuhilfenahme des Repertoires mentaler Modelle bearbeitet. Zu berücksichtigen ist hierbei, dass nicht nur der Betrachter, sondern auch der Schöpfer des Bildes unter dem Einfluss dieses mentalen Modells agiert, was bezüglich der ungegenständlichen Malerei auf Grund des „schwachen ikonischen Codes“ ohne definierte syntaktische und semantische Regeln zu einem „Privatcode des Bildproduzenten“ führt. Vgl. **WEIDENMANN 1988**, 64. Umberto Eco bezeichnet diesen „privaten und individuellen Code“ als „Idiolekt“ und sagt von ihm, er erzeuge *Nachahmung, Manier, stilistische Gewohnheit und schließlich neue Normen, wie uns unsere ganze Kunst- und Kulturgeschichte lehrt.* **ECO 1972**, 151f. Vor allem das informelle Bild stellt gegenüber dem geometrisch-abstrakten, dem immer noch ein gestaltpsychologischer Code in Form von Winkeln, Linien, Kurven, zugrunde liegt, einen autonomen Code auf, *ist sogar eine Diskussion über diesen Code, die Poetik seiner selbst.* Vgl. den Abschnitt „Vom Informellen zu den neuen Figurationen“ in **ECO 1972**, 262-266.

¹⁵¹ Vgl. **DOMNICK 1947**, 133.

¹⁵² Bazaine sieht für die Malerei seiner Zeit ein Endziel, das diese anstrebt: eine neue Form des Sakralen – „une nouvelle forme du *Sacré*“ – zurückzugewinnen, vergleichbar derjenigen, die das primitive Kunstwerk auszeichnete, welches die Einheit von Gott, Mensch und ihn umhüllende Natur verbildlichte. Das Sakrale als in den Alltag, in die natürliche Weltordnung hereinbrechende Transzendenz – ein letztlich mythischer Vorgang – bedeutet für die Form: [...] *c'est la substitution de signes universels à chacun des signes particuliers qui la composent.* **BAZAINE 1953/1**, 66. „*La prison des choses claires*“, der „Kerker der Deutlichkeiten“, wie Paul Celan 1959 die Textpassage übersetzte, wird verlassen und erlaubt der Welt nun erst „unter allen ihren besonderen Aspekten“ im Überfluss präsent zu sein.

¹⁵³ **KANDINSKY 1980**, 48. Diese Kraft des Werkes ist immer unter dem Postulat zu verstehen, dass der Beschauer selbst eine Entwicklung in der seelischen Erlebensfähigkeit durchleben, seine Fähigkeit des

Lützeler schließlich ordnet 1961 die abstrakte Malerei und generell das Vorkommen von Abstraktionen im Bild in ein geistesgeschichtliches Umfeld der Suche nach dem Grund, auf dem die Erscheinungen der Welt aufbauen, nach dem hinter diesen verborgenen wahren Sein, eine Suche, die sich um Begriffe wie *Idee, Gott, Ding an sich* oder *Materie* bewegt.¹⁵⁴ Nicht nur Betrachtung sondern *Mitvollzug* ist vom Betrachter gefordert, um das in den abstrakten Bildern enthaltene Werden *mitleben* zu können und schließlich fällt auch bei Lützeler wieder der Begriff, der unter den Theoretikern abstrakter Malerei so wesentlich zu sein scheint:

*So »erwirken« wir in tätigem **Schauen** allmählich den Zusammenhang der Teile, wir weben uns gleichsam in das Bildgewebe hinein.*¹⁵⁵

Bedingt durch die Statik oder Dynamik einer abstrakten Komposition kommt auch dem Aspekt des Erlebens von Zeitlichkeit im Bild Bedeutung zu, die wiederum je nach der Wahrnehmungsqualität den Kategorien der Ordnung oder der kraftvollen Schöpfung verbunden ist. Mit dem Hinweis auf Malewitschs „Weißes Kreuz“ in Amsterdam und Kandinskys als „erstes abstraktes“ bezeichnetes Aquarell in Paris erläutert Heinrich Theissing in seiner Schrift „Die Zeit im Bild“ die beiden Gegenpole:

Malewitschs ›Weißes Kreuz‹ [...] hat eine andere Zeitstruktur als Kandinskys ›Erstes abstraktes Aquarell‹ [...] Der Statik einer blockhaften, einfarbigen Form auf weißem Grund steht die Dynamik zahlloser Farbnuancen gegenüber. Malewitsch behauptet das zeitlos Bleibende, Kandinsky das zeiterfüllte Sich-Wandelnde. Beiden geht es, mit Kandinsky zu reden, um „das Geistige in der Kunst“: Einmal erscheint es als Maß und Ordnung eines unwandelbaren Seins,

Erlebens des Geistigen in den materiellen und in den abstrakten Dingen wecken muss, wie Kandinsky wiederholt in verschiedenen Texten betont.

¹⁵⁴ LÜTZELER 1961, 55ff. Diesen Gedanken verfolgt auch Michel Seuphor in „Le style et le cri“, 1965 erschienen. Im Text der Übersetzung „Gestalt und Ausbruch in der modernen Kunst“ heißt es im Kapitel „Die geistige Sendung der Kunst“: *Aber ich glaube, gerade die abstrakte Kunst hat klar bewiesen, daß jede Form von reiner Kunst Religion an sich bedeutet und zur Kontemplation hinführt* und einige Zeilen später: *Die neue Kunst, die abstrakte Kunst vor allem, wie wir sie in der einfachen Linienführung einer Sophie Taeuber, eines Arp, eines Gorin oder eines Freundlich erblicken, ist meines Erachtens eine neue Form, die eigentliche Form der ewigen Religion.* SEUPHOR 1967, 132f. Als „geistige Exerziten“ seien derartige Werke zu betrachten, nicht als Religionsersatz, sondern als neuer Zugang zu den Fragen des Menschen nach dem Absoluten, dem Ewigen und Unausprechlichen über ihm.

¹⁵⁵ LÜTZELER 1961, 178. Als Konsequenz des Vorgangs des „Schauens“ gibt auch Lützeler den Zustand der Meditation an, die auf das gerichtet sein muss, was das abstrakte Bild zu geben imstande ist. Die Weise, wie es in das Leben des Betrachters ob seiner Eigenart, sei es ordnend oder dynamisierend, „hineinspielt“, kann von diesem empfunden und mit seinen Lebensäußerungen verknüpft werden oder es kann als Zeichen genommen Auslöser sein für vielfältige, auch individuell geprägte Reflektionen. Vgl. LÜTZELER 1961, 179-181. Zu berücksichtigen ist hierbei, dass das abstrakte Bild als *Führungsfeld des Erlebens* dient und in dieser Funktion die Angemessenheit von Erlebnissen steuert. Ebd., 70. Den Terminus „Führungsfeld“ entlehnte Lützeler den Ausführungen David Bohms zur Quantentheorie, der, wie Einstein, von einem potentiellen Zustand der Materie ausging, dessen Teilchenbewegungen von einem verborgenen Medium gelenkt würden.

*ein andermal als gärende materia prima, deren Kräfte und Bestandteile in unablässiger Erschütterung nach allen Seiten hin schwanken.*¹⁵⁶

Die Wahrnehmung von „Schweben, Fallen, Streben, Kippen, Sichsammeln und -verlassen“¹⁵⁷ in einem suprematistischen Bild, einer statischen Blockhaftigkeit oder eines bewegten Miteinanders diffuser Formen und Farben konstituiert eine atmosphärische Komponente, die auf Erfahrungswerten auch von Zeitlichkeit beruht und in die Deutungszuweisung miteinfließt. An dieser Stelle ist auch eine Anknüpfung an Merleau-Pontys Begriff der Leiblichkeit denkbar.

Das Erleben des Betrachters und seine Suche nach Antworten auf die Frage nach dem Numinosen stellen für eine große Zahl von theoretischen Stellungnahmen zur Deutung abstrakter Malerei augenscheinlich eine Grundvoraussetzung dafür dar, in den Gehalt des abstrakten Bildes eindringen zu können.

¹⁵⁶ **THEISSING 1987**, 62. Theissing weist auch auf die Wandelbarkeit dieser Eindrücke hin, wie er für das Beispiel Kandinskys anmerkt: *Die vielfältigen Wandlungen von Form und Farbe werden durch den nichtdeterminierten Bildraum ins Allgemeine gebettet, so dass diese allgemeine Dynamik die Qualität des Vorübergehenden verliert und die des Dauernden gewinnt.* Ebd., 63.

¹⁵⁷ **THEISSING 1987**, 130. Theissing bezieht sich hier auf Malewitschs „Suprematistische Malerei“ von 1915/16 im Wilhelm-Hack Museum Ludwigshafen.

V. EINE FORMALE QUELLE DER DEUTUNG – DER BILDITEL

Die wahrnehmungstheoretische Betrachtung der Wirkung von Farben und Formmerkmalen war für die Beschreibung der Fähigkeit eines abstrakten Farb-Form-Komplexes, bestimmte Deutungswege zu initiieren, von grundlegender Bedeutung. Von Kandinskys „Punkt und Linie zu Fläche“ und den farbtheoretischen Betrachtungen in „Das Geistige in der Kunst“ über Anleitungen des akademischen Lehrbetriebs, darunter die Künstler und Lehrer des Bauhauses, wird Gestaltung unter dem Aspekt des Wirkungspotentials befragt.

Bezüglich der Betrachtung von Wirkungen wird auch von einer gewissen „Unaussagbarkeit“ dessen, was das ungegenständliche Bild denn sei, ausgegangen, so wenn Alfred Neumeyer in der Zusammenschau „Die Kunst unserer Zeit. Versuch einer Deutung“ von 1961 bemerkt:

Da ein Bild von Kandinsky und in seiner Folge der Großteil der zeitgenössischen Malerei sich nicht auf die Realität bezieht, sondern eine Realität erzeugt, die so vorher noch nicht existiert hat, hat unsere Sprache im Grunde auch keinen Wortschatz, der solche Bilder beschreiben könnte.¹⁵⁸

Auch hier wird darauf verwiesen, dass man sich nur darauf beschränken könne, die Mittel der Wirkung abstrakter Malerei – hier speziell auf Kandinsky bezogen – zu beschreiben.

Eine besondere Rolle kommt unter den formalen Aspekten der Betitelung eines gegenstandslosen Bildes zu, da die Einführung von Sprache, von Begriffen, die anderen formalen Aspekte ergänzt, aber gleichzeitig die geforderte erlebende Rezeption der Schau behindert.

Der Bildtitel ist die Benennung des Bildgegenstands, ungeachtet dessen, wie viele Schichten des Gehalts eines Bildes durch ihn erfasst werden oder, so das Bild keinen gegenständlichen Bezug hat, ein Name für ein Bild, welcher dessen formale Gestaltung umschreibt oder Gefühlswerte in Worte fasst. Indem das Bild durch den Titel einen Namen bekommt, wird der Betrachter in seiner Wahrnehmung determiniert und ist nur insofern frei, das heißt unterschieden vom Nächsten, dass er über ein ihm eigenes Potential an „Hinzugewusstem“ verfügt, welches er auf das Bild anwenden wird.¹⁵⁹ Die Frage, wer den Titel wann vergab, sei zunächst zweitrangig. Denkt man an Gemälde, deren Inhalte in humanistisch gebildeten Kreisen der Renaissance betrachtet wurden, an barocke Deckenmalereien, Portraits oder Ideallandschaften des

¹⁵⁸ NEUMEYER 1961, 114.

¹⁵⁹ Nicht umsonst empfiehlt Baumeister im Kapitel „Der Zustand des Betrachters“ seiner Schrift „Das Unbekannte in der Kunst“ von 1947, der Betrachter möge vom Titel des Bildes zu Beginn der Betrachtung absehen und erst am Ende einer von der Empfindung ausgehenden Schau über die Berücksichtigung der Konnotationen zur Mitberücksichtigung des Titels gelangen. BAUMEISTER 1947, 30.

19. Jahrhunderts, so gibt der Titel meist nicht mehr als sachliche Information (wer/welcher Ort ist dargestellt?) oder narrative Information (welches Geschehene oder Erzählte ist dargestellt?). Seltener führt ein allegorischer Titel einen größeren Schritt im Verstehensprozess weiter. Die eigentliche Bedeutung kommt dem Bild im nächsten Schritt durch den historisch gewachsenen Rang des thematischen Inhalts zu, durch den Ort, dem die Darstellung verbunden wird, die Wahrnehmung dieser Deutung ist aber entscheidend abhängig von dem Grad der Information, auch der Bildung, auf die der Betrachter bei der Deutung der Darstellung zurückgreifen kann.

Bei einem Bild, dessen Gegenstand nicht zwangsläufig wiedererkannt werden kann, da von seinem äußeren Erscheinungsbild abstrahiert wurde bzw. dem kein der eigenen sinnlichen Erfahrung zu entnehmender Gegenstand zugrunde liegt, wird der Titel auf bemerkenswerte Art Bestandteil des Bildes. Einer Landschaft, auf subjektiv Wesentliches reduziert, kommt durch den Titel „Korsische Impression“ keine rein sachliche Information zu, sondern eine narrative Information im Sinne eines „ist wie“, die ein weiteres Feld ebenfalls subjektiver Konnotationen eröffnet und zur Anwendung bringt.¹⁶⁰ Ohne diesen Titel käme es zwar zu entsprechenden Analogiebildungen, die jedoch dem Bild unter Umständen nicht gerecht würden, vor allem dann nicht, wenn Formen oder Farben keiner allgemeingültigen Aussageform im Sinne eines Zeichens nahe kämen.

Auf die Unfähigkeit des Wortes, die Feinheiten einer Farbwirkung mit Begriffen wie „Trauer“ oder „Freude“ zu bezeichnen, verweist Kandinsky:

Die Töne der Farben, ebenso wie die der Musik, sind viel feinerer Natur, erwecken viel feinere Vibrationen der Seele, die mit Worten nicht zu bezeichnen sind. Jeder Ton kann sehr wahrscheinlich mit der Zeit einen Ausdruck auch im materiellen Wort finden, es wird aber immer noch ein übriges bleiben, was vom Worte nicht vollständig ausgeschöpft werden kann, was aber nicht eine luxuriöse Beigabe des Tones ist, sondern gerade das Wesentliche in demselben. Deswegen sind und bleiben Worte nur Winke, ziemlich äußerliche Kennzeichen der Farben.¹⁶¹

Der Bildtitel, so er unter Mitwirkung oder mit Billigung des Künstlers entstanden ist, bildet hier wohl den primären „Kommentar“, wie schon Arnold Gehlen bezüglich der „Kommentarbedürftigkeit der Kunst“ ausführte:

¹⁶⁰ Vgl. Zweiter Teil dieser Arbeit, Kap. V, „Reiseimpressionen“.

¹⁶¹ **KANDINSKY 1952**, 104. An anderer Stelle erfolgt nochmals der Hinweis: *Immer muß unterstrichen werden, dass die Ausdrücke, wie «traurig, freudig» usw., sehr grober Natur sind und nur als Wegweiser zu den feinen, unkörperlichen Gemütsvibrationen dienen können.* Ebd. S.119, Anm. 2. Eine viel klarere „Sprache“ sprechen mehrere Künste gemeinsam, die den inneren Klang z.B. einer Farbe durch den ihr entsprechenden eigenen inneren Klang verstärken, hier liegt für Kandinsky die Kraft der von ihm mehrmals hervorgehobenen „monumentalen Kunst“.

Die Kommentare, die sich in unübersehbar gewordenen Manifesten, Kritiken, Büchern, Broschüren, Ausstellungstexten, Vorträgen usw. darstellen, sind als wesentlicher Bestandteil der modernen Kunst selbst aufzufassen, die sich sozusagen in zwei Strömen weiterbewegt: einem optischen und einem rhetorischen, ein einzigartiges Phänomen. Natürlich gab es immer Kunstliteratur, als Philosophie über Kunst, als Ästhetik, Didaktik oder Kanon, als Kunstgeschichte usw., aber noch nie im heutigen Sinne, als verbale Erläuterung des Sinnes von Malerei überhaupt, als Legitimation des Daseins und Soseins des Bildes, das darüber von sich aus nichts aussagt. Dies liegt eben an der Änderung des Bezugssystems der Malerei in die Subjektivität hinein. Die hochintellektuellen und sensiblen Prozesse im schaffenden Künstler schlagen sich im Bilde als Spur nieder, sind aber aus dieser Spur heraus nicht mit Sicherheit nachzuvollziehen. Der Durchschnittskommentar bietet eine rhetorische Brücke, die dem Betrachter die Überzeugung verschafft, daß sein irgendwie gearteter Bildeindruck innerhalb eines Rahmens von Vorstellungen über den Sinn von Kunst berechtigt ist; insofern gehört der Kommentar in der Tat wesensmäßig zu dieser Kunst dazu¹⁶²

Umberto Eco bemerkt zum Thema Kommentarbedürftigkeit in seiner „Einführung in die Semiotik“ im Besonderen für ein Werk der informellen Malerei, welches im Prinzip seinen eigenen Code zur Diskussion stellt, dass es nur für den Betrachter kommunizieren kann, dem die seinem Code zugrunde liegenden Regeln bereits bekannt sind. Da es solche Regeln nicht gibt, so Eco, resultieren daraus *die vielen Vorerklärungen, die der Künstler über sein Werk geben muß.*

Das Werk strebt eine solche Autonomie von den bestehenden Konventionen an, daß es ein eigenes Kommunikationssystem begründet: Aber vollständig kommuniziert es nur, wenn es sich auf komplementäre Systeme sprachlicher Kommunikation stützt (die ausdrückliche Poetik), welche als Metasprachen in Bezug auf die vom Werk aufgestellte Code-Sprache gebraucht werden.¹⁶³

Die Vergabe von Namen für abstrakte Malerei weist nicht notwendig darauf hin, dass sie der Erläuterung der realistischen Vorlage des Künstlers, von der er abstrahiert hat oder deren Vorstellung, Idee er konkretisiert, dienen sollen, das Gegenteil ist meist der Fall. Der Prozess des leonardesken Prinzips „etwas-in-eine-Struktur-hineinsehen“

¹⁶² **GEHLEN 1986**, 54. Im Kapitel „Kommentarbedürftigkeit“ wird allerdings deutlich, dass Gehlen gerade diese „uferlose Kommentarliteratur“ als Hinweis auf eine „strukturelle Krise“ der neuen Malerei wertet, die dieser Äußerlichkeit bedarf. Vgl. **GEHLEN 1986**, 162-169.

¹⁶³ **ECO 1972**, 265.

bei lyrisch geprägter Abstraktion oder der rhythmisch-musikalische Vergleich bei geometrisch orientierten Strukturen liegen der Namensfindung oft voraus.¹⁶⁴

Als nicht hilfreich betrachtet Baumeister eine schnelle Betitelung, wenn er schreibt:

*Die Empfindungswerte oder der Eindruck (einer Farbform und deren speziellen Gestaltung) soll nicht schnell ins Begriffliche gedeutet werden. Es ist zumindest ein unsicherer Weg, den ein Betrachter damit einschlägt, ein Weg, der ihn bald irreführen kann.*¹⁶⁵

Baumeister verweist darauf, dass bei ungegenständlicher Kunst das Motiv überhaupt erst erzeugt wird und nicht vorangestellt ist, es entsteht mit dem Arbeitsgang und entspricht der „inneren Bewegung“ des Künstlers.¹⁶⁶ An anderer Stelle findet sich noch ein Hinweis von Baumeister auf das nicht zu überschätzende Gewicht des Bildtitels:

*Der Bildtitel ist nur ein Merkwort und bietet keine Stütze zum Erleben eines Bildes – auch nicht in der früheren Kunst. An Hand der abstrakten Formen und der Farben entwickelt der Beschauer seine Empfindungen, wie in der Musik ohne Text.*¹⁶⁷

Gert von der Osten berichtet im Kölner Ausstellungskatalog von 1968 nach Rücksprache mit der Familie Baumeisters über die Betitelung des Bildes „Tempelwand“ von 1941:

*In diesen Jahren wurden Baumeisters Titel mehr als zuvor zusätzlich. Sie sind Assoziationen nach literarischen Erinnerungen, ohne von ihnen angeregt zu sein. Das Bild war ein freies Formenspiel, dessen hieroglyphenähnliche Konfigurationen schließlich zu dem Titel reizten*¹⁶⁸

Eine die Anmutung des Bildes steigernde Variante der Betitelung nutzte Baumeister, indem er den gewählten Titelbegriff als zusätzliche Steigerung nutzte. Wie Gert von der Osten in dem Katalogabschnitt „Einiges über Baumeisters Bildtitel als Hilfe beim Gang durch die Ausstellung; nach Unterhaltungen mit der Familie Baumeister“ berichtet, habe Baumeister historische oder literarische Betitelungen teilweise

¹⁶⁴ Was Leonardo als Quell der Inspirationen empfahl ist genauso gültig für den Betrachter moderner Malerei und deutet mithin auf ein wesentliches Charakteristikum menschlicher Wahrnehmung, die Suche nach Erkenntnis von Etwas. Auch für diesen Prozess des „Hineinsehens“ von Bildhaftem in eine Struktur benutzt Baumeister im Übrigen die Bezeichnung „Schau“, über die derjenige, der dazu fähig sein will, verfügen muss. Wer nur die Struktur in ihrer Realität wahrnimmt, schaut nicht, er sieht. Vgl. **BAUMEISTER 1947**, 70.

¹⁶⁵ **BAUMEISTER 1947**, 50.

¹⁶⁶ **BAUMEISTER 1947**, 101.

¹⁶⁷ Aus dem Text „Die Natur in der abstrakten Kunst“ in: Wissen und Leben I, Stuttgart, Herbst 1952, zitiert nach **AUSST.KAT. BERLIN 1972**, 24.

¹⁶⁸ **AUSST.KAT. KÖLN 1965**, 12.

aufgrund des Klanges, der Laute gewählt, er suchte den allgemein „schönen“ Begriff als weiteren ungegenständlichen Reiz.¹⁶⁹

Otto Conradt, ein guter Freund Max Rupps, erinnert sich:

Einmal, als er eine große Ausstellung vorbereitete, war im Atelier Benennungsstunde, eine Art Bildertaufe. Ich nannte als Namen eine Anzahl musikalischer Tempobezeichnungen, Largo bei großflächigen, Allegro bei bewegteren Bildern usw. Aber das war Rupp zu beziehungsweise, zu naheliegend. Im Katalog las ich später die Namen Ararat, Franche Comté, Gipfelkreuz und andere.¹⁷⁰

Sehr aufschlussreich ist auch eine Betitelung abstrakter Malerei, die ihre Parallelen in der Musik sucht. Schon das Wort „Komposition“ zielt sowohl auf den Prozess der Bildwerdung als auch auf dessen Ergebnis. Komponiert werden Farben und Formen mit Zielvorgabe der Harmonisierung, des Auslotens der Kräfte diverser Bildmittel, der Sichtbarmachung von Wirkungen. Weiter differenzierte Betitelungen dieses Bedeutungskreises wie Fuge, Klang dienen schon der Charakterisierung von einzeln zu betrachtenden Bildkonzepten, sie schließen gewisse Bildschöpfungsideen aus¹⁷¹.

Eine interessante Gruppe von Betitelungen sind diejenigen Namen, die im symbolischen Sinne wirken, sie sind Titel und verweisen gleichzeitig auf das konnotative Feld, in dem der Gehalt des Bildes zu sehen ist. Diese Art der Benennung war für die moderne Malerei geradezu eine Mode geworden. Man bedient sich mit Vorliebe der Begriffe des mystisch-archaischen Bereichs und erweitert so auch die Wirkungsbedeutung des Bildes. Markantes Beispiel ist der Begriff „eidol“-Bilder von Baumeister im Sinne von „Urbild“.

¹⁶⁹ Vgl. **AUSST.KAT. KÖLN 1965**, 12-14.

Zu „Amenophis“, 1942, heißt es: *Nichts als ein schöner Klang; mit Sicherheit keine Variation über ein Thema der ägyptischen Geschichte, bildenden Kunst oder Poesie. In dieser Hinsicht ein typischer „abstrakter Künstler“, leerte Baumeister die Bedeutung aus Wörtern wie aus einem schönen Gefäß, das ihm formal gefiel, nicht semantisch. Baumeister nutzte das Wort als Laut-Form, sinn-los wie das Bild, dem er es als weiteren ungegenständlichen Reiz zugesellte.*

Zu „Hektors Abschied“, 1944: *Wie „Amenophis“ ein fernher klingender, tonvoller Begriff, den der belesene Maler ohne Beziehung auf das Bild wählte. Baumeister [...] holte aus der Fülle seiner Neigungen zu Literatur und Kunst früherer Zeiten und fremder Länder immer wieder schöne Klänge und Begriffe als Titel heran.*

Zu „Gilgamesch“, 1948: *Aber er illustrierte nicht Szenen, „Bilder“, sondern Wörter und Sätze. Damit brachte er weniger Vorstellungen als Empfindungen zum Klingen.*

Des weiteren verweist von der Osten auf die Verbindung von Farben und Klängen, die Baumeister zum Beispiel für „Montaru“, 1953, genutzt haben könnte: *Baumeister hat seinen Töchtern das Wort eindeutig erklärt als Verbindung von Mons/t, der Berg, mit einer Klangsilbe aus dem Berge Ararat [...] Die Farbe Schwarz mag das dunkle, a-reiche, urzeitliche Wort Ararat assoziiert haben.*

¹⁷⁰ **CONRADT 1968**, 173f. Otto Conradt war Lokaljournalist und Heimatdichter in Idar-Oberstein und Schriftleiter des Birkenfelder Heimatkalenders von 1955/56 bis zu seinem Tod im Jahre 1969.

¹⁷¹ Lützeler, der bezüglich der Bezeichnungen abstrakter Bilder eine Betonung des Allgemeinen mit Begriffen, die mehrere Einzelercheinungen zusammenfassen können beobachtet, fordert, derartige Bildunterschriften wie die Bezeichnungen presto, piano, staccato in der Musiklehre zu interpretieren; die Bezeichnung des Bildes eröffnet einen Deutungsspielraum mit Grenzen. Vgl. **LÜTZELER 1961**, 89.

Schließlich finden sich bezüglich ungegenständlicher Malerei Bildtitel, die auf die formalen Hauptcharakteristika der Malerei verweisen. Baumeister greift in diesem Zusammenhang auf das Beispiel Kandinskys zu:

Bei Kandinsky werden die optischen Vorgänge auch im Titel gegeben, in kurzer Andeutung, die das Bild bestimmt charakterisieren, ohne es auszuschöpfen („Schwarze Mitte“, „Steile Formen“ und andere).¹⁷²

Hier kann man nicht umhin, die Beziehungen zum Symbolwert der genannten zentralen Begriffe, meist Adjektive, im Sinne der Linguistik/Phonologie und der Wahrnehmungspsychologie zu befragen (Konnotation von „schwarz“, Konnotation von „steil“, „spitz“, „scharf“ usw.).

Die Betitelung kommt also oftmals einem Vergleich nahe, der in der Betrachtung gebildet wird und einer Gestimmtheit Ausdruck gibt, oftmals auch nur den Weg zeigt zu einem breiten Feld von Konnotationen und letztlich die wahrnehmungsbestimmenden Komponenten der Bildmittel deutlich macht, sozusagen die lyrische Seite der Gestaltungsgesetze beschreibt.

Exemplarisch für die genannten Facetten der Betitelung abstrakter Malerei bietet sich aufgrund der Übersichtlichkeit der alphabetischen Sortierung die Betrachtung des Bildtitelregisters der Arbeiten Fritz Winters bei Lohberg an.¹⁷³ „Bewegt“, „Aufsteigend“, „Fallendes Grau“, „Verklingendes Blau“ oder „Ausschwingend“ lassen die formalen Grundprinzipien künstlerischer Gestaltung auf Schlagworte reduziert zu Bildzeichen werden, „Alter Baum“ und „Steine und Gräser“ heben die in Winters Sinne als Ordnung in der Natur ihren Erscheinungen zugrunde liegende Gestaltung als im ungegenständlichen Bilde wieder aufscheinend hervor, den Anmutungscharakter der Gestaltungselemente in der Komposition betonen Titel wie „In die Tiefe“, „Ruhig“, „Dämonisch“. Generell sind die Titel abstrakter Bilder knapp und prägnant mit einem Hang zur Betonung des Formalen, wobei sie nicht nur als beschreibende Zugabe sondern oftmals in ihrer lyrischen Geprägtheit wie ein künstlerischer Teil des Bildes wirken, ein Eindruck, der der Idee Kandinskys vom Zusammenspiel der Künste in einer geistig gestimmten Epoche nahe käme.

Eine eigenwillige, zu der allen Moden gegenüber kritischen Haltung des Künstlers passende Position nimmt Max Rupp in seinen Worten zur Ausstellung „Bilder ohne Titel“¹⁷⁴ ein:

¹⁷² **BAUMEISTER 1947**, 57. Unter dem Punkt „Das Außeroptische“ beschäftigt sich Baumeister hier mit dem Thema „Bildtitel und Motiv“.

¹⁷³ **LOHBERG 1986**, 525-532.

¹⁷⁴ Ausstellung anlässlich des 70. Geburtstags des Künstlers 1978 in Idar-Oberstein. Das maschinenschriftliche Manuskript seiner Eröffnungsrede ist dem noch unverzeichneten Nachlass im Stadtarchiv Idar-Oberstein entnommen (im Folgenden vermerkt als **StadtA I-O**, Nachlass Max Rupp; noch unverzeichnet)

[...] gebe ich – ausnahmsweise – meinen Bildern ein kurzes Geleitwort bei.

Ein Bild ohne Titel scheint wie ein Mensch ohne Titel: ein halber Mensch, ein halbes Bild. Im Motto dieser Ausstellung steckt daher auch ein wenig Protest. Ich übe mich – unzeitgemäß – im Protest gegen den Protest.

Es ist nämlich Mode, wenig Gemaltes mit Viel zu betiteln.

Dazu gibt es ein hübsches Wort von Gottfried Benn: „Schriftsteller, die ihrem Weltbild sprachlich nicht gewachsen sind, nennt man in Deutschland Seher.“ Solche Visionäre finden sich auch unter den Malern.

Bilder ohne Titel – man denkt an „Lieder ohne Worte“. Müßte ich meine Bilder taufen, dann gäbe ich ihnen Namen wie: Divertimento, Capriccio, Etüde, Bagatelle, Invention, Impromptu. Am geeignetsten schiene mir als Obertitel dieser Ausstellung, in Anlehnung an die „Moments musicaux“ das noch nicht existierende Wort „Moments picturaux“ – malerische Momente, die allerdings oft Wochen und Monate auf meinem Tisch lagen, bevor sie das Plazet erhielten.

Noch einen Vorteil hat die Titellosigkeit: sie erspart einen Katalog.

Im Allgemeinen hat, wie oben bereits angesprochen, auch Rupp sich der für abstrakte Malerei typischen Palette von Titelzuweisungen bedient.

VI. ABSTRAKTION UND SYMBOLISCHER ASPEKT

Hans Sedlmayr, oft geschmähter Kritiker moderner Malerei, unterscheidet in seiner Schrift „Die Revolution der modernen Kunst“ von 1955, in der er sich dem Begriff der „modernen Kunst“ über die Bestimmung von „Primärphänomenen“ nähert, zwischen gegenstandsloser Malerei mit intendierter Bedeutung und einer autonomen, gegenstandslosen Malerei.¹⁷⁵ Zur Bestimmung der Bedeutung und zuvor zur Beantwortung der Frage, ob Bedeutung überhaupt vorhanden sei, wird nach Sedlmayr für die gegenstandslose Kunst ein sprachlicher Hinweis benötigt, ein Bildtitel. Sedlmayr verweist auf den Charakter des Allgemeinen, der diesen Bedeutungen zukommt und bezeichnet schließlich die mit Bedeutung verknüpfte Spielart der gegenstandslosen Kunst als eine *moderne Abart der Allegorie* mit dem Verweis auf den Prozess der Verbildlichung abstrakter Inhalte.¹⁷⁶ Von der problematischen Sichtweise Sedlmayrs einer gegenstandslosen Malerei ohne Bedeutung abgesehen, verweist die Bezeichnung „moderne Abart der Allegorie“ tatsächlich auf einen Zusammenhang, der in den Interpretationsversuchen abstrakter Malerei wiederholt aufscheint. Eine Verknüpfung zwischen den Begriffen Abstraktion, Allegorie und Symbol anhand der Determinanten der sie bestimmenden Prozesse ist nicht von der Hand zu weisen:

- **etwas anders sagen**
- **etwas Allgemeines sagen**
- **dem Gestaltlosen, Unbestimmten Ausdruck geben**

Die Aussage von Boehm: *Das abstrakte Bild ist fähig, dem Gestaltlosen, dem Unsichtbaren jener Kräfte, die an die Stelle einer stabil erfahrenen Realität treten, Ausdruck und damit künstlerische Wirklichkeit zu leihen*¹⁷⁷ ist eine Fortführung der in der Kunsttheorie vor allem der Nachkriegsjahre oft vertretenen Position, dass die Entwicklung von Wissenschaft und Technik den Menschen unanschaulich geworden ist. So schreibt auch Werner Haftmann 1951 in einem Aufsatz über Fritz Winter:

*Wir können uns keine ‚Bilder‘ mehr machen! Wir müssen sie uns aber machen, wenn uns die Angst nicht erdrücken soll, das fürchterliche Ausgeschlossen sein unserer Vorstellungskraft, diese ummauerte Leere, die wir nicht mit ererbten oder erträumten Bildern willkürlich ausfüllen können.*¹⁷⁸

¹⁷⁵ Diese Differenzierung wird aus der Bestimmung des Primärphänomens „Streben nach Reinheit“ abgeleitet. Für die Malerei bedeutet Streben nach Reinheit den Verzicht auf plastische und tektonische Elemente in der Malerei und dadurch bedingt den Verzicht auf Darstellung und in Konsequenz auf Bedeutung.

¹⁷⁶ Vgl. **SEDLMAYR 1955**, 35.

¹⁷⁷ **BOEHM 1990**, 234.

¹⁷⁸ **HAFTMANN 1951**, 6f.

Ein abstraktes Werk ist nicht vereinfachend zeichenhaft im Sinne von z.B. „Farbe rot = aggressiv“, sondern im Bezug auf Erkennen, symbolhaft nicht für einen Inhalt als „das Erkannte“ sondern für Erkennen selbst; es verdeutlicht den Prozess der Symbolwerdung. Das Objektive des Bildes ist der Schlüssel, den der Betrachter zu einer auch subjektiven Deutung nutzt. Fazit: So wie wir uns auf Welt beziehen, deuten wir auch das abstrakte Bild auf dieses Welterleben hin.¹⁷⁹

Sedlmayrs Idee von der „modernen Abart der Allegorie“ hat ihren Reiz: das Gestaltlose, welches in der Allegorie oder in Personifikationen gegenständlich wird, bleibt in der abstrakten Malerei gestaltlos, doch es werden Gedankenräume geöffnet, durch Imagination Bildhaftes schöpfen zu können. Der Betrachter wird so zum Vollender eines allegorisierenden Prozesses. Überhaupt ist die Betonung des Prozesshaften bei der wahrnehmenden Verarbeitung eines abstrakten Bildes stets im Vordergrund zu behandeln.

Ganz allgemein wird in der interpretierenden zeitgenössischen Kunstkritik und Kunstbeschreibung die Zeichenhaftigkeit abstrakter Kunst hervorgehoben. Die Hauptvertreter engagierter Darstellung der abstrakten Kunst - Werner Hofmann, Werner Haftmann und Wilhelm Lützeler seien hier stellvertretend genannt - sind durchgängig bestrebt, Komponenten der abstrakten Malerei als Symbole für Prozesse des Werdens oder für seelische Prozesse des Erlebens zu werten (Lützeler) oder dem *aus der illusionistisch-materialistischen Wiedergabe der Erscheinungswelt* entlassenen Kunstwerk generell den *Rang eines Symbolträgers, welcher Bedeutungshorizonte jenseits seiner Sach- und Forminhalte* erschließt, zuzuweisen (Hofmann).¹⁸⁰

Ein für die Symbolfunktion „klassischer Bereich“ wird dann angesprochen, wenn eine Verknüpfung von einerseits ungegenständlichem Bild und andererseits einer nicht anschaulichen Vorstellung von Regeln, die dem Leben, der Schöpfung zugrunde liegen und in Begriffen wie „Weltstoff“, „Kosmos“, „Urgrund“ gefasst werden, stattfindet. Baumeister ist hier durch seine persönlich ausgeprägten Interessen morphologischer, archäologischer und kulturhistorischer Natur, die sein Schaffen bestimmen, sicherlich prägend gewesen.¹⁸¹

¹⁷⁹ Hier sei verwiesen auf das von Umberto Eco entwickelte Modell des „offenen Kunstwerks“, welches als Signifikant einer unbestimmten Menge an Signifikaten zugänglich ist, je nach Perspektive und Ansatz des Rezipienten. Vgl. **ECO 1973**.

¹⁸⁰ Hier ist besonders die Schrift „Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen“ von Werner Hofmann von Bedeutung. Die zitierten Passagen sind dem Kapitel „Die symbolischen Formen der modernen Kunst“ entnommen, vgl. **HOFMANN 1966**, 442f.

¹⁸¹ Will Grohmann schreibt im Vorwort eines Ausstellungskataloges 1965 über den Künstler: *[...]er ging den Dingen auf den Grund und kam auf dem Umweg über seine kulturhistorischen und archäologischen Studien zum Nachdenken über das Uralte, das Uranfängliche, über die Quellen, aus denen die neuen Anfänge gespeist werden.* **AUSST.KAT. BERLIN 1965**, 11. Grohmann steigert im Folgenden seine Interpretation der Archaismen Baumeisters, indem er Bezug nimmt auf kollektive Phänomene, es

So kommt in einer dialektischen Beziehung der Abstraktion zum einen die reduktive Funktion zu, Erscheinung auf ein Wesentliches zu komprimieren, zum anderen kann sie in ihrer Symbolfunktion für eine Vielheit von Eindrücken eine neue Form generieren, so wie Ottomar Domnick es im Aufsatz „Vorerlebnis und Vorgestalt in der abstrakten Malerei“ seiner Textsammlung zum Ausstellungszyklus anspricht:

Die abstrakte Malerei bedient sich auch nicht derartiger festgeprägter Symbolismen, sondern zeigt eine neue Symbolik in dem Sinne, daß sich die Problematik, die den Künstler bewegt, in einer zusammengeballten Form niederschlägt, verbildlicht, imaginiert. Nicht aus symbolistischen Formen besteht das Bild, sondern es ist in toto Symbolisation, aber in neuer einmaliger Präsenz.¹⁸²

In einer kleinen Schrift „Abbild und Sinnbild. Das Abstrakte als schöpferische Ausdrucksform in der heutigen Kunst und in anderen Zeitaltern der Kunstentwicklung“, 1948 erschienen, sieht Otto Höver eine Parallele zwischen der Sinnbildhaftigkeit mittelalterlicher Kunst und dem sinnbildlich gestaltenden Anspruch abstrakter Malerei. *Weil aber das Vorbild im Unsichtbaren lag, konnte das Gestaltete und Geformte nicht Abbild, sondern nur Sinnbild werden, Symbol, erfüllt von eindringlicher Sagekraft,* schreibt er über die Kunst des Mittelalters.¹⁸³ Entsprechend der sinnbildlichen Darstellung der *objektiv transzendenten Welt der mittelalterlichen Religiosität* weist Höver der abstrakt-sinnbildlichen Kunst seiner Gegenwart als Aktionsfeld die *subjektiv immanente Welt* menschlicher Geistigkeit, die *Innenwelt des Menschlichen* zu.¹⁸⁴

Nur ein kleiner Schritt ist es zum Begriff des Mythos. Da der Weg der Interpretation von abstrakter Kunst unter den hier aufgezeigten Aspekten fortwährend einer Einfaltung im Sinne einer Reduktion auf unsichtbares Wesentliches entspricht, muss

kommen Formulierungen wie „Reste des Menschheitsgedächtnisses“ oder „Gemeinsamkeiten jenseits aller Verschiedenheiten der Kulturen, der Völker und Zeiten“ vor und er betont, dass Baumeister *gegen das Ende seines Schaffens auch zu sinnbildlichen Zeichen, zu Symbolen kommt.*

¹⁸² **DOMNICK 1947**, 133. Margarethe Schreiber-Rüffer, ebenfalls Teilnehmerin dieses Vortragszyklus, bemerkt in ihrem Vortrag über Fritz Winter: *[...]so vereinfacht sich in der darstellenden Kunst und so auch bei Fritz Winter der Wertausdruck zu Symbolen, in denen das Wesentliche im Erleben sich kundtut.* Ebd., 32.

¹⁸³ **HÖVER 1948**, 8.

¹⁸⁴ Vgl. **HÖVER 1948**, 10f. Die abstrakte Kunst betrachtet - so Höver etwas vereinfachend- den Menschen hier wieder, nach einer abbildlichen Phase, die ihn als Naturwesen nimmt, wie in der mittelalterlichen Kunst als Geistwesen. Die Tragfähigkeit einer solchen Einteilung dahinstellend, können diese Ausführungen dem generell weit verbreiteten Ansatz der abstrakten Malerei als Sinnbild zur Verdeutlichung dienen. Auch in dem bereits angeführten Aufsatz „Problematik der Gegenwartskunst“ (1948) von Wilhelm Worringer wird dieser immer wiederkehrende Zusammenhang angesprochen: *Symbol nennen wir die sinnliche Verwandlung eines Geistigen. Seine Funktion ist eine stellvertretende. Es tritt vor die Sinne, um Geistiggemeintes zu vermitteln. Welche Kunst sich auch seiner bedient: sie bleibt naturfern. Fern wenigstens von der konkreten Natur.*

Es erhebt sich die pythagoreische Frage, wie weit sich in dieser Symbolsprachlichkeit eine zweite, eine ideelle Natur enthüllt. Jedenfalls ist diese Annahme die eigentlich unbewußte Voraussetzung jeder Kunst, die sich der Eigensprachlichkeit und Eigengesetzlichkeit ihrer Sprachmittel überläßt. Es ist unbewußte Metaphysik, was sie damit betreibt. **WORRINGER 1956**, 145.

dem Gedankenkreis von Zeichen – Allegorie – Symbol der Begriff des Mythischen hinzugesellt werden, denn dieses scheint das Ziel zu sein, worauf hin der Prozess der Symbolisierung abstrakter Kunst gerichtet ist. In diese Richtung geht die Beschreibung eines kleinen Aquarells der informellen Phase Max Rupp, wenn gesagt wird: *„Es ist dies ein Bild aus der neuen Mythologie, nachdem die alte in Unkenntnis und Abbruchsdenken verschrottet wurde. Der Bildrand ist nicht die Grenze des Sichtbaren.“*¹⁸⁵ Wieder ist es die Meditation, das „Verharren“ vor dem Bild, das schon Baumeister so betont hatte, welche den Betrachter zum Urgrund führt, *in eine Welt, die „abstrakt“ erscheint, in Wahrheit aber das eigentliche Fundament ist dessen, das wir Realität nennen.“*¹⁸⁶

Auch der Theoretiker des Mythos Georg Picht hat das Potential der Kunst des 20. Jahrhunderts, über die Betonung der Phänomenalität von Kunst zu mythischen Grundlagen zu gelangen, beschrieben:

*Die auf der äußersten Spitze neuzeitlicher Intellektualität durchgeführte Analyse der formalen Grundelemente künstlerischer Gebilde fördert, oft gegen den Willen der Künstler, inhaltliche Implikationen scheinbar abstrakter Formgesetze zu Tage, von denen das moderne Bewußtsein nichts ahnt. Je schärfer die Formanalyse durchgeführt wurde, desto elementarer vollzog sich der Durchbruch in die verdrängten Schichten mythischen Bewußtseins. Je abstrakter man vorging, desto dichter wurde die Magie. Hier vollzieht sich also der Übergang von Kunst zum Mythos in der Kunst selbst auf dem unerwarteten Weg der strengen Formanalyse. Der Mythos war nicht äußerlicher Gegenstand der Gestaltung, sondern er trat gleichsam im Rücken des Bewußtseins als der zuvor latente Gehalt der nur dem Anschein nach abstrakten Formelemente hervor. So ist die moderne Kunst auf ihren Höhepunkten wieder in jene Sphären vorgedrungen, in denen sich einst die großen Gestaltungen der archaischen Mythen ausgebildet hatten.*¹⁸⁷

So wie der Mythos versucht, das Unfassliche zu benennen, so versucht die abstrakte Malerei in der Überzeugung vieler ihrer Vertreter, zu dessen Sichtbarkeit beizutragen.

¹⁸⁵ Werner Helmes in seinem Beitrag „Bildbeschreibung“ in der Festschrift für Max Rupp, **FESTSCHRIFT 1978**, 6.

¹⁸⁶ Ebenda.

¹⁸⁷ **PICHT 1986**, 370f.

ZWEITER TEIL: MAX RUPP – WEGE ZUR ABSTRAKTION

I. MAX RUPP

Das Werk des mittelrheinischen Malers Max Rupp (Abb.1) soll in dieser Arbeit in ausgewählten Komplexen auch unter Aspekten der bisherigen Ausführungen betrachtet werden. Sein Schaffen ist beispielhaft für die regionale Entwicklung abstrakter deutscher Malerei der Nachkriegszeit, da es zum einen die Suche nach Anregungen in der europäischen Kunstszene, zum anderen die Entwicklung innerhalb regional gebundener Kunstgruppierungen dokumentiert. Auch Max Rupp war eingebunden in das Bestreben, wie vielerorts in Deutschland, dem Kunstschaaffenden durch die Gründung von Künstlervereinigungen, hier speziell des Mainzer und Koblenzer Raums, ein Forum zu errichten. Er engagierte sich in der 1948 gegründeten Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein (AKM), als deren Mitgründer er genannt wird, war Jahrzehnte deren Ehrenpräsident. Des Weiteren trat er der 1946 gegründeten Pfälzischen Sezession und der Neuen Gruppe (1949 gegründet) bei und war Hauptgeschäftsführer im Landesberufsverband Bildender Künstler Rheinland-Pfalz (1948 gegründet) sowie Schriftleiter der Mitteilungsblätter. Bilder des Künstlers befinden sich im Besitz rheinland-pfälzischer Museen¹⁸⁸ und Dokumentationen, die sich regional mit dem Thema des Aufbruchs nach 1945 befassen belegen, dass Max Rupp in den ersten Jahrzehnten nach dem Krieg die kulturelle Entwicklung der mittelrheinischen Region mitgeprägt hat.¹⁸⁹ Die allgemeine Aufbruchsstimmung und Suche nach Anregungen und Anknüpfungspunkten führte Rupp zur französische Malerei, seinen eigenen Aussagen zufolge im Besonderen zu jener der Ecole de Paris, von deren Vorbildern ausgehend er bald einen ganz eigenen durchgängigen Stil entwickelte. Anfang der fünfziger Jahre begann seine über Jahrzehnte intensive Reisetätigkeit vor allem nach Paris und zu anderen Orten Frankreichs sowie seine fortdauernde Auseinandersetzung mit der Malerei Villons, Poliakovs, Magnellis, Gleizes, Beaudins, um nur einige der Namen zu nennen, die ihm für seine Malerei Impulse geben konnten, da er hier eine Verwandtschaft in den gestalterischen Bedürfnissen spürte.

In biographischen Würdigungen wird Rupp als eigenwillige Persönlichkeit, als kritischer, doch auch humorvoller Geist beschrieben. Zeitlebens zeichnete ihn eine starke Liebe zu Kultur, Literatur und Lebensart Frankreichs aus, er war belesen, englische, französische und amerikanische Schriftsteller in Originalfassung füllten

¹⁸⁸ Landesmuseum Mainz, Mittelrhein-Museum Koblenz, Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen.

¹⁸⁹ Darstellungen der kulturellen Entwicklung und Neuorientierung nach dem zweiten Weltkrieg in Rheinland-Pfalz, die auch auf die Bedeutung von Max Rupp Bezug nehmen: „Auf der Suche nach neuer Identität. Kultur in Rheinland-Pfalz im Nachkriegsjahrzehnt“, 1996 herausgegeben von Franz-Josef Heyen und Anton M. Keim, „Aufbruch nach 1945. Bildende Kunst in Rheinland-Pfalz 1945-60“, Ausstellungskatalog zum 40jährigen Bestehen des Landes Rheinland-Pfalz, Mainz 1987.

seine Bibliothek. Für seine Überzeugungen wurde er gerne auch einmal unbequem. Als Pädagoge kämpfte er für seine Idee des guten Geschmacks, an Funktionalität und klarer, ruhiger Linienführung orientiert, für Toleranz der "neuen Kunst" gegenüber, aber auch für die Fähigkeit, sie zu verstehen, „sehen zu lernen“. In zahlreichen Stellungnahmen zu den Prämissen der kunstpädagogischen Erziehung wird seine derzeit populäre Haltung deutlich, Erfindungs- und Kombinationsgabe des Schülers zu fördern und fotografische Richtigkeit in der Gestaltung als Forderung zu reduzieren. „Gewaltkorrekturen“ durch den Lehrer an nicht gelungenen Bildern werden abgelehnt, das Persönliche darf nicht „in der Schablone erstickt werden“, ebenso das Schöpferische nicht im „schematischen, veralteten Drill“. Auch das Interesse an der Neubewertung der Kinderzeichnung greift Rupp auf, referiert über „Die Bildwelt des Kindes“ (1950) und verteidigt in Streitgesprächen seine Position der Aufwertung kindlicher Bildnerie auch unter psychologischen Gesichtspunkten. Kritisch setzt er sich öffentlich mit den Richtlinien für den Zeichenunterricht an Volksschulen auseinander, schreibt im Feuilleton der Allgemeinen Zeitung vom 21./22. Januar 1950:

Als formales Ziel des Zeichenunterrichts wird die „sichere technische Zeichenfertigkeit“ genannt. Wem es wirklich ums „Wahre“ und „Echte“ geht, um „selbständige“ Arbeit, der weiß, daß unbeholfen Eigenwüchsiges mehr wert ist als geschickt Abgebildetes. Mancher unbegabt Scheinende ist oft nur unbeholfen und hat viel Wertvolleres an den Tag zu bringen als der mit der „sicheren technischen Zeichenfertigkeit“ Blendende.¹⁹⁰

Manchen Lehraufgaben für bestimmte Jahrgänge attestiert er, Unkenntnis der gestalterischen Möglichkeiten des Kindes zu verraten und generell weist er auf den Unterschied zwischen unkünstlerisch-abbildendem Darstellen und dem künstlerisch-schöpferischen Charakter des Zeichnens hin und lehnt die „der kindlichen Reifestufe gemäße Lenkung der Darstellungsweise“, wie im Lehrplan gefordert, ab. Bereits im Juli 1949 hatte Rupp in einem Artikel der Allgemeinen Zeitung beklagt, dass die Richtlinien für den Zeichenunterricht in preußischen Volksschulen von 1910 derzeit immer noch „dem Geist und dem Buchstaben nach“ befolgt würden, ein besonders in Idar-Oberstein mit seiner Schmuckindustrie wichtiges Fach werde „zerstümpert und entwertet“ statt ihm die Möglichkeit zu geben, das Schöpferische im Kinde zu fördern.

In seiner Funktion als Direktor der Landeskunstschule Mainz versuchte er Reformen durchzusetzen, die den Standard der Schule im Rahmen künstlerischer Ausbildungsstätten in Westdeutschland anheben sollten, scheiterte aber an der Nichterfüllung seiner Vorstellungen einer integrierten pädagogischen Ausbildung und legte sein Amt nieder.

¹⁹⁰ „Verwirrende Richtlinien. Das Zeichnen im Lehrplan für die Volksschulen“, Allgemeine Zeitung, Feuilleton, 21./22. Januar 1950. Publiziert wurde der Text auch in **RUPP 1973**, 106-109.

Seine Kenntnisse und Fähigkeiten brachte er im öffentlichen Bereich an vielen Stellen ein. In der Volkshochschule war er in Vorträgen und Seminaren als Dozent tätig¹⁹¹, gefragt war er von vielen Seiten als Gutachter und Juror, darunter für die Landeskunstaussstellungen Rheinland-Pfalz ebenso wie für Kunstwettbewerbe seiner engeren Heimat.¹⁹² Als Sachverständiger für das Gebiet der bildenden Kunst war er ab 1960 in der Vorschlagskommission für den 1956 erstmals vergebenen Kunstpreis Rheinland-Pfalz tätig, später auch in der Jury¹⁹³, er arbeitete mit bei Wettbewerbsverfahren der Architektenkammer Rheinland-Pfalz (Staatspreis für Bildende Kunst und Architektur) und des Staatlichen Hochbauamtes Mainz. Für das Ministerium für Unterricht und Kultus Rheinland-Pfalz begutachtete er als Fachberater für Bildende Kunst die Verwendbarkeit von Schulbüchern für höhere Schulen und organisierte Fachtagungen für Kunsterzieher.¹⁹⁴ In regionalen und überregionalen Publikationen schrieb er zu Mode, Kunst, Künstlern, kunstgeschichtlichen und historischen Themen, wobei er auch hier mit Kritik nicht zurückhaltend war.¹⁹⁵ Darüber hinaus sprach er anlässlich von Ausstellungseröffnungen oder Heimattagen über Themen wie „Birkenfelder Emailkunst“ (Deutschhaus Mainz 1973) oder „Der Meister des Obersteiner Altars und seine Zeit“ (12. Heimattag des Landkreises Birkenfeld 1969). Ein Beweggrund seiner unermüdlichen Vermittlungsversuche im Bereich

¹⁹¹ Seminare: Wie betrachte und beurteile ich Werke der bildenden Kunst (1947); Vom Abbild zum Sinnbild. Eine Einführung in die moderne Malerei (1948); Künstlerische Formgebung (1950); Die Bildwelt des Kindes (1950); Impressionismus, Expressionismus, Kubismus, Konstruktivismus, Surrealismus (1951/52); Moderne Malerei in Einzeldarstellungen (1952/53); Neue deutsche Malerei von Wilhelm Leibl bis Max Beckmann (1953/54); Neue deutsche Malerei in Einzeldarstellungen (1954/55); Die Alten Meister (1955/56).

Einzelvorträge: Inhalts- und Gestaltwandel der modernen Malerei (1956/57); Der Künstler und die Gesellschaft (1957/58); Mooler Wild. Erinnerungen an den Maler unserer Stadt (1960), Der Meister des Idar-Obersteiner Altares (1969). Wie Klaus Eberhard Wild berichtet, war Rupp schon in den Anfängen engster Mitarbeiter des Volkshochschulleiters Enno Ries, er entwarf das Signet der Programmhefte, Plakate und Pressemitteilungen, vgl. **WILD 1987**, dort auch eine Abbildung des Signets.

¹⁹² Kunstpreis der Stadt Kirn mit Unterstützung der Wilhelm-Dröscher-Stiftung.

¹⁹³ Seit 1960 wird der Kunstpreis Rheinland-Pfalz laut Runderlass vom 27.10.1959 „jährlich im Wechsel für ein Kunstgebiet“ verliehen, die Jahre zuvor waren es zwei Kunstgebiete, Preisträger der bildenden Kunst waren in den Anfängen Emy Roeder (1956), Hans Purrmann (1957) und Philipp Harth (1958). Der Kunstpreis wird „an einen Künstler vergeben, der entweder durch eine hervorragende Einzelleistung oder sein gesamtes künstlerisches Werk mit dem kulturellen Leben des Landes eng verbunden ist“. Auf den Vorschlag von Max Rupp hin wurde Kurt Lehmann 1960 ausgezeichnet.

¹⁹⁴ Auch bei dieser Gelegenheit macht Rupp seine kritische Haltung zu einer von oben verordneten Kunst und Kunsterziehung, die angesichts der – manchmal chaotisch anmutenden - Vielfalt der zeitgenössischen Formensprache von einigen Teilnehmern angemahnt wird, deutlich und verweist den Kunsterzieher darauf, im Zweifelsfalle sein künstlerisches Gewissen entscheiden zu lassen, *Kandinskys „innere Notwendigkeit, die man Ehrlichkeit nennt“*. Nachzulesen im Bericht Rupps über die Kunsterzieher tagung vom 8.-10.4.1963 in Kaiserslautern an das Ministerium für Unterricht und Kultus; Brief vom 12.5.1963, **StadtA I-O**, Nachlass Max Rupp; noch unverzeichnet.

¹⁹⁵ Der Themenkatalog umfasst Texte für Tageszeitungen wie eine Reihe „Unbekannte Darstellungen unserer Heimat“ oder Ausführungen über die Maler Rudolf Karpenstein und Rudolf Wild in entsprechenden Katalogen; in einer größeren Untersuchung setzte er sich mit dem Idar-Obersteiner Altar der Felsenkirche auseinander. Der Artikel über die Felsenkirche und das Altarbild im Heft „Idar-Oberstein“ der Reihe „Rheinische Kunststätten“ wurde von ihm verfasst, vgl. **BECKER/RUPP 1974**, 13-19.

Geschmacksbildung und Kunst war die Tatsache, dass Rupp in einer Region lebte, in der gestalterisches Handwerk und an der Mode orientierte Industrie im Vordergrund standen.¹⁹⁶ Seine langjährige Mitarbeit im Redaktionsausschuss des Heimatkalenders des Landkreises Birkenfeld, besonders auch als Ratgeber für die Illustrierung der Ausgaben, zeigt einmal mehr seine Traditionsverbundenheit und sein Interesse an Geschichte und Kultur seiner Heimat. Besonders deutlich wird diese Verbundenheit jedoch in der Themenvielfalt seiner eigenen Beiträge, die den eigenen Werdegang in Einzelaspekten betrachten, historische und kulturgeschichtliche Aspekte berühren und zahlreiche Einzelpersonen, oft humorvoll mit Anekdoten verbunden, vorstellen.¹⁹⁷

Auch im öffentlichen Raum trat er mit Arbeiten hervor, mit Entwürfen für die Idar-Obersteiner Schmuck- und Metallwarenindustrie, mit großflächigen Wandbildern in Schulen¹⁹⁸ und Entwürfen für Wandteppiche und Mosaiken¹⁹⁹, mit graphischen

¹⁹⁶In seinem Vortrag über „Reproduzierte Kunst“ im Jahre 1954 anlässlich einer Ausstellung von Reproduktionen französischer Impressionisten in Idar-Oberstein, in einem Pressebericht „Reproduktion als ein Mittel der Kunsterziehung“ betitelt, unterstreicht Rupp: *Die Befürworter einer tatkräftigen Kunstpflege in unserm Städtchen, dessen Weltoffenheit und Weltverbundenheit so gerne gepriesen wird, wissen wohl, dass wir es uns nicht leisten können, in Dingen der bildenden Kunst am Provinziellen zu kleben, während man anderswo mit der Zeit geht. Eine Industrie, die so eng mit der Mode verbunden ist wie die hiesige, muss auf dem Laufenden sein. Allerdings ist das Problem der Geschmacksbildung und der Erziehung zur guten Form nicht nur rednerisch zu lösen, sondern vor allem praktisch, und da muss man nun als einer, der mitten in der Praxis der Berufsbildung steht, sagen, dass hier in der Vergangenheit vieles versäumt und falsch gemacht worden ist und noch täglich falsch gemacht wird. Auf die Dauer darf aber die „Stadt der Edelsteine und des guten Schmuckes“ die Ausbildung ihres Nachwuchses nicht leichter nehmen als Kanalisation und Kioske.* Manuskript des Vortrags: **StadtA I-O**, Nachlass Max Rupp; noch unverzeichnet.

Ein Zeitungsausschnitt der Allgemeinen Zeitung vom 4.3.1950 berichtet über einen Vortrag zum Thema „Geschmack“, in dem der Künstler resümiert: *Man kann aus Messingblech und Glassteinen schöne, erfreuliche, wirklich schmückende Dinge herstellen und man kann aus Gold und Platin und Brillanten abscheuliche Dinge fabrizieren. Es geht darum, das Material zu veredeln, nicht zu verderben.*

¹⁹⁷ Rupp wird in den Kalendern 1971 bis 1992 als Mitglied des Redaktionsausschusses aufgeführt, als Mitarbeiter jedoch schon Jahre früher genannt. Einen Überblick über die von Rupp bearbeiteten Themen bietet die Auflistung der von ihm veröffentlichten Texte im Literaturanhang.

¹⁹⁸ Wandbild von 1967 (335 x 610 cm, vgl. Abbildung auf Tafel 9) für die Eingangshalle des neuen Berufsschulgebäudes der Gewerblichen Berufsschule für den Landkreis Birkenfeld in Idar-Oberstein, Vollmersbachstraße, heute Berufsbildende Schule Technik. Das Wandbild wurde bereits mit der Bauplanung ins Auge gefasst und auf die Baukörper abgestimmt. Aufgetragen ist es, wie Presseberichten zu entnehmen ist, in Kunstharzfarben auf eine zementverputzte, doppelt grundierte und mit einem Kunstharzanstrich dispersierte Bimssteinmauer. 1997 wurde das Bild von einem Malerunternehmen restauriert. Im Jahre 1969 entstand ein Wandbild in der Eingangshalle des Gymnasiums an der Heinzenwies, ein Rundbild mit einem Durchmesser von 236 cm mit dem Titel „Fliegende Formen“, Emulsionsfarben, abgebildet in **RENNER 1988**, 75 und **VENZMER 1988**, 55.

¹⁹⁹ Entwurf für einen Wandteppich 1981, ausgeführt für die Schalterhalle der Kreissparkasse Idar-Oberstein, Wandmosaik für den Neubau der Firma F. A. Leysser Nachf. in Oberstein, hergestellt aus gehauenen Mettlacher Platten. Auch dieses Projekt betreffend äußert sich Rupp über seinen Anspruch auf „werkgerechte Ausführung“ in einem Brief an die Firma Villeroy & Boch in Mettlach: *Wir hatten uns, um das zu rekapitulieren, auf sog. gehauenes Material geeinigt. Die Stücke sollten nicht zu groß sein, die Breiten durchweg größer als die Höhen. Das Fugensystem soll durchweg senkrecht-waagrecht sein, auch innerhalb der Schräg- und Rundformen. Schräge Fugen sind nur zur Begrenzung der Schräg- und Rundformen zulässig. Es soll der Eindruck eines Mauerwerks entstehen, wobei die waagrechten Fugen sinngemäß dominieren und längliche Stücke nur liegend zu verwenden sind.*

Ich bitte Sie, sehr geehrter Herr Jacobs, um Entschuldigung, wenn ich mich ein wenig umständlich ausdrücke, aber es geht mir darum, nicht nur einen sog. „künstlerischen“ Entwurf zu liefern, sondern

Ausarbeitungen von Logos und Plakaten. Gemeinsam mit dem Bildhauer Theo Siegle konzipierte er das am 15. Oktober 1961 eingeweihte, fünf Meter hohe Kriegerehrenmal auf dem Friedhof des Stadtteils Idar, ein silberglänzendes Kreuz aus nicht oxydierendem Anoxin-Stahl auf schwarzem Kreuzsockel aus Stahlplatten, welcher sich oben zum Kreuz hin wie eine Opferschale öffnet.²⁰⁰ In den Jahren 1949/50 entwarf er für die Lokalausgabe der Mainzer „Allgemeinen Zeitung“ und der Koblenzer „Rhein-Zeitung“ einige Reihen von teilweise karikierenden Umrisszeichnungen, die lokale Persönlichkeiten unter den Schlagworten „Originale“, „Alte Kanonen“ oder „Köpfe des Tages“ darstellten (Tafel 1)²⁰¹

Im Folgenden soll die Biographie des Künstlers als Übersicht verknüpft mit Zitaten aus einer nur teilweise veröffentlichten Autobiographie, welche bedauerlicherweise nur die Zeit bis zur Rückkehr aus dem Krieg umfasst, und aus verschiedenen Schriften des Künstlers vorgestellt werden, bevor dessen künstlerischer Werdegang betrachtet werden soll, der auf bemerkenswerte Weise den Aspekt der geometrischen wie auch der lyrisch-abstrakten Seite ungenständlicher Malerei vereint.

Nicht zuletzt ist der Künstler Max Rupp jedoch auch ein kritischer und engagierter Pädagoge gewesen, der seine erzieherischen Vorstellungen gradlinig sein malerisches Schaffen begleiten ließ und nur mit Bedauern ist die nicht ausgelebte Wirkungsmöglichkeit in Mainz zu betrachten.

Für sein künstlerisches wie auch sein im künstlerischen Bereich pädagogisches Wirken sind ihm daher auch Ehrungen wie die Max-Slevogt-Medaille (1973) und der Landeskunstpreis Rheinland-Pfalz (1987) zuerkannt worden und Persönlichkeiten des kunstwissenschaftlichen Umfelds wie Ludwig Thormaehlen, Berthold Roland, Curt Schweicher und Wolfgang Venzmer, schätzten seine Malerei und dokumentierten diese Wertschätzung in ihrem Engagement für den Künstler in Briefen, Ausstellungskritiken und Publikationen.

diesen material- und werkgerecht ausgeführt zu sehen, was sicherlich auch im Sinne Ihrer Werkstatt ist. Brief vom 14. März 1960, **StadtA I-O**, Nachlass Max Rupp; noch unverzeichnet.

²⁰⁰ Ausgeführt wurde der Entwurf in der Schlosserei und Kunstschmiede Gottfried Groß & Söhne in Riegelsberg. Bei der Einweihung des Ehrenmals wurde - nach der Berichterstattung im Idar-Obersteiner Anzeiger - seine Gestaltung als im Boden verankertes Schwert als Sinnbild der Gewalt, welches vom strahlenden Kreuz als Erinnerung an das Leid wie auch an die größte Liebestat überragt wird, angesprochen (Pfarrer Hübner).

²⁰¹ Publiziert wurden die Zeichnungen in der Textsammlung „Max Rupp. Aus 25 Jahren, die zu seinem 65. Geburtstag vom Verein für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld herausgegeben wurde, vgl. **RUPP 1973**, 24-105. Darin auch der Hinweis des Herausgebers, dass die Originalblätter nicht erhalten sind. Zu den Zeichnungen sind die Texte, die Rupp zu den einzelnen Personen verfasst hat, mit abgedruckt.

II. BIOGRAPHISCHE NOTIZEN²⁰²

1908 Am 17. Juni wird Max Rupp in Oberstein, einer von Edelsteinbearbeitung und Schmuckhandel geprägten Stadt, geboren. Seine Eltern, die Eheleute Otto Gustav Rupp und Bertha Rupp, geborene Gordner, betreiben in der Hauptstraße, nahe der Felsenkirche, eine Bäckerei und Gastwirtschaft. Er wächst mit den Geschwistern aus der ersten Ehe des Vaters auf, deren Mutter früh verstarb.

Kindheit und Jugend

*Durch die Dachluken konnte ich, wenn ich mich auf eine Kiste oder einen Stoß alter Zeitschriften stellte, über die Schieferdächer ringsum Ausschau halten und das Bild der Stadt mit ihren bergan gestaffelten Häuserzeilen, den Felskuppen, Burgruinen, Äckern, Wiesenhängen und fernen Höhen in mich aufnehmen.*²⁰³

In den Jahren der Kindheit und Jugend zeigt sich durchgängig eine Neigung zu den Darstellenden Künsten, welche nach und nach, den Möglichkeiten der ländlichen Region entsprechend, gefördert wird.²⁰⁴

*Ich zeichnete und malte in Kladden und ausrangierte Geschäftsbücher, auf die Rückseite von Kalendern und Reklameschildern, auf Einwickelpapier, Tüten, Türen und Trottoirs.*²⁰⁵

Erste praktische Erfahrungen in der Kindheit sind durch den Kontakt zu den Künstlern und Zeichenlehrern der engeren Region und durch privat initiierte Künstlervereinigungen bestimmt, wobei das Zeichnen nach Vorlagen den Unterricht bestimmt.

Mein Vater meldete mich in der "Zeichenschule" an. Ein wenig bänglich, mit Zeichenblock, Kohlestäbchen, Zunder und Buntstiften ausgerüstet, betrat ich

²⁰² vgl. auch Helmut Renner: Max Rupp. Eine biographische Skizze. Koblenz 1988.

²⁰³ Aus dem unveröffentlichten Kapitel „Elternhaus“ des nur in Auszügen veröffentlichten Manuskripts einer Autobiographie Max Rupp. Das Kapitel „Vorlagen und Vorbilder“ des Manuskripts wurde unter dem Titel „Wege und Umwege zur Kunst“ im Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1969 veröffentlicht und beschreibt die künstlerischen Erfahrungen des Kindes und Jugendlichen Max Rupp in seiner Heimatstadt. „Wege und Umwege zur Kunst. Die ersten Semester“ lautet der Titel der Fortsetzung im Heimatkalender 1988, in der die Studienjahre bis zur Académie Julian erinnert werden. Einige Kapitel der Autobiographie wurden in den siebziger Jahren im Südwestfunk Mainz gelesen. Das Manuskript befindet sich im Stadtarchiv Idar-Oberstein, Nachlass Max Rupp; noch unverzeichnet.

²⁰⁴ Die Quellen zur Biographie des Künstlers, vornehmlich die Autobiographie und die Arbeit von **RENNER 1988** betonen Topoi, welche die Jugend und Talentausbildung des Künstlers betreffen und auf die KRIS/KURZ in ihrer erstmals 1934 veröffentlichten Studie zur „Legende vom Künstler“ hingewiesen haben: eine bereits in der Kindheit ausgebildete Neigung zu künstlerischem Ausdruck, die Anerkennung des Talents des Kindes mit folgender Förderung bilden eine „biographische Formel“ und werden durch das vom Künstler aufbewahrte Frühwerk des Achtjährigen, eine Bleistiftzeichnung nach einem Foto der Mutter, ergänzt. Vgl. **KRIS/KURZ 1980**.

²⁰⁵ **RUPP 1968**, 154.

*den Saal in der Ausschule. Da saßen viele große Jungen, und es roch befremdlich nach Fußbodenöl, modrigem Papier und Spiritus.*²⁰⁶

1915 Max Rupp wird am 16. April in der Evangelischen Volksschule zu Oberstein eingeschult (Auschule).

1918 folgt die Einschulung in die Oberrealschule Oberstein-Idar. Max Rupp übt sich weiter durch Kopien von Stichen und Lithographien²⁰⁷, setzt sich mit Perspektive auseinander und erlernt neue Kniffe und Techniken.

*Irgend jemand hatte mir das Quadratnetz-Verfahren beigebracht; ich wandte es umso lieber an, als dadurch das langweilige Aufzeichnen sehr verkürzt wurde und ich schneller ans "Schattieren" kam.*²⁰⁸

Bis zum Abitur wird seine künstlerische Weiterbildung von "Freihandzeichnen" in der Schule, welches durchgängig mit den besten Noten bewertet wird, dem Zeichnen nach dem Modell als Mitglied der "Künstler-Klausur", später Arbeitsgemeinschaft für Kunst und Kunstgewerbe (AKK) genannt²⁰⁹ und plastischen Übungen bei dem Graveur und Kunstmedailleur August Schmelzer bestimmt.²¹⁰

²⁰⁶ **RUPP 1968**, 155. Die Atmosphäre der "Zeichenschule" beschreibt Max Rupp weiter: *Zeichenlehrer Wilhelm Merz war schwerhörig, so daß die Buben miteinander schwätzen konnten, aber sie arbeiteten eifrig. Ich erhielt die erste Vorlage zum Abzeichnen, einen halb gelben, halb roten Apfel, von vier roten, grüngestielten Kirschen umrahmt. Das war schnell getan, und auch die zweite Vorlage, eine gelb-grüne Birne und vier blaue Zwetschen, war bald abgezeichnet. Herr Merz nickte anerkennend, schnaubte etwas Unverständliches und holte Nummer drei, ein stilisiertes Kastanienblatt. In sinnreicher Steigerung ging es weiter über Ahornblatt, Zitronenfalter, Pfauenauge, Zigarrenkiste und Blumentöpfe zu Fliesen mit heraldischen Tieren.*

Je höher man stieg, desto mehr Werkzeuge brauchte man: Bleistifte verschiedener Härtegrade, einen Schattierstift, Knetgummi, Naturgummi, Malkasten, Pinsel, Näpfchen, Fixativ und Fixativspritze. Herr Merz half unermüdlich und machte zum Beispiel vor, wie man eine Fläche gleichmäßig mit Wasserfarbe "anlegte". Nebenher zeichneten wir in ein Rechenheft Ornamente von der Tafel ab: Bänder aus Zickzack- und Wellenlinien, Mäandern, Kreisen, Ovalen und Spiralen. Mein letztes Werk in der Zeichenschule war ein geflügeltes Fabeltier, Greif oder Drache, dann mochte ich nicht mehr. Ich hatte viel gelernt bei Herrn Merz, aber es war mir klar geworden: So konnte ich niemals den Parnaß erklimmen, auf dem die Meister aus "Schorers Familienblatt" thronten.

²⁰⁷ *Hingebungsvoll imitierte ich die technischen Besonderheiten, den weichen, porösen Strich des Lithographen, die scharfen Furchen des Kupferstechers.* Ebd., 156.

²⁰⁸ Ebenda.

²⁰⁹ Informationen zu Satzung und Werdegang der „Künstler-Klausur“ hat Rupp in dem Aufsatz „Aus dem Protokollbuch der Künstler-Klausur“ im Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1976 zusammengestellt, **RUPP 1975**.

²¹⁰ Einen weiteren Einblick in die Praxis der Kunsterziehung seiner Jugendjahre gibt Rupp 1980 in einem Vortrag im Regionalen Pädagogischen Zentrum in Kirn, dessen Manuskript sich im Stadtarchiv befindet: *Es war ein für damalige Begriffe „moderner“ Unterricht, denn man lernte, Gegenstände aller Art „naturgetreu“ und plastisch auf der Fläche wiederzugeben. Eine Hauptrolle spielte auch hier die Korrektur von der Hand des Lehrers. Man saß solange an einer Arbeit, bis sie im Sinne des Lehrers „richtig“ war oder vom vielen Radieren und Korrigieren so zugerichtet, daß sie in den Papierkorb flog. Persönliche Handschrift wäre als schwindelhafte Abweichung von der Norm erschienen, jede originale Regung wurde im Keim erstickt. Es wurde nicht modelliert, nicht geschnitzt, nicht gewerkelt, es gab keine Kunstbetrachtung, und für jeden Jahrgang wiederholte sich dasselbe Repertoire, einerlei ob Krieg oder Frieden war. Für ein freies Hervorbringen aus der Fülle des Geschauten ließ das Freihandzeichnen*

Unser Zeichnen war das übliche akademische Naturstudium, ein Messen und Visieren mit einem ausgestreckten Arm und einem zugekniffenen Auge, ein Abgrenzen und Addieren von Einzelheiten. Als Summe kam dabei nicht immer ein organisches Ganzes heraus, aber es war eine solide Grundlage, auf der sich weiterbauen ließ.²¹¹

Studienjahre

1927 Als Rupp am 16. Februar das Zeugnis der Reife zuerkannt wird, steht für ihn ein Kunststudium bereits fest, die auserwählte Lehranstalt ist die Kunstakademie Düsseldorf. Doch es kommt anders: *Frohgemut rollte ich meine Zeichnungen zusammen und schickte sie nebst Aufnahmegegesuch in einer Papprolle an die Kunstakademie Düsseldorf. Die Antwort war niederschmetternd: Die Aufnahmekommission hatte im Sinne Monets entschieden - "Il faut décourager les jeunes talents" - und mich abgelehnt. Auf dem gedruckten Formular stand der handschriftliche Zusatz, ich solle fleißig weiterarbeiten und mich im Herbst wieder melden.²¹²*

Auf die Vermittlung seines ehemaligen Zeichenlehrers Merz von der "Zeichenschule" hin, fährt Rupp nun nach München, um an der dortigen Kunstgewerbeschule die Aufnahmeprüfung abzulegen. Er will kein Semester möglichen Studiums verlieren.

Die Aufnahmeprüfung wurde unter den Augen von Prof. Maximilian Dasio abgelegt, verlangt wurde eine Kopfzeichnung. Als Modell saß ein älterer Mann mit einem Gesicht wie aus Holz geschnitzt, genau der Typ, den ich mir wünschte. Meiner Sache sicher, wählte ich die schwierige Dreiviertelansicht. Als Prof. Dasio in der Pause seinen ersten Rundgang machte, nickte er mir anerkennend zu - ich hatte bestanden.²¹³

Zur, wie Rupp meint, "beträchtlichen Erweiterung meines Horizonts" hört er im Sommerhalbjahr an der Münchner Universität u. a. Pinder über "Deutsche Baukunst" sprechen, beschäftigt sich mit der Geschichte der deutschen und

keinen Spielraum.

Rupp wird später ein entschiedener Vertreter der modernen Kunsterziehung, der die schöpferischen Kräfte des Schülers in den Mittelpunkt der Vermittlung von Fertigkeiten stellt.

²¹¹ RUPP 1968, 158.

²¹² RUPP 1987, 155.

²¹³ Ebd., 156. Rupp beschreibt die Arbeit bei Dasio weiter: *Dasio war Kleinplastiker; vor allem durch seine Porträtmedaillen hatte er sich einen Namen gemacht. Er lehrte uns "sachliches" Sehen, d.h. wir sollten uns an die sichtbare Form und nur an diese halten, sie gleichsam mit den Augen abtasten, um sie als rein plastisch-räumlichen Wert in die Fläche umzusetzen. Schatteneffekte und malerisches Ungefähr trieb er uns bald ebenso aus wie die "persönliche Auffassung", als welche mancher sein zeichnerisches Unvermögen ausgeben wollte. Er respektierte und förderte indessen jede ursprüngliche Eigenart, wo sie sich, dem Zeichner meist selber unbewußt, kundtat. Ich verehrte Dasio sehr und versäumte keine Stunde bei ihm.*

französischen Kunst, besucht als Studierender des Zeichenlehramts der Allgemeinen Abteilung der Technischen Hochschule weitere kunsthistorische Veranstaltungen (Dr. Popp) und nimmt an den anatomischen Veranstaltungen der Medizinischen Fakultät teil, so an den Vorlesungen von Mollier über "Die konstruktive Form des menschlichen Körpers" oder von Prof. Dr. Neumayer über „Anatomie am Lebenden und ihre Anwendung“. In den Museen und Galerien verbringt er die Sonntagvormittage, fühlt sich *hierhin und dorthin gezogen, von Lenbach, Spitzweg, Stuck zu Rubens, Marées und den Modernen.*²¹⁴

Rupp bleibt nicht in München: *Ohne vernünftigen Grund, wie unter einem Zwang, drängte ich nach neuen Schauplätzen und Erprobungen. Ich entschied mich für Kassel. Durch meinen Düsseldorfer Mißerfolg gewitzigt, wollte ich diesmal meine Arbeiten selbst vorlegen [...] Im Sekretariat war gerade der Direktor, Prof. Curt Witte. Er sah meine Mappe durch, fragte nach meinen Münchner Lehrern und sagte, ich könne kommen. Ich verstand nicht gleich, er wiederholte, ja, was er gesehen habe, genüge ihm, ich sei aufgenommen.*²¹⁵

In Kassel lernt Rupp auch den Bildhauer Kurt Lehmann – bereits Meisterschüler bei Alfred Vocke – kennen, dem er 1949 in der Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein wiederbegegnet wird und fortan freundschaftlich verbunden bleibt. 1985 wird Rupp in Koblenz der Laudator anlässlich des 80. Geburtstags Kurt Lehmanns sein.

*An der Kunstakademie Kassel begann also das "richtige" Studium, mit Kopf-, Figur-, Akt- und Pflanzenzeichnen, mit Malen, Modellieren, Linearzeichnen, Schrift und graphischen Techniken, ein wenig Kunstgeschichte, Anatomie und Pädagogik.*²¹⁶

In den drei Semestern seines Studiums (20. Oktober 1927 – 30. März 1929) an der Staatlichen Kunstakademie Kassel nehmen Vorlesungen im Rahmen der Kunstgeschichte, Kunsterziehung, Bildungstheorie und Entwicklungspsychologie bereits breiten Raum ein. Nach dem Grundkurs entscheidet Rupp sich für die Fachklasse von Professor Witte und genießt eine gängige, von Abzeichnen, Aktzeichnen und Stillleben geprägte Ausbildung. Er hat das Gefühl, in der Malerei nicht weiterzukommen bzw. von den Lehrkräften der Akademie nicht die richtigen Anregungen zu erhalten. Der Wunsch, in den Ferienmonaten in Paris zu studieren, wird außer von Erzählungen über diese

²¹⁴ RUPP 1987, 157.

²¹⁵ Ebd., 158.

²¹⁶ Ebenda.

Stadt und der Kenntnis berühmter Schüler der dortigen Académie Julian sicher auch von sich abzeichnender Unzufriedenheit genährt.

- 1928** Rupp, nun zwanzigjährig, kann auch seine Eltern überzeugen, ein Ferienstudium an der Académie Julian zu unterstützen. Im Sommer 1928 wird das "Hôtel de l'Académie" in der Rue des Saints-Pères für drei Monate sein neues Domizil.

Die Académie Julian, "Atelier de Peinture, Sculpture & Dessin", wie ihre Konkurrenzunternehmen Ranson und Colarossi eine private Kunstschule, glich in keiner Weise dem Bild, das ich mir von ihr gemacht hatte. Durch die Toreinfahrt eines unscheinbaren Hauses in der Rue du Dragon ging man über einen Hof in einen scheunenartigen Raum. Die Pfosten, die das Dach stützten, waren mannhoch mit einer dicken Borke eingetrockneter Ölfarbe bedeckt, dem Palettendreck, den Generationen von Malschülern hier aufgeschichtet hatten. Der Raum war durch Vorhänge und Balustraden andeutungsweise dreigeteilt: In einer Ecke zeichneten die Anfänger gipserne Kapitelle und andere Architekturfragmente, ihnen gegenüber modellierten "Messieurs les sculpteurs" mit Ton nach Gipsabgüssen von Antiken und vom Lebenden. Die Maler waren in der Mehrzahl, die meisten Franzosen; ein paar Deutsche, Schweizer, Skandinavier und ein Chinese verliehen ein Flair von Internationalität. An den Wänden hingen in Reihen übereinander Ölgemälde früherer Schüler - ein beklemmend erhebender Gedanke, daß hier auch einmal Bonnard, Matisse, Vuillard, Derain, Corinth, Barlach, Slevogt und viele andere mehr oder weniger berühmte Künstler gesessen hatten!.

Die Methode Julian hielt sich in der bewährten Tradition: Zeichnen nach Gips, Zeichnen nach dem Lebenden, Malen in Grautönen, denen fortschreitend noch drei bis fünf Erdfarben beigemischt wurden. Mit möglichst wenig Farben galt es die "richtige" Wirkung zu erzielen. Die Valeurs hatten den Vorrang, von Farbe war wenig die Rede: "La couleur ne se raisonne pas" - Farbe ist Gefühlssache. Sah Monsieur Laurens, einer unserer zwei "professeurs", eine allzu reich besetzte Palette, so schabte er alles Bunte ab und schmierte es an den nächstbesten Pfosten. Er korrigierte die Tonwerte, sein Kollege Dupuis die Zeichnung, ein Verfahren, das sich anscheinend bewährt hatte.²¹⁷

Bei seiner Rückkehr nach Kassel findet Rupp eine, wie er in der Biographie schreibt, "vergiftete Atmosphäre" vor. Das neue Semester beschreibt er als großsprecherisch, laut und streitsüchtig, zwischen den Malklassen kommt es zu Rivalitäten.

²¹⁷ RUPP 1987, 160.

1929 Im März beendet Rupp das Studium in Kassel. Der zweite Versuch, das Studium an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf fortsetzen zu können, gelingt im selben Monat. Rupp bewirbt sich direkt bei Professor Heinrich Nauen und wird von ihm nach der Durchsicht der Mappe zum Sommersemester 1929 in die Malklasse aufgenommen. An den Vorlesungen und Übungen von Professor Dr. Richard Klapheck nimmt er regelmäßig teil. Mit ihm finden sich noch zwei "ältere Semester" in der Klasse, von denen Rupp sich abgewiesen fühlt. Deren Streben, "genau so zu malen wie ihr Lehrer", missfällt ihm. Schon nach kurzer Zeit ist Rupp mehr im Museum als in der Klasse zu finden oder malt in seinem Zimmer. Auch eine Reise nach Holland fällt in diese Zeit.

Bei dem jungen Künstler manifestiert sich in dieser Zeit eine tiefe Unzufriedenheit und Verunsicherung bezüglich der eigenen Perspektiven, die ihn zu einem weiteren Wechsel während seines Ausbildungsweges treiben. *So schön die Semesterferien waren, wenn ich meine alten Klassenkameraden traf, die Sprachen, Naturwissenschaften, Medizin, Hoch- oder Tiefbau studierten, war mir unbehaglich. Wenn sie von ihren Vor- und Zwischenprüfungen berichteten, beneidete ich sie um ihr gradliniges Studium. Sie wußten, was sie zu tun hatten, wir Kunststudenten hingen in der Luft, waren uns selbst überlassen, es gab keine Kriterien und Normen, wir hingen von der subjektiven Anschauung eines Professors ab.* Die Ausbildung zum Kunstlehrer scheint ihm die Lösung zu sein, welche künstlerische Tätigkeit und die Zusicherung einer Existenzgrundlage verbindet.²¹⁸

Im Oktober nimmt Max Rupp das Studium an der Staatlichen Kunstschule zu Berlin/Akademische Ausbildungsanstalt für das künstlerische Lehramt auf. Für die Kunstpraxis wählt er die Professoren Rudolf Großmann (Zeichenklasse) und Bernhard Hasler (Malklasse). An der Friedrich-Wilhelms-Universität hört er als Gast bei Wölfflin, Fischel und Rodenwaldt²¹⁹, und beschäftigt sich schon jetzt intensiv mit französischer Literatur und Sprache - eine Vorliebe, die ihn zeitlebens begleiten soll.

²¹⁸ Autobiographie, **StadtA I-O**. In einem Brief an einen jungen Maler (1966) geht Rupp noch näher auf seine Entscheidung ein: zum einen war das Kunststudium mit dem Abschluss des Staatsexamens ein Wunsch bzw. eine Bedingung des Vaters für eine „solide“ Existenzgrundlage, zum anderen führt Rupp weiter aus, *daß man, um heutzutage Erfolg zu haben [...], mehr haben muß als Talent und Ausdauer, nämlich Geschäftssinn, eine Nase für Konjunkturen, Unverfrorenheit, die Fähigkeit zur Eigenreklame – eine Art Beatle-Talent. Wenn Sie [...] über alle diese Eigenschaften verfügen, werden Sie es zu etwas bringen; mir fehlten sie, und deshalb akzeptierte ich mein Doppelleben: halb Lehrer, halb Maler.* **StadtA I-O**, Nachlass Max Rupp; noch unverzeichnet. Auch zu Beginn der „Erinnerungen an das Berlin vor 1933“, die er im Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld veröffentlichte, verweist er auf dieses Sicherheitsverlangen: *Ende Oktober 1929 machte ich meine erste Reise nach Berlin, um dort an der Staatlichen Kunstschule mein Studium fortzusetzen und mit einem Examen abzuschließen, das mir „für alle Fälle“ eine Existenzgrundlage garantieren sollte.* **RUPP 1972/2**, 133.

²¹⁹ Ein Portrait Rodenwaldts befindet sich auch unter den Pressezeichnungen der Jahre 1936/37, die 1998 als Schenkung an das Stadtmuseum Berlin gingen.

Allgemeine Verehrung genoß der Kunsthistoriker Prof. Oskar Fischel. Sein Spezialgebiet war die italienische Renaissance; die moderne Kunst bedachte er gern mit kritischen Anmerkungen, die er aber so geistreich formulierte, daß unsere Proteste jedesmal schnell in Beifall umschlugen.

Rupp genießt sein Studentenleben in der Stadt, in der Ereignisse der Theater- und Filmwelt dicht aufeinander folgen. Die Ausstellungen dort ansässiger Künstler geben den Kunststudenten ein buntes Kaleidoskop moderner Malerei zur Diskussion.²²⁰

Wir bevorzugten die Galerie Flechtheim am Lützowufer, wo Bilder von Braque, Derain, Léger, Gris und Picasso zu sehen waren. Diese Malerei beschäftigte uns umsomehr, als zu ihr keine Brücke hinführte von dem, was wir in der Kunstschule machten.²²¹

1933 Im Februar legt Rupp die "künstlerische Prüfung für das künstlerische Lehramt an höheren Lehranstalten" ab. Bis zum Assessorenexamen 1935 lehrt Max Rupp als Studienreferendar in Frankfurt am Main²²², das erste Jahr des Vorbereitungsdienstes an der Sachsenhäuser-Oberrealschule (1. April 1933 bis 31. März 1934), das zweite an der Liebig-Oberrealschule (1. April 1934 bis 31. März 1935). Im Städelschen Kunstinstitut verbringt er viel Zeit damit, Kopien ausgewählter Werke anzufertigen.²²³

1935 Am 19. März legt Max Rupp die pädagogische Prüfung für das Lehramt an höheren Schulen ab und wird zum 1. April zum Studienassessor ernannt, geht dann jedoch nicht den zu erwartenden Weg weiter, gehindert wohl auch durch die geringen Aussichten, eine Stelle als Lehrer zu finden, sondern lässt sich aus seiner „dienstlichen Wartestelle²²⁴“, der Liebig-Oberrealschule, „zur

²²⁰ **RUPP 1972/2**, 134. Um 1930 lebten, wie Rupp sich in seiner Beschreibung des Berlin vor 1933 erinnert, dort Emil Nolde, Käthe Kollwitz, Karl Hofer, Georg Kolbe, Erich Heckel, Max Pechstein, Laszlo Moholy-Nagy, Ernesto de Fiori, Renée Sintenis, George Grosz, Karl Schmidt-Rottluff. Willi Baumeister stellte 1929 in der Galerie Flechtheim und 1932 in der Galerie Paul Cassirer aus.

²²¹ **RUPP 1972/2**, 138.

²²² Es ist die Zeit, als an der Städelschen Kunstschule in Frankfurt Professoren wie Baumeister durch dem herrschenden Regime angenehmere ersetzt werden. Rupp trat der NSDAP 1933 bei ohne irgendwelche Ämter zu bekleiden, 1934 auch dem NSLB (Nationalsozialistischer Lehrerbund) sowie 1936 der Reichskammer der Bildenden Künste. Betrachtet man die weitere Entwicklung, so ist anzunehmen, dass auch diese Entscheidungen einem Denken der Zweckmäßigkeit entsprangen, wie es bei Rupp, die beruflichen Entscheidungen betreffend, zu beobachten war. Wie Gesprächen mit engen Freunden zu entnehmen ist, hat Rupp sich über seine Entscheidungen dieser Zeit bedauerlicherweise wie so viele nicht äußern wollen, so dass die Suspendierung von der Lehre im Musischen Gymnasium und die Entlastung durch Pfarrer Weber im Entnazifizierungsprozess als Hinweise auf Rupps politische Neutralität dienen müssen. Vgl. hierzu die Ausführungen Seite 80f. dieser Arbeit.

²²³ Das Ziel Rupps war eine möglichst detailgetreue Kopie des Originals zur Verfeinerung und Übung seiner Fertigkeiten in der Malerei. Das Bildkonzept der Venus von Lucas Cranach d. Ä., die er kopierte, griff er später in einem Aktportrait spielerisch wieder auf.

²²⁴ Brief im Auftrag des Oberpräsidenten der Provinz Hessen-Nassau, Abt. f. höheres Schulwesen, vom 10.7.1935; **StadtA I-O** Nachlass Max Rupp; noch unverzeichnet.

wissenschaftlichen Fortbildung“ vom 6. Juli 1935 bis zum 31. März 1936 beurlauben und wendet sich erneut nach Berlin. Als freier Mitarbeiter des Scherl-Verlags ("Berliner Illustrierte Nachtausgabe") und der Universum-Film AG (UFA-Pressedienst) verdient er seinen Unterhalt. *„Berlin ist im Olympiajahr 1936 neben München noch immer Mittelpunkt des kulturellen und geistigen Lebens in Deutschland. Max Rupp begegnet den damaligen ‘Tagesgrößen’, die zum Teil vergessen sind, zum Teil aber auch heute noch Namen und Rang besitzen. Er zeichnet sie im Studio, Institut, Atelier oder Hotel. Da sind die Film- und Bühnenschauspielerinnen Carola Höhn, Pola Negri und Ingeborg Theek, die Schauspieler Paul Kemp und Rudolf Platte. Max Rupp trifft die Komponisten Paul Lincke und Franz Lehár, den Afrikaforscher Leo Frobenius, den Physiker Max Planck und Leni Riefenstahl, deren Name mit dem Olympiafilm von 1936 verbunden ist. Heinrich George, Gustav Gründgens und Gerhart Hauptmann, die er ebenfalls zeichnete, haben ihn stark beeindruckt. Die ‘Köpfe des Tages’ sind Ausdruck deutscher, insbesondere Berliner Kulturgeschichte.“*²²⁵

1936 Auf sein Gesuch hin wird Max Rupp für ein weiteres Jahr (vom 1.4.1936 bis zum 31.3.1937) aus dem Schuldienst beurlaubt und setzt seine Tätigkeiten in Berlin fort. Im damaligen Kaiser-Friedrich-Museum beschäftigt er sich weiter mit Kopierübungen.²²⁶ *Nach diesen Stunden hatte ich andere Augen, sah mit den Augen des Malers, sah farbig, sah die betreffenden Tubenfarben und mischte sie. Warum, dachte ich, bin ich nicht hundert, besser noch vierhundert Jahre früher auf die Welt gekommen, als Maler noch ein bürgerlicher Beruf war, wie heute Bäcker, Metzger, Arzt und Rechtsanwalt? Warum ist die Malerei heute eine "Kunst" und kein Handwerk mehr? Ich kehrte, durchaus nicht reumütig, sondern resignierend, in die Schule zurück, um zu lehren.*²²⁷

1938 Rupp kehrt zurück nach Idar-Oberstein. Am Staatlichen Gymnasium in Bad Hersfeld übernimmt er eine Vertretungsstelle. Hier findet er Freundschaften zu Menschen, die dem neuen Regime kritisch begegnen, vor allem die des Pfarrers Erich Weber, und in gemeinsamen Gesprächen tauscht man Unbehagen und Unverständnis über die Entwicklung im Lande aus.²²⁸ An der

²²⁵ RENNER 1988, 26.

²²⁶ z. B. Frans Hals "Singender Knabe", Willem Kalf "Stilleben mit chinesischer Terrine".

²²⁷Aus dieser handschriftlichen Notiz zur Autobiographie (Aufzeichnungen und Textfragmente zum Thema Berlin 1936/37) wird zum wiederholten Male deutlich, wie stark die Sorge um finanzielle Absicherung den Lebensweg des Künstlers beeinflusste. Mag Rupp auch den "sicheren" Weg in die Kunsterziehung als Begrenzung seiner künstlerischen Möglichkeiten empfunden haben, so wagte er doch nicht den Schritt ins freie Künstlertum.

²²⁸In seinem Beitrag für die Festschrift anlässlich des 70. Geburtstages Rupp's erinnert sich Weber: *„Du erschienst mir wie der Tau aus der Morgenröte: ein junger Mann, der nicht von dem allgemeinen Wahn angesteckt war, sondern sich den klaren Kopf bewahrt hatte. Aber wir sprachen nicht nur von der Politik, mehr noch, glaube ich mich zu erinnern, wie auch bei den folgenden Zusammenkünften, von unseren Führern, von Goethe zumal, von Hölderlin, von Kleist und Büchner und Burckhardt.“* **FESTSCHRIFT**

Städtischen Sachsenhäuser Oberrealschule und der Selektenschule übernimmt er auftragsweise Lehrbeschäftigung.

Kriegsjahre

- 1939** Mit Wirkung vom 10. November erhält Max Rupp eine Anstellung als Studienassessor am Musischen Gymnasium, einer musischen Eliteschule und Ausleseanstalt in Frankfurt am Main, das erst am 12. Juli 1939 eröffnet worden ist.²²⁹ Er erlangt dadurch die „UK-Stellung“ (Unabkömmlichstellung), muss aber nach abwertenden Äußerungen betreffs deutscher Siegesfähigkeit, wegen denen er von einem Schüler, einem Jungvolkführer, denunziert wird, seine Freistellung hinnehmen.²³⁰
- 1940** Am 2. September wird Max Rupp zur Wehrmacht einberufen, wird in Thüringen und Lothringen eingesetzt und schließlich als Zeichner der Propagandaabteilung. Weißruthenien (PAW) zugeteilt (1942). Für die Redaktion einer Frontzeitung in Smolensk/Russland fertigt er Zeichnungen an. Hier lernt er Otto Laible kennen, dem er bald freundschaftlich verbunden ist.²³¹ In Fotografien

1978, 68. Eine Eidesstattliche Erklärung von Pfarrer Erich Weber, datierend vom 23. September 1947, abgegeben auf dem Polizeirevier Wiesbaden, lautet: *Der Kunstmaler, Herr Max Rupp in Idar-Oberstein, Hauptstraße 410, ist mir seit dem Jahre 1938 bekannt, und ich habe ihn seitdem in einem sehr regen und vertrauten persönlichen Verkehr stets als einen aufrechten Gegner der NSDAP, in dem keine Spur nationalsozialistischer Gesinnung und Lebensart vorhanden war, kennen gelernt. Da ich als altes Mitglied bei den Religiösen Sozialisten von allem Anfang an von der NSDAP verfolgt, bereits in 1934 meines Amtes entsetzt, 1936 verhaftet wegen Vorbereitung eines hochverräterischen Unternehmens und bis 1945 bespitzelt wurde und trotzdem aktiv in einem kleinen Widerstandskreis war, habe ich grundsätzlich jeglichen Verkehr mit Nationalsozialisten vermieden. Herr Max Rupp, der über meine Einstellung vollständig im klaren war, hat niemals den Versuch gemacht, die enge Verbindung mit mir zu lösen und damit sein Verhältnis zur NSDAP deutlich kund getan. Bei der Betreuungsstelle für politisch Verfolgte bin ich unter Nr. 160 registriert.* **StadtA I-O**, Nachlass Max Rupp; noch unverzeichnet.

²²⁹ Zur Geschichte des Musischen Gymnasiums liegt eine ausführliche Dokumentation von Werner Heldmann vor, vgl. **HELDMANN 2004**.

²³⁰ vgl. **RENNER 1988**, 30f. In einem Brief vom 6. März 1941 schreibt dazu der Unterrichtsleiter des Musischen Gymnasiums Rudolf Holle an Rupp: *[...] um Ihnen auseinandersetzen, dass ich mich über Ihren Abgang von der Schule und über die Gründe, die dazu geführt haben, über das unnötige Gerede, das da angestellt worden ist, weidlich geärgert habe. Denn ich kannte Sie von Ihrer besten Seite her und hatte mir vorgestellt, dass Ihre guten Seiten und Ihr Können für das Musische Gymnasium ein Plus sein würden. Dass nun das alles wie Sand in den Händen zerrinnt und auf einigen Seiten ein bitterer Nachgeschmack bleibt, war nicht vorauszusehen und von mir aus nicht beabsichtigt.* **StadtA I-O**, Nachlass Max Rupp; noch unverzeichnet.

²³¹ Max Rupp schreibt: *Wir wurden Stubenkameraden, und als er merkte, daß mir, dem zehn Jahre jüngeren Gefreiten, das kriegerische Wesen ebenso zuwider war wie ihm, schlossen wir Freundschaft. Die verordnete Trennung der Menschheit in Freunde und Feinde, in Menschen und Untermenschen, bedrückte uns. Was sollten wir gegen Olga haben, die intelligente, immer fröhliche Lehrerin, die unsere Unterkunft säuberte? Oder gegen den braven Iwan, der uns gelegentlich Speck und Eier brachte und bei unseren Tauschgeschäften so peinlich redlich war? Oder gegen den patriarchalisch-würdevollen, weißbärtigen Maler, den wir manchmal in seiner Hütte besuchten und mit dem wir uns in der internationalen Malersprache so gut verständigten?* **RUPP 1973**, 157. Zu dem freundschaftlichen Verhältnis der beiden Maler trug wohl auch der Austausch von Erfahrungen und Erlebnissen bei, die jeder einzelne unabhängig vom anderen, jedoch in nah beieinander liegenden Jahren in der Kunstszene von Paris gemacht hatte. 1928 war Rupp in der Académie Julian eingeschrieben, Laible hatte dort von 1924 bis 1926 geförderte Studienaufenthalte, auch nach Abschluss seines Studiums besuchte er 1929 die Académie de la Grande Chaumière in Paris. Über die Pariser Zeit Laibles siehe **POPP 1986**, 44-53.

sind einige der Zeichnungen und Malereien erhalten geblieben, die Rupp mit Laible unter anderem auf dem Wochenmarkt von Smolensk anfertigte, Portraits aus dem Volk (Tafel 2)²³² Die Originale gingen auf dem Rückzug aus Russland verloren.²³³

- 1941** Während Rupp sich im Kriegsdienst befindet wird der Lehrauftrag am Musischen Gymnasium auf seinen Antrag widerrufen, er wird der staatlichen Ulrich-von-Hutten-Schule in Schlüchtern zugeordnet.²³⁴
- 1943** Rupp heiratet die Schauspielerin Maria Pierenkämper, die er in der Zeit seiner Tätigkeit als Lehrer in Frankfurt 1939 kennengelernt hat. Die Ehe wird nach dem Krieg geschieden. Am 14. September wird Max Rupp zum Studienrat ernannt, er wird mit Wirkung vom 1. Juli in eine entsprechende Stelle bei der staatlichen Winfriedschule in Fulda eingewiesen, während er weiter als Soldat dienen muss.²³⁵
- 1946** Am 5. April kehrt Max Rupp aus englischer Gefangenschaft in seine Heimatstadt zurück. Erste Erwerbsmöglichkeiten bieten Aufträge für Wandmalereien und Gebrauchsgraphik. Verstärkt widmet Rupp sich seiner Malerei, verschiedene Portraits entstehen, und langsam wächst auch ein Netz von Kontakten zu Künstlern, Kunsttheoretikern und -liebhabern. In den entstehenden Künstlervereinigungen spiegelt sich der Wunsch nach Kommunikation und Anschluss an eine unterbrochene Entwicklung.

Anknüpfung an die europäische Kunstszene

- 1948** Für Rupps Engagement als Mitbegründer neuer Arbeitsgemeinschaften von Künstlern des mittelrheinischen Raums ist das Zusammentreffen mit Hans Dornbach und Ludwig Thormaehlen ein wichtiger Aspekt.²³⁶ Thormaehlen

²³² Über die Zeit in Smolensk und den Kontakt der beiden Künstler vgl. auch das Kapitel „Laible als Kriegsteilnehmer“ der Dissertation „Der Maler Otto Laible“ von Ingrid **POPP 1986**. Max Rupp selbst hat seine Erinnerungen an die Zeit mit Otto Laible in dem Beitrag „Mit Otto Laible in Russland“, veröffentlicht zur Gedächtnisausstellung 1963 in Karlsruhe, festgehalten. (Wiederabdruck in: Max Rupp. Aus 25 Jahren, 22. Sonderheft des Vereins für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld 1973, 157-160).

²³³ Helmut Renner hat in einem Beitrag zum Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld die Erfahrungen und Gedanken Rupps aus dieser Zeit mit Hilfe von Auszügen aus dessen Briefen an die Eltern beschrieben, vgl. **RENNER 2004**. Die Briefe befinden sich im Nachlass des Künstlers im Stadtarchiv Idar-Oberstein.

²³⁴ Werner Heldmann berichtet in seiner Zusammenfassung einer Chronik des Musischen Gymnasiums von Eintragungen für den Monat Juni 1941: [...] *die Lehrer Rupp und Kränzlin werden entlassen, da für die Schule aufgrund ihrer Haltung nicht tragbar und von der Ministeriums-Inspektion als wissenschaftlich unzulänglich abgelehnt*. **HELDMANN 2004**, 658. Heldmann stützt sich für den Zeitraum vom 7.1.1940 bis 1.6.1945 auf die Notizen im „Tagebuch des Musischen Gymnasiums der Stadt Frankfurt a. Main“ von Dr. Holle.

²³⁵ Brief des Oberpräsidenten der Provinz Kurhessen, Abtlg. für Erziehung und Unterricht vom 18. Oktober 1944. **StadtA I-O**, Nachlass Max Rupp; noch unverzeichnet.

²³⁶ Hans Dornbach (1885-1952), Maler auf dem Asterstein bei Koblenz; Ludwig Thormaehlen (1889-1956), Bildhauer, Kunsthistoriker, seit 1944 in Bad Kreuznach.

suchte Max Rupp im Rahmen eines Vorhabens, die mittelrheinischen Künstler in einer Arbeitsgemeinschaft zu sammeln, auf. *Hans Dornbach und Ludwig Thormaehlen reisten damals im Lande herum, suchten die Künstler in ihren Notwohnungen und Behelfswerkstätten auf, holten den einen vom Pflug, den anderen aus dem Büro, machten sie miteinander bekannt und führten sie zusammen. Den Künstlern, die abgesondert lebten, nichts voneinander wußten und unter ihrer Vereinzelung litten, dazu von Kriegsleiden und Nachkriegssorgen geplagt waren, nur unter Schwierigkeiten und Opfern das nötigste Arbeitsmaterial beschaffen konnten, schenkten diese überraschenden Besuche neue Hoffnung, und bei den ersten Zusammenkünften herrschte ein solcher Optimismus, daß auch die noch Zögernden von den Begeisterten mitgerissen wurden. Nicht wenige glaubten damals, auf den Zusammenbruch ohnegleichen werde eine allgemeine Kunstblüte ohnegleichen folgen.*²³⁷ Aus dieser Begegnung entwickelt sich ein reger Kontakt.

Im September verwirklichen sich auch seine beruflichen Wünsche: Rupp wird an den Berufs-, Berufsfach- und Fachschulen des Kreises Birkenfeld in Idar-Oberstein als Fachlehrer für Zeichnen, Modellieren und Stilkunde in der Goldschmiede-Fachklasse und den Klassen der Goldschmiede, Steingraveure und Stahlgraveure beschäftigt. An der Volkshochschule beginnt er darüber hinaus Vorträge und Seminare anzubieten, die seine pädagogischen Interessen, seine künstlerischen Standpunkte und kunstgeschichtlichen Kenntnisse und seine Liebe zur Kunst des Wortes widerspiegeln.

In freier Mitarbeit gestaltet Rupp für die "Allgemeine Zeitung" und die "Rhein-Zeitung" die Serien "Originale", "Alte Kanonen" und "Köpfe des Tages". Mit wenigen Strichen hebt er karikierend die physiognomischen Charakteristika lokal und manchmal auch überregional bekannter Persönlichkeiten hervor.²³⁸

1949 Rupp ist unter Führung des Malers Hans Dornbach und Ludwig Thormaehls Mitgründer der Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein (AKM)²³⁹, einem „*freien Zusammenschluss einiger zwanzig Maler und Bildhauer des Hunsrücks, der Eifel und des Westerwaldes, um gemeinsam auszustellen.*“²⁴⁰

²³⁷ Zitiert nach **RUPP 1973**, 136. Das Zitat entstammt dem Text „Hans Dornbach und Ludwig Thormaehlen zum Gedächtnis“ aus dem Jahr 1956, der im Mitteilungsblatt des Berufsverbandes bildender Künstler Rheinland-Pfalz erschien.

²³⁸ Vgl. Tafel 1 und **RUPP 1973**, 24-105.

²³⁹ Dornbach war von 1949-1952 Vorsitzender des AKM, gefolgt von Thormaehlen (1952-1956) und Altmeier (1956-1979).

²⁴⁰ Aus der Resolution des Ausstellungskatalogs Okt./Nov. 1949, Alte Burg Koblenz, welche regelmäßig den Jahresausstellungskatalogen vorangestellt wird. Hanns Altmeier (1906-1979), Maler, Kunsterzieher und Professor an der Pädagogischen Hochschule in Koblenz, engagiert tätig in Künstlerverbänden und dem BBK Rheinland-Pfalz, schreibt „dem Freund und Weggenossen Rupp“: *Die künstlerischen Strömungen der Jahre nach 1945, dieser Zeit der neu gewonnenen Freiheit mit ihrem überall sich kraftvoll regenden Schaffen, aber auch die Sorge aller Einsichtigen um die Sicherung dieser Freiheit der*

An den Jahresausstellungen nimmt er fortan regelmäßig teil. Am 1. Oktober wird er Mitglied im Landesberufsverband Bildender Künstler Rheinland-Pfalz und Saar.²⁴¹ Seit 1. Dezember ist er auch vollbeschäftigte Lehrkraft an den Berufsschulen des Landkreises Birkenfeld.²⁴²

1950 Um diese Zeit beginnt Rupp intensive Auseinandersetzung mit der Kunstszene in Frankreich, speziell in der Hauptstadt Paris. Regelmäßig führen ihn seine Reisen dorthin, die Beispiele moderner zeitgenössischer Kunst, mit denen er konfrontiert ist, geben ihm Anregungen und helfen die für Rupp in den Anfangsjahren typische Auflösung des Gegenstandes mit geometrisierenden Mitteln, wie in den Gemälden „Opernszene“ (1953 und 1954, Abb. 2 und 3) oder „Gartenwirtschaft“ (datiert 1948, Landesmuseum Mainz, Abb.4) voranzutreiben. Die Beschäftigung mit Braquë, Gris und Picasso eröffnet ihm den Zugang zu kubistischer Raumauffassung.

Weitere Eindrücke hinterlässt ein Gespräch mit Fernand Léger, das Rupp in diesem Jahr mit dem Künstler in dessen Atelier in der Rue Notre-Dame-des-Champs führt. Allerdings verweist Léger die abstrakte Malerei aus Kreisen, Dreiecken und Vierecken in das Umfeld der Reklame und Dekoration, sie sei zu leicht – *des effets trop faciles* – und das Staffeleibild könne ohne Objekte nicht auskommen.²⁴³

1955 Am 17. Mai wird Max Rupp zum Gewerbestudienrat des höheren Dienstes ernannt.²⁴⁴

Landeskunstschule Mainz

1956 Max Rupp wird mit Wirkung vom 1. Januar zum kommissarischen schulischen Leiter der Abteilung Landeskunstschule der Staatsbau- und Landeskunstschule Mainz berufen.²⁴⁵ Er engagiert sich mit allen Kräften dafür, die Position der Landeskunstschule qualitativ zu stärken. Sein Vorbild sind Kunsthochschulen

Kunst führten Dich, den Rheinländer von der Nahe, und mich, den Koblenzer, zusammen zu gemeinsamer Arbeit für die Kunst und die Künstler im Lande. FESTSCHRIFT 1978, 13.

²⁴¹ Mitgliedsausweis im Nachlass.

²⁴² Mitteilung des Landratsamts Birkenfeld vom 1. Juli 1955, **StadtA I-O**, Nachlass Max Rupp; noch unverzeichnet.

²⁴³ Im Mitteilungsblatt des Berufsverbandes Bildender Künstler berichtete Rupp über seine Eindrücke. Wiederabdruck in der Textsammlung „Max Rupp. Aus 25 Jahren“, **RUPP 1973**, 113-116.

²⁴⁴ Ernennungsurkunde, **StadtA I-O**, Nachlass Max Rupp; noch unverzeichnet.

²⁴⁵ Brief der Landesregierung Rheinland-Pfalz, Ministerium für Unterricht und Kultus vom 2. Januar 1955, **StadtA I-O**, Nachlass Max Rupp; noch unverzeichnet. Die Landeskunstschule vereinte in der Abteilung für freie und angewandte Kunst die Fächer Grundlehre, Freie und angewandte Graphik, Freie und angewandte Malerei, Lithographie, Satz und Druck, Buchbinden, Bildhauerei und Keramik, Innenarchitektur, textile Flächenkunst und Kunstgeschichte, außerdem war ihr die Abteilung für Kunst- und Werkerziehung zugeordnet. Sie war aus dem Status einer Abteilung der Staatsbauschule herausgelöst worden, um verwaltungsmäßig mit Wirkung vom 1. April 1956 als selbständige künstlerische Fachschule mit eigenem Direktor, jedoch weiterhin gemeinsam mit der Staatlichen Bau- und Ingenieurschule in einem neu errichteten Gebäude logierend, weiter zu bestehen.

im In- und Ausland, er will den engen Rahmen der Institution sprengen, veranstaltet Ausstellungen zeitgenössischer Künstler, um den Kontakt zwischen Studenten und Kunstszene zu intensivieren und macht auch Schüler- und Lehrerarbeiten in monatlichen Ausstellungen öffentlich. Er plant neue Abteilungen und großzügigere Räumlichkeiten, hofft langfristig die Landeskunstschule von der Gewerbefachschule zur Kunstakademie aufwerten zu können, wie es nach dem Krieg unter der französischen Verwaltung schon einmal angedacht worden war. Sein Wunsch ist es auch, dass sich freie und angewandte Kunst wechselseitig befruchten, ganz im Sinne seiner Qualitätsvorstellungen, die er dem produzierenden Handwerk zugrunde legt. Besonders wichtig ist ihm die Integrierung der Kunsterzieherausbildung, auch aus der Überzeugung heraus, dass bereits die Kunsterziehung im Kindes- und Jugendalter den Sinn für das gestalterisch Wertvolle aufbauen sollte. Seine Bemühungen um die Landeskunstschule scheinen weit vorangeschritten zu sein. So findet sich im Manuskript einer Würdigung für Kurt Lehmann zu dessen 80. Geburtstag, wohl zur Ausstellungseröffnung der Kurt Lehmann-Retrospektive 1985 in Koblenz im Künstlerhaus Metternich von Rupp vorgetragen, die Textstelle: *Einmal sah es gar so aus, als käme eine Verbindung mit einschneidenden Konsequenzen zustande, und zwar über die damals noch existierende Landeskunstschule in Mainz. Als ihr Direktor wollte ich sie zur besten aller möglichen Kunstschulen machen. Meine Reformpläne scheiterten an banalen Widerständen und Unzulänglichkeiten von allen Seiten. Nur soviel hierzu: Ich hatte bereits Erich Heckel und Otto Dix als Leiter der Zeichen- und Malklassen gewonnen und Kurt Lehmann für die Bildhauerklasse. Eine große Chance für unser Land war vertan.*²⁴⁶

Rupp wird Mitglied der Künstlergruppe „Pfälzische Sezession“, auf deren Ausstellung er schon 1952 als Gast vertreten war.

1957 Laut Ernennungsurkunde vom 5. Januar wird Rupp zum Oberstudiendirektor ernannt.²⁴⁷ Die Amtsbezeichnung „Direktor der Landeskunstschule Mainz“ führt er ab dem 1. April dieses Jahres.²⁴⁸

1959 In einem Schreiben an das Kultusministerium erklärt Rupp die Niederlegung seines Amtes. Vorausgegangen war die Entscheidung des Ministeriums, die Abteilung für Kunsterziehung in ein selbständiges "Hochschulinstitut für Kunst-

²⁴⁶ **StadtA I-O**, Nachlass Max Rupp, noch unverzeichnet. Eine Begegnung mit den genannten Künstlern erwähnt Rupp in seiner Würdigung Rudolf Karpensteins 1972: *Zu meinen schönsten Ferienerinnerungen zählen unsere gemeinsamen Reisen. Am Bodensee hatten wir das Glück, Erich Heckel und Otto Dix in ihren Ateliers anzutreffen.* **RUPP 1972/1**, 13.

²⁴⁷ **StadtA I-O**, Nachlass Max Rupp; noch unverzeichnet..

²⁴⁸ Mitteilung der Landesregierung Rheinland-Pfalz, Ministerium für Unterricht und Kultus vom 9. Juni 1958. **StadtA I-O**, Nachlass Max Rupp, noch unverzeichnet.

und Werkerziehung" umzuwandeln, gegen den ausdrücklichen Wunsch von Max Rupp.²⁴⁹ Rupp hatte für beide Abteilungen den Status eines Hochschulinstituts erhofft und stand nun vor der enttäuschenden Situation, den einen Zweig mit Hochschulstatus verloren zu haben und einem Rest vorzustehen, der vom Kultusministerium in einer öffentlichen Stellungnahme indirekt von einer derartigen Aufwertung ausgeschlossen wurde.²⁵⁰ Ein weiterer Grund, das Amt aufzugeben, war sicherlich die Schließung der Maler- und Bildhauerklasse, da diese in der Presse so genannte „Amputation“ der Landeskunstschule seine Vorstellung von einer fruchtbaren Verbindung von freier und angewandter Kunst im Lehrinstitut unmöglich machte.²⁵¹

Mit Wirkung vom 1. September wird Rupp als Oberstudienrat an die Staatliche Göttenbach-Schule in Idar-Oberstein versetzt, wird aber bis 31.3.1960 als Kunsterzieher an das Staatliche Naturwissenschaftliche und Neusprachliche Gymnasium in Neustadt/ Weinstraße abgeordnet.²⁵²

²⁴⁹ Ein kurzer Bericht über die Vorgänge ist der Einleitung zur Ausstellung „Aufbruch nach 1945. Bildende Kunst in Rheinland-Pfalz 1945-60“, **AUSST.KAT. MAINZ 1987**, S.26-28, von Wolfgang Venzmer zu entnehmen. Helmut Renner zitiert aus dem Schreiben, das Rupp am 14.5.1959 an das Kultusministerium richtete: *Ich kann es nicht länger mit meinem Gewissen vereinbaren, hier weiterhin als Direktor tätig zu sein. Meine Selbstachtung verlangt von mir, das Amt aufzugeben, das ich sieben Semester hindurch unter Einsatz meiner ganzen Person verwaltete.* **RENNER 1988**, 65.

²⁵⁰ Die Stellungnahme des Ministeriums für Unterricht und Kultus zu dem Bericht „Max Rupp geht nach Idar-Oberstein. Er verläßt die Landeskunstschule in Mainz auf eigenen Wunsch“ in der Allgemeinen Zeitung vom 10.6.1959 lautet: *Die Abteilung für Kunst- und Werkerziehung der Landeskunstschule hat den Status eines Hochschulinstituts zum Sommersemester 1959 erhalten. Damit ist das vom Minister für Unterricht und Kultus gegebene Versprechen erfüllt worden. Von einer Überführung der gesamten Landeskunstschule in ein Hochschulinstitut war nie die Rede, und eine solche Zusage ist auch vom Kultusministerium nicht gegeben worden. In den Klassen der Graphiker, Innenarchitekten, Maler und Bildhauer müssen ganz andere Aufträge erfüllt werden, als in der Abteilung für Kunst- und Werkerziehung, die ohnehin schon seit langer Zeit eine völlig selbständige Stellung innerhalb der Kunstschule eingenommen hatte. Die Landeskunstschule wird im Rahmen des Auftrags der Fachklassen und entsprechend dem Bedürfnis weitergeführt. Die gut besuchten Klassen für Innenarchitektur und Graphik werden beibehalten und auch in Zukunft gefördert. Wenn für andere Klassen, wie Malerei und Bildhauerkunst nicht genügend Schüler vorhanden sind, so kann man daraus dem Kultusministerium keinen Vorwurf machen.*

Das geringe Interesse des Ministeriums an der weiteren Förderung des Restes der Landeskunstschule sprach aus diesen Zeilen ebenso wie auch die drohende, kurze Zeit später tatsächlich durchgeführte Schließung der angesprochenen Bereiche.

²⁵¹ Heftige Proteste gegen das Vorgehen des Kultusministeriums kamen vom Präsidenten des Berufsverbandes bildender Künstler Rheinland-Pfalz und Saarland, Hanns Altmeier, dem Bruder des damaligen rheinland-pfälzischen Ministerpräsidenten. Die sozialdemokratisch orientierte Mainzer Zeitung „Die Freiheit“ veröffentlichte am 9.10.1959 die Erklärung Altmeiers, welche er ursprünglich im Mitteilungsblatt des BBK publiziert hatte und machte sie einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich. Darin wird schließlich die Frage in den Raum gestellt, ob nicht auch Differenzen zwischen verschiedenen politisch/gesellschaftlichen Interessensgruppen in der Personalfrage der Besetzung des Direktorenamtes zu einer derartigen Behinderung und Ausbremsung der Aktivitäten Rupp geführt haben.

²⁵² Brief des Ministeriums f. Unterricht u. Kultus Rheinland-Pfalz vom 22. Dezember 1959, **StadtA I-O**, Nachlass Max Rupp; noch unverzeichnet. In dem Schreiben an Max Rupp wird die Versetzung lapidar begründet: *Die personelle Veränderung erwies sich als notwendig, da infolge organisatorischer Umgestaltung Ihr bisheriger Dienstposten (Leiter der Landeskunstschule) wegfiel.*

Maler und Pädagoge in Idar-Oberstein

- 1960** Rupp nimmt zum 1. April seine Lehrtätigkeit in Idar-Oberstein auf. Er unterrichtet das Fach Bildende Kunst am Staatlichen Göttenbach-Gymnasium.
- 1962** Mit Wirkung vom 1. Oktober wird Max Rupp zum Fachberater für das Fach Bildende Kunst im Bereich der höheren Schulen von Rheinland-Pfalz berufen.²⁵³
- 1970** Mit dem 31. Juli 1970 wird Max Rupp auf eigenen Antrag in den Ruhestand versetzt.²⁵⁴
- 1972** Der Kunstverein Obere Nahe wird gegründet. Rupp wird für einige Jahre Vorstandsmitglied und leitet die Abteilung „Malerei und Bildende Kunst“ bis 1980.

Zeit der Ehrungen

- 1973** Max Rupp erhält am 13. Mai die für „langjährige und besondere Verdienste um die Bildende Kunst in Rheinland-Pfalz“ verliehene Max-Slevogt-Medaille.²⁵⁵
Ehrenplakette des Landkreises Birkenfeld
- 1974** Am 15. Februar wird Rupp mit der Goldenen Ehrennadel der Stadt Idar-Oberstein „in Anerkennung seiner besonderen Verdienste auf dem Gebiete der Kunst“ ausgezeichnet.²⁵⁶
- 1978** Verleihung des Hanns-Sprung-Preises der „Arbeitsgemeinschaft Bildender Künstler am Mittelrhein“ am 30. September an den nun siebzigjährigen Künstler „wegen seines künstlerischen Werkes und im Hinblick auf sein Wirken in der Gemeinschaft“.²⁵⁷ Rupp wird Ehrenpräsident der AKM.

²⁵³ StadtA I-O, Mitteilung des Ministeriums f. Unterricht und Kultus Rheinland-Pfalz vom 2. Oktober 1962, **StadtA I-O**, Nachlass Max Rupp; noch unverzeichnet.

²⁵⁴ Urkunde vom 18. Juni 1970, **StadtA I-O**, Nachlass Max Rupp; noch unverzeichnet. Der Literat und Lehrer Dr. Walter Radzich schrieb dazu in einem Zeitungsartikel vom 5./6. Dezember 1970: *Max Rupp sagt, die „Neue Welle“ an den Schulen, die „Erziehung vom Schüler aus“, liege ihm nicht, darum scheidet er von der Göttenbach und aus dem Lehrerberuf mit einem Epigramm von Goethe: „Trüge gern noch länger des Lehrers Bürden, wenn Schüler nur nicht gleich Lehrer würden.“*

²⁵⁵ Urkunde **StadtA I-O**, Nachlass Max Rupp; noch unverzeichnet. Die Medaille wurde 1972 anlässlich der Ausstellung des vom Land Rheinland-Pfalz erworbenen Gemäldenachlasses Max Slevogts im Mittelrheinischen Landesmuseum Mainz „als Auszeichnung für Persönlichkeiten, die sich in langjährigem Wirken besondere Verdienste auf dem Gebiet der bildenden Künste in Rheinland-Pfalz erworben haben“ gestiftet. Nina Lehmann-Slevogt, die Tochter Max Slevogts und ihr Ehemann Eugen Lehmann wurden 1972 mit der Medaille ausgezeichnet. Vgl. **AUSST.KAT. MAINZ 1972**, ohne Paginierung.

²⁵⁶ Urkunde im **StadtA I-O**, Nachlass Max Rupp, noch unverzeichnet.

²⁵⁷ Folgender Auszug aus der Dokumentation „Kunst und Künstler am Mittelrhein“ von 1974 erläutert die Stiftung „Hanns-Sprung-Preis“: *Der Maler Hanns Sprung ist die bedeutendste Künstlerpersönlichkeit, die die mittelrheinische Landschaft im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Die Schwerpunkte seines künstlerischen Schaffens liegen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Schon vor 1914 in vielen Museen vertreten und selbst in Amerika nicht unbekannt, ließ sich Hanns Sprung nach 1918 in Koblenz nieder. Hier entfaltete er nicht nur ein reiches künstlerisches Schaffen,*

- 1980** Die im Jubiläumsjahr 1979 der Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein erstmals verliehene Ehrenplakette wird Max Rupp „insbesondere als dank für die ständige bereitschaft, die belange der künstlergruppe zu vertreten, sich für sie zu engagieren und die jeweilig aufkommenden fährnisse mitsteuern zu helfen vom anbeginn der ‚mittelrheiner‘ her“ zuerkannt.²⁵⁸
- 1982** Am 24. Juni wird Rupp auf dem Hambacher Schloß der neu gestiftete Verdienstorden des Landes Rheinland-Pfalz „als Zeichen der Würdigung hervorragender Verdienste um das Land Rheinland-Pfalz und seine Bürger“ durch Ministerpräsident Dr. Bernhard Vogel verliehen.²⁵⁹
- 1983** Zu seinem 75. Geburtstag erhält Rupp den Goldenen Wappenring der Stadt Idar-Oberstein „in dankbarer Würdigung und Anerkennung seines künstlerischen Wirkens und seiner außergewöhnlichen Verdienste um die Förderung der Kunst“.²⁶⁰
- 1987** Max Rupp erhält am 14. Dezember in Mainz „in Anerkennung hervorragender Leistung“ den Kunstpreis des Landes Rheinland-Pfalz durch Kultusminister Georg Gölter.²⁶¹
- 1993** Der Kunstverein Obere Nahe ernennt Max Rupp zum Ehrenmitglied.²⁶²
Für seinen künstlerischen Einfluss auf das Wirken der Graveure wird Rupp zum Ehrenmitglied der Vereinigung der selbständigen Edelsteingraveure Idar-Oberstein ernannt.
- 2002** Am 6. September stirbt Max Rupp im Alter von 94 Jahren in seiner Heimatstadt Idar-Oberstein.

sondern er war auch immer um die Belange der Künstler, insbesondere der jungen Künstler, besorgt. Es gibt wohl kaum einen Maler der älteren Generation, der nicht von Sprung beeinflusst und ermuntert worden, mit ihm zusammen gearbeitet hat und durch seinen Einfluß gefördert worden ist [...] Die Fünfundzwanzigjahrfeier der „Arbeitsgemeinschaft Bildender Künstler am Mittelrhein“ bietet nun die Gelegenheit, die Stiftung „Hanns-Sprung-Preis“ zu schaffen. Indem alle drei Jahre dieser Preis an einen mittelrheinischen Künstler verliehen wird, bleibt das Andenken an Hanns Sprung lebendig. AKM 1974,17.

²⁵⁸ Begründung aus dem Katalog zur Jahresausstellung „form + farbe 80“ in Koblenz, Künstlerhaus Metternich.

²⁵⁹ Urkunde **StadtA I-O**, Nachlass Max Rupp; noch unverzeichnet. Kultusminister Dr. Gölter schreibt dazu: „Mit ihnen wurde ein Mann geehrt, der wie wenige in den letzten Jahrzehnten zum Ansehen und zur Entwicklung der Kunst in Rheinland-Pfalz beigetragen hat.“

²⁶⁰ Urkunde im **StadtA I-O**, Nachlass Max Rupp; noch unverzeichnet.

²⁶¹ Urkunde im **StadtA I-O**, Nachlass Max Rupp, noch unverzeichnet.

²⁶² Wortlaut der Urkunde vom 4. Dezember 1993: *Der Kunstverein Obere Nahe verleiht dem Maler und Kunsterzieher Max Rupp, der zu den Gründern des Vereins gehört, lange Zeit für die Aktivitäten auf dem Gebiet der Bildenden Kunst zuständig war und das äußere Erscheinungsbild maßgebend mitbestimmt hat, die Ehrenmitgliedschaft. Er erinnert damit auch an die segensreiche Tätigkeit, die Rupp in den fünfziger und sechziger Jahren als Leiter der Landeskunstschule in Mainz und als Oberstudienrat am Göttenbach-Gymnasium seiner Heimatstadt möglich war.* Urkunde **StadtA I-O**, Nachlass Max Rupp; noch unverzeichnet.

2004 Am Geburtshaus von Max Rupp in der Obersteiner Hauptstraße erinnert eine Gedenktafel an den Maler.

Eine von dem Bildhauer Reinhold Petermann gestaltete Bronzetafel wird am 13. November zu Ehren des Malers auf dem Kirchplatz im Stadtteil Oberstein enthüllt.

2007 Eine weitere Ehrung durch seine Geburtsstadt wird dem Künstler durch die Namensgebung „Max-Rupp-Platz“ für einen Platz am Standort seines Geburtshauses zuteil. Auch hier erinnert eine Gedenktafel an den Namen des Künstlers.

III. WEGE ZUR ABSTRAKTION

Orientierung am Gegenstand

1930-1939

Am Beginn des künstlerischen Werdegangs Max Rupp steht das gegenständliche Bild. Die wenigen Arbeiten der dreißiger Jahre sind von Portraitmalerei und von Portraitzeichnung geprägt, ergänzt von einem großformatigen Ölgemälde, dessen Sujet den Berufsdarstellungen zuzurechnen ist und kleinformatischen Stillleben, welche die Erarbeitung von Darstellungsmöglichkeiten stofflicher Qualitäten zeigen und das „Zur-Erscheinung-bringen“ der miteinander kombinierten Dinge durch Beleuchtung und Wahl des Hintergrunds betonen. Auch einige plastische Arbeiten entstehen in diesen Jahren, Portraitsköpfe und Bildnismedaillen.

- Portraitzeichnung und Portraitmalerei

In den Jahren 1936/37 zeichnet Rupp als freier Mitarbeiter der „Berliner Illustrierte Nachtausgabe“ und des UfA-Pressedienstes damals prominente Personen des öffentlichen Lebens, vornehmlich der Kunst- und Kulturszene (Tafel 3).²⁶³ Sicher sind seine Zeichnungen nicht unbeeinflusst von der Portraitzeichnung Rudolf Großmanns, Rupp's Lehrer aus der Zeit des Berliner Kunstschulstudiums.²⁶⁴ Die Konturbetonung und eine gewisse Härte in der Ausführung, die aus der Reduziertheit der Binnenstrukturierung und der Konzentration auf wesentliche physiologische Merkmale der Dargestellten - manchmal fast schon mit Zügen der Karikatur - resultiert, auch die Bevorzugung von Profil- und Halbprofilardarstellung lassen an manche Bildniszeichnungen oder -radierungen Großmanns denken, von denen Heinz-Ludwig Hempel schrieb: *Rudolf Grossmann hat wie kein anderer das Bild des Berliner Geistes in jenen beiden Jahrzehnten [gemeint sind die zwanziger und dreißiger Jahre] im Bildnis festgehalten und damit für alle nachgeborenen Generationen überliefert, in*

²⁶³ Im Jahr 1998 gingen 23 Zeichnungen als Schenkung an die Graphische Sammlung der Stiftung Stadtmuseum Berlin. (Schenkungsurkunde vom 30.9.1998, **StadtA I-O**, Nachlass Max Rupp, noch unverzeichnet). Die Namen der Portraitierten: Roma Bahn, Schauspielerin; Peter Debye, Physiker und Nobelpreisträger für Chemie 1936; Hans Deppe, Filmregisseur und Schauspieler; Tina Eilers, Schauspielerin; Hans Ertl, Bergsteiger und Kameramann, 1936 erster Kameramann bei Leni Riefenstahl „Olympia“; Walter Frenz, Kameramann, 1936 ebenfalls bei Leni Riefenstahl; Paul Graener, Komponist; Professor Gustav Havemann, Musiker; Ingeborg Hertel, Schauspielerin; Carola Höhn, Schauspielerin; Paul Kemp, Schauspieler; Harold M. Kirchstein, Musiker und Komponist von Film- und Unterhaltungsmusik; Franz Lehár, Operettenkomponist und Dirigent; Paul Lincke, Komponist; Gerhard Menzel, Drehbuchautor; Rudolf Platte, Schauspieler; Leni Riefenstahl, Fotografin und Regisseurin; Gerhart Rodenwaldt, Archäologe; Arnold Schering, Musikwissenschaftler; Clemens Schmalstich, Komponist (auch Filmmusik) und Dirigent; Ingeborg Theeck, Schauspielerin; Dorothea Wieck, Schauspielerin. Ein Portrait Gerhard Hauptmanns verblieb bei dem Dichter.

²⁶⁴ Großmann erhielt 1928 einen Lehrauftrag an der Staatlichen Kunstschule Berlin und wurde 1934 aus politischen Gründen entlassen. Über ihn schreibt Rupp in einer fragmentarischen Notiz seiner Autobiographie: *Da Rudolf Grossmann mein Vorbild war, als Zeichner und als Schriftsteller, knapp und prägnant [...].* **StadtA I-O**, Nachlass Max Rupp, noch unverzeichnet.

denen Berlin nicht nur die deutsche Hauptstadt war, sondern auch und gerade eine echte Metropole des geistigen Lebens gewesen ist.²⁶⁵ Allerdings zeigen die Zeichnungen Rupp nicht den Variantenreichtum und die lockere Strichführung mit Binnenstrukturierung Großmanns (Abb.5), sondern betonen bevorzugt den präzisen Strich und die geschlossene Kontur, auf die Großmann seltener zurückgriff (Abb.6). Ein 1935 gemaltes Portrait des Graveurs August Schmelzer²⁶⁶ (Abb.7) zeigt die Modellierung der Gesichtsformen vor allem im Bereich der Wangen und des Kinns durch Aneinandersetzen verschiedener farbiger Flächen, wodurch die mehr graphisch angelegte Ausführung von Augenpartie mit Brille belebt wird. Eine ähnliche Ausführung lässt das Portrait von Dr. Waldemar Fischer erahnen, welches leider nur in einer Schwarz-Weiß-Fotografie aus dem Nachlass zugänglich ist (Abb.8). Rupp portraitierte den Lehrer 1938 in Bad Hersfeld. Auch hier ergänzen sich strenge Kontur und malerische Auflösung. In den Portraits der Nachkriegszeit wird Rupp diese Farbfeldkompositionen in noch gelösterer Manier fortführen.²⁶⁷

- Großformatige Genredarstellung

Auch ein großformatiges Bild entsteht 1937: „Achatschleifer in der Almericher Schleife“ (Abb.9).²⁶⁸ Auch wenn der arbeitende Mensch in realistischer Darstellung ein in diesen Zeiten gewünschtes Sujet darstellt, ist zu vermuten, dass der Antrieb zu dieser Darstellung vom Eindruck ausging, den Gemälde Liebermanns in Berlin und Frankfurt hinterlassen haben, wie die „Schusterwerkstatt“ (1881) in der Alten Nationalgalerie (Abb.10) oder auch „Der Weber“ (1882)²⁶⁹. Der Blick gegen das Werkstattfenster, die Schleifer in ungestörter Verrichtung ihrer Aufgabe, ein Bild ohne Sensation als Abbild immerwährender Wiederkehr des Alltäglichen, all das findet sich auch in den Werkstattbildern Liebermanns. Der Betrachter tritt als Beobachter hinzu, durch die Perspektive des Ausschnitts wird der Bildraum über den Bildvordergrund hinaus nach vorne in die Betrachterebene gezogen. Das Pendant zum Betrachter ist in dem Kopf des kleinen Knaben zu sehen, der gestalterisch originell in den Fluchtpunkt der Darstellung gesetzt ist. Auch er Beobachter - von der anderen Seite - und die Figur, die den Betrachter als Teilnehmenden in die Konzeption einbindet.

²⁶⁵ **AUSST.KAT. MAINZ 1963/1**, 8.

²⁶⁶ Das Gemälde wurde von Helmut Renner in seinem Aufsatz über August Schmelzer 2006 erstmals publiziert, **RENNER 2006**, 252.

²⁶⁷ Vgl. Abb. 12, Kinderbildnis „Hannelore“, 1946.

²⁶⁸ Museum Idar-Oberstein unterhalb der Felsenkirche. Das Bild wurde 1941 durch den Verein Heimatfreunde Oberstein e.V. für den Eingangsbereich des Museums erworben. Alfred Peth berichtet im Festschriftsbeitrag „Das Schleiferbild im Heimatmuseum“ über geplante weitere Bilder „Die Backstube“ und „Die Goldschmiedewerkstatt“, welche aber nicht zur Ausführung kamen. **FESTSCHRIFT 1978**, 37.

²⁶⁹ Das Gemälde „Der Weber“ war 1931 Exponat in der Ausstellung „Vom Abbild zum Sinnbild“, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a. Main.

- Stilleben

In dem „Stilleben mit Eiern“ von 1932 (Abb.11) liegt die Betonung auf der den Mittelgrund füllenden Gruppierung einer wohl irdenen Schüssel mit vor ihr liegenden vier weißen Eiern. Diese Gruppe ist von ihrer Leuchtkraft und ihrer angedeuteten Instabilität von so starker Präsenz, dass die weiteren Gegenstände des Bildes, Zwiebel, Messer und Flasche, einen Hilfscharakter zugewiesen bekommen. Bedingt durch die geringe Differenzierung von dunklem Hintergrund und aus ihm heraus nach vorne ragender Tischplatte ohne Begrenzung wird der Raum zum Betrachter hin erweitert. Drei Charakteristika beeinflussen hier die Wahrnehmung des Dargestellten als durchaus nicht statisch aufzufassende Darstellung von Gegenständen der Alltagswelt: Der Raum ist nicht eindeutig definiert, das Dargestellte ist nicht stabil und in der Darstellung liegt etwas Verborgenes. Da die Tischplatte in ihrer Lage nicht definiert ist, eine angedeutete Spiegelung jedoch ihre Glätte betont und die Lebenserfahrung des Betrachters die Lagerung der Eier als instabil beurteilen muss, wird so mit einfachen Mitteln eine Spannung erzeugt, die durch den verborgenen Inhalt der Schüssel gedanklich nur noch verstärkt wird. Im Formalen trägt die Generierung von Lichteffekten durch die Varianz der Weißabstufungen zur Präsenz des zentralen Motivs bei.²⁷⁰

- Plastik

Die plastischen Portratarbeiten Rupps, in den dreißiger und vereinzelt noch in den vierziger Jahren ausgeführt, sind, abgesehen von den Bildnismedaillen, auf die wesentlichen persönlichen Merkmale der Dargestellten reduzierte Werke (Tafel 4). Emotionale Anteile der Physiognomie sind noch stärker zurückgenommen als in den ebenfalls auf das charakteristisch Wesentliche abhebenden Zeichnungen. Die Köpfe wirken wie die blockhaft dem Material abgerungene Essenz der Erscheinung, spürbar wird das Bemühen, zu zeigen wie kleine Veränderungen der Maßverhältnisse völlig neue Physiognomien erschaffen und im Material festgehalten werden können, ein Eindruck der auch durch die Betonung der en-face-Ansicht transportiert wird. Bis in die vierziger Jahre behält Rupp diesen Stil bei, beendet dann aber die Beschäftigung mit plastischer Darstellung mit dem Torso von 1947.

²⁷⁰ Ganz ähnlich hat Rupp ein weiteres, etwas größeres „Stilleben mit Kartoffeln“, 1933, behandelt, bezüglich dessen Hans Roosen, Freund und Künstlerkollege Rupps, in seinen „Betrachtungen zu Bildern von Max Rupp“ die Art der Komposition hervorhebt, die er als hauptsächliche Intention des Künstlers *vor der Realität und Leibhaftigkeit des Einzeldings* definiert: *das scheinbar Zufällig-Natürliche ist kunstvoll gebaut.* **ROOSEN 1968**, 175.

1940-1949

1940 wird Rupp als Soldat einberufen und zeitweise auch als Zeichner einer Frontzeitung in Smolensk/Russland eingesetzt. Dort fertigt er auf dem Wochenmarkt Kohlezeichnungen und Ölskizzen an, Portraits aus dem Volk.²⁷¹ Einige dieser Zeichnungen sind in von einem Kriegsberichterstatter angefertigten Fotografien erhalten geblieben, die Rupp seinen Eltern zugeschickt hat.

In den Nachkriegsjahren, nach Idar-Oberstein zurückgekehrt, widmet Rupp sich wieder den bevorzugten Arbeiten Portraitmalerei und -zeichnung. Das Kinderbildnis „Hannelore“ von 1946 (Abb.12) zeigt bereits die Betonung von Kontrasten und die Ausarbeitung von Details mit Hilfe von Variationen der Farbnuancen, wie sie in den Bildern der fünfziger Jahre mit der beginnenden Gegenstandsauflösung dann immer wichtiger werden bis sich der Gegenstand in der Farbnuancierung verlieren wird. Auch die Portraitzeichnungen der Berliner Zeit finden ihren Nachklang in Zeichnungsreihen für die Presse, die lokale Persönlichkeiten in einfacher Kontur auf wesentliche physiognomische Charakteristika beschränkt, präsentieren, eine Arbeit, die Rupp während seines aktiven Schaffens immer wieder gerne für Würdigungen verschiedener Persönlichkeiten übernahm.²⁷²

Die Wende zu abstrakter Gestaltung

Um 1950 setzt sich Rupp immer mehr mit Stillleben und Interieurbildern in kubistischer Manier auseinander, eine Folge seiner von nun an regelmäßigen Aufenthalte in Paris. Braque, Picasso und Gris beschäftigen ihn, Léger sucht er in seinem Atelier auf.

Das Atelierbild „Komposition mit Palette“ von 1950 (Abb.13) steht am Anfang einer Reihe von gegenständlichen, zunehmend abstrahierenden Bildern in denen Rupp seine gestalterischen Prinzipien erarbeitet. Die hintereinander gestaffelten Bildebenen sind nicht auf Räumlichkeit hin, sondern auf ein gestaltetes Nebeneinander von Erscheinungsformen hin komponiert. Im Vordergrund sind Stuhl und Palette als Repräsentanten einer sichtbaren Wirklichkeit präsentiert, das „Bild im Bild“ des Mittelgrundes, das Bild auf der Staffelei, nimmt als Bildzeichen schon eine Metaebene ein. Der Abstraktionsgrad ist verstärkt, es wirkt in seinem Schwebezustand wie eine Metapher für das, was im Bild geschieht und für den Ort, wo es geschieht; das Bild ist immer „irgendwo dazwischen“. Die Farbflächen des Bildhintergrundes sind nicht mehr eindeutig gegenständlich bestimmbar sondern deutungs offen: Sind dort mehrere Bilder hintereinander gestaffelt oder werfen sie Schatten? Sind es raumbestimmende Elemente wie Türen oder Fenster? Oder ist es einfach Form und Farbe, eine Fortführung der Auflösung ins Unendliche wie auch in anderen Bildern des Übergangs

²⁷¹ Vgl. Tafel 2.

²⁷² Vgl. Tafel 1.

vom Gegenständlichen zu fortwährender Abstraktion? Unter diesem Betrachtungswinkel thematisieren derartige Bilder den Abstraktionsvorgang selbst.

Die Reduzierung der Bildgegenstände zu zeichenhaftem Charakter oder ihre Auflösung in lineare und im selben Bild auch malerische „Extrakte“ des Erscheinungsbildes wird von Rupp nun immer weiter betrieben. Ein Gemälde von 1952, das auf der Bildrückseite als „Lampe und Fruchtkorb“²⁷³ bezeichnet ist (Abb.14) weist weitere Elemente auf, die im Einzelnen von Rupp in den nächsten Jahrzehnten aufgegriffen, ausgefaltet und verfeinert werden sollen. So nimmt die wieder wie ein Bild im Bild gestaltete Komposition rechts im Hintergrund Gestaltungselemente vorweg, welche so erst ein Jahrzehnt später als eigenständige Bilder ausgearbeitet und in ihrer Vielfalt ausgelotet und immer neu komponiert werden. Das Charakteristische daran ist zum einen die Betonung der Linie an Grenzflächen und der Flächenkontrast und die sich daraus bestimmende Bilddynamik. Die Farbkomposition, welche in der rechten unteren Hälfte des Bildes den „Fruchtkorb“ repräsentieren soll, weist auf die andere Gestaltungsart hin, die für die Bildwelt Rupp typisch werden wird: ein malerisches Zusammenfügen von Flächen in starker Farbigkeit.²⁷⁴

Auch mit dem Bild "Gartenwirtschaft" im Mainzer Landesmuseum (Abb.4) deutet sich diejenige Auflösung des Gegenstands an, die bereits charakteristische Züge seiner späteren Arbeiten zeigt. Das Bild ist unten rechts signiert und auf das Jahr 1948 datiert, es spricht allerdings einiges für eine Entstehung um 1954 und eine eventuelle Nachdatierung oder Nachbearbeitung: Die Art der Signatur ist untypisch für die späten vierziger Jahre. Zum zweiten existiert in seinem Nachlass eine Schwarz-Weiß-Fotografie des Gemäldes mit der Datierung „1954“ und gut sichtbarer Signatur in für die Zeit typischer Form (Abb.15). Zum dritten wurde das Gemälde 1954 vom Landesmuseum Mainz nach seiner Ausstellung bei „Form + Farbe 1954“ der Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler Mittelrhein angekauft und vor diesem Jahr findet es bei Ausstellungen, die Rupp mit Bildern beschickte, keine Erwähnung. Gerade in den Jahren 1948 bis 1953 stellte er vor allem Bildnisse, Stillleben und Interieurbilder verschiedener Abstraktionsgrade aus wie die erwähnten Bilder „Stillleben mit Eiern“ oder „Komposition mit Palette“. Schließlich fügt sich dieses Bild auch stilistisch überzeugender in die Reihe der Bilder aus der Mitte der fünfziger Jahre ein, statt eine Entstehung Ende der vierziger Jahre nahe zu legen.²⁷⁵ Zu bedenken ist bezüglich des im Foto gezeigten Gemäldes von 1954 die Möglichkeit der Anfertigung

²⁷³ Anderenorts auch: „Atelierecke mit Lampe“.

²⁷⁴ Rupp verwies in Gesprächen auf Adolf Hölzel als für ihn bedeutendes Vorbild für die Beschäftigung mit Farbeffekten.

²⁷⁵ Die Betonung der Parallelität von Linien in Form eines Rasters erscheint in Bildern ab 1952 vermehrt und besonders ungewöhnlich ist die Ausführung der unteren Hälfte des Bildes in klarer geometrischer Kontur, welche eigentlich erst in den fünfziger Jahren entwickelt wird.

einer Kopie, nur bleibt die Frage, wieso Rupp ein Gemälde in einem überwundenen Stil kopiert haben sollte.

Ein Schlüsselwort für die Entstehung des Bildes, das im Prinzip für alle abstrahierenden Bilder Rupps gilt, findet sich im Kommentar Wolfgang Venzmers zu diesem Bild:

In dem Bild „Gartenwirtschaft“ [...] hat, wie der Künstler sagt, ein Seherlebnis seinen Niederschlag gefunden: einige übereinandergestellte Stühle, die durch die Sonne zu phantastischer Schattenbildung gebracht wurden; wobei für das genannte Bild bezeichnend ist ein Nebeneinander von gerade noch erkennbarer Realität - zusammengelegter Sonnenschirm und -gestellte Tische - in der oberen Bildhälfte und in der unteren gegenständlich kaum noch deutbare Schattenformen, „Gitterformen“, denen wir - mit verschiedener Funktion im Bilde - in anderen Arbeiten Rupps wieder begegnen werden.²⁷⁶

In dem Begriff „Seherlebnis“ wird der reine Sinnesakt „Sehen von etwas“ überhöht zu einem „Im Sehen erleben“, in Gedanken auch wieder zu verbinden mit dem Begriff der „Schau“. Nicht nur die Deutung des Gesehenen, sondern die Impression im Sinne eines fühlenden, ahnenden Erlebens des Vielen, was sich dem Hinsehenden darbieten könnte, kann in abstrakter Malerei aufscheinen. Die Erkenntnis, dass wir das sehen, worauf wir unser Augenmerk(!) richten, durchaus im Sinne einer Einschränkung verstanden, führt mit sich, dass es gleichzeitig Dinge geben muss, die wir auch noch sehen könnten, wie im Bild Rupps die Formen der Schatten, die, von ihrer eigenen Gegenständlichkeit wiederum losgelöst, in eine Welt der Geometrien führen, welche nur deshalb für uns nicht primär ist, da wir gelernt haben, in definierten Welten zu sehen. Auch die Farben sehen wir streng mit dem Gegenstand verbunden und eigentlich erleben wir sie nur dann wirklich als Farben, wenn sie „nicht stimmen“, weil wir dann nicht zulassen können, dass sie vom Gegenstand überlagert werden. Nur das, was unsere Erwartungen bricht, wird „Figur“. Das Bild „Gartenwirtschaft“ macht in seinem polaren Aufbau auf diese Frage unserer Sehgewohnheiten aufmerksam, in ihm findet sich sowohl der Gegenstand in der oberen Bildhälfte als auch in der unteren Bildhälfte der Versuch, ein Abbild des Erlebens der Welt, in der sich dieser Gegenstand befindet, zu geben.

Wie empfindsam Rupp für die Komplexität der Erscheinungen war, belegt auch ein kurzer, für das Verständnis seiner Malerei jedoch wesentlicher Bericht über ein „nächtliches Erlebnis im D-Zug“:

Ich saß auf einem Eckplatz an der Gangseite und blickte durch die zwei Scheiben hinaus. Was sah ich? 1. Die Landschaft draußen. 2. Die Scheibe

²⁷⁶ Venzmer 1988, 13.

*draußen. 3. Das Glas von außen - mit herablaufendem Regen. 4. Die Scheibe innen - mit Staub und Fingerspuren. 5. Darin die Spiegelung meines Abteils, mich selber. 6. Die Glasscheibe. 7. Die Außenseite der Glasscheibe meines Abteils, Staub, Aufkleber etc. 8. Die Innenseite der Glasscheibe meines Abteils, Schmutz etc. 9. Darin, verdoppelt, die Spiegelung meines Abteils, mich selber. Aufkleber. 9 x Wirklichkeit. Jedes Bild nur eine Frage der Akkomodation.*²⁷⁷

Betrachtet man ganz allgemein einige charakteristische Bilder seines Lebensumfelds wie das Erscheinungsbild der Stadt, so ist anzunehmen und anhand seiner Bilder auch nachzuvollziehen, dass gewisse Strukturen sich auf seine Arbeit auswirken konnten. Die durch die schnell ansteigenden Felswände im engen Nahetal bedingte Hinter- und Übereinanderstaffelung der Häuser und Dächer von Idar-Oberstein, dazu die Variationsbreite der Gebäudestile, dunkle und helle Formen, schräge Linien, spitze Winkel und Verschachtelungen, dies alles ist hier besonders auffallend und unterliegt sicher manchen Bildkonstruktionen wie dem Gemälde „Atelierfenster“ von 1958 (Abb.16). Hier ist also durchaus noch der Gegenstand im eigentlichen Wortsinne abstrahiert und auf seine wesentlichen Merkmale reduziert, doch auch für die geometrisch-abstrakten Bildfüigungen ist ein Widerschein des Stadterscheinungsbildes als Idee denkbar. Der Kommentar Max Rupp in einem Filmportrait des Künstlers, das 1972 vom Idar-Obersteiner Filmclub „Studio 68“ gedreht wurde, bestätigt diesen Eindruck:

Das Stadtbild finde ich sehr anregend. Nicht dass es mich reizt, Stadtansichten im herkömmlichen Sinne zu malen, aber diese Ansammlung von Winkeln und Linien, großen und kleinen, hellen und dunklen Flächen, wie sie da so in Etagen übereinander liegen, inspiriert mich zu Bildern, in denen die gleichen Elemente vorkommen, in einer neuen Ordnung natürlich, die mit der da draußen nichts mehr zu tun hat; obwohl scharfsinnige Betrachter einen

²⁷⁷ Zitat aus dem unveröffentlichten Manuskript zur Autobiographie, **StadtA I-O**, Nachlass Max Rupp; noch unverzeichnet. An anderer Stelle des Manuskripts noch ein Hinweis auf die Bedeutung dieses Details: *Entscheidendes visuelles Erlebnis: Nachts im Zug, Abteil beleuchtet, Spiegelungen und Oberflächen der Fensterscheiben, innen, außen Ruhe, Bewegung, Staub, Regen.*

Der Hinweis auf Polaritäten sollte nicht unbeachtet bleiben, da die Betonung von Gegensätzen und daraus resultierender Spannungen für das Werk Max Rupp charakteristisch ist.

Wie die Wahrnehmung von zueinander geordneten reflektierenden Flächen das angesprochene Empfinden von Polaritäten auslösen kann, zeigt auch ein Beispiel der Kunst des 21. Jahrhunderts: die Arbeit „7 Stehende Scheiben 2002“ von Gerhard Richter, zu deren ästhetischer Wirkung Armin Zweite schrieb: *Bei der parallelen Staffelung von mehreren Scheiben hintereinander in einem Abstand von etwa einem halben Meter ergeben sich diaphane Objekte, gläserne Quader, die eine Fülle optischer Eindrücke evozieren und im Umschreiten das Erblickte auflösen, verschwimmen lassen, vervielfältigen, fragmentieren oder mit anderen Eindrücken verschränken [...] Was die Arbeiten auf einzigartige Weise vorführen, ist die Dialektik von Malerei und Skulptur, von Malerei und Architektur, von Skulptur und Architektur, von begrenzter Objektwahrnehmung und erweiterter Raumerfahrung, von Differenz und Indifferenz, von Realität und Fiktion, von Farbe und Nichtfarbe, von Klarheit und Unklarheit usw.* **ZWEITE 2005**, 67f.

*Zusammenhang festgestellt haben wollen zwischen meinen Bildern und meiner Umgebung.*²⁷⁸

Ebenso ist die Struktur von Fels, Stein und Edelstein ein Impuls, den Rupp in seiner reinen Form als Seherlebnis verarbeitet hat.²⁷⁹

Abstrakte Malerei zwischen Geometrie und Lyrik

In den Bildern der nächsten Jahre lässt sich deutlich das Auseinanderfallen seines Werks in zwei Linien verfolgen: eine Entscheidung zwischen der informellen, lyrischen Abstraktion und einer geometrisierenden Richtung wird er nie fällen, immer sind ihm beide Wege der abstrakten Malerei wichtig. Im Alter strebt er darüber hinaus danach, diese beiden Wege in seiner Malerei zu vereinen.²⁸⁰ Die endgültige Zurückdrängung der gegenständlichen Anklänge in seiner Malerei auf ein Minimum erfolgt Ende der fünfziger Jahre, wohl 1957, mit Bildern wie „Kleines Inselreich“ (Abb.17). Ein geometrisch organisiertes Zentrum wird umfassen von einem locker ausgeführten Hintergrund in Tönen der Blaupalette, deren Farbmasse weitere geometrische Figurationen zu umspielen scheint. So wirkt die geometrische Zusammenfügung einzelner mit weiß kontrastierter Farbelemente wie im Raume schwebend, auseinander gebrochen in Puzzleteile und doch zusammengehalten von der, um mit dem Worte Rupps zu sprechen, „wabernden“ Atmosphäre um sie herum. Die überraschende Vielfalt von Abwinkelungen lässt den Blick nicht zur Ruhe kommen, vielmehr bildet der abtastende Blick das Haptische der kantigen Erscheinung nach, indem er von Spitze zu Kurve zu Linie geworfen wird, in beständiger Richtungsänderung.

1958 verändert Rupp das Malerische der Kompositionen durch eine straff geometrisierende Zusammenfügung von Farbflächen und Kontrastlinien. Nichts wirkt mehr zufällig, die Linie, die vorher noch Objektcharakter hatte, wird Gestaltungsmittel und tritt in den Bildgrund zurück. Auf den ersten Blick scheint eine statische Komponente den Bildern nun eigen zu sein, doch die Arbeit mit Farb- und Formgesetzen der Dynamik in der Konstruktion nimmt ihnen jegliche Starre (Abb.18

²⁷⁸ Max Rupp in dem Film „Max Rupp. Porträt eines Idar-Obersteiner Künstlers“ von Josef Hansen, Rolf Huth, Horst Keller, Gerd Freudenberg, Uwe Siebert und Rudolf Franz (Filmclub "Studio 68" Idar-Oberstein), der 2005 unter Verwendung von Super 8 Filmaufnahmen von 1972 und Filmaufnahmen aus dem Jahre 2004 (Enthüllung der Gedenktafel für Max Rupp) und 2005 für die Veröffentlichung auf DVD zusammengestellt wurde.

²⁷⁹ Vgl. Zweiter Teil, Kap. VI, „Natur – Struktur“.

²⁸⁰ So berichtet Helmut Renner, ein enger Freund des Künstlers, in einer Eröffnungsrede anlässlich der Kirner Ausstellung 1979: *Er selbst möchte noch ein für ihn wichtiges Problem angehen: er möchte die beiden immer wieder faßbaren Komponenten seiner Malerei der letzten 30 Jahre, nämlich den strengen Aufbau einer Komposition mit dem „Wabernden“, wie er es nennt, (vielleicht könnte man auch vom „Lyrischen“ sprechen) verbinden, zu einer Einheit führen.* Maschinenschriftliches Manuskript des Eröffnungstextes, **StadtA I-O**, Nachlass Max Rupp; noch unverzeichnet.

und 19)²⁸¹. Parallel dazu experimentiert Rupp aber auch mit ungegenständlichen Kompositionen, die eine große Variationsbreite von Farbflächen, geometrischen Formen und freien Mustern kombinieren, wie es das Bild „Durchblicke“ von 1961 zeigt (Abb.20).²⁸²

Der unruhige, abtastende Blick des Betrachters wird in den Folgejahren von vielen Bildern Rupps herausgefordert und selbst die Kompositionen, welche auf den ersten Blick so übersichtlich erscheinen, fordern eine Auseinandersetzung mit der Frage des Ortes der Formen im Bild heraus - sowohl durch ihre Art der Zusammenstellung als auch durch ihre ausgewählten Farbkontraste. Obwohl geometrisch angelegt, sind die Formationen nicht flächig wahrzunehmen, sie werden als raumkonstituierend erlebt und das Seherlebnis Rupps im Zugabteil, auf das er mehrfach hinweist, scheint hier eine Entsprechung zu finden. *Seine Bild-Geometrie führt nicht zur Statik, sie ist fast immer dynamisch*, schrieb 1964 schon Berthold Roland anlässlich der Einzelausstellung Rupps in München²⁸³ und begründete diesen Eindruck als aus der Spannung zwischen Klarheit der Form, bildkünstlerischer Gesetzlichkeit und energiegeladener Bewegtheit resultierend. Mit den Bildern in einem Kaleidoskop wurden diese Bilder von Rezipienten verglichen - ein Versuch, Vertrautes wiederzuentdecken. Die winklige Kantigkeit der Formen, ihre versteckten Symmetrien und die Farbvariationen mögen in der Erinnerung eine Ähnlichkeit im Seherlebnis zu diesen kleinen gespiegelten Formwelten haben, von denen Kandinsky allerdings meinte, dass *der materielle Zufall und nicht der Geist der Urheber ist* und ein Bezug wohl eher zur Ornamentik zu knüpfen sei.²⁸⁴

Um 1963 wendet sich Rupp dem anderen Pol seines Schaffens zu, der, um es mit einem charakterisierenden Terminus der ihn besonders inspirierenden so genannten Pariser Schule zu benennen, „lyrischen Abstraktion“. Das 1963 datierte Gemälde „Gestein und Moos“ (Abb.21) steht ganz am Anfang dieser Entwicklung. Schon in den Jahren zuvor hat Rupp Farbflächen ohne geometrische oder scharfe Kontur

²⁸¹ „Große Komposition“ von 1958 oder später, Öl/Leinwand, 126 x 166 cm, Idar-Oberstein, Kreissparkasse Birkenfeld und „Großer Strand“ von 1959, Öl/Hartfaser, 100 x 130 cm, ebenfalls dort. Das Bild „Großer Strand“ ist, trotz aller vordergründig anzunehmender ungegenständlicher Konstruktion, wie Hans Roosen berichtet, von einem Seheindruck in Südfrankreich beeinflusst worden, einem Waldbrand, daher auch die ursprüngliche Bezeichnung „Erinnerung an Saint-Tropez“, vgl. **ROOSEN 1968**, 175.

²⁸² Das Bild hat die Maße 130 x 85 cm. Von diesem Bild existiert eine zweite kleinere Fassung in Privatbesitz mit den Maßen 100 x 70 cm, ebenfalls 1961 datiert. Die Bilder unterscheiden sich nur in Nuancen.

²⁸³ Text im Faltblatt zur Ausstellung „Max Rupp“ in der Galerie Schumacher in München vom 24. April bis 23. Mai 1964.

²⁸⁴ **KANDINSKY 1952**, 116. Ornamentik ist nach Kandinsky nicht das Ziel der Besinnung auf Farbe und Form ohne Abhängigkeit von der Natur, sondern das Ziel ist es, ein Bild der inneren Beseeltheit zu geben. Allerdings muss sich in den Anfängen sowohl der Künstler als auch der Betrachter noch üben, wenn er von „ganz emanzipierter Farben-, Formkomposition schon heute ein inneres Erlebnis“ erhalten soll. Die Malerei seiner Zeit (1911) hält Kandinsky für ganz am Beginn dieser Darstellungsrevolution stehend, betont aber, dass die Voraussetzungen in „stürmischem Tempo“ wachsen würden.

verwendet, doch dienten sie meist als Folie, als Kontrastierung der geometrischen Konstruktionen oder unterschieden sich von ihnen nur durch die Abrundung und Weichzeichnung der Form. Im Bild „Gestein und Moos“ liegt nun der Akzent auf der amorphen Form, die vor einer Folie aus noch geordneten Farbflächen liegt, deren geometrische Herkunft aber bereits in Auflösung begriffen ist. Die amorphe Gestalt wird durch rote Farbtupfer hervorgehoben, gleichzeitig bestärkt das Durchscheinen des Hintergrunds ihre Wandelbarkeit. Endlich wird die Widersprüchlichkeit der Erscheinung durch eine „Sperrschicht“ zum Betrachter hin noch erhöht: Vor die im Wandel begriffene ungegliederte Struktur hat Rupp zarte schwarze Linien und gitterartige Schraffuren gesetzt, die als starres Element den Vordergrund zum Betrachter hin abschirmen. Bewegung - aber auch Erstarrung -, Wachstum ebenso wie Vergehen, Expansion und doch Beschränkung sind bipolare Anmutungen, die durch die Vielseitigkeit der Bildstrukturen ausgelöst werden können. Diese Offenheit den verschiedenen Polen der Wahrnehmung gegenüber scheint informeller Malerei eigen zu sein.²⁸⁵

In den lyrischen Bildern übersetzt Rupp den Anmutungscharakter einer Landschaft, eines Stückes Natur, die Atmosphäre einer Situation ins Bild, in komponierte Farben. Nicht immer ist die Natur Vorbild, viele Bilder werden erst, wie weiter vorne ausgeführt, nach ihrer Fertigstellung entsprechend ihrer Wirkung benannt. Auch sind ein großer Teil dieser Bilder freie Kompositionen, die wieder die dynamische Kraft von Farbkontrasten und von Richtungsakzentuierungen austesten. Wesentlich aber ist die Verbindung von abstrakter Malerei und Anmutung. Für manche dieser Bilder muss gelten, dass sie eine Reminiszenz an den Gegenstand nahe legen, vor allem in den mit bestimmten Landschaftstiteln belegten Bildern. Manche Komposition scheint sich in Horizontlinien zu bewegen, Spiegelungen scheinen ein Gewässer anzudeuten, eine Form legt den Gedanken an ein Segel nahe, Landschaftsmerkmale lassen sich denken.

Ein Bild, das von dunklen und hellen horizontal gedehnten Farbflächen durchzogen wird, wird für den Blick erst durch den Titel „Schneesmelze“ zu einem am Gegenstand orientierten Abbild, macht so aber auch durch die Ausschnitthaftigkeit und das Ausblenden jeglicher Erscheinungen des Umfelds dieses Stückes Boden mit geschmolzenem Schnee gleichzeitig deutlich, dass es nicht nur um das Aussehen schmelzenden Schnees auf Erde oder Gras geht, sondern auch um den kontrastreichen Seheindruck selbst als eine Variante der Erscheinungsformen von

²⁸⁵ Rolf Wedewer schreibt in seiner Publikation „Die Malerei des Informel. Weltverlust und Ich-Behauptung“ in diesem Zusammenhang: *Formlosigkeit ist, wie gesagt, kein fortdauernder, sondern stets ein temporärer Zustand in der Ambivalenz zwischen Ende und Neubeginn* und verweist mehrfach auf eine Äußerung Werner Hofmanns bezüglich der *Schwierigkeit oder auch Unmöglichkeit, vor einem informellen Bild zu entscheiden, ob es einen Prozeß der Formaflösung oder der Formwerdung zeigt*. Vgl. **WEDEWER 2007**, 15-18.

Natur und Welt (Abb.22). Wie weit es die Absicht des Künstlers war, derartige Bilderscheinungen als Fragmente von Gegenständlichem zu sehen, ist nicht eindeutig zu entscheiden, da man weiß, dass die Namengebung oftmals entsprechend der Anmutung erfolgte, über dieses Bild aber hat Rupp in dem oben erwähnten Filmportrait des Filmclub "Studio 68" eine verblüffende Information gegeben:

Eines meiner letzten Bilder, genannt „Schneesmelze“, ist keine Abstraktion, sondern direkt nach der Natur gemalt.

So wird durch das Spiel mit der Wahrnehmung des Betrachters, welcher das Bild wohl häufig primär als Abstraktion, nach der Betitelung jedoch deutlich als Abbild ansehen kann - ein Vorgang wie bei einem Vexierbild - die Verbindung von abstrakten und gegenständlichen Wahrnehmungen als Einheit der Weltbetrachtung bestimmt. Die Wesensverwandtschaft der Dinge, die Struktur der Wirklichkeit zeigt sich hier ganz im Sinne Bazaines sowohl in der Abstraktion wie in der Gegenständlichkeit.

In den sechziger und siebziger Jahren entstehen wichtige geometrische Arbeiten, die lyrisch-abstrakten Bilder nehmen jedoch einen ebenso breiten Raum ein. Vor allem 1976/77 schafft Rupp mit der Folge der von ihm so genannten kleinformatigen „Impromptus“ eine kleine Welt voller Bildideen, die vor allem aus der Varietät der wie zufällig entstandenen, auf Farb- und Materialeffekte zielenden Ausführung lebt²⁸⁶.

Aquarell und Deckfarben werden in den späten siebziger und den achtziger Jahren von Rupp vermehrt auf kleineren Formaten angewendet, was nicht zuletzt einen Grund in der Enge und Dunkelheit seines wenig geliebten Atelierraumes der Wohnung, die er ab 1976 nach dem Verlust der Räumlichkeiten im Zentrum Idar-Obersteins bewohnt, findet. Diese kleinformatigen Arbeiten auf Papier zeigen geometrische Kompositionen in der von den größeren Ölgemälden her bekannten Manier und lyrisch-abstrakte Malerei, in der Rupp oftmals das dynamische Element der Diagonalbetonung verwendet wie in der „Komposition“ von 1982 (Abb.23).²⁸⁷

Nur wenige Werke entstehen in den letzten Jahren seines Schaffens, Arbeiten auf Papier genauso wie Kompositionen in Öl. Die gestalterischen Prinzipien, die diesen Werken zu Grunde liegen, übernimmt Rupp aus seinem bisher entstandenen Werk. So entstehen noch einmal Farbflächen-Kompositionen, die im Raum zu schweben scheinen, Farb-„Symphonien“, Entwürfe für die Fenster der Felsenkirche Idar-Oberstein, die auf zwei früheren Werken beruhen, kleinformatige Experimente mit deckenden und lasierenden Wasserfarben und – ungewöhnlich im Repertoire des Künstlers – eine konstruktive Arbeit, welche nicht die Gerade sondern das

²⁸⁶ Diese Bilder werden im Kapitel „Abstrakte Spuren – die kleinen Bilder“ vorgestellt.

²⁸⁷ Bazaine und in seinen späteren Arbeiten auch Beaudin haben ähnlich mit der Dynamik der Diagonalkomposition gearbeitet, zwei Maler, deren Werk Rupp in ausgeprägtem Maße rezipiert hat.

Kreissegment betont und wie sich auflösende transparente, von mehreren Farbtönen durchwobene Farbflächen zeigt (Abb. 24).

Ein Charakteristikum seiner Arbeitsweise erschwert in einigen Fällen eine zuverlässige Datierung der Bilder: Rupp hat manche Gemälde über Jahre in seinem Atelier aufbewahrt und hin und wieder kleine Veränderungen beigefügt, eine Datierung eines Jahrzehnte alten Bildes konnte so zeitnah der letzten Überarbeitung liegen. Ein Beispiel hierfür ist das Bild „Opernszene“, datiert 1989 (Abb.48), das eine ergänzende Weiterbearbeitung eines „Duo“ genannten Gemäldes von 1957 darstellt.

MAX RUPP UND FRANKREICH

Die Bilderwelt Max Rupps wird in ihrer Entwicklung von der Auseinandersetzung mit französischer Malerei, im Besonderen derjenigen der „Ecole de Paris“ beeinflusst.²⁸⁸ Seine Liebe zu Frankreich zeigte sich nicht in der periodischen Haltung eines Reisenden, sondern, wie in zahlreichen Würdigungen immer wieder betont, in einer Treue zu französischer Lebensart und wahrem Interesse für die kulturellen Seiten dieses Landes. Die Bücherregale seiner Wohnung bargen eine Fülle französischer klassischer und moderner Literatur im Original, und Paris als „zweite Heimat“ erlaubte Rupp den Besuch zahlreicher Ausstellungen der Nachkriegszeit und bot ihm - wie vielen deutschen Künstlern dieser Periode - den Anschluss an die Szene der modernen französischen Malerei. Die Namen von Bazaine, Estève, Villon, Beaudin, de Staël, Magnelli finden sich in seiner Sammlung der Ausstellungskataloge und theoretische Schriften verschiedener Künstler gehörten zum Repertoire Max Rupps. Abgesehen von den Kubisten Gris und Braque, deren Arbeiten er bewunderte, nannte der Künstler vor allem die Malerei Jacques Villons und auch Magnellis als für ihn vorbildhaft und anregend. Doch auch Aspekte der Farbkuben de Staëls oder Kompositionsschemata von Beaudin klingen in seinen Bildern an. So ist zu vermuten, dass „Korsische Impression“ von 1967 (Abb.25) und „Reisebild“ von 1977 (Abb.26) in direktem Zusammenhang mit einer Bildidee de Staëls zu sehen sind: gemeint ist das Werk „Figur am Meeresstrand“ von 1952 (Abb.27). Ein Hinweis auf diese Vermutung ist wohl auch, dass Rupp eine kleine Farbproduktion dieses Bildes ausgeschnitten hatte und im Katalog der Ausstellung „nicolas de stael“ der Gimpel & Hanover Galerie in Zürich 1963 aufbewahrte.²⁸⁹

- **Jacques Villon**

Ein Element, das die Malerei Rupps formal kennzeichnet, ist die Betonung der Diagonalen im Rahmen einer vom Goldenen Schnitt geprägten Bildkonstruktion. Hier ist der Einfluss Villons unübersehbar. Viele seiner Entwürfe konstruiert Rupp mit Hilfe der Diagonal- und Rechteckgitter, wie sie sich auch in einem großen Teil der Skizzen Villons als „tracés régulateurs“ finden. Die Grundlage der theoretischen Überlegungen Villons bildeten Gespräche in den Zusammenkünften einer Gruppe von Künstlern, „Section d'Or“ oder auch „Puteaux-Gruppe“ genannt, unter ihnen die Duchamp-Brüder, Albert Gleizes, Kupka, Picabia, Léger. Fragen des Bildaufbaus, der

²⁸⁸ Auf die Evidenz dieser „Nähe zu Frankreich“ hat bereits Wolfgang Venzmer hingewiesen. Außer Villon nennt er Andre Beaudin und Gustave Singier und er betont allgemein, dass bei Rupp „eine tiefgehende Affinität zu französischem Geist, zu französischer Kultur konstatiert werden muß [...]“. **VENZMER 1988**, 16f.

²⁸⁹ Als handschriftlicher Eintrag Rupps unter dem Katalogtitel „nicolas de stael“ findet sich das Wort „Kulinarisch!“, vielleicht als Hinweis auf einen synästhetischen Genuss der Bildbetrachtung, den Rupp angesichts der Werke de Staëls empfand.

Berücksichtigung geometrischer Gesetzmäßigkeiten, der Darstellbarkeit des Faktors Zeit und das Thema Proportion und Goldener Schnitt wurden hier diskutiert.²⁹⁰ Sowohl in Rupps geometrischen Bildern als auch in den kleinformatischen „Impromptus“ findet diese Technik, mit Hilfe geometrischer Konstruktionen Bildelemente zu einer Bildharmonie zusammenzufügen, Anwendung. Zahlreiche Fotografien seiner Bilder hat Rupp mit dem Diagonalgitter in Villon'scher Manier zur Überprüfung überzogen und seine Entwürfe hat er dementsprechend konstruiert. Von einem direkten Einfluss eines Bildes Villons auf eine Komposition berichtet Roosen: Das Gemälde „Großer Strand“ (Abb.19) ist von der Auseinandersetzung mit den Kompositionsgesetzen Villons in dem Ölgemälde „Les courses“ von 1922 geprägt.²⁹¹

- **André Beaudin**

Neben Details in manchen Bildern Rupps zeugen Ausstellungskataloge und Monografien aus dem Besitz des Künstlers von der Beschäftigung mit André Beaudin. Die Konfrontierung malerischer und linearer Komponenten mittels Kontrastlinien meist in Schwarz und Weiß wie in den Bildern André Beaudins der vierziger und fünfziger Jahre (Abb.28)²⁹² finden ihren Anklang in vielen geometrischen Kompositionen Rupps, ein direkter Vergleich drängt sich bei „Vorstoß“ von 1962 auf (Abb.29). Reynold Arnould schrieb 1970 über Beaudin, dass der Strich für den Künstler die Rolle einer kalkulierten Oberfläche inne habe, gemalt, nicht Hilfsmittel, sondern den anderen Kompositionsmitteln des Werkes gleichwertig sei: *Le trait n'est donc pas pour lui la cendre d'un dessin mais «peint» autant que les autres surfaces d'une peinture ou d'une gravure.*²⁹³ In diesem Sinne verwendet auch Rupp lineare Elemente. Sie dienen nicht der Kontur, sondern betonen Qualitäten wie „Richtung“ und akzentuieren Farbgebilde oder führen ein Eigenleben, bringen eine neue vom Gesamteindruck des Bildes abweichende Qualität ins Bild.

²⁹⁰ „En 1912, nos toiles réunies dans une galerie, rue La Boétie, ont formé la première exposition de la Section d'Or. De conversation en conversation, on a beaucoup parlé de l'organisation de la toile. L'idée s'est ancrée en nous qu'une toile devait être raisonnée avant d'être peinte. Nous ne savions rien du problème de la section d'or dans les conceptions des anciens Grecs. J'ai lu le «Traité de la Peinture» de Léonard, et j'ai vu l'importance qu'il donnait à la section d'or. Mais c'est surtout en parlant que nous avons arrêté nos idées, sans trop nous encombrer de science. » Villon in **VALLIER 1957**, 60ff. Zu den Gestaltungsprinzipien Villons vgl. die Arbeit von Dorothee Schmit: „Jacques Villon (1875-1963). Raumbegriff und Raumkonzeption im malerischen Werk“, Oberhausen 2003, vor allem die Ausführungen unter Punkt 2.3 „Der Künstlerkreis von Puteaux“.

²⁹¹ Vgl. **ROOSEN 1968**, 189. Hans Roosen hat sich in seinem Aufsatz ausführlich mit dem Gemälde und dessen Bezug auf Villons „les courses“ beschäftigt.

²⁹² Marcel Brion schreibt in seinem Beitrag „Frankreich und Ecole de Paris“ von 1958 über die Arbeiten Beaudins aus dieser Zeit: [...] *wer seit mehr als dreißig Jahren seine Arbeit verfolgt, wird während der Jahre 1948 und 1949 in seinen figürlichen und landschaftlichen Darstellungen einen deutlichen Formwandel feststellen, der sich seitdem noch stärker ausgeprägt hat und zeitweilig zu einer Abstrahierung führt, die den Gegenstand zwar nicht zerstört, ihn aber in den Zustand des magischen Zeichens zurückführt* (Hervorhebung d. Verf.). **BRION 1958**, 13.

²⁹³ **AUSST.KAT. PARIS 1970/1**, 19.

- **Alberto Magnelli**

Alberto Magnelli benutzte ähnliche Kontrastbetonungen, auch seine Malerei wurde von Rupp als inspirierend bezeichnet. Besonders der Stil der Bilder, die Magnelli ab Mitte der dreißiger Jahre bis zu seinem Lebensende malte, findet Parallelen im geometrisch-abstrakten Werk Rupps (Abb. 30). Wie Magnelli setzt Rupp in einigen seiner geometrischen Kompositionen seine farbintensiven Flächen frei schwebend vor eine wohlüberlegte Hintergrundfarbe, die entweder Farben der geometrischen Felder aufweist oder dazu dient einen starkfarbigen Kontrast hervorzuheben (Abb. 31 und 32). Oftmals wird der Schwebezustand der Farbflächen durch intermittierende Hintergrundflächen aufgehoben, welche die „forma“ im Vordergrund mit den Bildrändern verzahnen (Abb. 33).

Ein weiteres Charakteristikum der Malerei Magnellis, die Konturierung der Farbflächen durch kontrastierende Linien, ist in der Malerei Rupps nur peripher zu finden. In seinen Bildern kommt der Linie eher ein Flächenwert zu. Sie dient in den seltensten Fällen der Konturierung, sondern bringt ein Moment der Bewegung in den Wirkungszusammenhang der Farbflächen. Besonders deutlich wird das in dem Gemälde „Bogenschütze“, das sich im Landesmuseum Mainz befindet (Abb.34). Vor blauem Hintergrund, dessen Farbton sich in einer Vordergrundfläche wiederfindet, sind verschiedene geometrische Formen ineinander gestaffelt. Ein Teil dieser Formen scheint in einer Art Fensterfunktion den (Durch)-Blick auf ein dahinter liegendes aus weißen Linien gebildetes Gitterfeld freizugeben, spielerisch zeigt Rupp aber auch die Schwierigkeiten der Gestalt/Grund-Bildung, indem er durch Einbringung eines weißen Feldes die Kontrastwirkung verändert. So sind die Einzelformen im Raum nicht festlegbar und schwingen im Bildraum vor und zurück.

- **De Staël und Héliou**

Für die informellen Bilder Max Rupps spielten mit Sicherheit, auch wenn er das nicht ausdrücklich zum Ausdruck brachte wie bei Magnelli oder Villon, einige Farbflächen-Kompositionen de Staëls eine Rolle. Dies gilt vor allem für die Bilder, die als Impressionen von Natur und Landschaft nicht eindeutig als gegenstandslos zu bezeichnen sind, auch wenn hier nicht immer das Bild auch Abbildcharakter tragen sollte.²⁹⁴ Auszugehen ist hier besonders von de Staëls Gemälde „Figuren am Meeresstrand“ von 1952, von dem Rupp, wie bereits erwähnt, eine kleine Reproduktion ausgeschnitten hatte und aufbewahrte. Betrachtet man Rupps „Reisebild“ von 1977 (Abb.26) und die Komposition der „Figur am Meeresstrand“ von de Staël (Abb.27), so scheint vor allem die Aneinanderfügung verschiedener auf kubische Formen zurückgehende Farbflächen eine Verwandtschaft zu zeigen.

²⁹⁴ Auf dieses Problem wird auch im ersten Teil, Kap. V, „Eine formale Quelle der Deutung – der Bildtitel“ verwiesen.

Gesehen hat Rupp wohl einige Bilder de Staëls 1963 in Zürich, als er selbst in der Galerie Beno ausstellte, wofür auch der Katalog der Galerie Gimpel und Hanover aus seinem Besitz, mit dem handschriftlichen Zusatz „kulinarisch“ versehen, spricht. Die Galerie zeigte Arbeiten de Staëls vom 19. April bis 18. Mai 1963. Dafür, dass vor allem die Art der Kombination von Farbe und Figur, die auf geometrische Formen ohne lineare Kontur reduziert wurde, Rupp an de Staëls Arbeiten überzeugte, spricht auch der Zeitungsausschnitt einer Fußballszene, die Rupp im benannten Ausstellungskatalog dem Bild „Les footballeurs“ von 1952 beilegte (Abb.35). Auch hier geht es im Bildvergleich um die Umsetzung von heterogener Bewegung in ein adäquates Formgebilde, das die Impression des Körperlichen in ein reduziertes Abbild aus Farben und Grundformen übersetzt. Folgt man einem Kommentar de Staëls zum Bildzyklus „Footballeurs“ aus einem Brief an René Char, so muss ihn besonders der Seheindruck aus den Farben schnell bewegter Körper, dem Flutlicht und der Spielfeldumgebung zur intensiven Umsetzung in stark kontrastierende, kubisch reduzierte Farbfelder bewegt haben.²⁹⁵ Für Rupp stand bei der Wertschätzung dieser Bilder de Staëls sicher nicht die handwerkliche Art und Weise der Abstraktion vom Gegenstand im Vordergrund – bekanntermaßen blieb de Staël nach einer gegenstandslosen Phase dem Gegenstand zunehmend verpflichtet – sondern die Fähigkeit, den Gegenstand in dynamischen Farbfeldern sehen zu können und Farbgesetze zur Steigerung der Wirkung anwenden zu können.²⁹⁶

Das Interesse für diese Dynamik der Farbflächen, fast schon Farbkörper zu nennen, machte auch Poliakoff für Rupp interessant und nicht zuletzt ist in diesem Zusammenhang auf Jean Hélion hinzuweisen, dessen Malerei von 1929 bis 1939 sich in zahlreichen Variationen dem Thema der Zusammenfügung verschiedener geometrisch orientierter Farbkörper im Bild zuwandte. In der scharfen Konturierung der einzelnen Felder, der winkligen Aneinanderfügung und der variablen Farbkontrastierung hat Hélions Malerei Rupp sicher angesprochen (Abb.36) – so besaß er auch den Katalog der Ausstellung von 1970/71 im Grand Palais in Paris²⁹⁷. Die Kompositionen Rupps sind allerdings stärker an der Geraden orientiert und seine

²⁹⁵ Im Katalogtext der Retrospektive 1994 in Frankfurt a. M. heißt es dazu: *Am 26. März 1952 besucht Nicolas de Staël ein Fußballspiel im Pariser Stadion »Parc des Princes«. In einem Brief an seinen Freund und Künstlerkollegen René Char berichtet de Staël von dem Eindruck, den die Farben des Himmels und des Spielfeldes, die Intensität des Flutlichts, besonders aber das Wirbeln der Massen von Muskeln in ihm hinterlassen haben. Unmittelbar nach diesem Ereignis beginnt de Staël mit einem Bildzyklus unter dem Titel Footballeurs (Fußballspieler); er äußert die Idee, 200 Gemälde so in einer Reihe zu plazieren, daß ihre Farben eine ebenso starke Signalwirkung auslösen würden, wie die Plakate entlang der Ausfallstraßen von Paris.* **AUSST.KAT. FRANKFURT 1994**, 84.

²⁹⁶ Jean-Luc Daval bezeichnete diese Darstellungsart de Staëls als *Wiedereingliederung des Sichtbaren in das Feld der Malerei* und lehnte es ab, diese Bilder einfach als *Rückkehr zu Figuration* zu betrachten. Vgl. **AUSST.KAT. FRANKFURT 1994**, 24.

²⁹⁷ **AUSST.KAT. PARIS 1970/2**, besonders die Abbildungen der Bilder von 1934 bis 1939 auf den Seiten 25 bis 42. Hélion wandte sich in der Folgezeit von dieser Art der abstrakten Malerei ab und kehrte zur figürlichen Malerei zurück.

Figuren fügen sich auch in ihren Rundungen einem geometrisch-konstruierten Raster ein.

Auch eine Collage de Staëls von 1953, im Katalog der Galerie Gimpel und Hanover als „Composition Fond Bleu“ benannt²⁹⁸, mag Rupp als Anregung in sein Formenrepertoire mit aufgenommen haben, nutzt er doch wenig später die gerissene Collage als Entwurfsmedium.²⁹⁹ Im Vordergrund steht auch hier das „Auswiegen“ der Farbfeldverhältnisse im Sinne einer stimmigen Gesamtkonzeption.

- **Maurice Estève**

Von Bedeutung für die Kompositionen, in denen Rupp eine Vielfalt von Formen und Farben im geometrisch organisierten Verbund aufeinandertreffen lässt, ist vielleicht auch das Werk von Maurice Estève, im Besonderen die Bilder, in denen Estève die malerische Linie zugunsten einer geometrischen Variante verlässt, wie das Bild „Le Ring“ von 1952 (Abb.37), gezeigt auf der Estève-Retrospektive in der Kunsthalle Basel 1961 verdeutlicht.³⁰⁰

Villon, Magnelli, Beaudin, Deyrolle, de Stael, Poliakoff, Héllion, Estève – die Rezeption dieser Künstler spiegelt sich im Werke Rupps wieder. Betrachtet man die technisch-kompositorischen Elemente in deren Werk, lässt sich folgende Umsetzung und Weiterentwicklung beobachten:

- Ein durchgängiges Kompositionsinstrument ist das geometrische Schema des Goldenen Schnittes und der „tracés régulateurs“ wie es von Villon in zahlreichen Entwürfen überliefert ist. Die Bilder Rupps sind oft auf den Schnittpunkt der Diagonalen hin komponiert.
- Die Harmonisierung von Farbflächen, ein großes Thema bei Poliakoff, Deyrolle, Dewasne und auch Villon, bestimmt auch vor allem die geometrische Malerei Rupps. Allerdings legt er die Betonung auf die lineare Abgrenzung der Flächen und findet zur Unterstützung dieser Linearität wiederum Anregungen bei Magnelli und Beaudin, mit Einschränkung auch bei Estève. Deren Flächenabgrenzung durch Umrandung wendet er an, lässt diese Abgrenzungen jedoch ihre dienende Funktion verlassen, indem sie als gestaltendes Element in den Vordergrund treten wie in den „Gitterbildern“ oder wie im Gemälde „Palimpsest“ von 1962 (Abb.38) auch zum allein formgebenden Element vor der Farbmasse des Hintergrunds werden.
- Auch die dynamische Komponente vieler seiner informellen Bilder hat eine Verwandtschaft zur lyrischen Malerei Bazaines oder Villons.

²⁹⁸ Abbildung Nr. 23 in **AUSST.KAT. ZÜRICH 1963**, o.S.

²⁹⁹ Vgl. den kollagierten Entwurf für das Gemälde „Baustelle“, Abb. 44.

³⁰⁰ Der **AUSST.KAT. BASEL 1961** befand sich auch im Besitz von Max Rupp.

- Mit de Staël verbindet Rupp die Fähigkeit und das Interesse, die umgebende Wirklichkeit in eine Dynamik der Farbflecken aufzulösen bis zur abstrakten Gestaltung von Farbharmonien. Allerdings steigert Rupp Anzahl und Größe der Farbfragmente und löst sich von der rechteckigen Form. Der „schwebende“ Charakter mancher Farbfigurationen ist ein weiteres Element, das der Malerei de Staëls verwandt ist, aber auch Entsprechung bei den frühen Bildern Hélions findet.
- In den geometrisch–abstrakten Bildern Rupps fällt im Vergleich mit seinen französischen Vorbildern die Exaktheit seiner Linienführung auf. Rupp konstruiert mit gerader Linie, berechneter Fläche und exaktem Winkel, fast wie mit Schablone, deren Benutzung Hans Roosen, der als Freund und Künstlerkollege die Vorgehensweise Rupps kannte, jedoch ausschließt.³⁰¹ Seine gerundeten Formen sind ebenfalls klar konstruiert, er malt nicht „aus der freien Hand“. Die lineare und die malerische Komponente seines Schaffens sind in den geometrischen und in den lyrisch-informellen Bildern klar getrennt. Kommen sie in einem Bild zusammen, durchdringen sie sich, jede Komponente wahrt jedoch ihren eigenen Charakter, wie besonders klar aus dem Vergleich von dem in Ludwigshafen 1967 ausgestellten Gemälde „Blaues Bild“ mit dessen Zustand von 1963 in rein geometrischen Formen hervorgeht³⁰²

³⁰¹ ROOSEN 1968, 190.

³⁰² Vgl. die Ausführungen zum Thema „Kombination geometrisch-informell“ und Abb. 49 und 51.

AUSGEWÄHLTE WERKKOMPLEXE

Starre Gitter – gesprengte Gitter

Am Anfang der Bilder mit sich zu Vergitterungen zusammenfügenden Linienkompositionen im Werk Max Rupp steht das Bild „Gartenwirtschaft“ des Mainzer Landesmuseums (Abb.4). Aus der Wahrnehmung von Licht/Schatten-Effekten entwickelt Rupp eine geometrisierende Auflösung des Bildgegenstands zum Vordergrund hin. Lattenkonstruktion und geworfener Schatten der Gartentische und Gartenstühle bestimmen die Strukturierung des Bildes, die Dynamik des Formwandels zwingen dem Auge eine im Bild hin und her springende Betrachtung auf. Das Bildfazit findet sich in der rechten unteren Ecke: Die Gitterform als Essenz des Seherlebnisses. Hier findet sich als Ausgangspunkt für die folgenden „Gitterbilder“ die Abstraktion im Wortsinne als Reduktion auf das Allgemeine des Seherlebnisses, für die folgenden Bilder dann wird dieser Schlüssel Grundlage der Konstruktion ähnlicher Formen. Die Auswirkung von Gitterkonstrukten und ihre stetige Verwandlung scheinen für Rupp ein Grundthema seiner konstruktiven Bilder zu sein.

Für das Gemälde „Gelbes Gitter“ (Abb.39), 1959 datiert, lässt sich die Entwicklung der Form besonders gut dokumentieren, da bereits eine 1957 datierte Vorstufe des Gemäldes unter der Bezeichnung „Gelbe Gitter“ in der Zeitschrift „Kunst und Volk“, Heft 3, 1958, publiziert worden war (Abb.40). Diese Abbildung zeigt eine von der späteren geometrischen Strenge noch weit entfernte Gruppierung der Formen, eine mehr malerische Handhabung des Repertoires, in der sich die Konturstrenge geometrischer Form erst andeutet. Die Raumebenen, die im Bild angesprochen werden, lassen sich, so wie Hans Roosen es in seiner Bildbetrachtung hervorgehoben hat, durch ein abtastendes, das Bild durchwanderndes Betrachten erspüren:

[...] immer wieder eröffnen sich dem verbindenden Gestalt-Sehen neue Kombinationsmöglichkeiten, entfernte und weniger entfernte Formkompartimente treten zueinander in Beziehung. Diese Entdeckungsfahrten mit dem Auge, dieses Herumspazieren im Grundriß eines komplizierten Zitadellensystems zählt zu den angenehmen intellektuellen Vergnügungen, die die Malerei Rupp's bieten kann.³⁰³

Die Gesetzmäßigkeiten der Farb- und Formbeziehungen, die auch in von Rupp überlieferten theoretischen Stellungnahmen ein Thema sind und das künstlerische Denken und Urteilen Rupp's stark bestimmten, scheinen seinen Bildern immer wieder als Experimentierfeld zu Grunde zu liegen, und so ist das Bild „Gelbes Gitter“ ein Lehrstück der statischen, einen Raum bauenden Variante des Umgangs mit geometrischer Form und kontrastierender Farbe. Im Vordergrund schwebt ein Gebilde

³⁰³ ROOSEN 1968, 190f.

aus schwefelgelben Bändern, welche sich in vorwiegend rechten und stumpfen Winkeln zu einem Gitter zusammenfinden. Der Eindruck des Statischen, des ruhigen Schwebens wird durch den Kontrast zu den einer dunklen Palette entstammenden, den Hintergrund bildenden, geschlossenen Farbflächen verstärkt und ebenso durch das Fehlen einer Anbindung des „Gitters“ an die Bildränder, wie es beim Hintergrund zu beobachten ist. Sollte in diesem Bild überhaupt eine Bewegung denkbar sein, so findet sie nicht parallel zum Bildträger statt, sondern in einen imaginären Raum hinein oder nach vorne aus ihm heraus. Unterstützt wird diese Verklammerung durch die von den einzelnen Gitterräumen umschlossenen Farbfelder, die in den meisten Fällen eher dem Hintergrund zugeordnet werden können, und weniger oft als eine vom Hintergrund unabhängige Füllung der Gitterfelder erscheinen. Dem umherwandernden Blick erscheint diese Füllung dann wie ein aufleuchtendes und sich nach vorne drängendes Farblicht. Bezüglich der Farbempfindung tritt als statische Verstärkung auch die Wahl von vorwiegend kalten Farben hinzu.

Eine Quelle für das formale Mittel der „Vergitterung“ ist für Rupp in den linearen Kontrastierungen bei Magnelli und Beaudin zu suchen. Die kontrastierende, die geometrische Strenge der Formen auflösende umrandende Linie von einer Breite, die eigentlich einen Zwischenwert zwischen Linie und Fläche einnimmt, bekommt in den Bildern Rupps allerdings weitaus weniger dienenden Charakter zugewiesen. Sie ist auch nicht als Einzellinie anzusprechen, sondern tritt auf als Formkonstrukt aus Linien, dem eine beruhigende Stabilität innewohnt. Im Bild „Bogenschütze“ (Abb.34) bildet dieses Formkonstrukt eine Raumfolie, die zwischen verschiedenen hintereinander gestaffelten Raumschichten hervorleuchtet und dem Blick eine Dreidimensionalität anbietet, die generell ein Thema für Rupp gewesen zu sein scheint.³⁰⁴ Die eine räumliche Wahrnehmung bestimmenden Gestaltungsgesetze wie „Tiefe als Folge von Überschneidung“³⁰⁵ oder die „Durchsichtigkeit“³⁰⁶ als Sonderfall der Überlagerung sind hier beispielhaft in einem Bild vereint.

Das Werk „Gesprengtes Gitter“ von 1961 (Abb.41) greift ein weiteres Gesetz der Wahrnehmungsorganisation auf: das der Formergänzung im Sinne einer geschlossenen Gestalt. Die durch die „Sprenzung“ fehlenden Gitterstücke werden in der Wahrnehmung in ihrem ursprünglichen Verlauf ergänzt, nur so ist die Wahrnehmung der Bewegungsdynamik überhaupt möglich. Die strenge Geometrie wird in Einzel-

³⁰⁴ Erinnert sei an das Zitat von der Beobachtung und Aufzählung der verschiedenen Raumebenen, die beim Blick auf die Scheiben eines Zugabteils und deren Spiegelungen für Max Rupp so bemerkenswert waren.

³⁰⁵ **ARNHEIM 1978**, 242ff. In seinem grundlegenden Werk „Kunst und Sehen“ sind im Kapitel „Raum“ einige Faktoren, welche die dreidimensionale Wahrnehmung einer Darstellung beeinflussen können, zusammenfassend dargestellt. Fragen von Figur- und Grundbeziehung, Tiefenebenen, Effekte von Durchsichtigkeit und Umriss einer Figur, die in der Schrift behandelt werden, sind auch anhand der konstruierten Bilder Rupps beispielhaft zu erläutern.

³⁰⁶ Ebd. 247ff.

fragmente aufgelöst, die starre Form geht verloren, der Raum verliert seine Schichtdefinition zugunsten einer Mischung aller Formen ohne Ebenenzuweisung.

Das Motiv der Vergitterung, seine Positionierung im Bildraum stellt generell ein Bildmotiv dar, dessen sich viele ungegenständliche Maler annahmen, bietet es doch ein breites Feld von Variationsmöglichkeiten der Auswirkung von Linie/Winkel-Verhältnissen auf das Bildraumgefüge. Der Werkkatalog Fritz Winters³⁰⁷ führt Bilder mit Gitterstrukturen in den unterschiedlichsten Schaffensperioden an, in einigen wenigen Beispielen auch als „Gitter“, „Vergitterung“ oder „Gerüst“ betitelt. Vor allem in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre und dann wieder Ende der vierziger Jahre einsetzend, wird die zu frei geschwungenen oder geometrisch konstruierten Gitterformen zusammengefügte Linie ein wichtiges Motiv seiner Arbeiten, mit deren Hilfe die Verschachtelung der Bildebenen verdeutlicht und der Verwandlung einer Linie in eine dreidimensionale Form nachgespürt wird. Winters Malerei der fünfziger Jahre zeigt derartige Konstrukte dann als ein Hauptmerkmal (Abb.42), um dann bis zum Ende seines Schaffens der Farbfläche und der parallel betonten Struktur aus mehreren Linien in zunehmendem Maße Raum zu geben.

Die künstlerische Auswertung der formalen Übergänge im Zusammenhang von Linie-Fläche-Vergitterung ist ebenso zu beobachten bei Manessier, Hartung, Baumeister; auch Villon beschäftigt sich mit gitterartigen Strukturen, die bei ihm primär aus der Reduzierung des Gegenstands auf vertikale und horizontale Linien entstehen.

So stellt sich in der abstrakten Malerei die Gitterstruktur als eine Form der Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Potenzial der Linie in ihrer Variierbarkeit dar, wobei Fragen des Übergangs von Linie zu Fläche und der durch Linienkonstrukte verschiedenster Art veränderte Bildraum, also wahrnehmungsorientierte Problemstellungen im Vordergrund zu stehen scheinen.

Über diese formalen Aspekte hinaus hat man die Bilder, welche aufgebrochene Gitterkonstruktionen zeigen und eine Kombination mit informellen Strukturen eingehen wie „Gesprengtes Gitter“ oder „Palimpsest“ als symbolhafte Darstellungen der Loslösung von streng geometrisch-konstruktiver Gestaltung gesehen. In dieser Kombination stehen sie am Anfang der lyrisch-abstrakten Bilder Rupps.³⁰⁸

³⁰⁷ LOHBERG 1986.

³⁰⁸ Venzmer schreibt hierzu: *Tatsächlich markiert es [das Bild „Gesprengtes Gitter“] eine Wende, aber nicht so, daß die strenge geometrische Abstraktion von nun an abgelöst wird von einer freieren, Improvisation und Handschrift zulassenden organischen Bildgestalt. So einfach liegen die Dinge nicht. „Gesprengtes Gitter“ zeigt nur die Möglichkeit zu einer alternativen Gestaltung auf, beide Möglichkeiten laufen aber bezeichnenderweise noch lange Jahre nebeneinander her.* **VENZMER 1988, 20.**

Reiseimpressionen

Sie sind die Summe vieler Eindrücke, nicht nur visueller. Korsika ist für mich Hitze, Schweiß, Fisch, Rotwein, verfallender Küchenabfall am Straßenrand, ein Stück Korkeichenrinde, durchlöchertes Felskonglomerat, zyklische Steinschichtung. Das hört sich literarisch an, aber genau dort, wo das Wort versagt, setzt meine Malerei ein. Deshalb ist mir die Bildinterpretation, das heißt die Übersetzung des Visuellen ins Verbale so fragwürdig.³⁰⁹

In diesem für die Überlegungen dieser Arbeit bedeutenden Zitat bezieht sich Max Rupp auf die Reisebilder, Bilder, die Atmosphärisches eines Reiseindrucks widerspiegeln sollen. Sie nehmen eine Zwischenstellung zwischen lyrisch-abstrakter Malerei und nicht näher zu bestimmender Reduzierung eines Gegenstandsrestes – der Landschaft oder einzelner Formen in ihr – ein. In dem Gemälde „Korsische Impression“ von 1967 (Abb.25) umgrenzt der Rahmen nicht einen bestimmten Ausschnitt der Landschaft Korsikas, sondern die Idee eines Ganzen, das aus vielen Eindrücken erwachsen ist, obwohl die Idee von Bucht, Meer, Himmel, Felsen und Boot sich im Bild wieder finden lässt.³¹⁰ Sinneseindrücke, nicht nur visuelle, wie Rupp betont, lassen sich aufzählen, doch „das Wort versagt“. Das unverbundene Nacheinander der Beschreibung fügt die Malerei wieder zu einem zeitgleichen

³⁰⁹ Max Rupp zitiert bei **VENZMER 1988**, 22. Die lyrisch anmutende Aufzählung von Eindrücken eines Ortserlebnisses findet sich z. B. auch bei Max Ackermann, zitiert von Kurt Leonhard in **DOMNICK 1947**, 88: *Das „Bodensee-Erlebnis mit Wasser, Wellen, Luft, Sonne, Sternen, Schilf, Bäumen, Blumen, Schiffchen, Frauen, Schwänen, Kuckucksrufen, Glockenläuten aus dem Schwyzerland spukt immer in meinem Kopf und läßt mich nicht los. Die realen Abschriften dieser herrlichen Dinge sind ein Gestaltungsbeginn, dann setzt, um zum Bild zu kommen, ein Kampf um Dynamik ein.“* Auch Ackermann fügt in die Aufzählung visueller Ereignisse solche anderer Sinne ein. In teilweise unveröffentlichten Tagebuchaufzeichnungen und Notizen beschreibt er die Beziehung zwischen dem Erleben eines Ortes und der Ideenbildung für seine Malerei. So schreibt er: *Der Bodensee, die Provence, die Kanarischen Inseln und die Flugreise von Santa Cruz der Nordwestküste Afrikas entlang geben mir Gestaltungsthemen, einen Erlebnisschatz, aus dem ich immer Beglückung für meine Arbeit finden werde* und bezüglich dieser vorgenannten Flugreise heißt es: *Weit unten, als wir uns der Nordwestküste Afrikas näherten und an ihr weiterflogen, lagen auf der Erde (fürs Auge magisch gemischt mit Meer und Strand – das Irritieren war zauberhaft – dazwischen klare Sehfelder;) die herrlichsten abstrakten Bilder, so ganz auf »Fläche« gebracht [...] Erregt dachte ich: Erfinden können wir nichts. Wir können nur ordnen (sofern wir unser Rüstzeug geschaffen haben) und in Beziehung zum Bildrechteck bringen.* Die zitierten Texte sind im Internet vom Max-Ackermann-Archiv Bietigheim–Bissingen unter der URL <http://www.max-ackermann-archiv.de> nachzulesen (letzte Überprüfung 05.12.2012). Es sei noch darauf hingewiesen, dass die Verknüpfung von Sinneseindrücken zu einem Gesamtbild, wie hier in Wiederholung von Künstlern beschrieben, der neurophysiologischen Speicherung eines Begriffes im Langzeitgedächtnis in einem Netz verschiedener Nervenzellen entspricht. So kann der Begriff Rose in diesem Netz zusammengesetzt sein aus: Pflanze, Blume, Rot, Rosenduft, Verwelken, Stachel, Schmerz, Biene, Strauss, Rosenbogen, „Schenkt man sich Rosen...“, Liebe, und vielem mehr. Ein emotionaler Filter reduziert die Eindrücke hierbei auf den für uns wesentlichen zu speichernden Inhalt.

³¹⁰ Die Bedeutung der abstrahierenden Darstellung von Landschaft hebt Fritz Baumgart anhand von Kokoschkas „Venedig“ hervor: *Das dem Subjekt gegenüberstehende Objekt, hier Venedig, hat keinen Wert in sich als erfüllte Daseinsform der Welt oder als topographisch genaue Reiseerinnerung [...] sondern es wird in seiner farbigen Verwandlung Ausdrucksträger subjektiver Empfindungen, Stimmungen und Gefühle im Erlebnis eines Seins in grenzenloser, flutender Welt. Die Verdichtung dieses Seinserlebnisses im Kunstwerk macht dieses zu einem Kristallisationspunkt, zu einem Ordnungs- und Haltepunkt für das Gestaltlose.* **BAUMGART 1953**, 35.

Eindruck aus Farben und Formen, der dem Korsika des Malers entspricht. Hier wird deutlich, dass nicht nur das Bild als Symbol anzusprechen ist, sondern der Vorgang der Bildschöpfung ist ein symbolischer Akt. Werner Haftmann beschrieb in seinen Überlegungen zu Erscheinungsformen moderner Malerei immer wieder derartige Prozesse:

Tatsächlich ist diese andere, 'meta-realistische' Optik in bestimmten Ausprägungen der modernen Malerei anzutreffen, die die Verbindung zur Natur nicht aufgeben, sondern in einer erweiterten Ebene bewahren möchten. Da ist das äußere Bild der Dinge allein nicht mehr tragfähig genug, um das Gewicht der Erfahrungen und Empfindungen an ihnen auszudrücken [...] Läßt man sich von diesen Gedanken etwas weiter führen, entdeckt man in der modernen Kunst Reihen von Bildern, die gegenständliche Titel tragen und doch die sichtbare Oberfläche gar nicht eigentlich wiedergeben, weil eben das schauende Naturerlebnis des Malers nicht auf sie antwortete, sondern auf einen umfassenderen Eindruck, der das gegenständlich Erscheinende durch die Kraft der hinfühlenden und antwortenden Empfindung in neue Formgebilde verwandelt. Da ist es nicht mehr die blühende Blume, sondern die Kraft ihres Blühens, die zum Ausdruck will (Klee). Da ist es nicht mehr Baum und Felsen im Midi, sondern die Erinnerung an das Glück des Schauens in jener Stunde zwischen den Bäumen und Felsen des Midi, da die Ergriffenheit dem Maler ins Herz trat (Bazaine). Da ist es zum Beispiel auch nicht mehr das Bild der Gottesmutter, sondern das zärtliche Hinfühlen einer frommen Empfindung, die im Gebilde formaler Meditation mündet (Manessier).³¹¹

Das Bild solcher Reiseimpressionen bildet also eine Synthese aus dem Gesamteindruck des Zusammenspiels der Sinne des Malers.³¹² Hans Roosen, der Rupp freundschaftlich verbunden war, hat in einem Kommentar zur Ausstellung Rupp/Petermann in Mainz 1964 im Besonderen über das zur Reihe dieser Landschaftsimpressionen gehörende Gemälde „Frache-Comté“ (Abb.43) unter genau diesem Aspekt Auskunft gegeben. Er schreibt:

³¹¹ **HAFTMANN 1980**, 14f. Wiederabdruck des Aufsatzes „Die moderne Malerei als Ausdruck eines gewandelten Welt- und Selbstverständnisses des Menschen“, erschienen Berlin 1967. Die hier genannte Aufsatzsammlung 1980 zur Kunst des 20. Jahrhunderts bietet einen guten Eindruck des Ansatzes Haftmanns.

³¹² Allgemeiner beschreibt den Zusammenhang zwischen dem Erleben des Malers und seiner Umwelt Ottomar Domnick im Text „Über den Zugang zum abstrakten Werk“ aus dem wiederholt genannten Vortragszyklus: *Es sind im abstrakten Bild alte, bisher nicht geschaute Formwerte. Diese müssen gehnt, erfüllt, erlebt werden. Ein abstraktes Bild entsteht nicht etwa dadurch, daß man vom Gegenständlichen absieht und abstrakte Formelemente in ästhetisch ansprechender Weise zusammenfügt, sondern es ist eine Neuschöpfung von Formen, Figuren, Gebilden zwar mit abstrakten Mitteln, aber aus einem Spannungsverhältnis zwischen Maler und Umwelt geboren, hinter der eine Idee und ein Erlebnis steht, das vom Beschauer in spezifischer Weise nacherlebbar sein sollte.* **DOMNICK 1947**, 108.

Doch muß man nun nicht glauben, es handele sich hier um eine impressionistische Landschaftsstudie aus einem Ferienaufenthalt, das Bild ist reine Malerei, im Atelier entstanden ohne abbildenwollende Ambition und doch zugleich ganz Landschaft, ganz Natur. Es ist jene zweite Natur parallel zur gegebenen Natur, von der Cézanne als dem Ziel seiner Kunst gesprochen hat. Und Max Rupp ist zu sehr Sinnenmensch, zu sehr bereit, das ihn umgebende visuell, aber auch mit den übrigen Sinnen gleichsam einzuatmen, als daß es in den Bildern nicht seinen Niederschlag finden sollte. Doch sind diese - im Prozeß ihres Werdens - absolute Malerei und allein von deren eigener immanenter Gesetzlichkeit bestimmt. Landschaftliches, Atmosphärisches ist Resultat und nicht Voraussetzung des künstlerischen Tuns, wenngleich von den genannten Quellen unbewußt gespeist.³¹³

Es ist charakteristisch für Max Rupp, dass er sich in Bildern selbst zitiert bzw. Ausschnitte aus Bildern neu zusammenfügt oder zu einem eigenständigen Bild erklärt. Für das Gemälde „Korsische Impression“ von 1967 gilt das ebenso und verdeutlicht dadurch den Übergang von einer noch als aus dem Gegenständlichen schöpfenden zu verstehenden Bildidee zur Generierung eines „Ideenbilds“. „Reisebild“ (Abb.26), auf dem Bildrücken datiert 1977, gibt einen Ausschnitt aus „Korsische Impression“ (Abb.25) wieder, der mit seinen Maßen fast der rechten Hälfte dieses Bildes entspricht.³¹⁴ Die Signatur legt eine Drehung des Motivs um 90 Grad im Uhrzeigersinn fest und tatsächlich fällt die Gemeinsamkeit beider Bilder nicht unmittelbar ins Auge. Die Verwandlung der - doch fast identischen - Formen legt viel eher nahe, eine andere Möglichkeit vor sich zu haben, die Idee der Landschaft wiederzugeben; ein Hinweis darauf, dass auch der Rezipient frei einem Bild Gehalt zuweisen kann. Man mag an das bekannte Beispiel der Veränderung der Wahrnehmung einer Darstellung durch ein auf dem Kopf stehendes Bild, von dem Kandinsky berichtet, denken.

Sieht man diese zwei Bilder zusammen mit dem Gemälde de Staëls, lässt sich der Weg von der Aufnahme eines anregenden einzelnen Gestaltungsmotivs über seine Verwendung und Variierung mit eigenen Mitteln bis zur Lösung dieses nun umgewandelten Motivs zu einem Zeichen für die Idee eines Reiseeindrucks nachvollziehen. Bei Hans Roosen lässt sich eine Äußerung Rupps zu dieser von ihm als „Prinzip der Filiation“ bezeichneten Vorgehensweise des Malers nachlesen:

³¹³ Ausstellungskritik „Zwei Künstler von Rang. Arbeiten von Max Rupp und Reinhold Petermann“, Feuilleton Allgemeine Zeitung Mainz, 5./6. September 1964, 14.

³¹⁴ 38x60,8 cm, Idar-Oberstein, Kreisparkasse.

*Ein Bild regt zu anderen an. Ich brauchte das Atelier nicht zu verlassen, hätte in den fertigen Bildern genug Stoff zu neuen. Nicht nur Motive, auch Teilstücke werden verwandt, wie Zitate in verschiedenen Zusammenhängen wiederholt.*³¹⁵

³¹⁵ ROOSEN 1968, 196.

Abstrakte Spuren – die kleinen Bilder

Das kleine Format zieht den Betrachter zu sich heran, das große zwingt ihn, zurückzutreten. Im Vor- und Zurücktreten erfahren wir das Bild als eine Vielheit materieller, kompositorischer, informativer und emotionaler Werte.³¹⁶

In den Jahren 1976 und 1977 gestaltete Max Rupp eine Reihe von sehr kleinen Formaten, die er zu jeweils zwei Bildern mit ähnlichen Gestaltungswerten unter einem Passepartout untereinander zusammenfasste (Tafel 5). Er nannte sie „Bilder ohne Titel“, „Impromptus“, „Bagatellen“ oder wie von Renner erwähnt „malerische Momente“. Helmut Renner berichtet über die Hintergründe dieses Formatwandels, dass der Abriss des Hauses, in dem sich das lichte Atelier des Künstlers befand und in dem er seit über 20 Jahren arbeitete, einen Umzug im Jahre 1976 in vergleichsweise dunkle Räume nach sich zog, was Rupp deprimierte und in seinem Schaffen lähmte. Erst langsam begann er, die Ideen für seine Bildkompositionen am Schreibtisch in diesen kleinen Formaten festzuhalten.³¹⁷

Struktur und Natur sind die kennzeichnenden Begriffe für diese Bildideen, Natur nicht in ihrer auf ein Naturobjekt bezogenen Erscheinung, sondern in der Entfaltung ihrer stofflichen und visuellen Möglichkeiten, bis zum haptischen Eindruck. Anlässlich der Ausstellung einiger dieser Malereien auf der Jahresausstellung der Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein „form + farbe 76“ wird in der Kritik als Begriffspaar „Struktur“ und „Reiz“ genannt und auch hier als Bezug zur Natur die „meisterliche innere Balance des naturhaften Geschehens“ der „kleinen „Splitter“-Aquarelle“ hervorgehoben.³¹⁸

Spielerische Zufallswerte, die sich dadurch ergeben, dass Deckfarben auf Wasser abstoßenden Untergrund, auf Wachsfarben aufgetragen werden finden sich genauso wie ein planerisches Vorgehen in der Gestaltung, ersichtlich an noch vorhandenen Kompositionsrastern, die Rupp auch bei diesen kleinen Bildern genutzt hat. Teilweise

³¹⁶ Zitat aus der Rede Max Rupp zur Eröffnung der Jahresausstellung 1976 des Kunstvereins Obere Nahe „Das kleine Bild“, **FESTSCHRIFT 1978**, 92.

³¹⁷ Die Wirkungskraft dieser kleinen Bilder beschreibt Renner: *Sie sind mit wohlklingender Lyrik vergleichbar. Die Linie ist jetzt ganz der Farbe untergeordnet, Jeder Quadratzentimeter lebt. Die Malerei ist reich differenziert und leuchtend. Die „Bilder ohne Titel“ sind „tönende Kostbarkeiten, die das Gleichgewichtsprinzip der Natur gewissermaßen in ihrem Kern erkunden“ (W. Eschmann). Sie geben für einen Moment den Blick frei in einen zauberhaften Mikrokosmos, in dem sich Kristallines mit Schwebendem verbindet. Die Wirkung auf den Betrachter ist mäßigend, er empfindet in der Anschauung Harmonie, er erlebt das Schöne. In diesen „malerischen Momenten“, wie sie Max Rupp einmal, auf Titel angesprochen, genannt hat, liegt die künstlerische Erfahrung von 60 Jahren beschlossen.* **RENNER 1988**, 83. Wolfgang Eschmann hatte anlässlich der Ausstellung „Roosen – Rupp – Wiegershausen“ im November 1977 in Koblenz das Thema des mikroskopischen Aspekts dieser Rupp'schen Miniaturmalereien in seiner Ausstellungskritik in der Rhein-Zeitung vom 9. November aufgenommen.

³¹⁸ Wolfgang Eschmann im Bericht der Rhein-Zeitung vom 17. September 1976. Vgl. auch den Beitrag „Ausbruch aus der Tradition, Begegnungen mit Max Rupp im Künstlerhaus Metternich, Koblenz“ von Wolfgang Eschmann, **FESTSCHRIFT 1978**, 23f.

handelt es sich auch um kolorierte Collagen aus einfarbigen und gemusterten Druckpapieren, eine Technik, die Rupp auch schon früher für kleinformatige Versionen, vielleicht Entwürfe, der Gemälde „Baustelle“ (Abb. 44 und 45) und „Franche-Comté“ angewendet hat. So wirken diese „malerischen Momente“ auch wie eine Vorausschau auf mögliche größere Formate und stellen sicher eine Konzentration der Bildideen des Künstlers dar zu einer Zeit, in der die Ausführung großformatiger Malereien zurückgehalten wurde. Tatsächlich lassen sich einige der „Impromptus“ als größere Formate ausgeführt wiederfinden.

Neben dem Gedanken eines Mikrokosmos ist der der Poesie hervorzuheben: „*poetische Variationen*“ und „*abstrakte Poesie*“ nannte Werner Helmes in der Sendung „Kulturspiegel“ vom 10. November 1977 zur Ausstellung Roosen – Rupp – Wiegershausen“ die kleinen Bilder in ihrer „*farbigen Ver-Dichtung*“.

Kirchenfensterentwürfe

Ein ganz besonderes Feld an Ausdrucksmöglichkeiten eröffnet sich dem transparenten abstrakten Bild durch die Komponente des durch es hindurchfallenden Lichtes. Hier kommt die Komposition von Farbflächen und ihr Wirkungscharakter besonders stark zum Tragen. Nicht umsonst spielt abstrakte Glasmalerei in der Konzeption von Kirchenfenstern bis heute eine tragende Rolle. Die diffuse Beleuchtung des Sakralraums, ihre atmosphärische Veränderlichkeit in Abhängigkeit von Tageszeit und Witterungsbedingungen und die dadurch ebenso veränderliche Farbkomponente der Fensterkompositionen ermöglicht eine Steigerung der emotionalen Wirkungskraft. Die Reduziertheit auf Farbe und Form, ohne gegenständlichen thematischen Deutungszwang, ermöglicht eine auf Farb- und Lichtwirkung konzentrierte meditative Aufnahme des sakralbestimmten Raumes.

Auch Max Rupp hat für die Felsenkirche³¹⁹ in seiner Heimatstadt Idar-Oberstein bereits 1989 Entwürfe für die zwei südlichen Hauptfenster gestaltet, die er im Juli 1995 der evangelischen Kirchengemeinde Oberstein stiftete. Sie stellen eine Umformung bzw. Neukomposition aus zwei Werken dar: es handelt sich um „Gesprengtes Gitter“ von 1961 und eine undatierte geometrische Komposition, zu der leider keine weiteren Informationen vorliegen (Tafel 6).

Der Kommentar Rupps zu dieser Konzeption macht deutlich, dass auch hier der Bezug zu Begrifflichkeiten abstrakter Natur - wie in Teil I dieser Arbeit ausgeführt - gezogen werden muss. So wird nicht Gegenständliches in abstrakte Bildsprache übersetzt, sondern abstrakte Vorstellungen und Glaubensinhalte werden durch ungegenständliche Formen und Farben in ihrer Komposition auf die Ebene der sichtbaren Zeichen und Symbole gehoben. Bezogen auf die Kategorien der Sinndeutung dient die Malerei hier der Versinnbildlichung von **WERDEN**, von **SCHÖPFUNG** und im Besonderen des Prozesses der Umformung von Chaos zu **ORDNUNG**. Max Rupp nannte das Thema der Entwürfe „Licht- und Gestaltwerdung“ und bezog sich dabei auf die Schöpfungsgeschichte und das 1. Kapitel des Johannes-Evangeliums. Werden und Verwandlung in den zwei Bildkonzepten lassen sich beziehen auf „Altes Testament/Neues Testament“, die klassische typologische Formel christlicher Kunst, auf „Licht der Schöpfung - es werde Licht/Licht des Christentums“ und auf „Ungeordnete Welt vor dem Erscheinen des Erlösers/Ordnung nach dem Erlösungswerk Christi“.

³¹⁹ Die Felsenkirche wurde zwischen 1482 und 1484 in eine Felsenhöhle hineingebaut. Die Entwürfe Rupps waren für die zwei spitzbogigen Fenster der Südfassade bestimmt. Von der alten Glasmalerei sind nur Fragmente erhalten.

Max Rupp erläutert seine Kompositions-idee in einem Brief an das Presbyterium der Evangelischen Kirchengemeinde Oberstein folgendermaßen:

Das linke, nach Osten gerichtete Fenster zeigt im oberen Bereich das erhellende göttliche Licht über einer noch ungestalteten Welt, in der sich jedoch schon erste Konturen und Formzusammenhänge abzeichnen. In der Farbgebung dominieren erdhaftere Töne, wobei vereinzelte Rot- und Blau-Akzente auf Kommendes hinweisen. Das Fenster zur Rechten versinnbildlicht unter dem Kreuz das Licht des Christentums. Die Formen des linken Fensters werden aufgenommen und in tektonischer Ordnung weitergeführt. Die Farben sind kontrastierend zu denen des linken Fensters gewählt. Die Grün-Blau-Töne als hoffnungstragende Elemente umschließen das Ganze.³²⁰

Den Entwürfen für die Buntfenster wurde vom Presbyterium der Evangelischen Kirchengemeinde Oberstein zugestimmt, der notwendige positive Beschluss des landeskirchlichen Bauausschusses blieb jedoch aus: Die Ablehnung der Entwürfe gründete sich zum einen auf der stark differierenden Farbwirkung der Fenster, durch die man eine „farblich-räumliche Teilung“ befürchtete, zum anderen auf der Beurteilung der Entwürfe als „nicht handwerksgerecht“, da Stabwerk und Windeisen erst nachträglich in den Entwurf aufgenommen wurden. Hier ist jedoch anzumerken, dass für Rupp die Entwurfsarbeiten wohl nur als Manifestation der Grundidee anzusehen sind - es handelte sich ja nicht um die Kartons für die Ausführung - da er seinen kunstpädagogischen Überzeugungen entsprechend wohl keine Trennung von Künstler und ausführendem Handwerk, sondern eher eine gemeinsam erarbeitete Verwirklichung des Projektes anstrebte.

Es ist bedauerlich, dass die ausdrückliche Erklärung Rupps, offen zu sein in Fragen der Ausgestaltung und Anpassung an die Raumgegebenheiten nicht genutzt wurde. So wäre vielleicht auch ein Umfängen der gestalteten Fläche mit dem jeweiligen Farbton seines Pendants oder ähnliche Lösungen denkbar gewesen, was den beanstandeten Kontrast in der Farbgebung der Fenster abgemildert hätte.

³²⁰ Brief an das Presbyterium der Evangelischen Kirchengemeinde Oberstein (z. H. Herrn Pfarrer Hennig) vom 11. Oktober 1989. **StadtA I-O**, Nachlass Max Rupp; noch unverzeichnet. Bezüglich der Ausführung der Fenster hatte Rupp bereits Kontakt zu einer Firma aufgenommen und vor Ort technische Einzelheiten besprochen.

CHARAKTERISTIKA DER BILDERFINDUNGEN RUPPS

- **Natur - Struktur**

*Für seine Bilder kann er Anlaß und Ursache in der Struktur einer Baumrinde finden, in einem Stein, im Wurzelwerk, das irgendwo am Weg an den Tag tritt.*³²¹

Dieser Hinweis auf die mögliche Entstehung von Bildideen verweist auf die Beziehung, in welcher Realität und Abstraktion im Werke Rupp stehen. Das Schlüsselwort ist „Struktur“, Gesetzmäßigkeit der gegenständlichen Welt, die er in seinen Bildern „verwandelt“, er entzieht der natürlichen Erscheinungsform eine Regel. Diese Regel bezieht sich auf die Art des Farbauftrags, die Kombination der Farben, auf Maße und Zahlenbezüge. In seinem Atelier bewahrte er so auch geschnittene Achate auf, deren Form- und Farbvarianz für den Ideenreichtum der Natur standen, welche ihm trotz aller Abstraktion Vorbild sein sollte. Steine mit besonders ausgefallenem Farbenspiel im Anschliff wurden ihm, wie Rupp einmal erzählte, mit Hinweis auf diese Vorbildfunktion geschenkt. Nicht nur für die Anregung, die ihm speziell die Edelsteinregion Idar-Oberstein, sein Lebensumfeld, gab, kann dieser Hinweis auf die Vorbildfunktion geschnittenen Achate stehen, sondern auch im Besonderen für eine Kunst des Sehens, eine wahre Sehensschulung, die sich über Jahrhunderte zurückverfolgen lässt. Nicht umsonst waren Achate, Marmor, Jaspis und andere geschnittene und polierte Steine beliebte Sammlungsobjekte der Kunst- und Wunderkammern gerade wegen des Anreizes, Bilder in ihre Strukturen hineinsehen zu können, nicht nur wegen des Effekts, sondern weil die *in einer Kammer angestrebte Grundvorstellung der Verbindung von Natur und Kunst*³²² zum Ausdruck kam. Auch die Bezeichnung „Landschaftsachat“ ist eine heute übliche Bezeichnung, die aber genau diesen Prozess des vergleichenden Sehens voraussetzt.

So formuliert Helmut Renner in einer Ausstellungseinführung: *Ein Gegenstand vermittelt einen Reiz, der Gegenstand selbst aber verliert sich dann im Fortschreiten der Konstruktion.*³²³ Sicher spielen die Seheindrücke, die er aus dem Formenreichtum der Edelsteinwelt seiner Heimatstadt gewann eine Rolle bei der Weiterentwicklung seiner künstlerischen Sichtweisen. „Kristallin-gebrochene Formen“, „erdig-metallische Strukturen“ – gängige Bezeichnungen der Erscheinungsweise seiner Bilder, die sich in Kritiken immer wieder finden lassen.³²⁴

³²¹ Aus einer Würdigung des Freundes Otto Conradt zum sechzigsten Geburtstag. **CONRADT 1967**, 174.

³²² **AUSST.KAT. BRAUNSCHWEIG 2000**, 123.

³²³ Manuskript der Einführung zur Ausstellung in Kirn 1979, **StadtA I-O**, Nachlass Max Rupp; noch unverzeichnet.

³²⁴ Hans Roosen in seinen „Betrachtungen zu Bildern von Max Rupp“: *Diese Malerei ist nicht allein Geist-Spiel in der Art konkreter Kunst, sondern zugleich vielfältig auf Natur, auf Umwelt in umfassendem*

Die Zusammenhänge zwischen Struktur und Sehen beschreibt Rupp bereits in seinem Manuskript von 1948:

Ich erinnere an das früher Gesagte, dass wir das Auge als ein Ferntastinstrument aufzufassen haben. Ein feines Auge reagiert wie die empfindliche Hand auf Glaspapier anders als auf Seidenpapier oder grobkörniges Zeichenpapier.

Sie werden jetzt verstehen, warum gerade die moderne Malerei sich nur vor Originalen gebührend schätzen lässt. Auch der beste Farbendruck bringt eine glattgewalzte Oberfläche, bringt einerlei Materie anstatt der sehr vielgestaltigen der Originalbildfläche.³²⁵

Dass Rupp bestimmte, in seiner Malerei immer wiederkehrende Grundstrukturen in seiner Umgebung suchte und wahrnahm, lässt sich auch an einigen gegenständlichen Zeichnungen zeigen. Es sind Motive der Umgebung, von Menschen gestaltete Konstruktionen des Alltags wie Gerätschaften oder Baumaterialien (Tafel 7). Parallele dunkle Linien und ihr Zusammenspiel mit Kreisformen und anderen linearen Elementen sind das Thema in der Darstellung des Ackergeräts, die diagonale „Verspannung“ von linearen Elementen bestimmt die Zeichnung des Stein-schlagschutzes unterhalb der Felsenkirche, in der Wiedergabe der Stahl/“T“-Träger fasziniert das Thema Perspektive und die rechtwinklige Konstruktion, die bereits eine geometrische Komposition zum „Bild im Bilde“ werden lässt. Der Hintergrund, die Landschaft wird in diesen Bildern nur oberflächlich ausgearbeitet, die Gestaltungsgenauigkeit gilt dem geometrischen Element der Wirklichkeit. Primär ist hier wohl nicht die Frage, wie er diese Motive gestaltete, sondern warum sie ihn ansprachen. Rupp mag hier das Moment des Übergangs der sichtbaren Erscheinung zur in ihr versteckten Struktur gewürdigt und dem Gedanken, die Welt auf verschiedene Art wahrnehmen zu können, bildlichen Ausdruck gegeben haben.³²⁶

Sinn bezogen. Sie ist antwortendes Gegenbild zur Natur – mit den Worten Cézannes eine Harmonie parallel zur Natur -, und, in jener tiefen Bedeutung der Formulierung Leonardos, eine „seconda natura“, eine „zweite Natur“. ROOSEN 1968, 197. Entsprechend formuliert in einem Artikel der Rhein-Zeitung Eschmann: In seinen Bildern tut sich eine dem Auge meist unsichtbare Welt auf – die Welt des Mikrokosmos, in der jedoch die gleichen Lebensgesetze gelten wie überall in der Natur und einen Abschnitt weiter: Denn an seinen Bildern, die durch das Medium des kristallinen Steins seiner Heimatstadt erschaut zu sein scheinen, kann niemand gleichgültig vorübergehen. Rhein-Zeitung 16./17./18. Juni 1978 zum 70. Geburtstag des Malers.

³²⁵ Manuskript „Vom Abbild zum Sinnbild“, eine Vorlesungsreihe Rupps 1948, Abschrift im Anhang dieser Arbeit, S.190. Das Manuskript befindet sich im Nachlass des Künstlers im Stadtarchiv Idar-Oberstein.

³²⁶ Dem Eigentümer des Bildes „Wahrzeichen II“ zufolge hat Rupp auch seinem Ärger über die Naheüberbauung, die in der Zeit errichtet wurde und Grund für den Verlust seines geliebten Ateliers gewesen war, in der Gestaltung Ausdruck gegeben.

- **Harmonie der Zahl/Symmetrie**

Die geometrischen Bildkompositionen Max Rupps verweisen in der Exaktheit ihrer Ausführung, die sich doch auffällig von französischen Vorbildern emanzipiert, auf ein weiteres Anliegen, der Natur Gesetzmäßigkeiten zu entreißen. Maß und Zahl und der vom Künstler wiederholt angesprochene „Goldene Schnitt“, verbunden mit Farbvariationen, sind seine Mittel, Harmonie ins Bild zu setzen. Ein Zitat aus der Schrift „Augenschein und Inbegriff. Die Wandlungen der Neuen Malerei“ von Kurt Leonhard, hat Rupp handschriftlich hervorgehoben; unter manchen Anmerkungen ähnlicher Art in seinen Büchern kann dieses wohl besonders das Anliegen des Malers verdeutlichen:

Daß es die Gegenstände der sogenannten „gegenstandslosen“ Malerei schon immer gegeben hat, genau wie es Bäume und Äpfel gab, bevor ein Maler darauf kam, sie zu malen, das zeigt zum Beispiel sehr überzeugend eine von den französischen Abstrakten wiederholt zitierte Platon-Stelle. Im „Philebos“ sagt Sokrates folgendes:

Ich will versuchen, von der Schönheit der Formen zu reden. Damit meine ich nicht, wie die meisten Leute glauben, die Formen lebender Gestalten oder deren Nachbildungen in Gemälden, sondern ich meine gerade Linien und Kurven und die aus ihnen gemachten Formen, flache oder körperhafte, hergestellt mit der Drehbank oder mit Lineal und Winkelmaß. Diese sind nicht schön wegen irgendeines besonderen Grundes oder Zweckes, wie andere Dinge es sind, sondern sie sind durch ihre wahre Natur schön und geben Freude allein durch ihr eigenes Dasein, gänzlich frei von dem Juckreiz des Begehrens; und auch Farben dieser Art sind schön und gewähren eine ähnliche Freude.³²⁷

- **Dreidimensionalität**

Mit Hilfe von Kontrastlinien, die sich zu Gittern zusammenfügen können, gelingt es Rupp, für seine Bilder eine Dreidimensionalität im Akt der Betrachtung zu entwickeln. Dem wandernden Blick wird nicht nur ein Rechts/Links/Oben/Unten sondern ebenso ein Vorne/Hinten angeboten. Das gelingt sowohl in den geometrischen Kompositionen durch Übereinanderlagerung einzelner Farbflächen, die in ihrer Raumbene jedoch untereinander verbunden sind, und so diese Ebene erst aufscheinen lassen, als auch

³²⁷ **LEONHARD 1953**, 182. Für Leonhard sind die Gegner der nicht-abbildenden Malerei den Nominalisten im mittelalterlichen Universalienstreit gleichzusetzen, sie *weigern sich, die universelle Realität der Ideen, der reinen Formen, der ewigen Wesenheiten, anzuerkennen und fühlen sich im ungestörten Genuß der vergänglichen, je einmaligen Dinge bedroht, die ihnen als das einzig Wirkliche gelten.* Ebd., 184f.

in den Kombinationsbildern, in denen geometrische und lyrische Komponenten eine Verbindung eingehen und die Um/Überlagerung geometrischer Formen durch diffuse Farbklänge diese wie durch einen verbergenden Nebel hindurchtretend zeigen. Sich auf das Bild „Atelierfenster“ (Abb.16) beziehend beschrieb Hans H. Hofstätter 1959 dieses Kompositionsprinzip Rupp's:

Max Rupp arbeitet ebenfalls mit konstruktiven, homogenen Farbflächen ohne laute Töne, jedoch kleinteiliger verzahnt, und baut seine Formen so auf, daß trigonometrische Wirkungen entstehen, schrägliegende Flächen die Bildebenen zu schneiden scheinen, und der Betrachter die Erscheinung gelenkten Lichtes, das diese Flächen heraushebt, assoziiert.³²⁸

Die Prinzipien, die Kandinsky 1912 in „Über das Geistige in der Kunst“ so hervorgehoben hatte und die heute das Grundgerüst jeder Form/Farbtheorie sind, ob wahrnehmungspsychologischer oder gestalterischer Art, sind genau diejenigen, welche Rupp in vielen seiner Bilder angewandt hat, um dem Bildraum eine Tiefe zu geben:

Gerade in diesem Falle von ausschließlich großer Wichtigkeit soll man nicht vergessen, daß es auch andere Mittel gibt³²⁹, die materielle Fläche zu behalten, eine ideelle Fläche zu bilden und die letztere nicht nur als eine flache Fläche zu fixieren, sondern sie als dreidimensionalen Raum auszunützen. Schon die Dünne oder die Dicke einer Linie, weiter das Stellen der Form auf der Fläche, das Überschneiden einer Form durch die andere sind als Beispiele für die zeichnerische Ausdehnung des Raumes genügend. Ähnliche Möglichkeiten bietet die Farbe, die, richtig angewendet, vor- oder zurücktreten und vor- oder zurückstreben kann und das Bild zu einem in der Luft schwebenden Wesen machen kann, was der malerischen Ausdehnung des Raumes gleichbedeutend ist.

Das Vereinen der beiden Ausdehnungen im Mit- oder Widerklang ist eines der reichsten und gewaltigsten Elemente der zeichnerisch-malerischen Komposition.³³⁰

In diesem Zusammenhang ist zum wiederholten Male auf das für Rupp so prägende und von ihm selbst hervorgehobene „Seherlebnis“ während der Zugfahrt zu verweisen. Das Problem der Akkomodation des Blicks in der Fülle der Wahrnehmungsebenen ist in vielen seiner Bilder verarbeitet.

³²⁸ HOFSTÄTTER 1959, 78.

³²⁹ Gemeint ist die Alternative zur Gestaltung des Kubismus, welche laut Kandinsky zu einer *Verarmung an Möglichkeiten* führte.

³³⁰ KANDINSKY 1952, 111f.

- **Motivwiederholung**

Dem vergleichenden Blick fällt auf, dass Rupp einige charakteristische Formelemente geschaffen hat, die er wiederholt in Bildern aufgreift. Die parabol gekrümmte Linie, die im konkaven Teil im spitzen Winkel von zwei nicht parallelen, sondern in ihrer gedachten Fortsetzung spitz zusammenlaufenden Linien berührt wird, verwendet er im Bild „Bogenschütze“ von 1960, in „Duo“ von 1962, im Bild „Parabel“ von 1970 und in „Symmetrische Spannung“ von 1973. Bildtafel 8 zeigt in Bildausschnitten diese Figuren der genannten vier Bilder. Ein weiteres der geometrisch-konstruktiven Malerei zugehöriges Element verbindet die Bilder „Balance“ (Abb.46) von 1974 und „Zitadelle“ (Abb.47), 1963 datiert. Es kombiniert ein mäandrierendes Band mit einer an dieses angebundenen Farbfläche.

Eine wiederkehrende kompakte Farbfigur stellt auch die aus unterer Rundung und oberem geraden Abschluss geformte Fläche dar, wie sie zuerst im Gemälde „Große Komposition“ von 1958 fassbar wird. Im Zeitraum von 1959 bis 1967 verwendet Rupp sie wiederholt: in den Ölgemälden Harlekinade und Zitadelle und im großen Wandbild der Gewerblichen Berufsschule (Tafel 9). In ihrer abgeschlossenen Blockhaftigkeit, in allen genannten Bildern nach links hin orientiert, dominiert sie das Bild und gibt die Richtung der Figurendynamik vor, ganz in Entsprechung einer Betrachtung Max Rupp zum Thema „Rechts und Links“³³¹, in der er unter anderem auf Kandinskys Ausführungen zu den Richtungswerten der Grundfläche Bezug nimmt. *„Die Formen, die ihre Spannungen nach links gerichtet haben, haben dadurch etwas „Abenteuerliches“, und die „Bewegung“ dieser Formen gewinnt immer mehr an Intensität und Geschwindigkeit“*, beschreibt Kandinsky den Effekt linksorientierter Formgefüge im Bauhausbuch „Punkt und Linie zu Fläche“.³³²

Ein Bildzeichen, das Rupp in den informelleren Bildern verwendete, ist ein kleines, wie ein definiertes Zeichen wirkendes gewinkeltes Motiv. Man findet es in „Fundort der Edelsteine“ von 1957, im Bild „Durchblicke“ von 1961, variiert in „Zwei Ufer“ von 1963 und ähnlich auch in „Haltezeichen“ von 1962. Es ist eine zweifach abgewinkelte Form mit Betonung der Enden (Tafel 10).

Schließlich integrierte Rupp auch komplexe ausgeführte Kompositionsideen in späteren Bildern wie die in Rottönen im Mittelpunkt hervorgehobene Figur des Gemäldes „Große Komposition“ von 1958, die als zentraler Bestandteil des Wandbildes von 1967 wiederkehrt (vgl. Tafel 9).

Die Verwandlung des Bildes „Opernszene“ von 1953 (Abb.2) zeigt, wie Rupp auch eine ganze Komposition in einer Variation ausführt. Bereits 1957 war eine Variante

³³¹ **FESTSCHRIFT 1978**, 95-98.

³³² **KANDINSKY 1926**, 115.

des oben genannten Bildes bis auf wenige Details ausgeführt, erst 1989 aber – nach kleineren Überarbeitungen - vom Künstler datiert und somit als abgeschlossenes Werk freigegeben (Abb.48). Auch das weiter vorne erwähnte „Reisebild“ als Ausschnitt aus dem Gemälde „Korsische Impression“ gehört in diesen Zusammenhang.

Hanns Altmeier, der Freund und Künstlerkollege, hob in seiner Ansprache zur Eröffnung der Ausstellung „Max Rupp – Gemälde aus vier Jahrzehnten“ am 9. November 1968 in Koblenz dieses für Rupp typische Arbeiten in Variationen hervor:

[...] nicht rationalem Rechnen, sondern emotionalem Spüren entstammt die fugenartige Entwicklung seiner Bilder, deren jedes nie einen Endzustand fixiert, sondern die insgesamt Stationen, Variationen einer thematischen Reihe sind. Hierin liegt die Ursache der außerordentlichen Lebendigkeit dieser Bilder.³³³

- **Kombination geometrisch - informell**

Hans Helmut Hofstätter sah 1960 bei der Betrachtung des Gesamtbildes der Neuen Gruppe Rheinland-Pfalz, parallel zur damaligen allgemeinen Kunstentwicklung, zwei Hauptrichtungen, eine *organisch-dynamische und eine geometrisch-konstruktive*, Pole einer Malerei *die auf der einen Seite eine subjektive Lyrik entfaltet, während auf der anderen Seite in strenger Askese allein auf die „Heiligkeit der Fläche“ vertraut wird.*³³⁴ Es war Max Rupp ein besonderes Anliegen diese beiden Stränge seines künstlerischen Schaffens zu einer Synthese zu bringen.³³⁵ Das was Rupp für die Schaffensperiode nach 1970 nach Aussage eines guten Freundes und Kenners seiner Kunst anvisierte, hat er im Prinzip in seinem gesamten ungegenständlichen Schaffen immer wieder in Bilder umgesetzt. So ist tatsächlich nicht nur von zwei Gestaltungsformen, der geometrisch-konstruktiven und der lyrisch-informellen Linie, zu sprechen, sondern aufgrund der Vielzahl von Bildern auch eine Gruppe der kombinierten Bilder hervorzuheben, eine sozusagen geometrisch-lyrische Variante. Im Prinzip geschieht in diesen Bildern das, was Rupp für die Fensterentwürfe der Felsenkirche als Idee formuliert hatte: die Überführung einer ungeordneten Welt in eine Ordnung oder auch überhaupt eine Gegenüberstellung von geordneter und ungeordneter Welt.

In den informellen Bildern kommt oftmals den Farben die Funktion der ordnenden Kraft oder der Lenkung der Blicke zu. Bezüglich der Bilder des Übergangs zwischen Geometrie zu Lyrik zeigt sich die Geburt der geordneten Form durch eine, wie Rupp sagt, „wabernde“ Atmosphäre hindurch oder aber umgekehrt ein Versinken des Geo-

³³³ Aus dem Manuskript Hanns Altmeiers zur Ausstellungseröffnung, **StadtA I-O**, Nachlass Max Rupp; noch unverzeichnet.

³³⁴ **AUSST.KAT. MAINZ 1960**, keine Paginierung.

³³⁵ Vgl. Anmerkung 280.

metrischen in der Auflösung. Das ist schon 1957 bei dem bereits vorgestellten Bild „kleines Inselreich“ so (Abb.17), zeigt sich 1962 bei „Palimpsest“ (Abb.38), wird dynamisch bei „Blaues Bild“ von 1964 (Abb.49) und findet schließlich seine Antwort in Aquarellen und Gemälden der achtziger Jahre. In diesen späten Bildern ist die kompositorische Strenge des Geometrischen nur noch durch farblich kontrastierende Farbflächen angedeutet, deren Kontur sich jedoch in Auflösung befindet (Abb. 50). Für das Werk „Blaues Bild“ kann eine umgekehrte Bearbeitung im Sinne eines Übergangs von strenger Geometrie zur Öffnung der Form zum Lyrischen direkt nachgewiesen werden. Im Jahre 1963 zeigte Rupp das Gemälde anlässlich der Ausstellung der Künstlervereinigung „neue gruppe rheinland-pfalz“ im Gutenberg-museum in Wiesbaden. Die geometrisch komponierte Figur bleibt in der Umrahmung blockhaft gefangen, die Bewegung findet innerhalb dieses Blocks in der Vielfalt der exakt ausgearbeiteten Formen statt (Abb.51).³³⁶ In der Folgezeit hat Rupp diesen Erscheinungscharakter des Bildes so verändert, dass die Dynamik nicht mehr innerhalb der Figur durch Formenvarianz und Farbkontraste erzeugt wird sondern das ganze Bild ergreift, indem er die vormals blockhaften Konturen durch Farbnebel verschleiern lässt und der aus dem Geometrischen entwickelten Figur so die statische Präsenz nimmt. Sie „ist“ nicht mehr, sondern sie „erscheint“ oder „entschwindet“, was durch die Abstufungen der Blautöne der noch geometrisch fassbaren Strukturen in die sie umgebende konturlose Farbfläche hinein weiter verstärkt wird. Dieses Bild wurde 1967 in Ludwigshafen anlässlich der Thementausstellung „Das blaue Bild“ gezeigt und in Max Rupp's Kommentar zum Thema „Blau“ im Katalog der Ausstellung klingen Gedanken an, die so auch aus dem Bild sprechen:

*Viele Jahre später, im Atelier Fernand Légers, erschloß sich mir eine neue Dimension des Blau: es verdeutlichte die Raumpläne und hob gleichzeitig in spukhafter Austauschbarkeit die Raumtiefe auf.*³³⁷

Das Thema des Übergangs, das Gestalten auf einem Grat zwischen Ordnung und Chaos scheint das Schaffen des Künstlers Max Rupp durch sein ganzes Werk hindurch bestimmt zu haben. Die beiden Schaffenslinien verbinden zu können, war sein Wunsch und sein großes Thema. Vielleicht hatte er gar nicht bemerkt, dass er dieses *Vereinen der beiden Ausdehnungen im Mit- oder Widerklang*³³⁸ schon längst zu einem Charakteristikum seiner Malerei gemacht hatte.

³³⁶ K. F. Ertel schreibt im Katalog der Ausstellung hierzu: *Alles in seinen Kompositionen ist gleichsam in fortwährendem Standortwechsel begriffen, und die zuweilen übereinandergelegten Formen selbst sind das Ergebnis dieser schnellen Bewegung.* **AUST.KAT. MAINZ 1963/2**, keine Paginierung.

³³⁷ **AUSST.KAT. LUDWIGSHAFEN 1967**, keine Paginierung.

³³⁸ **KANDINSKY 1952**, 112. Kandinsky spricht hier von den Techniken der zeichnerischen und der malerischen Ausdehnung des Raumes mittels Liniendicke oder Überschneidung bzw. mittels farblicher Gestaltung und bezeichnet das Vereinen beider Ausdehnungen als *eines der reichsten und gewaltigsten Elemente der zeichnerisch-malerischen Komposition.*

ABSTRAKTION UND MODERNE MALEREI AUS DER SICHT RUPPS

Rupp hat sich zeitlebens bezüglich Deutungs- oder Betrachtungsvorschlägen seiner Malerei und auch ganz allgemein der ungegenständlichen und modernen Malerei der Nachkriegszeit bewusst stark zurückgehalten. Äußerungen zu inhaltlichen Fragen oder zu dem hier zur Diskussion stehenden Potential abstrakter Malerei, über das Mittel der Ungegenständlichkeit auf der Welt zugrundeliegende Wesenheiten zu verweisen, sind selten und hätten auch seinem kritischen und diesbezüglich auch etwas nüchternen Wesen widersprochen, sind von ihm sogar explizit abgelehnt worden.³³⁹ Die einzigen zusammenhängenden theoretischen Stellungnahmen finden sich in dem frühen Manuskript eines Seminars der Volkshochschule Idar-Oberstein.³⁴⁰ und in dem Vortrag „Inhalt- und Gestaltwandel in der modernen Malerei“, am 9. Mai 1955 zur Eröffnung der Deutsch-Französischen Kulturwochen in Koblenz gehalten.³⁴¹ Auch in diesen Texten muss man eventuellen Deutungshinweisen erst nachspüren, doch man wird fündig, genau wie in vielen kleinen Anmerkungen und Texten an anderen Stellen. Die Idee von der Zeichenhaftigkeit eines abstrakten Bildes, wie so durchgängig von Künstlern und Theoretikern ganzer Jahrzehnte immer wieder hervorgehoben, war auch dem sachlich-nüchternen Verstand Rupp nicht fremd.

Die Unterscheidung zwischen Sehen und Schauen, eine Kernthese Willi Baumeisters, die er in seiner Schrift „Das Unbekannte in der Kunst“ ausführlich darlegt, wird auch von Rupp im Seminarsmanuskript angesprochen. Dass ihm zu der Zeit (1948) die ein

³³⁹ Hans Roosen berichtet von freundschaftlichen Gesprächen mit Rupp, die mehr vom „Malerhandwerk“ als vom „Sinn der Kunst“ handelten und zitiert als häufigen Ausspruch des Malers: „Malen hat mehr mit Anstreichen zu tun als mit Philosophie“. Über die „Wahlverwandtschaften“ Rupp schreibt Roosen: [...] *die unpathetische Handwerksgegnung eines Braque steht ihm näher als der Mystizismus eines Kandinsky. Die Schriften der französischen Maler besitzt er in den seltenen Originalausgaben und kennt sie vorzüglich, die Bücher der Delacroix, Denis, Sérusier bis zu Gris, Lhote, Bazaine, von den gewiß nicht weniger bedeutsamen Aufzeichnungen Klees oder Kandinskys hat er kaum Notiz genommen.* **ROOSEN 1968**, 173.

³⁴⁰ „Vom Abbild zum Sinnbild. Eine Einführung in die moderne Malerei mit Lichtbildern“, Eine Vorlesungsreihe, die am 4. Oktober 1948 begann. Im Einführungstext der Kursübersicht der VHS heißt es: *Im Verlauf der Vorlesungen, deren Zweck es ist, die verbreitetsten Mißverständnisse und Fehltritte zu beseitigen und den Hörer aus der vorausgesetzten Ablehnung der modernen Kunst zu Anerkennung oder doch zumindest Duldung zu führen, werden Gegenstände behandelt, die sowohl den kunstfreundlichen Laien interessieren, wie den auf irgendeinem Gebiet der Kunst Schaffenden angehen: Kinderkunst, Volkskunst, „Frühe“ Kunst, Ornament und Dekoration, Material und Form in den angewandten Künsten usw. Die Entwicklung der modernen Kunst wird von den Altmeistern des 19. Jahrhunderts bis zu den Lebenden als sinnvolles Ganzes darzustellen und den Hörern nahe-zubringen versucht.*

Franz Marc über die neuen Bilder und Ideen: „Der Wind führt sie über die Länder, es hilft nichts, sich dagegen zu wehren. Man wird nicht wollen, aber man wird müssen“. Eine Abschrift dieses Manuskripts befindet sich im Anhang dieser Arbeit. Es zeigt deutlich, wie auch Zeitungskritiken und Leserbriefe dieser Zeit, dass die Vermittlung der Ideen moderner, vor allem abstrakter Malerei und der Kampf gegen Polemik breiter Bevölkerungsschichten und für Toleranzbildung ein im Vordergrund stehendes Problem war und speziell auch ein pädagogisches Anliegen Max Rupp.

³⁴¹ Dieser Text ist auch in der Sammlung von Aufsätzen, Vorträgen und anderen Texten Rupp „Max Rupp. Aus 25 Jahren“, 1973 herausgegeben vom Verein für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld anlässlich des 65. Geburtstags des Malers, abgedruckt. **RUPP 1973**, 127-135.

Jahr früher erschienene Veröffentlichung Baumeisters bekannt war, zeigt gleich zu Beginn seines Textes ein Zitat aus dessen Schrift³⁴², formal nähert er sich dessen Auflockerung des Textes mit Zitaten von Schriftstellern, Philosophen und Künstlern und der Herleitung über Ausführungen zum Thema „Wandel in der Kunst“ an und auch inhaltlich kommt Rupp auf Ausführungen Baumeisters zurück. Die Arbeitsgemeinschaft „Neue deutsche Malerei in Einzeldarstellungen“ schloss Rupp im Jahre 1955 mit einem Vortrag über Baumeister und seine Publikation und mit der Betrachtung einer Reihe seiner Bilder ab.³⁴³

Ein weiteres Thema, dasjenige der Beziehung von Natur und moderner Malerei, betrachtet Rupp, worauf er auch selbst verweist, zeittypisch:

*Wenn der eine „nach der Natur“ schafft, so schafft der andere – um ein beliebtes Wort der modernen Maler zu gebrauchen „wie die Natur“.*³⁴⁴

Der Künstler, der sich von der sichtbaren Naturerscheinung freimacht, schöpft – und hier liegt wieder die Verbindung zwischen den Kategorien Natur und Schöpfung offen – aus der Natur in sich. Dabei unterliegt er „dem Diktat seiner eigenen künstlerischen Substanz“, der Prozess der Gestaltung aber folgt Gesetzen und Gestaltungselementen, die auch der Naturschöpfung zugrunde liegen. Der „freiformende“ Maler unterstützt die Eigenkräfte der Gestaltungsmittel, da er sie nicht zum Zwecke der Darstellung von etwas „ausserhalb ihres Wirkungsbereichs Liegendem“ instrumentalisiert, sondern sie „werkgerecht“ einsetzt. Auch diesen Betrachtungen hat Rupp ein Baumeister-Zitat beigefügt.³⁴⁵ Als in der Theorie abstrakter Malerei noch nicht deutlich hervorgehoben nennt Rupp den Unterschied zwischen der Reduktion der Naturform zum abstrakten Zeichen und der Schöpfung eines Bildes durch den spielerischen Umgang mit den Gestaltungsmitteln, welches einer Naturform gleicht. In letzterem werden *aus den Gestaltungsmitteln gleichsam die darin enthaltenen Naturformen frei*³⁴⁶

Die Gleichsetzung dieser Prozesse mit der dynamischen Vorstellung von Kräften, die gestaltend wirken, ist ein weiterer Punkt in der Charakterisierung abstrakter Malerei, die Rupp hier entwickelt. Begriffe wie „formschöpferische Kraft“ und „Eigenkräfte der Formen“ gehören ebenso zum Repertoire Rupps wie zu dem seiner Künstlerkollegen

³⁴² RUPP 1948, 169. Weiter hinten im Text (S.197) nennt er ausdrücklich den Abschnitt „Von der Bemalung zur Malerei“ aus Baumeisters Publikation.

³⁴³ Als Extrakt der Ideen Baumeisters scheint Rupps Künstlerpersönlichkeit vor allem die Idee, dass der Maler mit einer Vorstellung oder Vision oder nur aus einem Reiz heraus beginnt, ein Bild zu gestalten und wiederum auf die Reize, die von diesem Bild ausgehen reagiert, also einen Weg geht, ohne schon am Anfang das Ziel zu kennen, aufgenommen zu haben.

³⁴⁴ RUPP 1948, S.177.

³⁴⁵ „Der Formkünstler ist in der Natur, der Naturalist ausserhalb. Dieser will wieder eindringen. Ebd.,178. Vgl. die Ausführungen zur Kategorie „Natur“ in der vorliegenden Arbeit.

³⁴⁶ RUPP 1948, S.179.

und Vorbilder.³⁴⁷ Hier tritt auch der pädagogische Standpunkt des Lehrers Max Rupp wieder in Erscheinung, wenn er darauf verweist, dass diese ursprüngliche Formkraft, die dem Kinde eigen ist, unter der Forderung nach Nachbildung und Kopieren im Kunstunterricht des 19. Jahrhunderts und auch noch danach, verkümmern muss:

*Daher das vielen Eltern unerklärliche plötzliche Nachlassen der Begabung ihrer Kinder. Kein Wunder: Man hat sie ihnen mit Fluchtpunkt und Perspektive, mit Zigarrenkisten und ausgestopften Mäusebussarden ausgetrieben.*³⁴⁸

Zum Abschluss des Abschnitts über „Ungegenständliche Kunstformen“ kommt Rupp zu einer seiner seltenen Äußerungen spekulativer Art:

*Vielfach waren Gebilde, die überraschende Ähnlichkeit mit wissenschaftlichen Funden haben, auf den Bildern zu sehen, bevor die Wissenschaft sie entdeckt hatte; ein Beweis dafür, dass in den tieferen Schichten unseres Bewusstseins die Formen der schaffenden Natur bereits vorgebildet sind. Den Künstlern ist es gegeben, sie sichtbar zu machen.*³⁴⁹

„Verborgenes sichtbar machen“ als eines der Hauptcharakteristika des Vermögens abstrakter Kunst und die besondere Fähigkeit des Künstlers, aus seinem Inneren grundlegende Formen der Naturschöpfung der Außenwelt zu präsentieren, in diesem Gedankenfeld, das Allgemeingut der Theorie abstrakter Malerei war, bewegt sich auch Max Rupp in seiner frühen Ausarbeitung einer Theorie moderner Malerei.³⁵⁰ Im folgenden Abschnitt verweist er dann ebenso wie Kandinsky oder Baumeister auf die Notwendigkeit der Ausbildung neuer Fähigkeiten von Seiten des Betrachters, um diese neuen Formen auch aufnehmen zu können und nimmt mit der Formulierung „Die Kunst zeigt uns das vordem nie Gesehene“ wiederum Bezug auf Baumeister und „Das Unbekannte“.

³⁴⁷ Vgl. die Ausführungen zur Kategorie „Kräfte“.

³⁴⁸ **RUPP 1948**, 179. Diese Problematik ist ein den Künstler prägendes Thema gewesen, auf das er sowohl bezüglich seiner eigenen Kindheit und künstlerischen Erziehung als auch wiederholt zu diversen Anlässen seiner pädagogischen Tätigkeit kritisch zurückkommt. Rupp geht dabei so weit, dass er eine Unfähigkeit, gutes Kunstgewerbe zu schaffen, auf diese Umstände zurückführt wie auch generell den Verlust des Empfindens für reine abstrakte Formen.

³⁴⁹ **RUPP 1948**, 180. Hier lässt Rupp auch das Zitat „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“ von Paul Klee folgen.

³⁵⁰ In einem Artikel der Rhein-Zeitung von 1948, der im Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1999, 1998 erschienen, unter dem Titel „Bilder sind für das Auge geschaffen“ wiederabgedruckt wurde, betonte Rupp bereits: *Was die Malerei zur Kunst macht und sie über die mechanische Reproduktion und die Reportage hebt, ist gerade das, was nicht in der Natur liegt, das Eigene nämlich, das der Künstler dazutut, seine persönliche Art, zu sehen und das Gesehene zu ordnen, zu verdichten und umzuformen*, und, indem er sich in dem Artikel explizit an den Betrachter wendet, fordert er die offene, schauende Haltung, die schon Theoretiker wie Baumeister und Kandinsky als unerlässlich zur Erfahrung moderner Kunst angesehen und beschrieben haben. Statt eines flüchtigen Hinsehens wünscht Rupp vom Betrachter die Aufgeschlossenheit, Andersartiges und Ungewöhnliches in sich aufzunehmen. Vgl. **RUPP 1998**.

Ebenso wichtig wie die inhaltlichen Komponenten abstrakter Malerei, die in Verbindung mit zeittypischen Interpretationsansätzen stehen, sind Rupp die Bedingungen, unter denen ein abstraktes Bild gesehen wird, der Prozess des Sehens eines Bildes. Im Abschnitt „Das Sehen und das Sichtbare“ behandelt er den Unterschied von zweckhaftem Sehen und zweckfreiem Schauen, bei dem jede Erscheinung als reine Sichtbarkeit aufgenommen wird – ein Charakteristikum des Sehvermögens des Künstlers, wie Rupp schreibt. Auch dieses Thema ist von Baumeister ausführlich behandelt worden, die Ausführungen Rupp sind eng daran angelehnt³⁵¹ Doch auch allgemein war in den mit abstrakter Malerei sympathisierenden Kreisen der Begriff des „Schauens“ populär und die Gegenüberstellung von ungenügendem „Sehen“ und fruchtbarem „Schauen“ wurde verstanden. Als weiteren Aspekt weist Rupp auch auf das bekannte Sehen von Dingen in Strukturen wie sie an verwitterten Wänden auftreten hin als Fähigkeit, die Dinge zu verwandeln. Die oben erwähnten neuen Fähigkeiten des Betrachters sind gerade auch die, die Welt oder eben ein Bild kontemplativ zu schauen, sich ergreifen zu lassen. *Es gibt ausser uns ein „Draussen“, aber wie es beschaffen ist, wissen wir nicht, dazu reichen unsere Sinne, so wie sie jetzt sind, nicht aus*, schreibt Max Rupp; nur den Schein der Dinge nähmen wir wahr, in der Kunst zeige sich gar nur der Schein des Scheins, *sie ist also doppelt trügerisch oder – gerade deshalb wahrer als der Schein.*³⁵² Seine Schlussfolgerung betont noch einmal die Zeichenhaftigkeit des Kunstwerks, ihr liegt als Folie die These der Entwicklung von der Naturabbildung hin zu einer Verbildlichung der verborgenen Qualitäten der Erscheinungsformen in der Welt zugrunde:

*Wer die Welt so schauen kann, der ist auch fähig, das Abbild und Sinnbild der Welt, wie das Kunstwerk es bietet, in sich aufzunehmen, mit einer höheren Gleichgültigkeit, d.h. aus einer Distanz, in der alle Dinge, ihres Zweckes entkleidet, gleiche Gültigkeit haben.*³⁵³

Obwohl Rupp in der letzten Vorlesung hervorhebt, er habe sich in seinen Ausführungen auf das Formale, Handwerkliche konzentriert und den Inhalt, als das hinter dem Sichtbaren Liegende, zurücktreten lassen, beendet er seine Darlegung mit einem wiederum für den theoretischen Umgang mit moderner Malerei charakteristischen Ausgriff auf die metaphysische Deutungsebene. Notwendig scheint ihm der Hinweis, dass die moderne Malerei nicht etwa inhaltslos sei, weil sie keine

³⁵¹ Vgl. den Abschnitt „Schauen, Sehen“ und „Betrachtung der Bildfuge“ in **BAUMEISTER 1947**, 30-38.

³⁵² Vgl. **RUPP 1948**, 186.

³⁵³ **RUPP 1948**, 187. Hier zeigt sich, dass der Titel der Vorlesungsreihe „Vom Abbild zum Sinnbild“ für Rupp nicht seiner Popularität oder Schlagworthaftigkeit wegen gewählt wurde – der Ausdruck fand mehrfach im Rahmen der Auseinandersetzung mit der Moderne Verwendung – sondern das Programm beinhaltete, welches ihm ein Anliegen war, dem Zuhörer zu vermitteln.

erzählbaren Inhalte hat, sondern dass auch in ihr *die sichtbare äussere Gestalt Ausdruck eines Geistigen, Unsichtbaren* sei:

Ob eine Erscheinung der Natur oder ob ein abstraktes Zeichen dazu dient, das Unsichtbare auszudrücken, ob durch ein Abbild oder ein Sinnbild – das Bild, das keine Seele hat, kann auch kein Geistiges in uns ansprechen, es ist tatsächlich nur ein bemaltes Stück Leinwand.³⁵⁴

Unverkennbar wird in einem Text aus dem Jahre 1957 jedoch die skeptische Haltung des Künstlers gegenüber den an Jenseits und Kosmos orientierten Ausführungen der Kunstkritik und Kunstinterpretation seiner Zeit; dass er sie für leere Worthülsen anlässlich eines modischen Trends hält, veranschaulicht er in einem sarkastischen Beitrag im Mitteilungsblatt des Berufsverbandes Bildender Künstler, und dokumentiert damit indirekt das Deutungsfeld, in dem sich die Stellungnahmen seiner Zeitgenossen zu abstrakter Kunst bewegen:

Der Kunstkritiker, der auf sich hält, bleibt als philosophischer Kopf nicht im Diesseitig-Ephemeren angesiedelt oder existentiell verhaftet, er sieht durch und hinter die Dinge und über sie hinaus ins Transzendente; er deckt die kosmischen Zusammenhänge auf, verfügt über das Weltall, vervielfältigt es nach Belieben und spricht großzügig jedem Künstler sein eignes Universum zu.³⁵⁵

Noch 1984 jedoch weist Rupp in seiner Laudatio zur Eröffnung der Ausstellung seiner ehemaligen Schülerin Ilse Wild-Kussler auf den Effekt der Verrätselung, die die Wirkung künstlerischer Tätigkeit bestimmt:

Zurück zu den Bildern, die Sie, liebe Kunstfreunde, hier sehen. Freuen Sie sich daran, lassen Sie sich gefangennehmen, anregen, beunruhigen. Lassen Sie sich Rätsel aufgeben! Der Sinn der Malerei wie jeder künstlerischen Tätigkeit ist ja – um es mit einem nur scheinbar paradoxen Wort von Karl Kraus zu sagen: „...aus einer Lösung ein Rätsel zu machen!“³⁵⁶

³⁵⁴ RUPP 1948, 205.

³⁵⁵ Aus dem Text „Die Kunst, Kunst zu kommentieren“, wieder abgedruckt in RUPP 1973, 144-146.

³⁵⁶ Zitiert nach PETH 1984, 125. Ilse Wild-Kussler war von 1946 bis 1950 Schülerin von Max Rupp. Zu ihrem 60. Geburtstag fand eine Retrospektive in Idar-Oberstein statt. Rupp sprach als Laudator besonders die Beziehung zwischen dem kristallinen Bildgefüge ihrer Bilder und der kristallinen Struktur der Welt an.

DIE INTERPRETATIVE REZEPTION DER MALEREI MAX RUPPS

Die Frage nach dem einer Malerei unterliegenden tieferen Sinn, über technische Finessen hinausweisend, stellten sich auch die Rezipienten der Bilder Rupps. In Briefen, Würdigungen und Ausstellungskritiken werden so nicht nur die Eindrücke der Betrachter, sondern immer auch aus Gesprächen resultierende, mit diesen Eindrücken verschmolzene Hinweise des Künstlers selbst transportiert. Die wenigen schriftlich fassbaren Stellungnahmen des Künstlers können so bereichert werden, wenn auch nicht verifizierbar, bei mit Rupp befreundeten Kommentatoren jedoch wahrscheinlich. Obwohl die Betonung hier auf der Beherrschung der konstruktiven Elemente und ihrer Komposition und der souveränen Farbgestaltung liegt, finden immer wieder Versuche statt, die Gehalte mancher Bilder in den Themenbereichen der im ersten Teil der Arbeit vorgestellten Sinnkategorien zu fassen.

Beliebt ist die Hervorhebung der beiden gegensätzlichen Seiten des Künstlers, die den „Hang zu klarer Ordnung“ und geometrischer Strenge dem Poeten Max Rupp in seiner von Inspiration und Improvisation geleiteten Malerei gegenüberstellt, der das „**Geheimnis** dessen, was Wachsen und Vergehen auf unserem Planeten bestimmt“³⁵⁷ anspricht, dessen Gestaltungswille zum „tieferen Wesen der **Schöpfung**“³⁵⁸ durchschlägt und **Verborgenes sichtbar macht**:

*Dann schimmert durch die harmonisch gestellten Farben der Poet Max Rupp, der mit „Schwebender Form“ nicht nur Geschautes, Erlebtes festhalten, sondern auch sichtbar machen möchte, was dahinter steckt.*³⁵⁹

Begründet wird dieser Gegensatz der Gestaltungsprinzipien mit der starken Betonung der Bildrationalität in den konstruktiven Bildern, die ein Umschwenken ins informelle Gegenextrem in den sechziger Jahren geradezu forderte. Einer „vegetativen Schaffensperiode“ (Dietrich Wild) werden die informelleren Bilder zugeordnet, „mikrokosmische Kompositionen“ und „aus der Welt des Steins erschaut“ (Wolfgang Eschmann) werden sie genannt, erfüllt von einem „naturhaft-poetischen Zauber“ (Otto Conrad) und im Allgemeinen werden sie als eine Befreiung des künstlerischen Temperaments Rupps aus der Unterdrückung durch das Geometrische gesehen.

Pater Albert Deblaere, S.J., 1964 am St-Jan-Berchmanscollège in Brüssel tätig und mit einer Professur an der Päpstlichen Universität Gregoriana in Rom betraut, hat zur Eröffnung der Ausstellung Rupp/Petermann in Koblenz am 25.7.1964 die abstrakte Kunst als die „einzig konkrete“ bezeichnet, die zurückführe *zum Gegenstand, zu der*

³⁵⁷ Wolfgang Eschmann in einem Bericht der Rhein-Zeitung vom 16./17./18. Juni 1978 zum 70. Geburtstag Max Rupps. Hervorhebung d. Verf.

³⁵⁸ Uwe Anhäuser im Idar-Obersteiner Wochenblatt vom 21.6.1978. Hervorhebung d. Verf.

³⁵⁹ Kritik in „Die Rheinpfalz“ vom 4.9.1964 anlässlich der Ausstellung Max Rupp und Reinhold Petermann im Kurfürstlichen Schloss Mainz vom 1. bis 19. September 1964.

*Schöpfung der Natur, zum Stein, zum Metall, zur Fläche und zur Farbe mit ihrer eigenen Ursprache und mit ihrer Gesetzlichkeit*³⁶⁰, wohingegen Realismus und Naturalismus in ihrer Absicht, Illusion zu erzeugen, am weitesten von der Realität und der Natur entfernt seien. Bei Rupp sieht Deblaere die Fähigkeit entwickelt, die geheimnisvolle Eigensprache und den Dialog der Farben auf der einen Seite in Souveränität zu beherrschen, auf der anderen Seite als Künstler die dienende Funktion übernehmen zu können, die Farben das Bild mit ihrer leuchtenden Sprache wie selbst aufbauen zu lassen und die in ihnen **zum Ausdruck kommenden Gesetze der Natur** sprechen zu lassen.³⁶¹

Den Blickwinkel erweiternd kommt in vielen Stellungnahmen ein am formalen Gehalt orientiertes Verständnis zum Ausdruck. Es wird über die Fähigkeit Rupps nachgedacht, Form, Linie und Farbe durch einen ausgeklügelten Zusammenhang nicht abbildend sondern auf andere Art inhaltlich werden zu lassen, indem ihr Zusammenspiel in der Variation zu Bildaussagen führt. Auf der Einladungskarte zur Einzelausstellung Rupps in der Galerie Schumacher 1964 schreibt K. F. Ertel:

Klare Lineamente, schwebende, die Gegensätze ausspielende Form-Figuren geben seinen Bildern Zusammenhang und Halt. Alles ist bedachte Proportion, es herrscht das Maß und eine feine Ponderation des Gebundenen und Gelösten. Derart wird unter den Händen dieses Malers die Malfläche zu einer Art Raster, in dessen Netz der „Form-Inhalt“ sich quasi konstruiert.

Auch im zum 80. Geburtstag des Künstlers verfassten Beitrag von Armin Peter Faust werden die Kompositionen Rupps als „**Schöpfung** parallel zur Welt“ angesprochen, als **Sichtbarmachung** von etwas, verbunden mit einem „Geist- und Gefühlserlebnis ganz im Sinne Kandinskys“.³⁶²

³⁶⁰ **DEBLAERE 1964**, ohne Paginierung. Der Vortrag Pater Deblaeres wurde durch die Vermittlung des Beigeordneten der Stadt Koblenz, Dr. Alfred Richter, ermöglicht, welcher mit Deblaere befreundet war. Brief Dr. A. Richter an Max Rupp vom 9. Juni 1964, **StadtA I-O**, Nachlass Max Rupp; noch unverzeichnet. Pater A. Deblaere (1916-1994) befasste sich nach der Beschäftigung mit kunsthistorischen Themen vor allem mit Geschichte und Theorie mystischer Literatur und lehrte an der Theologischen Fakultät der Jesuiten in Heverlee bei Leuven und der Päpstlichen Universität Gregoriana in Rom. Für seine Promotion hatte Deblaere das kunstgeschichtliche Thema der Dissertation zugunsten einer Arbeit über die niederländische Mystikerin Maria Petyt fallen lassen.

³⁶¹ Weiter unten verdeutlicht Deblaere diesen Aspekt der Werke der beiden ausstellenden Künstler, indem er deren „Zusammenarbeit mit der Natur“ beschreibt als ein Herausheben der unartikulierten Schöpfung, der Materie, welcher die Sprache des Künstlers auferlegt wird. Zugleich wird so der Schöpfung eigene Sprache „erlöst“ und zum Reden gebracht. Auch einige Jahre später interpretiert Deblaere in dem Vortrag „L’art, langage du mystère“ (1978) die Absichten des Künstlers des XX. Jahrhunderts – er wählt Mondrian als Beispiel – in diesem Sinne: *Mondriaan, devenu un peu théosophe, cherche à rendre dans ses tableaux les équilibres des forces cosmiques, à exprimer les lois elles-mêmes universellement présentes et actives. C’est une des recherches principales des grands artistes du XX^e siècle.* **FAESEN 2004**, 173.

³⁶² Vgl. **FAUST 1987**. Hervorhebung d. Verf.

ZUSAMMENFASSUNG

Nach Betrachtung der Sinndeutungen die abstrakter Malerei aus unterschiedlichen Positionen heraus attribuiert werden, führt die Analyse zu folgenden Ergebnissen:

1. Aus den Versuchen, den möglichen metaphysischen Gehalt abstrakter Bilder zu bestimmen, resultiert ein Interpretationsgefüge in Form einer geschlossenen Vernetzung

Die Begriffsgruppe, innerhalb derer sich die interpretativen Ausführungen bewegen, ist relativ geschlossen und ihre Variabilität resultiert aus der Anwendung von Synonymen, was dieser Art der Interpretation die Kritik der Oberflächlichkeit, Beliebigkeit und des „mystifizierenden Kauderwelsch“ eintrug.

2. Abstrakte Malerei ist gemalte Kunsttheorie oder: die Theorie des abstrakten Bildes ist eine Theorie der Kunst

Das Thema der Kunst als Verhüllung wird durch die Ungegenständlichkeit verfeinert. Indem das Bild den Gegenstand nicht dem Blick freigeben kann, da er vordergründig nicht vorhanden ist, fungiert es wie ein geschlossener Vorhang, vor dem der Betrachter dennoch weiß, dass dahinter etwas zu suchen ist. Dialektisch wird durch die offensichtlich doppelte Verhüllung, die das Bild ohne Gegenstand „zeigt“, das Wesentliche offenbart. Die Ebene hinter dem „Vorhang“ wird in der Betrachtung identisch mit einer Ebene, welche die Erfahrungswelt des Betrachtenden selbst genannt werden könnte. Die Beziehung, die Betrachter und abstraktes Bild verbindet, kann somit eine engere sein als im Falle einer gegenständlichen Malerei, welche erst in einem zweiten oder dritten Betrachtungsschritt, nach der Benennung und Zuordnung der Bilderscheinung, nach dem Erleben des Betrachters fragt.

Auch die Nobilitierung des Künstlers ist ein Aspekt, der aus der Gegenstandslosigkeit der Malerei resultiert. Viele Maler betonen, erst diese Art der Malerei ermögliche ihnen, die Wahrheit der Dinge zu zeigen, eine fast platonische Sichtweise. Und wie schon Leonardo seine Schüler Mauern betrachten ließ, um darin verborgene Bilder zu entdecken, bietet nun auch der abstrakt malende Künstler dem Betrachter gestaltete Flächen, in denen er Numinoses entdecken kann.

3. Abstrakte Bilder können den Charakter von Begriffen in einem nichtsprachlichen Kommunikationssystem haben

Ein Problem ist hier die Unvollständigkeit des Kommunikationssystems, da es Charakteristika eines Privatsystems aufweist; die Begriffe sind in ihrer Subjektivität ohne interdisziplinäre Studien nicht abgrenzbar und sie sind nicht vereinbart. Unverzichtbar ist hier zur Erhellung der Zusammenhänge der Einbezug der Wahrnehmungspsychologie bezüglich Farbwirkung, Flächen- und Linientheorien,

Figur/Grund-Problematik und ähnlicher Charakteristika. Dass hier Zusammenhänge bestehen, zeigt die Betrachtung der in Kategorien zusammengefassten Deutungsansätze, die zahlenmäßige Häufung von „Kernbegriffen“. Hier ist der Punkt, an dem die traditionelle Kunstgeschichtsschreibung zugunsten einer empirischen Wahrnehmungsanalyse verlassen werden müsste. *Weil sie mit eigenen Mitteln in eigener Sprache bildet*³⁶³ besteht Bedarf nach einer grundlegenden Auseinandersetzung mit diesem interdisziplinär anzusetzenden Problem abstrakter Bildnerie, in dem auch anthropologisch orientierte Ansätze zu berücksichtigen wären.³⁶⁴

4. Die Auseinandersetzung mit einem abstrakten Bild verlangt einen symbolisierenden Akt, dem eine bestimmte Form des Erlebens vorausgeht

Der Prozess des Sehens und der Wahrnehmung wird selbst zum Thema bei der Betrachtung eines ungegenständlichen Bildes. Zentrale Anliegen werden die Überlegungen „Es ist wie...es scheint mir...es erinnert mich...es wirkt auf mich...“. Gefühle und Empfindungen werden nicht durch Gegenständliches determiniert, sondern vom Betrachter selbständig entwickelt, wobei hier gerne Vergleiche zu „reiner Musik“ wie der Fuge gezogen werden.³⁶⁵

Das Ergebnis des Versuchs, die Wahrnehmung in Vorstellungen wie die eines Zeichens, komplexer eines Symbols zu überführen oder gar Begriffe für die abstrakte Malerei zu finden, führen in einer großen Zahl der Fälle dazu, dass sich der Rezipient in oben beschriebenem Netzwerk metaphysischer Gehalte bewegt.

³⁶³ DOMNICK 1947, 20.

³⁶⁴ Neumeyer hat sich bezüglich der Bildzeichen in Bildern Kandinskys, Klees und Miros die Frage nach der sprachadäquaten Gemeingültigkeit gestellt, wobei auch hier wieder Natur und Schöpfung als wesentliche Vergleiche ungegenständlichen Schaffens benannt werden: *Aber das magische Zeichen ist nicht mehr von einem objektiven Kulturinhalt der Religion bestimmt, sondern steigt, freigewählt, aus dem Ich und ›id‹ des Schöpfers empor. Die Sprache dieser Bilderschrift wird nicht in Schulen gelehrt, ihre Zeichen beziehen sich nicht auf einen festgelegten Inhalt, und ihr Verstehen kommt nicht aus dem Bewußtsein. Wie kann aber eine Bilderschrift verstanden werden, der keine Übereinkunft entspricht? Wenn wir eine solche Übereinkunft in einem bestimmten Bewußtseinsinhalt suchen, kann sie es nicht. Suchen wir aber das Sinnzeichen aus dem eigenen spontanen Übereinstimmen mit dem Schöpfungsspiel der Natur zu begreifen, wie es sich auch im Künstler vollzieht, dann nehmen wir an jener Bilderwelt teil, die sich im Bilde entfaltet. Dann gehören wir jener ›Naturmythologie‹ an, von der Novalis geträumt hat. Unter seiner Führung erschließt sich uns die ›Dynamik des Geisterreiches‹: ›Die Bezeichnung durch Töne und Striche ist eine bewunderungswürdige Abstraktion. Vier Buchstaben bezeichnen mir Gott; einige Striche eine Million Dinge. Wie leicht wird hier die Handhabung des Universums, wie anschaulich die Konzentrität der Geisterwelt!‹. NEUMEYER 1961, 142. Als Quelle für das Novalis-Zitat gibt Neumeyer an: *Fragmente. Ed. Ernst Kamnitzer. Dresden 1929. Nr. 2056.* An anderer Stelle spricht Neumeyer – ähnlich wie auch Zahn – von einer *optischen Weltsprache* (S.147). *Die Erscheinung des Bildes ist seine Bedeutung*, schließt Neumeyer (S.165), und diese Erscheinung hat an Schöpferischem teil, ihre Quelle ist der „Weltstoff“.*

³⁶⁵ Vgl. BAUMEISTER 1947, 50.

Als Ergebnis der Analyse der bildkünstlerischen und theoretischen Äußerungen Rupps ist hinzuzufügen:

5. Im Werk des mittelhheinischen Künstlers Max Rupp lassen sich, sowohl in seiner Malerei als auch in den Kommentaren und Reaktionen auf diese Malerei von Seiten der Kunstkritik und der Betrachter und in den fassbaren Texten des Künstlers und Pädagogen Hinweise auf eine Eingebundenheit in diese Zusammenhänge finden.

Rupp bekannte sich für seine noch gegenständliche Schaffensphase zu französischen Vorbildern wie Braque oder Matisse, dann jedoch besonders zu Villon und Magnelli und entwickelte aus den beiden Linien der geometrischen und der lyrisch-organischen Abstraktion Zwischenbilder zwischen Auflösung und Ordnung. In den Anfängen seines „Weges zur Abstraktion“ wird auch in seinem Manuskript einer Vorlesungsreihe „Vom Abbild zum Sinnbild“ deutlich, dass ihm auch die sich in den vorgestellten Kategorien der Sinndeutung abstrakter Malerei bewegendem Äußerungen der Theoretiker der Abstraktion bekannt waren und auch sein künstlerisches Denken geprägt hatten. Dies gilt ebenso für die Postulierung einer aktiven, symbolbildenden Rolle des Betrachters. Ebenso fügt sich die Reaktion des Publikums auf seine Bilder in die zeittypische Beschreibung abstrakter Malerei als besonders geeignete Vermittlerin daseinsbezogener Zusammenhänge.

Den Gegenstand als Ausgangspunkt oder als Anmutung seiner ungegenständlichen Malerei ließ er zu³⁶⁶, befand sich so jedoch auf einer Zwischenstufe, die im Streit um Figuration und Abstraktion in der französischen Malerei als „Grenzgängertum“ kritisiert wurde.³⁶⁷

³⁶⁶ Überraschenderweise explizit hervorgehoben hat er das für das Bild „Schneesmelze“ von 1968.

³⁶⁷ Vgl. **WEBER-SCHÄFER 2001** und Anm. 136.

AUSSTELLUNGEN

E = Einzelausstellung

1941

Idar-Oberstein, Turnhalle am Stadthaus
Große Kunstaussstellung Gau Moselland „Kunst der Westmark“
Paris
Kunstaussstellung der deutschen Wehrmacht, 28.9.-19.10.

1948

Birkenfeld
Birkenfelder Maler

1949

Koblenz, Alte Burg
Erste Ausstellung der Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein (AKM)
Trier, Museum der Stadt Trier, Simeonstift
Rheinische Malerei der Gegenwart

1950

Bad Kreuznach, Ringschule,
Kunstaussstellung während des Weinbaukongresses. AKM und Gäste/ Arbeitsgemein-
schaft Pfälzer Künstler
Trier, Museum der Stadt Trier, Simeonstift
Bildende Kunst am Mittelrhein. Ausstellung der AKM

1951

Darmstadt, Mathildenhöhe
Kunstaussstellung Freie Darmstädter Künstlervereinigung
Trier, Simeonstift
Trierer Kunstaussstellung 1951

1952

Koblenz, Koblenzer Hof
Quinzaine Culturelle - Vierzehn Tage Kunst, Bildende Kunst, Musik, Photo,
veranstaltet von der Deutsch-Französischen Gesellschaft. Organisation der
Kunstaussstellung: Galerie SPIELHAGEN, Koblenz
Mainz, Landtag (Barockpalais des Deutschritterordens)
Weihnachtsverkaufsausstellung 1952 der Künstler von Rheinland-Pfalz. 1. Landes-
kunstaussstellung
Speyer, Historisches Museum der Pfalz
Pfälzische Sezession (Gast)

1953

Idar-Oberstein, Stadthaus

Malerei und Plastik. Ausstellung von Werken Idar-Obersteiner Künstler. Rudolf Wild · Max Rupp · Kurt Heiderich · Ilse Kussler

Trier, Städt. Museum, Simeonstift

Zeitnahe Kunst. Trierer Gruppe mit auswärtigen Gästen

1954

Koblenz, Pavillon Mainzer Straße

Form + Farbe, Sommerliche Kunstausstellung, (AKM)

1955

Koblenz, Kurfürstliches Schloss

Deutsch-Französische Kulturwochen: Ausstellung deutscher und französischer Künstler, Malerei, Graphik, Plastik

1956

Düsseldorf, Ehrenhof

Deutscher Künstlerbund

Koblenz, Kurfürstliches Schloss

Landeskunstausstellung Rheinland-Pfalz und Saar (AKM)

Mainz, Haus am Dom

Neue Gruppe Rheinland-Pfalz

Paris, Galerie Raymond Duncan

Exposition Groupe de Peintres Rhenans et Sarrois

Reutlingen, Spendhaus

Neue Gruppe Rheinland-Pfalz

1957

Koblenz, Kurfürstliches Schloss

Form und Farbe 1957, (AKM)

Ludwigshafen, Kulturhaus

Pfälzische Sezession. Mit einer Gedächtnisausstellung für Rolf Müller-Landau

Mainz, Haus am Dom

Herbstausstellung der Vereinigung bildender Künstler Mainz e.V.

1958

Koblenz, Kurfürstliches Schloss

form + farbe 58, AKM

Mainz, Haus am Dom

neue gruppe rheinland-pfalz

Saarbrücken, Saarländmuseum

neue gruppe saar (Gast)

1959

Dijon, Musée de Dijon
Salon International de la Grande Semaine des Arts, Union des Artistes Catholiques
Bourguignons

Mainz, Haus am Dom
neue gruppe rheinland-pfalz

1960

Koblenz, Kurfürstliches Schloss
form + farbe 60, AKM

Mainz, Haus am Dom
neue gruppe rheinland-pfalz

Mainz, Haus am Dom
neue gruppe rheinland-pfalz: schwarzweiss und monochrom

1961

Frankfurt a. M., Haus Limpurg
neue gruppe rheinland-pfalz

Koblenz, Kurfürstliches Schloss
Kunstaussstellung Rheinland-Pfalz – Burgund (AKM mit Künstlergruppe Confrontation,
Dijon)

Koblenz, Kurfürstliches Schloss
form + farbe 61, AKM

Witten, Märkisches Museum; Kaiserslautern, Pfälzische Landesgewerbeanstalt;
Mainz, Haus am Dom und Kassel, Kunstverein
neue gruppe rheinland-pfalz

1962

Bochum, Galerie Falazik
neue gruppe rheinland-pfalz

Dijon, Saint-Philibert
Salon 1962, Gruppe „Confrontation“

Koblenz, Kurfürstliches Schloss
form + farbe 62, AKM

Ludwigshafen, Kulturhaus
Pfälzische Sezession

Mainz, Haus am Dom
neue gruppe rheinland-pfalz

Menton, Residence du Louvre
Peintres Allemands Contemporains (AKM)

Prüm/Eifel und Brüssel

5. Ausstellung Europäische Vereinigung Bildender Künstler aus Eifel und Ardennen /
Groupement Européen des Artistes des Ardennes et de L'Eifel

Wiesbaden, Nassauischer Kunstverein, Städtisches Museum
neue gruppe rheinland-pfalz

1963

Koblenz, Kurfürstliches Schloß
form + farbe 63 + Gastausstellung der „Groupe d'Emulation Artistique du Nivernais“

Mainz, Gutenberg-Museum
neue gruppe rheinland-pfalz

Prüm

6. Ausstellung Europäische Vereinigung Bildender Künstler aus Eifel und Ardennen/
Groupement Européen des Artistes des Ardennes et de L'Eifel

Zürich, Galerie Beno. E

1964

Koblenz, Kurfürstliches Schloss und Mainz, Kurfürstliches Schloss. E
Max Rupp, Malerei und Reinhold Petermann, Plastik (AKM)

Mainz, Aula der Staatl. Ingenieur- und Werkkunstschule
neue gruppe rheinland-pfalz

München, Galerie Schumacher. E

Nevers, Chapelle Sainte-Marie
Le Groupe, Deuxieme Exposition de Printemps

1965

Koblenz, Kurfürstliches Schloss
form + farbe 65

Ludwigsburg, Galerie Voelter. E
Max Rupp und Reinhold Petermann

Mainz, Römisch-Germanisches Zentralmuseum im Kurfürstliches Schloss und
Ludwigshafen, Kulturhaus
neue gruppe rheinland-pfalz

1966

Koblenz, Haus Metternich
form + farbe 66

Ludwigshafen, Bürgermeister-Ludwig-Reichert-Haus
Pfälzische Sezession. 20 Jahre Pfälzische Sezession

Simmern, Schloss
Maler des Hunsrücks

Steenwijk, Schloß Zwaluwenburg
Moderne Malerei

1967

Ludwigshafen, Bürgermeister-Ludwig-Reichert-Haus
Das blaue Bild. Die blaue Farbe als Thema in der Malerei von 1910 bis 1967

Prüm

Jubiläumsausstellung Europäische Vereinigung Bildender Künstler aus Eifel und
Ardennen / Groupement Européen des Artistes des Ardennes et de l'Eifel

1968

Idar-Oberstein, Aula des Göttenbach-Gymnasiums. E
Max Rupp. Malerei

Koblenz, Künstlerhaus Metternich. E
Max Rupp: Gemälde aus vier Jahrzehnten

Koblenz, Künstlerhaus Metternich
form + farbe 68, Jubiläumsausstellung AKM

Ludwigshafen, Bürgermeister-Ludwig-Reichert-Haus
Pfälzische Sezession

1970

Koblenz, Haus Metternich
form + farbe 70

1971

Bonn, Haus der Arbeiterwohlfahrt
Malerei und Graphik der Gegenwart. Ausstellung anlässlich der Bildauswahl für den
Kalender 1972 der Arbeiterwohlfahrt

Koblenz, Haus Metternich
form + farbe 71

Ludwigshafen, Bürgermeister-Ludwig-Reichert-Haus
Pfälzische Sezession

Mainz, Mittelrheinisches Landesmuseum
Landeskunstaussstellung Rheinland-Pfalz

1972

Koblenz, Haus Metternich
form + farbe 72

1973

Idar-Oberstein, Kreissparkasse. E
Max Rupp. Zeichnungen und Gemälde 1929-1973

Idar-Oberstein, Aula Göttenbach-Gymnasium
Kunstverein Obere Nahe, Malerei, Grafik, Plastik

Kirchheimbolanden, Ev. Gemeindehaus
Kunstmarkt amnesty international

Koblenz, Kurfürstliches Schloss
Landeskunstaussstellung Rheinland-Pfalz

1974

Idar-Oberstein, Aula Göttenbach-Gymnasium
Kunstverein Obere Nahe

Kirchheimbolanden, Ev. Gemeindehaus
Kunstmarkt amnesty international

Koblenz Künstlerhaus Metternich

form + farbe 74. 25 Jahre Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein

1975

Koblenz, Haus Metternich

form + farbe 75

1976

Idar-Oberstein

Kunstverein Obere Nahe, „Das kleine Bild“

Koblenz, Mittelrhein-Museum

form + farbe 76

1977

Koblenz, Haus Metternich

form + farbe 77

Koblenz, Künstlerhaus Metternich

Hans Roosen – Max Rupp – Horst Wiegershausen. Malerei – Graphik - Plastik

1978

Birkenfeld, Galerie Heinz Webeler. **E**

„Max Rupp - Arbeiten aus fünf Jahrzehnten“

Idar-Oberstein, Galerie H. Munsteiner

Walter Brusius - Axel O. Gross – Sis M. Koch – Walter Olinger – Ingeborg Reischauer
– Max Rupp – Dr. E. Slavik – Heinz Webeler

Idar-Oberstein, Kreissparkasse. **E**

„Max Rupp. Bilder ohne Titel“

Kaiserslautern, Pfalzgalerie

Pfälzische Sezession

Koblenz, Künstlerhaus Metternich

form + farbe 78

1979

Kirn, Birkenfelder Landesbank. **E**

Max Rupp – Zeichnungen und Gemälde aus 50 Jahren

Koblenz, Künstlerhaus Metternich

Rheinland '79 (AKM)

Koblenz, Künstlerhaus Metternich

form + farbe 79

1980

Koblenz, Künstlerhaus Metternich
form + farbe 80
Trier, Kurfürstliches Palais
Landeskunstaussstellung Rheinland-Pfalz

1981

Kaiserslautern, Pfalzgalerie
Pfälzische Sezession
Koblenz, Künstlerhaus Metternich
form + farbe 81

1982

Koblenz, Künstlerhaus Metternich
form + farbe 82
Mainz, Rathaus-Foyer
Die Mainzer Kunstszene nach der Stunde Null 1945-1954. Malerei - Grafik - Plastik
Stipshausen, Atelier Bernd Munsteiner
Atelieraussstellung

1983

Idar-Oberstein, Kreissparkasse, E
„Max Rupp. Malerei·Graphik·Plastik“
Idar-Oberstein Kreissparkasse
Kunstverein Obere Nahe, Jahresausstellung '83
Koblenz, Künstlerhaus Metternich und Maastricht, Dominikanerkirche
form + farbe 83
Mainz, Mittelrheinisches Landesmuseum
Pfälzische Sezession
Mainz, Mittelrheinisches Landesmuseum
Landeskunstaussstellung Rheinland-Pfalz

1984

Koblenz, Künstlerhaus Metternich
form + farbe 84

1985

Mainz, Brückenturm, Galerie der Stadt Mainz
Reinhold Petermann, Plastik – Max Rupp, Malerei. E

1986

Koblenz, Künstlerhaus Metternich
form + farbe 86
Pirmasens, Wasgauhalle
„Querschnitt“, Landeskunstaussstellung BBK Rheinland-Pfalz

1987

Koblenz, Künstlerhaus Metternich
form + farbe 87

Mainz Landesmuseum
Aufbruch nach 1945

1988

Idar-Oberstein, Kunstverein E

1989

Koblenz, Künstlerhaus Metternich
form + farbe 89

Koblenz, Künstlerhaus Metternich
Jubiläumsausstellung „40 Jahre AKM“

1990

Idar-Oberstein, Kreissparkasse
Kunstverein Obere Nahe, „Geld“

Koblenz, Künstlerhaus Metternich
form + farbe 90

Ludwigshafen, Bürgermeister-Ludwig-Reichert-Haus
Preisträger und Stipendiaten Rheinland-Pfalz 1984-1989

1991

Koblenz, Künstlerhaus Metternich
form + farbe 91

1992

Koblenz, Künstlerhaus Metternich
form + farbe 92

1993

Idar-Oberstein, Kreissparkasse. E

1994

Koblenz, Künstlerhaus Metternich
form + farbe 94

1995

Speyer, Historisches Museum der Pfalz und Schloss Mainau
50 Jahre Pfälzische Sezession

1998

Idar-Oberstein, Kreissparkasse. E
„Kleine Formate“

2003

Kirn, Firma Braun Büffel

„Leder – Design - Malerei“. Markus Erhard, Design, Max Rupp, Malerei

Bilder Rupps aus dem Privatbesitz der Familie Braun und aus dem Nachlass

LITERATURVERZEICHNIS

AKM 1974

Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein (Hrsg.): Kunst und Künstler im mittelrheinischen Raum im 20. Jahrhundert. 25 Jahre Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein. Koblenz 1974.

ARNHEIM 1978

Rudolf Arnheim: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges. Neufassung. Berlin, New York 1978. (Titel der Originalausgabe: Art and Visual Perception – A psychology of the creative eye, Berkeley and Los Angeles 1954).

AUSST.KAT. BASEL 1961

Maurice Estève. Ausst.Kat. Basel 1961.

AUSST.KAT. BERLIN 1965

Willi Baumeister 1889 – 1955. Ausst.Kat. Berlin 1965.

AUSST.KAT. BERLIN 1972

Willi Baumeister. Zeichnungen und Gouachen. Ausst.Kat. Berlin 1972.

AUSST.KAT. BRAUNSCHWEIG 2000

Weltenharmonie. Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens. Ausst.Kat. Braunschweig 2000.

AUSST.KAT. FRANKFURT 1994

Nicolas de Staël. Retrospektive. Ausst.Kat. Frankfurt 1994.

AUSST.KAT. INGOLSTADT 1979

Ärzte des zwanzigsten Jahrhunderts in Bildnissen von Rudolf Großmann. Verfasser Telse Timm und Jörn Henning Wolf. Ausst.Kat. Ingolstadt 1979 [=Kataloge des Deutschen Medizinhistorischen Museums].

AUSST.KAT. KÖLN 1965

Willi Baumeister. Gemälde und Zeichnungen. Ausst.Kat. Köln 1965.

AUSST.KAT. LUDWIGSHAFEN 1967

Das blaue Bild. Die blaue Farbe als Thema in der Malerei von 1910 bis 1967. (bearb. von Berthold Roland). Ausst.Kat. Ludwigshafen 1967.

AUSST.KAT. LUDWIGSHAFEN 1971

Pfälzische Sezession 1971. Ausst.Kat. Ludwigshafen 1971.

AUSST.KAT. MAINZ 1960

neue gruppe rheinland-pfalz, Katalogtext von Hans Helmut Hofstätter. Ausst.Kat. Mainz 1960.

AUSST.KAT. MAINZ 1963/1

Berliner Geist – Berliner Leben. Zeichnungen, Lithographien, Radierungen von Rudolf Grossmann. Ausst.Kat. Mainz 1963.

AUSST.KAT. MAINZ 1963/2

neue gruppe rheinland-pfalz, malerei grafik plastik. Ausst.Kat. Mainz 1963.

AUSST.KAT. MAINZ 1972

Max Slevogt. Nachlaß auf Neukastel. Ausst.Kat. Mainz 1972.

AUSST.KAT. MAINZ 1987

Berthold Roland (Hrsg.), Aufbruch nach 1945. Bildende Kunst in Rheinland-Pfalz 1945-1960. Ausst.Kat. Mainz 1987.

AUSST.KAT. PARIS 1970/1

André Beaudin. Oeuvres 1921-1970. Centre National d'Art Contemporain (Hrsg.). Ausst.Kat. Paris 1970.

AUSST.KAT. PARIS 1970/2

Héliou. Cent tableaux 1928-1970. Paris 1970 (=Archives de l'art contemporain 15).

AUSST.KAT. TÜBINGEN 1975

Willi Baumeister. Zeichnungen und Gouachen. Ausst.Kat. Tübingen 1975.

AUSST.KAT ZÜRICH 1963

nicolas de stael. Gimpel & Hanover Galerie. Ausst.Kat. Zürich 1963.

BAUMEISTER 1947

Willi Baumeister: Das Unbekannte in der Kunst. Stuttgart 1947.

BAUMGART 1953

Fritz Baumgart: Die Kunst unserer Zeit. Düsseldorf 1953.

BAZAINE 1953/1

Jean Bazaine : Notes sur la peinture d'aujourd'hui. Edition revue et augmentée. Paris 1953 (Originalausgabe 1948), dt.: Notizen zur Malerei der Gegenwart. Frankfurt am Main 1959. Übersetzung von Paul Celan.

BAZAINE 1953/2

Jean Bazaine. Zusammengestellt von Ernst Scheidegger und Walter Hachler. Ed. Maeght, Paris 1953.

BECKER/RUPP 1974

Kurt Becker/Max Rupp: Idar-Oberstein, Neuss 1974, [= Rheinische Kunststätten, Heft 9 und 2. veränd. Auflage 1981, Heft 166, Hrsg.: Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz].

BENJAMIN 1989

Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt a. M. 1989¹⁷ (1. Aufl. 1963).

BOEHM 1990

Gottfried Boehm: Abstraktion und Realität. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstphilosophie in der Moderne, in: Philosophisches Jahrbuch, 97. Jg., Freiburg/ München 1990, 225-237.

BOEHM 1995/1

Gottfried Boehm: Die Bilderfrage, in: Gottfried Boehm (Hrsg.): Was ist ein Bild? München 1995² (1994), 325-343.

BOEHM 1995/2

Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder, in: Gottfried Boehm (Hrsg.): Was ist ein Bild? München 1995² (1994), 11-38.

BRENSKE 2005

Stefan Brenske: Ikonen und die Moderne/Icons and Modern Art (unter wiss. Mitarbeit von Carolin Krüger-Bahr). Regensburg 2005.

BRION 1958

Marcel Brion: Frankreich und Ecole de Paris, in: Will Grohmann (Hrsg.): Neue Kunst nach 1945. Köln 1958, 11-50.

BROCK 1990

Bazon Brock: Zur Ikonographie der gegenstandslosen Kunst, in: Bazon Brock/Achim Preiß (Hrsg.): Ikonographia. Anleitung zum Lesen von Bildern, [= Festschrift Donat de Chapeaurouge], München 1990, 307-316.

BRUNO 1993

Giordano Bruno: Von der Ursache, dem Prinzip und dem Einen (Venedig 1584). Aus dem Italienischen übersetzt von Adolf Lasson. Mit einer Einleitung von Werner Beierwaltes. Herausgegeben von Paul Richard Blum. Hamburg 1993⁷. [=Meiner Philosophische Bibliothek Band 21]

BÜCHNER 1963

Joachim Büchner: Fritz Winter. Recklinghausen 1963 [=Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart Bd. 25].

BURCHARTZ 1949

Max Burchartz: Gleichnis der Harmonie. Gesetz und Gestaltung der bildenden Künste. Ein Schlüssel zum Verständnis von Werken der Vergangenheit und Gegenwart. München 1949.

CONRADT 1967

Otto Conradt: Max Rupp – ein Sechziger, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1968. Heimatkundliche Beiträge zum Volkstum und zur Geschichte des Glantales, des Westrichs und des Birkenfelder Landes. Neuwied 1967, 172-176.

DEBLAERE 1964

P. A. Deblaere S. J.: Die Entwicklung der modernen Kunst und das Werk von Max Rupp und Reinhold Petermann. Vortrag anlässlich der Eröffnung der Ausstellung Max Rupp und Reinhold Petermann am 25. Juli 1964 im Kurfürstlichen Schloss zu Koblenz, Veröffentlichung Mittelrheinischer Kunstkreis e.V. Koblenz, Koblenz 1965.

DIDI-HUBERMAN 1999

Georges Didi-Huberman: Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes. München 1999. [Bild und Text]. Französ. Originalausgabe 1992.

DOMNICK 1947

Ottomar Domnick (Hrsg.): Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei. Ein Zyklus. Bergen/Obb. 1947.

ECO 1972

Umberto Eco: Einführung in die Semiotik. Autorisierte deutsche Ausgabe von Jürgen Trabandt. München 1972.

ECO 1973

Umberto Eco: Das offene Kunstwerk. Frankfurt 1973.

ERNST 1956

Harro Ernst: Fritz Winters Beitrag zum Thema Abstraktion, in: Die Kunst und das schöne Heim, Jg. 54, Heft 9, 1956, 330-333.

ERTEL 1966

Kurt Friedrich Ertel: Moderne Malerei in Deutschland. Vom Impressionismus bis zur Gegenwart. Mit 40 Bildtafeln, Bayreuth 1966.

FAESEN 2004

Rob Faesen, S. J. (Hrsg.): Albert Deblaere, S. J. (1916-1994). Essays on mystical literature=Essais sur la littérature mystique=Saggi sulla letteratura mistica. Leuven 2004 [= Bibliotheca Ephemeridum theologicarum Lovaniensium CLXXVII].

FAUST 1987

Armin Peter Faust: Zeit und Zeitlosigkeit. Zum 80. Geburtstag von Max Rupp, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1988, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Bergweiler 1987, 161-163.

FESTSCHRIFT 1978

Festschrift für Max Rupp, herausgegeben vom Verein für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld, Mainz 1978. [=Mitteilungen des Vereins für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld. Sonderheft 30].

FLECKNER 1995

Uwe Fleckner (Hrsg.): Die Schatzkammern der Mnemosyne: ein Lesebuch mit Texten zur Gedächtnistheorie von Platon bis Derrida. Mit einem Bildessay von Sarkis. Dresden 1995.

FLUSSER 1990

Vilém Flusser: Eine neue Einbildungskraft, in: Volker Bohn (Hrsg.): Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, Band 3. Frankfurt am Main 1990, 115-126.

GAUS 1986

Joachim Gaus: Wege, Methoden und Probleme der Symbolforschung – ein Diskussionspapier, in: Symbolon, Jahrbuch für Symbolforschung, Neue Folge, Band 8, Hrsg. Peter Gerlitz, Gesellschaft für wissenschaftliche Symbolforschung e.V., Köln 1986, 9-34.

GEHLEN 1986

Arnold Gehlen: Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Frankfurt 1986³ (1960).

VON GRAEVENITZ 1995

Antje von Graevenitz: Bildfuge und Bildhaftigkeit. Zwischenzonen in der Kunst um 1945, in: InterZonale 1945. Konferenz der Bilder, Ausstellungskatalog Kiel 1995, 23-31.

HAFTMANN 1951

Werner Haftmann: Fritz Winter. Bern 1951.

HAFTMANN 1954

Werner Haftmann: Malerei im 20. Jahrhundert. 2 Bände . München 1954/55.

HAFTMANN 1957

Werner Haftmann: Fritz Winter. Triebkräfte der Erde. München 1957.

HAFTMANN 1960

Werner Haftmann: Über das moderne Bild. Eröffnungsrede zur Ausstellung ›documenta‹ Kunst des 20. Jahrhunderts, ›Frankfurter Allgemeine Zeitung‹ 30.7.1955, Wiederabdruck in: Ders.: Skizzenbuch zur Kultur der Gegenwart. Reden und Aufsätze. München 1960, 117-123.

HAFTMANN 1980

Werner Haftmann: Der Mensch und seine Bilder. Aufsätze und Reden zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Hrsg. Karl Gutbrod, Köln 1980.

HELDMANN 2004

Werner Heldmann: Musisches Gymnasium Frankfurt am Main 1939-1945. Eine Schule im Spannungsfeld von pädagogischer Verantwortung, künstlerischer Freiheit und politischer Doktrin. Frankfurt am Main 2004.

HEYEN/KEIM 1996

Franz-Josef Heyen, Anton M. Keim (Hrsg.): Auf der Suche nach neuer Identität. Kultur in Rheinland-Pfalz im Nachkriegsjahrzehnt. Mainz 1996 [= Veröffentlichungen der Kommission des Landtages für die Geschichte des Landes Rheinland-Pfalz, Bd.20].

HIRNER-SCHÜSSELE 1990

René Hirner-Schüssele: Von der Anschauung zur Formerfindung. Studien zu Willi Baumeisters Theorie moderner Kunst. (Tübingen, Univ., Diss.) Worms 1990. [=Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, 32].

HÖVER 1948

Otto Höver: Abbild und Sinnbild. Das Abstrakte als schöpferische Ausdrucksform in der heutigen Kunst und in anderen Zeitaltern der Kunstentwicklung. Emmendingen o. J. [1948].

HOFMANN 1966

Werner Hofmann: Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen. Stuttgart 1966.

HOFSTÄTTER 1959

Hans H. Hofstätter: Neue Gruppe Rheinland-Pfalz, in: Das Kunstwerk. Eine Zeitschrift über alle Gebiete der Bildenden Kunst, Jg. XII, Doppelheft 11/12, Mai/Juni 1959, 78.

KAEMMERLING 1979

Ekkehard Kaemmerling (Hrsg.): Ikonographie und Ikonologie: Theorien, Entwicklung, Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem Band 1. Köln 1979.

KANDINSKY 1926

Wassily Kandinsky: Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. München 1926 [=Bauhausbücher 9].

KANDINSKY 1952

Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst. Bern-Bümplitz 1952, 10. Auflage, ohne Jahr, mit einer Einführung von Max Bill.

KANDINSKY 1980

Kandinsky. Die Gesammelten Schriften Band I, herausgegeben von Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch. Bern 1980.

KELLER 1976

Horst Keller: Fritz Winter. München 1976.

KLEE 1976

Paul Klee. Schriften, Rezensionen und Aufsätze, herausgegeben von Christian Geelhaar, Köln 1976.

KOKOSCHKA 1954

Oskar Kokoschka: Gegenstandslose Kunst?, in: „Universitas“, 9. Jg., Nr.12, 1954, 1297-1300.

KRIEGER 1998

Verena Krieger: »Wir suchen andere Werte, eine andere Inspiration, eine andere Kunst...«. Das Interesse der Avantgarde am Bildkonzept der Ikone, in: Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die russische Avantgarde. Ausst.Kat. Hamburg und Zürich 1998, 31-40, Erweiterter Wiederabdruck in: Als Chagall das Fliegen lernte. Von der Ikone zur Avantgarde. Ausst.Kat. Frankfurt am Main 2004, 20-40.

KRIS/KURZ 1980

Ernst Kris/Otto Kurz: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Frankfurt am Main 1980.

LANKHEIT 1976

Klaus Lankheit: Franz Marc. Sein Leben und seine Kunst. Köln 1976.

LEONHARD 1953

Kurt Leonhard: Augenschein und Inbegriff. Die Wandlungen der neuen Malerei. Stuttgart 1953.

LOHBERG 1986

Gabriele Lohberg: Fritz Winter – Leben und Werk: mit Werkverzeichnis der Gemälde und einem Anhang der sonstigen Techniken. München 1986.

LÜTZELER 1961

Heinrich Lützeler: Abstrakte Malerei. Bedeutung und Grenze. Gütersloh 1961.

MEISSNER 1989

Günter Meißner (Hrsg.): Franz Marc. Briefe, Schriften und Aufzeichnungen. Leipzig und Weimar 1989².

MOSZYNSKA 1997

Anna Moszynska: Reinheit und Glaube – Die Lockung der Abstraktion, in: Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal (Hg.), Die Epoche der Moderne. Kunst im 20. Jahrhundert. Ausstellungskatalog Berlin 1997, 201-219.

NEUMEYER 1961

Alfred Neumeyer: Die Kunst in unserer Zeit. Versuch einer Deutung. Stuttgart 1961.

PETH 1984

Alfred Peth: Ilse Wild-Kussler zum 60. Geburtstage, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1985, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Baumholder 1984, 122-127.

PICHT 1986

Georg Picht: Kunst und Mythos. Mit einer Einführung von Carl Friedrich von Weizsäcker. Stuttgart 1986 [=Vorlesungen und Schriften Georg Picht, herausgegeben von Constanze Eisenbart in Zusammenarbeit mit Enno Rudolph].

POPP 1986

Ingrid Popp: Der Maler Otto Laible (1898–1962). Monographie und Werkverzeichnis. Freiburg/Breisgau 1986. (Freiburg, Univ. Diss. 1985) [=Hochschulsammlung Philosophie: Kunstgeschichte Band 6].

RENNER 1988

Helmut Renner: Max Rupp. Eine biographische Skizze. Koblenz 1988 [=Mittelrheinische Hefte, Band 14].

RENNER 2004

Helmut Renner: „Als Maler habe ich das Beste noch nicht gegeben“ (Max Rupp in einem Brief an die Eltern vom 1. Mai 1942 aus Smolensk), in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 2005, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, Idar-Oberstein 2004, 259-264.

RENNER 2006

Helmut Renner: August Schmelzer. Ein fast vergessener Graveur, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 2007, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, Idar-Oberstein 2006, 252-257.

ROH 1956

Franz Roh: Persönliche Erinnerungen an Willi Baumeister, in: Die Kunst und das schöne Heim, 54. Jahrgang, München 1956, 210f.

ROH 1962

Franz Roh: Streit um die moderne Kunst. Auseinandersetzung mit Gegnern der neuen Malerei. München 1962.

ROOSEN 1968

Hans Roosen: Betrachtungen zu Bildern von Max Rupp, in: Jahrbuch für Geschichte und Kunst des Mittelrheins und seiner Nachbargebiete, herausgegeben vom Verein für Geschichte und Kunst des Mittelrheins in Verbindung mit der Nassauischen Kulturstiftung, 18/19. Jg. 1966/67, Neuwied am Rhein 1968, 172-197.

RUPP 1948

Max Rupp: Vom Abbild zum Sinnbild. Unveröffentlichtes Manuskript zu einer Seminarreihe der VHS Idar-Oberstein, Nachlass Max Rupp, Stadtarchiv Idar-Oberstein, noch unverzeichnet. Abschrift im Anhang dieser Arbeit.

RUPP 1968

Max Rupp: Wege und Umwege zur Kunst, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1969, Heimatkundliche Beiträge zum Volkstum und zur Geschichte des Glantales, des Westrichs und des Birkenfelder Landes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Weißenturm am Rhein 1968, 153-159.

RUPP 1972/1

Max Rupp: Rudolf Karpenstein (Einführung), herausgegeben vom Verein für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld, Birkenfeld/Nahe 1972, 9-16 [=Mitteilungen des Vereins für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld, Sonderheft 21].

RUPP 1972/2

Max Rupp, Subjektiv gesehen. Erinnerungen an das Berlin vor 1933, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1973, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Weißenthurm/Rhein 1972, 133-140.

RUPP 1973

Max Rupp. Aus 25 Jahren, herausgegeben vom Verein für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld, Birkenfeld 1973. [=Mitteilungen des Vereins für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld, Sonderheft 22].

RUPP 1975

Max Rupp: Aus dem Protokollbuch der Künstler-Klause, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1976, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Neuwied/Rhein 1975, 140-149.

RUPP 1987

Max Rupp: Wege und Umwege zur Kunst. Die ersten Semester, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1988, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Bergweiler 1987, 155-161.

RUPP 1998

Max Rupp: Bilder sind für das Auge geschaffen (1948), in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1999, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, Idar-Oberstein 1998, 150-152.

SCHMIDT 1970

Doris Schmidt (Hrsg.): Briefe an Günther Franke. Porträt eines deutschen Kunsthändlers. Köln 1970.

SEDLMAYR 1955

Hans Sedlmayr: Die Revolution der modernen Kunst. Hamburg 1955.

SEMON 1920

Richard Semon: Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens, Leipzig 1920 (Originalausgabe 1904).

SEUPHOR 1967

Michel Seuphor: Gestaltung und Ausbruch in der modernen Kunst. Olten 1967. (Titel der Originalausgabe: Le style et le cri. Quatorze essais sur l'art de ce siècle, Paris 1965).

SMOLIK 1992

Noemi Smolik: Von der Ikone zum gegenstandslosen Bild. Der Maler Vasilij Kandinskij. München 1992 (Köln, Univ., Diss., 1987).

VON STOCKHAUSEN 1998

Tilman von Stockhausen: Der gescheiterte Mäzen? Ottomar Domnick und die Stuttgarter Staatsgalerie, in: Thomas W. Gaehtgens u. Martin Schieder (Hrsg.): Mäzenatisches Handeln. Studien zur Kultur des Bürgersinns in der Gesellschaft. Zwickau 1998, 179-195. [=Festschrift für Günter Braun zum 70. Geburtstag].

THEISSING 1987

Heinrich Theissing: Die Zeit im Bild. Darmstadt 1987.

TUCHMAN/FREEMAN 1988

Maurice Tuchman, Judi Freeman (Hrsg.): Das Geistige in der Kunst: abstrakte Malerei 1890-1985. Stuttgart 1988. Übersetzung der Originalausgabe: The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985, Ausst.Kat. Los Angeles 1986.

VALLIER

Dora Vallier : Jacques Villon. Œuvres de 1897 à 1956. Paris 1957.

VENZMER 1988

Wolfgang Venzmer: Max Rupp. Bilder aus sechs Jahrzehnten. Birkenfeld/Nahe 1988. [=Mitteilungen des Vereins für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld, Sonderheft 53].

WEBER-SCHÄFER 2001

Harriet Weber-Schäfer: Die Kontroverse um Abstraktion und Figuration in der französischen Malerei nach 1945. Köln 2001. (Köln, Univ., Diss., 1997).

WEDEWER 2007

Rolf Wedewer: Die Malerei des Informel. Weltverlust und ICH-Behauptung. Berlin 2007.

WEIDENMANN 1988

Bernd Weidenmann: Psychische Prozesse beim Verstehen von Bildern. Bern, Stuttgart, Toronto 1988.

WEISCHEDEL 1952

Wilhelm Weischedel: Die Tiefe im Antlitz der Welt. Entwurf einer Metaphysik der Kunst. Tübingen 1952. [= Philosophie und Geschichte. Eine Sammlung von Vorträgen und Schriften aus dem Gebiet der Philosophie und Geschichte, 73/74]

WILD 1987

Klaus Eberhard Wild: Vierzig Jahre Volkshochschule Idar-Oberstein (1948-1988), in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1988, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Bergweiler 1987, 140-148.

WORRINGER 1956

Wilhelm Worringer: Problematik der Gegenwartskunst (1948) in: Ders.: Fragen und Gegenfragen. Schriften zum Kunstproblem. München 1956, 138-154.

ZAHN 1946

Leopold Zahn: Abkehr von der »Natur«, in: Das Kunstwerk, 1. Jahr, Doppelheft 8/9, 1946-47, 3-6.

ZIMMERMANN 2002

Reinhard Zimmermann: Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky. 2 Bde.: Band I: Darstellung, Band II: Dokumentation., Berlin 2002.

ZWEITE 2005

Armin Zweite: Sehen, Reflektieren, Erscheinen. Anmerkungen zum Werk von Gerhard Richter, in: Gerhard Richter [anlässlich der Ausstellung Gerhard Richter, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 12. Februar bis 16. Mai 2005;

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München, 4. Juni bis 21. August 2005] herausgegeben von der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen mit einem Essay von Armin Zweite und dem Werkverzeichnis 1993-2004. [Katalogred. Anette Kruszynski]. Düsseldorf 2005, 12-100.

Verzeichnis der Schriften über Max Rupp (chronologisch)

Walther Klein: Birkenfelder Maler, Birkenfeld 1948.

K. F. Ertel: Rheinpfälzische Malerei der Gegenwart, in: Das Kunstwerk, Eine Zeitschrift über alle Gebiete der Bildenden Kunst, Achtes Jahr, Heft 1, Baden-Baden 1954, 35-38; 1 Abb. S. 32.

Otto Conradt, Max Rupp – ein Fünziger, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1959, Heimatkundliche Beiträge zum Volkstum und zur Geschichte des Glantales, des Westrichs und des Birkenfelder Landes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Neuwied am Rhein 1958, 166.

K. F. Ertel: Max Rupp. 50 Jahre, in: Kunst und Volk, 20. Jahrgang, Heft 3, Zürich 1958, 65, 1 Abb.

Werner Hanfgarn: 200 Jahre Mainzer Kunstschule (III). Im neuen Haus unter neuer Leitung, in: Das neue Mainz, Zeitschrift für Wirtschaft, Verkehr, Kultur, Hrsg. Städt. Presseamt, Heft 4, Mainz 1958.

Hans Vollmer (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts, Band 4, Leipzig 1958, 132.

Hans H. Hofstätter: Neue Gruppe Rheinland-Pfalz, in: Das Kunstwerk, Eine Zeitschrift über alle Gebiete der Bildenden Kunst, Jg. XII, Doppelheft 11/12, Mai/Juni 1959, 78; 1 Abb. S. 76.

Max Rupp, Malerei. Reinhold Petermann, Plastik. Ausst.Kat. Koblenz/Mainz 1964.

K. F. Ertel: Max Rupp. R.C. Idar-Oberstein, in: Der Rotarier, Monatszeitschrift der deutschen und österreichischen Rotarier der Distrikte 149,150,151,152,153 und 181 Rotary International, Hamburg 1964, Heft 3 (März), Nr. 160, 207, 8 Abbildungen.

Günter Pfeiffer: Max Rupp, in: Max Rupp. Malerei, Reinhold Petermann. Plastik, Ausst.Kat. Koblenz/Mainz 1964, 4-6.

P. A. Deblaere S. J.: Die Entwicklung der modernen Kunst und das Werk von Max Rupp und Reinhold Petermann. Vortrag anlässlich der Eröffnung der Ausstellung Max Rupp und Reinhold Petermann am 25. Juli 1964 im Kurfürstlichen Schloss zu Koblenz, Veröffentlichung Mittelrheinischer Kunstkreis e.V. Koblenz, Koblenz 1965.

Hajo Knebel: Hunsrücker Maler und Malerei der Gegenwart, in: Jahrbuch des „Hunsrückverein e.V.“ 1966.

Das blaue Bild. Die blaue Farbe als Thema in der Malerei von 1910 bis 1967. (Bearb. von Berthold Roland) Ausst.Kat. Ludwigshafen, Bürgermeister-Ludwig-Reichert-Haus 1967, Textbeitrag des Künstlers, 1 Abbildung.

Otto Conradt: Das Wandbild, in: Berufsbildende Schulen Landkreis Birkenfeld, Hrsg. Landkreis Birkenfeld, Neuwied 1967, 63, 1 Abb. und in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1968, Heimatkundliche Beiträge zum Volkstum und zur Geschichte des Glantales, des Westrichs und des Birkenfelder Landes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Neuwied am Rhein 1967, 4, 1 Abb.

Otto Conradt: Max Rupp – ein Sechziger, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1968, Heimatkundliche Beiträge zum Volkstum und zur Geschichte des Glantales, des Westrichs und des Birkenfelder Landes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Neuwied am Rhein 1967, 172-176, 3 Abb.

Klaus-Eberhard Wild, Literatur, Bildende Kunst, Gestaltendes Handwerk, in: Lebendiges Rheinland-Pfalz, Zeitschrift für Kultur und Geschichte, herausgegeben von der Landesbank Rheinland-Pfalz, Jg. 12, Heft 1 (Landkreis Birkenfeld), 11-17.

Hans Roosen: Betrachtungen zu Bildern von Max Rupp, in: Jahrbuch für Geschichte und Kunst des Mittelrheins und seiner Nachbargebiete, herausgegeben vom Verein für Geschichte und Kunst des Mittelrheins in Verbindung mit der Nassauischen Kulturstiftung, 18/19. Jg. 1966/67, Neuwied am Rhein 1968, 172-197, 14 Abbildungen.

Max Rupp. Malerei. Ausst.Kat. Idar-Oberstein und Koblenz 1968 mit Beiträgen von K.F Ertel, Günter Pfeiffer, Berthold Roland und Thomas Schröder. Idar-Oberstein und Koblenz 1968.

Max Rupp. „Sommer“, in: Kunst der Gegenwart. Kalender 1972 der Arbeiterwohlfahrt. Hrsg. Arbeiterwohlfahrt Bundesverband e.V., (künstlerische Bearbeitung und Interpretation Gertrud Sentke), 21. Jg., Bonn 1971.

Max Rupp. Aus 25 Jahren, herausgegeben vom Verein für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld, Birkenfeld/Nahe 1973. [Mitteilungen des Vereins für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld, Sonderheft 22].

Festschrift für Max Rupp, herausgegeben vom Verein für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld, Mainz 1978. [=Mitteilungen des Vereins für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld, Sonderheft 30].

Hajo Knebel: Max Rupp, 70 Jahre jung..., in: Begegnungen. Kunst in Rheinland-Pfalz. Ein Jahrbuch des Berufsverbandes Bildender Künstler Rheinland-Pfalz 1978/79, Koblenz 1979, 75-79.

Helmut Renner: Max Rupp zum 75. Geburtstag, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1984, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Baumholder 1983, 153-166, 7 Farbabbildungen.

Hajo Knebel: Bildende Kunst und Künstler des 20. Jahrhunderts im Hunsrück, in: Werner Meurer als Gruß zum 75. Geburtstag, Koblenz 1986, 53-61. [=Mittelrheinische Hefte, Bd. 12].

Armin Peter Faust: Zeit und Zeitlosigkeit. Zum 80. Geburtstag von Max Rupp, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1988, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Bergweiler 1987, 161-163.

Berthold Roland (Hrsg.): Aufbruch nach 1945. Bildende Kunst in Rheinland-Pfalz 1945-60. Ausst.Kat. Mainz 1987.

Uwe Anhäuser: Er sitzt nicht auf der letzten Bank. Literatur über und von Max Rupp, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1989, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Bergweiler 1988, 115-117.

Susanne Armbruster: Zwischen Himmel und Hölle. Kritische Streifzüge durch Mainzer Museen und Galerien, in: MAINZ. Vierteljahreshefte für Kultur, Politik, Wirtschaft, Geschichte, 8. Jg., Heft 2, April 1988, 93-99.

Helmut Renner: Max Rupp. Eine biographische Skizze. Koblenz 1988. [=Mittelrheinische Hefte, Bd.14].

Hans Roosen: Maler und Homme de lettres. Anmerkungen zu Max Rupp, der am 17. Juni achtzig Jahre alt wurde, in: MAINZ. Vierteljahreshefte für Kultur, Politik, Wirtschaft, Geschichte, 8. Jg., Heft 3, Juli 1988, 71-78, 7 Abb., 1 Portraitfotografie

Wolfgang Venzmer, Max Rupp. Bilder aus sechs Jahrzehnten. Birkenfeld/Nahe 1988. [= Mitteilungen des Vereins für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld, Sonderheft 53].

Armin Peter Faust: Grüße von Tizian (Eine kleine Nachbetrachtung zur Geburtstagsfeier von Max Rupp am 19.6.1993), in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1994, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, Idar-Oberstein 1993, 127-128.

Max Rupp, in: Meinrad Maria Grewenig, Wilhelm Weber (Hrsg.): 50 Jahre Pfälzische Sezession, Ausst.Kat. Speyer 1995, 118f, 1 Farbabbildung.

KUNST/OBERE/NAHE/KUNST, Katalog der Bildenden Künstler der Oberen Nahe 1948-1995, herausgegeben vom Kunstverein Obere Nahe in Zusammenarbeit mit dem Verein f. Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld, Birkenfeld 1995. [= Mitteilungen des Vereins für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld, Sonderheft 61].

Wilhelm Weber: Reduktion und Abstraktion. Neue Wege in der bildenden Kunst, in: Franz-Josef Heyen und Anton M. Keim (Hrsg.): Auf der Suche nach neuer Identität. Kultur in Rheinland-Pfalz im Nachkriegsjahrzehnt, Mainz 1996, 339-416. [=Veröffentlichungen der Kommission des Landtages für die Geschichte des Landes Rheinland-Pfalz, Bd. 20].

Helmut Renner: Ein Nachruf auf den Erzähler Max Rupp, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 2003, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, Idar-Oberstein 2002, 240-244, 3 Farbabbildungen, 1 S/W-Foto.

Helmut Renner: „Als Maler habe ich das Beste noch nicht gegeben“ (Max Rupp in einem Brief an die Eltern vom 1. Mai 1942 aus Smolensk), in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 2005, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, Idar-Oberstein 2004, 259-264, 5 S/W-Abbildungen, 1 S/W-Foto.

Ulrich H. Laub: Gedenktafel für Max Rupp. Ansprache zur Enthüllung der Tafel am 13.11.2004 auf dem Kirchplatz in Oberstein, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 2006, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, Idar-Oberstein 2005, 190-193.

Helmut Renner: August Schmelzer. Ein fast vergessener Graveur, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 2007, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, Idar-Oberstein 2006, 252-257, Abb. eines Gemäldes und einer Zeichnung von Max Rupp.

R. Petermann, I. Wild-Kussler, H.Ruppel, H.Renner: Alte Freunde erinnern sich an Max Rupp – der am 17. Juni 1908 – vor 100 Jahren – geboren wurde, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 2008, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, Bad Kreuznach 2007, 211-213.

Filmdokumentation

MAX RUPP. Porträt eines Idar-Obersteiner Künstlers. Ein Film von Josef Hansen, Rolf Huth, Horst Keller, Gerd Freudenberg, Uwe Siebert und Rudolf Franz. Unter Verwendung von Filmaufnahmen von 1972, 2004 und 2005.

Filmclub „Studio 68“ Idar-Oberstein 2005.

Max Rupp – eigene Schriften

Bilder sind für das Auge geschaffen, Rhein-Zeitung 1948, Wiederabdruck in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1999, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, Idar-Oberstein 1998, 150-152.

Reisebilder aus dem Süden (1957), in: Kunst und Künstler im mittelrheinischen Raum im 20. Jahrhundert, herausgegeben von der Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein, Koblenz 1974, 35.

Der bildende Künstler und die Gesellschaft (1958), in: Max Rupp. Aus 25 Jahren, herausgegeben vom Verein für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld, Birkenfeld/Nahe 1973 [=Mitteilungen des Vereins für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld, Sonderheft 22], 152-156.

In memoriam Rudolf Wild-Idar (1960), in: Rudolf Wild-Idar, herausgegeben vom Verein für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld, Birkenfeld/Nahe 1970 [=Mitteilungen des Vereins für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld, Sonderheft 17], 7-10.

Katalogvorwort zur Kollektivausstellung des Malers Professor Hanns Altmeier anlässlich seines 60. Geburtstages. Galerie Haus Metternich, Koblenz 1966.

Die „Kunst am Bau“ der neuen Berufsschule, in: Berufsbildende Schulen Landkreis Birkenfeld, Hrsg. Landkreis Birkenfeld, Neuwied 1967, 63-65.

Der Meister des Obersteiner Altars und seine Zeit, in: Mitteilungen des Vereins für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld, Mai 1970.

Rudolf Karpenstein (Einführung), herausgegeben vom Verein für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld, Birkenfeld/Nahe 1972 [=Mitteilungen des Vereins für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld, Sonderheft 21], 9-16.

Rede zur Eröffnung der Jahresausstellung 1973 des Kunstvereins Obere Nahe, in: Festschrift für Max Rupp, herausgegeben vom Verein für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld, Mainz 1978 [= Mitteilungen des Vereins für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld, Sonderheft 30], 84-86.

Über Kunstkritik. Rede zur Jahreshauptversammlung 1974 des Kunstvereins Obere Nahe, in: Festschrift für Max Rupp, herausgegeben vom Verein für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld, Mainz 1978 [= Mitteilungen des Vereins für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld, Sonderheft 30], 87-89.

25 Jahre Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein, in: Kunst und Künstler im mittelrheinischen Raum im 20. Jahrhundert, herausgegeben von der Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein, Koblenz 1974, 23-27.

Felsenkirche, in: Kurt Becker/Max Rupp: Idar-Oberstein, Neuss 1974, [= Rheinische Kunststätten, Heft 9 und 2. veränd. Auflage 1981, Heft 166, Hrsg.: Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz].

Rede zur Eröffnung der Edvard-Frank-Ausstellung in der Kunststube am Krankenhaus Idar-Oberstein 1975, in: Festschrift für Max Rupp, herausgegeben vom Verein für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld, Mainz 1978 [= Mitteilungen des Vereins für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld, Sonderheft 30], 90-91.

Die Präsentation und Rezeption von Bildern. Rede zur Eröffnung der Jahresausstellung 1976 des Kunstvereins Obere Nahe: „Das Kleine Bild“, in: Festschrift für Max Rupp, herausgegeben vom Verein für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld, Mainz 1978 [= Mitteilungen des Vereins für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld, Sonderheft 30], 92-94.

Ahnentafel. Erstes Kapitel einer noch nicht abgeschlossenen Autobiographie, in: Festschrift für Max Rupp, herausgegeben vom Verein für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld, Mainz 1978 [= Mitteilungen des Vereins für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld, Sonderheft 30], 78-83.

Rechts und Links. Eine Betrachtung, in: Festschrift für Max Rupp, herausgegeben vom Verein für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld, Mainz 1978 [= Mitteilungen des Vereins für Heimatkunde im Landkreis Birkenfeld, Sonderheft 30], 95-98.

Brief vom 5.2.1990, in: Inwendig voller Figur...Wolfgang Venzmer zum Abschied nach 25 Dienstjahren im Landesmuseum Mainz. Mainz 1990, 26.

Beiträge zum Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld

Zwei junge Goldschmiede, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1967, Heimatkundliche Beiträge zum Volkstum und zur Geschichte des Glantales, des Westrichs und des Birkenfelder Landes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Neuwied am Rhein 1966, 93-95.

Wege und Umwege zur Kunst, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1969, Heimatkundliche Beiträge zum Volkstum und zur Geschichte des Glantales, des Westrichs und des Birkenfelder Landes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Weißenturm am Rhein 1968, 153-159.

Porträt eines Kommunarden, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1971, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des

Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Weißenturm /Rhein 1970, 149-153.

Rudolf Karpenstein wird achtzig, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1972, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Weißenturm /Rhein 1971, 95-100.

Der Maler Albin Edelhoff, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1973, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Weißenturm/Rhein 1972, 83-87. (M.R./Rupp?)

Subjektiv gesehen. Erinnerungen an das Berlin vor 1933, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1973, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Weißenturm/Rhein 1972, 133-140. Mit einer einleitenden Würdigung des Künstlers.

Der Maler und Bildhauer Hermann Nees. Rekonstruktion eines Lebenslaufs, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1974, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Neuwied/Rhein 1973, 105-111.

Rudolf Casper wird 75, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1975, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Neuwied/Rhein 1974, 71-73.

Edvard Frank in Birkenfeld, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1975, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Neuwied/Rhein 1974, 81-84.

Ein Neujahrsgruß von 1910, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1975, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Neuwied/Rhein 1974, 118-120.

Drei unbekannte Slevogt-Zeichnungen im Birkenfelder Museum, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1975, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Neuwied/Rhein 1974, 131-133.

Ein Bestseller-Autor in Oberstein, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1976, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Neuwied/Rhein 1975, 128-130.

Aus dem Protokollbuch der Künstler-Klause, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1976, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Neuwied/Rhein 1975, 140-149.

Zur Chronik der Obersteiner Hauptstraße, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1978, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Baumholder 1977, 115-122.

Ein Missverständnis, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1978, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Baumholder 1977, 148. (M.R.?)

Münchner, Mainzer, Obersteiner: Prof. Anton Pleyer, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1979, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Baumholder 1978, 134-138.

Der Obersteiner Lokaldichter Friedel Morlath, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1980, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Baumholder 1979, 125-130.

Ein Autor und sein Buch, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1980, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Baumholder 1979, 119-123.

Kurt Beckers „Bilder einer Landschaft“, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1981, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Baumholder 1980, 46.

Kehraus für einen lieben Nachbarn, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1981, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Baumholder 1980, 171-172, 1 Zeichnung.

Jurist und Musiker, Beamter und Bohemien. Günther Ries zum Gedächtnis, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1982, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Baumholder 1981, 101-102.

Zwei Zugereiste, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1982, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Baumholder 1981, 120-123, 2 Portraitzeichnungen.

Zwei Zugereiste, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1983, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Baumholder 1982, 156-158, 2 Portraitzeichnungen.

Die Ausschleife, ein technisches Kulturdenkmal, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1984, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Baumholder 1983, 99.

Ein „Noh“-Ruf, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1985, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Baumholder 1984, 192-197, 1 Zeichnung.

„Dir liebe Goth Dein Herzlieber Patt“. Ein Patenbrief aus Fischbach, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1985, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Baumholder 1984, 197-198.

Ein Franzose in Birkenfeld, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1987, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Baumholder 1986, 150-153.

Wege und Umwege zur Kunst. Die ersten Semester, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1988, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Bergweiler 1987, 155-160.

Edvard Frank zum Gedächtnis, in: Heimatkalender des Landkreises Birkenfeld 1990, Beiträge zur Geschichte und Gegenwart des Landes an der oberen Nahe, des Westrichs, des Hoch- und Idarwaldes, herausgegeben vom Landkreis Birkenfeld, Bergweiler 1989, 81-83.

ANHANG:

MANUSKRIFT „VOM ABBILD ZUM SINNBILD“ VON MAX RUPP (1948)

Die Orthographie des Originaltextes und Unterstreichungen im Text wurden unverändert übernommen.

Vom Abbild zum Sinnbild

Eine Einführung in die moderne Malerei

7stündig mit Lichtbildern

von Max Rupp

- I Die abbildende Malerei
- II Ungegenständliche Kunstformen
- III Das Sehen und das Sichtbare
- IV Der Bildinhalt und die Bildgestalt
- V Die Bildmittel
- VI Der Bildbau
- VII Die "Unverständlichkeit" der modernen Kunst

Im Verlauf der Vorlesungen, deren Zweck es ist, die verbreitetsten Missverständnisse und Fehltritte zu beseitigen und den Hörer aus der vorausgesetzten Ablehnung der modernen Kunst zu Anerkennung oder doch zumindest Duldung zu führen, werden Gegenstände behandelt, die sowohl den kunstfreundlichen Laien interessieren wie den auf irgendeinem Gebiet der Kunst Schaffenden angehen: Kinderkunst, Volkskunst, "Frühe" Kunst, Ornament und Dekoration, Material und Form in den angewandten Künsten usw. Die Entwicklung der modernen Kunst wird von den Altmeistern des 19. Jhs. bis zu den Lebenden als sinnvolles Ganzes darzustellen und den Hörern nahezubringen versucht. Franz Marc über die neuen Bilder und Ideen: "Der Wind führt sie über die Länder, es hilft nichts, sich dagegen zu wehren. Man wird nicht wollen, aber man wird müssen."

[Die abbildende Malerei]

Bilder malen und über Bilder reden ist zweierlei. Trotzdem ist das eine genau so schwierig wie das andere und beides nicht ungefährlich. Man ist in dem einen wie in dem andern Fall gezwungen, Farbe zu bekennen, und das Ergebnis ist in jedem Fall, ob gelungen oder nicht, eine sehr persönliche Äusserung, die zu einer Blossstellung mit allen ihren Folgen für den Urheber werden kann.

Jede Kunstübung erfordert den ganzen Menschen, und nichts charakterisiert einen Menschen so sehr wie sein Kunstschaffen, sein Reagieren auf Kunstwerke und schliesslich seine Meinung über Kunstwerke.

Jedes Kunstwerk ist ein Teil des Menschen, der es hervorgebracht hat, und dieser wieder ist aus der Zeit, in der er lebt, aus dem Raum, in dem er lebt, so wenig herauszudenken, dass jeder Versuch, eine Reihe von Kunstwerken mit beschreibenden und erklärenden Worten zu begleiten - selbst wenn man sich nur zu gerne in der schmalen Fahrinne des Formalen bewegen möchte - immer wieder die Klippen des Menschlichen und Zeitlichen streift.

Wer also z.B. über Malerei spricht, setzt sich allen möglichen Missdeutungen aus nicht anders als jemand, der etwa über die Vorgeschichte des zweiten Weltkriegs sprechen würde.

Es ist noch nicht so lange her, dass alles der Politik untergeordnet wurde, da wundert es uns nicht, dass immer noch hinter allem das Politische vermutet und gesucht wird. Man hat es so sehr verlernt, sachlich zu denken, dass man einen Menschen, der nur darum bemüht ist, eine Sache sachlich zu behandeln - d.h. sie in ihren richtigen Proportionen zu ihrer Umgebung, mit Licht und Schatten in der richtigen Verteilung, darzustellen - garnicht mehr für möglich hält.

Ich möchte Sie davon überzeugt wissen, dass es mir nur darum geht, die neue Malerei als Malerei zu behandeln, und dass auch da, wo unsere Betrachtung das Politische und Konfessionelle berührt, mir nichts ferner liegt als eine irgendwie geartete ausserkünstlerische Beeinflussung.

Sie werden finden, dass ich nur europäische Maler nenne; einfach deshalb weil die aussereuropäische Malerei einschliesslich der englischen keine Rolle spielt. Entweder ist sie eine rein provinzielle Angelegenheit oder sie ist Kopie und Karikatur der europäischen Malerei. Und die europäischen Länder, die eine originale Malerei hervorgebracht haben, sind wiederum nur die des Westens, des Nordens und des Südwestens. Und da ist wieder zu bemerken, dass die europäische Malerei von den zwei Brennpunkten Paris und Berlin ausstrahlt; es gibt seit 100 Jahren kaum einen Maler von Bedeutung, der nicht in einer dieser Metropolen entscheidende Anregungen empfangen hätte.

Diese Vorlesungen heißen mit Absicht „Eine Einführung in die moderne Malerei“. Eine Einführung, d.h. eine unter vielen möglichen und zwar die meinige. Sie haben also eine sehr subjektive Äusserung zu erwarten.

Ich bin nicht der Meinung, dass eine Meinung dadurch an Wert gewinnt, dass viele andere der gleichen Meinung sind.

Vieles was mir noch nicht so klar war, dass ich es hätte aussprechen können, habe ich in der Unterhaltung mit Herrn Edvard Frank in Birkenfeld, einem authentischen Vertreter der modernen Malerei, geklärt. Diese Unterhaltungen fingen meistens morgens um neun Uhr an und dauerten bis um zwei Uhr nachts. Der Tabakverbrauch war erheblich. Daher riechen diese Ausführungen mehr nach Tabak und Terpentin als nach Druckerschwärze.

Ich hoffe, verständlich zu sein, bitte Sie aber, von Anfang an aufzupassen. Es gehört alles, was gesagt wird, zum Thema. Erwarten Sie nicht, dass ich erst in der sechsten oder siebten Vorlesung mit meinen Ueberraschungen herausrücke! Es gibt keine Ueberraschungen und keinen Schlusseffekt. Fassen Sie diese Einführung als ein Mosaik auf, das aus vielen bunten Steinchen zusammengesetzt ist, die erst alle zusammen ein Bild ergeben.

Der Titel dieser Vorlesungen heisst "Vom Abbild zum Sinnbild" in Anlehnung an eine Ausstellung moderner Malerei, die vor etwa 20 Jahren in Frankfurt stattfand und auch so hiess.

Meine Kenntnis von Originalen allerneuster Malerei beruht im wesentlichen auf zwei Ausstellungen, die 1946 und 47 in Mainz stattfanden: "Die moderne französische Malerei" und "Die neue deutsche Kunst".

Eine gute Gedächtnisauffrischung war die Ausstellung der Expressionisten, die zur Zeit in Frankfurt gezeigt wird. Ich habe da Bilder wiedergesehen, die ich vor zehn Jahren zuletzt gesehen hatte, und war erstaunt, wie sich mit dem zeitlichen Abstand [die Wertverhältnisse verschieben]

Ich kann nicht alle Maler nennen, von denen heutzutage die Rede ist, sondern nur die wichtigsten, solche, die wesentliches zur neuen Kunst beigetragen haben und deren Bedeutung mir über jede Mode hinaus feststeht. Vieles ist nur dadurch klar zu machen, dass ich denselben Gegenstand in verschiedenen Zusammenhängen zeige. Wiederholungen sind nicht zu vermeiden, müssen im Interesse der Klarheit in Kauf genommen werden.

Das Wort „modern“ gebraucht man, seitdem es aufgekommen ist, immer zugleich als Schimpfwort und als Lob: die einen finden immer, das Moderne erschüttere alle geistigen, sozialen und sittlichen Grundlagen, sei absurd, hässlich, lächerlich und lasterhaft, die andern sehen darin den nicht mehr zu überbietenden Gipfel alles Erreichten. Die meisten bringen es nicht fertig, eine neue Erscheinung auf irgendeinem Gebiet zu betrachten, ohne sie sogleich logischen, ästhetischen oder moralischen Gesichtspunkten zu unterwerfen. Zu einer neuen Erscheinung in der Kunst sollte man sich aber vernünftigerweise verhalten wie einem Tier oder einer Pflanze gegenüber, die als Geschöpfe und Gewächse der Natur nun einmal da sind und ihre Lebensberechtigung haben, auch wenn wir nicht mit ihnen einverstanden sind. Ob wir den Gang einer Gans lächerlich finden, ob wir es für unpraktisch halten, im Sommer ein Schaf zu sein, der Natur ist das gleichgültig, sie bringt unentwegt Gänse und Schafe hervor.

Es gibt schon zu denken, dass man jemand in die Kunst seiner eignen Zeit und seines eignen Raumes einführen muss. Wären sie Chinesen oder Malaien, so könnte man Ihren Wunsch, in die westeuropäische Malerei eingeführt zu werden, verstehen. So aber ist dieser Wunsch nicht ohne Komik. Die Ratlosigkeit ist allgemein, ob sie nun klar ausgesprochen und mit dem Bedürfnis verbunden ist, der modernen Kunst näher zu kommen oder ob sie sie stumm ablehnt oder laut über sie lacht. Selbst diejenigen, die gegen die moderne Kunst aktiv werden und sie verbieten oder verbieten möchten, tun es aus dem dumpfen Gefühl, dass sich da etwas abspielt, wovon sie nichts verstehen, und bekanntlich ist dieses Gefühl eines der ärgerlichsten.

Willi Baumeister: "Eine der schmachlichsten Empfindungen ist diejenige, auf etwas zu stossen, das man nicht verstehen und das man in die sonst durchaus verständlich scheinende reale Welt nicht einordnen kann. Solche Empfindungen hat jeder schon erlebt. Man ist plötzlich auf einen inferioren Platz verwiesen: durch eine Seite in einem Werk von Kant oder durch ein wenig Farbe auf einer Leinwand."

Man lehnt die moderne Malerei ab, weil man nicht versteht, wie diese Bilder zustande gekommen sind. Welche Hausfrau lehnt aber ein elektrisches Bügeleisen ab, weil sie nichts von Elektrizität versteht?

Aber man lehnt nicht nur ab, man ist auch abgeschreckt. Eine Vorlesung über moderne Malerei scheinen viele Leute für die Vorführung eines Abnormitätenkabinetts zu halten oder für die Veranstaltung eines Nudistenklubs. Es gibt natürlich auch Abnormitäten unter den neuen Bildern, aber wo gäbe es die nicht? Man übersieht sie gern im täglichen Leben, aber in der neuen Malerei drängt sich alles um sie wie die Gaffer auf dem Rummelplatz um das Kalb mit den zwei Köpfen.

Nicht wenig schuld an dieser schiefen Auffassung von der modernen Kunst sind die Zeitungen und angeblich seriösen Kunsthefte, die mit Vorliebe einen bestimmten Typ von Malerei abdrucken, so dass beim Laien der Eindruck entsteht, dies allein sei die moderne Kunst. Es gibt auch andere. - Und dann die vielen, die sich bloss abgesehen haben, wie die Picassos und Beckmanns sich räuspern und wie sie spucken, und die durch äusserliche Nachahmung gewisser Züge das Bild der modernen Malerei verfälschen! Es sind Mitläufer, die zum Unterschied von den politischen erst anfangen mitzulaufen, wenn der Anführer bereits abgetreten ist!

Davon abgesehen, bleibt die neue Malerei alles in allem unbeliebt, unverständlich und unbequem. Wilhelm Worringer, der bedeutende Kunstgelehrte, der trotz seines Alters sich temperamentvoll wie ein Junger für die neue Kunst einsetzt, spricht sogar von einem neuen "Bildersturm der Konsumenten" - das ist das Publikum - gegen die neuen Darstellungsformen der "Produzenten" - das sind die Kunstschaffenden - und meint, "die Leute, die entsetzt die modernen Kunstaustellungen verlassen und

die für jeden Bildersturm auf diese Bilder zu haben wären, sind zum grössten Teil dieselben Leute, die in den vergangenen Jahren andächtig zum Haus der Deutschen Kunst pilgerten und die dort alle Bestätigung ihres Kunstgeschmacks fanden. Dieser Riesenerfolg, er war kein blosses Ergebnis von Propagandarummel. Er war herzlich überzeugte Zustimmung zu Hitlers Kunstdiktatur. Denn diese Kunstdiktatur hatte den Nagel des Publikumsgeschmacks auf den Kopf getroffen. Jede heutige Volksabstimmung würde ihr wieder recht geben. Oder ist der Begriff "Entartete Kunst" heute tot? Er ist lebendiger denn je. Nicht dem Namen nach, wohl aber der inneren Meinung nach. Und je antifaschistischer und demokratischer man ist, umso ahnungsloser tutet man in Hitlers Horn, unter der Parole: Die Kunst dem Volke! Hört man nicht schon Stimmen, die mit diktatorischen Massregeln dem Umfang der modernen, das Volk herausfordernden Kunst entgegentreten wollen?"

Man darf sich darüber nicht aufregen. Dass neue Kunst angegriffen wird ist so alt wie die Kunst selber. Unter Amenophis IV. [1½tausend v. Chr.] brachen die Künstler vorübergehend mit der strengen, staatsreligiösen Kunst und ahmten die Natur nach, und das führte zu einer regelrechten politischen Revolution: Man klagte die Künstler an, sie brächten die Dynastie in Gefahr. (Und wenn heute die Naturnachahmung aufgegeben wird, tut man, als ob - zwar keine Throne - aber Altäre und Ministersessel in Gefahr wären. Als man anfang, nicht mehr nur heilige Geschichten aus der Bibel zu malen, sondern auch Szenen aus der antiken Götterwelt oder Porträts oder Stilleben, da gab es schon eifrige Leute, die das gottlos nannten. Die Kunstdiktatoren des III. Reiches nannten die Maler, die ihnen nicht gefielen, "Bolschewisten", dieselben Maler werden jetzt von der Gegenseite "Faschisten und Söldlinge des Kapitalismus" genannt. Wir sind heute zu aufgeklärt und vor allem zu sehr auf den praktischen Nutzen aus, um etwa ein Ultramikroskop als Teufelswerk zu vernichten und seine Erfinder zu verbrennen, aber neue Erfindungen der Künstler werden immer noch als Werk des Teufels - Verzeihung! Als Werk der Juden, Anarchisten, Freimaurer, Kapitalisten oder Faschisten hingestellt, jenachdem, wer gerade im herrschenden Jargon den Teufel vertritt.

Man sieht, den Künstlern fällt immer wieder was Neues ein, denen, die auf sie schimpfen, garnicht.

Im Vorlesungsverzeichnis ist angekündigt, dass Sie, sofern Sie die moderne Kunst ablehnen, zur Anerkennung und Duldung der modernen Kunst geführt werden sollen. Nicht um der Kunst willen. Sie kann ohne ihre Zustimmung existieren, sie kann sogar Ihre Ablehnung ertragen, sie ist auch nicht auf ihren Beifall angewiesen, und schliesslich braucht sie mich nicht als ihren Verteidiger und Anwalt. Es geschieht um Ihre Willen. Sie bringen sich um manches, das wert ist, dass sie es kennenlernen, wenn sie bei Ihrer Ablehnung stehen bleiben. Die moderne Kunst ist so wenig wie irgend eine andre Kunst nur für Gebildete, sondern es ist eher ein Zuviel an Verstandesbildung, was den Zugang zu ihr erschwert. Kunst ist überhaupt kein Bildungserlebnis, sondern zuerst ein Sinnenerlebnis, und daher ist gerade der Verlust der Naivität, der Fähigkeit, unbefangen zu schauen, so sehr zu beklagen und Naivität des Auges all denen zu wünschen, die Kunst schaffen und betrachten.

Die moderne Malerei verdient Ihre Beachtung und Wertschätzung. Die europäische Malerei der letzten 100 Jahre, von der hier die Rede sein soll, ist beispiellos in der Geschichte der Künste, sie ist für den, der sehen kann, eine der grossartigsten Leistungen des europäischen Genius. An ihr haben teil neben einer stattlichen Reihe deutscher und französischer und neuerdings auch italienischer Maler der Norweger Edvard Munch, der Holländer Van Gogh, der Belgier James Ensor, der Spanier Picasso, die Schweizer Ferdinand Hodler und Paul Klee, und diejenigen aus dem Osten, die dazu zählen, Chagall, Kandinsky und Jawlensky, sind bei den Malern des Westens in die Schule gegangen und Westeuropäer geworden.

Es ist Ihnen zu zeigen, dass diese moderne Malerei keine von Kunsthändlern inszenierte Mache ist, kein Krampf und kein Jux, sondern eine notwendige, organische d.h. in ihrer Art vernünftige Erscheinung auch da, wo sie Ihnen das Gegenteil zu sein scheint.

Schiller (Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen):

"Aber auch das wahrste und höchste Erhabene ist, wie man weiss, vielen Ueberspannung und Unsinn, weil das Mass der Vernunft, die das Erhabene erkennt, nicht in allen dasselbe ist. Eine kleine Seele sinkt unter der Last so grosser Vorstellungen dahin oder fühlt sich peinlich über ihren moralischen

Durchmesser auseinander gespannt. Sieht nicht oft der gemeine Haufe da die hässlichste Verwirrung, wo der denkende Geist gerade die höchste Ordnung bewundert?"

Wenn wir uns fragen, wie es kommt, dass uns gerade die Kunst unserer eigenen Zeit am schwersten zugänglich ist, so haben wir als ersten Grund ihre Neuheit zu nennen. Alles Neue ist etwas Unbekanntes; erst wenn es zu etwas Bekanntem geworden ist, wird es verstanden oder wenigstens respektiert. Nicht wenige Kunstwerke einer fernen Vergangenheit - Werke der Dichtung, der Musik, der Baukunst, der Malerei und Plastik - werden noch keineswegs verstanden, sondern bloss respektiert. Alle originalen Geistesschöpfungen werden erst spät geschätzt.

"Künstler und Schweine haben das eine gemeinsam, dass man sie erst nach ihrem Tode schätzt", sagt Max Reger.

Daher der Erfolg der Nachzügler, derer, die das von andern Geschaffene, nachdem es nicht mehr durch seine Fremdheit chokiert, als nunmehr gangbare Ware anbieten.

Also sprach Zarathustra: "Um die Erfinder von neuen Werten dreht sich die Welt: - unsichtbar dreht sie sich. Doch um die Schauspieler (und alle Aufführer grosser Sachen) dreht sich das Volk und der Ruhm: so ist es der Lauf der Welt."

In der Gegenwart scheint aber die Kluft zwischen dem schöpferischen Künstler und dem Publikum besonders markant zu sein. Künstler und Publikum scheinen auf zwei verschiedenen Planeten zu wohnen. Mit der Neuheit dieser Kunst allein ist es nicht zu erklären, dass keine Verständigung möglich ist. Und sie ist ja auch garnicht mehr so neu. Die zwanzig Jahre, die eine neue Kunstrichtung im allgemeinen braucht, um anerkannt zu werden, sind verstrichen, ihre Meister sind Männer von 70 und 80 Jahren, trotzdem ist die Malerei eines Matisse oder Picasso noch weit entfernt von Popularität. Das ist etwas anderes als beispielsweise die Ablehnung, die den Impressionisten in den achtziger Jahren widerfuhr. Die Errungenschaften der Impressionisten: die farbigen Schatten, die verschwimmenden Umrisslinien, die in Farbtupfen aufgelösten Flächen – das hat auch einmal Revolutionen hervorgerufen und musste von den Malern gegen den gesunden Menschenverstand des Publikums durchgesetzt werden, aber die nächste Generation nahm es bereits ohne Widerspruch hin und hängte die Bilder in die gute Stube. Denn – wenn es auch eine neue Interpretation der Natur war, die Natur war immerhin noch darin zu erkennen, die neuen Bilder von Picasso, Paul Klee usw. sind aber mit keinem in der Natur sichtbar vorhandenen Vorbild mehr zu vergleichen, und daran will sich das Publikum, auch das verständige, nicht gewöhnen. Die Malerei hat hier scheinbar einen Sprung gemacht, und tatsächlich kann mit einiger Berechtigung behauptet werden, das sei noch nicht dagewesen. In unsrer europäischen Kunst ist es wirklich mit solcher Entschiedenheit noch nicht dagewesen.

Ich muss hier einige Bemerkungen wiederholen, die schon im vorigen Winter in anderm Zusammenhang gemacht wurden.

Die uns überlieferte Meinung ist, die Kunst habe ein Stück sichtbarer Natur wiederzugeben. Man erwartet und fordert, dass ein Bild ein Abbild sei, und nicht wenige sind der Meinung, je täuschender die Nachahmung sei, umso grösser sei auch die aufgewandte Kunst und umso wertvoller das Kunstwerk. Man verlangt vom Maler etwas, das man weder vom Architekten noch vom Musiker – ja selbst vom Dichter nicht – verlangt. Man spricht voller Nachsicht von „dichterischer Freiheit“ – er soll die Dinge ruhig anders darstellen als sie in Wirklichkeit sind, denn man will ja Poesie von ihm. In der Musik ist man schon so weit, dass man es als Zeichen von schlechtem Geschmack hält, wenn jemand eine innige Freude hat an Klavierstücken, die Wellenrauschen, Glockenläuten, Blitz und Donner so recht natürlich nachahmen, an der „Petersburger Schlittenfahrt“ oder an der „Mühle im Schwarzwald“. Was die Musiker und die Dichter dürfen, darf der Maler noch lange nicht.

Franz Marc: „Die Schriftsteller haben es beim Publikum durchgesetzt, dass bei ihnen der Mond ins Zimmer spazieren darf; sie dürfen sogar eine Sonne im Herzen tragen und die Sterne herunterholen lassen. Aber lassen Sie mal einen Maler den Mond in einer Stube aufhängen oder auf den Tisch legen!“
Warum sind wir der Malerei gegenüber so unduldsam?

Um uns das klar zu machen, müssen wir die Besonderheit und Sonderstellung der europäischen Malerei innerhalb der Malerei auf der übrigen Welt erkennen.

Es würde zu weit führen und uns von unserer eigentlichen Aufgabe ablenken wenn ich jetzt eine Betrachtung der europäischen Malerei von ihren Ursprüngen bis zur Gegenwart einschalten wollte. Nur zur Illustrierung ein paar Beispiele europäischer Malerei:

1 Paradiesgärtlein um 1400

2 Ghirlandaio um 1500

3 Brughel um 1600

4 Fragonard um 1750

Ich wollte damit zeigen, dass die Malerei Europas sich zu immer perfekterer Naturähnlichkeit entwickelte. Die Darstellung des Körperlichen und Räumlichen auf der Fläche, die Eroberung der dritten Dimension, ist durch die Jahrhunderte hindurch ihr Bemühen. Und um dieser plastisch-räumlichen Wirkung willen auch ihre Besessenheit von Licht, Schatten und Perspektive.

Damit steht sie allein innerhalb der Malerei der andern Zeiten und Völker.

„In der ganzen Welt und seitdem man malt, projiziert nur Europa Schatten“ sagt der Franzose Andre Malraux.

Die Malerei Aegyptens, Griechenlands, Roms, Persiens, Indiens, Chinas und Japans ist zweidimensional.

Die flächenhafte Malerei ist die Malerei der ganzen Erde mit Ausnahme einiger Jahrhunderte des westlichen Europa. Wohl gibt es auch in Aegypten, Griechenland, Ostasien eine Art der Raumdarstellung, die Aehnlichkeit mit der unseres frühen Mittelalters, aber diese Völker blieben dabei stehen, sie hatten nicht das Bedürfnis, sie weiter zu entwickeln.

Aber nicht nur die plastisch-räumliche Wiedergabe der Gegenstände und die Veränderungen, die sie durch Licht und Schatten erleiden, auch ihre Stofflichkeit – die Beschaffenheit der Oberfläche: glatt, rau, glänzend, matt, porös, fest oder weich – alles Dinge, die der nichteuropäischen Malerei gleichgültig sind, - versucht sie wiederzugeben. Sie erreicht auf diesem Weg erstaunliche Höhepunkte.

5. Willem Kalf

Das ist aber auch zugleich ein Endpunkt.

Danach gab es für die Malerei nur zwei Möglichkeiten: Ueber diesen Grad von Naturähnlichkeit noch hinauszugehen bis zur Augentäuschung des Panoptikums oder radikale Abkehr anderen Zielen entgegen.

Diese anderen Ziele sind das Thema unserer Vorlesungen; bevor wir uns ihnen zuwenden, verfolgen wir noch einmal den vorhin mit einigen Beispielen markierten Weg der Kunst im westlichen Europa, der um 1400 beginnt und im 19. Jh. aufgehört hat, der Weg der schöpferischen Kunst zu sein, obgleich er bis heute der bevölkertste und beliebteste geblieben ist.

Um 1450 gelang mit der Kenntnis der mathematischen Linearperspektive und ihrer Anwendung in der Malerei die exakte, sehbildmässige Darstellung von Körpern und Räumen auf der Fläche. Bis dahin war die Grösse der Figuren nicht bestimmt durch ihren Standort im realen Raum, sondern durch den Grad ihrer Wichtigkeit. Personen im Vordergrund konnten kleiner dargestellt werden als andere im Mittelgrund, wenn sie im Bild nur die zweite Rolle spielten. Noch Holbein d.J. scheute sich nicht, obgleich er es natürlich besser wusste, die Grösse der Figuren ihrem Wert entsprechend abzumessen.

6. Dürer

Seitdem sehen wir perspektivisch.

Dabei ist diese Darstellungsart, die das Sehen von einem festen Standort aus und mit einem Auge voraussetzt, sehr künstlich und etwas ganz anderes als das wirkliche Sehen mit zwei Augen und mit der Bewegung. Neben der Mathematik half die Anatomie der Malerei, natürlich zu werden. Bis dahin hatte man sich damit begnügt, den menschlichen Körper so wiederzugeben, wie er von aussen erschien, jetzt zerlegte und öffnete man ihn und guckte hinein.

7. Lionardo

Die Erkenntnisse der Farbenlehre kamen hinzu. In demselben Mass, wie Wissenschaft und Technik vorschritten, eigneten sich die Maler deren Errungenschaften an, soweit sie geeignet waren, sie in ihrem Bestreben, der Natur näherzukommen, zu unterstützen.

Das ging gut, solange die Wissenschaft anschaulich war, d.h. solange ihre Ergebnisse noch mit den fünf Sinnen zu begreifen waren und auf sinnlicher Erfahrung beruhten. Lionardo konnte seine Erfindungen noch zeichnen, weil sie noch bildlich darzustellen waren. Planck hätte, selbst wenn er ein Genie der Zeichnung gewesen wäre, seine Geisteskonstruktionen nicht mehr darstellen können, weil sie mit den Sinnen überhaupt nicht mehr zu begreifen sind, weil sie rein logische Systeme sind.

Im christlichen Mittelalter hatte man alles, was den Sinnen nicht zugänglich war, der Kirche als Verwalterin des Uebersinnlichen überlassen. Wurden von der Malerei Darstellungen unanschaulicher Begriffe gefordert, so wurden diese zu gegenständlichen Symbolen veranschaulicht: der Hl. Geist wurde zur Taube.

Anschaulichkeit um jeden Preis, daher wörtliche Uebersetzung von Bibeltexten in Bilder. In der Felsenkirche ist ein Bild, das, obwohl später gemalt, sich dieser mittelalterlichen Sprache noch bedient. Ein Wort aus der Offenbarung Johannis, 1. Kapitel.

„Und als ich mich wandte, sahe ich sieben goldene Leuchter; und mitten unter den sieben Leuchtern einen, der war eines Menschen Sohn gleich, der war angetan mit einem Kittel und begürtet um die Brust mit einem goldenen Gürtel. Sein Haupt aber und sein Haar war weiss wie weisse Wolle als der Schnee, und seine Augen wie eine Feuerflamme, und seine Füsse gleichwie Messing, das im Ofen glühet, und seine Stimme wie gross Wasserrauschen; und hatte sieben Sterne in seiner rechten Hand, und aus seinem Munde ging ein scharf zweischneidig Schwert, und sein Angesicht leuchtete wie die helle Sonne.“

Dieses scharf zweischneidig Schwert ist wörtlich-bildlich dargestellt. Vielleicht ist die bei uns gebräuchliche Redensart von der „Zung wie e Schwert“ von dort abzuleiten.

Wo etwas nicht anders klar zu machen war, wurde es ins Bild hineingeschrieben. In den Heiligenscheinen finden sich die Namen der dargestellten Heiligen, aus ihrem Mund ringeln sich Schriftbänder, auf denen steht, was sie sagen. Eine Art der Veranschaulichung, die sich bis auf unsere Zeit und zwar in den Witzzeichnungen von Paul Simmel z.B. erhalten hat. Als die Verstandeslogik an die Stelle der Anschauung trat, wurden Wissenschaftler und Literaten Kunstkritiker. Man glaubte, wissenschaftliche und literarische Bildung berechtige zur Kunstkritik.

1793 gab man im Pariser Salon einem Bild den ersten Preis wegen seiner Idee. Man gab zu, dass es schlecht gemalt sei, aber um der Idee willen verdiente es den Preis. Das hat sich dann kürzlich wiederholt. Gelehrte Diskussionen wurden geführt darüber, ob der auf einem Bild festgehaltene Moment glücklich gewählt sei, ob Kostüme, Waffen und Zimmereinrichtungen historisch richtig seien. Was gegen die historische und naturwissenschaftliche Richtigkeit versties, wurde angegriffen. Als Böcklin zum ersten Mal Bilder mit Fabelwesen, halb Mensch halb Tier, ausstellte, wurde er mit Entrüstungsgeschrei empfangen. Ein bekannter Naturwissenschaftler und Arzt machte sich die Mühe, umständlich und gelehrt nachzuweisen, dass die Böcklinschen Figuren auf Grund ihrer anatomischen Unmöglichkeit nicht lebensfähig seien. Böcklin gab ihm die Antwort: „Meine Figuren werden länger leben als alle ihre Patienten!“

Die Malerei war der Natur so nahe gekommen, dass auf gewissen Bildern die Panoptikumswirkung erreicht war.

8. Piloty

Uebrigens wurde in derselben Zeit das Stellen lebender Bilder Mode. Wir nicht mehr ganz Jungen haben sie von Vereinsfeiern her in lebhaftester Erinnerung.

Das Illusionsbild war nicht mehr weiter zu treiben, die Malerei hatte das letztmögliche in dieser Richtung getan. Da wurde denn im rechten Moment die Fotografie erfunden.

(1838 gab es schon das Stereoskop, einen Guckapparat, der durch gleichzeitiges Betrachten von zwei wenig verschiedenen Bildern Körper- und Raumillusion vermittelte.)

Die Fotografie wurde anfangs Daguerrotypie genannt, nach ihrem Erfinder Daguerre, der bezeichnend genug von Beruf Theatermaler war. Die Tendenz nach Naturimitation war allgemein, auch das Theater

war zur Fotografie geworden. Auch vom Bühnenbild und Bühnenkostüm verlangte man historische Echtheit. Man ging soweit, dass man echte Möbel, Gobelins und Waffen auf die Bühne brachte. Die Wirkung der Vorgänge auf der Bühne wurde verstärkt durch sog. „Stimmungsgeräusche“ – sinnreiche Maschinen ahmten an passender Stelle Blätterrauschen, Donnerrollen und Regengeprassel nach. Die Meininger wurden führend, von denen ein Zeitgenosse sagt: „Sie inszenieren ungefähr so, wie Piloty malt.“

Die Augentäuschungskunststücke gehören weniger noch der Geschichte der Malerei als vielmehr schon der Vorgeschichte des Films an. Bilder von Piloty, Kaulbach und Delaroche sind Filmen von der Art des „Quo vadis“ oder „Ben Hur“ näher verwandt als der Malerei eines Marées oder Cézanne.

Die Augentäuschungsmalerei blühte überall in Deutschland, am üppigsten in München; die moderne Malerei, die aus dem Westen und aus Norddeutschland kam – aus Preussen nebenbei – blies ihr das Lebenslicht aus. Gleichzeitig ging auch die Illusionsbühne ein. Die neuen Theatermänner Reinhardt, Jessner, Piscator, Hilpert und Fehling – seit 1890 auch in der Hauptstadt Preußens tätig – bemühten sich nicht mehr um imitative, sondern um suggestive Wirkung.

Heute hat die Not der Zeit zu einer wohlthuenden Reinigung der Bühne von illusionistischen Beigaben gezwungen. Der „Trojanische Krieg“ und stellenweise die „Zauberflöte“ haben gezeigt, dass die Verzauberung der Zuschauer auch ohne solche Mittel gelingen kann. Allerdings werden auch die Schwächen einer Aufführung offener, wenn sie allein auf den künstlerischen Elementen des Wortes und der mimischen und musikalischen Gestaltung ruht.

In München wurde die abmalende Malerei wieder ausgegraben und trotz ihres Modergeruchs als lebendige und gesunde Kunst – im Gegensatz zur entarteten – zur Schau gestellt. In der gleichen Zeit wurde – und das ist kein Zufall – ein Fotograf Chef der deutschen Kunst!

Das war der letzte Versuch, die abbildende Malerei als die einzig wahre zu erklären. Auch ihre unverminderte Beliebtheit beim Publikum ändert nichts an der Tatsache, dass sie unzeitgemäss ist. Die Malerei hat sich anderen Problemen zugewandt. Wer heute noch naturalistisch malt, ist, nach den Worten eines jungen Kunstschriftstellers „wie einer, der sich bemüht, die Dampfmaschine noch einmal zu erfinden.“

Die Kunst bleibt nicht beim Erreichten stehen, und sie wiederholt sich nicht, sondern es ist ihr vorgeschrieben, immer neue Gestalten anzunehmen.

Wie die europäische Malerei am Ende eines glänzenden Wegs, als es so aussah, als hätte sie ihr letztes Wort gesprochen und sei reif, mit allen Ehren bestattet zu werden, wie sie, die 500 Jahre alte, sich verjüngte und einen neuen, beispiellosen Siegeszug antrat, davon ist dann demnächst zu berichten.

[Ungegenständliche Kunstformen]

Unter moderner Malerei versteht man vor allem die Bilder, die man sich nicht ins Zimmer hängen würde, unter denen man sich nichts vorstellen kann, die man ebenso gut auf den Kopf stellen könnte, die Bilder, über die von Zeit zu Zeit eine hämische Notiz durch die Presse geht, etwa der Art, irgendwo in der Ausstellung eines modernen Malers sei ein Bild verkehrtherum aufgehängt worden, was weder die Ausstellungsleitung noch das Publikum gemerkt habe, eine Notiz, die dann von all denen begierig aufgeschnappt und mit feiner Ironie weitergereicht wird, die sowieso schon lange auf die Gelegenheit warten, bestätigt zu finden, dass eben doch nicht sie, sondern die Maler versagt haben. So ist denn ihr Selbstbewusstsein wiederhergestellt, sie können getrost ihren Geschäften nachgehen und die ganze moderne Malerei auf sich beruhen lassen.

Unter moderner Malerei versteht man vor allem die Malerei, die in Deutschland „abstrakt“, in Frankreich „konkret“ genannt wird. Sie besonders war gemeint, wenn von entarteter, bolschewistischer oder bourgeoiser Kunst die Rede war, je nachdem, was man mit ihr beweisen oder gegen sie einwenden wollte. Dazu ist vorläufig zu bemerken, dass solche Entartungen in allen Kulturen und zwar nicht nur in Zeiten des Niedergangs, sondern viel mehr noch in ihren Anfängen vorkommen. – Dass diese Malerei nicht, wie man im Osten behauptet, als typisch spätbürgerliche Dekadenzerscheinung gelten kann, dagegen spricht die Abneigung, die ihr in allen Ständen begegnet; sie ist bei den Bürgern nicht beliebter als bei den Arbeitern. Mit dem Bolschewismus, mit dem der Bürger sie in einem Atem nennt, hat sie erst recht nichts zu tun, denn der duldet sie überhaupt nicht. Die bolschewistische Malerei ist Anschauungsunterricht, Lehre und Propagandawaffe. Ihre Themen sind glückliche Bauern, zufriedene Arbeiter und siegreiche Rotarmisten, und da ihr Zweck ist, von jedermann verstanden zu werden, zu belehren, zu erbauen, zu erfreuen, vom Alltag abzulenken, ist ihr Stil jener verlogene Idealismus, den wir vom Haus der Deutschen Kunst her kennen, und ihre Technik ist die der Fotografie vermittelte Oelfarben. –

Unter Hinweis auf die Kunst des Orients und der Naturvölker – „Negerkunst“! – hat man die neue abstrakte Kunst als undeutsch, als unserer Rasse fremd, als Importware, die durch Vermittlung jüdischer Kunsthändler zu uns gekommen sei, abtun wollen. Das ist alles Unsinn. Die germanische Kunst war eine abstrakte Formkunst wie keine zweite.

Sie wissen, dass einige der bedeutendsten unter den lebenden Malern nicht abstrakt malen: Beckmann, Hofer, Dix, Matisse z.B. Trotzdem ist ihre Formensprache modern, denn die Gegenstände ihrer Bilder sind ihnen nur ein Mittel, das abstrakte Gerüst elementarer Beziehungen von Linien und Farben aufzubauen. Alle lebenden Maler, die gültige Kunst hervorbringen, sind ihrer Grundhaltung nach abstrakte Maler, und in allen grossen Meistern der Vergangenheit ist das abstrakte Gerüst auch den naturnahsten Gebilden unterlegt, nur ist es in ihren scheinbar so naturgetreuen Bildern schwerer zu erkennen.

Anstatt „abstrakt“ würden wir mit den Engländern vielleicht besser „ungegenständlich“ – non-objective – sagen. Aber genau besehen, ist das auch nicht einwandfrei, denn eine Kunst ohne Gegenstände ist nicht denkbar. Man könnte sich auf „un-naturgegenständlich“ einigen, wenn uns die Wissenschaft nicht dauernd belehren würde, dass die Natur mehr Dinge enthält, als wir mit unsern blossen Augen sehen können.

Die abstrakte Gestaltung schliesst die Verwendung von Naturformen nicht aus, wie wir später am Beispiel des Surrealismus sehen werden.

Keineswegs ist abstrakt gleichzusetzen mit unnatürlich. Da sind wir wieder bei natürlich und unnatürlich. Im vorigen Winter hatten wir den allzu dehnbaren und missverständlichen Begriffen künstlich, Natur und natürlich einen ganzen Abend gewidmet, heute muss ein kurzer Hinweis genügen; als Ausgangspunkt zu weiterem.

Natur ist nichts Feststehendes, Objektives; wäre sie es und könnte sie objektiv wiedergegeben werden, so gäbe es keine Meinungsverschiedenheit darüber, ob etwas natürlich oder unnatürlich ist. Sie nennen das Bild natürlich, das mit Ihrer Vorstellung von der Natur übereinstimmt; Ihre Vorstellung von der Natur ist aber nicht originell, sondern konventionell. Sie und wir alle sehen so, wie man uns sehen gelehrt hat.

Im 14. Jh. sahen alle Menschen in der Sehweise des 14. Jhs. Giotto, der Italiener der um 1300 lebte, ist in unseren Augen kein Naturalist. Da wir ganz andere Proben naturalistischer Malerei kennen, sehen wir mehr das, was seine Bilder von der Natur trennt als was sie ihr ähnlich erscheinen lässt.

1. Giotto: Gefangennahme Christi

Boccaccio sagt aus der Sehweise seines Jahrhunderts heraus mit Recht:

„Giotto hat ein so ausgezeichnetes Künstlertalent, dass die Natur...nichts darbietet, was er nicht so ähnlich dargestellt hat, dass es ihr nicht nur ähnlich, sondern vielmehr sie selbst zu sein scheint, und zwar in einem so hohen Grade, dass die Wahrnehmung von ihm gemalte Dinge für wirklich nimmt, die doch nur täuschend gemalt sind.“

Wir sind anderer Meinung als Boccaccio. Darüber später mehr, wenn wir das Sehen behandeln. Wir begnügen uns heute damit, festzustellen, dass jede Zeit ihre eigene Sehweise hat. Innerhalb dieser allgemeinverbindlichen Sehweise hat wieder jeder seine nur ihm eigentümliche Art zu sehen. Für die Malerei bedeutet das, dass auch im kümmerlichsten, konventionellsten Malwerk ein Schuss persönlicher Sehweise enthalten ist; der Anteil des Künstlers wird deutlich am Motiv, an der Zeichnung, an den Farben, an der ganzen Mache. Der eine kann für Farben unempfindlich sein, dagegen ist er fähig, die Hebungen und Senkungen einer Oberfläche wahrzunehmen. Dann sieht er plastisch.

Der andere sieht die feinsten Stufungen innerhalb einer Farbe, er sieht viele Farben, wo ein anderer nur gerade Rot oder Grün sieht. Dann sieht er malerisch.

Einem Dritten bietet sich die Welt als ein Gefüge von Linien; alle Gegenstände erscheinen ihm in festen Umrissen, die Farbe ist untergeordnet und nur dazu gut, die Gegenstände leichter voneinander zu unterscheiden. Dann sieht er zeichnerisch.

So könnte man drei Typen des zeichnerischen, plastischen und malerischen Sehens aufstellen. In Wirklichkeit ist es aber so, dass plastische, malerische und zeichnerische Empfindungen sich durchdringen und gemeinsam einwirken, dass aber die eine oder die andere vorherrscht und das Kunstwerk in dieser oder jener Richtung festlegt. Mancher Künstler ist lange Zeit ungewiss, welchem Trieb er folgen soll, andere Künstler brauchen mehr als eine Ausdrucksform und üben die Malerei und die Plastik nebeneinander aus, immer aber schlägt eine Grundhaltung durch, so dass auch die Malerei des geborenen Plastikers plastischer Art ist und die Zeichnung des geborenen Malers malerischer Art.

Es gibt nicht nur Plastik, Malerei und Zeichnung schlechthin, sondern plastische und malerische Plastik, zeichnerische und malerische und plastische Malerei, malerische, plastische und im eigentlichen Sinne zeichnerische Zeichnung. Nimmt man hinzu, dass die Wahl des Motivs – falls der Künstler es sich selbst wählt, aber auch wenn es ihm vom Auftraggeber gestellt wird hat er die Möglichkeit, es nach seiner Anschauungsweise umzubauen – dass das Motiv im Einklang steht mit der allgemeinen Triebrichtung des Künstlers und mit seinen besonderen bildnerischen Bedürfnissen, so dass es seine bevorzugten Farb- und Formmotive enthält, so bieten sich ihm eine Unzahl von Kombinationen innerhalb der Naturabbildung.

Es gibt nicht nur eine Möglichkeit, die Natur „naturgetreu“ wiederzugeben – wir wollen das Wort einmal in Anführungsstricheln stehen lassen – sondern unzählige.

Ich zeige eine Reihe Beispiele naturnaher Malerei. Das Motiv ist immer dasselbe. Die Demonstration würde noch eindrucksvoller sein, wenn die dargestellte Person immer die gleiche wäre. In der Galerie Flechtheim in Berlin waren einmal etwa zwanzig Porträts und Porträtplastiken ein und derselben Frau – der Tänzerin Maria Lani – von zwanzig verschiedenen modernen Künstlern ausgestellt. Es war unverkennbar immer dieselbe Person, aber nicht zwei Arbeiten glichen sich, und doch war allen gemeinsam die nur unserer Zeit eigentümliche Formsprache.

- | | |
|------------------------|---|
| 1 Domenico Veneziano | flächig linienhaft dekorativ |
| 2 Baumgartner | plastisch stofflich Haut Augen Metall |
| 2 Franzose des 16.Jhs. | der Ältere ist der Natur gegenüber selbständiger als der Neuere
glättende nichtssagende Linie „schön“ ausdruckslos |

- | | |
|---------------------------------|---|
| 4 Slevogt | Farbe vorherrschend, gleichmässiger Auftrag ohne Rücksicht auf die Materie handschriftlich |
| 5 Feuerbach und amerik. Reklame | beide idealisiert Feuerbach ins Klassisch-monumentale, der Amerikaner ins Süssliche, Gefällige. |
| 6 Lenbach | Farbe unwesentlich braune Sasse Betont psychologisch Seelenvoller Blick Augen als Fenster der Seele |
| 7 Manet | Unpsychologisch – farbige Oberfläche – Augen Farbflecken neben andern |

Das war nur eine kleine Lockerungsübung für ihren Denkapparat.

Wir schliessen aus dem Gesehenen, zunächst, dass ein Kunstwerk mehr oder weniger Eigenschaften des Naturvorbildes wiedergeben kann; dass der Nachdruck bald auf dem Naturbild, bald auf den für die Wiedergabe verwendeten Mitteln liegen kann. Warum, fragen wir nun, sollte ein Bild sich nicht so weit von dem Naturvorbild entfernen, dass es nur noch schwach – eben entfernt – an es erinnert? Und warum soll der Nachdruck nicht ausschliesslich auf den malerischen Mitteln liegen?

Mit andern Worten – warum soll der Künstler sich nicht ganz von der sichtbaren Naturerscheinung freimachen?

Lassen wir ihn der Natur draussen den Rücken kehren und ganz aus der Natur in ihm schaffen. Da erfährt er, dass die Natur in ihm ebenso beschränkt wie die draussen. War schon seine Freiheit, unter den Eigenschaften des Naturgegenstandes zu wählen, nicht unbegrenzt, sondern eingeengt durch seine Persönlichkeit und handelte er insofern schon bei der Wahl seiner Vorbilder unter einem Zwang – denn er wählte ja nur die, die zu ihm passten, die Summe des zu ihm Passenden steht aber fest – so unterliegt er nun während des Schaffens aus der Natur in ihm dem Diktat seiner eignen künstlerischen Substanz. Substanz – so wollen wir seine vorherrschende Trieb- und Willensrichtung nennen, seine Verwandtschaft mit andern Wesen oder sein Anderssein als sie, die Empfindlichkeit seiner Organe für diese oder jene Erscheinung, die Sicherheit seines Instinkts.

Kein sichtbares Objekt stört ihn, er überlässt sich ganz seinen inneren Formvorstellungen, aber was unter seinen Händen zum Bild wird, entsteht gleichwohl gesetzmässig, aus innerer Notwendigkeit. Es ist ein Vorgang wie das Blindfliegen mit Hilfe des Blindfluggeräts. Der Flieger sieht das Ziel nicht, die Flugstrecke auch nicht, aber ein Kontrollorgan zeigt ihm an, wenn er nach links oder rechts vom Weg abweicht.

Was wir in der moralischen Welt das Gewissen nennen, das instinktive Empfinden für Gut und Böse, was wir als triebhaftes Handeln kennen, das uns das Richtige tun lässt, wenn der Verstand uns nicht weiterhilft, das besitzt der Künstler als innere Stimme, die ihm sagt: "Diese Form musst du verwerfen, diese beibehalten." Er hat ein Formideal vor dem innern Auge, dem er folgt, ungeachtet der Möglichkeit seiner Verwirklichung.

Dem einen Grenzfall, dem Künstler, der sklavisch der Natur folgt, so dass sein Werk kaum noch eine Spur von des Künstlers Persönlichkeit enthält, steht der andere gegenüber, der Künstler, dessen Werk ganz aus seinen inneren Formvorstellungen geschöpft ist. 7, 8

Ich will diesen Teil meiner Vorlesung nicht über Gebühr komplizieren, aber für diejenigen unter Ihnen, denen das Phänomen der Eidetik bekannt ist, sei angemerkt (was sie ja schon wissen), dass auch die innere Bilderwelt sehr naturalistisch sein kann; eine Art Vorratskammer, die sich der mit einem solchen unnormal gut funktionierenden optischen Gedächtnis Begabte angelegt hat. Beweis gegen ?

Wir haben also die beiden Möglichkeiten des Kunstschaffens formuliert, einmal nach der sichtbaren äusseren Natur, einmal nach den inneren Vorstellungen. Wenn der eine „nach der Natur“ schafft, so schafft der andere – um ein beliebtes Wort der modernen Maler zu gebrauchen „wie die Natur“.

Seine Gestaltungen gehen wie die der Natur nach den Gesetzen von Symmetrie und Rhythmus vor sich, und die Elemente dieser Gestaltungen sind Linien und farbige Flecken und Oberflächen verschiedener Strukturen. Nach denselben Gesetzen verfährt die Natur bei der Bildung ihrer Wesen: Mensch, Tier, Pflanze und Kristall.

Dieses auf Abbildung verzichtende Schaffen ist nichts Abwegiges; wie ich schon letztes Mal sagte, hat die Menschheit vorwiegend abstrakte Kunst geschaffen. Die abbildende Kunst ist eine Angelegenheit weniger Völker Europas und auf wenige Jahrhunderte beschränkt. Wo ausserhalb Europas die abbildende Kunst vorherrschte, ist der Wille zur Abstraktion doch nie zu verkennen. Ostasien

Beide Triebe – der nach Abbildung und der nach freier Formung – sind immer wirksam. Beide scheinen menschliche Urbedürfnisse zu sein: dieses nach getreuer Wiedergabe zum Zwecke der Erhaltung und Verewigung, jenes nach Umformung und Erfindung. Um diese beiden Grundarten des künstlerischen Schaffens zu bezeichnen, hat man die verschiedensten Benennungen erfunden: Wilhelm Worringer nennt sie „Abstraktion und Einfühlung“ – Willi Baumeister nennt die eine „nachbildend“ und die andere einfach „bildend“ und kennzeichnet die beiden Künstlertypen mit den Worten: „Der Formkünstler ist in der Natur, der Naturalist ausserhalb. Dieser will wieder eindringen.“ Richard Seewald sprach kürzlich in einem Vortrag von der Kunst der Sinne und einer Kunst der Seele, was ich nicht sehr glücklich finde. Treffender ist Wilhelm Pinders Formulierung einer „Form als Hingabe“ und einer „Form als Auferlegung“ und schliesslich hat eine neuere Philosophie die Begriffe „physioplastisch“ und „ideoplastisch“ erfunden. Verschiedenste Worte für dieselben Dinge.

Wir wollen sie noch einmal einander gegenüberstellen, die ab- oder nachbildende Kunst auf der einen und die Kunst der freien Formen auf der andern Seite, dabei aber nicht vergessen, dass es keine festen Grenzen zwischen beiden gibt.

Beim Nachbilden wirken drei Kräfte zusammen: der Künstler, das Naturvorbild und die künstlerischen Mittel.

Beim freien Formen sind es nur zwei: der Künstler und seine Ausdrucksmittel. Die Naturerscheinung wirkt nur am Rande, ungesucht und unwesentlich, mit.

Der nachbildende Maler stellt seine Mittel in den Dienst des nachzubildenden Gegenstandes. Er muss das Sichtbare dauernd mit den Möglichkeiten des Darstellbaren in Uebereinstimmung bringen.

Der freiformende Maler vergewaltigt seine Mittel nicht im Hinblick auf einen Gegenstand, sie dienen ihm nicht zu etwas ausserhalb ihres Wirkungsbereichs Liegendem, sondern es herrscht eine Einheit zwischen den bildnerischen Kräften des Künstlers und denen der Mittel.

Es ist zweierlei, ob ich mit dem Pinsel eine Linie ziehe, die der Umriss eines Gesichts sein kann oder ob ich von einem Gesicht ausgehend dieses mit Linien wiedergeben will.

Es ist klar, je naturnäher ein Werk ist, desto schwächer sind die Eigenkräfte der Mittel, und je abstrakter ein Werk ist, desto werkgerechter sind die Mittel eingesetzt.

Mit andern Worten: Aus dem freien, absichtslosen Spielen mit dem Material, mit Farben z.B., entstehen materialgerechtere, farbgerchtere Bildflächen, als wenn sie im Hinblick auf ein ausserhalb Liegendes verwendet werden.

Die ersten uns erhaltenen Zeugnisse des Formtriebs der Menschheit zeigen bereits beide Arten der Gestaltung. Aus dem 7. Jahrtausend v. Chr. sind sowohl Tierbilder von überraschender Naturtreue wie naturferne abstrakte Zeichen erhalten. 8 Felsenbild 9 Bison

Es war schon mehr als Nachahmungstrieb, als der Mensch ein Tier nicht aus plastischem Material nachknetete, sondern auf eine Fläche zeichnete. Denn nicht ein bereits vorhandener Körper wurde nachgebildet, sondern dessen Umrisslinie, die in Wirklichkeit nicht existiert, wurde erfunden. In Umrisslinien gebannte Tierfiguren bleiben aber nichtsdestoweniger Tierfiguren – bei aller Vereinfachung. Man ging aber auch daran, aus der Linie als solcher Kunstformen zu gestalten, ohne dabei eine Naturform nachzubilden. Ob diese Formen reine Erfindungen sind oder ob sie nur Vereinfachungen und formelhafte Uebertragungen aus dem einen Material ins andre sind d.h. ob zur Reihung gleichartiger Linien der Pfahlzaun den Anlass gab und zur regelmässigen Flächenfüllung der geflochtene Korb und die geflochtene Wand oder ein Gewebe, das ist eine Frage für Historiker; uns genügt es, das Vorhandensein einer ungegenständlichen Formenkunst überhaupt festzustellen.

Es wird für die künftigen Betrachtungen dienlich sein, wenn wir an dieser Stelle auf einen Unterschied eingehen, den meines Wissens bisher noch niemand deutlich herausgearbeitet hat. Es ist zweierlei, ob ich von einer sichtbaren Naturform ausgehe und diese so vereinfache, reduziere und umforme, dass

daraus ein abstraktes Zeichen wird, oder ob ich, ohne einen Naturgegenstand tatsächlich vor mir zu haben oder ihn mir vorzustellen, meine bildnerischen Mittel – Material, Farben, Hell-Dunkelflächen – scheinbar spielerisch so zueinander in Beziehung setze, dass daraus ein Gebilde wird, das einer Naturform gleicht.

In dem einen Fall werden aus der Naturform durch den Schaffensvorgang die Eigenkräfte der Gestaltungsmittel frei, im andern Fall werden aus den Gestaltungsmitteln gleichsam die darin enthaltenen Naturformen frei. Hierher gehört auch etwas, das uns von Schiller berichtet wird. Er habe häufig den Rhythmus und Klang einer Strophe im Ohr gehabt, ohne noch ein Thema oder Motiv gefunden zu haben; der Gegenstand und sinnvolle Zusammenhang ergaben sich erst aus dem rein abstrakten Ausprobieren von Worten. Auch Flaubert arbeitete manchmal so. Vg. André Gide.

Ich nehme absichtlich diese unverdächtigen, klassischen Beispiele und nicht moderne symbolistische und surrealistische Dichter. Aber Christian Morgenstern ist populär genug, um auch seine Dichtungen zu nennen, oder Ringelmatz. Beide schaffen oft ganz aus dem abstrakten Wortmaterial heraus, wobei dann so ein wunderbarer Unsinn oder Uebersinn entsteht. Es ist abstrakt gedacht, wenn Morgenstern zur Weste die Oste erfindet und zur Nähe die Näherin. Das Material des Dichters ist das Wort.

Nach gewissen Anfängen abbildender Kunst, Probe in dem Bisonbild, herrscht mit Ausnahme der spätgriechischen und römischen Kunst bis zur Gotik die Kunst der freien Formen vor. Aber seitdem hat das Abendland fast ausschliesslich die naturabbildende Kunst entwickelt, sogar die angewandten Künste, das Kunstgewerbe, wurden abbildend. Wir haben Teppiche, auf denen Menschen plastisch und Landschaften atmosphärisch dargestellt sind; steinerne Fassaden, bronzene Türen, hölzerne Möbel und silberne Geschirre, mit Herren und Damen bedeckt, deren Locken und Gewänder im Winde flattern. Das Ornament, das nichts abbildete und nichts darstellte als sich selbst, wurde als zweitrangig empfunden, und doch steckt oft viel mehr formschöpferische Kraft in diesen ungegenständlichen, aus tiefster Kenntnis des Materials und aus dem Gefühl für die Eigenkräfte der Formen gestalteten Bildungen als in einem grossen Teil anspruchsvoller gegenständlicher Museumsbilder. 11,12

Heute bewahrt nur noch die Volkskunst die Erinnerung an dieses alte Formengut, und doch wäre dieses Formvermögen jederzeit wieder zu wecken. Jedes Kind schafft, solange es von Methoden, die noch aus dem vorigen Jahrhundert stammen, unbeeinflusst bleibt, naturfern, formnah, formelhaft. Jenachdem wie man die Aufgabe stellt und wovon man ausgeht, lassen sich formenreiche, formstarke Gebilde freimachen. 13

Erst wenn das rationalistische, einseitig auf Nachbildung zielende Schaffen, das das Wissen über das Fühlen, das Kopieren über das Produzieren stellt, wenn das verlangt wird, verkümmert diese ursprüngliche Formkraft. Daher das vielen Eltern unerklärliche plötzliche Nachlassen der Begabung ihrer Kinder. Kein Wunder: Man hat sie ihnen mit Fluchtpunkt und Perspektive, mit Zigarrenkisten und ausgestopften Mäusebussarden ausgetrieben.

Daher auch die Unfähigkeit unserer Generation und der vorigen, gutes Kunstgewerbe zu schaffen.

Wer kann sich noch das Muster für eine zu bestickende Tischdecke selbst entwerfen? Wer kann sich auch nur noch eine Kante ans Taschentuch häkeln ohne Vorlage?

Und da wir die Fähigkeit zu formen verloren haben, ist uns auch jedes Empfinden für reine abstrakte Formen verloren gegangen. Tapetenmuster, Sofakissen, Teppiche, deren Muster die Augen beleidigen, stören unter Tausend kaum noch einen.

Auch die Leute, die von Berufs wegen mit reinen, ungegenständlichen Formen zu tun haben, Goldschmiede z.B., oder Architekten, die mit Maassen, Flächen und Räumen zu tun haben, beleidigen mit ihren Werken unsere Augen weit mehr als dass sie uns erfreuen.

Wir haben allen Grund, die Verkümmernung eines ursprünglichen Formtriebs und die Schwächung unseres Gefühls für Formen an sich eine Entartung zu nennen. Baukunst ohne Schmuck!

Goethe (Von deutscher Baukunst):

„Die Kunst ist lange bildend, ehe sie schön ist, und doch so wahre, große Kunst, ja oft wahrer und größer als die schöne selbst.“

Die Autorität unserer Klassiker und seitdem Generationen von Schulmeistern haben unser Urteil so einseitig zu Gunsten der abbildenden Kunst beeinflusst, wie sie am grossartigsten in der Antike und Renaissance und Barock geschaffen wurde, dass wir daneben die andere Linie der naturfernen Kunst unterschätzt oder als gar nicht in den Kreis der hohen Kunst gehörend übersehen haben. Der junge Goethe war seiner Zeit so weit voraus, dass er schon Augen hatte

für die so ganz unklassischen Formen des Strassburger Münsters, als noch Winckelmanns Forderung galt, man müsse die Antike nachahmen, wenn man hohe Kunst schaffen wolle. Kant traf den Kern der Sache, als er vom Ornament sagte: „Hier ist die Form bei sich zu Hause, sie hat keine Inhalte, es werden von ausser keine Ansprüche an sie gestellt und keine Zugeständnisse von ihr verlangt.“

Auch von Goethe, dem Allgegenwärtigen, gibt es ein Zeugnis, auf das die Modernen sich gerne berufen: „Wo der Kunst der Gegenstand gleichgültig, sie rein absolut wird, der Gegenstand nur Träger ist, da ist die höchste Höhe.“

Auf Jahrhunderte abbildender Kunst ist jetzt in Europa sichtlich eine Epoche „bildender“ Kunst gefolgt. Man könnte sagen, der Strom dieser Kunst sei, nachdem er eine zeitlang unterirdisch oder unbeachtet geflossen ist, wieder ans Tageslicht getreten. Zugleich mit dieser Kunst erlebten wir eine neue Wertschätzung ihr verwandter Künste: Wie die Renaissance die Antike wieder entdeckte, die Romantik das Mittelalter, so hat unsere Zeit die Kunst der Frühzeit und der Naturvölker, die ägyptische und die vorklassische griechische Kunst und die Kunst des Kindes wiederentdeckt. Man geht wieder zurück bis an die Quellen, höchste Bewusstheit sucht sich wieder in triebhaften Urzustand zu versetzen. Nach Zeiten scheinbarer Sicherheit, greifbarer wissenschaftlicher Resultate ist uns heute und zwar gerade auch durch die Wissenschaft und Technik wieder das Rätselhafte, Unerklärliche unseres Daseins zum Bewusstsein gekommen. Die Welt der Technik hat einen Grad von Naturferne und Unanschaulichkeit erreicht, der ans Magische grenzt. Ihre Wirkungen sind primitiver Zauberei ähnlich. Kein Zauber aus dem Kindermärchen, der nicht Wirklichkeit geworden wäre oder vor der Verwirklichung stände. Unser Auge sieht nur einige der überraschenden Ergebnisse; zu den meisten reicht es nicht mehr aus. Fotovergrösserung, Mikrofoto, Mikroskop, Röntgenbild und Zeitlupe können mehr als unserm Auge möglich ist. Und die Technik wiederum hinkt hinter der reinen, sozusagen abstrakten Wissenschaft her. Die Wissenschaft ist so weit vor, dass kein Apparat ausreicht, um ihre Erkenntnisse nachzuweisen. Das Atomsystem, ein Quantum, ein Proton können auch mit den feinsten Geräten nicht mehr beobachtend erfasst werden, sondern sind als Gestalt nur durch wissenschaftliche Berechnungen und Rückschlüsse zu erfassen. Vorgänge und Energien werden oft errechnet, ehe sie tatsächlich nachgewiesen sind.

Planck: „Die mit verfeinerten Messinstrumenten gemachten Erfahrungen verlangen es unerbittlich, dass alteingewurzelte anschauliche Vorstellungen aufgegeben und durch neuartige, mehr abstrakte Begriffsbildungen ersetzt werden, für welche die entsprechenden Anschauungen erst noch gesucht und ausgebildet werden müssen. ...In der Tat gewährt das jetzige wissenschaftliche Weltbild, verglichen mit dem ursprünglichen Weltbild, einen seltsamen, geradezu fremdartig anmutenden Anblick.“

Diesen „seltsamen, geradezu fremdartig anmutenden Anblick“ gewähren auch viele moderne Bilder. Es tauchen Formen auf, die Aehnlichkeit mit wissenschaftlichen Illustrationen haben, mit Mikrofotos, Diagrammen und Strukturmodellen. „Unsere Erlebnisse verschieben sich immer weiter ins Unsichtbare, ins Bazillare und Mikroskopische“, schrieb schon um die Zeit des ersten Weltkriegs Rilke. [14]

Vielfach waren Gebilde, die überraschende Aehnlichkeit mit wissenschaftlichen Funden haben, auf den Bildern zu sehen, bevor die Wissenschaft sie entdeckt hatte; ein Beweis dafür, dass in den tieferen Schichten unseres Bewusstseins die Formen der schaffenden Natur bereits vorgebildet sind. Den Künstlern ist es gegeben, sie sichtbar zu machen. Paul Klee: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.“

Die Kunst zeigt uns das vordem nie Gesehene; es ist nur zu natürlich, dass wir es nicht erkennen, dass wir vergebens nach Vorbildern suchen, denn in der bekannten Welt sind sie nicht vorhanden. So wie die Wissenschaft verlangt, dass alteingewurzelte Vorstellungen aufgegeben und durch neuartige Anschauungen ersetzt werden, so muss auch der Betrachter der neuen Bilder alte Vorurteile in sich

beseitigen und Platz schaffen für neue Formen und sich die Organe erst schärfen, mit denen diese Formen aufgenommen werden wollen.

[Das Sehen und das Sichtbare]

Anekdote von Corot. Er hatte seinen Schülern immer gepredigt, sie sollten nur malen, was sie sähen. Flussufer, Meister, Nymphe. Schüler: „Meister, sie sagten doch immer, man dürfe nur malen, was man sieht, und nun Nymphe.“ Corot: „Ja, siehst du sie denn nicht?“

Es gibt nicht zwei Menschen, die denselben Gegenstand auf dieselbe Art sehen. Ludwig Richter erzählt in seinen Lebenserinnerungen..Aufenthalt in Italien..Er und mehrere seiner Freunde dieselbe Gegend so naturgetreu wie möglich. nachher erstaunt, als bei jedem etwas ganz anderes entstanden war.

Wir sind bereit, kleine Abweichungen von einer sozusagen mittleren Sehlinie zuzugeben als normal, aber es gibt heute Bilder, die von allem, was man in der Natur sieht, so verschieden sind, dass der oft gehörte Ausruf berechtigt scheint: „Das gibt's ja gar nicht!“ oder „Wer behauptet, so sähe ein Mensch aus, der ist verrückt!“

Verrückt auf jeden Fall. Entweder der Maler malt die Dinge anders, als er sie sieht und man weiss keinen vernünftigen Grund dafür, oder er sieht die Dinge wirklich so, wie kein normaler Mensch sie sehen würde.

Die meisten Leute setzen ein Sehen an sich voraus, in dessen Besitz sie zu sein glauben, während sie die Sehweise der neueren Maler für unnormale und krankhaft halten.

Man beruft sich gerne auf die Fotografie. Die Fotografie, behauptet man, gibt uns ein objektives, ein richtiges Bild, dasselbe, das ein normales gesundes Auge uns vermittelt.

Es ist aus mehreren Gründen falsch, das fotografische Bild als Maßstab heranzuziehen.

1. Der Apparat hält nur einen Moment fest, unsere Augen aber erfassen eine Reihe von einander folgenden Momenten, einen Bewegungsablauf. So kann der Fall eintreten, dass ein objektiv richtiges Bild, eine Fotografie, uns unnatürlich erscheint, während eine nachweislich falsche Darstellung uns richtig vorkommt. 1. Blitz, 2. Géricault
2. Die Kamera hat nur ein Auge, wir haben deren zwei. Unsere zwei Augen befähigen uns zum körperlichen Sehen. Wir sehen alle Gegenstände von zwei etwas auseinanderliegenden Punkten aus. Mit dem linken Auge sehen wir den Gegenstand etwas mehr von links, mit dem rechten Auge etwas mehr von rechts, und dadurch wirken sie körperlich. Ausserdem vermitteln uns die Augen eine Vorstellung vom Abstand und von der Oberflächenbeschaffenheit der Gegenstände. Unsere Augen sind gewissermaßen Ferntastinstrumente. Es spielen bei der Betrachtung von Naturgegenständen wie von Kunstwerken auch Tastsinnesempfindungen und Bewegungseindrücke mit.

Um ein Gefühl für die Form und Ausdehnung eines Bauwerkes zu bekommen, eines Kirchenraums etwa, muss man es durchschritten haben, eine Treppe muss man hinauf – und hinunter gegangen sein, damit wir ihre Form und Maße aufnehmen, das ist klar, aber auch die Linien eines Bildes, einer Zeichnung laufen wir mit den Augen entlang, und dadurch erfassen wir ihren Sinn, nicht den begrifflichen Sinn, sondern den elementaren, eindrucksmässigen, der in der Art und Anordnung der Linien steckt. Man kann sich mit den Augen genau so an einer Form stoßen wie mit dem Fuß. Es kann dem Auge genau wie dem Fuß leicht gemacht werden, so dass es eine Linie schnell und mühelos entlangläuft, man kann ihm auch Hindernisse in den Weg stellen, komplizierte Formen, die es erst nach mehrmaligem Anlauf bewältigt.

Um wieder auf die Fotografie zurückzukommen: Gerade die Entwicklung der Fotografie hat uns den Beweis geliefert, dass auch das Auge der Kamera nicht objektiv ist. Vergleichen sie die ältesten Aufnahmen in ihrem Familienalbum mit den neusten, so werden sie finden, dass auch das fotografische Bild sich der jeweiligen, bei den Malern zuerst üblichen Sehweise angepasst hat.

3. Altes Foto

4. Neues Foto

5. Neues Foto

Was die Maler vorgemacht haben, ist von den Fotografen nachgemacht worden. Damit kommen wir zu der Behauptung, die ich letztes Mal aufstellte: Wir sehen nicht originell, sondern konventionell. Wir sehen die Welt so, wie andere vor uns sie zu sehen uns gelehrt haben. Unsere Sehweise ist uns, genau

wie unsere Art zu denken, übermittelt worden. Wir klammern uns an beide und wollen sie nicht ohne weiteres gegen eine neue aufgeben. Wie schwierig es ist, sich von dem Zwang der Konventionen frei zu machen, beweist der Widerspruch, den z.B. eine neue Weltanschauung hervorruft, jedes neue Weltbild. Für die Menschen, die glaubten, die Erde sei ein flacher Teller, über den der Himmel wie eine Käseglocke gestülpt wäre, für diese Menschen war es vorerst unmöglich, sich die Erde als eine freischwebende rotierende Kugel vorzustellen. Wir glauben es, aber so ganz wohl ist uns bei diesem Gedanken nicht; unsere täglichen Sinneserfahrungen vermitteln uns einen ganz anderen Eindruck, unsere Anschauung ist gegen das, was unser Verstand – oder vielmehr der Verstand anderer – uns einredet.

Wenn heute jemand zu mir sagen würde: „Haben Sie schon gehört, die Erde soll nicht flach, sondern eine Kugel sein, sie soll sich andauernd drehen und frei in der Luft hängen – was halten sie davon, das kann doch nur ein Verrückter behaupten!“ Wenn das jemand sagen würde, würde ich ihm antworten: „Ja, mir kommt’s auch komisch vor, aber das wird seit einiger Zeit von der Wissenschaft behauptet und allgemein geglaubt – es ist am besten, wir tun auch so, als ob wir’s glaubten, damit wir nicht auffallen. Die Vorstellung, dass wir auf einer kugelförmigen, freischwebenden, sich drehenden Erde leben, ist noch garnicht populär, aber die Wissenschaft, die uns diese Vorstellung eingehämmert hat, besitzt heute eine derart erdrückende Autorität, dass wir uns ihr beugen wie der Neger der Beschwörungsformel des Medizinmannes.

Oder um es auf eine andre Art auszudrücken: Wären wir schon als ganz kleine Kinder unter einen Negerstamm mit sehr primitiven Vorstellungen verschlagen worden und dort aufgewachsen, so hätten wir mit der Sprache auch die Denkweise dieses Stammes übernommen. Ein künstlerisch Begabter hätte seine ganz andersartige Erbmasse gleichwohl in der Formensprache der Neger zum Ausdruck bringen müssen, ein Mensch mit besonderer mathematischer Begabung, der in Europa vielleicht die Zierde einer Universität geworden wäre, hätte sich unter den Negern dadurch einen Namen gemacht, dass er das kleine Einmaleins erfunden hätte. Jeder kann ja bestenfalls nur dort anfangen, wo man gerade im Denken steht; die meisten erreichen nie die Höhe der Denkweise der größten Geister ihrer Zeit, und nur wenige gelangen darüber hinaus zu neuen Erkenntnissen. Manchmal bleibt jahrhundertlang alles ziemlich beim alten, dann folgen sich wieder in kurzer Zeit mehrere neue Weltansichten.

Die rein optische Sehweise ist innerhalb der Weltanschauung eine Sache für sich. Sie braucht mit der Entwicklung der allgemeinen Denkweise durchaus nicht Schritt zu halten. Der Fall ist denkbar, dass ein genialer Physiker im Besitz des neuesten Weltbildes ist, aber ausserstande ist, die neuste optische Sehweise, wie sie sich in der Malerei darstellt, anzunehmen.

Ebenso schwer wie es ist, sein physikalisches Weltbild zu revidieren, so schwer ist es offenbar auch, seine gewohnte Sehweise umzustellen. Wenn wir einer neuen Sehweise begegnen und durch den Chok, den sie uns versetzt, merken wir, wie eingewurzelt unsere alte Art zu sehen ist.

Die Künste haben heutigentags nicht die Autorität der Wissenschaften. Der Mann, der neulich sagte, Leute wie Picasso – Picasso ist immer ein Sammelbegriff für moderne Malerei – müsste man einsperren, und wenn der Hitler etwas Gutes getan hätte, dann wäre es das gewesen, dass er solche verrückten Malereien verboten hätte – dieser Mann kann sicher sein, Beifall zu finden. Das mit der kugelförmigen Erde nimmt man ohne Widerspruch und unbesehen hin, aus Angst, sich lächerlich zu machen, aber wenn es sich um Malerei handelt, glaubt jeder, mitreden zu können und seine eigene beschränkte Anschauung für die einzig wahre ausgeben zu dürfen.

Es gibt allerdings auch eine Autorität der Kunst, aber sie ist anderer Art als die der Wissenschaft. Sie übt eine sanfte Gewalt aus, sie beeinflusst und überredet uns unmerklich. Durch wiederholtes Sehen wird das Anstössige zum Alltäglichen, das Neue zum Bekannten.

Die Geschichte der Malerei ist voll von Beispielen, wie das Neue zuerst Anstoss erregte und dann zur Umgangssprache wurde.

Das Neue war entweder der neue Gegenstand, das neue Motiv wie z.B. Courbets „Steinklopfer“, Jahrhunderte lang fand kein Mensch einen Steinklopfer malenswert, bis Courbet ihn als malerisches Motiv entdeckte. Oder das Neue war die Neue Art, gewohnte und bis dahin in der gewohnten Art

gemalte Gegenstände zu sehen. Eine ruhende nackte Frau gehört zum eisernen Bestand der europäischen Malerei. Tizian hat sie serienweise gemalt, eine immer schöner als die andre. Aber dieses selbe Motiv von Manet gemalt und nicht mehr „Venus“ genannt, verursachte einen Bildersturm.

Ein Kunstwerk kann unser Sehen auch direkt mehr oder weniger nachhaltig beeinflussen. Als ich einmal in Frankfurt ein Bild von Holbein d. Ae. kopierte, sah ich überall in den Sachsenhäuser Apfelweingesichtern Holbeinsche Kriegsknechte und Pharisäer. Als ich später ein Bild von Frans Hals kopierte, sah ich alles in Frans-Hals-Farben. Wir alle sehen erst, seitdem die Impressionisten orangefarbene Sonnenflecken und violette Schatten gemalt, die Sonnenflecken orangegelb und die Schatten violett. Wenn nie ein Maler den Himmel blau gemalt hätte, sähe niemand den Himmel blau, sondern wahrscheinlich in einem helleren oder dunkleren Grau. Die Menschheit sieht die Natur durch die Augen der vorausgegangenen Maler, und die Welt erscheint ihr so wie die vorausgegangene Malerei sie darstellte.

Oscar Wilde sagt geradezu: „Was ist denn die Natur? – Sie ist unsere Schöpfung. In unserem Geist erwacht sie zum Leben. Es gibt Dinge, weil wir sie sehen; was wir sehen und wie wir sie sehen, hängt von den Künsten ab, unter deren Einfluss wir gestanden haben.“

In dem „Gespräch von der Kunst und vom Leben“ geht er noch weiter in seiner paradoxen Beweisführung, die er schliesslich in dem Satz gipfeln lässt, dass das Leben die „Kunst weit mehr nachahmt als die Kunst das Leben.“ Wem Wilde nicht seriös genug ist, der sei auf Leopold Ziegler hingewiesen, der vor die „Nach“ahmung die Ahmung stellt und uns auf seine mehr philosophische, aber dafür weniger amüsante Art dasselbe beweist, nämlich dass der Mensch der Natur vormache, was sie zu tun hätte.

Nach der landläufigen Meinung ist Sehen ein passiver Vorgang, ein Insichaufnehmen von etwas fertig Vorhandenem. So wie man isst und trinkt. Man spricht ja auch von „sich nicht sattsehen können“.

Man kann sehen, wie man isst und trinkt, das Sehen kann aber auch eine aktive, produktive Tätigkeit sein. Wir wollen dem einmal nachgehen.

Versuchen wir uns zu erinnern, wie wir als Kinder die Welt gesehen haben.

Die Welt, soweit sie in unserm Blickfeld enthalten war, der Ausschnitt aus der Welt, den unsere Umgebung darstellte, war eine Ansammlung verschiedengeformter, verschiedenfarbiger Dinge, stillstehender und bewegter, und unsere Aufmerksamkeit wurde durch die buntesten, glänzendsten, bewegtesten am meisten angezogen. Der erste Impuls dürfte der gewesen sein, die Dinge, die unseren Augen gefielen, zu ergreifen und zu essen. Es dauerte einige Zeit, bis man begriffen hatte, dass der Mond nicht zu fassen und zu essen war. Eine lange Reihe von Erfolgen und Misserfolgen, verbrannten Fingern und verdorbenen Mägen (was man zusammenfassend „Erfahrung“ nennt) lehrte uns, zweckmässig zu sehen. Wir lernten unterscheiden, was näher und ferner war, was heiss und kalt war, wir lernten, dass das bunteste Zeug nicht immer auch am besten schmeckt und dass, was uns am besten schmeckt, uns nicht immer auch am besten bekommt usw.

Kurzum, wir lernten, Ursachen und Wirkungen miteinander verbinden, nachdem wir die Dinge zuerst als ein Nebeneinander rätselhafter unzusammenhängender Erscheinungen angesehen hatten. Damit ging aber der ursprüngliche unmittelbare Kontakt zwischen Sehen und Empfinden verloren, er ging immer mehr verloren, je mehr unsere einseitig verstandesmässige Erziehung uns die naiven Empfindungen austrieb, so dass wir nicht mehr die Fülle der Farben und Formen sahen, sondern deren begrifflich-logische Beziehungen. Es folgt also durch Erfahrung und Erziehung auf das frühere elementare Sehen ein zweckhaftes Sehen. In dem einen Fall ist man „ganz Auge“, im andern Fall korrigiert unser Verstand unsere Augenerlebnisse.

Wie das Kind war auch der Mensch der Frühzeit noch nicht sehr kritisch in der Zuordnung von Ursachen und Wirkungen. Er verband eine Wirkung mit irgendeiner abliegenden andern Ursache. Und umgekehrt: Er tat irgendetwas und erwartete daraufhin eine bestimmte Wirkung, d.h. er zauberte. In vielen Fällen wurden falsche Schlüsse bald durch die Erfahrung richtiggestellt, häufig aber wurden seine Fehlschlüsse nicht korrigiert und durch die Jahrhunderte mitgeschleppt als ein Teil seines Wissens. Der Mensch der Frühzeit war dem Kinde auch darin ähnlich, dass er in Bildern dachte. In seiner Vorstellung erschienen

Bilder, und er handelte gemäss den Empfindungen, welche diese Bilder in ihm hervorriefen. Auch heute noch denkt und handelt der weitaus grösste Teil der Menschheit wie der primitive Mensch. Man beschäftigt seine Phantasie mit einem bestimmten Bild, das man ihm etwa in Form eines Zeitungsartikels oder einer Wahlrede vorsetzt und er reagiert entsprechend den Empfindungen, die dieses Bild in ihm hervorruft. Eine Tatsache, von der Demagogen aller Art heute wie vor dreitausend Jahren mit Erfolg Gebrauch machen.

Das zweckfreie naive Sehen – wir wollen es das Schauen nennen – ist auch den Künstlern eigentümlich. Der Künstler, der Augenmensch, hat sich die Fähigkeit des Schauens bewahrt. Er ist imstande, jede Erscheinung als reine Sichtbarkeit aufzunehmen, ohne Folgerungen begrifflicher Art an die aufgenommenen Bilder zu knüpfen. Der „Schauende“ sieht in einem Apfel nur einen lebhaften, seine Augen erfreuenden Farbfleck von bestimmter Ausdehnung; der zweckmässig Sehende verwendet auf den Apfel nur soviel Blickzeit, wie nötig ist, um zu erkennen, dass es ein Apfel ist, den Bruchteil einer Sekunde, dann schaltet er sofort um auf Zweck und Nutzen des Apfels. Das zweckhafte Sehen ist eine unserer ersten Waffen im Kampf ums Dasein, und die Berufsausbildung schleift diese Waffe noch zu einem Spezialinstrument für bestimmte Zwecke zu, wobei die andere Möglichkeit des Sehens – das Schauen – verkümmert. Jeder Beruf erfordert eine bestimmte Augenarbeit, das Sehen in einer bestimmten Richtung und auf bestimmte Eigentümlichkeiten hin, so dass der Mensch, der keinen Ausgleich im zweckfreien Schauen findet, für die Aufnahme von Werken der bildenden Kunst untauglich werden kann. Ich kann mir denken, dass es Autoschlosser gibt, deren Aufmerksamkeit für alles, was nicht auf vier Rädern rollt, tot ist, und dass es Friseure gibt, die nur Augen haben für das oberste Zwanzigstel eines Menschen.

Ausser dem zweckfreien Schauen und dem zweckhaften Sehen gibt es eine Art des Sehens, eine produktive Art des Sehens, die auch jeder kennt. Das Auge ist imstande, selbständig Bilder zu schaffen. Auf alten verwitterten Wänden und Mauern, in zerknitterten Stoffen entdeckt es eine Welt von Dingen.

Lionardo:

Bekannt sind Wilhelm Buschs Zeichnungen von Herrn Knopps Hosenboden in dem Frau Knopp mimische Studien erblickt.

6. Busch

Ein bildhauerisches Gegenstück haben wir in Morgensterns Palmström-Gedichten. „Palmström haut aus Federbetten sozusagen Marmorimpressionen.....“

Ohne uns viel Zwang anzutun, können wir jeden Gegenstand auf die verschiedensten Arten sehen. Eine Lampe z.B.

1. Wie der Elektrofachmann sie sehen würde: als Zweckgegenstand, ihre Vorzüge und Nachteile anderen Fabrikaten gegenüber, ihr Preis und ihre Lebensdauer sind das, was er darin sieht.
2. Der Althändler sieht nur ein bestimmtes Material von bestimmtem Gewicht. Die Form interessiert ihn nicht einmal im Hinblick auf ihre Zweckmässigkeit.
3. Ein impressionistischer Maler: Weder das eine noch das andere spielt in seiner Betrachtungsweise eine Rolle, sondern die Lampe ist ihm eine reine Farb- und Lichterscheinung.
4. Ein Werkkünstler: Ihm ist die Lampe ein Formenspiel, eine Einheit von Material und Form, eine mehr oder weniger gelungene Lösung des Problems, Gewichte zu verteilen, Tragendes und Getragenes auszudrücken, es plump oder elegant auszudrücken.
5. Dem verwandt ist die Sehweise des Bildhauers, der die Lampe wie alles, was ihm unter die Augen kommt, als plastisches Phänomen ansieht.
6. kann die Lampe zum Anlass für näher- oder fernerliegende Assoziationen werden. Sie kann zum merkwürdigen Lebewesen werden, zu Pflanze oder Tier, je nachdem, was die Phantasie uns eingibt.

Auch diese letzte Fähigkeit, die Dinge zu verwandeln, ist uns fast ganz verloren gegangen, obwohl wir sie als Kinder alle besessen haben. Unter den Erwachsenen ist der Dichter der einzige, bei dem man sie

entschuldigt. Dem Maler nimmt man sie übel, ihn will man der einen, der zweckhaften Sehweise verpflichten. Er darf nicht gegen den gesunden Menschenverstand verstossen.

Da es mir darum geht, Sie von gewissen Vorurteilen freizumachen, und da uns in der Kunst gerade der gesunde Menschenverstand oft so störend im Weg steht, möchte ich ihr Vertrauen in diese oberste Instanz ein wenig zum Wackeln bringen. Wenn Sie erst einmal wissen, was für unsichere Organe unsere fünf Sinne sind, werden Sie auch Ihren gesunden Menschenverstand nicht mehr für unfehlbar halten.

Ein Mann aus Koblenz namens Johannes Müller hat uns mit seiner 1826 erschienenen Schrift, betitelt: "Zur vergleichenden Physiologie des Gesichtssinnes des Menschen und der Tiere", die interessantesten Einblicke in das Reich des Sehens gegeben. Darüber hinaus sind seine Feststellungen in ihrer Auswirkung auf unser Denken so phantastisch, dass sie mir zum Spannendsten gehören, was das 19. Jh. hervorgebracht hat. Ich glaube, es ist keine Abschweifung vom Thema, wenn ich kurz darauf eingehe. Der Inhalt dieser Schrift lässt sich in zwei Sätzen zusammenfassen:

1. Derselbe Reiz bringt verschiedene Empfindungen hervor, wenn er auf verschiedene Sinnesnerven einwirkt.
2. Verschiedene Reize bringen dieselben Empfindungen hervor, wenn sie auf denselben Sinnesnerv einwirken.

Das heisst: Das Auge reagiert auf Schlag, elektrischen Strom und Aetherwellen mit Lichtempfindung, das Ohr reagiert auf jeden erdenklichen Reiz mit Schall.

Und dieselben Aetherwellen erzeugen auf der Haut Wärmeempfindungen, im Auge Lichtempfindungen und je nach ihrer Länge Farbempfindungen.

Das bedeutet mit den Worten Johannes Müllers: „Licht, Dunkel, Farbe, Ton, Wärme, Kälte, die verschiedenen Gerüche und der Geschmack, kurz, alles, was uns die fünf Sinne an allgemeinen Eindrücken bieten, sind nicht die Wahrheiten der äusseren Dinge, sondern die Qualitäten unserer Sinne.“

Diese Erkenntnisse eines Mannes der exakten Wissenschaft machen uns die Unsicherheit und Unzuverlässigkeit gerade der Organe klar, auf die wir uns in Zweifelsfällen am liebsten berufen, und bringen uns in ihrer ganzen Bedeutung ausgedacht, die Einsamkeit des Menschen in der sichtbaren, greifbaren Welt zum Bewusstsein; sie lassen uns die Grenzen erkennen, die unserm Erkenntnistrieb gesetzt sind, und die Fragwürdigkeit alles dessen, was wir mit unseren fünf Sinnen überhaupt erkennen können. Es gibt ausser uns ein „Draussen“, aber wie es beschaffen ist, wissen wir nicht, dazu reichen unsere Sinne, so wie sie jetzt sind, nicht aus.

Was wir wahrnehmen, ist nur der Schein der Dinge, und die Kunst gibt uns nur einen Schein dieses Scheins, sie ist also doppelt trügerisch oder – gerade deshalb wahrer als der Schein.

Es lässt sich in Worten kaum ausdrücken, etwas davon ist in dem Ausspruch Max Liebermanns enthalten: „Nur der Schein trägt nicht.“ Gemeint ist der Schein, wie der Maler ihn in seinen Bildern auffängt.

Solange wir unser zweckgerichtetes Sehen Kunstwerken gegenüber anwenden, müssen wir versagen. Es gibt gerade in der neueren Malerei Bilder, denen man mit Erwägungen, die aus unserm Zweckleben stammen, nicht beikommen kann. Man muss sich von ihnen ergreifen lassen. Man sagt, der Künstler sieht „mit anderen Augen“. Auch der Betrachter muss mit anderen Augen sehen lernen. Er muss lernen, beim Augeneindruck zu verweilen, ohne gleich zu nützlichen und begrifflichen Erwägungen und Gedankenverbindungen überzugehen. Er muss wieder schauen lernen, und das kann er vor dem alltäglichsten Gegenstand üben. Er muss versuchen, das gewöhnlichste und geringste Ding wie etwas ganz Neues zu sehen, mit einer Intensität, als sähe er es zum ersten Mal. So werden dann Empfindungen in ihm geweckt, wie sie in Verbindung mit diesem Gegenstand vorher nicht aufgetreten sind. Wenn alle auf Zweck und Nutzen gerichteten Kräfte ausgeschaltet sind, dann wird die Gabe der schöpferischen Anschauung wach.

Schopenhauer: „Um originelle, ausserordentliche, vielleicht gar unsterbliche Gedanken zu haben, ist es hinreichend, sich der Welt und den Dingen auf einige Augenblicke so gänzlich zu entfremden, dass einem die allgewöhnlichsten Gegenstände und Vorgänge als völlig neu und unbekannt erscheinen.“
Das Schauen setzt körperliche Ruhe voraus. Nur im Zustand der Ruhe, des Verweilens ist das Schauen möglich. Daher das Wort „Beschaulichkeit“. Beschaulichkeit, aus äusserer Ruhe gewonnen, wirkt zurück aufs Innere und ruft einen Zustand der Ausgewogenheit, der Ferne von den Dingen und eine Ueberlegenheit ihnen gegenüber hervor, der schon verwandt dem künstlerischen Erleben ist. Wer die Welt so schauen kann, der ist auch fähig, das Abbild und Sinnbild der Welt, wie das Kunstwerk es bietet, in sich aufzunehmen, mit einer höheren Gleichgültigkeit, d.h. aus einer Distanz, in der alle Dinge, ihres Zweckes entkleidet, gleiche Gültigkeit haben.

[Handschriftliche Notiz:]

Im Chinesischen heißt „Malen“ und „Sich entfernen, fliehen“ dasselbe. Yi oder so ähnlich. (Prof. Kühn, Mainz)

[Eingeklebter Textausschnitt:]

„Denn“, sagt Rilke, „man weiß, wie schlecht man die Dinge sieht, unter denen man lebt, und dass oft erst einer kommen muß von fern, um uns zu sagen, was uns umgibt.“

[Die Bildmittel]

Der Bildinhalt wurde immer unwesentlicher und die Gestaltgebung allein das eigentliche Problem der Malerei. In dem Maasse, wie der Inhalt an Bedeutung verliert, gewinnen die Gestaltungsmittel an Wert, bis sie schliesslich selbstständig werden. Sie rücken in den Vordergrund, ihre Eigenkräfte werden wirksamer und bedeutungsvoller. Sie sind nicht mehr Mittel zum Zweck, untergeordnete Materie, Stoff, der überwunden werden muss, notwendiges Uebel, sondern sie sind das Bild selbst. Sie sind nicht die Klaviatur, sondern die Musik.

Der moderne Maler legt den Gestaltungsmitteln überragenden Wert bei. Wegen ihrer Bedeutung in der modernen Malerei soll ihnen ein ganzer Abend gewidmet werden. Das eine und andere ist schon im letzten Winter vorweggenommen worden, heute wollen wir systematisch vorgehen.

Gäbe ich ihnen eine Einführung in die moderne Musik und ich würde einen ganzen Abend lang das Notensystem erklären, so würden sie das mit Recht für eine starke Zumutung halten. Aber was in der Musik fast Allgemeingut ist, das ist in der Malerei ein noch nebelhaftes Gebiet, selbst für viele Leute, die das Bildermalen als Beruf betreiben. Es gibt tatsächlich Maler, auch Malermeister, die von den Farben nicht mehr wissen, als was auf den Tuben gedruckt steht. Man stelle sich aber einen Musiker vor, der die Grundbegriffe der Tonkunst nicht beherrscht! Der kleinste Dirigent des kleinsten Gesangsvereins würde schon beim ersten Lied scheitern, das er einzuüben hätte, wenn er von den Elementen der Tonkunst nicht mehr Ahnung hätte, als viele malende und ausstellende Zeitgenossen von den Elementen der Farbenkunst haben!

Man komme nicht mit dem Einwand, dass die Malerei reine Gefühlssache sei. Sie ist ebenso sehr ein Handwerk und beruht wie jedes Handwerk auf überliefertem Erfahrungsgut, das man besitzen muss, wenn man kein Pfuscher bleiben will. Auch die Musik wird von einem strengen System getragen, das jeder Musiker sich erst einmal aneignen muss, bevor er sich darüber hinwegsetzen darf. Bezeichnend ist, dass die Leute, die sich am liebsten auf ihr Gefühl als die oberste Instanz berufen, nach ihren Bildern zu urteilen, am wenigsten Gefühl haben für das, worauf es in der Malerei ankommt. Und bezeichnend ist auch, dass die Maler, deren Bilder scheinbar rein aus einem absolut sicheren Instinkt gestaltet sind, nie von Gefühl reden und schreiben, sondern von Linien und Abständen, von flächig und plastisch, von Schwarz und Weiss und Rot und Grün. Sie reden wie ein Handwerker über sein Handwerk redet, und der Laie, der zufällig zuhört, ist erstaunt über die Platitude der Unterhaltung, da er doch tiefschürfende und hochfliegende Diskussionen erwartet hatte.

Vor acht Tagen stand in einer Zeitung ein sehr schöner Artikel, den einer meiner alten Studienkameraden geschrieben hatte, betitelt: „Ein Augenmensch spricht“. Er handelte davon, dass wir Deutsche zuviel in die Dinge hineinsehen und –hören und dass wir unsere Augen wie Ohren gebrauchen, mit denen wir das Einfachste nicht sehen, aber allerlei Hintergründigkeiten zu hören vermeinen. Es wurde darin auch an einen unserer Malprofessoren erinnert, der immer sagte: „Sie denken zuviel und sehen zu wenig!“ Einer seiner Lieblingsaussprüche war: „Die Deutschen haben vier Ohren!“

Fassen Sie bitte die heutige Betrachtung über die Gestaltungsmittel des Malers als Elementarunterricht auf, als Schulungskursus für deutsche Denkeraugen! Sie kommen der Malerei nicht mit vier und nicht mit sechs Ohren näher, sondern nur mit offenen, empfänglichen und empfindlichen Augen!

Die Gestaltungsmittel des Malers: Linien, Flächen, Farbe und Helldunkel wurden von der byzantinischen Kunst bis zum Auftreten der abstrakten Malerei nur in der Ornamentik rein und ohne Beziehung zu einem Naturgegenstand, ohne nachbildenden Charakter, also abstrakt, verwendet. Auch ohne dass sie Nachbilder einer Naturerscheinung sind, strahlen sie aus sich heraus gewisse, jedem spürbare Kräfte aus. Alle grossen Maler aller Zeiten wussten um diese Eigenkräfte der Gestaltungsmittel und haben sich ihrer bedient. Sie wussten, warum sie einen Hl. Petrus in andersfarbige Gewänder kleideten als einen Hl. Johannes, und sie wussten, wie sie das vorgeschriebene Blau-Rot des Mantels der Muttergottes zu tönen hatten, damit es ein entsprechender Akkord in ihrer Bildkomposition wurde. Ihre Farben und Linien umschreiben erkennbare Gegenstände, aber mehr als das: auch ausdrucks- und empfindungs-

mässig decken sich ihre Linien und Farben mit den dargestellten Dingen. Darin liegt die Grösse der Alten Meister.

In den Zeiten der naturabmalenden Malerei schwächte sich der Sinn der Maler für diese elementaren Werte der Mittel. Unsere Augen sind stumpf und unempfindlich geworden. Sie alarmieren uns nicht mehr, wenn bestimmte Farben in unser Gesichtsfeld treten, sie übermitteln uns keine Empfindungen mehr. Noch weniger haben sie uns mitzuteilen, wenn simple, schwarze Linien oder Umriss vor uns erscheinen. Unsere Ohren sind leidlich intakt geblieben; man erlebt hin und wieder, dass sich jemand die Ohren zuhält, wenn er einen auf der Geige kratzen hört oder einer auf dem Klavier zu arg daneben haut. Aber noch nie habe ich jemand gesehen, der sich vor einem Bild die Augen zugehalten hätte!

[Handschriftliche Notiz Blattrückseite:]

„Farbe drückt durch sich selbst etwas aus...man muß Gebrauch davon machen.“

Ob eine Linie oder Farbe als Teil eines abstrakten Bildes auftreten, ohne einen Naturgegenstand vorzutäuschen, oder ob dieselbe Linie in einer Kreuzigungsgruppe den Umriss eines ausgestreckten Arms und dieselbe Farbe die Gloriole eines Heiligen bedeutet – ihr Ausdruckswert ist derselbe, und in allen Fällen erwecken sie in uns dieselben Empfindungen; Empfindungen, die natürlich durch die Formen der Umgebung modifiziert werden wie ja auch in der Musik ein Ton anders wirkt, wenn er allein angeschlagen wird als wenn er, zu andern Tönen in Beziehung gesetzt, mit ihnen gleichzeitig erklingt. Die grosse Tat der Expressionisten war es, die Empfindungswerte der Farben wieder entdeckt und in ihren Bildkompositionen zur vollen Wirkung gebracht zu haben. (van Gogh)

Die elementaren Wirkungen der Bildmittel werden da leicht übersehen, wo sie im Gefüge und Dienst eines Abbildes auftreten; sie werden zum blossen Anhaltspunkt für unser Sehen, dienen uns nur zur Orientierung und zum Wiedererkennen der durch sie umschriebenen Gegenstände, so dass wir zu früh von der Verfolgung der reinen Form ablassen und uns dem durch sie vermittelten gegenständlich-gedanklich-begrifflichen Inhalt zuwenden. Dagegen wird die abstrakte Form, die uns keine gegenständlichen Anhaltspunkte gibt, in ihrem ganzen Verlauf abgelesen und muss durch sich selbst wirken. Das ist ein Prozess, der durchs Auge unmittelbar in unser Inneres geht, ohne Umweg über bildungsmässige, literarische Assoziationen, weshalb die moderne Malerei gerade auf naive, durch begriffliche Bildung unbeschwerte Gemüter wirken sollte. Das tut sie auch. Es kann in diesem Zusammenhang gesagt werden, dass die prähistorischen Malereien der Altamira-Höhle von einem Kind entdeckt wurden, während die Erwachsenen die zugleich mit ihm in der Höhle waren, darunter sein Vater, ein Fachmann, nichts sahen. Das Kind hat Augen wie der Künstler, der die Form aus ihren zweckhaften Zusammenhängen heraushebt und sich dem reinen Eindruck überlässt.

Es ist schwer, ein gegenständliches Bild abstrakt zu sehen, d.h. nur seine elementaren, optischen Werte auf sich wirken zu lassen. Aus diesem Grunde ist es in Ateliers üblich, dass man ein Bild herumdreht und es umgekehrt betrachtet, die Vorderseite natürlich, aber das untere zuoberst. Dadurch ist das Inhaltliche ausgeschaltet und die Farben und Formen wirken durch sich. Ein falscher Ton, der vorher übersehen wurde, drängt sich jetzt sofort auf.

Ein anderer Trick, um die farbliche Wirkung eines Bildes oder Motivs in der Natur reiner erscheinen zu lassen, ist das Blinzeln, das z.B. Lovis Corinth seinen Schülern empfahl. Man sieht undeutlicher und statt des Gegenstandes nimmt man nur einen Farbleck unter anderen Farbfecken wahr.

In derselben Absicht haben die Impressionisten ihre Objekte manchmal absichtlich unklar dargestellt. Sie wollten den Betrachter nicht darauf aufmerksam machen, dass sich irgendwo in der gemalten Landschaft ein Heuwagen oder eine Frau im rosa Sommerkleid befand, sondern sie wollten nur einen Farbleck unter anderen Farbfecken zeigen.

Thornton Wilder. Marcel Prousts „Elstir“. „Elstirs Bestreben, im Angesicht der Wirklichkeit seinen Verstand sich aller Dinge, die er wusste, entäussern zu lassen, war um so mehr zu bewundern, als dieser Mann, der sich unwissend machte, bevor er ans Malen ging, eine seltene, hervorragend kultivierte Intelligenz hatte.“

„...sein Streben, die Dinge nicht so darzustellen, wie sie seinem Wissen nach waren, sondern jene optischen Illusionen an ihnen zu zeigen, aus denen die ursprüngliche Wahrnehmung sich zusammensetzt.“

Mit der Entwertung des Bildmotivs und der Wertsteigerung der Bildmittel ging eine Entstofflichung der Bildgegenstände einher. Auch dieser Vorgang kam den Bildmitteln zugute.

Cézanne liess die stoffliche Verschiedenheit seiner Bildgegenstände unberücksichtigt; er bildete gewissermassen alles aus einem Stoff. Mit dem gleichen objektiven Pinselstrich behandelte er Äpfel, Tisch Tuch oder Kommode. Dadurch wurde das Auge von den dargestellten Sachen weg und auf die Bildsubstanz, auf die Malmaterie, gezogen. Die Wiederentdeckung der Malmaterie ist eine weitere Tat der Modernen. Die vorimpressionistische, auf Illusion zielende Malerei wollte vergessen machen, dass das Bild ein Bild sei und nicht die Wirklichkeit, sie wollte vergessen machen, dass es mit Ölfarben gemalt ist. Hier ist Cézanne der Vorläufer der Kubisten, die den Ausdrucksgehalt des Materials entdeckten wie vor ihnen die Expressionisten den Ausdrucksgehalt der Farben wiederentdeckt hatten. Sie verwenden in ihren Bildern zur Erzielung gewisser Wirkungen die Farbe in glatten Flächen, rau aufgetragen, punktiert, sie verwenden aber auch ausser der Ölfarbe noch andere Materialien, deren Wirkungen durch die Farbe nicht nachzuahmen sind: Zeitungspapier, Glaspapier, Metallfolien, mit Sand vermischte Farbe. Die sog. Klebebilder oder Montagen fand man bei ihrem ersten Erscheinen so besonders irrsinnig. Doch hat der Kubist in diesem Falle im Grunde nichts anderes getan, als was im Kunstgewerbe seit Jahrtausenden getan wird: die Zusammenstellung verschiedener Materialien zur gegenseitigen Wirkungssteigerung: Holz mit Eisen beschlagen, Edelsteine in Gold und Silber gefasst, Samt mit Seide gefüttert, Glas oder Porzellan auf Metall montiert, poliert auf rau, matt auf glänzend usw. Solche Kontrastwirkungen, die sich allein aus der Verschiedenartigkeit der Materialien ergeben, haben empfindsame Kunsthandwerker zu allen Zeiten mitbedacht. In der Malerei spielen die Kontrastwerte der Gegenstände schon immer eine grosse Rolle.

1,2 (Holbein, Kalf)

Handschriftlich: Aber die eigentliche Bildoberfläche wird davon nicht betroffen. Das blieb den Impressionisten u. bes. den Kubisten vorbehalten.

In einem kubistischen Bild ist etwa ein Stückchen Zeitungspapier verwendet. Dieses Stückchen Papier ergibt im Bildzusammenhang einen Grauton, der sich von jedem andern gemalten Grau unterscheidet; es hat fürs Auge einen ganz anderen Reizwert. Die Versetzung solcher Materialfragmente ins Bild beraubt sie ihres früheren praktischen Wertes und gibt dafür einen neuen, bisher nicht vorhandenen Empfindungswert. Es liegt also in der Macht des Künstlers, zu entwerten, neue Werte zu schaffen und Werte zu steigern.

(Abb. 3)

Ich erinnere an das früher Gesagte, dass wir das Auge als ein Ferntastinstrument aufzufassen haben. Ein feines Auge reagiert wie die empfindliche Hand auf Glaspapier anders als auf Seidenpapier oder grobkörniges Zeichenpapier.

Sie werden jetzt verstehen, warum gerade die moderne Malerei sich nur vor Originalen gebührend schätzen lässt. Auch der beste Farbendruck bringt eine glattgewalzte Oberfläche, bringt einerlei Materie anstatt der sehr vielgestaltigen der Originalbildfläche.

Wir wollen nun, nachdem sie die Wichtigkeit der Gestaltungsmittel in der modernen Malerei erkannt haben dürften, einige der elementarsten Mittel vornehmen und auf ihre Wirkung hin untersuchen. Abb. 4 Das Einfachste ist der Punkt.

Er ist Schweben, in sich schwingend, allseitig expansiv, verwandt dem Kreis.

Viele Punkte, gleichmässig verteilt erzeugen den Eindruck einer ebenen Fläche, die vor dem Papier schwebt. Ungleichmässig verteilt, so dass die Punkte stellenweise gehäuft auftreten, erzeugen sie den Eindruck einer unregelmässig gewellten Fläche. An den Stellen, wo die Punkte zahlreicher sind, ziehen sie den Blick in die Tiefe. Gegenstück-Negativ: Sternenhimmel. Systematische Verteilung mit kontinuierlichen Hell-Dunkelübergängen: Schattierung, Eindruck von Körperlichkeit.

Der einzelne Punkt ist richtungslos. Durch Aneinanderreihung entsteht die Linie. Die Linie ist nach zwei Seiten gerichtet. Viele kontrastierende Linien heben die Richtung wieder auf.

Die Linie erschliesst, je nachdem sie gerade, gebogen, gezackt oder gekrümmt verläuft, ein weites Feld der Ausdrucksmöglichkeiten. Die in sich zurücklaufende Linie wird zur Begrenzungslinie einer Binnenform, wird zum Umriss.

Perspektivisch angewendet, kann die Linie Körper und Raum vortäuschen. Linie ohne Zwischenraum neben Linie gelegt, erzeugt die Fläche.

Der Ausdrucksgehalt der Linien und Flächen ist nach Lage und Richtung verschieden. Dieselbe gerade Linie hat jedes Mal einen anderen Ausdrucksgehalt, je nachdem sie senkrecht, waagrecht oder schräg steht.

Die Senkrechte ist das Stehende, Aufsteigende, Wachsende, das Aktive. Sie weckt in uns die Assoziationen Mensch, Baum, Turm u.a.

Die Waagrechte ist das Liegende, Ruhende, Passive.

Man denkt an die Erde, Schlaf, Tod.

Die Schräge ist das gesteigerte Aktive. Wir empfinden sie als steigend oder fallend oder stürzend.

(Abb. 5-9)

Jede Form, die auf eine Fläche gesetzt wird, erzeugt zugleich die Flächengegenform.

(Abb. 10) Spiegelfuge, Thema u. Umkehrung.

So beeinflusst jede Form ihre Umgebung; indem sie aus ihr Formen herausschneidet, wird in dem Moment, in dem sie hervorgebracht wird, auch ihre Umgebung umgeformt. Auf guten Bildern ist immer auch die Gegenform mit in die Wirkung einbezogen.

(Abb. 11, Veneziano 12, Leibl 13, Padua)

Wenn wir nach diesen paar Proben zur Farbe übergehen, begeben wir uns damit nicht auf grundsätzlich anderes Gebiet. Alles Sehen ist Sehen von Farben. Das absolut Farblose können wir uns nicht einmal vorstellen. Farbe ist immer an Form gebunden, eines kann ohne das andere nicht sein. Dem Maler ist die Farbe kein Ueberzug über den Dingen, sondern alles ist ihm geformte Farbe oder farbige Form. Er sieht auch keine Farbe allein und für sich, sondern als Farbfleck unter Farbflecken. Daher sind die Maler, denen die Farbe etwas Sekundäres, ein bunter Ueberzug ist, keine richtigen Maler, und kolorierte Zeichnung ist keine Malerei.

Das Reich der Farben ist dem Nicht-Augenmenschen kaum zu erschließen. Man kommt diesem geheimnisvollen Gebiet nicht näher, wenn man weiss, dass zum Entstehen einer jeden Farbe ein Lichtstrahl bestimmter Wellenlänge und Schwingungszahl gehört. Auch wenn es möglich wäre, die verwickelten physikalischen Beziehungen von Farbe zu Farbe in einfachsten Zahlenverhältnissen auszudrücken, so wäre damit der Malerei kein Dienst erwiesen; wie ja auch die Kenntnis der Schwingungszahlen der Töne der Musik nichts genützt hat. Es wurde schon gute Musik gemacht, bevor Helmholtz seine Entdeckungen auf dem Gebiete der physikalischen Akustik machte.

Sie wissen wahrscheinlich nicht alle, dass Goethe seine Farbenlehre für das Hauptwerk seiner Altersjahre hielt. „Ich bin dadurch“ sagt er, „zu einer Kultur gelangt, die ich mir von einer anderen Seite her schwerlich verschafft hätte.“ Einen Hauptteil dieses Werkes hat er überschrieben „Von der sinnlich-sittlichen Wirkung der Farbe“. Die sinnlich-sittliche Wirkung der Farben wird auch uns Nichtphysikern offenbar, denn sie macht sich uns auf Schritt und Tritt bemerkbar. Da können wir mit, und von geringen Schwankungen abgesehen, ist diese Wirkung bei jedem dieselbe. Es ist meiner Ansicht nach überhaupt die einzig richtige Methode, der Farbe und der Malerei näherzukommen, wenn man sich prüft, welche Wirkung die einzelne Farbe und die Farben untereinander und zusammen gesehen, auf uns machen, genauer gesagt, welche Wirkung Farben auf unser Auge ausüben und welche Empfindungen die vom Auge registrierten Reize in uns auslösen: Augen muss man allerdings haben. Erwachsene, besonders gebildete Westeuropäer, erleben die Farbe nicht mehr elementar; wir sind Farbabstinenzler geworden. Aber Kinder und Primitive verstehen die Sprache der Farben noch; ihnen „sagt“ die Farbe als solches noch etwas. Rot, rein als Farbkleck, sagt ihnen noch etwas, auch ohne dass es die illustrierende, beschreibende Eigenschaft eines gemalten Gegenstands ist, ohne dass es etwa eine Rose vorstellt.

Dass jeder seine besonderen Vorlieben für und Abneigungen gegen bestimmte Farben hat, besagt nichts gegen die elementare Wirkung der Farben. Es sagt nur sehr viel aus über die Eigenart des Betreffenden. Wie es kommt, dass bei den Chinesen Weiss die Farbe der Trauer ist, weiss ich nicht, aber an ihren Farbholzschnitten sehe ich, dass ihr Farbensinn unserem europäischen Farbensinn sehr ähnlich ist. Ich will mich nicht wiederholen; ich habe schon voriges Jahr genug über die Farbe gesagt und empfehle Ihnen wiederum, lesen Sie den einen und anderen Abschnitt aus Goethes Farbenlehre, wenn Sie mehr darüber wissen wollen. Ich bringe Ihnen nur einige besonders hübsche Beispiele dafür, dass im Volk die Farbe elementar erlebt wird. Der Berliner sagt, wenn's ihm schlecht wird, es wird ihm "blümerant", das heisst „bleu-mourant“ und bedeutet eine gewisse blass-bläuliche Farbe. Ein gewisses süßes Rosa nennt er „Keusche Minna“. Die Franzosen nennen ein gewisses giftiges Gelb „Epoux jaloux“ – eifersüchtiger Gatte.

Der Eigenwert der Farbe wird bestätigt von der Farbentherapie, der Anwendung von Farben zur Heilung von Augenkrankheiten und seelischen Störungen. Weiter wird er bestätigt durch die Beobachtung, dass bei starker Erregung durch Farben, - was durchaus möglich ist – die optischen Reize auf andere Sinne überleitend Gehör-, Geruchs- und Geschmacksreize auslösen. Man bezeichnet das als Synästhesie.

Beispiel: Rimbaud über die Vokale.

Ich sehe z.B. auch jedes Wort und jeden Buchstaben farbig; Sie wahrscheinlich auch.

Sie haben alle von kalten und von warmen Farben gehört. Kalte sind die bläulichen, warm die rötlichen Farben. Die warmen Farben drängen aus dem Bild heraus, kalte halten sich vornehm zurück.

Unold über Böcklin. Rot nur im Vordergrund.

Für die Malerei ergibt sich daraus der Grundsatz, dass Farben, die zu einem im Bild hinten befindlichen Gegenstand gehören, keine sich vordrängenden Farben sein dürfen, und umgekehrt.

Bei den grossen Meistern stimmt die elementare Fern-Nah-Wirkung der Farben immer überein mit dem Platz, der Ihnen begrifflich im Bild zugewiesen ist.

(Abb. 14 Kalff)

Prüfen Sie einmal Ihre Bilder zu Hause daraufhin, ob diese räumliche Wirkung der Farben beachtet ist! Allerdings ist diese kritische Betrachtung nur angebracht bei Bildern, die räumlich gedacht sind; bei flächenhafter Malerei sind andere Gesichtspunkte ausschlaggebend.

Die räumliche Wirkung der Farbe hängt z.T. mit ihrem Helligkeitsgrad zusammen. Auch Vorstellungen von Dichtigkeit oder Körperlosigkeit können durch Farbflächen lebendig werden, ohne dass etwa durch dickeren oder dünneren Farbauftrag nachgeholfen wäre.

Der einzelnen Farbe liesse sich zur Not noch mit Regeln beikommen, aber hoffnungslos verwickelt wird es, wenn man sie in ihrer Abhängigkeit voneinander betrachtet. Farben sind empfindlich und schwierig zu behandeln. Aber man kann seine Augen schulen wie man sein Gehör schult. Sehen und vergleichen Sie! Vor allem den neuen Farbzusammenstellungen gegenüber, wie wir sie bei den lebenden Malern sehen, lassen Sie sich die Zeit, sie auf sich einwirken zu lassen! Es gibt oft Klänge in den neuen Bildern, die Sie nicht als harmonisch empfinden. Lehnen Sie sie deswegen nicht gleich ab. Harmonisch wirkt immer nur das Gewohnte auf uns, das Gewöhnliche auch, und Sie wissen ja auch, dass das in althergebrachter Weise Harmonische sehr leicht glatt, gefällig und süßlich ist und hart an der Grenze des Kitschs stehen kann. Unsere Maler können sich nicht der Ausdrucksmittel früherer gesicherter Zeiten bedienen, ohne unwahr zu werden. Das hat nichts mit dem Inhalt zu tun. Es werden heute Kriegs- und Kz-Bilder gemalt, die uns gestaltlich gar nichts angehen, und es werden Stilleben gemalt, in denen unsere ganze Gegenwart, auch der Krieg und die dauernde Bedrohung, mitgemalt ist.

Edvard Munch: „Die Farben führen ein merkwürdiges Leben, wenn man sie erst auf der Leinwand hat. Manche kommen gut miteinander aus, andere wieder bekämpfen sich, und so gehen sie zusammen in die Hölle oder auch ins ewige Leben.“

Nachdem wir einige der Gestaltungsmittel der Maler kennen gelernt haben und Sie auf die Wichtigkeit dieser Mittel in der modernen Malerei aufmerksam geworden sind, wollen wir unser heutiges Ziel in zwei

Sätzen zusammenfassen: Wie bedienen sich die modernen Maler ihrer Mittel? Wie unterscheiden sie sich in der Anwendung ihrer Mittel von ihren Vorgängern?

Wir bringen die verschiedenen Kunstrichtungen unter dem gebräuchlichen Namen und in der üblichen Reihenfolge. Diese Bezeichnungen sind nicht immer glücklich und besagen wenig über das Wesen der damit bezeichneten Malerei. Impressionismus als Eindruckskunst und Expressionismus als Ausdruckskunst liesse sich noch am ehesten vertreten, aber das Wort Kubismus ist irreführend. Unter der Marke Kubismus laufen die verschiedenartigsten Malwerke. Ursprünglich ging er wohl auf ein Wort Cézannes zurück: Alle Gegenstände liessen sich auf drei Grundformen, Kugel, Kegel und Zylinder zurückführen. Die Kubisten machten ein Programm daraus und malten nur Kugeln, Kegel und Zylinder, gingen dann aber noch weiter und malten in der Erkenntnis, dass das Problem der Malerei ist, körperliche Formen auf die Fläche zu übertragen, nur Flächenformen, zerlegten konsequent jeden Gegenstand in seine verschiedenen Qualitäten und brachten diese gesondert auf die Bildfläche. Als Abart des Kubismus wäre der Konstruktivismus aufzufassen, der sich nur planimetrischer und aus der modernen Technik entlehnter Formen bedient.

Der Futurismus ist seinem Programm nach expressionistischer Herkunft. Er will das Geistige losgelöst vom Körperlichen durch dynamische Rhythmen darstellen. Er ist mehr literarischer als malerischer Natur. [nicht lesbar] war ein Dichter, kein Maler. Deshalb und da er für die moderne Malerei ohne Folgen blieb, begnügen wir uns mit einem kurzen Hinweis auf ihn. Interessant ist noch, dass er versucht, das Problem der Zeit in die Malerei einzuführen und mit den Mitteln des Malers zu lösen. Zeit, im physikalischen Sinne. Die Zeit als Element der Gestaltung spielt zwar in der Dichtkunst und in der Musik eine Rolle, aber die bildende Kunst, die eine statische Kunst ist, eine Kunst, deren Werke fertig im Raum stehen, nicht aber wie die der Dichtkunst und der Musik erst im Verlauf einer Zeitspanne entstehen, die wir vor unseren Augen und Ohren entstehen sehen und hören – im Gegensatz dazu ist die bildende Kunst raumgebunden. Wir werden aber sehen, dass auch im Kubismus das Zeitelement eine Rolle spielt. „Zeit“, Zauberberg.

Alle diese Namen sind dem Kunsthistoriker gut, um Ordnung in die Geschichte der Malerei zu bringen; es wäre aber verfehlt, wenn Sie sie als Aushängeschildchen verwenden wollten, von denen irgendeines auf jedes moderne Bild passen müsste. Beachten Sie bitte diese Information und fassen Sie sie als Warnung auf. Ich bin zwar gezwungen, die Dinge zu vereinfachen, das heisst aber nicht, dass sie in Wirklichkeit so einfach sind. Vergessen sie nie, dass jedes Kunstwerk ein Teil eines Menschen ist, und dass jeder Mensch eine unteilbare, unkopierbare Persönlichkeit ist.

15 Vermeer van Delft, Ansicht von Delft.

Glanzstück illusionistischer Malerei. aber zurückhaltend in den illusionsfördernden Mitteln. Licht Luft neu, alt Gesamtton Braun. Licht ruhig, gleichsam statisch. Kein Pinselstrich.

16 Monet, Seinelandschaft. Hell, prismatische Farben, kein Schwarz und kein Braun. Zerlegung der Farben. Keine Lokalfarbe mehr. Flimmernd, bewegt. Pinselstrich wesentlich, zeichnerisch, graphisch, handschriftlich. Illusion von Bewegung.

17 Signac, Themseansicht. Nur noch Farben des Prismas, einheitlicher, gleichsam maschineller, Pinselstrich wesentlich, zeichnerisch, graphisch, handschriftlich. Illusion von Bewegung.

18 Van Gogh, Pinselstrich sehr belebt, ausdrucksstark, voller Persönlichkeit. Grenze der Karikatur und Verzerrung. Farben zu grossen Flächen zusammengefasst, wenn auch in sich moduliert. Auf zwei Grundtöne gestimmt: Blau, Gelbgrün. Festigung des Bildganzen nach der impressionistischen Auflösung.

19 Macke, Mädchen im Grünen. Farbe in aktiven Flächen

20 Nolde, Familienbild. Form und Gegenform. Verzahnung der Formen.

21 Braque, von Cezanne abzuleiten. These des Kubismus, dass, da das Problem der Malerei ist, kubische Formen auf die Fläche zu bringen, alle Räumliche und plastische Illusion zu vermeiden ist. Gegenstände werden zerlegt in Aufsicht, Profilansicht, durchdringungsbild, Eigenschaften der Oberfläche, alles getrennt nebeneinander.

Konstruktivismus, Futurismus und Surrealismus haben keine eigenen Bildmittel hervorgebracht. Sie werden nächstes Mal, beim Bildbau, uns näher interessieren.

Wir haben damit auch die heutige Teilstrecke hinter uns gebracht und nähern uns der Endstation. Stellenweise sind wir schon auf das Gebiet übergetreten, das nächstes Mal Gegenstand unserer Betrachtung sein wird. Eigentlich müsste man beides: Gestaltungsmittel und ihre Anwendung im Bild, zusammen behandeln, aber das ist bei der Natur unserer Vorlesungen nicht möglich.

Ich höre heute etwas plötzlich auf, um aber doch einen Abschluss zu geben, wüsste ich mir nichts Besseres als die folgenden Sätze aus dem Wilhelm Meister:

„Was ist das“, sagt Wilhelm Meister, „das unabhängig von aller Bedeutung, frei von allem Mitgefühl, das uns menschliche Begebenheiten und Schicksale einflößen, so stark und so anmutig auf mich zu wirken vermag? Es spricht aus dem Ganzen, es spricht aus jedem Teil mich an, ohne dass ich jenes begreifen oder diese mir besonders zueignen könnte. Welchen Zauber ahn ich in diesen Flächen, diesen Linien, diesen Höhen und Breiten, diesen Maassen und Farben! Was ist es, das diese Figuren auch nur obenhin betrachtet, schon als Zierat so erfreulich macht? Ich fühle, man könnte hier verweilen, alles mit den Augen fassen, sich glücklich finden, und ganz etwas anderes fühlen und denken, als das was vor Augen steht.“

[VI. Der Bildbau]

Nachtrag zu V.: Parallelen zur Musik. Form und Gegenform = Thema und Gegenthema, Spiegelfuge.

Gegenstück zum Farbsehen von Vokalen: Farbsehen von Tönen. Schubert „sah“ fis Grün. „Mein Mädchen hat das Grün so gern.“ auf fis gestimmt. Van Gogh: „Die Malerei wird in Zukunft subtiler werden, weniger Skulptur und mehr Musik.“

Novalis: „Eigentlich ist aber die Kunst des Malers so unabhängig, so ganz von vornherein und von selbst entstanden wie die Kunst des Musikers.“ (1800 – etwa)

Der Vergleich der Malerei mit der Musik hat sich in unseren Betrachtungen immer wieder aufgedrängt und als fruchtbar erwiesen. Man könnte sicher, ohne Spitzfindigkeit, noch mehr Parallelen und Berührungspunkte entdecken.

Letztes Mal haben wir sozusagen die Bausteine des Malers kennen gelernt, heute wollen wir sehen, wie er daraus sein Bildgebäude errichtet, wobei ich das im vorigen Winter bereits Gesagte nicht mehr wiederhole, weil das zu weit führen würde.

Zu allen Zeiten ist es die Aufgabe der Maler gewesen, an Stelle des unendlichen, unüberschaubaren, als Ganzes nicht vorstellbaren Alls eine begrenzte, überschaubare Kleinwelt zu setzen, an die Stelle des Kosmos einen Mikrokosmos, der als Ganzes aufzunehmen ist. Der Maler schafft im Kleinen ein Gleichnis des Großen, und, während es ihm versagt ist, den Plan des Weltgebäudes zu korrigieren, so kann er doch in seiner eigenen Kleinwelt schalten, wie es ihm beliebt; freilich auch da nur nach den Gesetzen, die im Grossen gelten. Nur dass sie bei ihm sichtbar werden und harmonisch ineinandergreifen, während sie in der Welt, im Leben, in der Natur chaotisch erscheinen, da wir nur einen winzigen Ausschnitt und auch diesen nur unzulänglich überblicken. Die Mittel, die wir kennen gelernt haben, zu einem harmonischen Ganzen zu verbinden, so dass sie zum Gleichnis und Sinnbild der grossen Schöpfung werden, das ist die Aufgabe des Malers.

In der Sprache des Malers (Seurat): „Kunst heisst Harmonie, Harmonie heisst Uebereinstimmung von Ungleichem, Ungleichem im Ton, in der Farbe und in der Linie. Ton heisst Hell und Dunkel; Farbe heisst Rot und seine Komplementärfarbe Grün, Orange und seine Komplementärfarbe Violett; Linie heisst die Richtung im Verhältnis zur Waagrechten. Alle diese Harmonien scheiden sich in solche der Ruhe, der Heiterkeit und der Trauer. Heiterkeit entsteht im Ton bei Vorherrschaft des Lichts, in der Farbe bei Vorherrschaft des Warmen, in der Linie bei Bewegungen, die über die Horizontale aufsteigen. Ruhe stellt sich ein im Ton bei Gleichgewicht des Dunklen und des Hellen, in der Farbe bei Gleichgewicht des Kalten und des Warmen, in der Linie bei Ausrichtung auf die Waagrechte. Der Ton stimmt sich auf die Trauer unter der Vorherrschaft der Dunkelheit, die Farbe unter der Vorherrschaft der Kälte, die Linie bei absteigender Bewegung.“

Matisse: „Ich entnehme der Natur, was ich gerade brauche, um auf die wirksamste Weise dem mir vorschwebenden Bild Ausdruck zu verleihen. Ich kombiniere sorgfältig alle Wirkungsmöglichkeiten, ich stelle zwischen ihnen jenes Gleichgewicht her, das in der Ausgewogenheit von Zeichnung und Farbe liegt.“ – „Ich träume von einer Kunst des Gleichgewichts, der Reinheit und der Ruhe, ohne jede Problematik, ohne jedes aufwühlende Sujet...“

Der Begriff der Harmonie und des Gleichgewichts spielt eine grosse Rolle in der Malerei, das ist den alten und den neuen Malern gemeinsam, aber das, was die Maler unter Harmonie verstehen, ist nicht immer dasselbe. Die Harmonie Raffaels ist nicht die Harmonie Rembrandts, und die Harmonie C.D.Friedrichs ist nicht die Seurats. Wir verstehen die moderne Malerei nicht, wenn wir uns ihr mit dem Harmoniebegriff einer Zeit nähern, die 100 Jahre zurückliegt.

Wir holen etwas weiter aus und beginnen das Kapitel Bildbau wie schon bei der Betrachtung der Bildmittel, mit den elementaren Gesetzen.

Die Schöpfung des Malers lebt in den engen Grenzen des viereckigen Rahmens. Wie in einem Bühnenausschnitt sehen wir als Akteure eines stummen Dramas Linien und Farben, alle gleichzeitig auf

der Bühne und gleichzeitig aufeinander einwirkend, die sanften und die heftigen Linien, die lauten und die leisen Farben, Starke und Schwache, Haupt- und Nebenpersonen, Könige, Helden, Diener, Gefolge und Volk. In einer solchen Vielheit und Gleichzeitigkeit Ordnung zu schaffen, ist keine leichte Aufgabe. Die Schwierigkeit fängt schon bei der Wahl des Bildformats an. Die Grösse eines Bildes ist nicht belanglos. Das grosse Format macht nicht die Bedeutung des Bildes aus: es gibt handgrosse Bilder von Adam Elsheimer, die grosse Kunstwerke sind, und es gibt Nichtigkeiten, die eine ganze Wand bedecken. Grosses Format ist aber u.U. ein Wert, über den man sich nicht hinwegsetzen darf; Michelangelos Moses, verkleinert zur Nippesfigur, wird Kitsch, der Kopf des Bamberger Reiters, auf Faustgrösse verkleinert, wird Kitsch, Dürers Apostel verlieren durch Verkleinerung nicht nur äusserlich an Grösse. Umgekehrt kann auch das Vergrössern klein gedachter und geformter Kunstwerke ihre Wirkung zerstören: die Miniaturen der Manessischen Handschrift, auf Wandschmuckformate vergrössert, wirken leer.

Sodann haben auch die Bildmaasse, die Verhältnisse von Höhe zu Breite, bestimmte Empfindungswerte. Ein Hochformat wirkt anders als ein Breitformat.

Innerhalb des Bildrechtecks spielen die Senkrechten und Waagrechten eine Hauptrolle. Sie wiederholen die Linien des Rahmens im Bild, bestimmen je nach dem Vorherrschen der einen oder der anderen den Empfindungsgehalt des Bildes und machen durch ihre Anwesenheit die schrägen Linien fühlbarer. Die Schräge wirkt schräger in Anwesenheit der Senkrechten.

Ruhe wird erzeugt durch gleichgerichtete Linien, Bewegung und Spannung durch kontrastierende Linien. Seurat: „Die Liniendominante wird durch den Gegenstand bestimmt; horizontale Linien bedeuten Ruhe, steigende Kurven Freude, sinkende Trauer.“

Durch den Kontrast wird die Wirkung des einzelnen gesteigert. Rot, umgeben von seiner Komplementärfarbe Grün, wirkt röter als in brauner Umgebung. Lionardo wusste um die Wirkungssteigerung durch Kontraste:

„Ich sage auch noch, dass man in Historien(bildern) die direkten Gegensätze nahe beieinanderstellen und zusammenmischen soll; denn sie verleihen einander grosse Steigerung, und zwar umsomehr, je näher sie beisammen sind, der Hässliche nämlich beim Schönen, der Grosse beim Kleinen, der Greis beim Jüngling, Stark bei Schwach, und so wechselt man ab, so viel als möglich und so dicht beieinander als möglich.“

Gegenversuch: Je mehr man den Kontrast vermeidet und die Teile einander Angleicht, umso weniger wirken sie, umso unauffälliger und unansehnlicher werden sie. Man übersieht sie. Prinzip der Tarnung: Unsichtbarmachen durch Angleichen an die Umgebung.

Das Bildgerüst kann symmetrisch oder unsymmetrisch sein. Das symmetrische Bild wirkt statisch, architektonisch, feierlich. Die symmetrische Ordnung wird im Leben überall da eingehalten, wo es feierlich zugeht: beim Staatsakt, beim Gottesdienst, bei Versammlungen. Symmetrie bei senkrechter Symmetrieachse kommt uns eindringlicher zum Bewusstsein als bei waagrechter. Der aufrecht gehende Mensch!

Symmetrisch gebaute Bilder waren häufig, als die Malerei noch eng mit dem Gottesdienst verbunden war.

1 Abb. Cimabue

Wird die Symmetrie aufgegeben, so macht sich sogleich ein Faktor geltend, der trotz seiner Unscheinbarkeit in der Bildrechnung immer mitwirkt: Das Rechts und das Links. Der Mensch ist nur äusserlich symmetrisch gebaut, seine inneren Organe sind unsymmetrisch angeordnet. Ich weiss nicht, ob wir ein Organ besitzen, das uns rechts- und linksempfindlich macht, oder ob es mit unserer Rechtshändigkeit zu tun hat, fest steht, dass es uns nicht einerlei ist, ob ein Bild richtig oder spiegelverkehrt wiedergegeben ist. Spiegelverkehrte Bilder ergeben grundverschiedene Wirkungen.

2,3 Abb. Lionardo: Madonna mit der Katze

Symmetrie bringt das Gefühl von Ruhe und Statik hervor; und umgekehrt: die Symmetrie muss aufgegeben werden, wenn der Eindruck von Bewegung erreicht werden soll, man kann sogar sagen, dass Bewegungsformen natürlicherweise asymmetrisch sein müssen. Unsere Hände und Füße, die meisten Werkzeuge und Maschinen sind asymmetrisch. Autos und Lokomotiven sind wie der Mensch nur äusserlich symmetrisch. Konsequenter lässt sich die Symmetrie nur in der Baukunst durchführen.

Von alters her wurden in der Malerei, bewusst oder unbewusst, beim Bildbau gewisse Konstruktionsgerüste zu Hilfe genommen; rechte Winkel, Dreiecksschemen, Kreisbögen und der Goldene Schnitt lassen sich bei allen Bildkompositionen nachweisen.

Aufschlussreich die Studien zu Gemälden, auf denen die Gerüstlinien noch sichtbar sind und den Beweis liefern, dass auch die Alten Meister oder vielleicht gerade sie, nicht nur instinktiv geschaffen haben. Es könnte jetzt der Eindruck entstehen, als gäbe es da feste Regeln und Gebrauchsanweisungen und es könnte jeder sie auswendig lernen und danach Bilder bauen. Es ist vieles erlernbar und lehrbar auch in der Malerei – dass es Werkstätten und Schulen gibt und von jeher gegeben hat, beweist es – aber den Ausschlag gibt doch zuerst und zuletzt die Persönlichkeit des Künstlers, und das wieder wird bewiesen durch seine Irrtümer und misslungenen Bilder. Wäre alles erlernbar und lehrbar, dann könnte man nichts mehr falsch machen. Auch in der Malerei ist die Ausnahme die Regel.

Es gibt etwas, das man den persönlichen Rhythmus oder das immanente Gestaltungsprinzip nennen könnte, das was als das Eigene aus allen Bildern desselben Malers spricht und sie unverwechselbar macht.

4,4a Abb. Ronig

Wie der Einzelne hat auch jede Zeit ihren eigenen Rhythmus und dementsprechend ihre bevorzugten Kompositionsgerüste. Bis zu Rembrandt ist das Bestreben, die Bildtafel gleichmässig zu füllen und die rechte und die linke Bildhälfte gegeneinander auszubalancieren. Auch ohne dass Symmetrie vorliegt, entspricht jedem Gewicht auf der einen Bildhälfte ein Gegengewicht auf der anderen. Bis zu Rembrandt ist die Malerei architekturhaft, dann wird ein anderer Zug deutlich, der bis in unsere Zeit sichtbar bleibt und durch die Bekanntschaft mit der ostasiatischen Kunst verstärkt wurde und besonders im Impressionismus aufgenommen wurde: es werden gewissermassen nur auf die eine Schale der Waage Gewichte gelegt und die andere wird leer gelassen. Es entstehen dadurch Spannungen, wie sie etwa in einem grossen Orchester entstehen, wenn ein Teil der Instrumente bloss rhythmisch, den Zeitablauf betonend, eingesetzt ist. So sind die leeren Stellen im Bildraum gewissermassen nur da, um den Raum abzumessen, den Raum fühlbar zu machen, während das Bildthema sich an anderer Stelle ausbreitet.

5 Abb. Rembrandt, David vor Saul

Gestaltveränderungen fallen immer erst ins Auge, wenn man etwas oder jemand längere Zeit nicht gesehen hat. Uberspringt man mehrere Jahrhunderte in der Geschichte der Malerei, so sieht man vor allem die Unterschiedlichkeiten, die sich herausgebildet haben und vergisst dabei, dass sie sich allmählich herausgebildet haben. Wie die Natur, so macht auch die Kunst keine Sprünge. Der Weg der abendländischen Malerei heisst auf die einfachste Formel gebracht – Willi Baumeister – „Von der Bemalung zur Malerei“.

6,7 Abb. Rogier van der Weyden, Pieter de Hooch

Lionardo fing damit an, die reinen Lokalfarben durch Licht und Schatten zu brechen. Die Farben verlieren ihre Buntheit, sie werden zu Glanz und zahlreichen Nuancen von Schatten und Reflexen. Rembrandt bringt gegenüber Lionardo noch etwas Neues: Lionardo behält die altmeisterliche gleichmässig glatte Bildtafel noch bei, Rembrandt lässt den Pinselstrich, den Farbauftrag sichtbar werden. (Schon der alte Tizian, Tintoretto).

8 Abb. Rembrandt

Die Farbe bildet ein Relief auf der Bildfläche, mit Vertiefungen und Erhöhungen, Rauigkeiten und glatten Stellen. Auf den erhöhten Stellen bleibt die Farbe haften, die beim mehrfachen Uebergehen des Bildes, in den Vertiefungen erhält sich die alte erste Farbschicht. Bei dieser Malweise muss die ursprüngliche Untermalung verloren gehen, und sie wird denn auch überflüssig, denn die schliessliche Wirkung des Bildes ist nicht vorauszubestimmen. Die unerhört belebte Bildfläche, die aus einer Summe kleinster Farbteilchen zusammengesetzt ist, dazu das Spiel von Licht und Schatten auf den Erhöhungen und in den Vertiefungen der Oberfläche, sind Werte, die erst im Verlauf des Arbeitsvorgangs entstehen und nicht vorausbestimmt werden können. Diese sich während des Malens zu neuen Erfindungen anregen lassen, Malen als Reise mit unbekanntem Ziel, das was in der modernen Malerei eine so erhebliche Rolle spielt, dass der Surrealist Hans Arp ein Bild witzig und zutreffend „Komposition nach den Gesetzen des Zufalls geordnet“ nennen konnte – das also ist schon bei Rembrandt keimhaft vorhanden.

[handschriftliche Ergänzung Blattrückseite: Und es ist kein Grund, die modernen Maler lächerlich zu finden, die den Titel ihres Bildes erst wissen, wenn die Bilder fertig sind.]

Wenn wir wieder jeweils einige Jahrhunderte überspringen und das Paradiesgärtlein neben Velasquez und Paul Klee stellen, so machen wir wieder überraschende Beobachtungen. Wir werden sehen, dass der Bildraum des Paradiesgärtleins mit gleichwertigen Teilen gefüllt ist, dass bei Velasquez die Teile ihre Eigenwertigkeit einer zentralen höheren Einheit untergeordnet haben und dass bei Paul Klee ein Nebeneinander anonym zu nennender Teile weniger geordnet oder untergeordnet als vielmehr summiert erscheint.

Abb. 9, 10, 11 Jedem sein eigener Fluchtpunkt – Zentralperspektive – maschinelle Ausrichtung, Magnet und Eisenfeilspäne.

I Demokratisch-bürgerlich

II Barocker Despotismus

III Moderne gestaltlose Masse, Kollektivismus.

Die gesamte alte Malerei, bis hoch ins 19. Jh. hinein, hat beim Bildbau an gewissen Gesetzen unerschütterlich festgehalten, an den Gesetzen des Oben und Unten, am Gesetz der Schwerkraft. Das Optische war immer an die Gesetze der eigenen Körperlichkeit gebunden. Das hat sich geändert, seitdem der Mensch fliegen kann. Es gibt Bilder in der Modernen Malerei, die nur dem ganz verständlich sind, der einmal die feste Erde verlassen hat und im Flugzeug beim Aufsteigen, im Fliegen und beim Landen die Erde unter sich in Bewegung gesehen hat, scheinbar fallend einem entgegen kommend, sich drehend. Es ist deshalb nicht sehr geistreich, wenn eine Zeitung mit unverkennbarer Schadenfreude berichtet:

[aufgeklebter Zeitungsausschnitt:

Wuppertal

Im Studio für neue Kunst waren Werke der abstrakten Malerei des amerikanischen Malers Paul Fontaine ausgestellt. Als Fontaine kürzlich auf einer Europareise die Ausstellung besuchte, stellte er fest, daß ein Teil der Bilder umgekehrt aufgehängt war. Die Ausstellung war inzwischen von Kunstkritikern besprochen worden, ohne daß man den Fehler gemerkt hätte.]

Um sich über die Mo. Ma. lustig zu machen, ist das Beispiel schlecht gewählt. Bilder, die man auf den Kopf stellen kann, sind schon annähernd dagewesen. Eine barocke Deckenmalerei kann von beliebig vielen Standorten betrachtet werden; es gibt kein Oben und kein Unten. Das Gegenstück dazu wird von manchen Eingeborenenstämmen Afrikas berichtet: sie hängen ein Bild, um es zu betrachten, nicht an

die Wand, sondern sie legen es auf die Erde und stellen sich im Kreis drumherum und betrachten es von allen Seiten und von oben.

Als Beweis für die Wendung unserer Zeit vom Statischen zum Dynamischen können auch die beweglichen Plastiken des Amerikaners Calder gelten, die freischwebend im Zimmer hängen.

Die neue Physik hat uns gelehrt, dass der Raumbegriff nicht vom Zeitbegriff zu trennen ist. Zeit als vierte Dimension. Es wurde schon einmal darauf hingewiesen, dass die Zeit als Element auch der Malerei heute eine Rolle spielt.

Macke: „Es ist mir besonders klar geworden, dass im Bilde nicht der Raum allein wirkt, sondern dass Fläche und Zeit unzertrennbar sind. Das spielt beim Betrachten des Bildes eine grosse Rolle. Die Sache ist sofort klar, wenn man ein Bild entlang geht, das sehr gross ist und in einem langen, schmalen Gang hängt....Es ist die Betrachtung eines solchen Bildes, wie wenn man an einem Zaun entlanggeht und die einzelnen Latten flimmern....aber so ein Zaun ist langweilig....das ist wie 1:1:1:1. Dagegen ist im Bild eine Lebendigkeit wie im Leben selbst, und der wechselnde Rhythmus ist das Wundervolle.“

Unser Zeitsinn ist ohne Zweifel entwickelter als der unserer Vorfahren. Mensch ohne Uhr unvollkommen. Einteilung in 20/10/1000 Sekunden. Wilders „Wir sind noch einmal davongekommen“

Auch der moderne Dramatiker experimentiert und jongliert mit der Zeit. Er führt mehrere Zeitebenen ein; wir erleben die Zeit des Stückes, die in zwei Vergangenheiten gleichzeitig spielt, werden aber durch das Dazwischentreten des Sprechers immer wieder in unsere tatsächliche Zeit zurückversetzt.

Die Malerei, die wirklich Malerei unserer Zeit genannt zu werden verdient, konnte von dem veränderten Zeitbegriff nicht unberührt bleiben. Das Element der Zeit ist natürlich für die Malerei nicht so wesentlich wie für die Dichtkunst und Musik. Ein Gemälde erstreckt sich in den Raum, ein Drama, ein Musikstück erstreckt sich in die Zeit. Aber trotz der Gleichzeitigkeit aller Teile eines Bildes können diese doch nur nacheinander, in einem bestimmten Zeitablauf wahrgenommen werden. Das Auge nimmt nicht alle Teile eines Bildes gleichzeitig auf, sondern es heftet sich zuerst an einen Teil und durchläuft von dort aus das Bild nach allen Richtungen. Die Kunst des Malers besteht darin, seine Farben und Linien so anzuordnen, dass der Betrachter gezwungen ist, Farben und Linien so zu folgen, wie der Maler es will. Ist dem Maler das gelungen, ist der Betrachter den ihm vorgeschriebenen Weg durch das Bild gegangen – ohne es zu wissen – so wird im Betrachter auch eine ähnliche Grundstimmung entstanden sein wie nach dem Anhören einer Ton- oder Wortfolge, die auch nur in einer Richtung aufgenommen wird.

Das, was im Betrachter vor sich geht, wenn er einen Gegenstand mit den Augen aufnimmt, spielt sich auf manchen kubistischen Bildern ab: verschiedene Ansichten desselben Gegenstandes sind nacheinander aufgenommen, aber auf der Bildfläche gleichzeitig vorhanden. Das Auge muss sie wieder einzeln aufnehmen und – wie die zerlegte Farbe der Neo-Impressionisten – selbst zusammensetzen. Der Akt des Sehens selber ist gleichsam, in Einzelvorgänge zerlegt, sichtbar gemacht worden. Der Einfluss des Films, fahrende Kamera.

[handschriftliche Ergänzung: Die drei Gestaltungsmittel: Linie, Farbfläche und Schattierung [nicht lesbar] im kubistischen Bild als drei getrennte Kräfte. In der naturalistischen Malerei waren diese Mittel gleichsam zur Deckung gebracht und unkenntlich, während sie nun aus dem Objekt herausgezogen – abstrahiert – sind.

Der Futurismus löst das Problem, die Zeit auf der Fläche sichtbar zu machen, in deutlicher Anlehnung an die Fotografie.]

Abb.12 Braque 13 Foto

Wir denken wieder an die in mehrere Schichten zerlegte Zeitsubstanz des modernen Bühnenauteurs, der uns zwei Vergangenheiten und unsere eigene Gegenwart gleichzeitig vorsetzt, und auch von hier aus kommen wir wieder zu dem Gegensatz zwischen alter und neuer Kunst: die alte will uns eine Illusion geben und uns vergessen machen, dass das Gesehene nur Malerei oder Spiel ist, die neue gibt uns ein Stück Illusion, zerstört aber die Illusion sofort wieder durch das Dazwischentreten des Ansagers oder Bühnenarbeiters, der uns die Künstlichkeit des Gesehenen wieder ins Bewusstsein zurückruft – ob wir wollen oder nicht. Er hetzt uns aus einer Blick- und Gefühlseinstellung in die andere und erzeugt so eine

merkwürdige Vibration in uns, an die wir uns erst gewöhnen müssen, die aber wie eine Art Gehirnmassage wirkt und uns sehr belebend ist.

Die Künstlichkeit des Kunstwerks zu zeigen, anstatt sie zu vertuschen, ist immer das Bestreben der modernen Maler.

Picasso: „Ich möchte wissen, ob irgendjemand schon einmal ein natürliches Kunstwerk gesehen hat. Natur und Kunst sind zwei verschiedene Dinge. Durch die Kunst drücken wir unsere Vorstellung von dem aus, was Natur nicht ist.“

Päng!

Am dogmatischsten sind die Bestrebungen der Modernen Malerei im Konstruktivismus ausgedrückt worden. Die Beweisführung der Konstruktivisten ist sehr einfach: „insofern jede elementare Form oder Farbe eine psychische Resonanz erweckt, muss es möglich sein, durch eine Kombination abstrakter Formen und Farben ein immer reicheres seelisches Erleben auszulösen“ (Kandinsky). Sie gehen von der abstrakten Form aus, während Picasso und Braque immer von der Wirklichkeit ausgehen.

Die Konstruktivisten zeigen die Grenzen, die der abstrakten Malerei gesetzt sind. (Neo-Impressionisten Kunst zur Wissenschaft gemacht) Ein konstruktivistisches Bild verhält sich zu einem Bild von Cézanne oder Beckmann oder Nolde wie eine Grammatik zu einem Gedicht. Aber solange es noch Gedichte gibt, wird kein Mensch Grammatiken lesen. Oder anders gesagt: erst wenn der Mensch auf eine Formel gebracht worden ist, wird auch die Kunst auf eine Formel zu bringen sein und der Mensch mit einer Formelkunst zufrieden sein.

Abb.14 Kandinsky, Baukasten, Fertighaus, kein Gebilde, sondern Fabrikat- Nutzen für Werkkunst, Typographie.

Als Reaktion auf den Konstruktivismus kann man die jüngste unter den neuen Kunstrichtungen auffassen, den Surrealismus. Er denkt nicht daran, die Mittel der Malerei zu beschränken und durch Vorschriften einzuengen, sondern er bedient sich im Gegenteil aller Möglichkeiten und Mittel, welche diese Kunst ihm in die Hand gibt. Er bringt das Entlegenste und Entgegengesetzteste zusammen, verbindet vorhandene Realitäten, schafft neue aus der Phantasie, steigert das Belanglose ins Phantastische, verzichtet auf logische Zusammenhänge, vermischt Wirkliches und Geträumtes, kurzum er treibt ein höchst künstliches Spiel und lässt uns ironisch immer wissen, dass es ein Spiel ist. Im surrealistischen Manifest von 1920 heisst es: „Traum und Wirklichkeit sind beide Teil einer Art absoluter Wirklichkeit, einer Ueberwirklichkeit.“ Daher der Name Surrealismus.

[Handschriftliche Randnotiz: Gruppe von Dichtern und Malern]

Abb.15, 16, 17, 18

Man denkt an E.T.A. Hoffmann, Heinrich Heine, Brentano, vor allem E.A. Poe,

[Handschriftliche Ergänzung Blattrückseite: an Hieronymus Bosch, Breughel und Goya, an alle Dichter und Maler, die man dämonisch nennt, um damit auszudrücken, dass in ihnen etwas Übernatürliches nach Ausdruck strebt.

Weitere Handschriftliche Anmerkungen:

Kandinsky, Bauhaus Weimar

Chirico: „Eine Landschaft malen und sich bemühen, die Lichtwirkung wiederzugeben? Wozu das? Ich sehe das alles ja selbst, und eine Malerei dieser Art kann mir nie den Eindruck von etwas Neuem vermitteln, von etwas, das ich vorher nicht kannte. Während dagegen die seltsamen Empfindungen, die ein Mensch haben kann, von ihm getreu wiedergegeben, einem anderen empfindsamen Menschen immer neue Freuden geben können.“

Max Ernst: Holzschnitte, in der Ausdrucksweise der Gründerzeit. Romantische Ironie.]

man darf aber auch den Einfluss der modernen Literatur und Psychoanalyse nicht übersehen, die ja vor der Malerei surrealistisch war. (James Joyce) Wiederbelebung sprachlicher Urkräfte, Bedeutung von Wortbild und Klang, Rhythmus, Assoziationen und Symbolen, Unbewusstes. Man freut sich, wenn man sieht und spürt wie die abstrakte Welt wieder, wenn auch noch rätselhaft Form annimmt und stellt fest, dass der Mensch trotz dem grossen zivilisatorischen Apparat, in den er eingespannt ist, den Kontakt mit den geheimnisvollen Dingen zwischen Himmel und Erde, von denen unsere Schulweisheit sich nichts

träumen lässt, noch nicht verloren hat, dass er im Innersten dunklen und magischen Kräften noch genau so verbunden ist wie vor 100 und vor 1000 Jahren. Vielleicht kündigt der Surrealismus eine neue Romantik an, die in den Bau ihres Weltbildes das Unsichtbare, Unwägbare und Unerklärliche nicht nur am Rande einbezieht, sondern es zum tragenden Gerüst macht.

Frage: Hat es überhaupt einen Sinn, über Malerei und Bilder zu sprechen, denn jeder sieht doch jedes Ding anders? Ist es nicht eine Beeinflussung, die mir nicht zukommt und ist in der Kunst nicht eine Meinung soviel wert wie die andere, vorausgesetzt, dass sie einem ursprünglichen echten Gefühl entstammt?

Goethe: „Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen: darum scheint es eine Torheit, sie wieder durch Worte vermitteln zu wollen. Doch indem wir uns darin bemühen, findet sich für den Verstand so mancher Gewinn, der dem ausübenden Vermögen auch wieder zu Gute kommt.“

Gefühle lassen sich nicht vorschreiben, aber möglich, dass über den erkennenden Verstand auch die Erlebnisfähigkeit grösser wird. Jeder, der auf einem Gebiet der Kunst sich betätigt, weiss, dass, je mehr er in die Besonderheiten dieser Kunst hineinguckt, je mehr er Fachmann wird, er umso mehr von dieser Kunst hat. Die Erlebnisse des Kenners sind vielleicht nicht einmal stärker als die des Laien, aber klarer und differenzierter, er ist wacher und kann sich seinen Empfindungen überlassen und kann sich auf seine Empfindungen verlassen. Sein Instinkt ist derartig geschärft, dass es ihm vor zweideutigen Werken schon gar nicht mehr warm wird, er aber vor dem Wertvollen, auch wenn es ihm nicht gleich verständlich ist, weiß: „Da ist etwas dran!“

Ueber den Gewinn, den das „ausübende Vermögen“ aus solchen Betrachtungen zieht, brauchen keine Worte verloren zu werden. Das haben mir die Ausübenden unter ihnen oft genug bestätigt. Leider sind es nur wenige „Ausübende“. Gerade die hätte ich gerne gesehen. Gesangsvereinsstandpunkt: „Ich habe schon gesungen, als der noch nicht auf der Welt war. Was wird der mir schon Neues erzählen können!“

[VII. Die „Unverständlichkeit“ der modernen Kunst]

7. und letzte Vorlesung. Zusammenfassung dessen, was erarbeitet worden ist. Das Verständnis der Modernen Malerei erschwert zuerst durch das Neue, Ungewohnte. Man ist immer gegen das Fremde eingestellt. Ein weiterer Grund des Missvergnügens an der Mo.Ma. liegt darin, dass sie nicht naturalistisch ist. Es fällt uns schwer einzusehen, dass die naturabbildende Malerei nur eine Möglichkeit der Malerei ist. Erlebnis in der Ausstellung „Religiöse Kunst bei Naturvölkern“ in Mainz. Unter Hunderten von Malereien, Schnitzereien und Webereien, die alle sehr naturfern, umgeformt, „abstrakt“ waren, entdeckte ich in einer Vitrine zwei oder drei Stücke, die aus irgendeinem Grunde – gewisse Handelswege „Seidenstrasse“ – unter dem Einfluss der klassischen Kunst entstanden waren. Plastiken, Köpfe mit naturgetreu nachgebildeten Mündern, Nasen und Augen. Das wirkte unter all den anderen, streng nach den Erfordernissen des Materials und nach den Eingebungen der Phantasie geformten Stücken peinlich, indizent. Ich war so in die Vorstellungswelt der übrigen abstrakten Stücke eingefangen, dass ich mir sagte: Wie kann man nur auf die Idee kommen, ein menschliches Gesicht genau so wie es in Wirklichkeit ist, aus Lehm nachzuformen? Wozu soll das gut sein? Wie witzlos ist so etwas! und da erst fiel mir ein, dass wir ja seit Jahrhunderten nichts anderes getan haben, als die Natur nachzuformen.

[Handschriftliche Ergänzung Blattrückseite: möglich, daß spätere Generationen die ganze abbildende Kunst als ein Kuriosum ansehen.]

Also: unsere bis vor kurzem übliche Art zumalen, ist nur eine Möglichkeit, und die abstrakte ist die andere.

Weil man sich daran gewöhnt hatte, den Maler als Nachschöpfer sichtbarer Realitäten anzusehen, war man ihm gegenüber intolerant. Dem Dichter erlaubte man die sog. Dichterischen Freiheiten, aber die Werke des Malers mussten streng entsprechend den Naturgesetzen gebaut sein, durften nicht gegen die Verstandeslogik und gegen den gesunden Menschenverstand verstossen.

Franz Marc: „Die Schriftsteller haben es beim Publikum durchgesetzt, dass bei ihnen der Mond ins Zimmer spazieren darf; sie dürfen sogar eine Sonne im Herzen tragen und die Sterne herunterholen lassen. Aber lassen sie mal einen Maler den Mond in einer Stube aufhängen oder auf den Tisch legen!“ Auf der andern Seite hat man aber von der Malerei verlangt, was Sache der Dichtkunst ist. Man wollte, dass einem ein Bild einen Roman erzählte. Jede Kunst hat ihre Grenzen, und jede Kunst ist m. E. umso höher zu werten, je mehr sie sich innerhalb ihrer Grenzen hält und keine Anleihen bei anderen Künsten macht. Und selbst wenn sie durchaus das tun wollte, was eine andere Kunst viel besser kann, irgendwo stösst sie an ihre Grenzen. Die Musik z.B. kann vielerlei Geräusche nachahmen, aber wie Joseph Haydn sagte, „sie kann nicht mitteilen, Herr Haydn wohne in der Nähe der Stadtgrenze von Schönbrunn.“

Die Verkennung der eigentlichen Aufgabe jeder Kunstgattung hat zu einem anderen Irrtum geführt, nämlich zu glauben, wenn man den erzählbaren Inhalt eines Bildes erkannt hätte, hätte man das Bild verstanden. Dort wo das Erzählbare aufhört, fängt das Beste und Eigentlichste der Malerei überhaupt erst an.

Die mo.Ma. will gerade durch das wirken, was nur der Malerei eigentümlich ist, deshalb verlagert sich ihr Schwerpunkt vom Inhaltlichen auf das Gestaltliche, Sichtbare, auf die Ausdrucksmittel. Die Absichten der mo.Maler sind so vorwiegend auf die Bildgestalt gerichtet, dass sie sich mit wenigen Themen begnügen können und mit wenigen gleichbleibenden Requisiten. Statt „Schwur der Horatier“ oder „Bethlehemitischer Kindermord“ oder „Friedrich der Grosse nach der Schlacht bei Leuthen“ heissen die Bilder jetzt „Stilleben“, „Zwei Frauen“, „Sitzende“, „Landschaft“, „Häuser in X oder Y“.

Die modernen Maler halten sich nicht mehr für Geschichtenerzähler, Sittenschilderer, Missionare und Philosophen, sondern für Handwerker, deren Handwerk darin besteht, eine Fläche in einer bestimmten Ordnung mit Farben zu bedecken.

Die mo.Maler machten dem Illusionsbild ein Ende. Sie wollen nicht vergessen machen, dass ein Bild nicht die Natur, sondern etwas Künstliches ist, im Gegenteil, sie betonen es und weisen darauf hin. Sie zwingen dem Bildmaterial keine Wirkungen ab, die ihm von Natur nicht anhaften, sondern sie lassen jedes Material seine Eigentümlichkeit entfalten und ordnen ihre Absicht dem Material unter. Picasso:

„Natur und Kunst sind zwei verschiedene Dinge. Durch die Kunst drücken wir unsere Vorstellung von dem aus, was Natur nicht ist.“

Dieses Hinweisen auf die Künstlichkeit eines Gemäldes gibt den Bildmitteln eine neue Bedeutung und Selbständigkeit. In der alten, vorimpressionistischen, Malerei waren Linie, Farbe und Helldunkel gewissermaßen zur Deckung gebracht, addiert, sie verbanden sich miteinander, um eine illusionistische Wirkung hervorzubringen – in der neuen Malerei werden sie vom Gegenstand losgelöst, von ihm „abstrahiert“ oder auch subtrahiert und erscheinen als selbständige Teile im Bild, als Zeichen, Formeln oder Symbole.

Auffallen, dass immer wieder im Verlaufe der Vorlesungen vom Optischen, Schaubaren die Rede war, dass das Bild immer wieder als etwas fürs Auge Geschaffenes dargestellt wurde. Diese Betrachtungsweise ist natürlich – obwohl sie der Betrachtungsweise der meisten modernen Maler entspricht – einseitig. Aber absichtlich den Nachdruck immer auf das Aeussere, das Formale, das Handwerkliche, auch das Technische gelegt und absichtlich den Inhalt, das hinter dem Sichtbaren Liegende, zurücktreten lassen. Davon ist anderswo genug, ja zuviel die Rede, und ich täusche mich wohl nicht, wenn ich annehme, dass sie als Deutsche, als grübelnde, philosophierende und spintisierende Leute, ja doch mehr in den Dingen sehen, als was offen vor Augen liegt und was vielleicht tatsächlich drin ist.

Klumbies:

Ich habe Ihnen „einen“ Weg zur mo.Malerei versprochen und nie behauptet, dass er der einzig richtige sei. Aber es war nicht der erste beste Weg. Deshalb mag noch immer vieles unklar sein und viele Fragen sind unbeantwortet geblieben. Doch sehe ich einen grossen Gewinn schon darin, dass sie zum Fragen angeregt wurden, und will versuchen, unter dem Thema „Unverständlichkeit d. mo.Ma.“ wenigstens noch einige Ihrer Fragen zu beantworten.

Nachdem ich selbst nicht immer verständlich gewesen bin oder gewesen sein soll, will ich also versuchen, als Unverständlicher das Unverständliche verständlich zu machen!

Einen Teil der Schuld an meiner Unverständlichkeit gebe ich freiwillig mir, einen weiteren den Verhältnissen. Ursprünglich schwebte mir vor, auf jede Vorlesung eine Art Seminar folgen zu lassen, mit Aussprache, Frage und Antwort. Keine Zeit, kein Raum, kein Koks, andere Verpflichtungen. Einen Teil der Schuld gebe ich denen, die mich nicht verstanden haben.

„Wer einem Autor Dunkelheit vorwerfen will, sollte erst sein eigenes Innere beschauen, ob es denn da auch recht hell ist. In der Dunkelheit wird eine sehr deutliche Schrift unlesbar.“

Den Hauptteil der Schuld muss man aber gerechterweise den modernen Malern selber geben; (damit befassen wir uns noch eingehender) und nicht zuletzt den Kritikern und Artikelschreibern, all denen, die um die Kunst herumschwätzen, denen die moderne Kunst eine Mode ist, die man mitmachen muss wie die längeren Röcke und die kürzeren Hosen.

Beispiel Picasso-Zeichnung und was ein Kunstschreiber dazu sagt!

Alle meine Bemühungen wären umsonst gewesen, wenn Sie diese Zeichnung und den Text dazu morgen in die Finger bekommen hätten! Sie hätten sich mit Recht dagegen gewehrt, das für Kunst zu halten und vom einen Fall auf alle anderen geschlossen.

Ich habe noch niemand gesprochen, der Picasso persönlich kennt, ich weiss nicht, inwieweit er etwas von einem Scharlatan hat oder ob es ihm Spass macht, die Leute von der Zeitung zu veräppeln, vielleicht er den Kritiker, der Kritiker ihn, vielleicht alle Beide das Publikum zum Besten gehalten, aber ich kenne seine Bilder. Manche mag ich gern, manche überhaupt nicht; manche sind nur witzige Experimente, manche sind stark und manche schwach. Und warum auch nicht? Bilder sind keine Ford-Autos, von denen jedes einen Garantieschein mitkriegt, dass es genau dieselbe Qualität hat wie jedes andere in dieser Preislage!

Bei dieser Gelegenheit appelliere ich an Ihren Humor und bitte Sie, nicht alles, was Ihnen unter die Augen kommt, mit demselben tierischen Ernst zu betrachten und Probleme zu vermuten, wo wahrhaftig keine sind. Lachen Sie, wenn es Ihnen danach zumut ist, ruhig auch über das eine oder andre moderne Bild und lassen Sie sich nicht durch grosse Namen verblüffen, aber nehmen Sie die moderne Malerei als Ganzes ernst! Sie werden in der Zeitung gelesen haben, dass der deutsche Maler Carl Hofer, dem sämtliche Bilder in seinem Berliner Atelier verbrannt sind, wie ein Besessener daran ging, die verlorenen Bilder aus dem Gedächtnis wieder zu malen, weil er es nicht ertragen konnte, ohne sie zu sein, die sein ganzes Lebenswerk bedeuteten. Und Sie werden ebenso die andere Nachricht gelesen haben, dass der französische Maler Rouault einige hundert seiner Bilder verbrannte – teilweise hatte er sie unter Opfern zurückgekauft – weil er sie nicht für gut genug hielt, weil er sie seines Namens nicht für würdig hielt. Man kann das für Ueberspanntheiten halten, man kann aber andererseits die Verwachsenheit dieser Künstler mit ihren Werken nicht übersehen und muß sie wegen ihres Verantwortungsbewusstseins schätzen. Scharlatane, Effekthascher und Bilderfabrikanten tun so etwas nicht!

Die Schuld der Maler selbst – wenn man von einer Schuld sprechen will, müsste man auch hier von einer Gesamtschuld sprechen, von einer überpersönlichen Schuld, für die der Einzelne nicht verantwortlich zu machen ist, weil sie in der Zeit liegt – die Maler selbst tun nichts, was dem Publikum das Verständnis ihrer Bilder erleichtern könnte. Sie kommen uns nicht durch verständliche Inhalte entgegen, sie geben uns nichts, woran sich der Laie halten könnte, Sie machen keine Konzessionen, sie tun nichts, um die Isoliertheit, in der sie leben, zu durchbrechen. Sie nehmen keine Rücksicht mehr auf den Konsumenten, denn man braucht ja auch sie nicht mehr in dem Maasse wie früher. Die Schaulust, die eines unserer elementarsten Bedürfnisse ist, wird täglich durch illustrierte Zeitungen und Kino befriedigt. Was sagt den Menschen noch ein Bild, die bei einem Gang durch die Stadt hunderte von Bildern zu sehen kriegen? Unsere Augen sind überfüttert mit Bildern. Dem, der mit Auswahl sieht, bedeutet das eine Bereicherung, aber dem, der wahllos alles auf sich einwirken lässt, muss es die Aufnahmefähigkeit, die Empfindungs- und Reaktionsfähigkeit nehmen.

Eine Frage, die man oft hört, ist die: „Warum malen die modernen Maler nicht wie die alten? An den alten Bildern konnte man noch seine Freude haben, aber die neuen usw.“

Von vielen Antworten nur diese: „Sie malen nicht wie die Alten nicht weil sie es nicht könnten, sondern weil sie nicht so malen müssen.“ Technisch-äusserlich könnten sie es zwar. Otto Dix hat es mit seinen Jugendwerken bewiesen, dass er malen kann wie Dürer oder Holbein, Picasso hat mit seinen frühen Zeichnungen bewiesen, dass er zeichnen kann wie ein alter Grieche – aber da sie keine alten Deutschen und keine Griechen sind, können sie es auf die Dauer doch nicht, denn malen ist mehr als eine Handfertigkeit, es ist ein Bekenntnis, ein Urteil und eine Rechenschaft. Wer heute noch so malen würde wie Hans Holbein müsste uns eigentlich genau so komisch und schnurrig vorkommen wie ein Mann, der sich in der Sprache Martin Luthers mit uns über das Wetter, über die ungeheizte Eisenbahn und die Otto-Decker-Spende unterhalten würde. Wer heute auch nur die Redeweise unserer Grosseltern beibehielte, der würde für einen seltsamen Heiligen gehalten, aber wenn einer malt wie Adolf Menzel, dann wird er hochgeachtet.

Eine ähnliche Frage ist diese: „X oder Y hat früher so schön gemalt, warum malt er jetzt so ganz anders?“ Man kann nicht nur andere, man kann auch sich selber kopieren. Wer beim Erreichten stehen bleibt und sich im Erreichten bloss perfektioniert, geschickter und flotter wird, ist kein Künstler, sondern ein Routinier. Was den Künstler auszeichnet, ist, dass er alles, was er tut, als Stufe und Station ansieht, nie als etwas Fertiges. Er ist immer unterwegs und nie am Ziel. Und wenn er 99 Jahr alt wird wie Tizian, dann wird er wie dieser sagen: Gerade jetzt wollte ich anfangen zu malen.

So sah auch Cézanne seine Bilder nur als Durchgangsstationen an, und deshalb konnte er sie stehen lassen, da wo er sie gemalt hatte, und wieder und wieder ein Neues anfangen.

Wenn ich von einer überpersönlichen zeitbedingten Schuld der modernen Maler spreche, so denke ich vor allem an eine Besonderheit, die in allen modernen Kunstgattungen zu bemerken ist: es ist die Skizzenhaftigkeit, das Abgekürzte und Stenogrammhaftere. In der alten, vorimpressionistischen Malerei waren Skizze und ausgeführtes Bild zweierlei. Heute kann auch das ausgeführte Werk skizzenhaft sein

und die Skizze als fertiges Werk gelten. Ich ziehe Parallelen: In der Dichtung Strindbergs etwa gibt es statt der früheren breit ausgeführten, nichts weglassenden Darstellung skizzenhafte Ausschnitte, Momentaufnahmen, statt des gleichmässig voranschreitenden Dialogs wenige Sätze, die suggestiv eine dramatische Atmosphäre schaffen. Im expressionistischen Drama – Georg Kaiser – sind es keine Sätze mehr, sondern einzelne Worte, Ausrufe, Laute – die Mittel werden selbständig ! – die Sprache verdichtet sich, wird formelhaft und elementar. Bei manchen allerdings ist es keine Verdichtung, sondern eine Schrumpfung und Verkümmern – Ausrufungszeichen !

Aus der Musik ist mir bekannt, dass Darius Milhaud Kurzopern nach antiken Stoffen geschrieben hat, die er „Opera-minute“ – Minutenopern – genannt hat. Eine solche Oper ist auf den zwei Seiten einer Schallplatte unterzubringen. Von Anton v. Webern gibt es Orchesterstücke von nur wenigen Takten Länge. Es sind Melodienfragmente und einzelne Klänge.

Unter vielen Erklärungen dafür gibt es eine sehr äusserliche: Unsere Zeit hat ein schnelleres Tempo, wir haben weniger Zeit, das „Fasse dich kurz!“ der Telefonzellen ist zu einer so allgemeinen Verbindlichkeit geworden, dass wir jede Weitschweifigkeit als Unhöflichkeit ansehen. Weniger offenkundig, aber sicher mitwirkend ist die Tendenz unserer Zeit, Kräfte zu kondensieren. Von der Dampfmaschine bis zur Atombombe, in allem sehe ich dasselbe Prinzip: Verdichtung und Zusammenpressung von Kraft auf kleinstem Raum.

Wie manche Dichter und manche Musiker oder auch wie der Chemiker, der einen verwickelten Prozess durch wenige knappe Zeichen ausdrückt, so setzt der moderne Maler an die Stelle der ausführlichen Schilderung das Zeichen, die Formel. Die Malerei ist eine Kurzschrift, ein modernes Bild eine Art Stenogramm.

Was dem einen das Verständnis der mo. Malerei erschwert, ist dem andern ein Reiz mehr. Diese Malerei hat den Reiz des Fragmentarischen, des nur Andeutenden, den alles hat, das entweder Torso geblieben ist oder durch besondere Umstände teilweise zerstört wurde. Die Venus von Milo würde die Menschheit nicht halb so viel beschäftigen, wenn sie ganz wäre.

Aehnlich liegt es mit der Ungegenständlichkeit der mo. Malerei. Ungegenständliche Kompositionen sind in gewissem Sinn Parallelen zu Fugen von Bach oder Konzerten von Mozart, zu aller absoluten Musik: In ihnen werden die menschlichen Gefühle nicht vorgeschrieben und festgelegt, sondern sie werden vom Hörer oder Betrachter selbständig entwickelt. Die Sprache der Formen ist derart neutral und rein, dass von ihr aus alles möglich ist. Manche absolute Musik – gewisse Werke von Bach, Händel, Gluck und Mozart – können gleicherweise bei Fest und Trauer gespielt werden.

Der an die naturalistischen Bilder gewöhnte Betrachter sieht sich vor den abstrakten Bildern einer Unverständlichkeit und Verworrenheit gegenüber, neben der ihm die alten Bilder eindeutig erscheinen. So meint er denn, in dem Chaos stecke, wie in einem Vexierbild, ein naturalistisches, fassbares Motiv verborgen. Tatsächlich ist aber nichts verborgen, es gilt nur das Sichtbare, und das Sichtbare ist der alleinige Ausgangspunkt für die Empfindungen des Betrachters. Auch dem Maler des Bildes selbst sind die Linien und Farben nicht restlos verstandesmässig fassbar.

Wer unter allen Umständen in einem Bild etwas erkennen will, was nicht darin ist, wer in jedem Kunstwerk immer nur sich selbst und seine privaten Gefühle wiederfinden will, ist wie ein Affe, der hinter einen Spiegel guckt in der Erwartung, dort einen zweiten Affen zu finden.

Es soll zum Schluss nicht der Eindruck entstehen, als sei die heutige Malerei, weil sie keine erzählbaren Inhalte hat, inhaltlos. Auch in ihr ist die sichtbare äussere Gestalt Ausdruck eines Geistigen, Unsichtbaren. Jedes Kunstwerk sagt etwas aus über das Ewige, jedes Kunstwerk ist ein Besonderes, das das Allgemeine enthält, ein Teil, der das Ganze ausdrückt. Auch wenn die modernen Maler noch so viel und ausschliesslich von optischen Werten reden, auch ihre Bilder weisen über das Sichtbare hinaus auf das Unsichtbare, das Geistige. Ob eine Erscheinung der Natur oder ob ein abstraktes Zeichen dazu dient, das Unsichtbare auszudrücken, ob durch ein Abbild oder ein Sinnbild – das Bild, das keine Seele hat, kann auch kein Geistiges in uns ansprechen, es ist tatsächlich nur ein bemaltes Stück Leinwand.

Zum Schluss möchte ich Ihnen einen Vorschlag machen, wie Sie die Vorlesungen selber praktisch fortsetzen können. Hängen sie bei sich zu Hause ein modernes Bild auf. Es braucht nicht gerade eines zu sein, das Sie garnicht mögen, aber doch eins, das Ihnen problematisch erscheint. Und zwar ein Bild von einem wirklichen Meister. Deutsche: Nolde, Macke, Kirchner, Beckmann, Kokoschka. Franzosen: Bonnard, Matisse, Dufy, Braque. Haben Sie das Bild täglich vor Augen, gewöhnen Sie sich daran, manches Unverständliche wird sich dann von selbst verlieren. Sie werden die Sprache des Bildes verstehen, so wie man eine fremde Sprache erlernt, wenn man mit den Menschen zusammen lebt, die diese Sprache sprechen. Seien Sie sich nicht selbst im Weg, stellen Sie keine Forderungen, nehmen Sie nicht sofort Stellung zu dem Bild, schalten Sie Ihre eigne Persönlichkeit so weit wie möglich aus, lassen Sie Ihre „Meinung“ und Ihren „gesunden Menschenverstand“ ganz beiseite. Was Ihnen nicht verstandesmässig fassbar ist, lassen Sie vorerst auf sich selbst beruhen, vielleicht geht es Ihnen mit der Zeit auf. Und wenn nicht, wo ein Dunkel bleibt, da ist es vielleicht, wie Rilke sagt, „von der Art, dass es nicht Aufklärung fordert.“

[Handschriftliche Ergänzung Blattrückseite: Goethe: „Nicht alles ist dem Hörenden deutlich zu machen, was dem Ausübenden einleuchtet.“]

Seien Sie bereit, das Kunstwerk aufzunehmen, seien Sie ihm menschlich gewachsen, so dass es Sie nicht verärgert, sondern bereichert. Setzen Sie nicht Ihre eigne Kleinheit dem Kunstwerk entgegen, sondern werden Sie am Grossen selbst grösser.

Damit sind wir unversehens vom Künstlerischen ins Moralische geraten und erkennen wieder, dass die Werte, die in der sittlichen Welt gelten: Ausdauer, Wahrhaftigkeit, Selbstüberwindung, Uneigennützigkeit, Neidlosigkeit und Bereitschaft, das Grössere und Bessere anzuerkennen, dieselben sind, die auch in der Kunst heute wie zu allen Zeiten Geltung haben.

Wir sind am Ende, wenn auch nicht am Ziel. Jede Betätigung in der Kunst, auch die nur aufnehmende, betrachtende, ist ein Weg ins Unendliche. Alle Kunstrichtungen sind, jedes individuelle Künstlerbemühen ist ein solcher Weg. Und wie man auch das Ziel nennen mag, es ist bei allen dasselbe, alle Wege treffen sich im Unendlichen.

Der gotische Maler, der das Paradiesgärtlein malte, hat vielleicht bewusst zur Ehre Gottes gemalt; Matisse sagt, er malt nur für die Augen; ihre Wege mögen noch so verschieden sein, irgendwo führen sie doch zusammen, wie ja auch beide denselben Ursprung haben.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Nicht bei allen Bildern konnte der Ort ermittelt werden, da Max Rupp kein Verzeichnis führte, welches die Verkäufe oder Schenkungen dokumentierte

Einzelabbildungen

- Abb. 1 Max Rupp in seinem Atelier (um 1998)
Fotografie Klaus Köhler, Fischbach
- Abb. 2 OPERNSZENE 1953
Öl/Holz
59,5 x 80 cm
sign./dat./bez. Bildrückseite: Max Rupp „Opernszene“ (53)
Privatbesitz
Fotografie der Verfasserin
- Abb. 3 OPERNSZENE 1954
Öl/Hartfaser
95 x 100 cm
sign./dat. u. re.: MRupp 54
Privatbesitz
aus: VENZMER 1988, S.38
- Abb. 4 GARTENWIRTSCHAFT 1948
Öl/Hartfaser
94 x 70 cm
sign./dat. u. re.: M. Rupp 48
Landesmuseum Mainz
Fotografie aus dem Nachlass, auch abgebildet bei: Venzmer 1988, S.37
- Abb. 5 **RUDOLF GROSSMANN, GEORG GRODDECK** um 1925/28
Bleistift/Fabriano-Papier
33,6 x 22,6 cm
bez. u. re.: Groddeck
Deutsches Medizinhistorisches Museum, Ingolstadt
aus: AUSST.KAT. INGOLSTADT 1979, S.19.
- Abb. 6 **RUDOLF GROSSMANN, WILHELM HIS d. J.** vor 1932
Feder/Transparentpapier
39,3 x 27,5 cm
sign. u. re.: R. Großmann
Deutsches Medizinhistorisches Museum, Ingolstadt
aus: AUSST.KAT. INGOLSTADT 1979, S.34.

- Abb. 7 AUGUST SCHMELZER 1935
Öl/Leinwand
42 x 31 cm
Kreissparkasse Idar-Oberstein
aus: RENNER 2006, S.252
- Abb. 8 DR. WALDEMAR FISCHER 1938
Öl/Leinwand
Fotografie aus dem Nachlass
- Abb. 9 ACHATSCHLEIFER IN DER ALMERICHER SCHLEIFE 1937
Öl/Leinwand
140 x 155 cm
sign. u. re.: M. Rupp
Museum Idar-Oberstein
Postkarte Fotoverlag Huber, Garmisch-Partenkirchen
- Abb. 10 **MAX LIEBERMANN**, SCHUSTERWERKSTATT 1881
Öl/Holz
64 x 80 cm
SMPK Berlin, Nationalgalerie
aus: Günter Busch: Max Liebermann. Frankfurt am Main 1986, S.169
- Abb. 11 STILLEBEN MIT EIERN 1932
Öl/Leinwand
27 x 37,5 cm
sign. u. li.: MR
sign./dat./bez. Bildrückseite: MRupp Stilleben mit Eiern 1932
Privatbesitz
aus: VENZMER 1988, S. 33
- Abb. 12 HANNELORE 1946
Öl/Hartfaser
35 x 29 cm
sign./dat. Bildrückseite
Privatbesitz
Fotografie der Verfasserin
- Abb. 13 KOMPOSITION MIT PALETTE 1950
Öl/Holz
64 x 46,5 cm
sign./dat. u. re.: M Rupp 50
sign./bez. Bildrückseite: Max Rupp "Komposition m. Palette"
Privatbesitz
Fotografie der Verfasserin

- Abb. 14 LAMPE UND FRÜCHTEKORB 1952
Öl/Hartfaser
100 x 57,5 cm
sign./dat. u. li.: MR 52
bez. Bildrückseite: Lampe u. Fruchtekorb
Privatbesitz
Fotografie der Verfasserin
- Abb. 15 GARTENWIRTSCHAFT 1954
Fotografie aus dem Nachlass
- Abb. 16 ATELIERFENSTER 1958
Öl/Hartfaser
98 x 128 cm
sign./dat. u. re.: MRupp 58
Gymnasium an der Heinzenwies, Idar-Oberstein
aus: VENZMER 1988, S. 39
- Abb. 17 KLEINES INSELREICH 1957
Öl/Leinwand
100 x 130 cm
sign./dat. u. re.: MRupp 57
Privatbesitz
Fotografie aus dem Nachlass
- Abb. 18 GROSSE KOMPOSITION 1958 oder später
Öl/Leinwand
126 x 166 cm
sign. u. re.: M.Rupp
Kreissparkasse Birkenfeld, Idar-Oberstein
aus: VENZMER 1988, S. 57
- Abb. 19 GROSSER STRAND 1959
Öl/Hartfaser
100 x 130 cm
sign./dat. u. re.: M.Rupp 59
Kreissparkasse Birkenfeld, Idar-Oberstein
aus: VENZMER 1988, S. 40
- Abb. 20 DURCHBLICKE 1961
ÖL/Leinwand
130 x 85 cm
sign./dat. u. re.: M.Rupp 61
bez. Leinwandrückseite: Max Rupp „Durchblicke“
Stadtverwaltung Idar-Oberstein
Fotografie der Verfasserin

- Abb. 21 GESTEIN UND MOOS 1963
Öl/Leinwand
50 x 65 cm
sign. u. re.: M Rupp
bez. u. dat. Rahmenrückseite: Max Rupp
„Gestein und Moos“ 1963
Privatbesitz
Fotografie der Verfasserin
- Abb. 22 SCHNEESCHMELZE 1968
Öl/Leinwand
55 x 80 cm
sign. u. re.: M.Rupp
bez. Rahmenrückseite: Schneeschmelze
Stadtverwaltung Idar-Oberstein
Fotografie der Verfasserin
- Abb. 23 KOMPOSITION 1982
Tempera/Aquarellpapier
16,4 x 22,3 cm
sign. u. dat. u. re: M Rupp 82
Privatbesitz
Fotografie der Verfasserin
- Abb.24 OHNE TITEL 1989
Öl/Leinwand
40 x 30 cm
sign. u. dat. u. re.:M Rupp 89
Privatbesitz
Fotografie der Verfasserin
- Abb. 25 KORSISCHE IMPRESSION 1967
Öl/Leinwand
65 x 80,5 cm
sign. u. re.: M.Rupp
dat. u. bez. Rahmenrückseite oben: Max Rupp „Korsische
Impression“ 1967
Privatbesitz
Fotografie der Verfasserin
- Abb. 26 REISEBILD 1977
Öl/Leinwand
38 x 60,8 cm
sign. u. re. M.Rupp
dat. u. bez. Bildrückseite: Reisebild 1977
Kreissparkasse Idar-Oberstein
Fotografie der Verfasserin

- Abb.27 **NICOLAS DE STAËL**, FIGURE AU BORD DE LA MER 1952
Öl/Leinwand
161,5 x 129,5 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
aus: AUSST.KAT FRANKFURT 1994, S. 91, Abb. 58
- Abb. 28 **ANDRÉ BEAUDIN**, LE FLEUVE 1956
Öl/Leinwand
114 x 146 cm
aus: André Beaudin, Editions Verve, Paris 1961, Abb. 117
- Abb. 29 **VORSTOSS** 1962
Öl/Leinwand
70 x 100 cm
sign. u. re.: M.Rupp
Privatbesitz
aus: RENNER 1988, S. 63, Abb. 27
- Abb. 30 **ALBERTO MAGNELLI**, VISION INCONFORTABLE 1947
Öl/Leinwand
97 x 130 cm
aus: „Magnelli“, Ausst.Kat. Paris 1989, S. 118
- Abb. 31 **FINISTERRE/GRISAILLE** 1960
Öl/Leinwand
80 x 65 cm
sign. u. re.: M.Rupp
Privatbesitz
Fotografie der Verfasserin
- Abb. 32 **SCHWEBENDE FORMEN** 1962
Öl/Leinwand
100 x 65 cm
sign. u. re.: M.Rupp
dat. :Rahmenrückseite
Fotografie aus dem Nachlass
- Abb. 33 **PUZZLE** 1962
Öl/Leinwand
55 x 65 cm
sign. u. re.: M.Rupp
Privatbesitz
aus: VENZMER 1988, S. 44
- Abb. 34 **BOGENSCHÜTZE** 1960
Öl/Hartfaser
99,5 x 81 cm
sign./dat. u. re.: MRupp 60
Landesmuseum Mainz
aus: AUSST.KAT MAINZ 1987, S. 143

- Abb. 35 **NICOLAS DE STAËL, LES FOOTBALLEURS** 1952
verbunden mit einem diesem Werk zugeordneten Zeitungs-
ausschnitt aus dem Nachlass Max Rupps.
Öl/Leinwand
60 x 73 cm
aus: AUSST.KAT ZÜRICH 1963, Nr. 16
- Abb. 36 **HÉLION, LA BANDE VERTE** 1936
Öl/Leinwand
132 x 112 cm
aus: AUSST.KAT. PARIS 1970/2, S.30
- Abb. 37 **MAURICE ESTÈVE, LE RING** 1952
Öl/Leinwand
116 x 89 cm
aus: AUSST.KAT. BASEL 1961, Nr. 83
- Abb. 38 **PALIMPSEST** 1962
Öl/Leinwand
65,5 x 80,5 cm
sign. u. re.: M.Rupp
Privatbesitz
aus: RENNER 1988, S. 61, Abb. 26
- Abb. 39 **GELBES GITTER** 1959
Öl/Hartfaser
100 x 80 cm
Privatbesitz
Fotografie aus dem Nachlass, auch abgebildet bei: VENZMER 1988, S. 42
- Abb. 40 **GELBE GITTER** 1957
aus: Kunst und Volk, Heft 3, 1958, S. 65
- Abb. 41 **GESPRENGTES GITTER** 1961
Öl/Leinwand
100 x 80 cm
sign. u. re.: M.Rupp
Landesmuseum Mainz
aus: VENZMER 1988, S. 49
- Abb. 42 **FRITZ WINTER, VOR WEISS UND GELB** 1956
Öl/Leinwand
114 x 146
aus: LOHBERG 1986, Abb. 83

- Abb. 43 FRANCHE-COMTÉ I 1964
Öl/Leinwand
65 x 80 cm
Sign. u. re.: M.Rupp
aus: Max Rupp, Malerei. Reinhold Petermann, Plastik. Ausst.Kat.
Koblenz/Mainz 1964. S. 20
- Abb. 44 Vorstufe/Entwurf zu „Baustelle 1964“ 1964 oder früher
Papiercollage, Bleistift, Deckfarben
10 x 13 cm
Privatbesitz
Fotografie der Verfasserin
- Abb. 45 BAUSTELLE 1964
Öl/Leinwand
65 x 80 cm
sign. u. li.: M.Rupp
aus: Max Rupp, Malerei. Reinhold Petermann, Plastik. Ausst.Kat.
Koblenz/Mainz 1964. S. 21
- Abb. 46 BALANCE 1974
Öl/Leinwand
80 x 100 cm
sign. u. re.: M.Rupp
Privatbesitz
aus: 38, form und farbe '92, Ausst.Kat. Koblenz 1992, Nr.93
- Abb. 47 ZITADELLE 1963
Öl/Leinwand
75 x 95 cm
sign. u. re.: M.Rupp
Privatbesitz
aus: VENZMER 1988, S.47
- Abb. 48 OPERNSZENE 1989
Öl/Hartfaser
80 x 100 cm
sign./dat. u. re.: M Rupp 89
Privatbesitz
Abbildung auf einer Einladungskarte aus dem Nachlass
- Abb. 49 BLAUES BILD 1964
Öl/Leinwand
100 x 80 cm
sign. u. re.: M.Rupp
aus: VENZMER 1988, S.53

Abb. 50 FORM-FARB-FRAGMENTE AUF SCHWARZ 1983
Gouache
16,3 x 23,3 cm
sign./dat. auf Passepartout: M Rupp 83
Privatbesitz
Fotografie der Verfasserin

Abb. 51 BLAUES BILD Zustand 1963
Öl/Leinwand
100 x 80 cm
aus: AUSST.KAT. MAINZ 1963/2, Nr.19

Bildtafeln

Tafel 1

Zeichnungen lokaler Persönlichkeiten für die Presse 1949/50

aus: RUPP 1973, Seiten 33, 34, 47, 94

Tafel 2

Malerei und Zeichnungen der Jahre 1942/43, angefertigt im Fronteinsatz in Russland (Auswahl). Verbleib unbekannt, teilweise verloren und nur in Fotografien erhalten.

Fotografien aus dem Nachlass

Tafel 3

Pressezeichnungen Berlin 1936/37 (Auswahl).

Die Zeichnungen gingen als Schenkung an das Stadtmuseum Berlin.

Fotografien aus dem Nachlass

Tafel 4

Plastik der dreißiger und vierziger Jahre

- A. Bildnismedaille Otto Gustav Rupp 1932
Bronze
20 x 19 cm
bez. re.: OTTO GUSTAV RUPP
dat. u. sign. li.: Max Rupp 1932
Privatbesitz
Fotografie aus dem Nachlass
- B. Bildnismedaille Berta Rupp 1932
Bronze
20 x 19 cm
bez. li.: BERTA RUPP
dat. u. sign. re.: Max Rupp 1932
Privatbesitz
Fotografie aus dem Nachlass
- C. Portrait M.P. 1940
Gips, getönt
H 23 cm
Privatbesitz
aus: VENZMER 1988, S.74
- D. Büste undatiert
Gips
H 48 cm
Privatbesitz
Fotografie der Verfasserin

- E. Portrait Otto Gustav Rupp 1932
Kunstharz
H 26 cm
aus: VENZMER 1988, S.75
- F. Torso 1947
Terracotta
H 45 cm
Privatbesitz
aus: VENZMER 1988, S. 77

Tafel 5
Malerische Momente

- A1 Mischtechnik
5,1 x 6,7 cm
- A2 Mischtechnik
7,1 x 9,5 cm
vormals sign./dat. u. re. auf dem Passepartout: M Rupp 76
Privatbesitz
Fotografien der Verfasserin
- B1 Mischtechnik
10,2 x 7,8 cm
- B2 Mischtechnik
10,5 x 14,2 cm
vormals sign./dat. u. re. auf dem Passepartout: M Rupp 76
Privatbesitz
Fotografien der Verfasserin
- C1 Mischtechnik
11,5 x 7,9 cm
- C2 Mischtechnik
8,5 x 12,6 cm
vormals sign./dat. u. re. auf dem Passepartout: M Rupp 76
Privatbesitz
Fotografien der Verfasserin

Tafel 6
Kirchenfensterentwürfe und zugrunde liegende Gemälde

- A. Entwurf für die Gestaltung der Fenster der Felsenkirche Idar-Oberstein, Südfassade 1989
- B. Vorlage östliches Fenster: „Gesprengtes Gitter“ 1962
vgl. Abb. 41
- C. Vorlage westliches Fenster: „Geometrische Komposition“
Technik, Maße und Ort unbekannt
Postkarte im Nachlass des Künstlers, unbezeichnet

Tafel 7

Motive der Umgebung

- A. Ohne Titel 1978
Deckfarben
35 x 25 cm
dat./sign. u. re.: M.Rupp 78
Privatbesitz
Fotografie der Verfasserin
- B. Wahrzeichen I 1982
Deckfarben, Federzeichnung
27 x 22,3 cm
dat./sign. u. li.: M Rupp 82
Privatbesitz
Fotografie der Verfasserin
- C. Wahrzeichen II 1982
Deckfarben, Federzeichnung
27 x 22,3 cm
dat./sign. u. li.: M Rupp 82
Privatbesitz
Fotografie der Verfasserin

Tafel 8

Motivwiederholungen I

- A. Ausschnitt aus „Bogenschütze“
vgl. Abb. 34
- B. Ausschnitt aus „Duo“ 1962
Öl/Leinwand
80 x 65 cm
Das Gemälde ist abgebildet bei VENZMER 1988, S.46
- C. Ausschnitt aus „Parabel“, Sérigraphie von 1972,
nach dem Gemälde „Parabel“ von 1970, Öl, 80 x 100 cm
Fotografie der Verfasserin
- D. Ausschnitt aus „Symmetrische Spannung“ 1973
Öl/Leinwand
100 x 85 cm
Landesmuseum Mainz
Das Gemälde ist abgebildet bei VENZMER 1988, S.59

Tafel 9

Motivwiederholungen II

- A. Große Komposition 1958
Vgl. Abb. 18
- B. Harlekinade 1959
Technik, Maße, Ort unbekannt
aus: Max Rupp, Malerei. Reinhold Petermann, Plastik. Ausst.Kat.
Koblenz/Mainz 1964. S. 11, keine Beschreibung im Katalog
- C. Zitadelle 1963
vgl. Abb. 47
- D. Wandbild 1967
Kunstharzfarben
335 x 610 cm
Idar-Oberstein, Berufsbildende Schule Technik
Fotografie aus dem Nachlass

Tafel 10

Motivwiederholungen III

- A. Fundort der Edelsteine 1957
Öl
80 x 100 cm
sign./dat. u. re.: M Rupp 57
Fotografie aus dem Nachlass
- B. Durchblicke 1961
Vgl. Abb. 20
- C. Zwei Ufer 1963
Öl/Leinwand
100 x 70 cm
sign. u. re.: M.Rupp
aus: VENZMER 1988, S.51
- D. Haltezeichen 1962
Öl
100 x 80 cm
Privatbesitz
Fotografie aus dem Nachlass