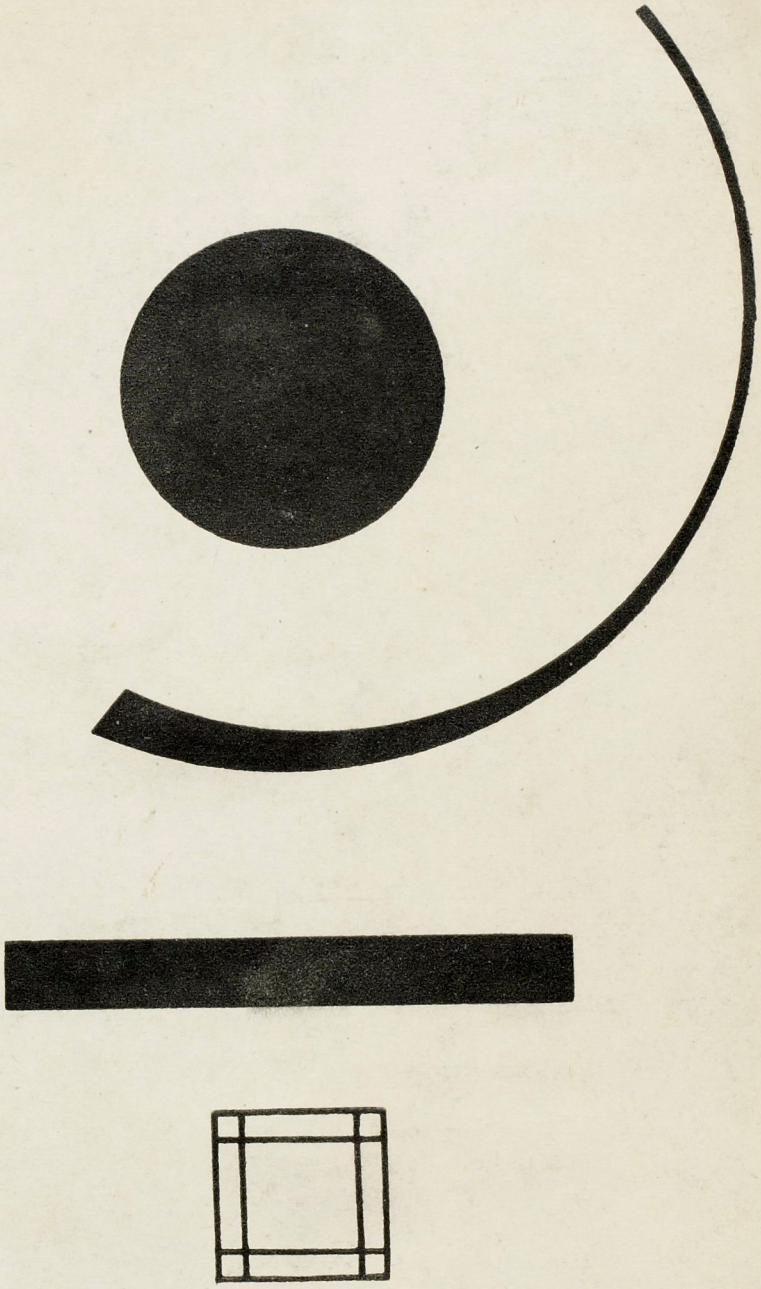
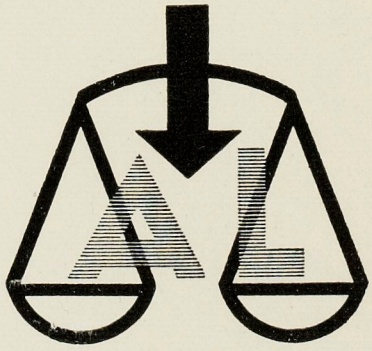


9

BAUHAUSBÜCHER

KANDINSKY

PUNKT UND LINIE ZU FLÄCHE



BAUHAUSBÜCHER

SCHRIFTLEITUNG:
WALTER GROPIUS
L. MOHOLY-NAGY

9

KANDINSKY
PUNKT UND LINIE ZU FLÄCHE

KANDINSKY

PUNKT UND LINIE ZU FLÄCHE

BEITRAG ZUR ANALYSE DER MALERISCHEN ELEMENTE

1 VIERFARBENDRUCK 102 FIGUREN 25 TAFELN

VERLAG ALBERT LANGEN MÜNCHEN

BUCHDRUCKEREI:
HESSE U. BECKER, LEIPZIG

KLISCHEES:
SICKERT U. REICHE, DESSAU

TYPOGRAPHIE:
HERBERT BAYER

INHALT

VORWORT

Es ist vielleicht nicht uninteressant zu bemerken, daß die in diesem kleinen Buch entwickelten Gedanken eine organische Fortsetzung meines Buches „Über das Geistige in der Kunst“ sind. Ich muß mich in der einmal eingeschlagenen Richtung fortbewegen.

Am Anfang des Weltkrieges verbrachte ich drei Monate in Goldach am Bodensee und habe diese Zeit fast ausschließlich zur Systematisierung meiner theoretischen, oft noch unpräzisen Gedanken und der praktischen Erfahrungen verwendet. So entstand ein ziemlich großes theoretisches Material.

Dieses Material blieb fast zehn Jahre unberührt, und erst vor kurzem bekam ich die Möglichkeit, mich weiter damit zu beschäftigen, wovon dieses Buch eine Probe ist.

Die mit Absicht engst gestellten Fragen der beginnenden Kunstwissenschaft überschreiten in konsequenter Entwicklung die Grenzen der Malerei und schließlich der Kunst im allgemeinen. Hier versuche ich nur einige Wegweiser aufzustellen — analytische Methode mit Berücksichtigung der synthetischen Werte.

Weimar 1923
Dessau 1926

Kandinsky

EINLEITUNG

Äußeres — Inneres

Jede Erscheinung kann auf zwei Arten erlebt werden. Diese zwei Arten sind nicht willkürlich, sondern mit den Erscheinungen verbunden — sie werden aus der Natur der Erscheinungen herausgeleitet, aus zwei Eigenschaften derselben:

Äußeres — Inneres.

Die Straße kann durch die Fensterscheibe beobachtet werden, wobei ihre Laute vermindert, ihre Bewegungen phantomartig sind und sie selbst durch die durchsichtige, aber feste und harte Scheibe als ein abgetrenntes, im „Jenseits" pulsierendes Wesen erscheint.

Oder es wird die Tür geöffnet: man tritt aus der Abgeschlossenheit heraus, vertieft sich in dieses Wesen, wird darin aktiv und erlebt die Pulsierung mit allen seinen Sinnen. Die sich fortwährend wechselnden Tongrade und Tempi der Laute wickeln sich um den Menschen, steigen wirbelartig und fallen plötzlich erlahmt. Die Bewegungen wickeln sich ebenso um den Menschen herum — ein Spiel von horizontalen, vertikalen Strichen und Linien, die sich durch die Bewegung nach verschiedenen Richtungen neigen, von sich aufhäufenden und sich zerstreuenden Farbenflecken, die bald hoch, bald tief klingen.

Das Kunstwerk spiegelt sich auf der Oberfläche des Bewußtseins. Es liegt jenseits und verschwindet nach beendetem Reiz spurlos von der Oberfläche. Auch hier ist ein gewisses durchsichtiges, aber festes und hartes Glas, das die direkte innere Beziehung unmöglich macht. Auch hier ist die Möglichkeit vorhanden, i n das Werk zu treten, in ihm aktiv zu werden und seine Pulsierung mit allen Sinnen zu erleben.

Analyse

Abgesehen von ihrem wissenschaftlichen Wert, der von einer genauen Prüfung der einzelnen Kunstelemente abhängt, ist die Analyse der Kunstelemente eine Brücke zum inneren Pulsieren des Werkes.

Die bis heute herrschende Behauptung, es wäre verhängnisvoll, die Kunst zu „zerlegen", da dieses Zerlegen unvermeidlich zum Tod der Kunst führen müßte, stammt aus der unwissenden Unterschätzung der bloßgelegten Elemente und ihrer primären Kräfte.

Malerei und andere Künste

In bezug auf analytische Untersuchungen nimmt die Malerei unter anderen Künsten merkwürdigerweise eine Sonderstellung ein. Die Architektur zum Beispiel, die naturgemäß mit praktischen Zwecken verbunden ist, mußte von vornherein gewisse wissenschaftliche Kenntnisse haben. Die Musik, die keine praktischen Zwecke hat (abgesehen von Marsch und Tanz) und die bis heute allein für abstrakte Werke geeignet war, hat längst ihre Theorie, eine bis jetzt vielleicht etwas einseitige Wissenschaft, die sich aber in ständiger Entwicklung befindet. So haben die beiden zueinander antipodisch liegenden Künste eine wissenschaftliche Basis, und es wird kein Anstoß daran genommen.

Wenn die anderen Künste in dieser Beziehung mehr oder weniger zurückgeblieben sind, so ist der Grad dieser Unterschiede auf den Grad der Entwicklung jeder dieser Künste zurückzuführen.

Theorie

Speziell die Malerei, die im Laufe der letzten Jahrzehnte einen tatsächlich märchenhaft gewaltigen Sprung geleistet hat, die aber von ihrem „praktischen" Sinn und von manchen ihrer früheren Anwendungsfähigkeiten erst kürzlich befreit wurde, ist zu einer Stufe emporgestiegen, die nach einer genauen, rein wissenschaftlichen Prüfung ihrer malerischen Mittel zu ihrem malerischen Zweck unumgänglich verlangt. In dieser Richtung sind ohne diese Prüfung die weiteren Stufen nicht zu erreichen — weder für den Künstler, noch für das „Publikum".

Zu früheren Zeiten

Es kann mit voller Sicherheit angenommen werden, daß die Malerei in dieser Beziehung nicht immer so hilflos war wie heute, daß gewisse theoretische Kenntnisse nicht bloß in bezug auf rein technische Fragen existierten, daß eine gewisse Kompositionslehre dem Anfänger beigebracht werden konnte und wurde und daß speziell einige Kenntnisse über die Elemente, ihr Wesen und ihre Anwendung für den Künstler eine allgemein bekannte Sache waren[1].

Mit Ausnahme der rein technischen Rezepte (Grund, Bindemittel usw.), die auch erst vor kaum zwanzig Jahren in größerer Fülle

---

[1] Z. B. die kompositionelle Anwendung der drei primären Flächen, als Grundlage der Konstruktion im Bild. Die Reste dieser Grundlage wurden in Kunstakademien noch vor kurzem verwendet, vielleicht auch noch heute.

gefunden wurden[1] und speziell in Deutschland eine gewisse Rolle in der Farbenentwicklung gespielt haben, ist von den früheren Kenntnissen — vielleicht von einer hochentwickelten Kunstwissenschaft — fast nichts in unsere Zeit hinübergebracht worden. Es ist eine sonderbare Tatsache, daß die Impressionisten in ihrem Kampf gegen das „Akademische" die letzten Reste der Maltheorie vernichtet haben, daß sie aber trotz ihrer Behauptung — die Natur wäre die einzige Theorie für die Kunst — sofort selbst, wenn auch unbewußt, den ersten Grundstein zur neuen Kunstwissenschaft legten[2].

Kunstgeschichte

Eine der wichtigsten Aufgaben der jetzt beginnenden Kunstwissenschaft wäre eine eingehende Analyse der ganzen Kunstgeschichte in bezug auf die Elemente, auf Konstruktion und Komposition zu verschiedenen Zeiten, bei verschiedenen Völkern einerseits und andererseits die Feststellung des Wachstums im Bereich dieser drei Fragen — der Weg, das Tempo, die Notwendigkeit der Bereicherung und der wahrscheinlich sprungartigen Entwicklung, die in der Kunstgeschichte vielleicht in einer bestimmten Entwicklungslinie — möglicherweise einer Wellenlinie — verläuft. Der erste Teil dieser Aufgabe — die Analyse — grenzt an die Aufgaben der „positiven" Wissenschaften. Der zweite Teil — Art der Entwicklung — grenzt an die Aufgaben der Philosophie. Hier bildet sich der Knotenpunkt der Gesetzmäßigkeit in der menschlichen Entwicklung im allgemeinen.

„Zerlegung"

Es soll im Vorbeigehen bemerkt werden, daß die Bloßlegung dieser vergessenen Kenntnisse der früheren Kunstepochen nur durch eine große Anstrengung zu erreichen ist, was also die Furcht vor der „Zerlegung" der Kunst restlos beseitigen sollte. Denn wenn die „toten" Lehren in den lebenden Werken so tief liegen, daß sie nur

---

[1] S. z. B. das wertvolle Werk von Ernst Berger — Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik, 5 Folgen, Georg D. W. Callwey Verlag, München.
Seitdem ist eine zahlreiche Literatur in diesen Fragen entstanden. Neuerdings erschien das große Werk von Prof. Dr. Alexander Eibner — Entwicklung und Werkstoffe der Wandmalerei vom Altertum bis zur Neuzeit, Verlag B. Heller, München.

[2] Wonach Schlag auf Schlag das Buch von P. Signac erschien: „De Delacroix au Neo-Impressionisme" (deutsch — im Verlag Axel Juncker, Charlottenburg, 1910).

mit großer Mühe an das Licht gezogen werden können, so sind ihre „schädlichen“ Wirkungen nichts anderes als Angst des Nichtwissens.

Zwei Ziele

Die Forschungen, die zum Grundstein der neuen Wissenschaft — Kunstwissenschaft — gemacht werden müssen, haben zwei Ziele und entstehen aus zwei Notwendigkeiten:

1. der Notwendigkeit der Wissenschaft im allgemeinen, die aus einem un- oder außerzweckmäßigen Drang zu wissen frei herauswächst: die „reine“ Wissenschaft, und
2. der Notwendigkeit des Gleichgewichtes in den schöpferischen Kräften, die in zwei schematische Teile unterzubringen sind — Intuition und Berechnung: die „praktische“ Wissenschaft.

Diese Forschungen müssen, weil wir heute bei ihrem ersten Anfang stehen, weil sie uns heute als ein nach allen Seiten gehendes und in weiten Nebeln verschwindendes Labyrinth vorkommen, und weil wir ihre weitere Entwicklung zu übersehen absolut nicht imstande sind, sehr systematisch gemacht werden, wozu ein klares Schema notwendig ist.

Elemente

Die erste unumgängliche Frage ist naturgemäß die Frage der Kunstelemente, die das Baumaterial für die Werke sind und die also in jeder Kunst anders sein müssen.

Hier sind in der ersten Linie Grundelemente von anderen Elementen zu unterscheiden, d. h. Elemente, ohne die ein Werk in einer speziellen Kunst überhaupt nicht zustande kommen kann.

Jene anderen Elemente müssen als Nebenelemente bezeichnet werden.

In beiden Fällen ist die Durchführung einer organischen Abstufung notwendig.

In dieser Schrift werden zwei Grundelemente behandelt, die zum allerersten Anfang jedes Werkes in der Malerei dienen, ohne die

dieser Anfang nicht möglich ist und die gleichzeitig ein erschöpfendes Material für eine selbständige Art der Malerei darstellen — Graphik.

Also muß hier mit dem Urelement der Malerei angefangen werden — mit dem Punkt.

Weg der Forschung

Das Ideal jeder Forschung ist

1. pedantische Untersuchung jeder einzelnen Erscheinung — isoliert,
2. gegenseitige Wirkung der Erscheinungen aufeinander — Zusammenstellungen,
3. allgemeine Schlüsse, die aus den beiden vorhergegangenen Teilen zu ziehen sind.

Mein Ziel in dieser Schrift erstreckt sich nur auf die beiden ersten Teile. Für den dritten reicht das Material dieser Schrift nicht aus, und er darf auch keinesfalls übereilt werden.

Die Untersuchung sollte peinlich genau, pedantisch exakt vor sich gehen. Schritt für Schritt sollte dieser „langweilige" Weg gegangen werden — keine kleinste Veränderung im Wesen, in den Eigenschaften, in den Wirkungen der einzelnen Elemente dürfte dem aufmerksamen Auge entgehen. Nur auf diesem Wege einer mikroskopischen Analyse wird die Kunstwissenschaft zur umfassenden Synthese führen, die sich schließlich weit über die Grenzen der Kunst hinaus in das Gebiet der „Einheit" des „Menschlichen" und des „Göttlichen" erstrecken wird.

Dies ist schließlich das absehbare Ziel, das aber noch weit entfernt von „heute" liegt.

Aufgabe dieser Schrift

Was speziell meine Aufgabe hier anlangt, so mangelt es nicht nur an meinen Kräften, um wenigstens die anfängliche Exaktheit genügend durchzuführen, sondern auch am Platz — das Ziel dieses kleinen Buches ist bloß die Absicht, nur im allgemeinen und rein prinzipiell auf „graphische" Grundelemente zu weisen, und zwar

1. „abstrakt", d. h. isoliert von der realen Umgebung der materiellen Form der materiellen Fläche, und
2. auf der materiellen Fläche — die Auswirkung der Grundeigenschaften dieser Fläche.

Aber auch dieses kann hier nur im Rahmen einer ziemlich flüchtigen Untersuchung geschehen — als Versuch, eine normale Methode in den kunstwissenschaftlichen Forschungen zu finden und sie in der Anwendung zu prüfen.

PUNKT

17

Kandinsky.

2

Der geometrische Punkt ist ein unsichtbares Wesen. Er muß also als ein unmaterielles Wesen definiert werden. Materiell gedacht gleicht der Punkt einer Null.

Geometrischer Punkt

In dieser Null sind aber verschiedene Eigenschaften verborgen, die „menschlich" sind. In unserer Vorstellung ist diese Null — der geometrische Punkt — mit der höchsten Knappheit verbunden, d. h. mit der größten Zurückhaltung, die aber spricht.

So ist der geometrische Punkt in unserer Vorstellung die höchste und höchst einzelne Verbindung von Schweigen und Sprechen.

Deshalb hat der geometrische Punkt seine materielle Form in erster Linie in der Schrift gefunden — er gehört zur Sprache und bedeutet Schweigen.

Schrift

In der fließenden Rede ist der Punkt das Symbol der Unterbrechung, des Nichtseins (negatives Element), und zur selben Zeit ist er eine Brücke von einem Sein zum anderen (positives Element). Das ist in der Schrift seine innere Bedeutung.

Äußerlich ist er hier bloß ein Zeichen in einer zweckmäßigen Verwendung, die das Element des „Praktisch-Zweckmäßigen" in sich trägt, das wir schon als Kinder kennenlernen. Das äußere Zeichen wird zur Gewohnheit und verschleiert den inneren Klang des Symbols.

Das Innere wird durch das Äußere zugemauert.

Der Punkt gehört zum engeren Kreis der Gewohnheitserscheinungen mit ihrem traditionellen Klang, der stumm ist.

Schweigen

Der Klang des mit dem Punkt gewohnheitsmäßig verbundenen Schweigens ist so laut, daß er die anderen Eigenschaften vollkommen übertönt.

Alle traditionell gewohnten Erscheinungen werden durch ihre einseitige Sprache stumm. Wir hören nicht mehr ihre Stimme und sind vom Schweigen umgeben. Dem „Praktisch-Zweckmäßigen" unterliegen wir tödlich.

Stoß

Manchmal ist eine außergewöhnliche Erschütterung imstande, uns aus dem toten Zustand zu einem lebendigen Empfinden herauszureißen. Nicht selten vermag aber auch das kräftigste Rütteln nicht,

den toten Zustand in einen lebendigen zu verwandeln. Die von a u ß e n kommenden Erschütterungen (Krankheit, Unglück, Kummer, Krieg, Revolution) reißen mit Gewalt für kürzere oder längere Zeit aus dem Kreise der traditionellen Gewohnheiten heraus, werden aber in der Regel bloß als ein mehr oder weniger gewaltiges „Unrecht" empfunden. Dabei überwiegt alle anderen Gefühle der Wunsch, so bald wie möglich zu dem verlassenen Zustand der traditionellen Gewohnheit zurückzukehren.

Von innen

Die von i n n e n kommenden Erschütterungen sind anderer Art — sie werden vom Menschen selbst verursacht und haben also in ihm selbst einen geeigneten Boden. Dieser Boden ist nicht die Fähigkeit, die „Straße" bloß durch die „Glasscheibe" zu beobachten, die hart, fest, aber leicht zerbrechlich ist, sondern die Fähigkeit des Sichindiestraßebegebens. Das offene Auge und das offene Ohr führen die geringsten Erschütterungen zu großen Erlebnissen. Von allen Seiten strömen Stimmen zu, und die Welt klingt.

Wie ein Forscher, der sich in neue, unbekannte Länder vertieft, macht man Entdeckungen im „Alltäglichen", und die sonst stumme Umgebung fängt an, eine immer deutlichere Sprache zu sprechen. So werden die toten Zeichen zu lebenden Symbolen, und so wird das Tote lebendig.

Natürlich kann auch die neue Kunstwissenschaft nur dann entstehen, wenn die Zeichen zu Symbolen werden und das offene Auge und das offene Ohr den Weg vom Schweigen zum Sprechen ermöglichen. Wer dies nicht kann, der lasse lieber die „theoretische" und die „praktische" Kunst in Frieden — seine Bemühungen um die Kunst werden nie zu einer Brücke führen, sondern sie werden die heutige Spalte zwischen Mensch und Kunst nur immer mehr erweitern. Gerade solche Menschen sind heute bemüht, hinter das Wort Kunst einen Abschlußpunkt zu stellen.

Herausreißen

Durch das allmähliche Herausreißen des Punktes aus dem engen Kreis seines gewohnten Wirkens bekommen seine bis jetzt schweigenden inneren Eigenschaften einen immer mehr wachsenden Klang.

Diese Eigenschaften — innere Spannungen — kommen eine nach der anderen aus der Tiefe seines Wesens heraus und strahlen ihre Kräfte aus. Und ihre Wirkungen und Einflüsse auf den Menschen überwinden immer leichter die Hemmungen. Kurz — der tote Punkt wird zum lebenden Wesen.

Unter vielen Möglichkeiten sollen zwei typische Fälle erwähnt werden:

Erster Fall

1. Der Punkt wird aus dem praktisch zweckmäßigen Zustand in einen unzweckmäßigen, also in einen alogischen versetzt.

Heute gehe ich ins Kino.
Heute gehe ich. Ins Kino
Heute gehe. Ich ins Kino

Es ist klar, daß es im zweiten Satz noch möglich ist, die Versetzung des Punktes als eine zweckmäßige aufzufassen — Unterstreichen des Ziels, Nachdruck der Absicht, Posaunenklang.

Im dritten Satz ist die reine Gestalt des Alogischen in Tätigkeit, was aber als Druckfehler erklärt werden kann — der innere Wert des Punktes blitzt einen Augenblick heraus und wird sofort gelöscht.

Zweiter Fall

2. Der Punkt wird dadurch aus seinem praktisch zweckmäßigen Zustand versetzt, so daß er außerhalb der Reihenkette des laufenden Satzes zu stehen kommt.

Heute gehe ich ins Kino

•

In diesem Falle muß der Punkt eine größere freie Umgebung um sich herum haben, damit sein Klang eine Resonanz erhält. Trotzdem bleibt aber dieser Klang zart, bescheiden und wird von der ihn umgebenden Schrift übertönt.

Weitere Befreiung

Bei Vergrößerung der freien Umgebung und der Größe des Punktes selbst vermindert sich der Klang der Schrift und der Klang des Punktes gewinnt an Deutlichkeit und Kraft (Fig. **1**).

Fig. **1**

So entsteht ein Zweiklang — Schrift-Punkt — außer dem praktisch-zweckmäßigen Zusammenhang. Es ist ein Balancieren von zwei Welten, das nie zum Ausgleich kommen kann. Dies ist ein zweckloser revolutionärer Zustand — die Schrift wird durch einen Fremdkörper erschüttert, der in keinen Zusammenhang mit ihr gebracht werden kann.

Selbständiges Wesen

Aber trotzdem ist der Punkt aus seinem Gewohnheitszustand herausgerissen worden, und so nimmt er den Anlauf zum Sprung aus einer Welt in eine andere, wo er sich von der Unterordnung, vom Praktisch-Zweckmäßigen befreit, wo er als ein selbständiges Wesen zu leben anfängt und wo seine Unterordnung sich zu einer innerlich-zweckmäßigen verwandelt. Dies ist die Welt der Malerei.

Durch Zusammenstoß

Der Punkt ist das Resultat des ersten Zusammenstoßes des Werkzeuges mit der materiellen Fläche, mit der Grundfläche. Papier, Holz, Leinwand, Stuck, Metall usw. können diese materielle Grundfläche bilden. Das Werkzeug kann Bleistift, Stichel, Pinsel, Feder, Nadel usw. sein. Durch diesen ersten Zusammenstoß wird die Grundfläche befruchtet.

Begriff

Der äußere Begriff des Punktes in der Malerei ist unpräzis. Der materialisierte unsichtbare geometrische Punkt muß eine gewisse Größe bekommen, die eine gewisse Fläche der Grundfläche in Anspruch nimmt. Außerdem muß er gewisse Grenzen — Umrisse — haben, die ihn von der Umgebung abtrennen.

Dies ist selbstverständlich und scheint erst sehr einfach. Aber auch in diesem einfachen Falle stößt man sofort auf Unpräzisitäten, die auf den ganz embryonalen Zustand der heutigen Kunsttheorie hinweisen.

Die Größen und die Formen des Punktes ändern sich, wodurch sich auch der relative Klang des abstrakten Punktes mitverändert.

Äußerlich kann der Punkt als die kleinste Elementarform bezeichnet werden, was aber nicht genau ist. Es ist schwer, die genauen Grenzen des Begriffes „kleinste Form“ zu ziehen — der Punkt kann wachsen, zur Fläche werden und unbemerkt die ganze Grundfläche bedecken — wo wäre dann die Grenze zwischen Punkt und Fläche?

Hier sind zwei Bedingungen zu berücksichtigen:

1. das Verhältnis des Punktes zur Grundfläche in bezug auf die Größe und
2. das Größenverhältnis zu den übrigen Formen auf dieser Fläche.

Was noch immer als Punkt auf der sonst leeren Grundfläche gelten kann, das muß als Fläche bezeichnet werden, wenn z. B. eine sehr dünne Linie auf die Grundfläche hinzukommt (Fig. **2**).

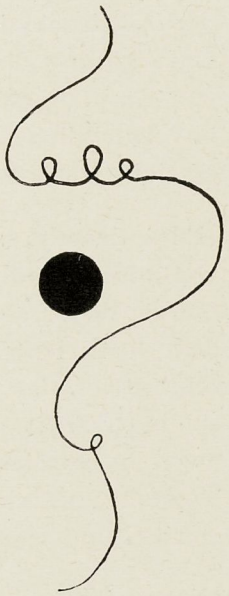


Fig. **2**

Ein Verhältnis der Größen in dem ersten und in dem zweiten Falle bestimmt den Begriff des Punktes, was aber heute nur gefühlsmäßig abgewogen werden kann — der genaue Zahlenausdruck fehlt.

An der Grenze

So sind wir heute imstande, bloß gefühlsmäßig auch das Herantreten des Punktes an seine äußere Größe zu bestimmen und zu werten. Dieses an die äußere Grenze Herantreten, ja ein gewisses Überschreiten dieser Grenze, das Erreichen des Augenblickes, zu dem der Punkt als solcher zu verschwinden anfängt und an seiner Stelle die Fläche embryonal zu leben beginnt, ist ein Mittel zum Ziel.

Dieses Ziel ist in diesem Falle die Verschleierung des absoluten Klanges, die Auflösungsbetonung, der Unpräzisitätsklang in der Form, die Unstabilität, die positive (bzw. auch negative) Bewegung, das Flimmern, die Spannung, die Unnatürlichkeit in der Abstraktion, das Wagnis der inneren Überschneidung (die inneren Klänge des Punktes und der Fläche prallen zusammen, überschneiden sich und prallen zurück), der Doppelklang in einer Form, d. h. das Bilden des Doppelklanges durch eine Form. Diese Mannigfaltigkeit und Kompliziertheit im Ausdruck der „kleinsten" Form — erzielt durch doch geringe Veränderungen seiner Größe — bieten auch dem Unbefangenen ein plausibles Beispiel der Ausdruckskraft und der Ausdruckstiefe der abstrakten Formen. Bei weiterer künftiger Entwicklung dieser Ausdrucksmittel und bei weiterer Entwicklung der Empfangsfähigkeit des Beschauers werden präzisere Begriffe unvermeidlich sein und mit der Zeit mittels Ausmessungen bestimmt erreicht werden. Der Zahlenausdruck wird hier unumgänglich sein.

Abstrakte Form

Zahlenausdruck und Formel

Dabei besteht nur eine Gefahr, daß der Zahlenausdruck hinter der Gefühlsempfindung bleibt und sie dadurch hemmen wird. Die Formel ist dem Leim ähnlich. Sie ist auch dem „Fliegentod" verwandt, dem die Leichtsinnigen zum Opfer fallen. Die Formel ist auch ein Klubsessel, der den Menschen fest mit seinen warmen Armen umschlingt. Aber andererseits ist die Anstrengung, sich aus den Klammern zu befreien, die Vorbedingung zum weiteren Sprung, zu neuen Werten und schließlich zu neuen Formeln. Auch die Formeln sterben und werden durch neugeborene ersetzt.

Form

Die zweite unvermeidliche Tatsache ist die äußere Grenze des Punktes, die seine äußere Form bestimmt.

Abstrakt gedacht oder in der Vorstellung ist der Punkt ideellklein, ideellrund. Er ist eigentlich ein ideellkleiner Kreis. Aber ebenso wie seine Größe, so sind auch seine Grenzen relativ. In realer Form kann der Punkt unendlich viele Gestalten annehmen: seine Kreisform

kann ganz kleine Zacken bekommen, er kann eine Neigung zu anderen geometrischen und schließlich zu freien Formen entwickeln. Er kann spitz sein und zum Dreieck neigen. Und durch ein Verlangen nach relativer Unbeweglichkeit geht er zum Quadrat über. Bei abgezupft-zackigem Rand können die Zacken kleinlich oder aber großzügig sein und sich in verschiedenen Verhältnissen zueinander stellen. Hier sind keine Grenzen festzustellen, und das Reich der Punkte ist unbegrenzt (Fig. **3**).

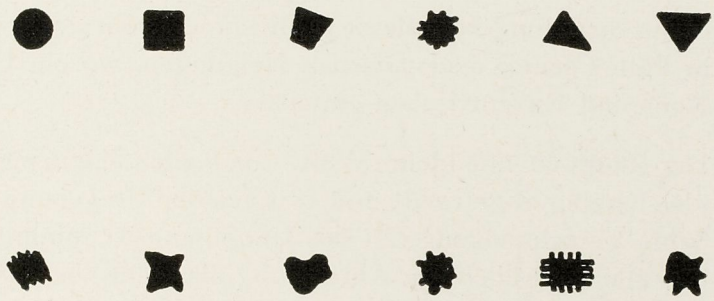


Fig. **3**
Beispiele der Punktformen

Grundklang

So ist der Größe und der Form entsprechend der Grundklang des Punktes variabel. Diese Variabilität soll jedoch nicht anders verstanden werden, als eine relative innere Färbung des inneren Grundwesens, das doch immer rein mitklingt.

Absolutes

Es muß aber immer betont werden, daß vollkommen reinklingende, sozusagen einfarbig ausstrahlende Elemente in der Realität nicht existieren, daß sogar die Elemente mit Bezeichnung „Grund- oder Urelemente“ nicht primitiver, sondern komplizierter Natur sind. Alle Begriffe, die auf „Primitivität“ lauten, sind auch nur relative Begriffe, deshalb ist auch unsere „wissenschaftliche“ Sprache bloß relativ. Absolutes kennen wir nicht.

Innerer Begriff

Im Anfang dieses Abschnittes, bei der Besprechung des praktisch-zweckmäßigen Wertes des Punktes in der geschriebenen Sprache, wurde der Punkt als ein mit kürzerem oder längerem Schweigen verschmolzener Begriff definiert.

Innerlich verstanden stellt der Punkt als solcher eine gewisse Behauptung auf, die mit höchster Zurückhaltung organisch verbunden ist.

Der Punkt ist die innerlich knappste Form.

Er ist in sich gekehrt. Diese Eigenschaft verliert er nie in vollem Maße — auch in Fällen seiner äußerlich eckigen Form.

Spannung

Seine Spannung ist zuletzt doch immer konzentrisch — auch in Fällen seiner exzentrischen Neigungen, wo ein Doppelklang des Kon- und Exzentrischen eintritt.

Der Punkt ist eine kleine Welt — von allen Seiten mehr oder weniger gleichmäßig abgetrennt und fast aus der Umgebung herausgerissen. Seine Verschmelzung mit der Umgebung ist minimal und erscheint in Fällen der höchsten Abrundung als nicht vorhanden. Anderseits behauptet er sich fest auf seinem Platze und zeigt nicht die geringste Neigung zur Bewegung in irgendwelcher Richtung, weder horizontal, noch vertikal. Auch das Vor- oder Zurücktreten ist nicht vorhanden. Nur die konzentrische Spannung offenbart seine innere Verwandtschaft mit dem Kreis — die anderen Eigenschaften deuten mehr auf das Quadrat[1].

Fläche

Definierung

Der Punkt krallt sich in die Grundfläche hinein und behauptet sich für alle Zeiten. So ist er innerlich die knappste ständige Behauptung, die kurz, fest und schnell entsteht.

Deshalb ist der Punkt in äußerem und in innerem Sinne das Urelement der Malerei und speziell der „Graphik"[2].

---

[1] S. über Zusammenhänge der Farb- und Formelemente meinen Artikel „Die Grundelemente der Form" im „Staatl. Bauhaus 1919—1923", Bauhaus-Verlag, Weimar-München, S. 26 u. Farbtafel V.

[2] Es gibt eine geometrische Bezeichnung des Punktes durch O = „origo", d. h. „Anfang" oder Ursprung. Der geometrische und der malerische Standpunkt decken sich.
Auch symbolisch wird der Punkt als „Urelement" bezeichnet. („Das Zei-

„Element“ und Element

Der Begriff Element kann auf zwei verschiedene Arten verstanden werden — als äußerer und als innerer Begriff.

Äußerlich ist jede einzelne zeichnerische oder malerische Form ein Element. Innerlich ist nicht diese Form selbst, sondern die in ihr lebende innere Spannung ein Element.

Und in der Tat materialisieren nicht die äußeren Formen den Inhalt eines malerischen Werkes, sondern die in diesen Formen lebenden Kräfte = Spannungen[1].

Wenn die Spannungen plötzlich auf eine Zauberart verschwinden oder sterben würden, wäre auch das lebendige Werk sofort tot. Und anderseits würde jede zufällige Zusammenstellung einiger Formen zum Werk. Der Inhalt eines Werkes findet seinen Ausdruck in der Komposition, d. h. in der innerlich organisierten Summe der in diesem Falle notwendigen Spannungen.

Diese scheinbar einfache Behauptung hat eine äußerst wichtige, prinzipielle Bedeutung: ihre Anerkennung oder Ablehnung teilt nicht nur die heutigen Künstler, sondern die heutigen Menschen überhaupt in zwei entgegengesetzte Teile:

1. die Menschen, die außer dem Materiellen das Nichtmaterielle oder das Geistige anerkennen und
2. diejenigen, die außer dem Materiellen nichts anerkennen wollen.

Für die zweite Kategorie kann die Kunst nicht existieren, und deshalb negieren diese Menschen heute selbst das Wort „Kunst“ und suchen einen Ersatz für dieses Wort.

Von meinem Standpunkt aus dürfte man Element von „Element“ unterscheiden, wobei unter „Element“ die von der Spannung losgelöste Form verstanden werden sollte und unter Element die in dieser Form lebende Spannung. So sind die Elemente in wirklichem Sinne abstrakt, und die Form selbst ist „abstrakt“. Wenn es aber tatsächlich möglich wäre, mit abstrakten Elementen zu arbeiten, so würde sich die äußere Form der heutigen Malerei wesentlich ver-

chenbuch“ von Rudolf Koch, II. Auflage, Verlag W. Gerstung, Offenbach a. M., 1926.)

[1] Vgl. Heinrich Jacoby — Jenseits von „musikalisch“ und „unmusikalisch“, Stuttgart, Verlag F. Enke, 1925. Unterschied zwischen „Stoff“ und Klangenergie (S. 48).

ändern, was aber nicht die Überflüssigkeit der Malerei im ganzen bedeuten würde: auch die abstrakten malerischen Elemente würden ihre malerische Färbung behalten, ebenso wie die musikalischen usw.

Zeit

Das Ausbleiben der Bewegungslust auf und von der Fläche reduziert die Wahrnehmungszeit des Punktes zum Minimum und das Element der Z e i t ist im Punkt fast vollkommen ausgeschlossen, was in der Komposition in speziellen Fällen den Punkt unvermeidlich macht. Er gleicht hier kurzen Pauken- oder Triangelschlägen in der Musik, oder kurzen Schlägen des Spechtschnabels in der Natur.

Punkt in der Malerei

Noch heute wird die Anwendung des Punktes oder der Linie in der Malerei von manchen Kunsttheoretikern mißbilligt, die gern unter vielen alten Mauern auch die geschont sehen möchten, welche noch vor kurzem zwei Kunstgebiete voneinander scheinbar sicher absonderte — das der Malerei und das der Graphik. Jedenfalls ist ein i n n e r e r Grund zu dieser Teilung nicht vorhanden[1].

Zeit in der Malerei

Die Frage der Zeit in der Malerei steht für sich und ist sehr kompliziert. Vor einigen Jahren begann man auch hier eine Mauer niederzulegen[2]. Diese Mauer teilte bisher zwei Kunstgebiete voneinander — das der Malerei und das der Musik.

Die scheinbar klare und berechtigte Teilung:
Malerei — Raum (Fläche)
Musik — Zeit

---

[1] Der Grund dieser Teilung ist ein äußerer, und es wäre logischer, wenn eine nähere Bezeichnung nötig ist, die Malerei in Hand- und Druckmalerei zu teilen, was auf den technischen Ursprung der Werke mit Recht deuten würde. Der Begriff „Graphik" ist unklar geworden — nicht selten wird zur Graphik auch Aquarell gerechnet, was als bester Beweis des Durcheinanders in den gewohnten Begriffen dienen kann. Ein mit der Hand gemaltes Aquarell ist ein Werk der Malerei, oder bei näherer Bezeichnung, der Handmalerei. Dasselbe Aquarell genau lithographisch reproduziert, ist ein Werk der Malerei, oder bei näherer Bezeichnung, der Druckmalerei. Als wesentlicher Unterschied könnte die Bezeichnung „schwarz-weiße" oder „farbige" Malerei hinzugefügt werden.

[2] Solche Anläufe wurden z. B. zuerst in der „Allrussischen Akademie der Kunstwissenschaften" zu Moskau im Jahre 1920 unternommen.

ist bei näherer (wenn auch bis jetzt flüchtiger) Untersuchung plötzlich zweifelhaft geworden — und, soviel mir bekannt ist, zuerst den Malern[1]. Das im allgemeinen heute noch gepflogene Übersehen des Zeitelementes in der Malerei zeigt deutlich die Oberflächlichkeit der herrschenden Theorie, die von einer wissenschaftlichen Basis laut abrückt. Es ist hier nicht die Stelle, diese Frage ausführlicher zu behandeln — einige Momente aber, welche das Zeitelement klar zutage bringen, müssen betont werden.

Der Punkt ist die zeitlich knappste Form.

Anzahl der Elemente im Werke

Rein theoretisch soll der Punkt, der
1. ein Komplex (Größe und Form) und
2. eine scharf umrissene Einheit ist,
in gewissen Fällen der Zusammenstellung mit der Grundfläche ein ausreichendes Ausdruckmittel sein. Ganz schematisch gedacht, kann letzen Endes ein Werk aus einem Punkt bestehen. Diese Behauptung soll nicht für eine müßige gehalten werden.

Wenn heute der Theoretiker (und nicht selten ist er zur selben Zeit „praktizierender" Maler) bei der Systematisierung der Kunstelemente notgedrungen mit besonderer Aufmerksamkeit die Grundelemente absondert und prüft, so ist außer der Frage, wie diese Elemente verwendet werden, ebenso wichtig die Frage der notwendigen Anzahl derselben für ein, wenn auch nur schematisch gedachtes, Werk.

Diese Frage gehört zu der großen, bis jetzt verschleierten Kompositionslehre. Aber auch hier soll konsequent und schematisch vorgegangen werden — es muß von Anfang an begonnen werden. In dieser Schrift kann nur die Absicht bestehen, außer der kurzen Analyse der zwei primären Formelemente die Verbindungen mit dem allgemeinen wissenschaftlichen Arbeitsplan zu deuten und die

[1] Bei meinem definitiven Übergang zu abstrakter Kunst ist mir das Zeitelement in der Malerei unbestreitbar klar geworden, und ich habe es seitdem praktisch verwendet.

Richtlinien zu allgemeiner Kunstwissenschaft zu zeigen. Die Andeutungen hier sind nur Wegweiser.

In diesem Sinne wird auch die aufgeworfene Frage, reicht ein Punkt für ein Werk aus, behandelt.

Hier gibt es verschiedene Fälle und Möglichkeiten.

Der einfachste und knappste ist der Fall des zentralliegenden Punktes — des Punktes im Zentrum der Grundfläche, die ein Quadrat ist (Fig. **4**).

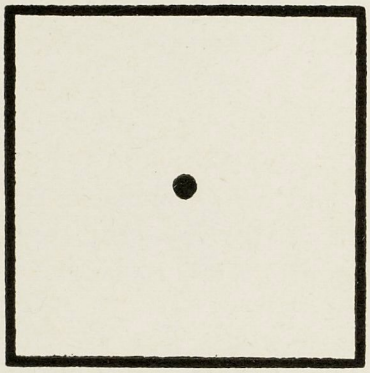


Fig. **4**

Urbild

Das Zurückdrängen der Grundflächenwirkung erreicht hier die maximale Stärke und stellt einen Einzelfall vor[1]. Der Zweiklang — Punkt, Fläche — nimmt den Charakter eines Einklanges an: der Flächenklang kann relativ nicht mitgerechnet werden. Auf dem Wege der Vereinfachung ist dies der letzte Fall der nacheinander folgenden Auflösungen von Mehr- und Doppelklängen, unter Ausschaltung sämtlicher komplizierterer Elemente — Zurückführung der Komposition auf das einzige Urelement. So stellt dieser Fall das Urbild des malerischen Ausdrucks dar.

[1] Diese Feststellung kann nur bei den Ausführungen im Abschnitt über Grundfläche in vollem Maße klar werden.

Meine Definierung des Begriffes „Komposition“ ist:

Begriff der Komposition

Die Komposition ist die innerlich-zweckmäßige Unterordnung
1. der Einzelelemente und
2. des Aufbaues (Konstruktion)
unter das konkrete malerische Ziel.

Einklang als Komposition

Also: wenn ein Einklang das gegebene malerische Ziel erschöpfend verkörpert, so muß der Einklang in diesem Falle einer Komposition gleichgestellt werden. Hier ist der Einklang eine Komposition[1].

Basis

Äußerlich aufgefaßt sind die Unterschiede in Kompositionen = malerischen Zielen ausschließlich den Zahlenunterschieden gleichzustellen. Es sind quantitative Unterschiede, wobei im Falle — „Urbild des malerischen Ausdrucks“ — das qualitative Element selbstredend völlig ausbleibt. Wenn also die Einschätzung des Werkes die entscheidende qualitative Basis einnimmt, so ist zur Komposition mindestens ein Zweiklang notwendig. Dieser Fall gehört zu den Beispielen, welche mit deutlichem Nachdruck den Unterschied zwischen äußeren und inneren Maßen und Mitteln unterstreichen. Daß ganz reine Zweiklänge bei genauer Betrachtung in Wirklichkeit nicht vorkommen, kann hier nur als eine Behauptung festgestellt werden, die an einer anderen Stelle bewiesen wird. Jedenfalls entsteht eine Komposition auf qualitativer Basis nur durch Verwendung von Mehrklängen.

Azentraler Aufbau

In dem Augenblick der Verschiebung des Punktes aus dem Zentrum der Grundfläche — azentraler Aufbau — wird der Doppelklang hörbar:

1. absoluter Klang des Punktes,
2. Klang der gegebenen Stelle der Grundfläche.

Dieser zweite Klang, der bei dem zentralen Aufbau bis zum Schweigen übertönt wurde, wird wieder deutlich und verwandelt den absoluten Klang des Punktes in einen relativen.

---

[1] Mit dieser Frage ist eine „moderne“ spezielle Frage verknüpft: kann ein Werk auf rein mechanischem Wege entstehen? In Fällen der primitivsten Zahlenaufgaben muß sie eine bejahende Antwort erhalten.

Quantitative Vermehrung

Ein Doppelgänger dieses Punktes auf der Grundfläche wird selbstredend ein noch viel komplizierteres Resultat ergeben. Die Wiederholung ist ein mächtiges Mittel zur Steigerung der inneren Erschütterung und gleichzeitig ein Mittel zum primitiven Rhythmus, welcher wieder ein Mittel zur Erzielung der primitiven Harmonie in jeder Kunst ist. Abgesehen davon haben wir hier mit zwei Doppelklängen zu tun: jede Stelle der Grundfläche ist mit der ihr allein gehörenden Stimme und mit innerer Färbung individuell. So ergeben scheinbar wenig wichtige Tatsachen unerwartet komplizierte Folgen.

Der Sachbestand des gegebenen Beispiels ist:

Elemente: 2 Punkte + Fläche.

Folge:
1. innerer Klang eines Punktes,
2. Wiederholung des Klanges,
3. Doppelklang des ersten Punktes,
4. Doppelklang des zweiten Punktes,
5. Klang der Summe aller dieser Klänge.

Da außerdem der Punkt eine komplizierte Einheit ist (seine Größe + seine Form), so läßt sich leicht vorstellen, welcher Sturm von Klängen bei immer weiterer Häufung von Punkten auf der Fläche sich entwickelt — auch im Falle der Identität dieser Punkte — und wie sich diese Sturmentwicklung weiter ausbreitet, wenn im weiteren Verlauf Punkte von verschiedenen, immer wachsenden Ungleichheiten der Größe und der Form auf die Fläche hingeworfen werden.

Natur

In einem anderen ungemischten Reich — in der Natur — kommt das Aufhäufen der Punkte oft vor und ist stets zweckmäßig und organisch-notwendig. Diese Naturformen sind in Wirklichkeit kleine Raumkörperchen und stehen zum abstrakten (geometrischen) Punkt im selben Verhältnis wie der malerische. Allerdings kann anderseits die ganze „Welt“ als eine in sich geschlossene kosmische Komposition betrachtet werden, die selbst wieder aus unendlichen selbständigen, auch in sich geschlossenen und immer kleiner werdenden Kompositionen zusammengesetzt ist, und die im großen und im

Fig. **5**
Sternhaufen im Herkules. (Newcomb-Engelmanns Popul. Astronomie, Leipzig, 1921, S. 294.)

kleinen letzten Endes aus Punkten geschaffen wurde, wobei anderseits der Punkt zu seinem ursprünglichen Zustand des geometrischen Wesens zurückkehrt. Das sind Komplexe geometrischer Punkte, die in verschiedenen gesetzmäßigen Gestalten in der geometrischen Unendlichkeit schweben. Die kleinsten, in sich geschlossenen, rein zentrifugalen Gestalten kommen unserem unbewaffneten Auge tatsächlich als Punkte vor, die sich zueinander in lockeren Zusammenhängen verhalten. So sehen manche Samen aus und wenn wir die schöne, glattpolierte, elfenbeinartige Mohnkugel (schließlich ist sie ein größerer Kugelpunkt) öffnen, so entdecken wir in dieser warmen Kugel kompositionell-planmäßig aufgebaute Haufen von kalten blaugrauen Punkten, die in sich die latent ruhende Fortpflanzungskraft tragen, ganz genau so, wie beim malerischen Punkt.

Manchmal entstehen solche Formen in der Natur durch Zergliederung und Zerfall der obenerwähnten Komplexe — sozusagen als Anlauf zur Urgestalt des geometrischen Zustandes. Wenn die Wüste ein Sandmeer ist, das ausschließlich aus Punkten zusammengesetzt ist, so wirkt die unüberwindlich-stürmische Wanderfähigkeit dieser „toten" Punkte nicht umsonst erschreckend.

Auch in der Natur ist der Punkt ein in sich gekehrtes Wesen voller Möglichkeiten (Fig. **5** u. **6**).

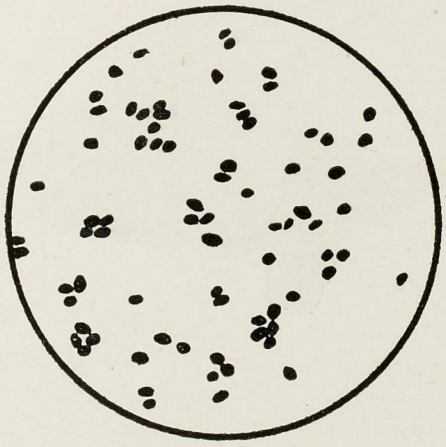


Fig. **6**.
Nitritbildner. 1000fach vergrößert.
(Kultur d. Gegenwart, T. III, Abtlg. IV, 3, S. 71.)

Andere Künste

Punkte sind in sämtlichen Künsten zu treffen, und ihre innere Kraft wird sicher immer mehr zum Bewußtsein des Künstlers steigen. Ihre Bedeutung darf nicht übersehen werden.

Plastik Architektur

In der Plastik und Architektur ist der Punkt das Resultat der Überschneidung mehrerer Flächen — er ist der Abschluß eines Raumwinkels und andererseits der Kernpunkt der Entstehung dieser Flächen. Die Flächen sind zu ihm zu lenken und von ihm herauszuentwickeln. In gotischen Bauten werden die Punkte durch scharfe Zuspitzungen besonders betont und öfters plastisch unterstrichen, was in chinesischen Bauten durch eine zum Punkt führende Kurve ebenso klar erreicht wird — es werden kurze, präzise Anschläge hörbar, als Übergang zur Auflösung der Raumform, die in dem den Bau umgebenden Luftraum verklingt. Gerade an Bauten von dieser Art läßt sich eine bewußte Anwendung des Punktes vermuten, da er hier in planmäßig aufgeteilten und kompositionsmäßig zur höchsten Spitze strebenden Massen vorkommt. Spitze = Punkt. (Fig. **7** u. **8**).

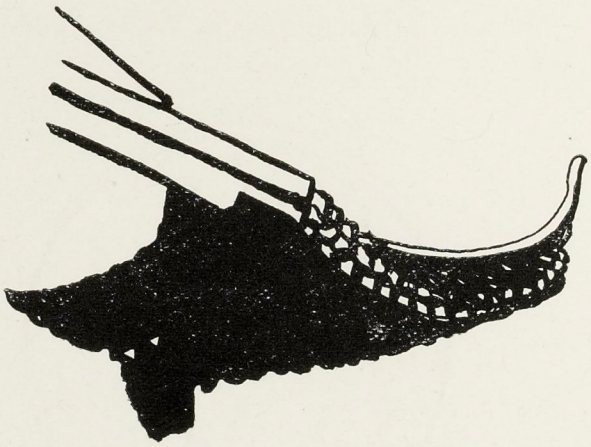


Fig. **7**
Ling-ying-si-Außentor.
(„China“ v. Bernd Melchers, 2 Bd., Folkwang Vlg., Hagen i. W., 1922.)

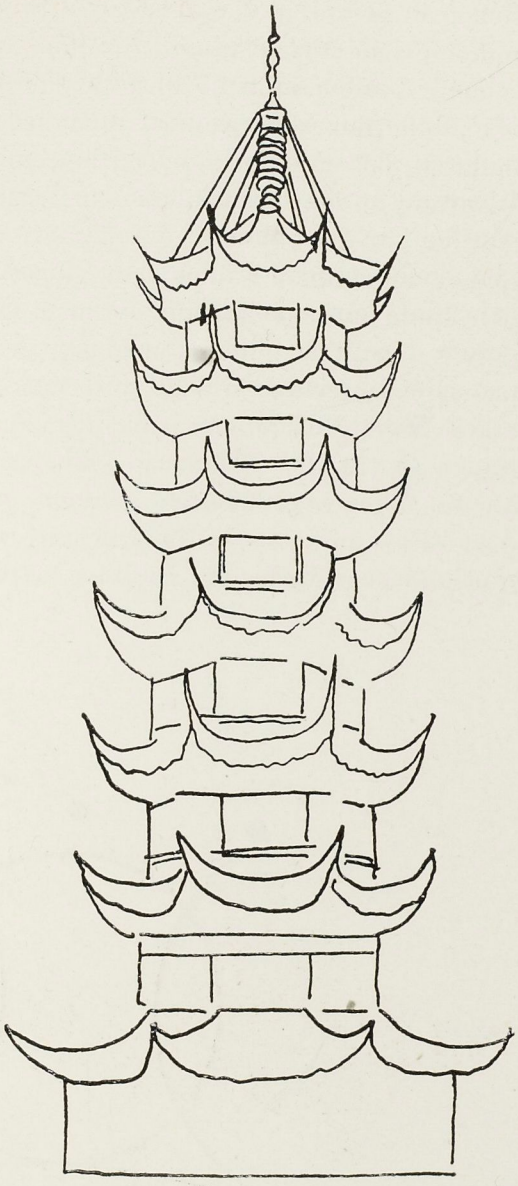


Fig. **8**
„Pagode der Drachenschönheit“ in Schanghai (erbaut 1411).

Tanz

Schon in der alten Ballettform gab es „Pointen“ — eine terminologische Bezeichnung, die von „point“ abstammen muß. Das schnelle Laufen auf den Fußspitzen hinterläßt auf dem Boden Punkte. Der Ballettänzer verwendet auch bei seinen Sprüngen den Punkt, dadurch, daß er beim Hochsprung mit dem Kopf nach oben, beim Absprung in der darauffolgenden Berührung des Bodens nach unten deutlich auf ihn hinzielt. Die Hochsprünge in dem neuen Tanz können in einigen Fällen dem „klassischen“ Balletthochsprung in dem Sinne entgegengestellt werden, daß der ehemalige Sprung eine gerade Vertikale bildete, wogegen der „moderne“ Sprung manchmal eine fünfeckige Fläche mit fünf Spitzen bildet — Kopf, zwei Hände, zwei Fußspitzen, wobei die zehn Finger zehn kleinere Punkte bilden (z. B. die Tänzerin Palucca, Fig. **9**). Auch die starren, kurzen Unbeweglichkeiten können als Punkte aufgefaßt werden. Also aktive und passive Punktierung, was in Zusammenhang mit der musikalischen Form des Punktes steht.

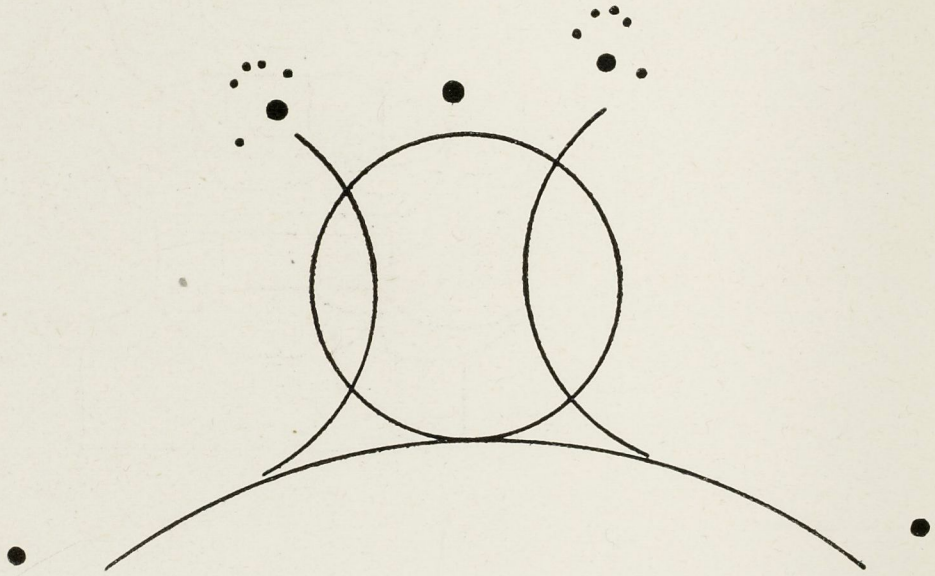


Fig. **10**
Graph. Schema des Sprunges (zu nebenstehender Aufnahme, Fig. 9).

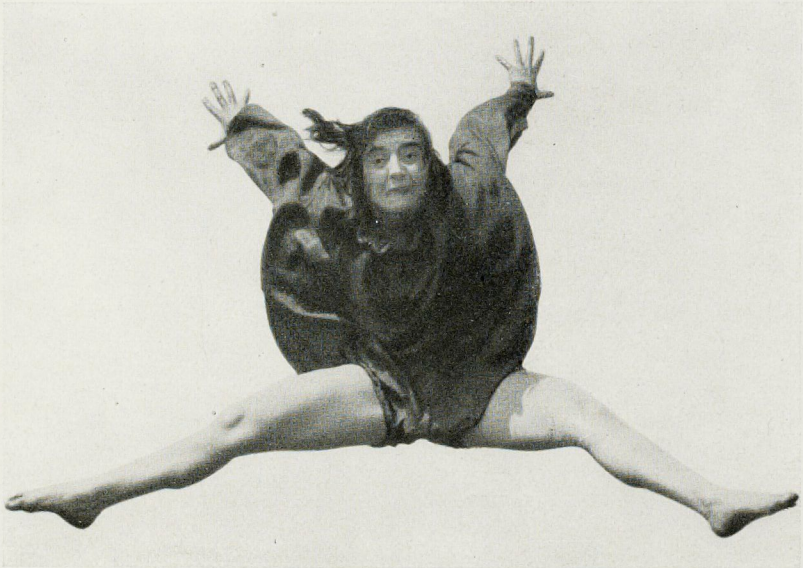
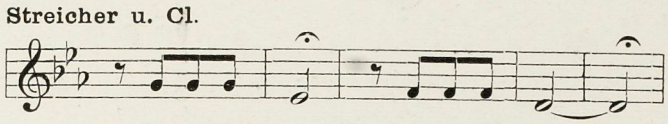


Fig. **9**
Ein Sprung der Tänzerin Palucca.

Außer den bereits erwähnten Pauken- und Triangelschlägen können Punkte in der Musik auf allerhand Instrumenten (besonders auf Schlaginstrumenten) hervorgebracht werden, wobei der Flügel geschlossene Kompositionen ausschließlich durch Zusammenstellungen und durch das Nacheinanderfolgen der Klangpunkte ermöglicht[1].



V. Symphonie Beethovens. (Die ersten Takte.)

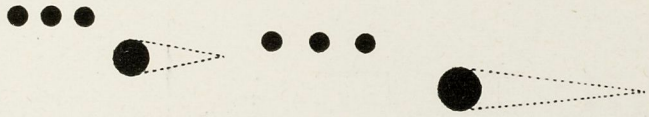


Fig. **11**
Dasselbe in Punkte übersetzt.

---

[1] Daß der Punkt auch auf einige Musiker eine mehr oder weniger bewußte, aber doch eine anziehende Kraft ausübte, die im inneren Wesen des Punktes sich deutlich erkennen läßt, geht klar aus den „Zwangsvorstellungen" Bruckners hervor, Zwangsvorstellungen, deren inneren Inhalt mancher unter der sichtbaren Oberfläche zu sehen verstand: „War dies (Bewundern von Punkten bei Unterschriften und auf Türtafeln) zwangsartige Verkrampfung, dann scheint es doch kein Irrgeist gewesen zu sein, der sich in die Punkte verbohrte; kennt man Bruckners Wesensart, ganz besonders die Weise, wie er nach Erkenntnissen (auch in seinen musiktheoretischen Studien) suchte, so scheint in der Hingezogenheit zur schwindenden Ureinheit aller räumlicher Ausdehnung eine psychologische Bedeutung zu liegen. Er suchte letzte Innenpunkte im Grunde überall; aus ihnen erflossen ihm die unendlichen Größen, und in ihnen wies es zum ersten Element zurück." „Bruckner" v. Dr. Ernst Kurth, B. I, S. 110, Anm., Max Hesses Verlag, Berlin.

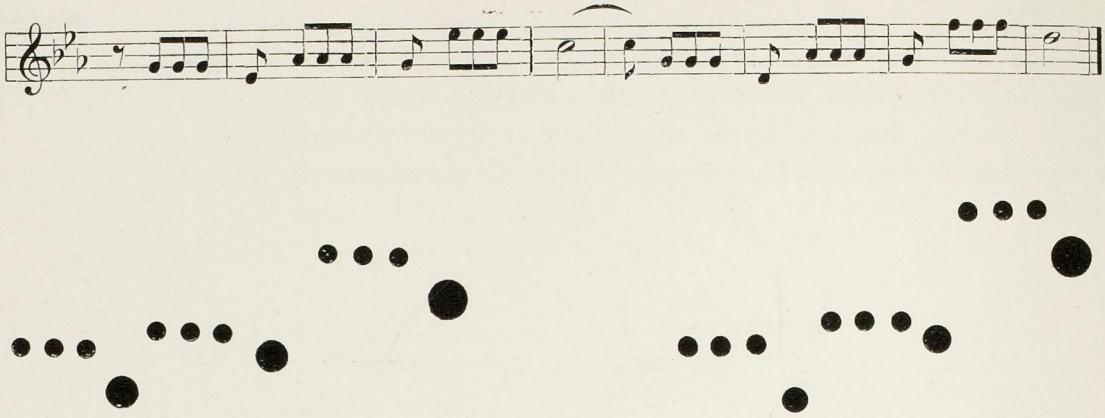


Fig. **11**
Dasselbe in Punkte übersetzt.

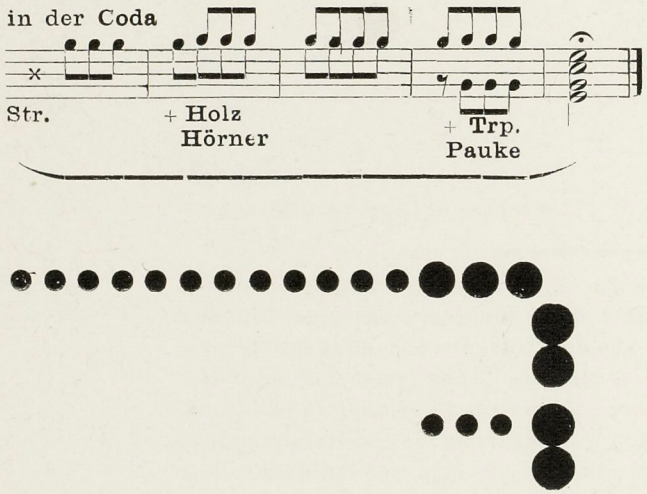


Fig. **11**
Dasselbe in Punkte übersetzt.

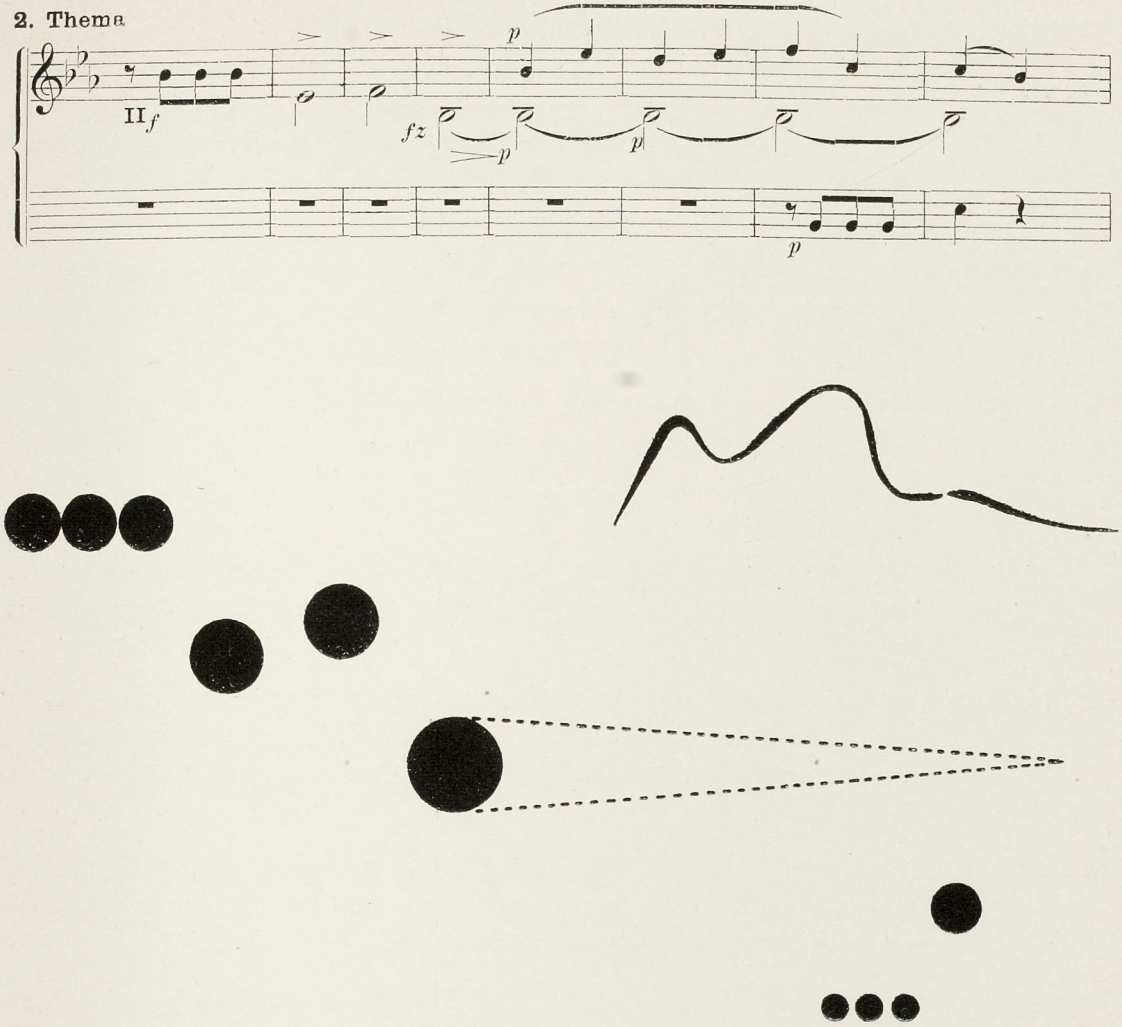


Fig. **11**[1]
Das 2. Thema in Punkte übersetzt.

[1] Bei diesen Übersetzungen ist mir Herr Generalmusikdirektor Franz v. Hoesslin mit seiner wertvollen Hilfe beigestanden, wofür ich ihm meinen herzlichen Dank ausspreche.

Graphik

Auf dem speziellen Gebiete der Malerei, d. h. in der Graphik, entwickelt der Punkt seine autonomen Kräfte mit besonderer Deutlichkeit: das materielle Werkzeug bietet diesen Kräften viele verschiedene Möglichkeiten, was die Mannigfaltigkeit der Formen und Größen anlangt und was den Punkt zu unzähligen, verschieden klingenden Wesen gestaltet.

Verfahren

Aber auch hier ist diese Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit leicht zu ordnen, wenn als Basis der Ordnung die spezifischen Eigenschaften des graphischen Verfahrens verwendet werden.

Die typischen graphischen Verfahren sind:
1. Radierung und speziell die kalte Nadel,
2. Holzschnitt und
3. Lithographie.

Gerade in bezug auf den Punkt und seine Entstehung treten die Unterschiede dieser drei Verfahren mit besonderer Deutlichkeit zutage.

Radierung

In der Radierung wird naturgemäß der kleinste schwarze Punkt mit spielerischer Leichtigkeit erreicht. Dagegen entsteht der große, weiße Punkt nur als Resultat größerer Anstrengungen und verschiedener Kniffe.

Holzschnitt

Im Holzschnitt ist die Sachlage vollkommen umgekehrt: der kleinste weiße Punkt bedarf nur eines Stiches, der große schwarze verlangt Anstrengung und Rücksichten.

Lithographie

In der Lithographie sind diesen beiden Fällen die Wege gleichmäßig geebnet und die Anstrengung fällt weg.

Ebenso unterscheiden sich voneinander die Korrekturmöglichkeiten der drei Verfahren: streng genommen ist die Korrektur in der Radierung unmöglich, im Holzschnitt bedingt, in der Lithographie unbegrenzt.

Atmosphäre

Aus diesem Vergleich der drei Verfahren soll es klar werden, daß die lithographische Technik unbedingt als letzte entdeckt werden mußte, tatsächlich erst „heute“ — die Leichtigkeit kann nicht ohne Anstrengung erreicht werden. Und anderseits sind die Leichtigkeit der Entstehung und die Leichtigkeit der Korrektur Eigenschaften, welche gerade dem heutigen Tag ganz besonders entsprechen. Dieser

heutige Tag ist nur ein Sprungbrett nach dem „morgen“ und kann nur in dieser Eigenschaft mit innerer Ruhe aufgenommen werden.

Jeder naturgemäße Unterschied kann nie oberflächlich bleiben und darf es nicht — er muß in die tiefe Tiefe weisen, d. h. in das Innere der Dinge. Auch die technischen Möglichkeiten wachsen so zweckmäßig und zielbewußt, wie jede Möglichkeit sowohl im „materiellen“ Leben (Fichte, Löwe, Stern, Laus) als auch im „geistigen“ (Kunstwerk, moralisches Prinzip, wissenschaftliche Methode, religiöse Idee).

Wurzel

Wenn die Gesichter der einzelnen Erscheinungen = Pflanzen sich so voneinander unterscheiden, daß ihre innere Verwandtschaft verborgen bleibt, wenn diese Erscheinungen dem oberflächlichen Auge äußerlich wie ein Wirrwarr vorkommen, so können sie doch auf Grund der inneren Notwendigkeit in eine Wurzel zurückgeführt werden.

Irrwege

Auf diesem Wege lernt man auch den Wert der Unterschiede kennen, die zwar im Grunde immer zweckmäßig und begründet sind, die sich aber bei leichtsinniger Behandlung durch naturwidrige Mißgeburten grausam rächen.

Diese einfache Tatsache läßt sich deutlich auch auf dem engeren Gebiete der Graphik beobachten — das Mißverstehen der Grundunterschiede der obenerwähnten Möglichkeiten des Verfahrens hat hier häufig zu unnützen und deshalb abstoßenden Werken geführt. Ihre Entstehung verdanken sie der Unfähigkeit, das Innere der Dinge im Äußeren zu erkennen — die wie eine leere Nußschale hartgewordene Seele hat ihre Tauchfähigkeit verloren und kann nicht mehr in die Tiefe der Dinge durchdringen, wo der Pulsschlag unter der äußeren Hülse hörbar wird.

Die Graphikerspezialisten des 19. Jahrhunderts waren nicht selten auf ihre Fähigkeit stolz, durch einen Holzschnitt eine Federzeichnung vorzutäuschen oder durch eine Lithographie eine Radierung. Derartige Werke können nur als testimonia paupertatis bezeichnet werden. Der krähende Hahn, die knarrende Tür, der bellende Hund können, auf der Geige noch so kunstvoll nachgeahmt, nie als Kunstleistungen taxiert werden.

Zweckmäßiges

Das Material und das Werkzeug der drei graphischen Arten gehen naturgemäß Hand in Hand mit der Notwendigkeit, drei verschiedene Charaktere des Punktes zu verwirklichen.

Material

Als Material kann überall das Papier verwendet werden. Nur ist das Verhalten des spezifischen Werkzeugs in jedem Falle grundverschieden. Aus diesem Grunde sind die drei Verfahren entstanden und leben nebeneinander auch heute weiter.

Werkzeug und Entstehen des Punktes

Von verschiedenen Arten der Radierung wird heute mit Vorliebe die Kalte Nadel gebraucht, da sie mit der hastigen Atmosphäre besonders gut harmoniert und andererseits den schneidenden Charakter der Präzisität hat. Hier kann die Grundfläche vollkommen weiß bleiben und in diesem Weiß liegen die Punkte und Striche tief und scharf hineingebettet. Die Nadel arbeitet mit Bestimmtheit, höchster Entschlossenheit und bohrt sich mit Wollust in die Platte hinein. Der Punkt entsteht erst negativ durch kurzen, präzisen Stich in die Platte.

Die Nadel ist spitzes Metall — kalt.
Die Platte ist glattes Kupfer — warm.

Die Farbe wird auf die ganze Platte dick aufgetragen und so weggewischt, daß der kleine Punkt im Schoße der Helligkeit einfach und natürlich liegenbleibt.

Der Druck der Presse ist gewaltig. Die Platte frißt sich in das Papier hinein. Das Papier dringt in die kleinsten Vertiefungen und reißt die Farbe heraus. Leidenschaftlicher Prozeß, welcher zu völliger Verschmelzung der Farbe mit dem Papier führt.

So entsteht hier der kleine schwarze Punkt — das malerische Urelement.

Holzschnitt:
Das Werkzeug — Hobel — Metall — kalt.
Die Platte — Holz (z. B. Buchsbaum) — warm.

Der Punkt wird so geschaffen, daß das Instrument ihn nicht berührt — es umgibt ihn wie eine Festung mit einem Graben und muß sich hüten, ihn ja nicht zu verletzen. Damit der Punkt zur Welt kommen

kann, muß die ganze Umgebung vergewaltigt, herausgerissen, vernichtet werden.

Die Farbe wird auf die Oberfläche so gewalzt, daß sie den Punkt bedeckt und die Umgebung freiläßt. Schon auf dem Stock ist der künftige Abzug klar zu sehen.

Der Druck der Presse ist mild — das Papier darf nicht in die Vertiefungen hineindringen, es muß auf der Oberfläche bleiben. Der kleine Punkt sitzt nicht im Papier, sondern auf dem Papier. Das Hineinkrallen in die Fläche wird seinen inneren Kräften überlassen.

Lithographie:
Die Platte — Stein, undefinierbar gelblicher Ton — warm.

Das Werkzeug — Feder, Kreide, Pinsel, jeder mehr oder weniger spitze Gegenstand mit Berührungsflächen verschiedenster Größen, endlich ein feiner Tropfenregen (Spritzverfahren). Größte Mannigfaltigkeit, größte Biegsamkeit.

Die Farbe sitzt leicht und unfest. Ihre Verbindung mit der Platte ist sehr locker und sie kann leicht durch Schleifen entfernt werden — die Platte kehrt in ihren Zustand der Keuschheit sofort zurück.

Der Punkt ist im Augenblick da — blitzschnell, ohne jede Anstrengung, ohne jeden Zeitverlust — bloß ein kurzes, oberflächliches Berühren.

Der Druck der Presse — flüchtig. Das Papier berührt gleichgültig die ganze Platte und spiegelt bloß die befruchteten Stellen ab.

Der Punkt sitzt so leicht auf dem Papier, daß es kein Wunder wäre, wenn er davonflöge.

So sitzt der Punkt:
in der Radierung — im Papier,
im Holzschnitt — im und auf dem Papier,
in der Lithographie — auf dem Papier.

So sondern sich voneinander die drei graphischen Arten ab, und so verflechten sie sich untereinander.

So bekommt der Punkt, der stets ein Punkt bleibt, verschiedene Gesichter und damit verschiedenen Ausdruck.

Faktur

Diese letzten Beobachtungen gehören zur speziellen Frage der Faktur.

Unter dem Begriff „Faktur" ist die äußere Verbindungsart der Elemente miteinander und mit der Grundfläche zu verstehen. Schematisch bezeichnet hängt diese Art von drei Faktoren ab:

1. von der Art der Grundfläche, die glatt, rauh, flach, plastisch usw. sein kann,
2. von der Art des Werkzeugs, wobei das heute in der Malerei übliche — der verschiedenartige Pinsel — durch andere Werkzeuge ersetzt werden kann, und
3. von der Art des Auftrages, der locker, kompakt, stechend, spritzartig usw. sein kann, je nach der Konsistenz der Farbe — daher die Verschiedenheit der Binde- und Malmittel usw.[1]

Auch auf dem sehr begrenzten Gebiete des Punktes sind die Fakturmöglichkeiten zu beachten (Fig. **12** u. **13**). Hier sind trotz den enggezogenen Grenzen des kleinsten Elementes die verschiedenen Arten der Herstellung doch von Wichtigkeit, da der Klang des Punktes durch die Herstellungsart sich jedesmal relativ verschieden färbt.

Es kommen also in Betracht:

1. der Charakter des Punktes in bezug auf das herstellende Werkzeug in Verbindung mit der Art der aufnehmenden Fläche (in diesem Falle die Art der Platte),
2. der Charakter des Punktes in der Art seiner Verbindung mit der definitiven, aufnehmenden Fläche (in diesem Falle das Papier),
3. der Charakter des Punktes in seiner Abhängigkeit von den Eigenschaften der definitiven Fläche selbst (in diesem Falle glattes, körniges, gestreiftes, rauhes Papier).

Wenn aber eine Aufhäufung der Punkte notwendig ist, so werden die erwähnten drei Fälle durch die Art der Herstellung der aufgehäuften Punkte noch weiter verkompliziert — sowohl durch eine Aufhäufung direkt mit der Hand, als auch auf mehr oder weniger mechanischem Wege (allerhand Spritzverfahren).

Selbstverständlich spielen alle diese Möglichkeiten eine noch größere Rolle in der Malerei — der Unterschied wird hier in der Eigenart

[1] Diese Frage kann hier nicht ausführlicher behandelt werden.

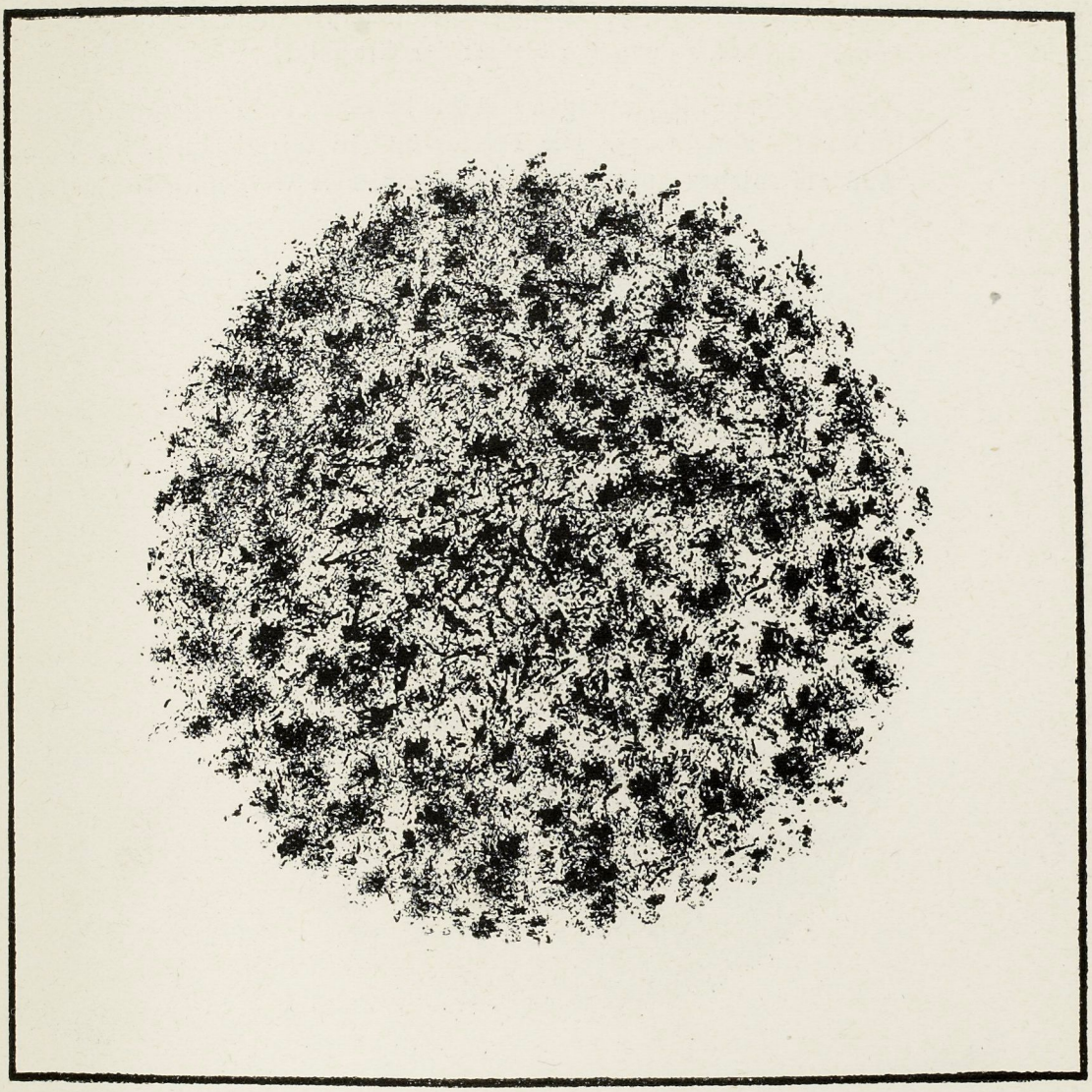


Fig. **12**
Zentraler Komplex freier Punkte.

der malerischen Mittel bestehen, die unendlich mehr Fakturmöglichkeiten bieten als das enge Gebiet der Graphik.

Aber auch auf diesem engen Gebiete behalten die Fragen der Faktur ihre volle Bedeutung. Die Faktur ist ein Mittel zum Zweck und muß als solches aufgefaßt und angewendet werden. Mit anderen

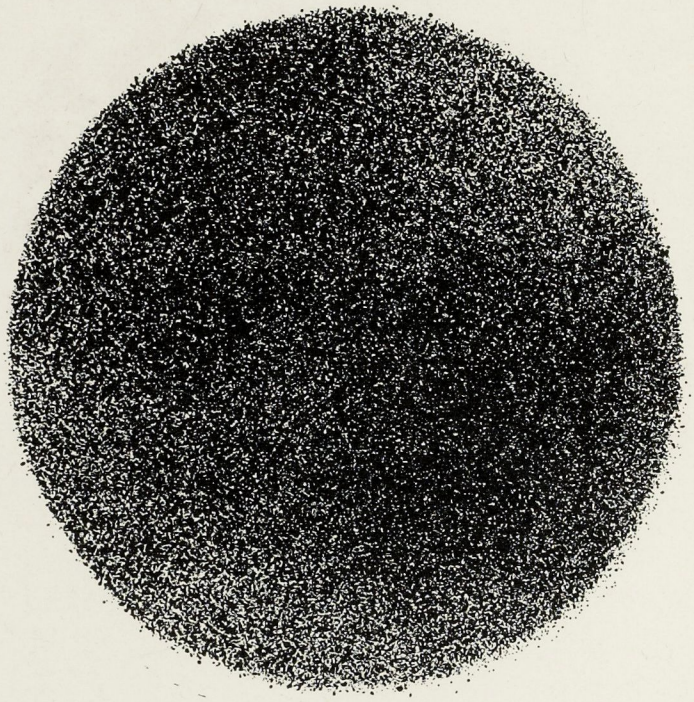


Fig. **13**
Ein aus kleinen Punkten bestehender großer Punkt. (Spritztechnik.)

Worten: die Faktur darf nicht als Selbstzweck fungieren, sie muß dem Kompositionsgedanken (Zweck) ebenso dienen, wie jedes andere Element (Mittel). Sonst entsteht eine innere Disharmonie, bei der das Mittel den Zweck übertönt. Das Äußere ist über den Kopf des Inneren gewachsen — Manier.

Abstrakte Kunst

In diesem Falle ist einer der Unterschiede zwischen „gegenständlicher" und abstrakter Kunst zu sehen. In der ersten wird der Klang des Elementes „an sich" verschleiert, zurückgedrängt. In der abstrakten Kunst kommt es zu vollem, unverschleiertem Klang. Gerade der kleine Punkt kann hier ein unbestreitbares Zeugnis abgeben.

Auf dem Gebiete der „gegenständlichen" Graphik gibt es Stiche, die ausschließlich aus Punkten bestehen (ein berühmter „Christuskopf" kann als Beispiel erwähnt werden), wobei die Punkte die Linie vortäuschen sollen. Es ist klar, daß eine unberechtigte Anwendung des Punktes vorliegt, da der Punkt, durch das Gegenständliche unterdrückt, und im Klange geschwächt, zu einem armseligen Halbleben verurteilt wird[1].

In der abstrakten Kunst kann selbstverständlich ein Verfahren zweckmäßig und kompositionell notwendig sein. Hier sind die Beweise überflüssig.

Kraft von innen

Alles, was hier ganz allgemein über den Punkt gesagt wurde, gehört zur Analyse des in sich geschlossenen, ruhenden Punktes. Die Veränderungen seiner Größe bringen Veränderungen in seinem relativen Wesen mit sich. In diesem Falle wächst er aus sich selbst heraus, aus eigenem Zentrum, was nur die relative Verminderung seiner konzentrischen Spannung zur Folge hat.

Kraft von außen

Es kann aber noch eine andere Kraft geben, die nicht im Punkte, sondern außerhalb desselben entsteht. Diese Kraft stürzt sich auf den sich in die Fläche hineinkrallenden Punkt, reißt ihn heraus und schiebt ihn auf der Fläche nach irgendeiner Richtung. Dadurch wird die konzentrische Spannung des Punktes sofort vernichtet, wobei er selbst um sein Leben kommt und womit aus ihm ein neues Wesen entsteht, das ein neues, selbständiges Leben führt und also eigenen Gesetzen unterliegt. Dies ist die Linie.

---

[1] Ein ganz anderer Fall ist natürlich die Zerlegung einer Fläche in Punkte, die aus technischen Notwendigkeiten geschieht, wie z. B. in der Zinkographie, wo die Rasterteilung in Punkte unvermeidlich ist — der Punkt soll hier keine selbständige Rolle spielen und wird mit Absicht, soweit es die Technik überhaupt zuläßt, zurückgedrängt.

LINIE

Die geometrische Linie ist ein unsichtbares Wesen. Sie ist die Spur des sich bewegenden Punktes, also sein Erzeugnis. Sie ist aus der Bewegung entstanden — und zwar durch Vernichtung der höchsten in sich geschlossenen Ruhe des Punktes. Hier wird der Sprung aus dem Statischen in das Dynamische gemacht.

Die Linie ist also der größte Gegensatz zum malerischen Urelement — zum Punkt. Sehr genau genommen kann sie als ein sekundäres Element bezeichnet werden.

Entstehung

Die von außen kommenden Kräfte, die den Punkt zur Linie verwandeln, können sehr verschieden sein. Die Verschiedenheit der Linien hängt von der Zahl dieser Kräfte ab und von ihren Kombinationen.

Letzten Endes können aber alle Linienformen auf zwei Fälle zurückgeführt werden:

1. Anwendung von einer Kraft und
2. Anwendung von zwei Kräften:
   a) ein- oder mehrmalige, abwechselnde Wirkung der beiden Kräfte,
   b) gleichzeitige Wirkung der beiden Kräfte.

Gerade

I A Wenn eine von außen kommende Kraft den Punkt in irgendeiner Richtung bewegt, so kommt der erste Typ der Linie zustande, wobei die eingeschlagene Richtung unverändert bleibt, und wobei die Linie die Neigung hat, auf geradem Wege ins Unendliche zu laufen.

Dies ist die Gerade, die also in ihrer Spannung die knappste Form der unendlichen Bewegungsmöglichkeit darstellt.

Den fast allgemein üblichen Begriff „Bewegung" ersetze ich durch „Spannung". Der übliche Begriff ist ungenau und führt deshalb auf

unrichtige Wege, die zu weiteren terminologischen Mißverständnissen verleiten. Die „Spannung“ ist die dem Element innelebende Kraft, die nur einen Teil der schaffenden „Bewegung“ bedeutet. Der zweite Teil ist die „Richtung“, die auch von der „Bewegung“ bestimmt wird. Die Elemente der Malerei sind reale Resultate der Bewegung, und zwar in der Form:

1. der Spannung, und
2. der Richtung.

Diese Trennung schafft außerdem eine Basis zu Unterschieden verschiedener Arten der Elemente, wie z. B. Punkt und Linie, von welchen der Punkt nur eine Spannung in sich trägt und keine Richtung haben kann, und die Linie unbedingt sowohl an der Spannung als auch an der Richtung teil hat. Wenn z. B. die Gerade nur auf Spannung geprüft würde, so wäre es unmöglich, eine Horizontale von einer Vertikalen zu unterscheiden. Dasselbe gilt in vollem Maße auch in bezug auf die Farbenanalyse, da einige Farben sich voneinander nur durch Spannungsrichtungen unterscheiden[1].

Unter den Geraden bemerken wir drei typische Arten, von welchen die übrigen Geraden nur Abweichungen sind.

1. Die einfachste Form der Geraden ist die Horizontale. In der menschlichen Vorstellung entspricht sie der Linie oder der Fläche, auf der der Mensch steht oder sich bewegt. Die Horizontale ist also eine kalte, tragende Basis, die in verschiedenen Richtungen flach fortgesetzt werden kann. Kälte und Flachheit sind die Grundklänge dieser Linie, und sie kann als knappste Form der unendlichen kalten Bewegungsmöglichkeit bezeichnet werden.

---

[1] S. z. B. die Charakteristik von Gelb und Blau in meinem Buch „Über das Geistige in der Kunst“, R. Piper & Co. Verlag, München, 3. Auflage, 1912, S. 73, 76, 77 und Tabelle I u. II. Eine vorsichtige Anwendung der Begriffe ist besonders in der Analyse der „zeichnerischen Form“ wichtig, da eben hier die Richtung eine bestimmende Rolle spielt. Man muß mit Bedauern feststellen, daß die Malerei am wenigsten über eine genaue Terminologie verfügt, was die wissenschaftliche Arbeit ungemein erschwert und manchmal direkt unmöglich macht. Hier muß von Anfang begonnen werden, und ein terminologisches Wörterbuch ist Vorbedingung. Ein Versuch, der in Moskau gemacht wurde (ungefähr 1919), hat leider zu keinen Ergebnissen geführt. Vielleicht war damals die Zeit noch nicht reif.

2. Dieser Linie äußerlich und innerlich vollkommen entgegengesetzt ist die zu ihr im rechten Winkel stehende Vertikale, bei der Flachheit durch Höhe ersetzt wird, und also Kälte durch Wärme. So ist die Vertikale die knappste Form der unendlichen warmen Bewegungsmöglichkeit.
3. Die dritte typische Art der Geraden ist die Diagonale, die in schematischer Form im gleichen Winkel von den beiden oberen abweicht und dadurch zu diesen beiden eine gleiche Neigung hat, was ihren inneren Klang bestimmt — gleichmäßige Vereinigung von Kälte und Wärme. Also: die knappste Form der unendlichen kaltwarmen Bewegungsmöglichkeit (Fig. **14** u. **15**).

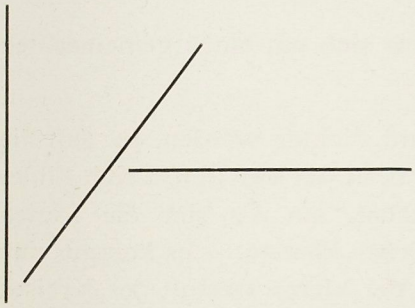


Fig. **14**
Grundtypen d. geom. Geraden.

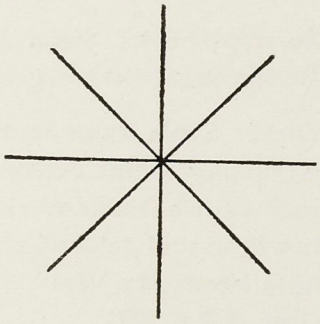


Fig. **15**
Schema der Grundtypen.

Temperatur

Diese drei Arten sind die reinsten Formen der Geraden, die sich voneinander durch die Temperatur unterscheiden:

Unendliche Bewegung.	1. kalte Form, 2. warme Form, 3. kaltwarme Form.	Knappste Formen der unendlichen Bewegungsmöglichkeiten.

Die sämtlichen übrigen Geraden sind nur kleinere oder größere Abweichungen von den Diagonalen. Die Unterschiede an größerer oder kleinerer Neigung zur Kälte oder zur Wärme bestimmen ihre inneren Klänge (Fig. **16**).

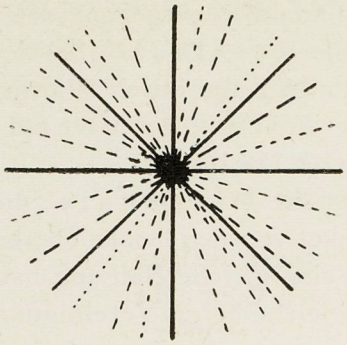


Fig. **16**
Schema der Abweichungen in Temperatur.

So entsteht der Stern der Geraden, die sich um einen gemeinsamen Berührungspunkt organisieren.

Flächen-bildung

Dieser Stern kann immer dichter und dichter werden, so daß die Kreuzungen eine dichtere Mitte bilden, in der ein Punkt sich bildet und zu wachsen scheint. Er ist Achse, um die sich die Linien bewegen und schließlich ineinanderfließen können — es kommt eine neue Form zur Welt: eine Fläche in der klaren Gestalt des Kreises (Fig. **17** u. **18**).

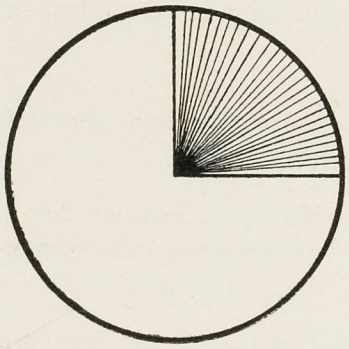


Fig. **17**
Verdichtung.

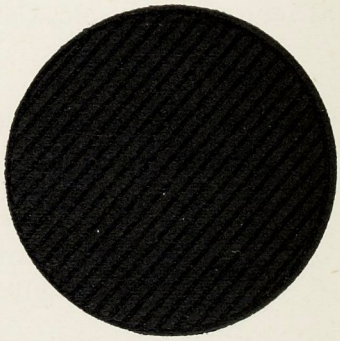


Fig. **18**
Kreis als Resultat der Verdichtung.

Es sei hier nur flüchtig bemerkt, daß man es in diesem Falle mit einer besonderen Eigenschaft der Linie zu tun hat — mit ihrer Kraft der Flächenbildung. Hier äußert sich diese Kraft in derselben Art, wie eine Schaufel durch die Bewegung ihrer scharfen Linie auf der Erde eine Fläche erzeugt. Die Linie kann aber auch auf eine andere Art eine Fläche bilden, worüber ich später sprechen werde.

Der Unterschied zwischen den Diagonalen und den übrigen diagonalartigen Linien, die man mit Recht die freien Geraden nennen könnte, ist auch Temperaturunterschied, bei welchem die freien Geraden nie zu einem Gleichgewicht zwischen Wärme und Kälte gelangen können.

Dabei können die freien Geraden auf einer gegebenen Fläche entweder mit gemeinsamem Zentrum (Fig. **19**), oder außerhalb des Zentrums (Fig. **20**), liegen, wonach sie in zwei Klassen zu teilen sind:

4. Die freien Geraden (gleichgewichtslosen):
   a) die zentralen, und
   b) die azentralen.

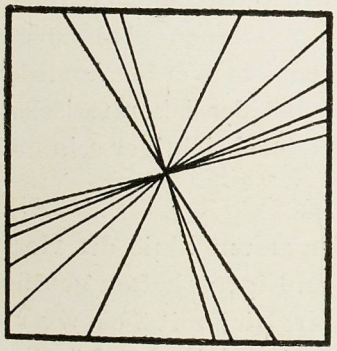


Fig. **19**
Zentrale freie Geraden.

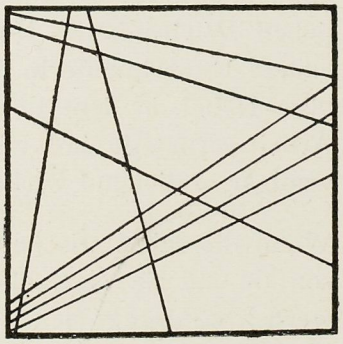


Fig. **20**
Azentrale freie Geraden.

Farbe: Gelb und Blau

Die azentralen freien Geraden sind die ersten Geraden, die eine spezielle Fähigkeit haben — eine Fähigkeit, die sie in eine gewisse Parallele mit den „bunten" Farben bringt, und die sie von Schwarz und Weiß unterscheidet. Speziell Gelb und Blau tragen in sich verschiedene Spannungen — die Spannungen des Vor- und Zurücktretens. Die rein-schematischen Geraden (Horizontale, Vertikale, Diagonale und besonders die erste und zweite) entwickeln ihre Spannungen auf der Fläche und zeigen keine Neigung, sich von der Fläche zu entfernen. An den freien Geraden, und besonders an den azentralen, bemerken wir ein lockereres Verhältnis zur Fläche: sie sind weniger mit der Fläche verschmolzen und scheinen sie manchmal zu durchstechen. Diese Linien sind am weitesten von dem sich in die Fläche krallenden Punkt entfernt, da besonders sie das Element der Ruhe verlassen haben.

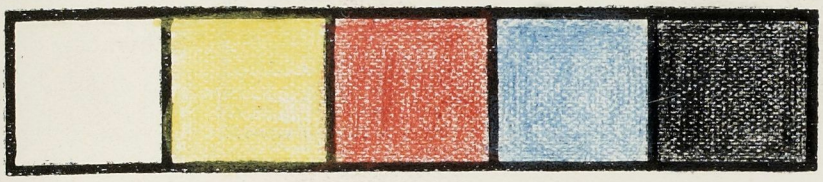
Auf der abgegrenzten Fläche ist der lockere Zusammenhang aber nur dann möglich, wenn die Linie auf derselben freiliegt, d. h., wenn sie ihre äußeren Grenzen nicht berührt, wovon im Abschnitt „Grundfläche" ausführlicher gesprochen wird.

Jedenfalls ist in den Spannungen der azentralen freien Geraden und in den „bunten" Farben eine gewisse Verwandtschaft vorhanden. Die natürlichen Zusammenhänge der „zeichnerischen" und der „malerischen" Elemente, die wir heute bis zu gewissen Grenzen erkennen können, sind für die künftige Kompositionslehre von einer unermeßlichen Wichtigkeit. Nur auf diesem Wege können planmäßige, exakte Experimente in der Konstruktion gemacht werden, und der böse Nebel, in dem zu wandern wir heute bei der laboratorischen Arbeit verurteilt sind, wird unbedingt etwas durchsichtiger sein und weniger erstickend wirken.

Schwarz und Weiß

Wenn die schematischen Geraden — in der ersten Linie die Horizontale und die Vertikale — auf ihre farbigen Eigenschaften geprüft werden, so drängt sich logischerweise ein Vergleich mit Schwarz und Weiß auf. Ebenso wie diese beiden Farben (die noch kürzlich „Nichtfarben" hießen, und die man heute nicht sehr geschickt „unbunte" Farben nennt) schweigende Farben sind, so sind auch die beiden genannten Geraden schweigende Linien. Hier und da ist der Klang auf das Minimum reduziert: Schweigen oder eher kaum hörbares Flüstern und Ruhe. Schwarz und Weiß liegen außerhalb des

Farbenkreises[1], und Horizontale und Vertikale nehmen auch einen Sonderplatz unter den Linien ein, da sie in der zentralen Lage unwiederholbar und dadurch einsam sind. Wenn wir Schwarz und Weiß vom Standpunkte der Temperatur betrachten, so ist jedenfalls eher Weiß warm als Schwarz, und das absolute Schwarz ist innerlich unbedingt kalt. Nicht umsonst läuft die horizontale Farbenskala von Weiß nach Schwarz (Fig. **21**):



Weiß Gelb Rot Blau Schwarz

Fig. **21**

Ein langsames, natürliches Herunterrutschen von oben nach unten (Fig. **22**).

So sind also weiter im Weiß und Schwarz die Elemente der Höhe und der Tiefe zu verzeichnen, was ein Mitgehen mit Vertikal und Horizontal ermöglicht.

„Heute" ist der Mensch vom Äußeren restlos in Anspruch genommen, und das Innere ist tot für ihn. Dies ist die letzte Stufe des Abstieges, der letzte Schritt in der Sackgasse — früher wurden solche Stellen „Abgrund" genannt, heute genügt der bescheidene Ausdruck „Sackgasse". Der „moderne" Mensch sucht innere Ruhe, weil er von außen betäubt wird, und glaubt diese Ruhe im inneren Schweigen zu finden, woraus in unserem Falle die exklusive Neigung zur Horizontalvertikalen entstanden ist. Die weitere logische Konsequenz

[1] S. „Über das Geistige in der Kunst", wo ich Schwarz das Symbol des Todes und Weiß der Geburt heiße. Dasselbe kann mit vollem Recht über die Horizontale und Vertikale gesagt werden — flach und hoch. Das erste ist Liegen, das zweite — Stehen, Gehen, Sichbewegen, schließlich Steigen in die Höhe. Tragend — wachsend. Passiv — Aktiv. Relativ: weiblich — männlich.

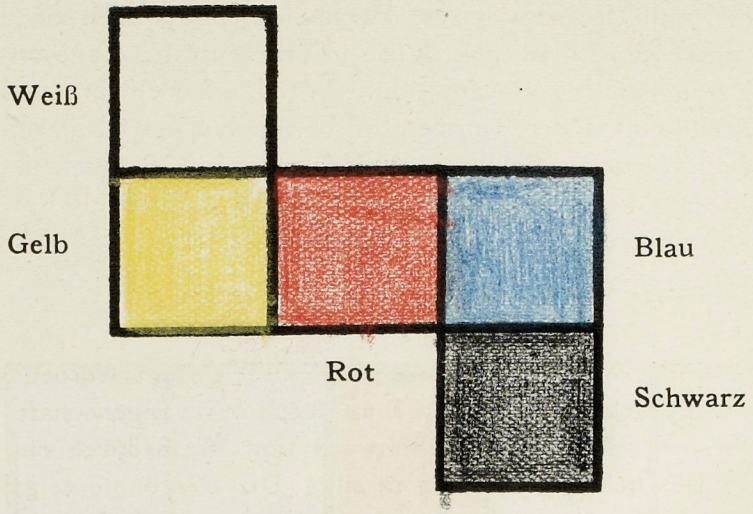


Fig. **22**
Graphische Darstellung des Abstieges.

wäre die exklusive Neigung zu Schwarzweiß, wozu die Malerei schon einige Male Anlauf nahm. Aber die exklusive Verbindung der Horizontalvertikalen mit Schwarzweiß steht noch bevor. Dann ist alles in inneres Schweigen getaucht, und bloß die äußeren Geräusche werden die Welt erschüttern [1].

Diese Verwandtschaften, die nicht als vollkommen gleiche Werte, sondern nur als innere Parallelen zu verstehen sind, führen zu einer Tabelle; wie der folgenden:

---

[1] Auf dieses Exklusive ist eine starke Reaktion zu erwarten, aber nicht in der Form der Rettung in die Vergangenheit, wie es heute teilweise der Fall ist. Die Flucht in die Vergangenheit ließ sich in den letzten Jahrzehnten öfters beobachten — griechische „Klassik"', italienisches Quattrocento, das spätere Rom, „primitive" Kunst (die „Wilden" inbegriffen), jetzt in Deutschland deutsche „alte Meister", in Rußland die Ikone usw. In Frankreich — bescheidenes Umsehen von „heute" nach „gestern" — im Gegensatz zu Deutschen und zu Russen, die in die tiefen Tiefen absteigen. Die Zukunft erscheint dem „modernen" Menschen leer.

Zeichnerische Form.	Malerische Form.
Gerade:	Primäre Farben:
1. Horizontale,	Schwarz,
2. Vertikale,	Weiß,
3. Diagonale,	Rot (oder Grau, oder Grün)[1].
4. Freie Gerade.	Gelb und Blau.

Rot

Die Parallele: Diagonale — Rot ist hier als Behauptung aufgestellt, deren ausführliche Beweise zu weit über das Thema dieses Buches hinausführen würden. Es kann nur kurz gesagt werden: Rot[2] unterscheidet sich von Gelb und Blau durch seine Eigenschaft, fest auf der Fläche zu liegen, von Schwarz und Weiß durch ein intensives, inneres Kochen, Spannung in sich. Die Diagonale zeigt als Unterschied von den freien Geraden festes Liegen auf der Fläche, als Unterschied von der Horizontalen und Vertikalen zeigt sie größere innere Spannung.

Urklang

Der im Zentrum einer quadratischen Fläche ruhende Punkt wurde oben als Einklang des Punktes mit der Fläche definiert, und das gesamte Bild als das Urbild des malerischen Ausdrucks bezeichnet. Eine weitere Komplizierung dieses Falles würden Horizontale und Vertikale in zentraler Lage auf einer quadratischen Fläche bilden. Diese beiden Geraden sind, wie bereits gesagt wurde, allein und einsam lebende Wesen, da sie keine Wiederholung kennen. Sie entwickeln daher einen starken Klang, der nie vollkommen übertönt werden kann, und stellen dadurch den Urklang der Geraden dar.

---

[1] Rot, Grau und Grün können in verschiedenen Beziehungen in Parallele miteinander gestellt werden: Rot und Grün — Übergang von Gelb zu Blau, Grau von Schwarz zu Weiß usw. Dies gehört in die Farbenlehre. Andeutungen s. in „Über das Geistige".

[2] S. „Über das Geistige", S. 82, 83.

Diese Konstruktion ist also das Urbild des linearen Ausdruckes oder der linearen Komposition (Fig. **23**).

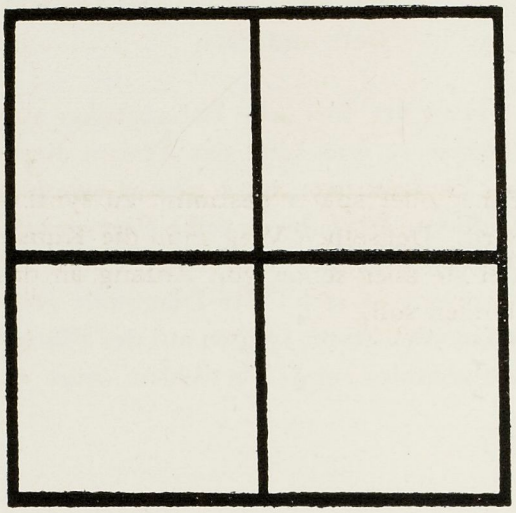


Fig. **23**

Sie besteht aus einem in vier Quadrate geteilten Quadrat, was die primitivste Teilungsform einer schematischen Fläche ergibt.

Die Summe der Spannungen besteht aus 6 Elementen der kalten Ruhe und 6 Elementen der warmen Ruhe = 12. Also wird der nächste Schritt von dem schematischen Punktbild zum schematischen Linienbild durch eine überraschend große Vermehrung der Mittel erreicht: von einem Einklang aus wird ein gewaltiger Sprung zu 12 Klängen gemacht. Diese 12 Klänge bestehen andererseits aus 4 Klängen der Fläche + 2 Klängen der Linie = 6. Die Zusammenstellung hat diese 6 Klänge verdoppelt.

Dieses Beispiel, das eigentlich zur Kompositionslehre gehört, wurde hier mit der Absicht gebracht, das gegenseitige Wirken der einfachen Elemente bei elementaren Zusammenstellungen anzudeuten, womit der Ausdruck „elementar" — als ein unpräzis-dehnbarer

Begriff — das „Relative“ seines Wesens enthüllt. Das heißt, es ist nicht einfach, das Komplizierte abzugrenzen und ausschließlich das Elementare zu verwenden. Aber trotzdem bieten diese Experimente und diese Beobachtungen das einzige Mittel, auf den Grund der malerischen Wesen zu kommen, die sich in den Dienst kompositioneller Zwecke stellen. Diese Methode verwendet die „positive“ Wissenschaft. Sie hat damit trotz übertriebener Einseitigkeit eine zunächst äußere Ordnung geschaffen und dringt damit noch heute mit Hilfe der spitzen Analyse zu primären Elementen durch. Auf solche Art hat sie letzten Endes ein reiches, geordnetes Material der Philosophie vorgelegt, was früher oder später bestimmt zu synthetischen Ergebnissen führen wird. Denselben Weg muß die Kunstwissenschaft beschreiten, wobei sie aber schon von Anfang an das Äußere mit dem Inneren verbinden soll.

Lyrik und Dramatik

Bei dem allmählichen Übergang von der Horizontalen zu den freien Azentralen verwandelt sich ebenso allmählich die kalte Lyrik zu einer immer wärmeren, bis sie schließlich einen gewissen Beigeschmack des Dramatischen erhält. Das Lyrische bleibt aber trotzdem überwiegend — das ganze Gebiet der Geraden ist lyrisch, was sich durch das Einwirken einer einzigen Kraft von außen erklären läßt. Das Dramatische trägt außer dem Klang der Verschiebung (in erwähnten Fällen das Azentrale) noch das Klingen des Zusammenstoßes in sich, wozu mindestens zwei Kräfte notwendig sind.

Das Einwirken von zwei Kräften auf dem Liniengebiete kann auf zwei Arten vor sich gehen:

1. die beiden Kräfte lösen sich ab — abwechselnde Wirkung,
2. die beiden Kräfte wirken zusammen — gleichzeitige Wirkung.

Es ist klar, daß der zweite Vorgang temperamentvoller ist und dadurch „heißer“, besonders, weil dieser Vorgang auch als ein Ergebnis von vielen sich ablösenden Kräften angesehen werden kann.

Dementsprechend steigt die Dramatisierung, bis endlich rein-dramatische Linien zustande kommen.

So schließt das Linienreich die sämtlichen Ausdrucksklänge von kalter Lyrik am Anfang, zu heißer Dramatik am Ende, in sich.

Lineare Übersetzung

Selbstverständlich kann also jede Erscheinung der äußeren und der inneren Welt einen linearen Ausdruck erhalten — eine Art Übersetzung[1]

Die den zwei Arten entsprechenden Resultate sind:

	Kräfte:	Ergebnisse:
Punkt	1. Zwei abwechselnde,	Eckige Linien,
	2. Zwei gleichzeitige.	Gebogene Linien.

Eckige

I B Eckige Linien oder Winkellinien.
Da die Eckigen aus Geraden zusammengesetzt sind, so gehören sie in die Rubrik I und werden in die zweite Klasse dieser Rubrik untergebracht — B.

Die Eckige entsteht unter dem Druck von zwei Kräften auf folgende Weise (Fig. **24**):

---

[1] Außer den intuitiven Übersetzungen sollten auch laboratorische Experimente planmäßig in dieser Richtung gemacht werden. Es wäre dabei ratsam, jede zur Übersetzung vorgenommene Erscheinung erst auf ihren lyrischen oder dramatischen Inhalt zu prüfen und danach im entsprechenden Fach des Linearen eine für den gegebenen Fall passende Form zu suchen. Außerdem würde eine Analyse der bereits vorhandenen „Übersetzungswerke" ein scharfes Licht auf diese Frage werfen. In der Musik sind solche Übersetzungen zahlreich vertreten: musikalische „Bilder" nach Naturerscheinungen, musikalische Form für Werke anderer Künste usw. Der russische Komponist A. A. Schenschin hat in dieser Richtung äußerst wertvolle Versuche gemacht — „Années de pélérinage" von Liszt, die sich auf Michel Angelos „Pensieroso" und Raffaels „Sposalizio" beziehen.

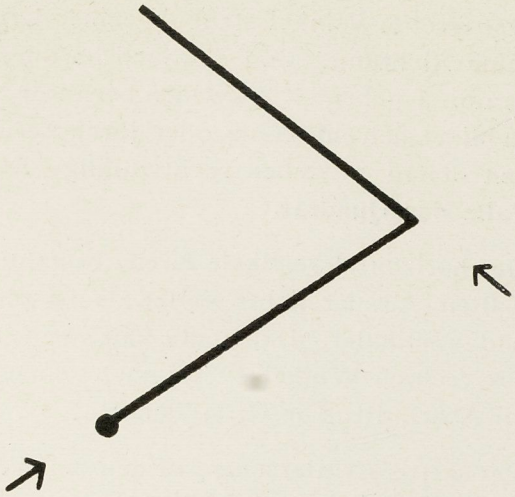


Fig. **24**

I B i. Die einfachsten Formen der Eckigen bestehen aus zwei Teilen und sind Ergebnisse von zwei Kräften, die ihre Wirkung nach einem einmaligen Stoß eingestellt haben. Dieser einfache Vorgang führt aber zu einem wichtigen Unterschied zwischen der Geraden und der Eckigen: bei der Eckigen entsteht eine viel größere Fühlung mit der Fläche, und die Eckige trägt bereits etwas Flächenartiges in sich. Die Fläche ist im Entstehen, und die Eckige wird zu einer Brücke. Die Unterschiede zwischen den unzähligen Eckigen hängen ausschließlich von den Winkelgrößen ab, wodurch sie in drei schematische Eckige geteilt werden können: **Winkel**

a) mit spitzem Winkel — 45°
b) mit rechtem Winkel — 90°
c) mit stumpfem Winkel — 135°

Die weiteren sind untypische Spitze oder Stumpfe und weichen von den Typischen in der Gradzahl mehr oder weniger ab. So kann zu den drei ersten Eckigen eine vierte angegliedert werden — eine unschematische Eckige:

d) mit freiem Winkel,

wodurch diese Eckige als freie Eckige bezeichnet werden muß.

Der rechte Winkel steht in seiner Größe einsam und ändert nur seine Richtung. Von den sich berührenden rechten Winkeln kann es nur 4 geben — entweder berühren sie sich mit den Spitzen und es bildet sich ein Kreuz, oder durch Berührung der auseinandergehenden Seiten entstehen rechtwinklige Flächen — im regelmäßigsten Falle das Quadrat.

Das horizontal-vertikale Kreuz besteht aus einer Warmen und einer Kalten — es ist nichts weiter als die zentrale Lage von Horizontaler und Vertikaler. Daher die kaltwarme oder warmkalte Temperatur des rechten Winkels — je nach seiner Richtung, worüber Näheres im Abschnitt „Die Grundfläche".

Längen

Der weitere Unterschied in den einfachen Eckigen besteht im Längenmaß der einzelnen Bruchteile — ein Umstand, der den Grundklang dieser Formen sehr modifiziert.

Absoluter Klang

Der absolute Klang der gegebenen Formen hängt von drei Bedingungen ab und verändert sich wie folgt als:

1. Klang der Geraden mit erwähnten Veränderungen (Fig. **25**),
2. Klang der Neigung zu einer mehr oder weniger akuten Spannung (Fig. **26**), und
3. Klang der Neigung zum kleineren oder größeren Erobern der Fläche (Fig. **27**).

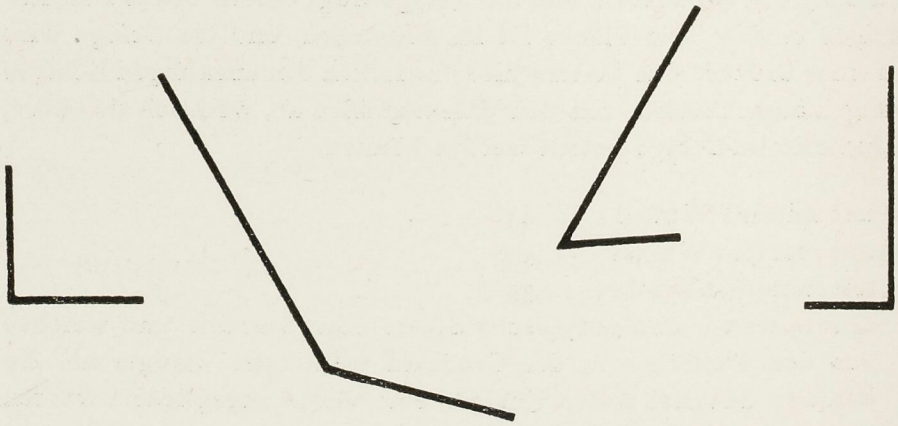


Fig. **25**
Einige Eckigen.

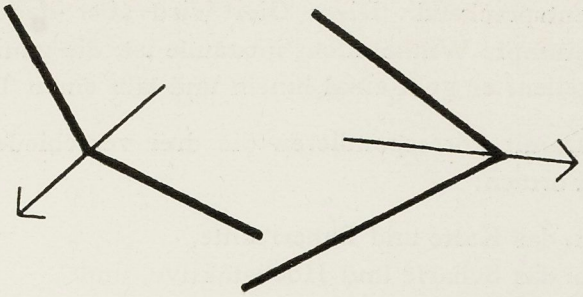


Fig. **26**

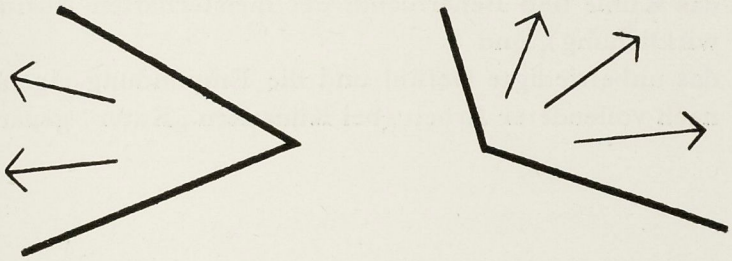


Fig. **27**

Dreiklang

Diese drei Klänge können einen reinen D r e i k l a n g bilden. Sie können aber auch einzeln oder zu zwei gebraucht werden, was von der Gesamtkonstruktion abhängt: vollkommen können alle drei Klänge nicht ausgeschaltet werden, wobei aber dieser oder jener die anderen in solchem Maße überklingen kann, daß die übrigen kaum mehr gehört werden.

Der objektivste der drei typischen Winkel ist der rechte, der also auch der kälteste ist. Er teilt die quadratische Fläche restlos in 4 Teile.

Der gespannteste ist der spitze Winkel — also auch der wärmste. Er zerlegt die Fläche restlos in 8 Teile.

Die Überschreitung des Rechten führt zur Abschwächung der Spannung nach vorne, die Lust zur Eroberung der Fläche wächst dem-

entsprechend. Diese Gier wird aber dadurch gehemmt, daß der stumpfe Winkel nicht imstande ist, die ganze Fläche restlos zu zerteilen: er geht 2mal hinein und läßt einen Teil von 90° unerobert.

3 Klänge

Damit korrespondieren die drei verschiedenen Klänge dieser drei Formen:

1. das Kalte und Beherrschte,
2. das Scharfe und Höchstaktive, und
3. das Unbeholfene, Schwache und Passive.

Diese drei Klänge und also auch diese drei Winkel geben eine schöne graphische Übersetzung des künstlerischen Schaffens:

1. das Scharfe und Höchstaktive des inneren Gedankens (Vision),
2. das Kühle und Beherrschte der meisterhaften Ausführung (Verwirklichung), und
3. das unbefriedigte Gefühl und die Empfindung eigener Schwäche nach vollendeter Arbeit (bei Künstlern „Kater" genannt).

Eckige und Farbe

Oben wurde von 4 rechten Winkeln gesprochen, die ein Quadrat bilden. Die Zusammenhänge mit den malerischen Elementen können hier nur knapp erörtert werden, aber doch kann die Parallele der Eckigen mit den Farben nicht unangedeutet bleiben. Das Kaltwarme des Quadrats und seine ausgesprochen flächenartige Natur werden sofort Wegweiser zu Rot, das eine Mittelstufe zwischen Gelb und Blau darstellt und die kaltwarmen Eigenschaften in sich trägt[1]. Nicht umsonst kommt in der letzten Zeit das rote Quadrat so oft vor. So darf doch nicht ganz ohne Berechtigung der rechte Winkel in Parallele mit Rot gebracht werden.

Unter der Art d) der Eckigen muß ein spezieller Winkel betont werden, der zwischen dem Rechten und dem Spitzen liegt — ein Winkel von 60° (Rechter — 30 und Spitzer + 15). Wenn 2 solche Winkel mit ihren Öffnungen aneinandergebracht werden, so erzeugen sie ein gleichseitiges Dreieck — 3 scharfe, aktive Winkel —

[1] S. „Über das Geistige", S. 83, mit Tabelle II und die Tabelle V. „Grundelemente" im Bauhausbuch, Bauhaus-Verlag, 1923.

und werden zum Wegweiser nach Gelb[1]. So ist der spitze Winkel innerlich gelb gefärbt.

Der stumpfe Winkel verliert immer mehr an Aggressivem, an Stechendem, an Wärme, und ist dadurch mit einer winkellosen Linie entfernt verwandt, die, wie weiter unten gezeigt wird, die dritte primäre, schematische Flächenform bildet — den Kreis. Und das Passive des stumpfen Winkels, die fast ausbleibende Spannung nach vorne gibt diesem Winkel eine leichte blaue Färbung.

Daraufhin können weitere Zusammenhänge angedeutet werden — je spitzer der Winkel, desto mehr nähert er sich der spitzen Wärme, und umgekehrt nimmt die Wärme nach dem roten rechten Winkel allmählich ab und neigt sich mehr und mehr zur Kälte, bis der stumpfe Winkel (150°) entsteht, ein typisch-blauer Winkel, welcher eine Vorahnung der Gebogenen ist und im weiteren Verlaufe den Kreis zum Endziel hat.

Dieser Vorgang kann einen folgenden graphischen Ausdruck bekommen:

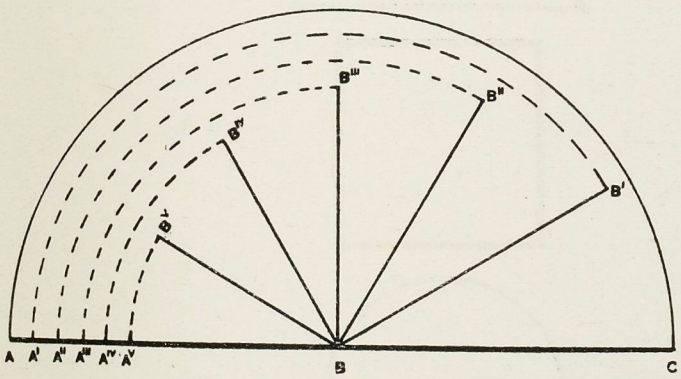


Fig. **28**
System der typischen Winkel ⇄ Farben.

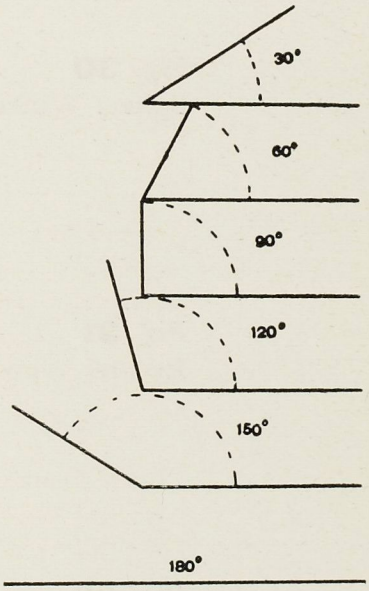


Fig. **29**
Winkelmaße.

1 Ibidem.

Es ergibt sich:

A^{V} B B^{V} . . .	Gelb,	Spitzer Winkel.
A^{IV} B B^{IV} . . .	Orange.	
A^{III} B B^{III} . . .	Rot.	Rechter Winkel.
A^{II} B B^{II} . . .	Violett,	Stumpfer Winkel.
A^{I} B B^{I} . . .	Blau.	

Der nächste Sprung von 30^0 ist Übergang der Eckigen zur Geraden:

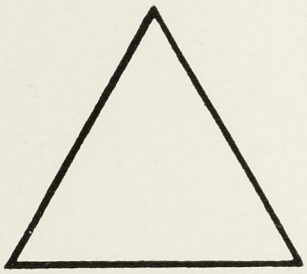
A B C . . . Schwarz. Horizontale.

Da aber die typischen Winkel in ihrer weiteren Entwicklung sich zu Flächen gestalten können, drängen sich die weiteren Beziehungen zwischen Linie — Fläche — Farbe von selbst auf. So darf folgende schematische Andeutung der linear-flächen-farbigen Zusammenhänge aufgestellt werden:

Fläche und Farbe

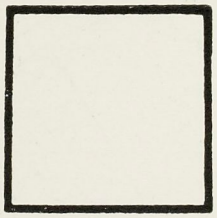
Eckige. Primäre Formen: Primäre Farben:

Fig. **30**
Spitzer Winkel ⇄



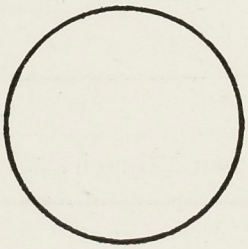
⇄ Gelb

Fig. **31**
Rechter Winkel ⇄



⇄ Rot

Fig. **32**
Stumpfer Winkel ⇄



⇄ Blau

Wenn diese und die oben aufgestellten Parallelen stimmen, so darf folgender Schluß aus dem Vergleich der beiden gezogen werden: die Klänge und Eigenschaften der Komponenten ergeben in einzelnen Fällen eine Summe von Eigenschaften, die von den ersteren nicht gedeckt wird. Ähnliche Tatsachen sind auch anderen Wissenschaften, z. B. der Chemie, nicht unbekannt: die in Komponenten zerlegte Summe ergibt sich in manchen Fällen bei Zusammenstellungen der Komponenten nicht[1]. Vielleicht steht man in derartigen Fällen vor einem unbekannten Gesetz, dessen undeutliches Gesicht trügerisch vorkommt.

Und nämlich:

Linie und Farbe

Linie	Farbe	in bezug auf Temperatur und Licht.
Horizontale	Schwarz	= Blau
Vertikale	Weiß	= Gelb
Diagonale	Grau, Grün	= Rot

Fläche und Komponenten

Fläche	Komponenten		Summe ergibt die dritte Primäre
Dreieck	Horiz. Schwarz = Blau	Diagon. Rot	Gelb
Quadrat	Horiz. Schwarz = Blau,	Vertik. Weiß = Gelb	Rot
Kreis[2]	Spannungen (als Komponenten) aktive = Gelb passive = Rot		Blau

[1] In der Chemie wird für ähnliche Fälle nicht das Zeichen des Gleichnisses verwendet, sondern ein $\rightleftarrows$, das auf Zusammenhänge deutet.
„Organische" Zusammenhänge in den Elementen der Malerei zu deuten, ist meine Aufgabe. Auch in Fällen der Unmöglichkeit Identitäten zu beweisen, d. h. sie restlos zu begründen, will ich mit Aufstellungen von zwei Wegweisern die inneren Beziehungen andeuten $\rightleftarrows$. Auch vor eventuellen Fehlern darf man in solchen Fällen nicht zurückschrecken: das Wahre wird nicht selten durch das Irrtümliche erreicht.

[2] Der Ursprung des Kreises wird in der Analyse der Gebogenen dargestellt — Angriff und nachgebende Behauptung.
Der Kreis ist jedenfalls ein Sonderfall unter den drei primären Formen — die Geraden sind nicht imstande, ihn zu bilden.

So würde die Summe das zum Gleichgewicht fehlende Glied der Komponenten herstellen. Auf diesem Wege würden sich die Komponenten aus der Summe — Linien aus der Fläche — ergeben, und umgekehrt. Die künstlerische Praxis unterstützt diese angebliche Regel, indem eine schwarz-weiße Malerei, die aus Linien und Punkten besteht, durch das Hineinfügen der Fläche (bzw. der Flächen) ein mehr in die Augen springendes Gleichgewicht erhält: leichtere Gewichte verlangen die schwereren. In einem vielleicht noch höheren Maße wird diese Notwendigkeit in der farbigen Malerei beobachtet, was jedem Maler bekannt ist.

Methode

Bei derartigen Betrachtungen erstreckt sich mein Ziel über die Versuche, mehr oder weniger genaue Regeln aufzustellen, hinaus. Es kommt mir fast ebenso wichtig vor, Anregungen zur Diskussion über theoretische Methoden hervorzurufen. Die Methoden der Kunstanalyse sind bis jetzt immer noch sehr willkürlich gewesen und nicht selten viel zu persönlicher Natur. Die kommende Zeit drängt auf einen genaueren und objektiveren Weg, auf dem eine kollektive Arbeit in der Kunstwissenschaft möglich sein wird. Die Neigungen und Begabungen bleiben auch hier, wie überall, verschieden, und jeder kann nur nach seinen Kräften die Arbeit leisten, und gerade deshalb ist eine von mehreren anerkannte Arbeitsrichtung von besonderer Wichtigkeit. Hier und da taucht die Idee planmäßig arbeitender Kunstinstitute auf — eine Idee, die sicher bald in verschiedenen Ländern verwirklicht wird. Ohne jegliche Übertreibung kann behauptet werden, daß eine auf breite Basis gestellte Kunstwissenschaft von internationalem Charakter sein muß: es ist interessant, aber sicher nicht ausreichend, eine nur europäische Kunsttheorie herzustellen. Nicht die geographischen und andere äußere Bedingungen sind in dieser Beziehung die wichtigsten (jedenfalls nicht die einzigen), sondern es sind die Verschiedenheiten im inneren Inhalt der „Nationen" gerade auf dem Kunstgebiete in erster Linie maßgebend. Ein genügendes Beispiel ist unsere schwarze Trauer und die weiße Trauer der Chinesen[1]. Einen größeren Gegensatz in Farben-

Internationale Kunst-Institute

---

[1] Die genaue Beobachtung verlangenden Unterschiede, nicht also nur in bezug auf „Nation", sondern auf Rasse, werden wohl ohne besondere Schwierigkeit festgestellt werden, wenn die Untersuchung genau und planmäßig unternommen wird. In Einzelheiten aber, die nicht selten eine unerwartete Wichtigkeit bekommen, werden manchmal unüberwindliche

empfindungen kann es wohl nicht geben — „schwarz und weiß“ ist bei uns ebenso gebräuchlich, wie „Himmel und Erde“. Und doch kann auch hieraus eine tiefliegende und dadurch nicht sofort erkennbare Verwandtschaft der beiden Farben erkannt werden — beide sind Schweigen, wobei vielleicht der Unterschied zwischen Chinesen und Europäern in ihrem inneren Inhalt bei diesem Beispiel besonders scharf beleuchtet hervortritt. Wir Christen empfinden nach Jahrtausenden des Christentums den Tod als ein definitives Schweigen, oder nach meiner Bezeichnung als „unendliches Loch“, und die heidnischen Chinesen fassen das Schweigen als Vorstufe der neuen Sprache auf, oder nach meiner Bezeichnung als „Geburt“ [1].

Das „Nationale“ ist eine „Frage“, die heute entweder unterschätzt oder bloß vom äußeren und oberflächlich-wirtschaftlichen Standpunkte behandelt wird, weshalb seine negativen Seiten stark in den Vordergrund treten und das Anderseitige spurlos verdecken. Und gerade dieses Anderseitige, d. h. das Innere, ist das Wesentliche. Von diesem letzteren Standpunkte aus würde die Summe der Nationen nicht eine Dissonanz, sondern eine Konsonanz bilden. Wahrscheinlich wird auch in diesem scheinbar hoffnungslosen Falle die Kunst — dieses Mal auf wissenschaftlichem Wege — unbewußt oder unwillkürlich harmonisierend eingreifen. Die Verwirklichung der Idee der zu organisierenden internationalen Kunstinstitute kann eine Einleitung dazu werden.

Hindernisse nicht zu beseitigen sein — die oft im Anfang einer Kultur gerade in Einzelheiten wirkenden Beeinflussungen führen in einigen Fällen zu äußerlichen Nachahmungen und verdunkeln dadurch die weitere Entwicklung. Andererseits kommen rein äußerliche Erscheinungen bei einer planmäßigen Arbeit wenig in Betracht und können in dieser Art theoretischer Arbeit unbeachtet bleiben, was natürlich bei einer ausschließlich „positivistischen“ Einstellung nicht möglich wäre. Auch in diesen „einfachen“ Fällen kann die einseitige Einstellung nur zu einseitigen Schlüssen führen. Es wäre kurzsichtig, anzunehmen, daß ein Volk „zufällig“ in eine bestimmte geographische Lage hineinversetzt wird, die seine weitere Entwicklung bestimmt. Und ebensowenig ausreichend wäre es, zu behaupten, daß die letzen Endes aus dem Volk selbst herausfließenden politischen und ökonomischen Bedingungen seine schöpferische Kraft leiten und gestalten. Das Ziel einer schöpferischen Kraft ist Inneres — so kann dieses Innere nicht aus dem Äußeren allein herausgeschält werden.

[1] S. „Über das Geistige“, S. 81.

Komplizierte Eckige

I B 2. Die einfachsten Formen der Eckigen können dadurch kompliziert werden, daß zu den zwei ursprünglichen, sie bildenden Linien sich noch einige andere gesellen. Dann bekommt der Punkt nicht zwei, sondern mehrere Stöße, die der Einfachheit halber nicht aus mehreren, sondern nur aus zwei sich ablösenden Kräften abgeleitet werden. Der schematische Typ dieser mehreckigen Linien wird von mehreren Abschnitten gleicher Länge, die zueinander in rechtem Winkel stehen, hergestellt. Danach wird die zahllose Reihe mehreckiger Linien — nach zwei Richtungen modifiziert:

1. durch Kombinationen der spitzen, rechten, stumpfen und freien Winkel, und
2. durch verschiedene Längen der Bruchteile.

Also kann eine m e h r e c k i g e L i n i e aus verschiedensten Teilen bestehen — von einfacheren zu immer komplizierteren.

Summe von stumpfen Winkeln, die gleiche Bruchteile haben,
„ „ „ „ „ ungleiche Bruchteile haben,
„ „ „ „ „ mit spitzen sich ablösen und gleiche oder ungleiche Bruchteile haben,
„ „ „ „ „ sich mit rechten und spitzen ablösen usw. (Fig. **33**)

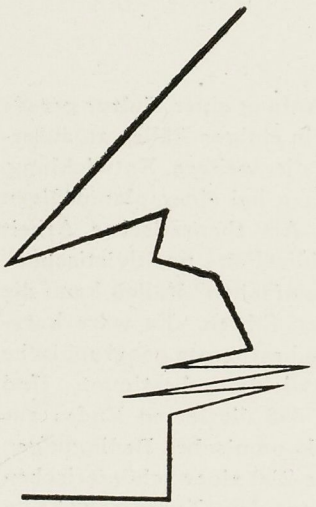


Fig. **33** Freie vieleckige Linie.

Diese Linien werden auch Zickzacklinien genannt und bilden bei gleichen Bruchteilen eine bewegte Gerade. Spitzförmig deuten sie die Höhe und also die Vertikale an, stumpfeckig neigen sie zur Horizontalen, aber immer behalten sie bei der erwähnten Bildung die unendliche Bewegungsmöglichkeit der Geraden.

Wenn speziell bei der Bildung der stumpfen Winkel eine Kraft konsequent zunimmt und der Winkel sich vergrößert, so bekommt diese Form einen Drang zur Fläche, und besonders zum Kreis. Die Verwandtschaft der stumpfeckigen Linie, der Gebogenen und des Kreises ist dabei nicht nur äußerer, sondern auch innerer Natur: die Passivität des stumpfen Winkels, sein kampfloses Verhältnis zu der Umgebung, bringen ihn zu größeren Vertiefungen, die in der höchsten Selbstvertiefung des Kreises enden.

II. Wenn zwei Kräfte gleichzeitig ihre Wirkungen auf den Punkt ausüben, und zwar so, daß eine Kraft fortlaufend und stets in demselben Maße die andere an Druck überbietet, so entsteht eine gebogene Linie, mit ihrem Grundtyp der

1. einfachen Gebogenen.

Sie ist eigentlich eine Gerade, die aber von ihrem Wege durch den ständigen Seitendruck abgeleitet wurde — je größer dieser Druck war, desto weiter ging die Ablenkung von der Geraden, und desto größer wurde im Verlauf die Spannung nach außen und letzten Endes die Neigung zum Sichselbstabschließen.

Der innere Unterschied von der Geraden besteht in der Zahl und der Art der Spannungen: die Gerade hat zwei deutliche primitive Spannungen, die bei der Gebogenen eine unwesentliche Rolle spielen — ihre Hauptspannung steckt im Bogen (dritte Spannung, den beiden anderen entgegengesetzt und sie übertönend) (Fig. **34**). Während das Stechende des Winkels wegfällt, ist hier desto mehr Kraft eingeschlossen, die, wenn sie auch weniger aggressiv ist, dafür eine größere Ausdauer in sich birgt. Im Winkel steckt etwas unüberlegend Jugendliches, im Bogen — eine reife, mit Recht selbstbewußte Energie.

Bei dieser Reife und beim elastischen Vollklang der Gebogenen sehen wir uns dazu veranlaßt, nicht in der Eckigen, sondern bestimmt

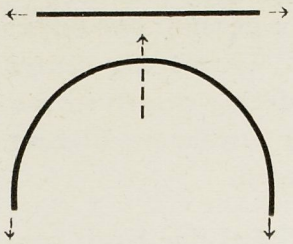


Fig. **34**
Spannungen der Geraden und der Gebogenen.

Gegensatz in Linie

in der Gebogenen den Gegensatz zur Geraden zu suchen: die Entstehung der Gebogenen und aus dieser Entstehung hervorgegangener Charakter, d. h. die volle Abwesenheit des Geraden, zwingt zur Behauptung:

die Gerade und die Gebogene bilden das ursprünglich-gegensätzliche Linienpaar (Fig. **35**).

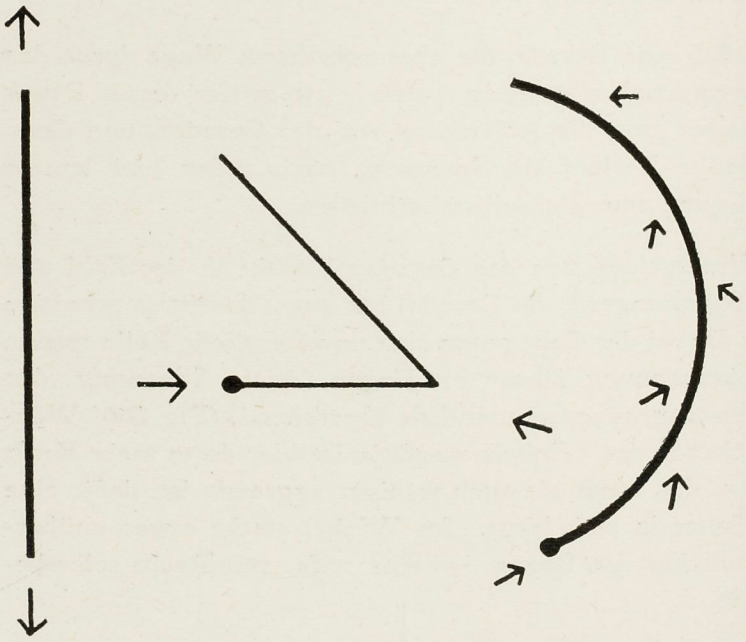


Fig. **35**

Die Eckige muß also als ein dazwischenliegendes Element betrachtet werden: Geburt — Jugend — Reife.

Fläche

Während die Gerade eine volle Negierung der Fläche ist, trägt die Gebogene einen Kern der Fläche in sich. Wenn die beiden Kräfte unter unveränderten Bedingungen den Punkt immer weiterrollen, so wird die entstehende Gebogene früher oder später wieder zu ihrem Ausgangspunkt gelangen. Anfang und Ende fließen ineinander und verschwinden in demselben Augenblick spurlos. Es entsteht die unstabilste und gleichzeitig die stabilste Fläche — der Kreis (Fig. **36**)[1].

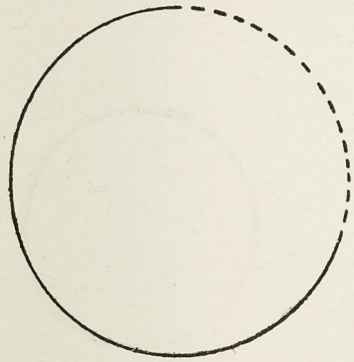


Fig. **36**
Entstehender Kreis.

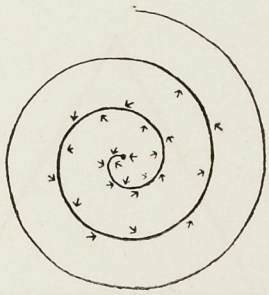
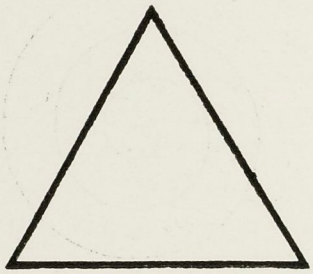


Fig. **37**
Entstehende Spirale.

[1] Regelmäßig abweichend vom Kreis ist die Spirale (Fig. **37**) — die von innen wirkende Kraft überwiegt im gleichmäßigen Maße die äußere. Die Spirale ist also ein gleichmäßig entgleisender Kreis. Für die Malerei ist aber außer diesem Unterschiede ein viel wesentlicherer Unterschied zu beobachten: die Spirale ist eine Linie, während der Kreis eine Fläche ist. Diesen für die Malerei überaus wichtigen Unterschied macht die Geometrie nicht: außer dem Kreis bezeichnet sie die Ellipse, die Lemniskate und ähnliche Flächenformen als Linien (Kurven). Und die hier gebrauchte Bezeichnung „Gebogene" entspricht wieder nicht der genaueren geometrischen Terminologie, die von ihrem Standpunkte auf Grund von Formeln unvermeidliche Klassifizierungen machen muß, welche in dieser Beziehung für die Malerei nicht in Betracht kommen — Parabel, Hyperbel usw.

Gegensatz in bezug auf Fläche

Auch die Gerade trägt neben ihren anderen Eigenschaften letzten Endes den — wenn auch tiefversteckten — Wunsch in sich, eine Fläche zur Welt zu bringen: sich in ein kompakteres, mehr in sich geschlossenes Wesen zu verwandeln. Die Gerade ist dazu imstande, wenn auch zum Unterschied der Gebogenen, die mit zwei Kräften eine Fläche schaffen kann, hier für die Flächenbildung drei Stöße notwendig sind. Nur daß bei dieser neuen Fläche Anfang und Ende nicht spurlos verschwinden können, sondern an drei Stellen feststellbar sind. Vollkommene Abwesenheit von Geradem und von Winkligem auf der einen Seite, und auf der anderen Seite drei Gerade mit drei Winkeln — das sind die Merkmale der zwei primären, im größten Gegensatz zueinander stehenden Flächen. Also stehen sich diese beiden Flächen gegenüber als



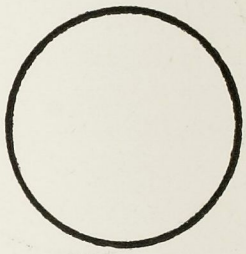


Fig. **38**
das ursprünglich-gegensätzliche Flächenpaar.

3 Elementenpaare

Hier kommen wir logischerweise zur Bestätigung einiger Zusammenhänge der drei praktisch ineinanderfließenden, aber theoretisch trennbaren Teile der malerischen Elemente: Linie — Fläche — Farbe.

Gerade,	Dreieck,	Gelb,
Gebogene.	Kreis.	Blau.
1. Paar.	2. Paar.	3. Paar.

Drei ursprünglich-gegensätzliche Elementenpaare.

Diese der einen Kunst eigene abstrakte Gesetzmäßigkeit, die in dieser Kunst eine ständige, mehr oder weniger bewußte Anwendung findet, die mit der Gesetzmäßigkeit in der Natur in Parallele gezogen werden muß, und die in beiden Fällen — Kunst und Natur — dem inneren Menschen eine ganz spezielle Befriedigung bietet, dieselbe abstrakte Gesetzmäßigkeit ist ganz sicher, im Grunde genommen, den anderen Künsten eigen. Es verlangen in der Plastik und in der Architektur[1] die Raumelemente, in der Musik die Klangelemente, im Tanz die Bewegungs- und in der Dichtung die Wortelemente[2] nach einer ähnlichen Herausschälung und nach einer ähnlichen elementaren Zusammenstellung in bezug auf ihre äußeren und inneren Eigenschaften, die ich Klänge nenne.

Andere Künste

Die im hier vorgeschlagenen Sinne aufgestellten Tabellen müssen dann einer genauen Prüfung unterzogen werden, und es ist leicht möglich, daß diese einzelnen Tabellen im letzten Grunde e i n e synthetische Tabelle ergeben werden.

Die gefühlsmäßige Behauptung, die ursprünglich sicher in den intuitiven Erlebnissen wurzelt, erzwingt die ersten Schritte auf diesem verlockenden Wege. Das Gefühlsmäßige allein könnte aber in diesem Falle leicht zu Entgleisungen führen, die nur mit Hilfe der Beiziehung einer exakten analytischen Arbeit zu vermeiden wären. Bei richtiger[3] Methode aber wird man sich von Holzwegen fernhalten.

Die aus systematischer Arbeit gewonnenen Fortschritte werden ein Elementenwörterbuch ins Leben rufen, das in weiterer Entwicklung zu einer „Grammatik" führen wird. Sie werden schließlich zu einer Kompositionslehre führen, welche die Grenzen der einzelnen Künste überschreitet und sich auf „Die Kunst" im ganzen bezieht[4].

Wörterbuch

---

[1] Die Identität der Grundelemente in der Plastik und Architektur erklärt teilweise das heutige siegreiche Vertilgen der Plastik durch die Architektur.
[2] Die hier gebrachte Benennung der Grundelemente verschiedener Künste muß als eine provisorische betrachtet werden. Auch die üblichen Begriffe sind nebelartig.
[3] Dies ist ein klares Beispiel der notwendigen, gleichzeitigen Verwendung der Intuition und der Berechnung.
[4] S. klare Andeutungen in „Über das Geistige" und in meinem Artikel „Über Bühnenkomposition" in „Der Blaue Reiter", Verlag Piper, München, 1912.

Das Wörterbuch einer lebendigen Sprache ist keine Versteinerung, da es ununterbrochene Änderungen erlebt: Worte versinken, sterben, Worte entstehen, kommen neu zur Welt, Worte werden aus der „Fremde“ über die Grenzen nach Hause gebracht.

Eine Grammatik in der Kunst aber scheint merkwürdigerweise noch heute vielen verhängnisvoll gefährlich zu sein.

Flächen

Je mehr abwechselnde Kräfte am Punkt tätig sind, je verschiedener ihre Richtungen, und je verschiedener in der Länge die einzelnen Bruchteile einer Eckigen sind, desto kompliziertere Flächen werden gebildet. Die Variationen sind unerschöpflich (Fig. **39**).

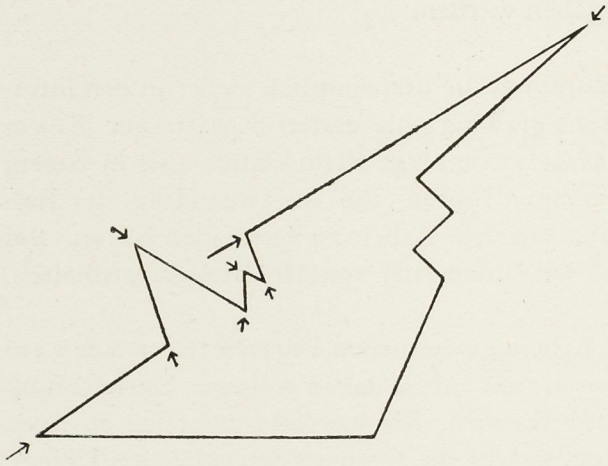


Fig. **39**

Dies wird hier zur Klärung der Unterschiede zwischen der Eckigen und der Gebogenen erwähnt.

Die auch unerschöpflichen Variationen der Flächen, die ihre Entstehung der Gebogenen verdanken, verlieren nie eine, wenn auch sehr entfernte Verwandtschaft mit dem Kreis, da sie Kreisspannungen in sich tragen (Fig. **40**).

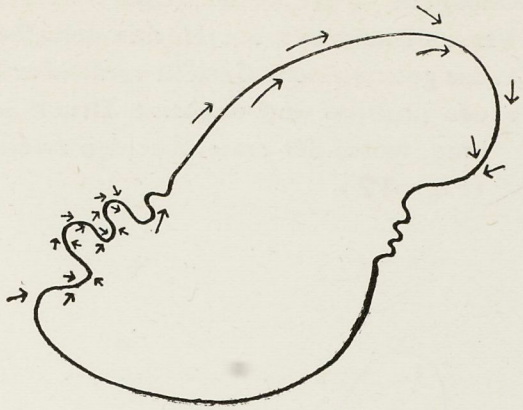


Fig. **40**

Einige Variationsmöglichkeiten der Gebogenen sollen noch erwähnt werden.

II. 2. Eine komplizierte Gebogene oder W e l l e n a r t i g e kann: **Wellen-artige**

1. aus geometrischen Zirkelteilen, oder
2. aus freien Teilen, oder
3. aus verschiedenen Kombinationen der beiden bestehen.

Diese drei Arten decken alle Formen der Gebogenen. Einige Beispiele sollen diese Regel bestätigen.

Gebogene — geometrisch-wellenartige:
Gleichgroßer Radius — gleichmäßige Abwechslung des positiven und des negativen Druckes. Horizontaler Lauf mit abwechselnden An- und Abspannungen (Fig. **41**).

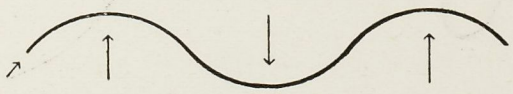


Fig. **41**

Gebogene — freiwellenartige:
Verschiebung der oberen mit derselben horizontalen Ausdehnung:

1. das geometrische Gesicht verschwindet,
2. der positive und negative Druck in ungleichmäßiger Abwechslung, wobei der erste über den zweiten starke Oberhand bekommt (Fig. **42**).

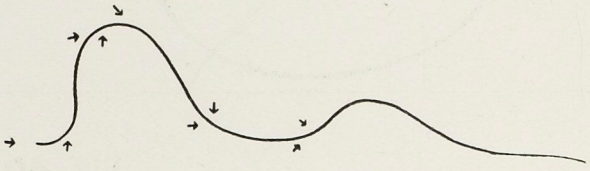


Fig. **42**

Gebogene — freiwellenartige:
Verschiebungen gesteigert. Besonders temperamentvoller Kampf zwischen beiden Kräften. Der positive Druck treibt in eine sehr große Höhe (Fig. **43**).

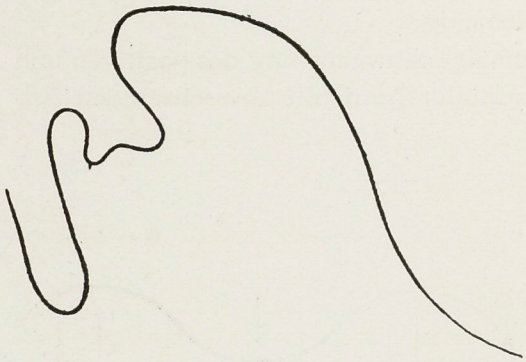


Fig. **43**

Gebogene — freiwellenartige:

Variationen der letzten:

1. der Höhepunkt nach links gerichtet — Ausweichen vor dem energischen Angriff des negativen Druckes,
2. Betonung der Höhe durch die Verdickung der Linie — Nachdruck (Fig. **44**).

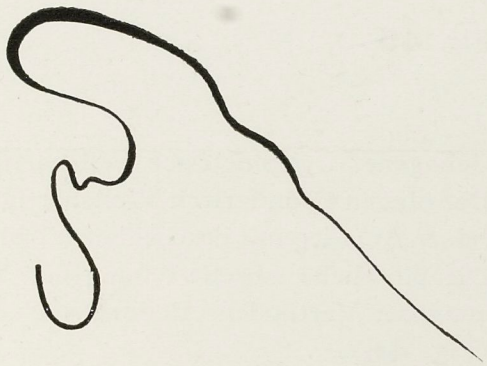


Fig. **44**

Gebogene — freiwellenartige:
Nach dem ersten Aufstieg mit Richtung nach links sofortige großzügige, bestimmte Spannung nach oben und rechts. Abspannung kreisförmig nach links. Vier Wellen sind energisch einer Richtung von links unten nach rechts oben untergeordnet[1] (Fig. **45**).

---

[1] Über den Klang „rechts", „links" und seine Spannungen weiter im Abschnitt „Die Grundfläche".

Die Wirkungen von rechts und links können so geprüft werden, daß das Buch vor den Spiegel gehalten wird. Oben und unten durch das Umdrehen des Buches.

Das „Spiegelbild" und das „Auf-den-Kopf-Stellen" sind noch ziemlich geheimnisvolle Tatsachen, die für die Kompositionslehre von großer Bedeutung sind.

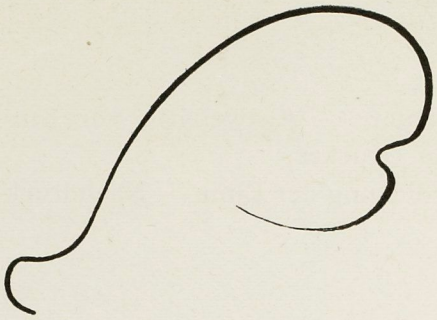


Fig. **45**

Gebogene — geometrisch-wellenartige:
Der oberen Geometrisch-Wellenartigen (Fig. **41**) entgegengesetzt — reiner Aufstieg mit bescheidenen Ablenkungen nach rechts und links. Die plötzliche Abschwächung der Wellen führt zu erhöhter Spannung der Vertikalen. Radius von unten nach oben — 4, 4, 4, 2, 1 (Fig. **46**).

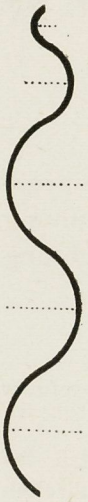


Fig. **46**

Bei den gebrachten Beispielen führen zweierlei Umstände zum Ergebnis:

Wirkungen

1. die Kombination des aktiven und des passiven Druckes,
2. die Mitwirkung des Richtungsklanges.

Zu diesen zwei Klangfaktoren kann sich noch

3. der Nachdruck in der Linie selbst gesellen.

Nachdruck

Dieser Liniennachdruck ist ein allmähliches oder ein spontanes Zu- oder Abnehmen in der Stärke. Ein einfaches Beispiel macht ausführliche Erklärungen überflüssig:

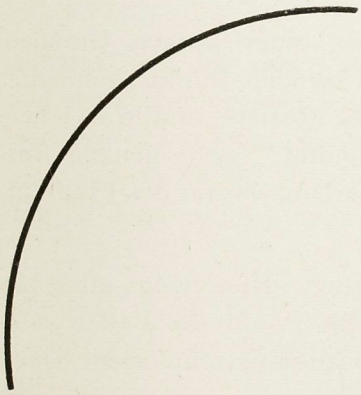


Fig. **47**
Geometrisch-Gebogene im Aufstieg.

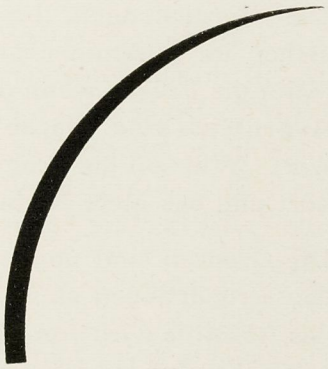


Fig. **48**
Dieselbe mit regelmäßigem Abnehmen des Nachdruckes, wodurch erhöhte Spannung des Aufstieges erreicht wird.

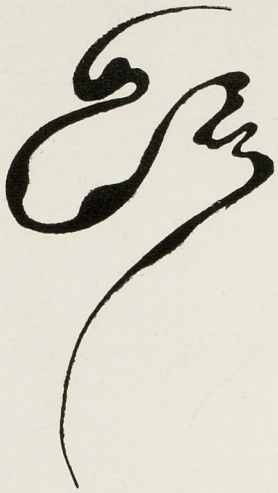


Fig. **49**
Spontane Nachdrücke einer freien Gebogenen (Fig. **49**).

Linie und Fläche

Die Verdickungen, besonders diejenigen einer kurzen Geraden, stehen im Zusammenhang mit dem wachsenden Punkt: auch hier bleibt die Frage „wann die Linie als solche abstirbt, und in welchem Augenblick eine Fläche auf die Welt kommt?" ohne genaue Antwort. Wie soll die Frage beantwortet werden, „wann der Fluß aufhört und das Meer beginnt?"

Die Grenzen sind undeutlich und beweglich. Hier hängt alles von den Proportionen ab, wie es auch bei dem Punkt der Fall war — das Absolute wird vom Relativen zu undeutlich-vermindertem Klang gebracht. In der Praxis ist das An-die-Grenze-Gehen viel präziser ausgesprochen, als rein-theoretisch[1]. Das An-die-Grenze-Gehen ist eine mächtige Ausdrucksmöglichkeit, ein gewaltiges Mittel (schließlich ein Element) zu kompositionellen Zwecken.

Dieses Mittel erzeugt in den Fällen einer scharfen Trockenheit der Hauptelemente in einer Komposition unter diesen Elementen eine gewisse Vibration, bringt eine bestimmte Lockerung in die steife

[1] Einige ganzseitige Tabellen in diesem Buche sind anschauliche Beispiele dafür. (S. Anhang.)

Atmosphäre des Ganzen und kann, in einem übertriebenen Maße angewendet, fast zu abstoßenden Feinschmeckereien führen. Jedenfalls ist man hier noch ganz auf das Gefühlsmäßige angewiesen.

Eine allgemein anerkannte Teilung in Linie und Fläche ist vorläufig unmöglich — eine Tatsache, die vielleicht mit dem noch wenig vorgeschrittenen Zustand der Malerei, mit ihrem heute fast noch embryonalen Wesen zusammenhängt, wenn sie nicht vielleicht von der Natur dieser Kunst bestimmt wird[1].

Äußere Grenzen

Ein spezieller Klangfaktor an der Linie sind
4. die äußeren Kanten der Linie,
die teilweise von dem ebenerwähnten Nachdruck gebildet werden. In diesen Fällen sind die beiden Kanten der Linie auch als zwei selbständige äußere Linien zu taxieren, was aber einen mehr theoretischen als praktischen Wert hat.

Auch in der Frage der äußeren Gestaltung der Linie werden wir an dieselbe Frage im Punkt erinnert.

Glatt, zackig, zerrissen, rundlich sind Eigenschaften, die schon in der Vorstellung gewisse Tastempfindungen hervorrufen, weshalb die äußeren Grenzen der Linie rein praktisch nicht unterschätzt werden dürfen. Bei der Linie sind die Kombinationsmöglichkeiten der Übertragung auf Tastempfindungen viel mannigfaltiger als beim Punkt: z. B. glatte Kanten einer zackigen Linie, zackige einer glatten, runden, zerrissene Kanten einer zackigen, zerrissene Kanten einer runden usw. Alle diese Eigenschaften können bei den drei Typen der Linie — Gerade, Eckige, Gebogene — angewendet werden, und jede der beiden Seiten verträgt eine besondere Behandlung.

---

[1] Das Mittel des An-die-Grenze-Gehens erstreckt sich natürlich weit über die Grenzen der Frage Linie—Fläche auf die sämtlichen Elemente der Malerei und ihre Anwendung, z. B. die Farbe kennt dieses Mittel in einem noch viel größeren Maße und verfügt dadurch über unzählige Möglichkeiten. Auch die Grundfläche operiert mit diesem Mittel, was insgesamt mit den anderen Ausdrucksmitteln zu den Regeln und Gesetzen der Kompositionslehre gehört.

III.

Kombinierte

Die dritte und letzte Grundart der Linie ist ein Ergebnis der Kombinierung der zwei ersten Arten, weshalb sie die Kombinierte genannt werden muß. Die Beschaffenheit ihrer einzelnen Bruchteile bestimmt ihren speziellen Charakter:

1. sie ist eine Geometrischkombinierte, wenn die sie zusammenstellenden Teile ausschließlich geometrisch sind,
2. sie ist eine Gemischtkombinierte, wenn sich zu geometrischen Teilen freie anschließen, und
3. ist sie eine Freikombinierte, wenn ausschließlich freie Linien sie zusammensetzen.

Kraft

Ganz abgesehen von der Verschiedenheit der Charaktere, die von den inneren Spannungen bestimmt werden, und, ganz abgesehen von den Entstehungsprozessen, bleibt die Urquelle jeder Linie dieselbe — die Kraft.

Komposition

Die Mitarbeit der Kraft an dem gegebenen Material führt in das Material das Lebendige ein, das sich in Spannungen äußert. Die Spannungen lassen ihrerseits das Innere des Elementes zum Ausdruck kommen. Das Element ist das reale Resultat der Arbeit der Kraft am Material. Die Linie ist der deutlichste und der einfachste Fall dieser Gestaltung, die jedesmal exakt-gesetzmäßig vor sich geht und deshalb eine exakt-gesetzmäßige Verwendung gestattet und verlangt. So ist die Komposition nichts weiter als eine exakt-gesetzmäßige Organisierung der in Form von Spannungen in den Elementen eingeschlossenen lebendigen Kräfte.

Zahl

Letzten Endes findet jede Kraft ihren Ausdruck in der Zahl, was Zahlenausdruck heißt. Dies bleibt heute in der Kunst eine mehr theoretische Behauptung, die aber trotzdem nicht außer acht gelassen werden darf: es fehlt uns heute an Ausmessungsmöglichkeiten, die aber über das Utopische hinaus dereinst früher oder später gefunden werden können. Von diesem Augenblicke an wird

jede Komposition ihren Zahlenausdruck erhalten können, wenn dies auch vorerst vielleicht nur von ihrem „Grundriß“ und von ihren größeren Komplexen gilt. Das Weitere ist hauptsächlich Sache der Geduld, welche die Zergliederung der größeren Komplexe in immer kleinere, untergeordnetere erreichen wird. Erst nach der Eroberung des Zahlenausdruckes wird eine exakte Kompositionslehre, an deren Anfang wir heute stehen, ganz verwirklicht werden. Einfachere Verhältnisse haben, mit ihrem Zahlenausdruck verbunden, in der Architektur, in der Musik und teilweise in der Dichtung vielleicht schon vor Jahrtausenden Verwendung gefunden (z. B. beim Tempel des Salomo), während kompliziertere Verhältnisse keinen Zahlenausdruck fanden. Es ist sehr verlockend, mit einfachen Zahlenverhältnissen zu operieren, was besonders den heutigen Neigungen in der Kunst mit Recht entspricht. Nachdem aber diese Stufe bezwungen ist, wird eine Verkomplizierung der Zahlenverhältnisse ebenso verlockend (oder vielleicht noch verlockender) erscheinen und Anwendung finden[1].

Das Interesse am Zahlenausdruck schlägt zwei Richtungen ein — die theoretische und die praktische. In der ersten spielt eine größere Rolle das Gesetzmäßige, in der zweiten — das Zweckmäßige. Das Gesetz wird hier dem Zweck untergeordnet, wodurch das Werk zur höchsten Qualität gelangt — zur Natürlichkeit.

Linienkomplexe

Bis jetzt wurden die einzelnen Linien klassifiziert und auf ihre Eigenschaften hin geprüft. Die verschiedenen Arten der Verwendung mehrerer Linien und die Art ihrer gegenseitigen Wirkung, das Unterordnen der einzelnen Linie unter eine Liniengruppe oder unter einen Linienkomplex ist eine Frage der Komposition und überschreitet also die Grenzen meiner gegenwärtigen Absicht. Trotzdem sind noch einige charakteristische Beispiele notwendig, soweit an diesen Beispielen die Natur der einzelnen Linie beleuchtet werden kann. Hier werden einige Zusammenstellungen gezeigt, und

[1] S. „Über das Geistige“, S. 113.

zwar nicht in einer erschöpfenden Weise, sondern ausschließlich als Andeutung des Weges zu komplizierteren Gebilden.

Einige einfache Rhythmus-Beispiele:

Fig. **50**. Wiederholung einer Geraden mit Abwechslung der Gewichte.

Fig. **51**. Wiederholung einer Eckigen.

Fig. **52**. Entgegengesetzte Wiederholung einer Eckigen, Flächenbildung.

Fig. **53**. Wiederholung einer Gebogenen.

Fig. **54**. Entgegengesetzte Wiederholung einer Gebogenen, wiederholte Flächenbildung.

Fig. **55**. Zentralrhythmische Wiederholung einer Geraden.

Fig. **56**. Zentralrhythmische Wiederholung einer Gebogenen.

Fig. **57**. Wiederholung einer betonten Gebogenen durch eine mitgehende.

Fig. **58**. Gegensätzliche Wiederholung einer Gebogenen.

Fig. **50**

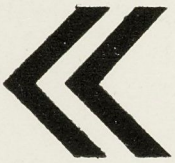


Fig. **51**

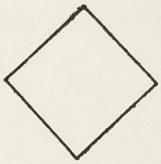


Fig. **52**

Fig. **53**

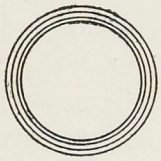


Fig. **54**

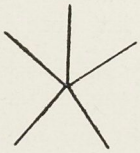


Fig. **55**

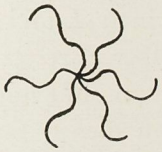


Fig. **56**

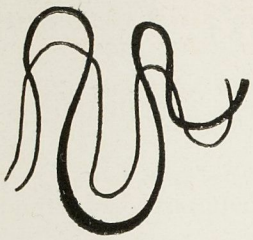


Fig. **57**

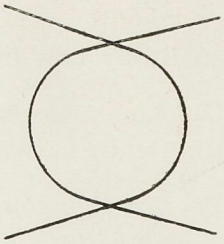


Fig. **58**

Wieder-holung

Der einfachste Fall ist die genaue W i e d e r h o l u n g einer Geraden in gleichen Abständen — der primitive Rhythmus (Fig. **59**), oder in Abständen, die gleichmäßig zunehmen (Fig. **60**), oder in ungleichen Abständen (Fig. **61**).

Fig. **59**

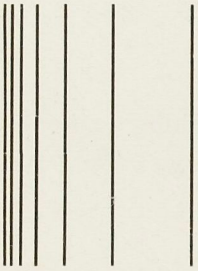


Fig. **60**

Fig. **61**

Die erste Art stellt eine Wiederholung vor, die in erster Linie die q u a n t i t a t i v e V e r s t ä r k u n g zum Zwecke hat, wie es z. B. in der Musik gemacht wird, wo der Klang einer Geige durch viele Geigen verstärkt wird.

In der zweiten Art tritt zu der quantitativen Verstärkung ein Beiklang des Q u a l i t a t i v e n, was in der Musik ungefähr als eine Wiederholung derselben Takte nach einer längeren Unterbrechung

vorkommt, oder bei Wiederholungen im „piano", was den Satz qualitativ modifiziert[1].

Die kompliziertere ist die dritte Art, bei der ein komplizierterer Rhythmus verwendet wird.

Bei den Eckigen, und besonders bei den Gebogenen, sind bedeutend kompliziertere Kombinationen möglich.

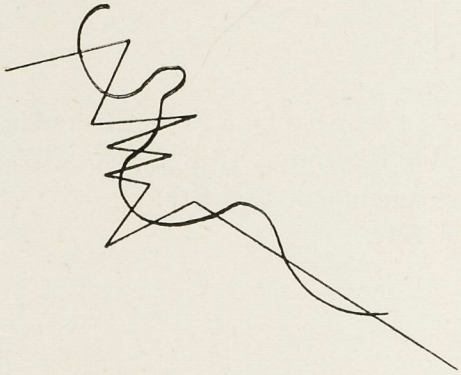


Fig. **62**
Gegensätzliche Zusammenstellung einer Gebogenen mit einer Eckigen. Die Eigenschaften beider erlangen einen verstärkten Klang.

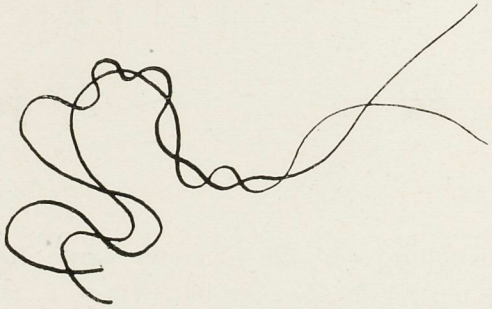


Fig. **63**. Mitlaufen Gebogener.

[1] Die Wiederholung durch andere in der Höhe gleichwertige Instrumente muß als eine farbig-qualitative angesehen werden.

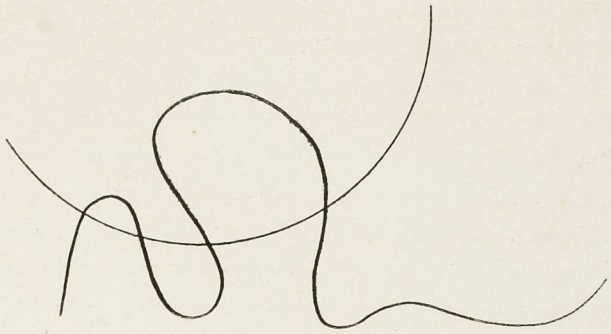


Fig. **64**
Auseinanderlaufen.

In beiden Fällen (Fig. **63** u. **64**) sind quantitative und qualitative Steigerungen vorhanden, die aber trotzdem etwas Weiches, Samtartiges in sich tragen, wodurch das Lyrische über das Dramatische klingt. Für den entgegengesetzten Fall reicht diese Art der Verschiebung nicht aus: der Gegensatz kann nicht zum vollen Klange gelangen.

Solche — eigentlich selbständige — Komplexe können natürlich weiteren noch größeren untergeordnet werden, wobei auch diese größeren nur einen Teil der ganzen Komposition bilden — ungefähr so, wie unser Sonnensystem nur einen Punkt des kosmischen Ganzen bildet.

Das Allgemein-Harmonische einer K o m p o s i t i o n kann also aus einigen zu dem höchsten Maße des Gegensatzes steigenden Komplexen bestehen. Diese Gegensätze können sogar einen disharmonischen Charakter haben, und trotzdem wird ihre richtige Verwendung nicht negativ, sondern positiv auf die Gesamtharmonie wirken und das Werk zum höchsten harmonischen Wesen erheben.

Zeit

Das Element der Zeit ist im allgemeinen in der Linie in einem viel größeren Maßstabe erkennbar, als das im Punkt der Fall war — die Länge ist ein Zeitbegriff. Anderseits ist das Nachgehen einer Geraden vom Nachgehen einer Gebogenen zeitlich verschieden, wenn die Längen auch dieselben sind, und je bewegter die Gebogene ist, desto mehr dehnt sie sich zeitlich aus. In der Linie sind also die Möglichkeiten der Zeitverwendung sehr mannigfaltig. Die Verwendung der Zeit in der Horizontalen und in der Vertikalen ist auch bei gleichen Längen innerlich anders gefärbt, und vielleicht handelt es sich in Wirklichkeit um verschiedene Längen, was jedenfalls psychologisch erklärbar wäre. Also darf das Zeitelement in der rein linearen Komposition nicht übersehen werden und muß in der Kompositionslehre einer genauen Prüfung unterzogen werden.

Andere Künste

Ebenso wie der Punkt wird die Linie außer der Malerei auch in anderen Künsten verwendet. Ihr Wesen findet eine mehr oder weniger genaue Übersetzung in die Mittel anderer Künste.

Musik

Es ist bekannt, was eine musikalische Linie ist (siehe Fig. **11**)[1]. Die meisten musikalischen Instrumente sind linearen Charakters. Die Tonhöhe der verschiedenen Instrumente entspricht der Breite der Linie: eine sehr dünne wird von der Geige, Flöte, Pikkolo hervorgebracht; eine etwas dickere — von der Altgeige, Klarinette; und man gelangt über die tiefen Instrumente zu immer breiteren Linien, bis zu den tiefsten Tönen der Baßgeige oder der Tuba.

Außer in ihrer Breite wird die Linie auch in ihren farbigen Arten von der mannigfaltigen Farbigkeit verschiedener Instrumente erzeugt.

Die Orgel ist ein ebenso typisches Linieninstrument, wie der Flügel ein Punktinstrument ist.

Es darf behauptet werden, daß in der Musik die Linie den größten Vorrat an Ausdrucksmitteln liefert. Sie betätigt sich hier genau so

[1] Die Linie wächst organisch aus Punkten heraus.

zeitlich und räumlich, wie es in der Malerei zu sehen ist[1]. Wie sich Zeit und Raum in beiden Künsten verhalten, ist eine Frage für sich, die mit ihren Unterschieden vielleicht zu übertriebener Ängstlichkeit verleitete, womit die Begriffe Zeit-Raum, Raum-Zeit zu weit voneinander abgesondert wurden.

Die Stärkegrade vom Pianissimo bis zum Fortissimo können in der zu- oder abnehmenden Schärfe der Linie, bzw. in ihrem Grade von Helligkeit, Ausdruck finden. Der Druck der Hand auf den Bogen entspricht vollkommen dem Druck der Hand auf den Stift.

Besonders interessant und bezeichnend ist, daß die heute übliche musikalisch-graphische Darstellung — die Notenschrift — nichts anderes als verschiedene Kombination von Punkt und Linie ist. Die Zeit wird dabei ausschließlich an Hand der Farbe des Punktes (allerdings nur weiß und schwarz, was aber auch zur Beschränkung der Mittel führt) und der Zahl der Fähnchenstriche (Linien) erkennbar. Ebenso wird die Höhe linear gemessen, wobei fünf Horizontale die Grundbasis bilden. Lehrreich ist die erschöpfende Knappheit der Übersetzungsmittel und ihre Einfachheit, welche die kompliziertesten Klangerscheinungen in deutlicher Sprache dem kundigen Auge (indirekt dem Ohr) vermittelt. Diese beiden Eigenschaften sind für die anderen Künste sehr verlockend, und es ist erklärlich, daß die Malerei oder der Tanz auf der Suche nach eigenen „Noten" ist. Aber auch hier gibt es nur einen Weg — analytische Teilung auf Grundelemente, um schließlich zu eigenem graphischen Ausdruck zu gelangen[2].

---

[1] Bei Tonhöhenausmessungen werden in der Physik spezielle Apparate gebraucht, die den schwingenden Ton mechanisch auf eine Fläche projizieren, und die also dem musikalischen Ton eine präzise, graphische Form geben. Ähnliches wird auch mit der Farbe gemacht.
In vielen wichtigen Fällen kann also schon heute die Kunstwissenschaft exakte graphische Übersetzungen als Material für die synthetische Methode brauchen.

[2] Die Beziehungen der malerischen Mittel zu den Mitteln anderer Künste, und schließlich zu den Erscheinungen anderer „Welten", können hier nur ganz oberflächlich angedeutet werden. Speziell die „Übersetzungen" und ihre Möglichkeiten — überhaupt das Übertragen verschiedener Erscheinungen in die entsprechenden linearen („graphischen") und farbigen („malerischen") Formen — verlangen ein ausführliches Studium — linearer und farbiger Aus-

Tanz

Im Tanz zeichnet der ganze Körper und im neuen Tanz jeder Finger Linien mit sehr deutlichem Ausdruck. Der „moderne" Tänzer bewegt sich auf dem Podium auf exakten Linien, die er in die Komposition seines Tanzes als ein wesentliches Element hereinzieht (Sacharoff). Außerdem ist der ganze Körper des Tänzers bis in die Fingerspitzen in jedem Augenblick ununterbrochen eine Linienkomposition (Palucca). Die Linienverwendung ist wohl eine neue Errungenschaft, aber selbstverständlich keine Erfindung des „modernen" Tanzes: abgesehen vom klassischen Ballett, arbeiten alle Völker auf jeder Stufe ihrer „Entwicklung" im Tanz mit der Linie.

Plastik Architektur

Was die Rolle und die Bedeutung der Linie in der Plastik und in der Architektur betrifft, hat man hier nicht nach Beweisen gesucht — der Aufbau im Raum ist zur selben Zeit ein Linienaufbau.

Eine überaus wichtige Aufgabe kunstwissenschaftlicher Forschung wäre eine Analyse der Linienschicksale in der Architektur, wenigstens an den typischen Werken bei verschiedenen Völkern und zu verschiedenen Epochen, und eine damit verbundene reingraphische Übersetzung dieser Werke. Die philosophische Basis bei dieser Arbeit wäre die Feststellung der Beziehungen der graphischen Formeln zur geistigen Atmosphäre der gegebenen Zeit. Das Schlußkapitel wäre für heute die logisch-notwendige Beschränkung auf die Horizontal-Vertikale mit Eroberung der Luft durch die vortretenden oberen Teile des Gebäudes, wozu das heutige Baumaterial und die heutige Bautechnik größere und sichere Möglichkeiten bieten. Das beschriebene Bauprinzip muß nach meiner Terminologie als ein Kalt-Warmes oder Warm-Kaltes bezeichnet werden — je nach der Betonung der Horizontalen oder der Vertikalen. Dieses Prinzip hat in kurzer Zeit eine Anzahl wichtiger Werke geschaffen (Gropius-Deutschland, Oud-Holland, Corbusier-Frankreich, Melnikoff-Rußland usw.).

---

druck. Prinzipiell ist nicht zu zweifeln, daß jede Erscheinung jeder Welt einen solchen Ausdruck zuläßt — den Ausdruck ihres inneren Wesens — sei es Gewitter, J. S. Bach, Angst, ein kosmischer Vorgang, Raphael, Zahnschmerzen, eine „hohe" oder eine „niedere" Erscheinung, ein „hohes" oder „niederes" Erlebnis. Das Einzig-Gefährliche wäre, an der äußeren Form hängenzubleiben und den Inhalt zu vernachlässigen.

Die rhythmische Gestaltung des V e r s e s findet ihren Ausdruck in gerader und gebogener Linie, wobei der gesetzmäßige Wechsel graphisch genau bezeichnet wird — Versmaß. Außer dieser rhythmischen Längenmessung, die präzis ist, entwickelt der Vers im Vortrag eine gewisse musikalisch-melodische Linie, die das Steigen und das Fallen, die Spannung und die Abspannung in wenig beständiger variabler Form zum Ausdruck bringt. Diese Linie ist grundsätzlich gesetzmäßig, da sie mit dem literarischen Inhalt des Verses verbunden ist — Spannung und Abspannung sind inhaltlicher Natur. Das von der gesetzmäßigen Linie Abweichende, Variable hängt ebenso (und mit größerer Freiheit) vom Vortragenden ab, wie in der Musik das Variable in der Klangstärke (forte und piano) vom reproduzierenden Künstler abhängig ist. Diese Unpräzisität der musikalisch-melodischen Linie ist für einen „literarischen" Vers nicht so gefährlich. Verhängnisvoll ist sie für ein abstraktes Gedicht, da die Linie der Höhenwerte hier ein wesentliches, bestimmendes Element darstellt. Für diese Art Dichtung sollte ein Notensystem gefunden werden, das die Höhenlinie so genau angibt, wie es im Notensystem der Musik geschieht. Die Frage der Möglichkeit und der Grenzen einer abstrakten Dichtung ist kompliziert. Hier soll nur erwähnt werden, daß die abstrakte Kunst mit einer präziseren Form rechnen muß als die gegenständliche, und daß die reine Formfrage im ersten Falle wesentlich und im zweiten manchmal nebensächlich ist. Denselben Unterschied habe ich in bezug auf die Punktanwendung erörtert. Wie oben schon gesagt wurde, ist der Punkt — Schweigen.

Dichtung

Auf dem benachbarten Gebiete der Kunst — in der I n g e n i e u r - k u n s t und der damit nahe verbundenen Technik — gewinnt die Linie immer mehr an Bedeutung (Fig. **65** u. **66**).

Technik

Soviel ich weiß, war der Eiffelturm in Paris der bedeutendste erste Versuch, aus Linien ein besonders hohes Gebäude herzustellen — die Linie hat die Fläche verdrängt[1].

---

[1] Ein besonderer und sehr wichtiger Fall in der Technik ist die Verwendung der Linie als graphischer Zahlenausdruck. Das automatische Linienziehen (wie das auch bei meteorologischen Beobachtungen verwendet wird) ist eine präzise, graphische Darstellung der zu- oder abnehmenden Kraft. Diese Dar-

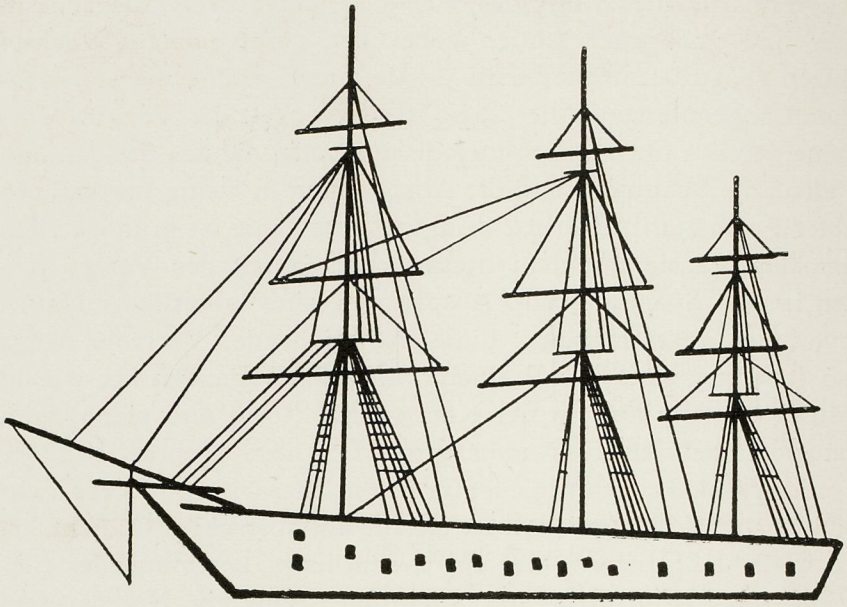
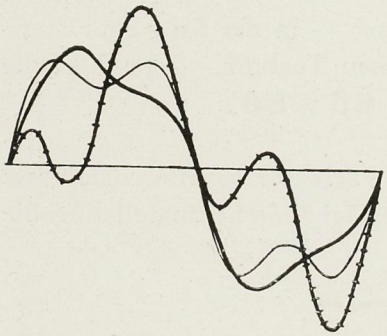


Fig. **65**
Schema eines Segelschiffes. Linienaufbau
zum Zweck der Bewegung. (Schiffskörper u. Takelage.)

stellung ermöglicht das Reduzieren der Zahlenverwendung auf das Minimum — die Linie ersetzt teilweise die Zahl. Die entstehenden Tabellen sind übersichtlich, und auch dem Laien zugänglich (Fig. **67**).



Dieselbe Methode — in Liniensteigungen eine Entwicklung oder einen augenblicklichen Zustand zum Ausdruck zu bringen — wird seit Jahren in der Statistik gebraucht, wobei die Tabellen (Diagramme) mit der Hand gemacht werden müssen und Resultat langwieriger, pedantisch ausgeführter Arbeit sind. Diese Methode wird auch in anderen Wissenschaften verwendet (z. B. in der Astronomie „Lichtkurve").

Fig. **67**
Reformation einer Stromkurve aus Physik in graphischen Darstellungen von Felix Auerbach, Verlag Teubner.

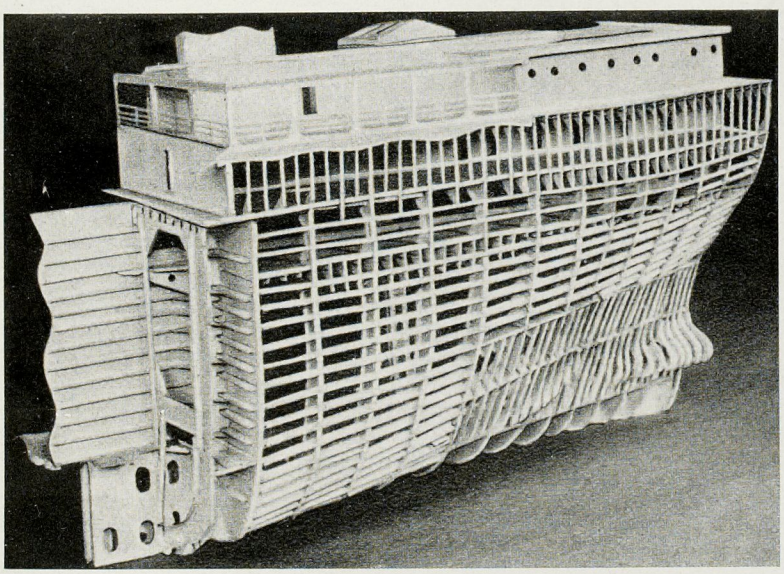


Fig. **66**
Skelett eines Motorfrachtschiffes.

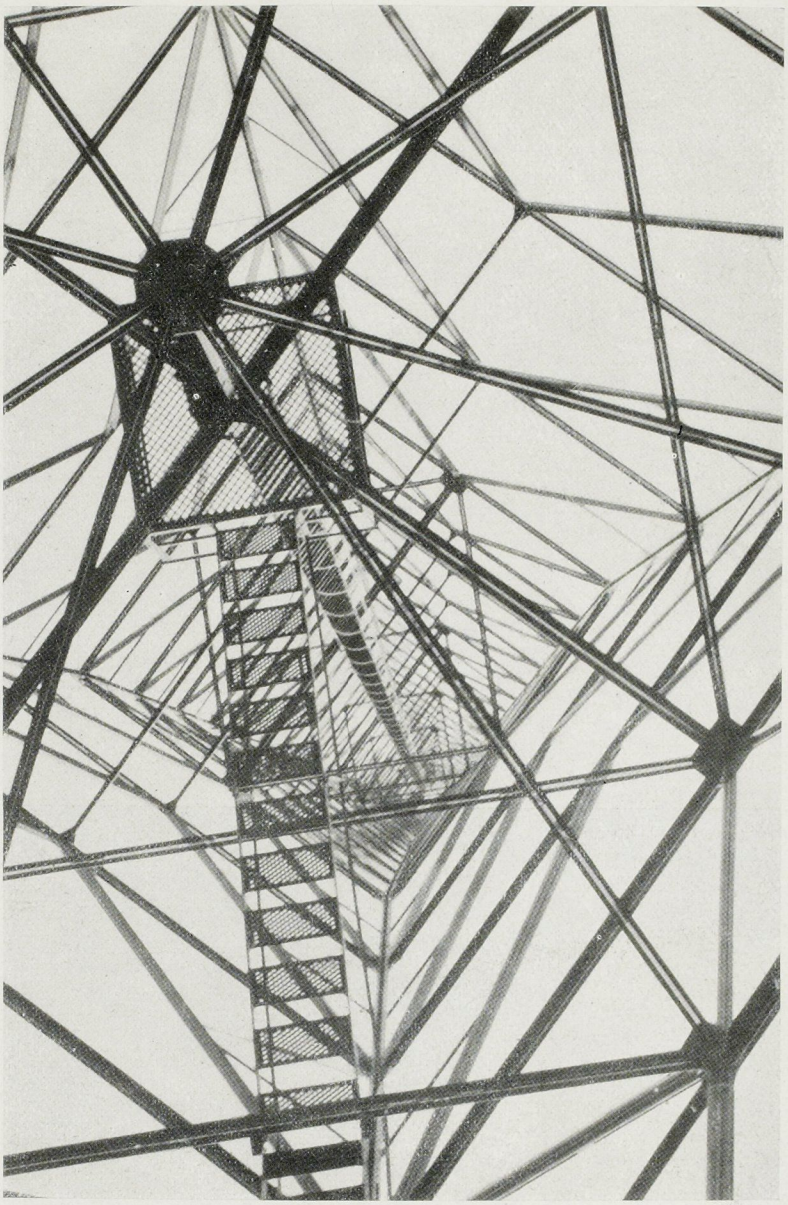


Fig. **68**
Funkturm, von unten gesehen. (Photo Moholy-Nagy.)

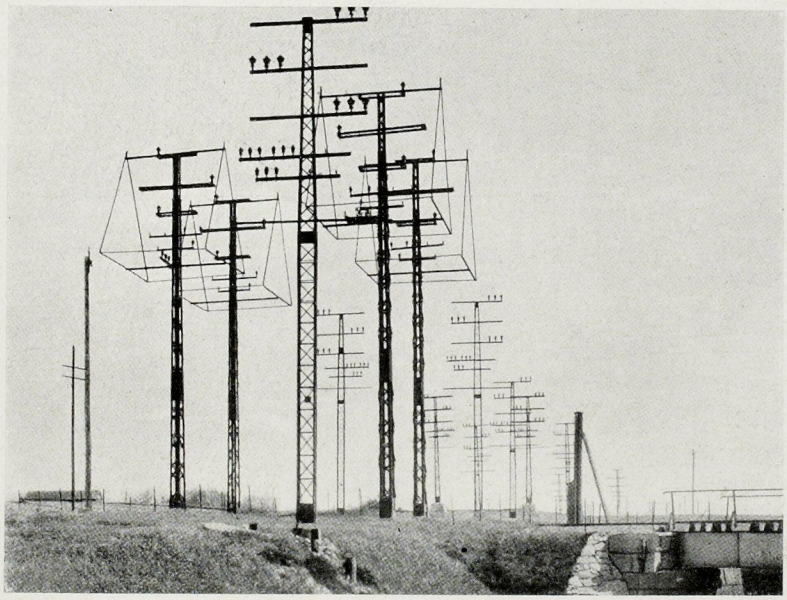


Fig. **69**
Mastenwald.

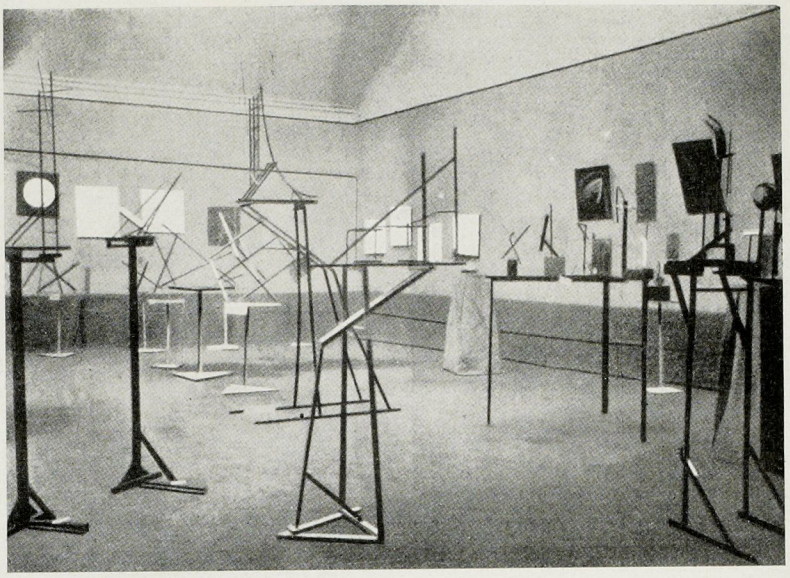


Fig. **70**
Ein Raum der Konstruktivisten-Ausstellung in Moskau 1921.

Die Verbindungen und die Schrauben sind in diesen Linienkonstruktionen Punkte. Dies sind Linie-Punkt-Konstruktionen nicht auf der Fläche, sondern im Raum (Fig. **68**)[1].

Konstruktivismus

Die „konstruktivistischen" Werke der letzten Jahre sind größtenteils und besonders in ihrer ursprünglichen Form „reine" oder abstrakte Konstruktionen im Raum, ohne praktisch-zweckmäßige Anwendung, was diese Werke von der Ingenieurkunst trennt und was uns zwingt, sie doch zum Gebiet der „reinen" Kunst zu rechnen. Die energische Verwendung und die starke Betonung der Linie mit dem Punktknoten sind in diesen Werken auffallend (Fig. **70**).

Natur

Die Verwendung der Linie in der Natur ist eine überaus zahlreiche. Dieses einer speziellen Untersuchung würdige Thema könnte nur ein synthetischer Naturforscher bewältigen. Für den Künstler wäre es besonders wichtig, zu sehen, wie das selbständige Reich der Natur die Grundelemente verwendet: welche Elemente in Betracht kommen, welche Eigenschaften sie besitzen und auf welche Art sie sich zu Gebilden zusammensetzen. Die Kompositionsgesetze der Natur eröffnen dem Künstler nicht die Möglichkeit äußerlicher Nachahmung, worin er nicht selten den Hauptzweck der Naturgesetze sieht, sondern die Möglichkeit, diesen Gesetzen diejenigen der Kunst entgegenzustellen. Auch in diesem für die abstrakte Kunst entscheidenden Punkte entdecken wir schon jetzt das Gesetz der Nebeneinander- und der Gegenüberstellung, das zwei Prinzipien — das Prinzip der Parallele und das Prinzip des Gegensatzes — aufstellt, wie das bei den Linienzusammenstellungen gezeigt wurde. Die auf diese Weise abgesonderten und selbständig lebenden Gesetze der beiden großen Reiche — der Kunst und der Natur — werden schließlich zum Verständnis des Gesamtgesetzes der Weltkomposition führen und die selbständige Betätigung der beiden an einer höheren synthetischen Ordnung — Äußeres + Inneres — klarlegen.

---

[1] Einen lehrreichen Fall liefert eine spezielle technische Konstruktion — Maste, die für Fernleitungen der elektrischen Kraft aufgestellt werden (Fig. **69**.) Man hat hier den Eindruck eines „technischen Waldes", der einem „natürlichen Wald" von flachgedrückten Palmen oder Tannen ähnlich sieht. Der zeichnerische Aufbau eines solchen Mastes verwendet ausschließlich die beiden zeichnerischen Grundelemente — die Linie und den Punkt.

Dieser Standpunkt ist bis heute ausschließlich in der abstrakten Kunst deutlich geworden, die ihre Rechte und Pflichten erkannt hat und sich nicht mehr auf die äußere Schale der Naturerscheinungen stützt. Es soll hier nicht erwidert werden, daß diese äußere Schale in der „gegenständlichen" Kunst den inneren Zwecken dienstbar gemacht wird — es bleibt unmöglich, das Innere eines Reiches in das Äußere eines anderen restlos hineinzulegen.

Die Linie kommt in der Natur in unzähligen Erscheinungen vor: in der Mineral-, Pflanzen- und Tierwelt. Der schematische Aufbau der Kristalle (Fig. **71**) ist eine reine Linienbildung (z. B. in Flächenform — Eiskristalle).

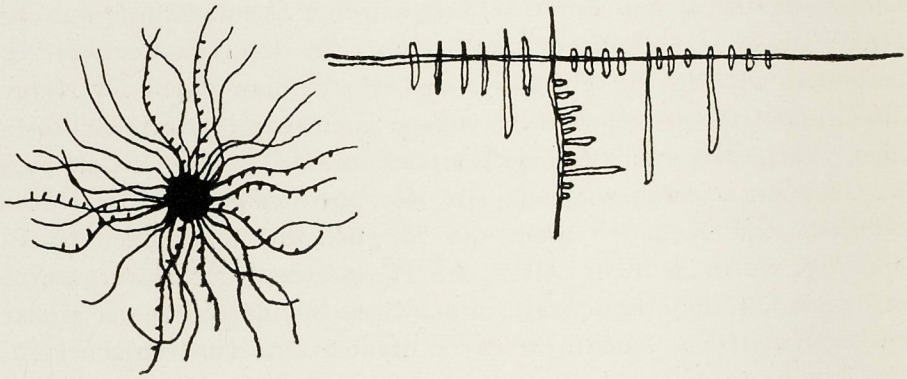


Fig. **71**
„Trichiten" — haarförmige Kristalle. „Kristallskelett".
(Dr. O. Lehmann Die neue Welt d. flüssigen Kristalle, Leipzig, 1911, S. 54/69.)

Die Pflanze in ihrer ganzen Entwicklung vom Samen zur Wurzel (nach unten), bis zu dem sich ansetzenden Stamm (nach oben)[1]

[1] Das Ansetzen der Blätter um den Sproß geht in exaktester Art vor sich, die in einer mathematischen Formel Ausdruck findet — Zahlenausdruck — und in der Wissenschaft spiralartig schematisiert wurde (Fig. **72**) Vgl. oben die geometrische Spirale S. 75 Fig. **37**.

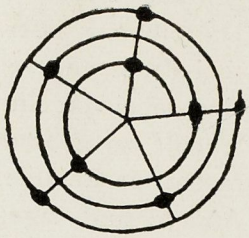


Fig. **72**
Schema der Blattstellung.
(Ansatzstellen d. aufeinanderfolgenden Blätter am Sproß.)
„Grundspirale.“ (K. d. G., Botan. Teil, T. III,
Abtlg. IV/2.)

geht vom Punkt zur Linie über (Fig. **73**), was im weiteren Verlauf zu komplizierteren Linienkomplexen, zu selbständigen Linienkonstruktionen führt, wie beim Gewebe des Blattes oder wie bei der exzentrischen Konstruktion der Nadelbäume (Fig. **74**).

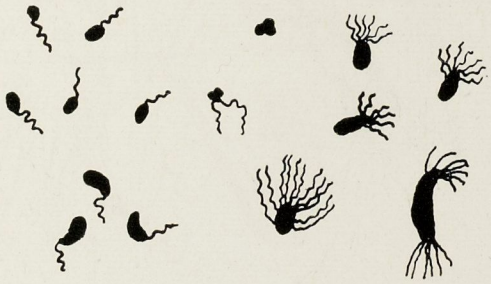


Fig. **73**
Pflanzliche Schwimmbewegungen durch „Geißeln“.
(K. d. G., T. III, Abtlg. IV 3, S. 165.)

Die organische Linienführung der Äste geht stets vom selben Grundprinzip aus, weist aber dabei die verschiedensten Zusammenstellun-

gen auf (z. B. schon unter den Bäumen allein Tanne, Feigenbaum, Dattelpalme, oder die verwirrtesten Komplexe der Liane und verschiedener anderer schlangenartiger Pflanzen). Manche Komplexe sind dabei von einer klaren, exakten, geometrischen Art und erinnern lebhaft an geometrische Konstruktionen, die, wie z. B. das überraschende Gebilde des Spinnennetzes, von Tieren hergestellt werden.

Geometrischer und lockerer Aufbau

Andere sind dagegen „freier" Natur, bilden sich aus freien Linien, wobei der lockere Aufbau keine exakt-geometrische Konstruktion zeigt. Dabei ist aber natürlich das Feste und Exakte nicht ausgeschlossen, sondern nur auf eine andere Weise verarbeitet (Fig. **76**). Ebenso sind in der abstrakten Malerei beide Konstruktionsarten vorhanden[1].

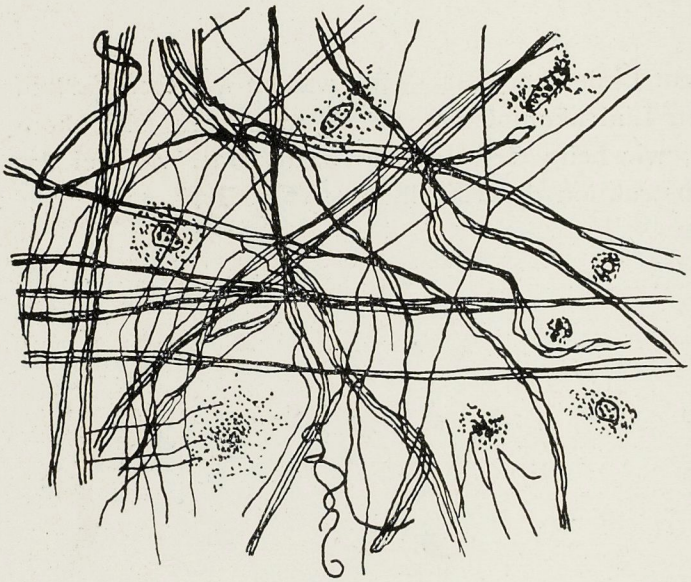


Fig. **76**
„Lockeres" Bindgewebe v. d. Ratte.
(K. d. G., T. III, Abt. IV, S. 75.)

---

[1] Daß in den letzten Jahren die exakt-geometrische Konstruktion in der Malerei den Künstlern ganz besonders wichtig erscheint, hat zwei Gründe: 1. die notwendige und natürliche Verwendung der abstrakten Farbe in der „plötzlich" wachgewordenen Architektur, wo die Farbe eine dem gesamten Ziel untergeordnete Rolle spielt, und wozu sich die „reine" Malerei un-

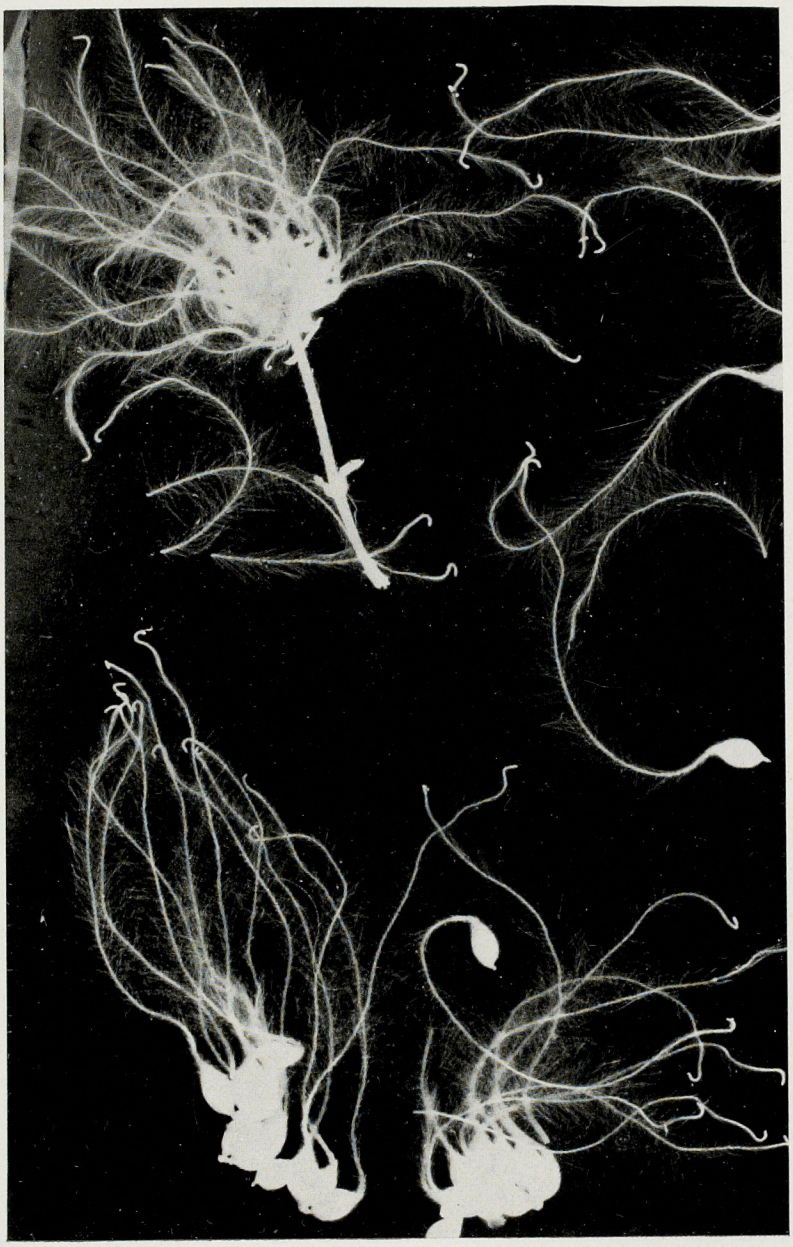


Fig. **74**
Blüte der Klematis. (Photo Katt Both, Bauhaus)

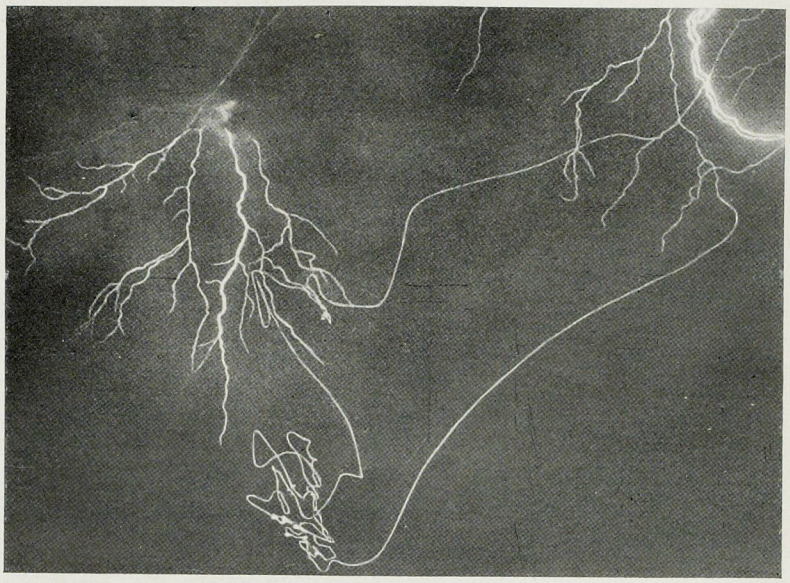


Fig. **75**
Linienbildung eines Blitzes.

Diese Verwandtschaft, man darf wohl sagen „Identität", ist ein schwerwiegendes Beispiel der Beziehungen zwischen den Kunst- und den Naturgesetzen. Aus ähnlichen Fällen darf aber keine falsche Folgerung gezogen werden: die Verschiedenheit der Kunst und der Natur liegt nicht in den Grundgesetzen, sondern im Material, das diesen Gesetzen unterworfen ist. Auch die Grundeigenschaften des in beiden Fällen verschiedenen Materials sind nicht außer acht zu lassen: das heute bekannte Urelement der Natur — Zelle — ist in ständiger, realer Bewegung, wogegen das Urelement der Malerei — Punkt — keine Bewegung kennt und Ruhe ist.

Thematischer Aufbau

Die Skelette verschiedener Tiere weisen in ihrer Steigerung bis zur höchsten, heute bekannten Form — beim Menschen — verschiedenste Linienkonstruktionen auf. Diese Variationen lassen an „Schönheit" nichts zu wünschen übrig und überraschen jedesmal wieder durch ihre Mannigfaltigkeit. Das Überraschendste ist dabei die Tatsache, daß diese Sprünge, von der Giraffe zur Kröte, vom Menschen zum Fisch, vom Elephanten zur Maus, nichts weiter als Variationen zu e i n e m Thema sind, und daß die unendlichsten Möglichkeiten ausschließlich aus dem e i n e n Prinzip des konzentrischen Aufbaues herausgeholt werden. Die schöpferische Kraft hat sich hier an bestimmte Naturgesetze zu halten, die das Exzentrische ausschließen. Naturgesetze dieser Art sind für die Kunst nicht bestim-

---

bewußt in „Horizontal-Vertikal" vorbereitete, und 2. auch die die Malerei mitreißende, natürlich entstandene Notwendigkeit, zu Elementarem zurückzugreifen, und dieses Elementare nicht nur in dem Elementaren selbst zu suchen, sondern auch im Aufbau desselben. Dieses Streben ist außer der Kunst in der gesamten Gesinnung des „neuen" Menschen mehr oder weniger auf allen Gebieten zu bemerken, als ein Übergang vom Primären zum Komplizierten, der sich über kurz oder lang mit Bestimmtheit vollziehen wird. Die autonom gewordene abstrakte Kunst unterliegt auch hier dem „Naturgesetz" und ist gezwungen, ebenso vorzugehen, wie ehemals die Natur, die mit Protoplasma und Zellen bescheiden anfing, um ganz allmählich zu immer komplizierteren Organismen fortzuschreiten. Die abstrakte Kunst schafft heute auch primäre oder mehr oder weniger primäre Kunstorganismen, deren weitere Entwicklung der heutige Künstler nur in unbestimmten Umrissen ahnen kann, und die ihn locken, aufregen, aber auch beruhigen, wenn er in die vor ihm liegende Perspektive der Zukunft blickt. Es darf hier beispielsweise bemerkt werden, daß die an der Zukunft der abstrakten Kunst Zweifelnden mit dem Entwicklungsstadium der Amphibien rechnen, die von entwickelten Wirbeltieren beträchtlich weit entfernt sind, und nicht das Endresultat der Schöpfung darstellen, sondern den „Anfang".

mend, und die Bahn des Exzentrischen bleibt der Kunst in vollem Maße frei und offen.

Kunst und Natur

Der Finger wächst aus der Hand genau so, wie ein Zweig aus dem Ast wachsen muß — nach dem Prinzip der allmählichen Entwicklung aus dem Zentrum (Fig. **77**). In der Malerei kann eine Linie „frei" liegen, ohne sich dem Gesamten äußerlich unterzuordnen, ohne eine äußere Beziehung zum Zentrum zu haben — die Unterordnung ist hier innerer Natur. Auch diese einfache Tatsache darf bei der Analyse der Beziehungen zwischen Kunst und Natur nicht unterschätzt werden[1].

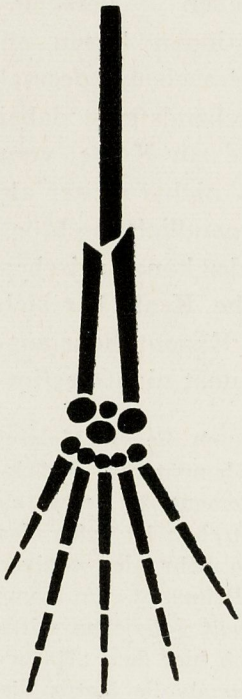


Fig. **77**
Schema einer Extremität eines Wirbeltiers.
Abschluß d. zentralen Aufbaues.

[1] In den enggezogenen Grenzen dieser Schrift können diese überaus wichtigen Fragen nur flüchtig gestreift werden: sie gehören zur Kompositionslehre. Hier muß nur betont werden, daß die Elemente auf verschiedenen

Der Grundunterschied ist der Zweck, oder — genauer gesagt — das Mittel zum Zweck, und der Zweck muß letzten Endes in der Kunst und in der Natur in bezug auf den Menschen derselbe sein. Jedenfalls ist es weder hier, noch dort ratsam, die Schale für die Nuß zu halten.

Was die Mittel anlangt, bewegen sich Kunst und Natur in bezug auf den Menschen auf verschiedenen Wegen, die weit voneinander entfernt sind, wenn sie auch zu e i n e m Punkt streben. Über diesen Unterschied soll volle Klarheit herrschen.

Jede Art Linie sucht nach geeigneten äußeren Mitteln, die ihr die jeweils nötige Gestaltung ermöglichen — und zwar auf der allgemein-ökonomischen Basis: minimale Anstrengung zu maximalem Ergebnis.

Graphik

Die im Abschnitt über den Punkt besprochenen Materialeigenschaften der „G r a p h i k" beziehen sich im allgemeinen ebenso auf die Linie, die erste natürliche Folge des Punktes ist: leichte Herstellung in der Radierung (besonders in der Ätzung) bei tiefem Hineinbetten der Linie, sorgsame, schwierige Arbeit im Holzschnitt, leichtes Auf-der-Fläche-Liegen in der Lithographie.

Hier ist es interessant, einige Beobachtungen in bezug auf diese drei technischen Verfahren und über den Grad ihrer Beliebtheit zu machen.

Die Reihenfolge ist:
1. Holzschnitt — Fläche, als leichtestes Resultat,
2. Radierung — Punkt, Linie,
3. Lithographie — Punkt, Linie, Fläche.
So ungefähr stuft sich das künstlerische Interesse für die Elemente und für die entsprechenden Verfahren ab.

---

schöpferischen Gebieten die gleichen sind, und daß die Unterschiede sich erst im Aufbau zeigen. Auch die hier gebrachten Beispiele sollen nur als solche betrachtet werden.

Holzschnitt

1. Nach einem lange Zeit andauernden Interesse für die Pinselmalerei und nach der damit verbundenen Unterschätzung (in vielen Fällen Verachtung) der graphischen Mittel erwacht plötzlich die Wertschätzung des vergessenen, insbesondere des deutschen Holzschnittes. Der Holzschnitt wird zuerst als eine niedrigere Art von Kunst nur nebenbei betrieben, bis er sich weiter und siegreicher ausbreitet und schließlich den speziellen Typ des deutschen Graphikers schafft. Abgesehen von anderen Gründen ist diese Tatsache mit der Fläche innerlich fest verbunden, die zu dieser Zeit eine scharfe Aufmerksamkeit beansprucht — Flächenzeit der Kunst oder Flächenkunst. Die Fläche, das Hauptausdrucksmittel der damaligen Malerei, eroberte bald darauf die Plastik, die zur Flächenplastik wurde. Heute ist es klar, daß dieses — vor zirka 30 Jahren entstandene — Entwicklungsstadium in der Malerei und fast zugleich in der Plastik ein damals unbewußter Anlauf zur Architektur war. Daher das bereits erwähnte „plötzliche" Aufwachen der Baukunst[1].

Linie in der Malerei

Es ist selbstverständlich, daß die Malerei sich wieder mit ihrem anderen Hauptmittel — der Linie — befassen mußte. Das geschah (und geschieht noch) in der Form einer normalen Entwicklung der Ausdrucksmittel, einer ruhig vor sich gehenden Evolution, die zuerst als Revolution aufgefaßt wurde, wie das von seiten vieler Theoretiker noch heute getan wird, und zwar insbesondere gegenüber der Verwendung der abstrakten Linie in der Malerei. Soweit die abstrakte Kunst von diesen Theoretikern anerkannt wird, beurteilen sie die Verwendung der Linie in der Graphik günstig, beurteilen aber ihre Verwendung in der Malerei als ihrer Natur widersprechend, und deshalb als unerlaubt. Auch dieser Fall ist für das Durcheinander der Begriffe als einleuchtendes Beispiel charakteristisch: das, was sich leicht voneinander trennen läßt, voneinander abgegliedert werden sollte, wird durcheinandergemengt (Kunst, Natur), und umgekehrt wird das Zusammengehörende (in diesem Falle Malerei und Graphik) sorgfältig voneinander geschieden. Die Linie wird hier als ein „graphisches" Element taxiert, das bei „malerischen" Absichten nicht verwendet werden darf, obwohl ein Wesensunterschied zwischen „Graphik" und „Malerei" nicht

---

[1] Ein Beispiel für den befruchtenden Einfluß der Malerei auf die anderen Künste. Eine Bearbeitung dieses Themas würde sicher zu überraschenden Entdeckungen in der Entwicklungsgeschichte der sämtlichen Künste führen.

gefunden werden kann, und also auch von den erwähnten Theoretikern nie aufgestellt werden konnte.

Radierung

2. Die fest im Material liegende, und ganz besonders die sehr dünne Linie zu erzeugen, dazu ist unter den vorhandenen Techniken am präzisesten die Radierung imstande. Also wurde sie aus dem alten Vorratskasten hervorgeholt. Und das beginnende Suchen nach elementaren Formen mußte unbedingt zur dünnsten Linie führen, die abstrakt gesehen unter den Linien ein „absoluter" Klang ist.

Anderseits zieht dieselbe Neigung zum Primären noch eine andere Konsequenz nach sich — die möglichst nackte Anwendung einer Hälfte der Gesamtform unter Ausschaltung der anderen[1]. Speziell in der Radierung ist bei den Schwierigkeiten, auf welche die Verwendung der Farbe stößt, die Beschränkung auf die rein „zeichnerische" Form besonders natürlich, weshalb die Radierung eine spezifische Schwarz-Weiß-Technik ist.

Lithographie

3. Die Lithographie — als letzte Erfindung in der Reihe der graphischen Verfahren — gewährt in der Handhabung die höchste Biegsamkeit und Elastizität.

Eine besondere Geschwindigkeit der Herstellung entspricht, mit einer fast unverwüstlichen Festigkeit der Platte verbunden, vollkommen dem „Geist unserer Zeit". Punkt, Linie, Fläche, Schwarz-Weiß, farbige Werke — alles wird mit höchster Ökonomie erreicht. Die Biegsamkeit in der Behandlung des lithographischen Steins, d. h. der leichte Auftrag mit jedem Werkzeug und die fast unbeschränkten Möglichkeiten der Verbesserung — besonders das Herausnehmen von fehlerhaften Stellen, was weder der Holzschnitt, noch die Radierung gerne duldet — und die dadurch gegebene Leichtigkeit der Ausführung von Arbeiten ohne genauen vorher gefaßten Plan (z. B. bei Experimenten) entsprechen im höchsten Maße der heutigen Notwendigkeit, nicht nur der äußeren, sondern auch der inneren.

Auf dem konsequenten Wege zu primären Elementen mußten als Teilzweck dieser Schrift schließlich auch die besonderen Eigenschaf-

---

[1] Z. B. das Ausschließen der Farbe, oder wenigstens das Reduzieren derselben auf den minimalen Klang in einer Anzahl kubistischer Werke.

ten des Punktes gefunden und beleuchtet werden. Auch hier stellt die Lithographie ihre reichen Mittel zur Verfügung [1].

Punkt — Ruhe. Linie — innerlich bewegte Spannung, aus der Bewegung entstanden. Die beiden Elemente — Kreuzungen, Zusammenstellungen, die eine eigene „Sprache" bilden, die durch Worte nicht erreichbar ist. Das Ausschließen der „Zutaten", die den inneren Klang dieser Sprache dämpfen und verdunkeln, verleiht dem malerischen Ausdruck die höchste Knappheit und die höchste Präzision. Und die reine Form stellt sich dem lebendigen Inhalt zur Verfügung.

---

1 Es sei noch erwähnt, daß die drei Verfahren einen sozialen Wert haben und mit sozialen Formen in Beziehung stehen. Die Radierung ist gewiß aristokratischer Natur: sie kann nur wenige gute Abzüge liefern, die außerdem jedesmal anders ausfallen, so daß jeder Abzug ein Unikum ist. Der Holzschnitt ist ausgiebiger und gleichwertiger, aber nur auf umständliche Weise zur Anwendung von Farbe geeignet. Die Lithographie dagegen ist imstande, fast unbeschränkt viele Abzüge im schnellsten Tempo auf rein mechanischem Wege abzuwerfen, und nähert sich durch die sich immer mehr entwickelnde Anwendung der Farbe dem handgemalten Bild, und erzeugt jedenfalls einen gewissen Ersatz für das Bild. Damit ist die demokratische Natur der Lithographie deutlich gekennzeichnet.

GRUNDFLÄCHE

Unter der Grundfläche wird die materielle Fläche verstanden, die berufen ist, den Inhalt des Werkes aufzunehmen. **Begriff**

Sie wird hier mit GF bezeichnet.

Die schematische GF ist von 2 horizontalen und 2 vertikalen Linien begrenzt und dadurch im Bereich ihrer Umgebung als selbständiges Wesen umrissen.

Nachdem die Charakteristik der Horizontalen und der Vertikalen gegeben wurde, muß der Grundklang der GF von selbst klarwerden: zwei Elemente der kalten Ruhe und zwei Elemente der warmen Ruhe sind zwei Doppelklänge der Ruhe, die den ruhigen = objektiven Klang der GF bestimmen. **Linienpaare**

Das Überwiegen des einen oder des anderen Paares, d. h. die überwiegende Breite oder die überwiegende Höhe der GF bestimmen jeweils das Überwiegen der Kälte oder der Wärme des objektiven Klanges. So werden also die einzelnen Elemente von vornherein in eine kältere oder wärmere Atmosphäre hineingebracht, und dieser Zustand ist später durch die größte Anzahl von entgegengesetzten Elementen nicht mehr vollkommen zu beseitigen — eine Tatsache, die nie vergessen werden darf. Selbstverständlich stellt diese Tatsache viele kompositionelle Möglichkeiten zur Verfügung. Z. B. eine Aufhäufung von aktiven, nach oben strebenden Spannungen auf einer kälteren GF (Breitformat) wird diese Spannungen immer mehr oder weniger „dramatisieren", da hier die Hemmung eine besondere Kraft hat. Solche über die Grenze getriebenen Hemmungen können sogar zu peinlichen, ja unerträglichen Empfindungen führen.

Die objektivste Form der schematischen GF ist das Quadrat — die beiden Paare der Grenzlinien besitzen die gleiche Kraft des Klanges. Kälte und Wärme sind relativ ausgeglichen. **Quadrat**

Eine Zusammenstellung der objektivsten GF mit einem einzigen Element, das auch die höchste Objektivität in sich trägt, hat zum Resultat eine Kälte, die dem Tod gleicht — sie kann als Symbol des Todes gelten. Nicht umsonst hat gerade unsere Zeit solche Beispiele geliefert.

Aber eine „vollkommen" objektive Zusammenstellung eines „vollkommen" objektiven Elementes mit der „vollkommen" objektiven

GF darf nur relativ aufgefaßt werden. Absolute Objektivität kann nicht erreicht werden.

Natur der GF

Und dies hängt nicht nur von der Natur der einzelnen Elemente, sondern von der Natur der GF selbst ab, was unermeßlich wichtig ist und als eine von den Kräften des Künstlers unabhängige Tatsache aufgefaßt werden muß.

Diese Tatsache ist aber anderseits eine Quelle großer Kompositionsmöglichkeiten — Mittel zum Zweck.

Und dem liegen folgende einfache Gegebenheiten zugrunde.

Klänge

Jede schematische GF, die durch 2 horizontale und 2 vertikale Linien erzeugt wird, hat dementsprechend 4 Seiten. Und jede dieser 4 Seiten entwickelt einen nur ihr eigenen Klang, der über die Grenzen der warmen und der kalten Ruhe hinausgeht. Also gesellt sich jedesmal zum Klang der warmen bzw. der kalten Ruhe ein zweiter Klang, der mit der Lage der Linie = Grenze unabänderlich und organisch verbunden ist.

Die Lage der beiden horizontalen Linien ist oben und unten. Die Lage der beiden vertikalen Linien ist rechts und links.

Oben und unten

Daß jedes lebende Wesen zu „oben" und „unten" in einem ständigen Verhältnis steht und unbedingt bleiben muß, überträgt sich auch auf die GF, die als solche selbst ein lebendes Wesen ist. Dieses kann teilweise auch als Assoziation erklärt werden, oder als Übertragung eigener Beobachtungen auf die GF. Es ist aber unbedingt anzunehmen, daß diese Tatsache tiefere Wurzeln hat — lebendes Wesen. Für einen Nichtkünstler kann diese Behauptung befremdend klingen. Es ist aber bestimmt anzunehmen, daß jeder Künstler das „Atmen" der noch unberührten GF — wenn auch unbewußt — empfindet und daß er — mehr oder weniger bewußt — die Verantwortung gegenüber diesem Wesen fühlt, und sich bewußt wird, daß eine leichtsinnige Mißhandlung dieses Wesens etwas vom Mord an sich habe. Der Künstler „befruchtet" dieses Wesen und weiß, wie folgsam und „beglückt" die GF die richtigen Elemente in richtiger Ordnung aufnimmt. Dieser zwar primitive, doch lebende Organismus verwandelt sich durch richtige Behandlung in einen neuen, lebendigen Organismus, der nicht mehr primitiv ist, sondern alle Eigenschaften eines entwickelten Organismus offenbart.

Das „O b e n“ erweckt die Vorstellung eines größeren Lockerseins, ein Gefühl der Leichtigkeit, einer Befreiung, und schließlich der Freiheit. Von diesen drei miteinander verwandten Eigenschaften gibt jede einen immer wieder etwas anders gefärbten Mitklang. **Oben**

Das „Lockersein“ verneint die Dichtheit. Je näher an der oberen Grenze der GF, desto zersetzter scheinen die einzelnen kleinsten Flächen zu sein.

Die „Leichtigkeit“ führt zu weiterer Erhöhung dieser inneren Eigenschaft — die einzelnen kleinsten Flächen sind nicht nur weiter voneinander entfernt, sie verlieren selbst am Gewicht, und dadurch noch mehr an der Tragfähigkeit. Jede schwerere Form gewinnt dadurch an dieser oberen Stelle der GF an Gewicht. Die Note des Schweren erhält einen stärkeren Klang.

Die „Freiheit“ erzeugt den Eindruck der leichteren „Bewegung“[1], und die Spannung kann sich hier leichter ausspielen. Das „Steigen“ oder das „Fallen“ gewinnt an Intensität. D i e H e m m u n g i s t a u f d a s M i n i m u m r e d u z i e r t.

Das „U n t e n“ wirkt vollkommen entgegengesetzt: Verdichtung, Schwere, Gebundenheit. **Unten**

Je mehr man sich der unteren Grenze der GF nähert, desto dichter wird die Atmosphäre, die einzelnen kleinsten Flächen liegen immer näher beieinander, wodurch sie die größeren und schwereren Formen mit immer wachsender Leichtigkeit tragen. Diese Formen verlieren an Gewicht, und die Note des Schweren nimmt an Klang ab. Das „Steigen“ wird erschwert — die Formen scheinen sich mit Gewalt loszureißen, und es ist fast ein Zischen der Reibung hörbar. Anstrengung nach oben und gehemmtes „Fallen“ nach unten. Die Freiheit der „Bewegung“ wird immer mehr begrenzt. D i e H e m m u n g e r r e i c h t i h r M a x i m u m.

Diese Eigenschaften der oberen und der unteren Horizontale, die zusammen einen Doppelklang des höchsten Gegensatzes bilden, können zum Zweck der „Dramatisierung“ noch verstärkt werden, und

[1] Begriffe, wie „Bewegung“, „Steigen“, „Fallen“ usw., sind der materiellen Welt entnommen. Auf der malerischen GF sind sie als in den Elementen lebende Spannungen zu verstehen, die durch die Spannungen der GF modifiziert werden.

zwar natürlicherweise durch eine gewisse Aufhäufung von schwereren Formen unten und leichteren oben. Dadurch wird der Druck bzw. die Spannung nach beiden Richtungen noch bedeutend vergrößert.

Und umgekehrt können diese Eigenschaften teilweise ausgeglichen, jedenfalls gemildert werden — und selbstverständlich durch Anwendung des entgegengesetzten Mittels: schwerere Formen oben, leichtere unten. Oder wenn der Fall der Spannungsrichtung gegeben ist, so können die Spannungen von oben nach unten oder von unten nach oben gerichtet werden. Ebenso kommt ein relativer Ausgleich zustande.

Diese Möglichkeiten können ganz schematisch so dargestellt werden:

1. Fall — „Dramatisierung"

oben	GF-Gewicht	2	
	Formen-Gewicht	2	
		4	
			4:8
unten	GF-Gewicht	4	
	Formen-Gewicht	4	
		8	

2. Fall — „Ausgleich"

oben	GF-Gewicht	2	
	Formen-Gewicht	4	
		6	
			6:6
unten	GF-Gewicht	4	
	Formen-Gewicht	2	
		6	

Es ist vielleicht anzunehmen, daß mit der Zeit wirklich Möglichkeiten gefunden werden, um das Ausmessen im ebengemeinten Sinne

mit mehr oder weniger Genauigkeit zu verwirklichen. Dann würde jedenfalls meine eben gebrachte grobschematische Formel so korrigiert werden, daß das Relative im „Ausgleich“ mit Klarheit hervortritt. Aber die Ausmessungsmittel, über die wir verfügen, sind noch überaus primitiv. Man kann sich heute kaum vorstellen, wie z. B. das Gewicht eines kaum sichtbaren Punktes durch eine genaue Zahl ausgedrückt werden könnte. Schon deshalb, weil der Begriff „Gewicht“ nicht einem materiellen Gewicht entspricht, sondern vielmehr Ausdruck einer inneren Kraft, oder in unserem Falle einer inneren Spannung ist.

Rechts und links

Die Lage der beiden vertikalen Begrenzungslinien ist rechts und links. Das sind Spannungen, deren innerer Klang durch warme Ruhe bestimmt wird und die in unserer Vorstellung mit dem Aufstieg verwandt sind.

Also gesellen sich zu den beiden verschieden gefärbten kalten Ruhen zwei warme Elemente, die, schon prinzipiell gedacht, nicht identisch sein können.

Hier tritt sofort die Frage in den Vordergrund: welche Seite der GF für die rechte und welche für die linke gehalten wird? Die rechte Seite der GF sollte eigentlich diejenige sein, die unserer linken Seite gegenübersteht, und umgekehrt — so, wie es bei jedem anderen lebenden Wesen der Fall ist. Wenn es wirklich so wäre, so würden wir leicht unsere menschlichen Eigenschaften auf die GF übertragen können, und dadurch auch die beiden in Frage kommenden Seiten der GF zu definieren imstande sein. Bei der Mehrzahl der Menschen ist die rechte Seite die entwickeltere und dadurch die freiere, und die linke gehemmter und gebundener.

Bei den Seiten der GF ist aber das Gegenteil der Fall.

Links

Das „Links“ der GF erweckt die Vorstellung eines größeren Lockerseins, ein Gefühl der Leichtigkeit, der Befreiung, und schließlich der Freiheit. Es wird hier also die Charakteristik des „Oben“ vollkommen wiederholt. Der Hauptunterschied liegt nur am Grade dieser Eigenschaften. Das „Lockersein“ von „Oben“ weist unbedingt einen höheren Grad der Lockerung auf. „Links“ sind mehr Elemente der Dichtheit, aber der Unterschied zu „Unten“ ist doch sehr groß. Auch an Leichtigkeit tritt „Links“ vor „Oben“ zurück, wobei

aber das Gewicht von „Links“ im Vergleich zu „Unten“ viel geringer ist. Ähnlich sieht es auch mit der Befreiung aus und die „Freiheit“ ist „Links“ gebundener als „Oben“.

Es ist besonders wichtig, daß die Grade dieser drei Eigenschaften auch bei „Links“ sich selbst variieren, und zwar so, daß sie von der Mitte aus in der Richtung nach oben sich steigern und nach unten an Klang verlieren. Hier wird das „Links“ sozusagen vom „Oben“ und vom „Unten“ angesteckt, was eine besondere Bedeutung für die beiden durch „Links“ einerseits und durch „Oben“ und „Unten“ anderseits sich bildenden Winkel gewinnt.

Auf Grund dieser Tatsachen kann leicht die weitere Parallele mit dem Menschen gezogen werden — die zunehmende Befreiung von unten nach oben, und zwar auf der rechten Seite.

Also kann angenommen werden, daß diese Parallele eine wirkliche Parallele zweier Arten lebender Wesen ist, und daß die GF tatsächlich als ein derartiges Wesen verstanden und behandelt werden muß. Da aber während der Arbeit die GF noch vollkommen mit dem Künstler zusammenhängt, von ihm noch nicht losgelöst ist, so ist sie ihm gegenüber als eine Art Spiegelung aufzufassen, bei welcher die linke Seite die rechte ist. Und darum ist es klar, daß ich hier bei der angenommenen Bezeichnung bleiben muß: hier wird die GF nicht als ein Teil des fertigen Werkes behandelt, sondern lediglich als Grund, auf dem das Werk aufgebaut werden soll[1].

Rechts

So wie das „Links“ der GF innerlich mit „Oben“ verwandt ist, ebenso ist das „R e c h t s“ gewissermaßen die Fortsetzung von „Unten“ — Fortsetzung mit derselben Abschwächung. Verdichtung, Schwere, Gebundenheit nehmen ab, aber trotzdem stoßen die Spannungen auf einen Widerstand, der größer, dichter und härter ist als der Widerstand von „Links“.

---

[1] Scheinbar überträgt sich diese Einstellung später auf das fertige Werk, und wahrscheinlich nicht für den Künstler selbst, sondern auch für den objektiven Beschauer, zu dem einigermaßen der Künstler gerechnet werden muß, z. B., wenn er die Stellung des objektiven Beschauers zu Werken anderer Künstler einnimmt. Vielleicht erklärt sich aber diese Einstellung — das rechts vor mir Liegende ist das „rechts“ — durch die reale Unmöglichkeit, uns dem Werk gegenüber vollkommen objektiv zu verhalten und das Subjektive ganz auszuschalten.

Aber ebenso wie bei „Links“ teilt sich dieser Widerstand in zwei Teile — von der Mitte aus wächst er nach unten und verliert an Kraft nach oben. Hier ist derselbe Einfluß auf die sich bildenden Winkel festzustellen, wie es bei „Links“ bemerkt wurde — auf den oberen rechten Winkel und auf den unteren Rechten.

Literarisch

Mit diesen beiden Seiten ist noch ein spezielles Gefühl verbunden, das durch die beschriebenen Eigenschaften zu erklären ist. Dieses Gefühl hat einen „literarischen“ Beigeschmack, der wieder tiefgehende Verwandtschaften zwischen verschiedenen Künsten enthüllt, und der wieder die sehr tiefliegende allgemeine Wurzel der sämtlichen Künste — und schließlich der sämtlichen geistigen Gebiete — vorahnen läßt. Dieses Gefühl ist das Resultat der zwei einzigen Bewegungsmöglichkeiten des Menschen, die trotz verschiedener Kombinationen doch tatsächlich nur zwei sind.

Ferne

Das nach „Links“ — Insfreiegehen — ist eine Bewegung in die Ferne. Hierhin entfernt sich der Mensch aus seiner gewohnten Umgebung, er befreit sich von den auf ihn lastenden Gewohnheitsformen, die seine Bewegungen durch eine fast steinerne Atmosphäre hemmen, und er atmet immer mehr und mehr Luft. Er geht auf „Abenteuer“. Die Formen, die ihre Spannungen nach links gerichtet haben, haben dadurch etwas „Abenteuerliches“, und die „Bewegung“ dieser Formen gewinnt immermehr an Intensität und Geschwindigkeit.

Haus

Das nach „Rechts“ — Insgebundengehen — ist eine Bewegung nach Hause. Diese Bewegung ist mit einer gewissen Müdigkeit verbunden, und ihr Ziel ist die Ruhe. Je näher bei „Rechts“, desto matter und langsamer wird diese Bewegung — so werden die Spannungen der nach rechts gehenden Formen immer geringer und die Bewegungsmöglichkeit wird immer begrenzter.

Wenn ein entsprechender „literarischer“ Ausdruck für „Oben“ und „Unten“ notwendig ist, so wird man durch Assoziation sofort zu den Beziehungen Himmel und Erde kommen.

So sind 4 Grenzen der GF folgendermaßen darzustellen:

Reihenfolge	Spannung	„Literarisch“
1. oben	zum	Himmel,
2. links	zur	Ferne,
3. rechts	zum	Haus,
4. unten	zur	Erde.

Man stelle sich nicht vor, daß diese Beziehungen buchstäblich zu verstehen sind, und glaube insbesondere nicht, daß sie die Kompositionsidee bestimmen können. Sie haben den Zweck, die inneren Spannungen der GF analytisch darzustellen und diese Spannungen zum Bewußtsein zu bringen, was, soviel ich weiß, bisher in einer klaren Form noch nicht gemacht wurde, obwohl es für die künftige Kompositionslehre als wichtiger Bestandteil zu bewerten ist. Hier kann nur flüchtig bemerkt werden, daß diese organischen Eigenschaften der Fläche sich weiter auf den Raum übertragen, wobei der Begriff des Raumes vor dem Menschen und der Begriff des Raumes um den Menschen — trotz der inneren Verwandtschaft der beiden — doch einige Unterschiede aufweisen würden. Ein Kapitel für sich.

Jedenfalls sind bei der Annäherung an jede der vier Grenzseiten der GF gewisse Widerstandskräfte zu spüren, welche die Einheit der GF

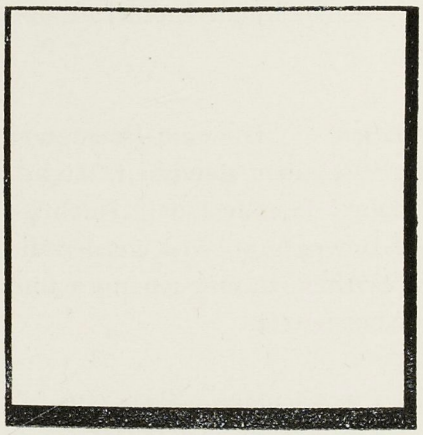


Fig. **77**
Widerstandskräfte der 4 Seiten des Quadrats.

von der sie umgebenden Welt definitiv scheiden. Deshalb unterliegt die Annäherung einer Form an die Grenze einem besonderen Einfluß, was in der Komposition von entscheidender Wichtigkeit ist. Die Widerstandskräfte der Grenzen unterscheiden sich voneinander nur durch den Grad des Widerstandes, was graphisch z. B. auf folgende Weise dargestellt werden kann (Fig. **77**).

Oder es können die Widerstandkräfte in Spannungen übersetzt werden und ihren graphischen Ausdruck in verschobenen Winkeln finden.

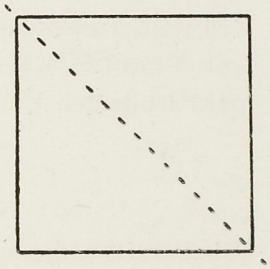


Fig. **78**
Äußerer Ausdruck des Quadrats, 4 Winkel zu je 90°.

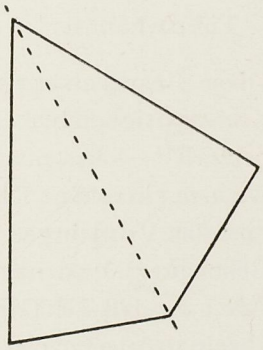


Fig. **79**
Innerer Ausdruck des Quadrats,
z. B. Winkel — 60°, 80°, 90°, 130°.

Relatives

Im Anfang dieses Abschnittes wurde das Quadrat die „objektivste" Form der GF genannt. Die weitere Analyse hat aber deutlich gezeigt, daß die Objektivität auch in diesem Falle nicht anders als relativ verstanden werden darf, und daß auch hier das „Absolute" nicht zu erreichen ist. Mit anderen Worten: die vollkommene „Ruhe" bietet nur der Punkt, solange er isoliert bleibt. Die isolierte Horizontale oder Vertikale verfügt über eine sozusagen gefärbte Ruhe, da die Wärme und die Kälte farbig aufzufassen sind. So darf auch das Quadrat nicht als eine farblose Form bezeichnet werden[1].

Ruhe

Unter den Flächenformen neigt der Kreis am meisten zur ungefärbten Ruhe, weil er das Resultat von zwei stets gleichmäßig wirkenden Kräften ist und das Gewaltsame des Winkels nicht kennt. Der zentrale Punkt im Kreise ist demnach die vollkommenste Ruhe des nicht mehr isolierten Punktes.

Wie bereits angedeutet wurde, kann die GF prinzipiell zwei typische Möglichkeiten im Tragen der Elemente bieten:

1. die Elemente liegen auf der GF relativ so materiell, daß sie den Klang der GF besonders stark betonen, oder
2. sie sind mit der GF so locker verbunden, daß diese fast gar nicht mitklingt, sozusagen verschwindet, und die Elemente im Raum „schweben", der aber keine präzisen Grenzen (besonders in der Tiefe) kennt.

Diese Besprechung der beiden Fälle gehört zur Konstruktions- und Kompositionslehre. Besonders der zweite Fall — die „Vernichtung" der GF — kann nur im Zusammenhang mit den inneren Eigenschaften der einzelnen Elemente klar erläutert werden: das Zurücktreten und das Vordringen der Formelemente dehnt die GF nach vorn (zum Beschauer) und nach hinten, in die Tiefe (vom Beschauer) in der Art aus, daß die GF wie eine Ziehharmonika in beiden Richtungen auseinandergezogen wird. Diese Kraft besitzen im starken Maße die Farbelemente[2].

---

[1] Nicht umsonst ist die Verwandtschaft des Quadrates mit Rot so deutlich: Quadrat $\rightleftarrows$ Rot.

[2] S. „Über das Geistige".

Wenn durch die quadratische GF eine Diagonale gezogen wird, so steht diese Diagonale zur Horizontalen in einem Winkel von 45°. Beim Übergang der quadratischen GF in andere rechtwinklige Flächen nimmt dieser Winkel zu oder ab. Die Diagonale bekommt eine zunehmende Neigung entweder zur Vertikalen oder zur Horizontalen. Deshalb kann sie als ein gewisser Spannungsmesser aufgefaßt werden (Fig. **80**).

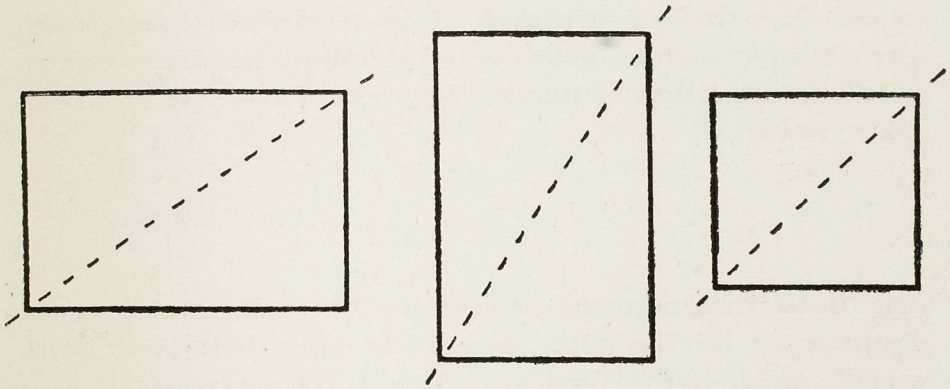


Fig. **80**
Diagonale Achse.

So entstehen die sogenannten Hoch- und Langformate, die in der „gegenständlichen" Malerei meistens eine rein naturalistische Bedeutung haben und von der inneren Spannung unberührt bleiben. Schon in den Malschulen lernte man das Hochformat als ein Kopfformat kennen und das Langformat als das Format der Landschaft[1]. Besonders hatten sich diese Bezeichnungen in Paris eingebürgert, und wurden wohl von da nach Deutschland verpflanzt.

Abstrakte Kunst

Es ist ohne weiteres klar, daß die geringste Abweichung der Diagonalen oder des Spannungsmessers von der Vertikalen oder von der Horizontalen in der kompositionellen, und ganz besonders in der

[1] Der Akt beanspruchte naturgemäß ein besonders hochgezogenes Hochformat.

abstrakten Kunst entscheidend ist. Alle Spannungen der Einzelformen auf der GF bekommen dann jedesmal andere Richtungen und werden selbstverständlich jedesmal anders gefärbt. Aber auch die Formenkomplexe werden nach oben entweder zusammengepreßt oder in die Länge gezogen. So kann bei ungeschickter Wahl des Flächenformats eine gutgemeinte Ordnung zu einer abstoßenden Unordnung werden. Natürlich verstehe ich hier unter „Ordnung“ nicht allein den mathematischen „Harmonieaufbau“, in dem die sämtlichen Elemente in klarabgemessenen Richtungen liegen, sondern auch den Aufbau nach dem Prinzip des Gegensatzes. Z. B. können die nach oben strebenden Elemente durch das Langformat „dramatisiert“ werden, indem sie in das Milieu der Hemmung gebracht werden. Dies sei nur als Wegweiser für die Kompositionslehre erwähnt.

Aufbau

Weitere Spannungen

Der Überschneidungspunkt der beiden Diagonalen bestimmt das Zentrum der GF. Die durch dieses Zentrum geführte Horizontale und die darauffolgende Vertikale teilen die GF in vier primäre Teile, deren jeder ein spezifisches Gesicht hat. Sie berühren sich alle mit ihren Spitzen in dem „gleichgültigen“ Zentrum, von dem in diagonaler Richtung Spannungen ausströmen (Fig. **81**).

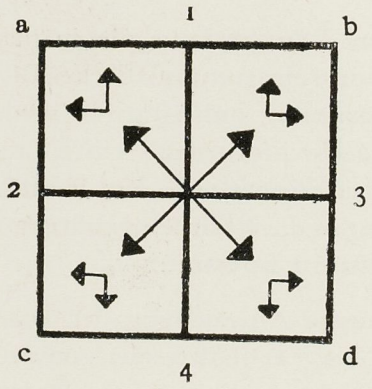


Fig. **81**
Spannungen aus dem Zentrum.

Die Zahlen 1, 2, 3, 4 sind die Widerstandskräfte der Grenzen.
a, b, c, d sind die Bezeichnungen der vier primären Teile.

Dieses Schema ermöglicht folgende Konsequenzen:

Gegensätze

Teil a — Spannung zu 1 2 = lockerste Zusammenstellung,
Teil d — Spannung zu 3 4 = größter Widerstand.

So liegen die Teile a und d im höchsten Gegensatz zueinander.

Teil b — Spannung zu 1 3 = gemäßigter Widerstand nach oben,
Teil c — Spannung zu 2 4 = gemäßigter Widerstand nach unten.

So liegen die Teile b und c im gemäßigten Gegensatz zueinander und lassen leicht ihre Verwandtschaft erkennen.

In Kombination mit den Widerstandskräften der Flächengrenzen ergibt sich ein Gewichtsschema (Fig. **82**).

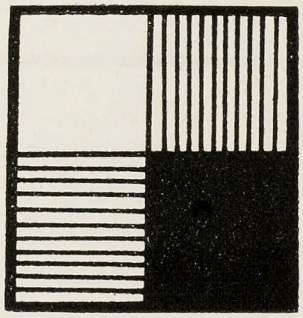


Fig. **82**
Gewichtsverteilung.

Die Zusammenstellung der beiden Tatsachen ist entscheidend und beantwortet die Frage, welche von den Diagonalen — bc oder ad — die „harmonische", und welche die „disharmonische" genannt werden soll (Fig. **83**)[1].

[1] Vgl. Fig. **79** — die zum Winkel oben rechts abweichende Achse.

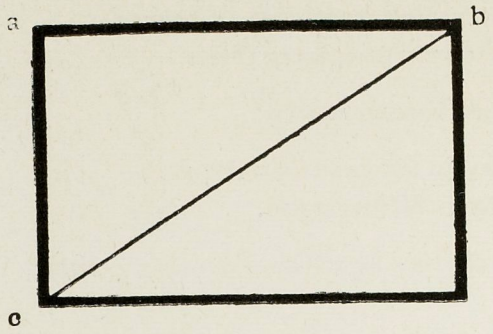


Fig. **83**
„Harmonische“ Diagonale.

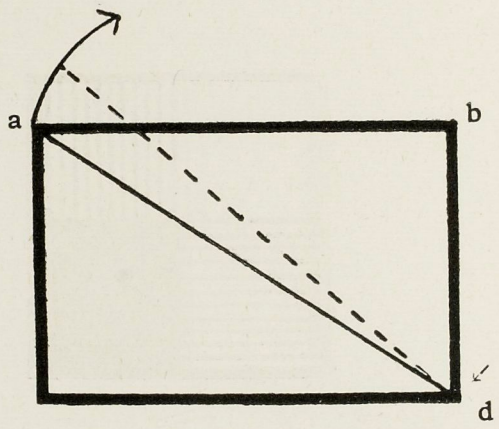


Fig. **84**
„Disharmonische“ Diagonale.

Gewicht
122

Das Dreieck abc liegt entschieden leichter auf dem unteren, als das Dreieck abd, das einen gewissen Druck ausübt und schwer auf dem

unteren lastet. Dieser Druck konzentriert sich besonders auf den Punkt d, wodurch die Diagonale scheinbar die Neigung bekommt, von Punkt a nach oben abzuweichen und sich dann aus dem Zentrum zu verschieben. Im Vergleich zu der ruhigen Spannung cb ist die Spannung da komplizierterer Natur — zu der rein diagonalen Richtung gesellt sich eine Ablenkung nach oben. So können die beiden Diagonalen auch noch anders bezeichnet werden:

cb — „lyrische" Spannung,
da — „dramatische" Spannung.

Inhalt

Diese Bezeichnungen sind selbstverständlich nur als Pfeile zu verstehen, welche die Richtungen zum inneren Inhalt andeuten. Es sind Brücken vom Äußeren zum Inneren[1].

Jedenfalls darf wiederholt werden: jede Stelle der GF ist individuell mit der ihr allein gehörenden Stimme und inneren Färbung.

Methode

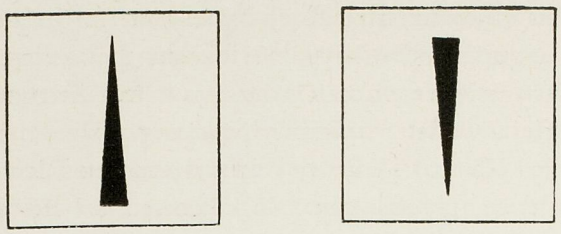
Die hier verwendete Analyse der GF ist ein Beispiel der prinzipiellen wissenschaftlichen Methode, die zum Aufbau der jungen Kunstwissenschaft beitragen soll. (Dies ist ihr theoretischer Wert.) Die einfachen darauffolgenden Beispiele deuten auf den Weg zur praktischen Anwendung hin.

Anwendung

Eine einfache spitze Form, die einen Übergang von der Linie zur Fläche darstellt und dadurch die Eigenschaften der Linie und der Fläche in sich vereinigt, wird in den besprochenen Richtungen auf die „objektivste" GF gebracht. Welche Folgen entstehen?

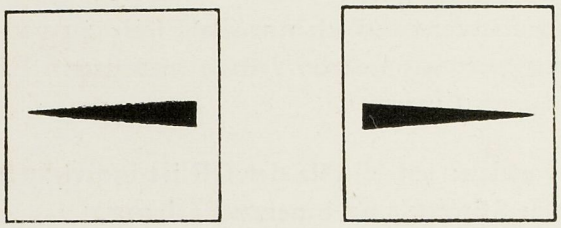
---

[1] Es wäre eine wichtige Aufgabe, verschiedene Werke mit deutlichem diagonalem Aufbau in bezug auf die Art der Diagonale und in bezug auf ihre innere Verbindung mit dem malerischen Inhalt dieser Werke zu untersuchen. Ich habe z. B. den diagonalen Aufbau verschiedentlich verwendet, was ich bewußt erst später bemerkte. Auf Grund der obengegebenen Formel kann z. B. die „Komposition I" (1910) so definiert werden: Aufbau cb und da mit energischer Betonung des cb — dies ist das Rückgrat des Bildes.



A I. Vertikale Lage
„Warme Ruhe“

Fig. **85**



II. Horizontale Lage
„Kalte Ruhe“

Fig. **86**

Gegensätze Es sind zwei Paare des Gegensatzes entstanden:

Das erste Paar (I) ist ein Beispiel des höchsten Gegensatzes,
da die Form links nach dem lockersten Widerstand hin gerichtet ist, und die Form rechts nach dem härtesten.

Das zweite Paar (II) ist Beispiel eines milden Gegensatzes,
da beide Formen nach den milderen Widerständen hin gerichtet sind und ihre Formspannungen sich voneinander nur mild unterscheiden.

Äußere Parallele In beiden Fällen befinden sich die Formen in einem parallelen Verhältnis zu der GF, was hier eine äußere Parallelität darstellt, weil hier die äußeren Grenzen der GF zur Basis genommen wurden, und nicht die innere Spannung der GF.

Eine elementare Zusammenstellung mit der inneren Spannung erfordert die diagonale Richtung, wodurch wieder zwei Paare des Gegensatzes zustande kommen:

B I. Diagonale Lage
„disharmonisch“

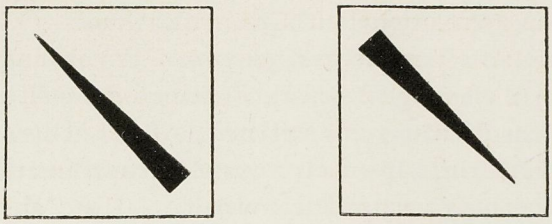


Fig. **87**

II. Diagonale Lage
„harmonisch“

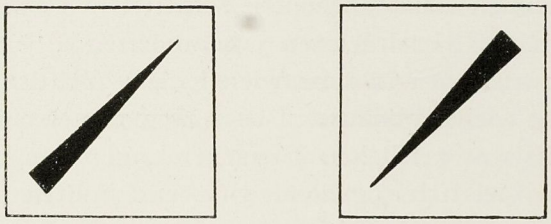


Fig. **88**

Diese zwei Paare des Gegensatzes unterscheiden sich voneinander ebenso, wie zuvor die beiden Paare unter **A**. **Gegensätze**

Die Form links ist nach dem lockersten Winkel hin gerichtet, die Form rechts ist nach dem härtesten Winkel hin gerichtet, weshalb sie den höchsten Gegensatz darstellen. } oben

Ebenso klar ist es, warum die beiden unteren Formen einen milden Gegensatz bilden. } unten

Aber damit hört die Verwandtschaft der Paare unter **A** und unter **B** auf. Die letzteren sind Beispiele einer inneren Parallelität, da die Formen hier in einer Richtung mit den inneren Spannungen der GF laufen [1]. **Innere Parallele**

Diese vier Paare liefern also acht Möglichkeiten verschiedener auf der Oberfläche liegender oder in der Tiefe versteckter Grundlagen **Komposition. Konstruktion**

[1] In I. laufen die Formen in der Richtung der normalen Quadratspannung, in II. laufen die Formen in der Richtung der harmonischen Diagonale.

zu kompositionellen Konstruktionen — Grundlagen, auf welchen weitere Hauptrichtungen von Formen aufgeschichtet werden können, die entweder zentral bleiben, oder sich vom Zentrum in verschiedenen Richtungen entfernen. Aber selbstverständlich kann auch die erste Grundlage sich vom Zentrum entfernen, das Zentrum kann überhaupt vermieden werden — die Zahl der Konstruktionsmöglichkeiten ist unbeschränkt. Die innere Atmosphäre der Zeit, der Nation und endlich — nicht ganz unabhängig von beiden ersteren — auch der innere Inhalt der Persönlichkeit bestimmen den Grundklang der kompositionellen „Neigungen". Diese Frage gehört nicht in den Rahmen dieser speziellen Schrift — es kann hier nur erwähnt werden, daß in den letzten Jahrzehnten z. B. einmal die Welle des Konzentrischen und dann wieder die Welle des Exzentrischen hochging und wieder abflaute. Dies hing von verschiedenen Ursachen ab, die teils mit zeitlichen Erscheinungen verbunden sind, aber auch oft mit viel tiefergehenden Notwendigkeiten kausal zusammenhängen. Speziell in der Malerei erfolgten die Veränderungen in der „Stimmung" einmal aus dem Wunsch, die GF preiszugeben, einmal aus der Bestrebung, sie zu behaupten.

Kunstgeschichte

Die „moderne" Kunstgeschichte sollte sich ausführlich mit diesem Thema beschäftigen, das über die Grenzen der reinmalerischen Fragen weit hinausgeht, und wobei manches an den Zusammenhängen mit der Kulturgeschichte geklärt werden könnte. Heute ist in dieser Hinsicht verschiedenes zutage getreten, was noch vor kurzem in geheimnisvollen Tiefen verborgen lag.

Kunst und Zeit

Den Zusammenhängen der Kunstgeschichte mit der „Kulturgeschichte" (wohin auch die Kapitel über Unkultur gehören) liegt schematisch gesagt dreierlei zugrunde:

1. die Kunst unterliegt der Zeit —
   a) entweder ist die Zeit stark und konzentrierten Inhalts, und die ebenso starke und konzentrierte Kunst geht zwanglos den Weg mit der Zeit, oder
   b) die Zeit ist stark, aber inhaltlich zersetzt, und die schwache Kunst unterliegt der Zersetzung;
2. die Kunst stellt sich aus verschiedenen Gründen der Zeit entgegen und bringt die der Zeit entgegengesetzten Möglichkeiten zum Ausdruck;

3. die Kunst überschreitet die Grenzen, in die sie die Zeit hineinpressen möchte, und gibt den Inhalt der Zukunft an.

Beispiele

Es sei noch flüchtig bemerkt, daß die Strömungen unserer Tage, die auf die konstruktiven Grundlagen Bezug nehmen, sich leicht mit den erwähnten Prinzipien decken. Die in präziser Form gebildete amerikanische „Exzentrik" der Bühnenkunst ist ein einleuchtendes Beispiel für das zweite Prinzip. Die heutige Reaktion gegen die „reine" Kunst (z. B. gegen die „Staffeleimalerei") und die damit verbundenen grundsätzlichen Anfechtungen gehören unter Punkt b) des ersten Prinzips. Die abstrakte Kunst befreit sich vom Druck der heutigen Atmosphäre, weshalb sie unter das Prinzip 3 gehört.

Auf diese Weise lassen sich Erscheinungen erklären, die zuerst als etwas Undefinierbares oder in anderen Fällen als etwas vollkommen Sinnloses erscheinen: die exklusive Anwendung der Horizontal-Vertikalen kommt uns leicht undefinierbar vor, und sinnlos scheint der Dadaismus zu sein. Es kann erstaunlich wirken, daß die beiden Erscheinungen fast am selben Tage auf die Welt kamen, und trotzdem in einem unheilbaren Widerspruch zueinander stehen. Das Vermeiden sämtlicher konstruktiven Grundlagen außer der Horizontal-Vertikalen verurteilt die „reine" Kunst zu Tode, und nur das „Praktisch-Zweckmäßige" kann sich davor retten: die innerlich zersetzte, aber äußerlich starke Zeit beugt die Kunst zu ihren Zwecken und verleugnet ihre Selbständigkeit — Punkt b) des Prinzips I. Die innere Zersetzung sucht der Dadaismus zu spiegeln, wobei er natürlich auch die künstlerischen Grundlagen verliert, die durch eigene zu ersetzen er nicht imstande ist — Punkt b) des Prinzips I.

Formfrage und Kultur

Diese wenigen, ausschließlich unserer Zeit entnommenen Beispiele werden hier mit der Absicht gebracht, die organischen, oft unvermeidlichen Zusammenhänge der reinen Formfrage in der Kunst mit den kulturellen, bzw. unkulturellen Formen zu beleuchten[1]. Dieses

---

[1] Das „Heute" setzt sich aus zwei grundverschiedenen Teilen zusammen — Sackgasse und Schwelle — mit starkem Übergewicht des ersten. Das Überwiegen des Sackgassenthemas schließt die Bezeichnung „Kultur" aus — die Zeit ist durchweg unkulturell, wobei aber einige Keime der künftigen Kultur hier und da entdeckt werden können — Schwellenthema. Diese thematische Disharmonie ist das „Zeichen" von „heute", das sich fortwährend der Beobachtung aufdrängt.

aber bezweckt außerdem, darauf hinzuweisen, daß die Bemühungen, die Kunst aus geographischen, ökonomischen, politischen und sonstigen rein „positiven" Bedingungen herauszuleiten, nie erschöpfend sein können, und daß bei diesen Methoden das Einseitige nicht zu vermeiden ist. Nur der Zusammenhang der Formfragen der beiden erwähnten Gebiete auf der Grundlage des geistigen Inhalts kann hier die genaue Richtlinie weisen, wobei die „positiven" Bedingungen eine untergeordnete Rolle spielen — sie sind selbst im Grunde genommen nicht Bestimmung, sondern Mittel zum Zweck.

Nicht alles ist sichtbar und faßbar, oder — besser zu sagen — unter dem Sichtbaren und Faßbaren liegt das Unsichtbare und Unfaßbare. Heute stehen wir an der Schwelle der Zeit, zu der eine — nur eine — in die Tiefe führende Stufe allmählich immer mehr hervortritt. Jedenfalls ahnen wir heute, in welcher Richtung unser Fuß die weitere Stufe zu suchen hat. Und das ist die Rettung.

Trotz allen scheinbar unbesiegbaren Widersprüchen begnügt sich auch der heutige Mensch nicht mehr mit dem Äußeren. Sein Blick schärft sich, sein Ohr spitzt sich, und sein Verlangen, im Äußeren das Innere zu sehen und zu hören, ist im Wachsen. Nur deshalb sind wir imstande, das innere Pulsieren auch eines schweigsamen, becheidenen Wesens, wie es die GF ist, zu empfinden.

Relativer Klang

Dieses Pulsieren der GF verwandelt sich, wie gezeigt wurde, zu Doppel- und Mehrklängen, wenn das einfachste Element auf die GF gebracht wird.

Eine freie gebogene Linie, die aus zwei Wellen nach einer Seite, und aus drei Wellen nach der anderen Seite besteht, hat ein durch die obere dicke Spitze hartnäckiges „Gesicht" und endet mit einer nach unten gerichteten und immer schwächer werdenden Welle. Diese Linie sammelt sich von unten, gewinnt an immer energischer werdendem Wellenausdruck, bis die „Hartnäckigkeit" zum Maximum ansteigt. Was wird aus dieser Hartnäckigkeit, wenn sie einmal nach links, dann nach rechts gerichtet wird?

Links Rechts

Fig. **89**
Hartnäckig mit Nachsicht.
Die Biegungen sind locker.
Der Widerstand von links schwach.
Von rechts verdichtete Schicht.

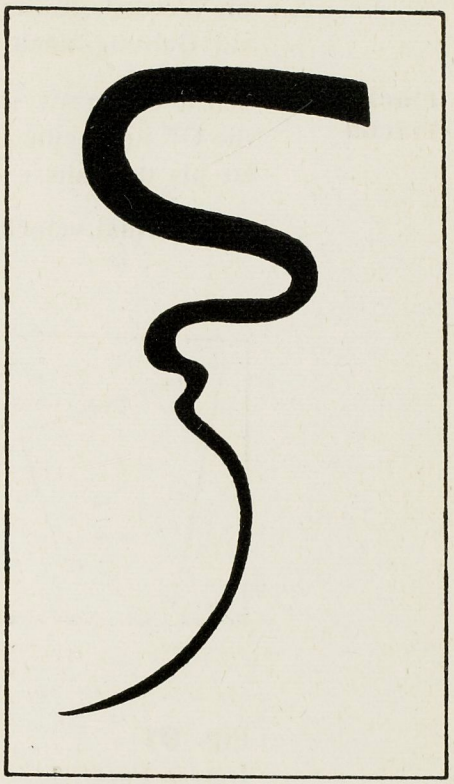


Fig. **90**
Hartnäckig in steiferer Spannung.
Die Biegungen härter.
Der Widerstand von rechts stark bremsend. Links lockere „Luft".

Oben
Unten

Für die Untersuchung der Wirkungen von „oben" und „unten" ist das Auf-den-Kopf-Stellen dieses Beispieles geeignet, was der Leser selbst machen kann. Der „Inhalt" der Linie verändert sich so wesentlich, daß die Linie nicht mehr zu erkennen ist: die Hartnäckigkeit verschwindet spurlos und wird durch eine mühsame Spannung ersetzt. Das Konzentrierte ist nicht mehr vorhanden, und alles ist

im Werden. In der Wendung nach links kommt mehr das Werdende zur Geltung, nach rechts — mehr das Mühsame[1].

Fläche auf Fläche

Ich überschreite jetzt die Grenzen meiner Aufgabe und bringe auf die GF nicht eine Linie, sondern eine Fläche, die aber nichts anderes ist als der innere Sinn der Spannung der GF. (S. oben.)

Das normal verschobene Quadrat auf der GF.

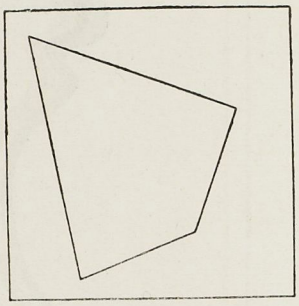


Fig. **91**
Innere Parallele
lyrischen Klanges.
Mitgehen mit der inneren
„disharmonischen" Spannung.

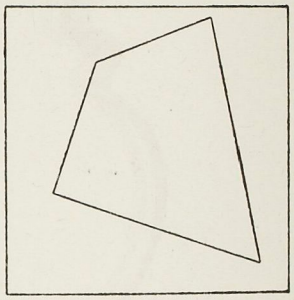


Fig. **92**
Innere Parallele
dramatischen Klanges.
Gegensatz zu der inneren
„harmonischen" Spannung.

Beziehung zur Grenze

In den Beziehungen der Form zu den GF-Grenzen spielt eine spezielle und sehr wichtige Rolle die Entfernung der Form von den Grenzen. Eine einfache Gerade von unveränderter Länge wird auf zwei verschiedene Arten auf die GF gebracht (Fig. **93** u. **94**).

Im ersten Falle liegt sie frei. Ihre Annäherung zu der Grenze verleiht ihr eine ausgesprochene, vergrößerte Spannung nach rechts oben, wodurch die Spannung des unteren Endes abgeschwächt wird (Fig. **93**).

---

[1] Bei derartigen Experimenten ist es ratsam, sich mehr auf den ersten Eindruck zu verlassen, da das Empfinden schnell ermüdet und der Einbildung freien Lauf läßt.

Im zweiten Falle stößt sie an die Grenze und verliert sofort dadurch ihre Spannung nach oben, wobei sich die Spannung nach unten vergrößert und etwas Krankhaftes, fast Verzweifeltes zum Ausdruck bringt (Fig. **94**)[1].

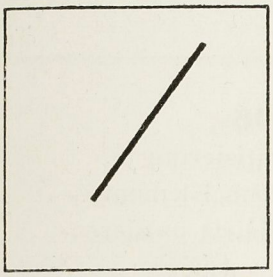


Fig. **93**

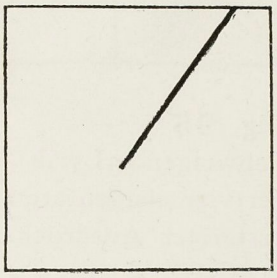


Fig. **94**

Mit anderen Worten: durch Annäherung an die Grenze der GF gewinnt eine Form an Spannung, bis diese Spannung im Moment der Berührung mit der Grenze plötzlich aufhört. Und: je weiter eine Form von der Grenze der GF liegt, desto mehr nimmt die Spannung der Form zur Grenze ab. Oder: die nahe an der Grenze der GF liegenden Formen erhöhen den „dramatischen" Klang der Konstruktion, wogegen die entfernt von der Grenze liegenden, sich mehr um das Zentrum sammelnden Formen der Konstruktion einen „lyrischen" Klang verleihen. Dieses sind natürlich schematische Regeln, die durch andere Mittel zu voller Geltung gebracht, aber auch zu kaum hörbarem Klingen gedämpft werden können. Mehr oder weniger sind sie aber stets wirksam, was ihren theoretischen Wert unterstreicht.

Einige Beispiele sollen die typischen Fälle dieser Regel in nackter Form erläutern:

Lyrik
Dramatik

[1] Diese vergrößerte Spannung und das Kleben an der oberen Grenze lassen die Linie im Falle 2 länger erscheinen als im Falle 1.

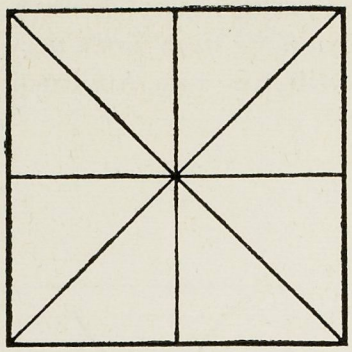


Fig. **95**
Schweigende Lyrik
der vier elementaren Linien —
erstarrter Ausdruck.

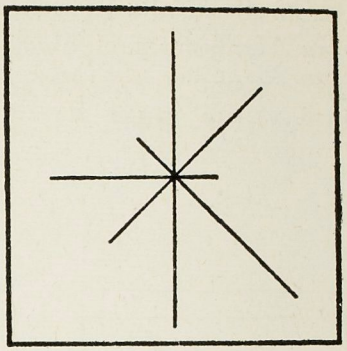


Fig. **96**
Dramatisierung
derselben Elemente —
kompliziert pulsieren-
der Ausdruck.

Verwendung der Exzentrik:

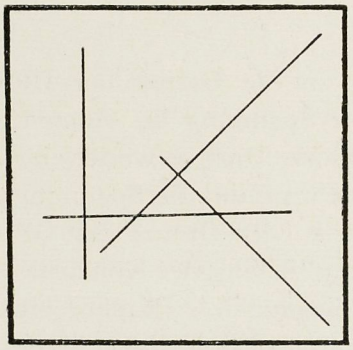


Fig. **97**
Diagonale zentral.
Horizontal-Vertikale azentral.
Diagonale in höchster Spannung.
Abgewogene Spannungen der
Horizontalen und Vertikalen.

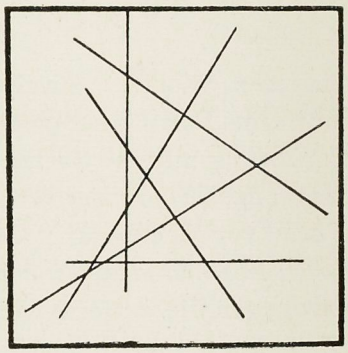


Fig. **98**
Sämtlich azentral.
Diagonale verstärkt
durch ihre Wiederholung.
Hemmung des dramatischen
Klanges am Berührungspunkt
oben.

Der azentrale Aufbau diente hier der Absicht, das dramatische Klingen zu vergrößern.

Wenn z. B. in den eben gebrauchten Beispielen statt Geraden einfache Gebogene verwendet würden, so würde sich die Summe der Klänge um das Dreifache vergrößern — jede einfache Gebogene besteht, wie es im Abschnitt über Linie gesagt wurde, aus zwei Spannungen, die eine dritte ergeben. Wenn weiter einfache Gebogene durch Wellenartige ersetzt würden, so würde jede Welle eine einfache Gebogene mit ihren drei Spannungen darstellen, und dementsprechend würde die Summe der Spannungen immer weiter vergrößert. Dabei würden die Beziehungen jeder Welle zu den Grenzen der GF in lauteren oder schwächeren Klängen diese Summe verkomplizieren[1].

Vermehrung der Klänge

Das Verhalten der Flächen zur GF ist ein Thema für sich. Die hier gegebenen Gesetzmäßigkeiten und Regeln behalten aber ihre volle Geltung und geben die Richtung an, in welcher dieses spezielle Thema behandelt werden sollte.

Gesetzmäßigkeit

Bis jetzt wurde hier nur die quadratische GF betrachtet. Die weiteren rechteckigen Formen sind Ergebnisse des Überwiegens oder des Übergewichtes des horizontalen Begrenzungspaares, oder des vertikalen. Im ersten Falle wird die kalte Ruhe die Oberhand bekommen, im zweiten — die warme, was selbstverständlich den Grundklang der GF von vornherein bestimmt. Das nach oben Strebende und das Langgestreckte sind Antipoden. Das Objektive des Quadrates verschwindet und wird durch eine einseitige Spannung der ganzen GF ersetzt, die — mehr oder weniger hörbar — die sämtlichen Elemente auf der GF beeinflussen wird.

Weitere GF-Formen

Es soll nicht unerwähnt bleiben, daß diese beiden Arten bedeutend komplizierterer Natur sind als das Quadrat. Im Langformat z. B. ist die obere Grenze länger als die seitigen Grenzen, und so entstehen für die Elemente mehr Möglichkeiten nach der „Freiheit" hin, was aber durch die Kürze der Seitenlängen bald wieder gedämpft wird. Im Hochformat ist es umgekehrt. Mit anderen Worten sind die Grenzen in diesen Fällen voneinander viel mehr abhängig als im Quadrat. Es macht den Eindruck, als ob die Umgebung der GF hier mitspiele und einen Druck von außen ausübe. So wird im Hochformat das Sichausspielen nach oben dadurch erleichtert, daß in dieser

[1] Die beigefügten kompositionellen Tafeln veranschaulichen solche Fälle. (S. Anhang.)

Richtung der Druck der Umgebung von außen fast ganz fehlt und sich hauptsächlich auf die Seiten konzentriert.

Verschiedene Winkel

Weitere Variationen der GF ergeben sich durch Anwendung von stumpfen und spitzen Winkeln in verschiedensten Kombinationen. Neue Möglichkeiten entstehen in der Gelegenheit, die GF so zu bilden, daß sie z. B. den Winkel rechts oben als fördernd oder wieder als hemmend den Elementen entgegenstellt (Fig. **99**).

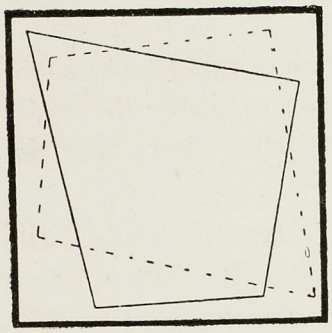


Fig. **99**
Fördernde
und hemmende (punktierte) GF.

Es kann außerdem noch vieleckige Grundflächen geben, die aber schließlich e i n e r Grundform untergeordnet sein müssen und deshalb nur kompliziertere Fälle der gegebenen Grundform sind, wobei man sich nicht länger aufzuhalten braucht (Fig. **100**).

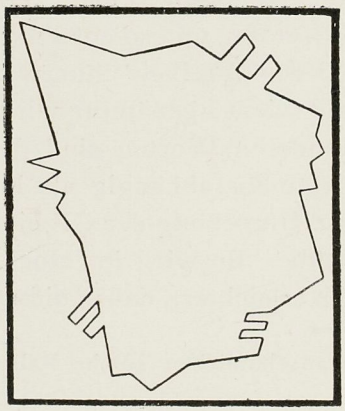


Fig. **100**
Komplizierte vieleckige GF.

Die Winkel können aber in einer immer mehr und mehr wachsenden Anzahl vorkommen und dadurch immer stumpfer werden — bis sie endlich vollkommen verschwinden und die Fläche ein Kreis wird.

Dies ist ein sehr einfacher und zugleich sehr komplizierter Fall, über den ich die Absicht habe, einmal ausführlich zu sprechen. Hier sei nur bemerkt, daß sowohl die Einfachheit als auch die Kompliziertheit aus dem Fehlen der Winkel resultieren. Einfach ist der Kreis, weil der Druck seiner Grenzen im Vergleich zu den rechteckigen Formen nivelliert ist — die Unterschiede sind nicht so stark. Kompliziert ist er, weil das Oben nach Links und Rechts unmerklich überfließt, und das Links und das Rechts nach Unten. Es sind nur vier Punkte, die den ausgesprochenen Klang der vier Seiten behalten, was auch gefühlsmäßig ganz klar ist.

Diese Punkte sind 1, 2, 3, 4. Die Gegensätze sind dieselben, wie in den rechteckigen Formen: 1—4 und 2—3 (Fig. **101**).

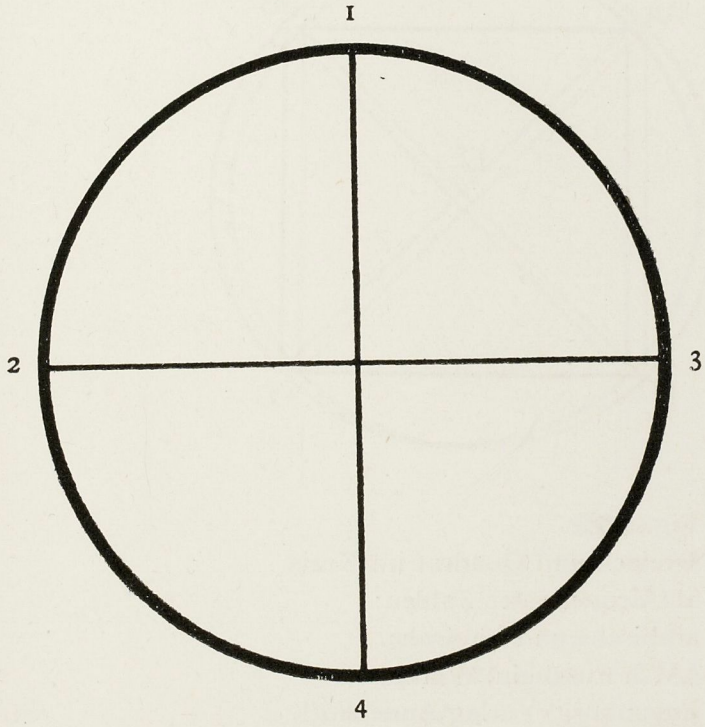


Fig. **101**

Der Abschnitt 1—2 ist von oben nach links ein allmählich fortschreitendes Beschränken der maximalen „Freiheit", das im Verlauf des Abschnittes 2—4 zur Härte übergeht usw., bis der Kreislauf vollendet ist. Über die Spannungen der vier Abschnitte gilt wieder das bei der Beschreibung der Spannungen im Quadrat Festgestellte. So birgt im Grunde genommen der Kreis dieselbe innere Spannung in sich, wie sie im Quadrat entdeckt wurde.

Die drei Grundflächen — Dreieck, Quadrat, Kreis — sind natürliche Erzeugnisse des sich planmäßig bewegenden Punktes. Wenn durch das Zentrum des Kreises zwei Diagonalen laufen, die an ihren Spitzen durch Horizontale und Vertikale verbunden werden, so entsteht, wie A. S. Puschkin behauptet, die Basis der arabischen und der römischen Ziffern (Fig. **102**):

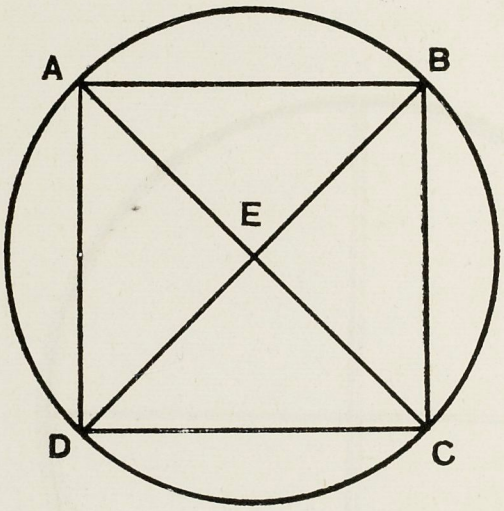


Fig. **102**
Dreieck und Quadrat im Kreis,
als Urquelle der Zahlen:
arabische und römische.
(A. S. Puschkin, Werke,
Petersburg, Verlag Annenkoff,
1855, B. V, S. 16.)

A D = 1
A B D C = 2
A B E C D = 3
A B D + A E = 4
usw.

Hier treffen sich also:
1. die Wurzeln von zwei Zahlensystemen, mit
2. den Wurzeln der Kunstformen.

Wenn es mit dieser tiefgehenden Verwandtschaft sich wirklich so verhält, bekommen wir eine gewisse Bestätigung unserer Vorahnung einer einheitlichen Verwurzelung von Erscheinungen, die auf der Oberfläche grundverschieden und voneinander vollkommen getrennt aussehen. Besonders heute erscheint uns die Notwendigkeit, die gemeinsamen Wurzeln zu finden, unumgänglich. Solche Notwendigkeiten kommen nicht innerlich unbegründet auf die Welt, verlangen aber viele hartnäckige Anläufe, bis man ihnen endlich genügen kann. Die Notwendigkeiten sind intuitiver Natur. Intuitiv wird auch der Weg zur Befriedigung gewählt. Das weitere ist eine harmonische Verbindung von Intuition und Berechnung — weder das eine, noch das andere reicht allein auf weiterem Weg aus.

Ovalform Freie Formen

Über den gleichmäßig zusammengepreßten Kreis, der also das Oval zum Ergebnis hat, schreitet man weiter zu freien Grundflächen, die zwar winkellos sind, die aber die Grenzen der geometrischen Formen ebenso überschreiten, wie es bei den winkligen Formen möglich ist. Und auch hier werden die Grundsätze unverändert bleiben und hinter den kompliziertesten Formen erkennbar sein.

Alles, was hier in ganz allgemeiner Form über die GF gesagt wurde, muß als eine grundsätzliche Schematisierung aufgefaßt werden, als ein Zugang zu inneren Spannungen, die ihre Wirkung sozusagen flächenartig ausüben.

Faktur

Die GF ist materiell, geht aus einer rein materiellen Herstellung hervor und hängt von der Art dieser Herstellung ab. Wie bereits oben erwähnt wurde, stehen bei der Herstellung die verschiedensten Fakturmöglichkeiten zur Verfügung: glatte, rauhe, körnige, stechende, glänzende, matte und endlich die plastische Oberfläche, welche die inneren Wirkungen der GF

1. isoliert, und
2. im Zusammenhang mit den Elementen

besonders stark betont.

Selbstverständlich hängen die Eigenschaften der Oberfläche ausschließlich von den Eigenschaften des Materials (Leinwand

und ihre Art, Stuck und die Art seiner Behandlung, Papier, Stein, Glas usw.), und der mit dem Material verbundenen Werkzeuge, ihrer Behandlung und Handhabung, ab. Die Faktur, über die hier nicht ausführlicher gesprochen werden kann, ist — wie jedes andere Mittel — eine präzise, aber elastische, biegsame Möglichkeit, schematisch in zwei Richtungen vorzugehen:

1. die Faktur schlägt mit den Elementen einen parallelen Weg ein und unterstützt sie dadurch überwiegend äußerlich, oder sie wird
2. im Prinzip des Gegensatzes verwendet, d. h. sie steht mit den Elementen in einem äußeren Widerspruch und unterstützt sie innerlich.

Dazwischen liegen die Variationsmöglichkeiten.

Außer dem Material und dem Werkzeug zur Herstellung einer materiellen GF kommt selbstverständlich in demselben Maße das Material und das Werkzeug zur Herstellung der materiellen Form der Elemente in Betracht, was in das Gebiet der ausführlichen Kompositionslehre gehört.

Ein Wegweiser zu derartigen Möglichkeiten ist hier aber von Wichtigkeit, da alle angedeuteten Herstellungsarten mit ihren inneren Konsequenzen nicht nur dem Aufbau der materiellen Fläche, sondern auch der optischen Vernichtung dieser Fläche dienen können.

Dematerialisierte Fläche

Das feste (materielle) Liegen der Elemente auf einer festen, mehr oder weniger harten und für das Auge tastbaren GF, und das entgegengesetzte „Schweben" dieser nicht materiell wiegenden Elemente in einem undefinierbaren (unmateriellen) Raum, sind grundverschiedene, antipodisch zueinander stehende Erscheinungen. Der allgemein-materialistische Standpunkt, der sich selbstverständlich auch auf die Kunsterscheinungen erstrecken mußte, hatte zur natürlich-organischen Folge die exzeptionelle Wertschätzung der materiellen Fläche, samt ihren sämtlichen Weiterungen. Dieser Einseitigkeit verdankt die Kunst das gesunde, unumgängliche Interesse am Handwerk, an technischen Kenntnissen, und speziell an einer gründlichen Prüfung des „Materials" im allgemeinen. Es ist besonders interessant, daß diese ausführlichen Kenntnisse, wie gesagt, nicht nur um Zwecke der materiellen Herstellung der GF, sondern auch zum Zwecke ihrer Dematerialisierung in Verbindung mit den Ele-

menten unbedingt notwendig sind — der Weg vom Äußeren zum Inneren.

Beschauer

Es muß allerdings scharf betont werden, daß die „Schwebeempfindungen“ nicht von den erwähnten Bedingungen allein abhängen, sondern auch von der inneren Einstellung des Beschauers, dessen Auge auf die eine oder die andere, oder auf beide Arten zu sehen fähig sein kann: wenn das mangelhaft entwickelte Auge (was mit der Psyche organisch zusammenhängt) die Tiefe nicht empfinden kann, so wird es nicht imstande sein, sich von der materiellen Fläche zu emanzipieren, um den undefinierbaren Raum aufzunehmen. Das richtiggeübte Auge muß die Fähigkeit haben, die für das Werk notwendige Fläche teils als solche zu sehen, teils, wenn sie die Raumform annimmt, von ihr abzusehen. Ein einfacher Linienkomplex kann letzten Endes auf zwei Arten behandelt werden — entweder ist er mit der GF eins geworden, oder er liegt frei im Raum. Der sich in die Fläche hineinkrallende Punkt ist auch imstande, sich von der Fläche zu befreien und im Raum zu „schweben“[1].

Ebenso, wie die geschilderten inneren Spannungen der GF bei den komplizierten GF-Formen bestehen bleiben, übertragen sich diese Spannungen von der dematerialisierten Fläche auch auf den undefinierbaren Raum. Das Gesetz verliert nicht seine Wirkung. Wenn der Ausgangspunkt stimmt und die eingeschlagene Richtung gut gewählt ist, kann das Ziel nicht verfehlt werden.

Ziel der Theorie

Und das Ziel einer theoretischen Untersuchung ist:
1. das Lebende zu finden,

---

[1] Es ist klar, daß die Verwandlung der materiellen Fläche, und, damit verbunden, der allgemeine Charakter der mit ihr zusammengestellten Elemente, in mancher Beziehung sehr wichtige Folgen haben müssen. Darunter ist eine der wichtigsten die Veränderung in der Zeitempfindung: der Raum ist mit Tiefe, also auch mit den in die Tiefe gehenden Elementen, identisch. Nicht umsonst habe ich den durch die Dematerialisierung entstehenden Raum als „undefinierbar“ bezeichnet — seine Tiefe ist letzten Endes illusorisch, und deshalb nicht genau meßbar. Die Zeit kann also in diesen Fällen keine Zahlen zum Ausdruck haben und wird deswegen nur relativ mitwirken können. Andererseits ist die illusorische Tiefe vom malerischen Standpunkte eine reale und beansprucht infolgedessen eine gewisse, wenn auch unmeßbare, Zeit zum Verfolgen der in die Tiefe gehenden Formelemente. Also: die Verwandlung der materiellen GF in einen undefinierbaren Raum gibt Gelegenheit zur Vergrößerung des Zeitmaßes.

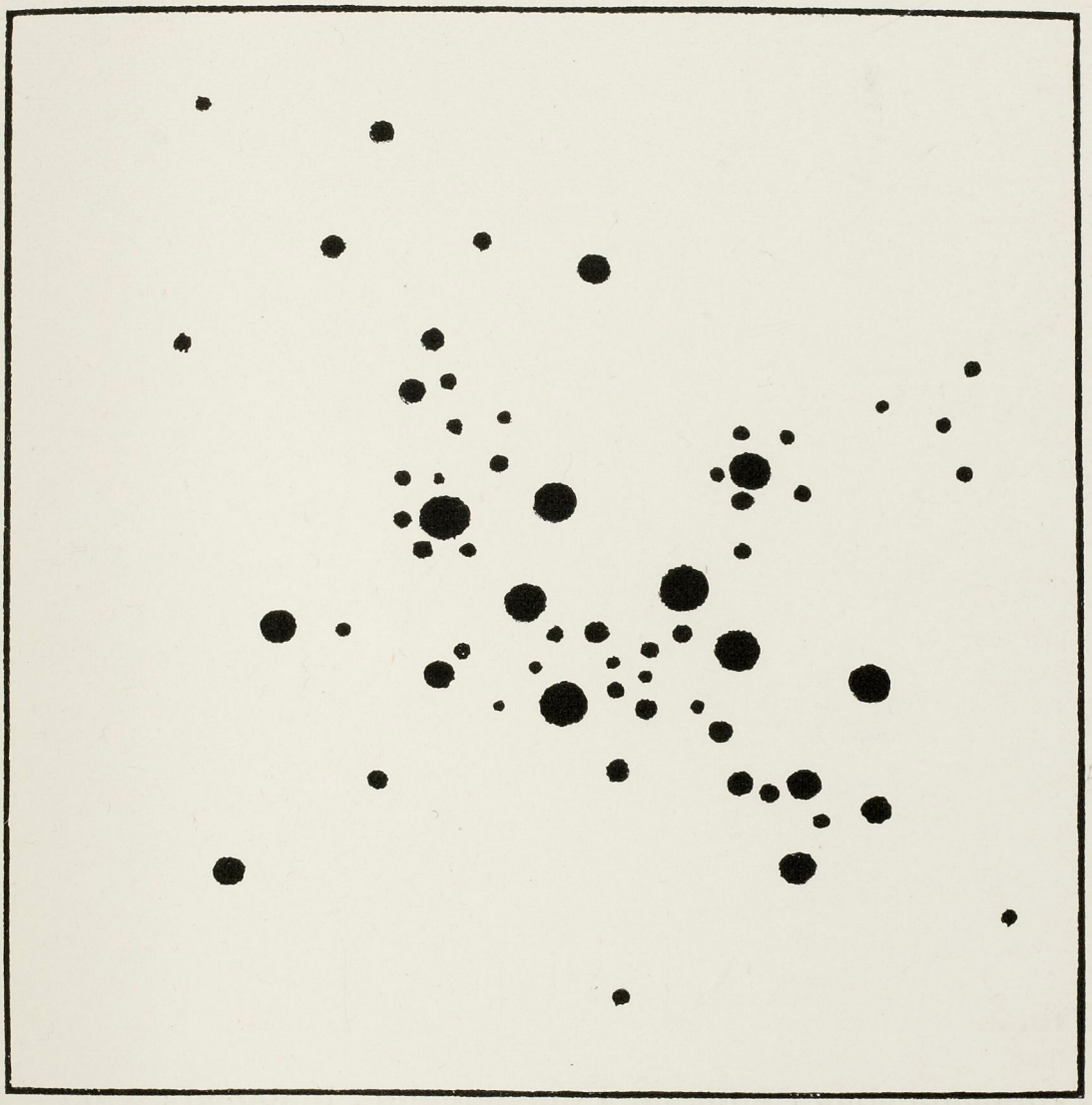
2. seine Pulsierung vernehmbar zu machen, und
3. das Gesetzmäßige im Lebenden festzustellen.

Auf diese Weise werden lebende Tatsachen — als Einzelerscheinungen und in ihren Zusammenhängen — gesammelt. Schlußfolgerungen aus diesem Material zu ziehen, ist die Aufgabe der Philosophie, und ist eine im höchsten Sinne synthetische Arbeit.

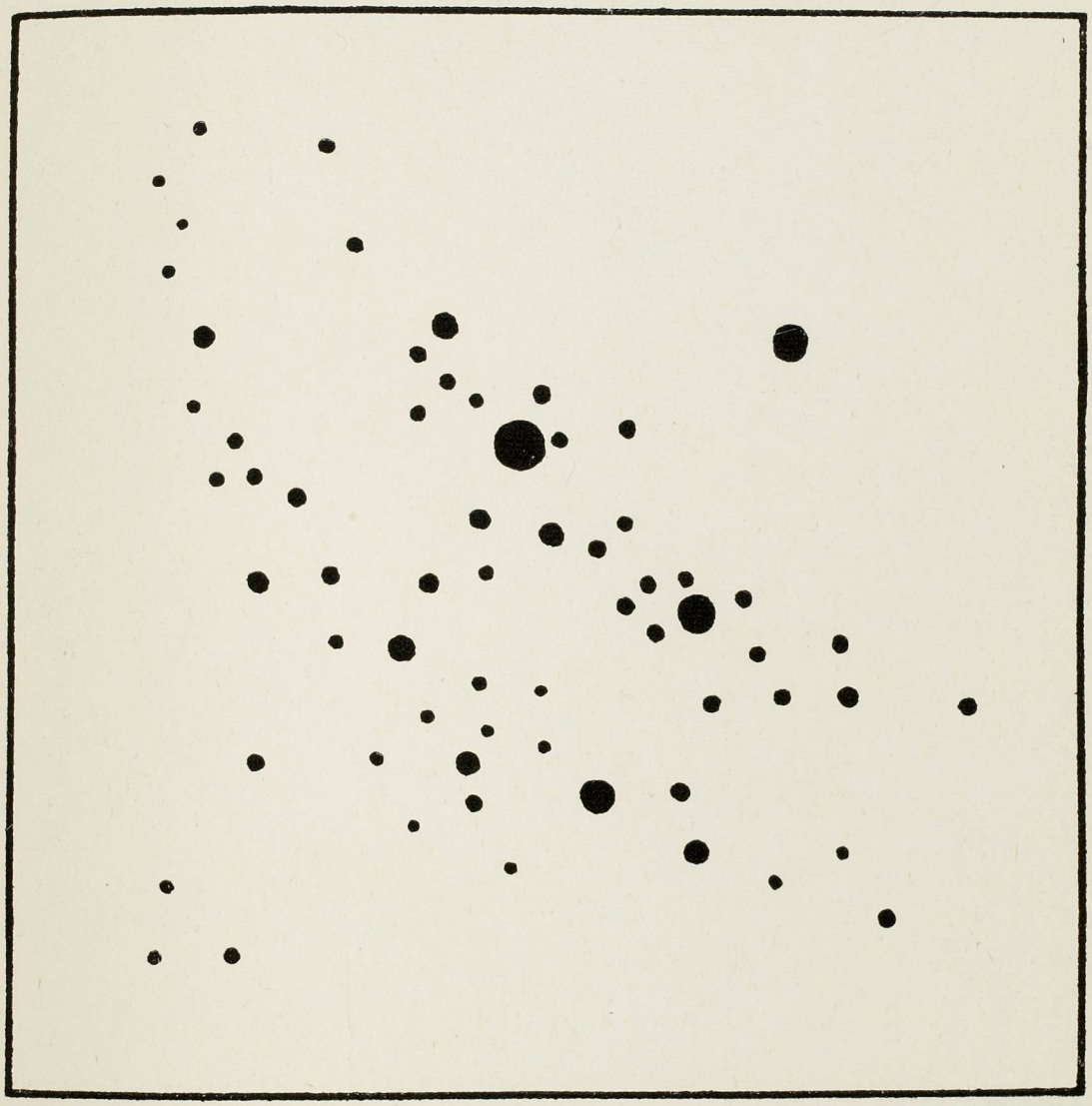
Diese Arbeit führt zu Offenbarungen im Inneren — soweit es jeder Epoche gegeben sein kann.

ANHANG

Tab. 1
Punkt
Kühle Spannung zum Zentrum

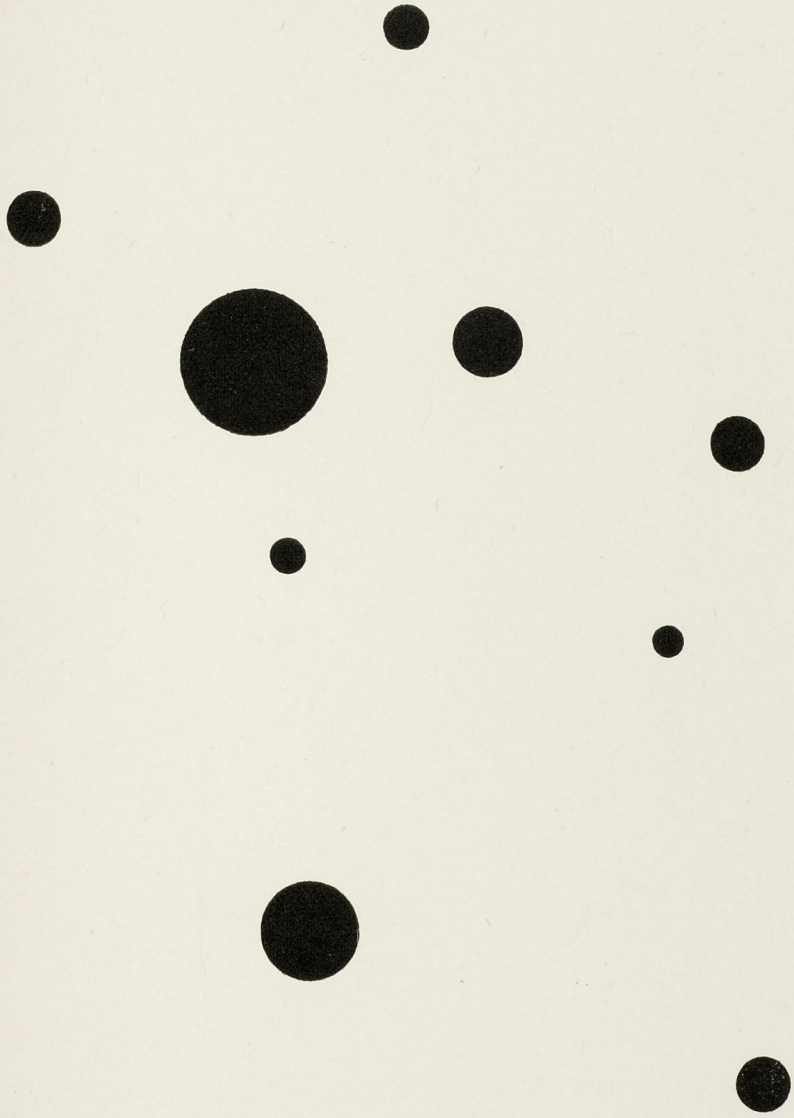


Tab. 2
Punkt
Vorsichgehende Auflösung (angedeutete Diagonale d—a)

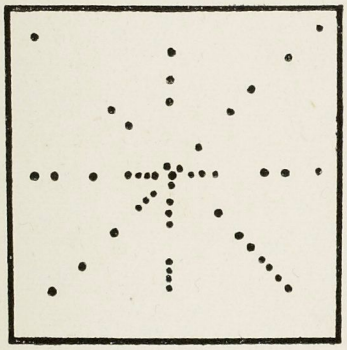


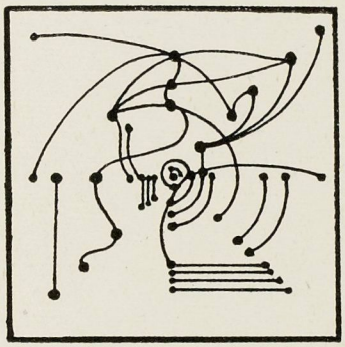
Tab. 3
Punkt
9 Punkte im Aufstieg (Betonung der Diagonale d—a durch Gewicht)

146

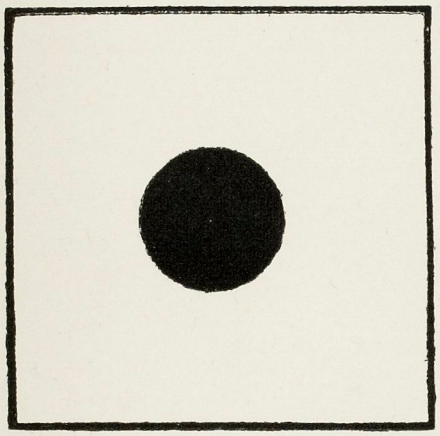


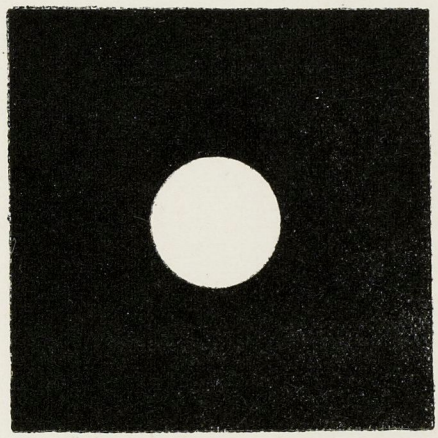
Tab. 4
Punkt
Horizontal-vertikal-diagonales Punktschema zu einem freien Linienaufbau





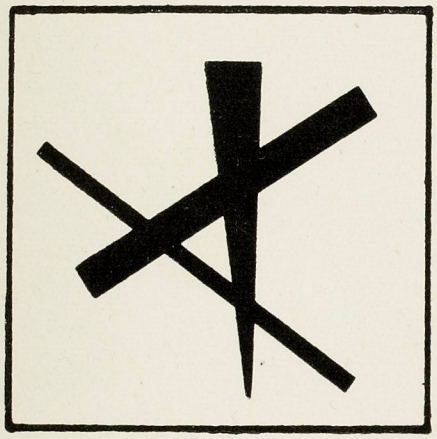
Tab. 5
Punkt
Der schwarze und weiße Punkt als elementar-farbige Werte



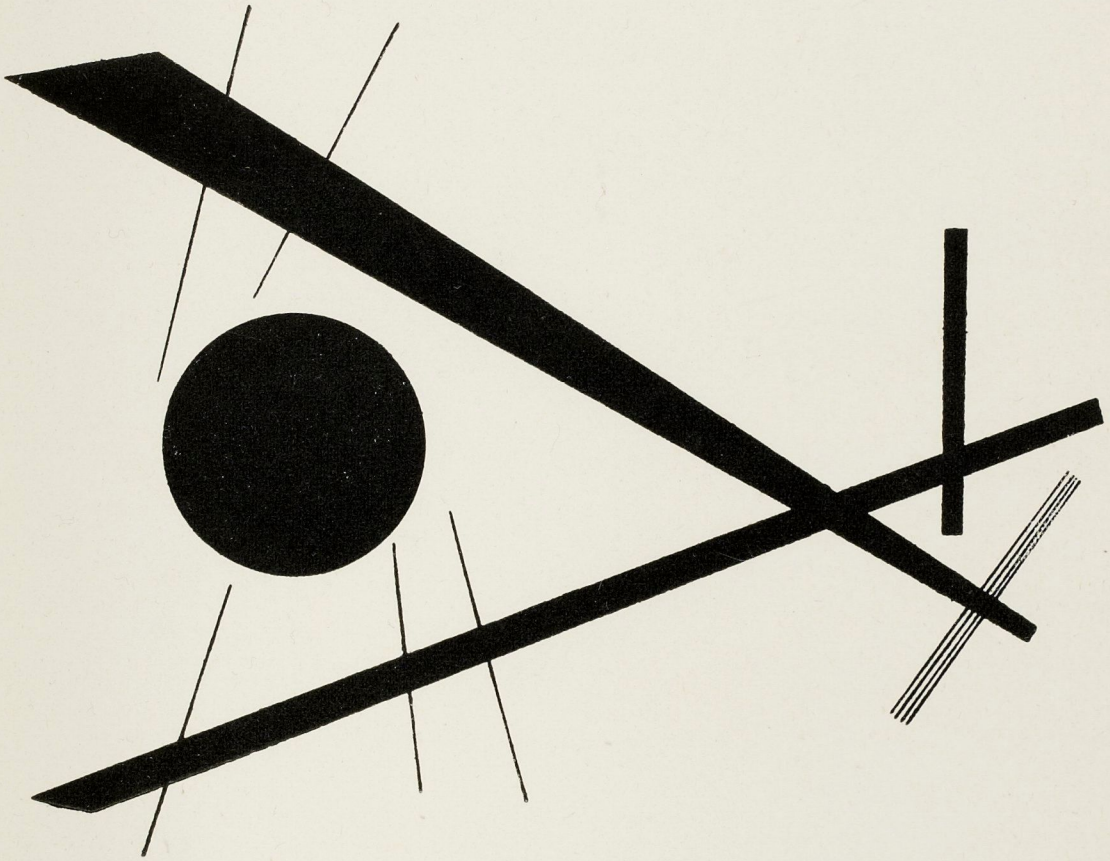


Tab. 6
Linie
Dasselbe in Linienform

152

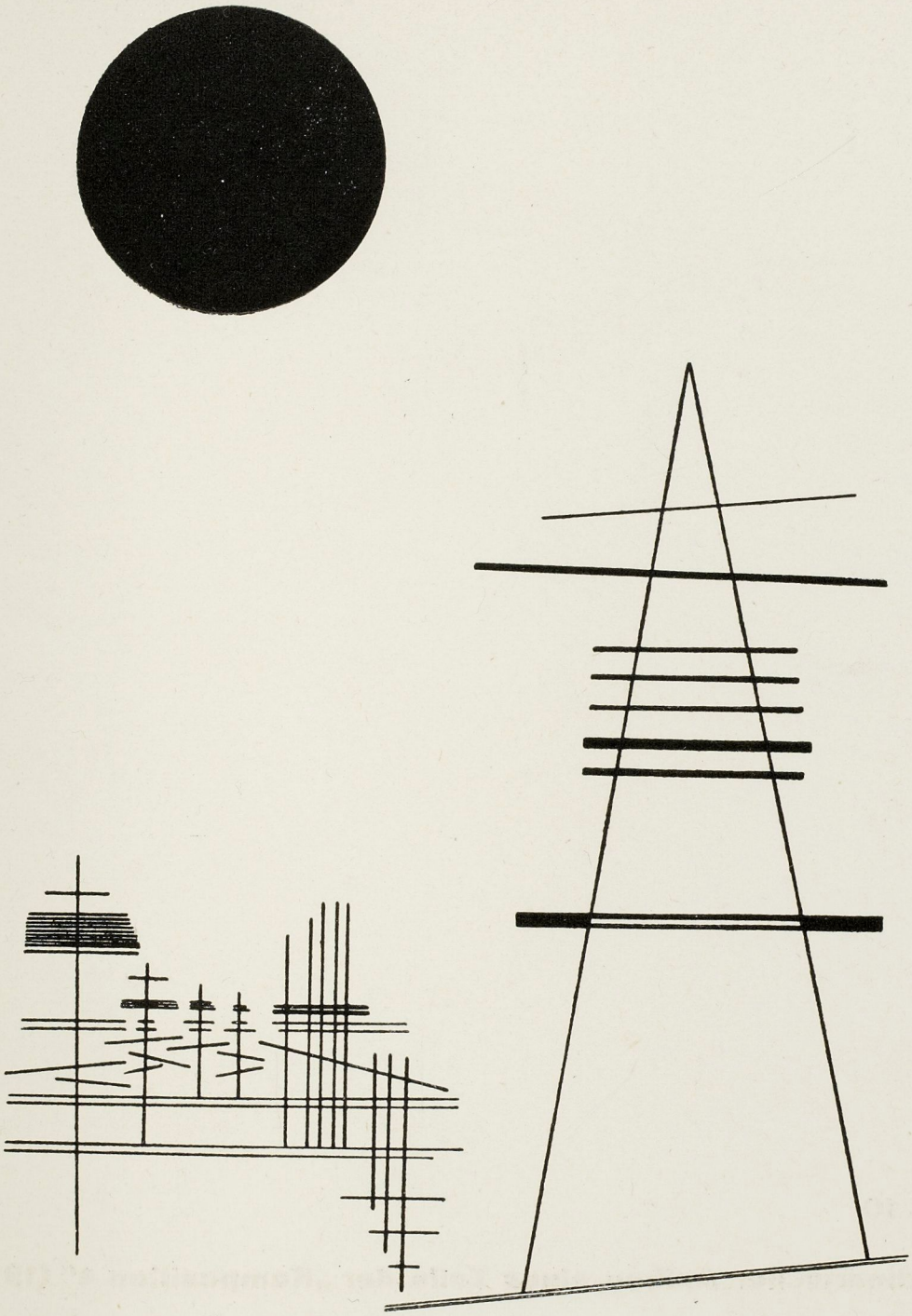


Tab. 7
Linie
Mit Punkt an der Grenze der Fläche



Tab. 8
Linie
Betonte Gewichte in schwarz-weiß

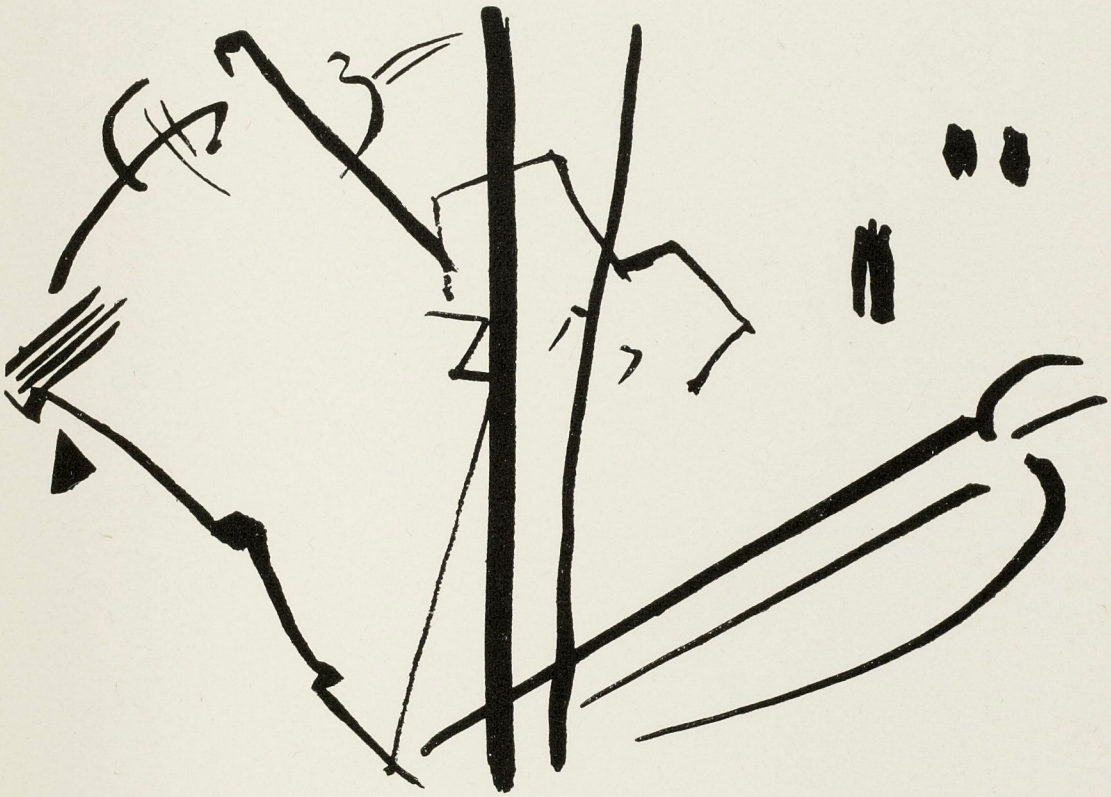
Tab. 9
Linie
Die dünnen Linien halten Stand vor dem schweren Punkt



Tab. 10
Linie
Zeichnerischer Aufbau eines Teils der „Komposition 4“ (1911)

Kandinsky.

Tab. 11
Linie
Linienaufbau der „Komposition 4“ – vertikal-diagonaler Aufstieg



Tab. 12
Linie
Exzentrischer Aufbau, wobei das Exzentrische durch entstehende Fläche betont ist

Tab. 13
Linie
Zwei Gebogene zu einer Geraden

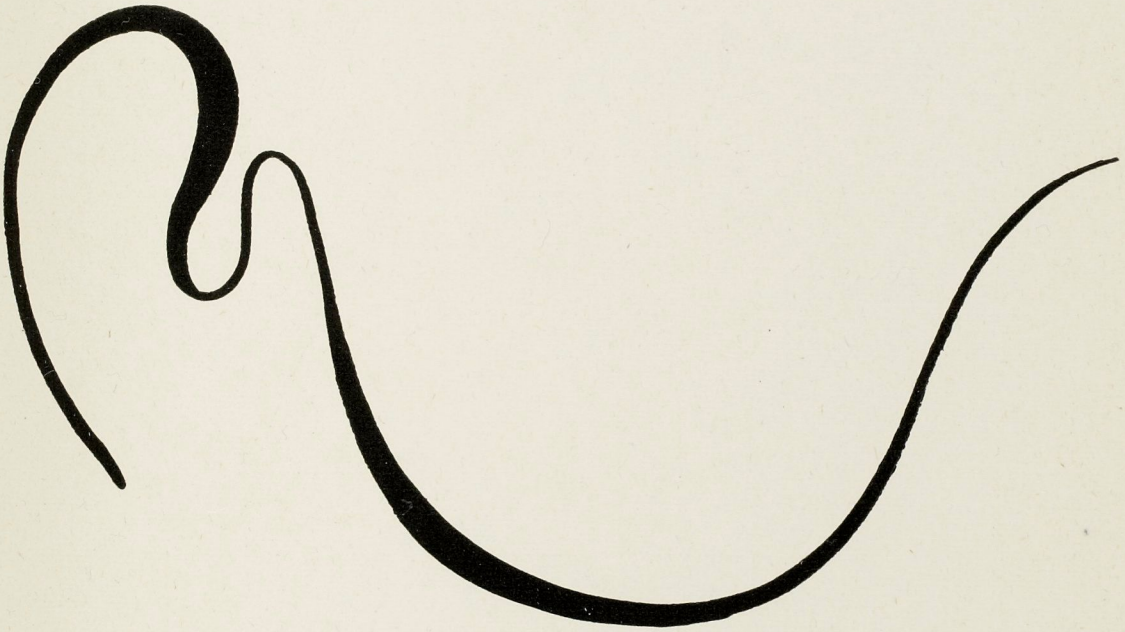
Tab. 14
Linie
Das Langformat begünstigt die Gesamtspannung der wenig gespannten Einzelformen

Tab. 15
Linie
Freie Gebogene zum Punkt — Mitklingen Geometrisch-gebogener

170

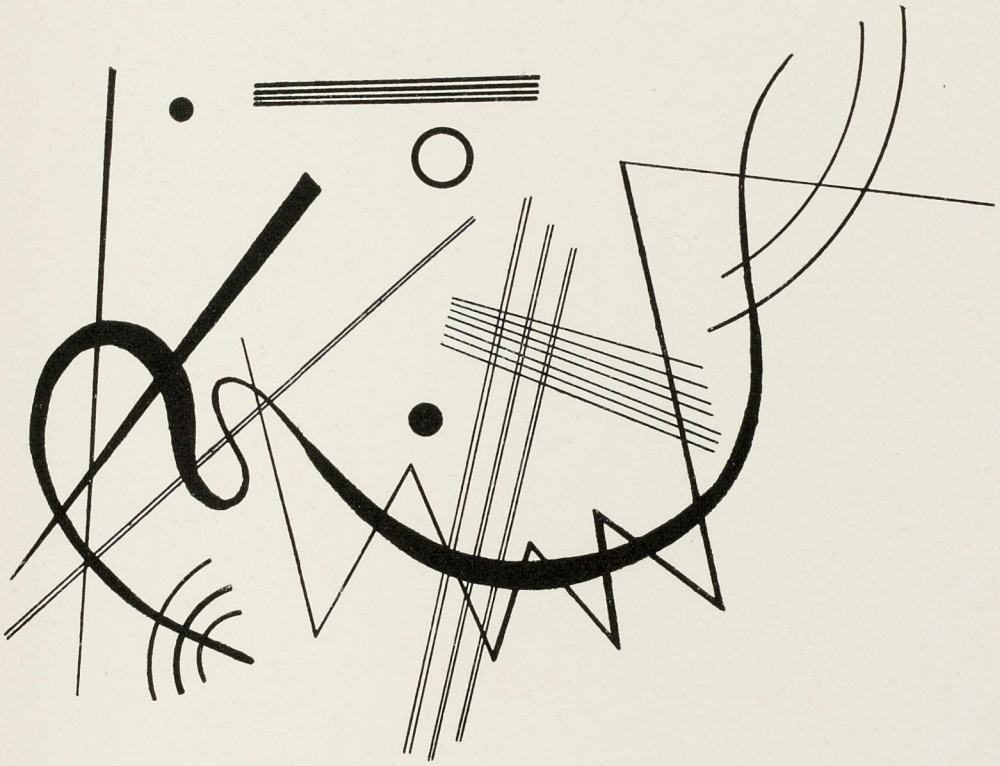
Tab. 16
Linie
Freie Wellenartige mit Nachdruck — horizontale Lage

172



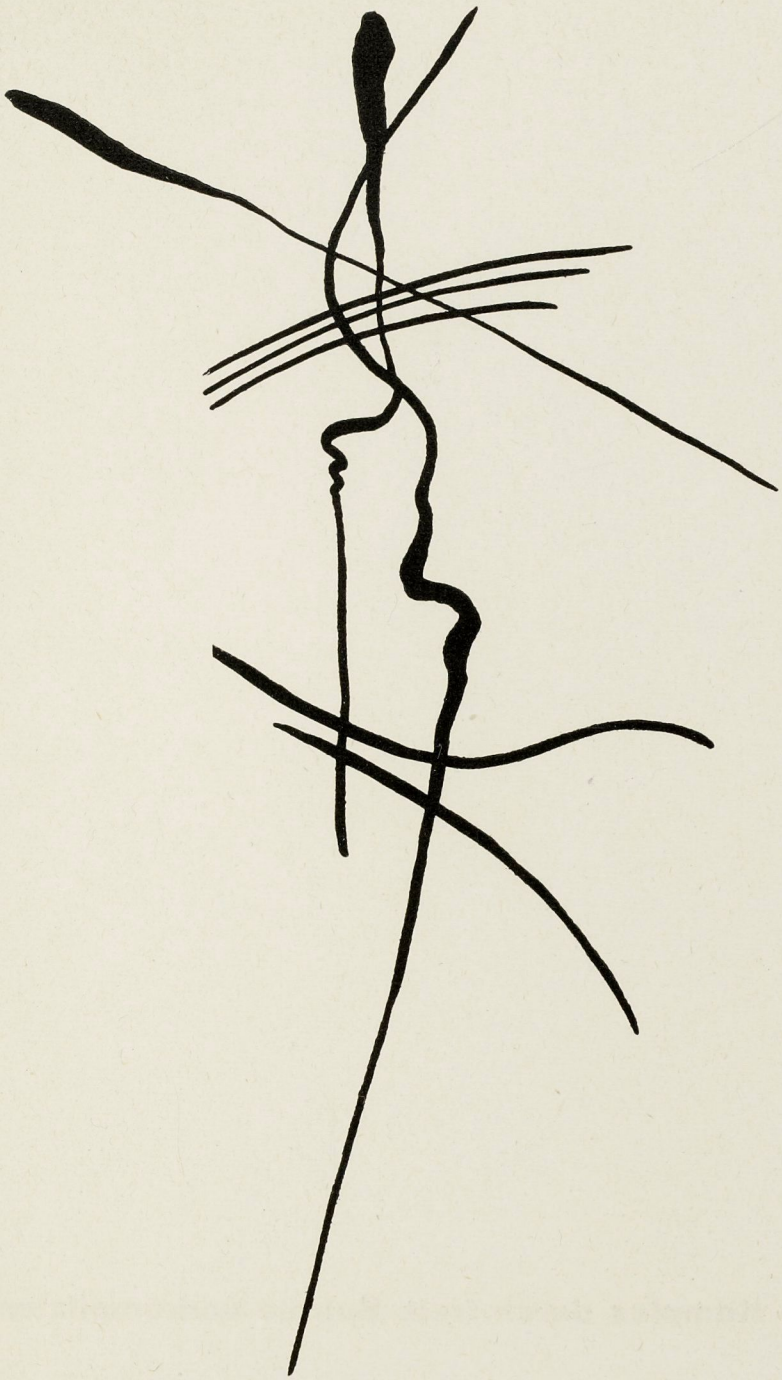
Tab. 17
Linie
Dieselbe Wellenartige mit Begleitung von Geometrischen

174



Tab. 18
Linie
Einfacher und einheitlicher Komplex einiger Freier

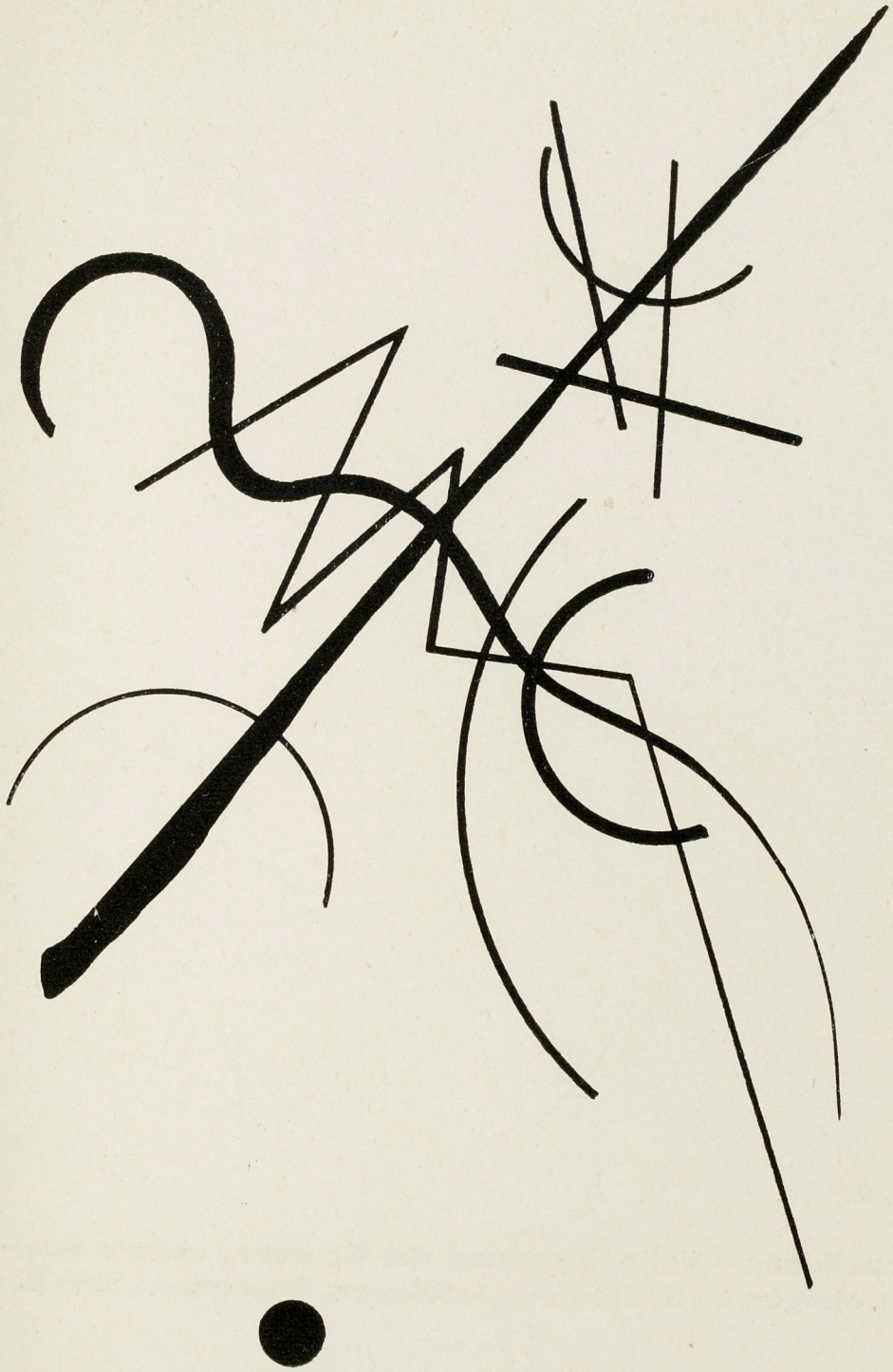
176



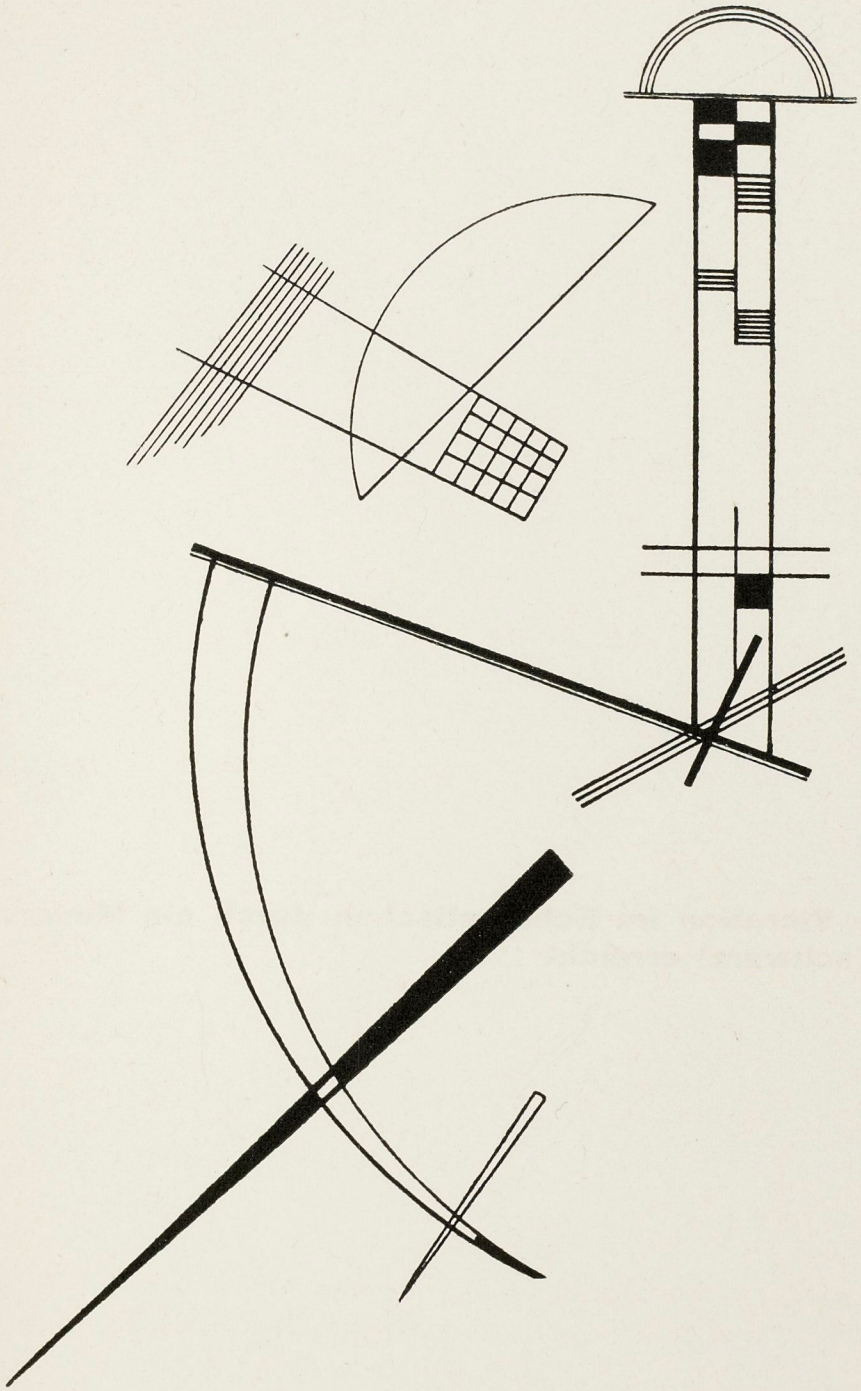
Kandinsky.

Tab. 19
Linie
Derselbe Komplex durch freie Spirale verkompliziert

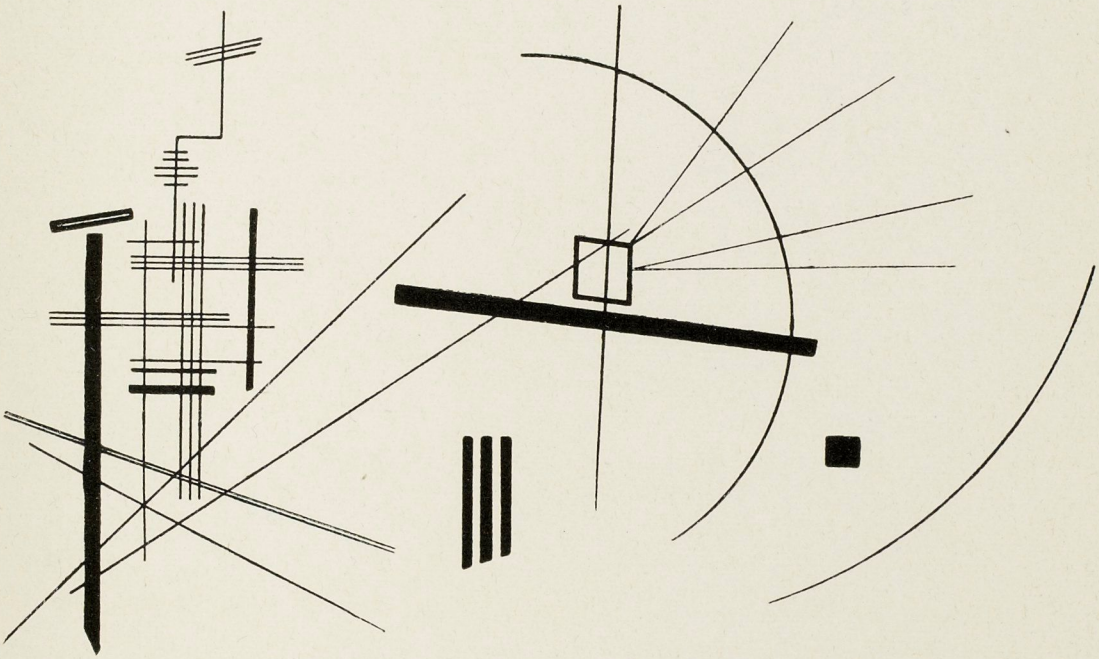
Tab. 20
Linie
Diagonale Spannungen und Gegenspannungen mit einem Punkt, der eine äußere Konstruktion zu innerem Pulsieren bringt



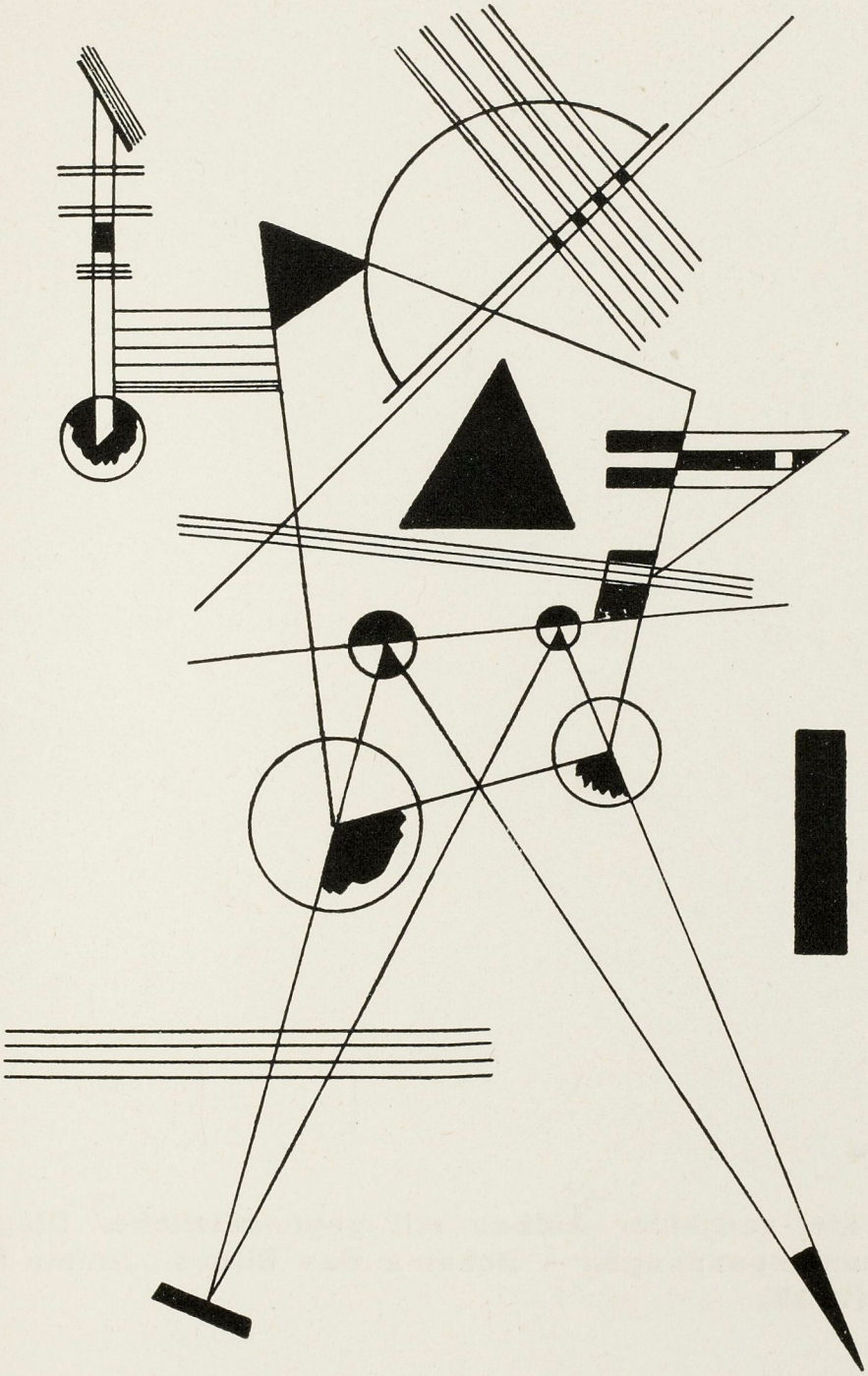
Tab. 21
Linie
Doppelklang – kalte Spannung der Geraden, warme Spannung der Gebogenen, Steifes zum Lockeren, Nachgeben zum Dichten



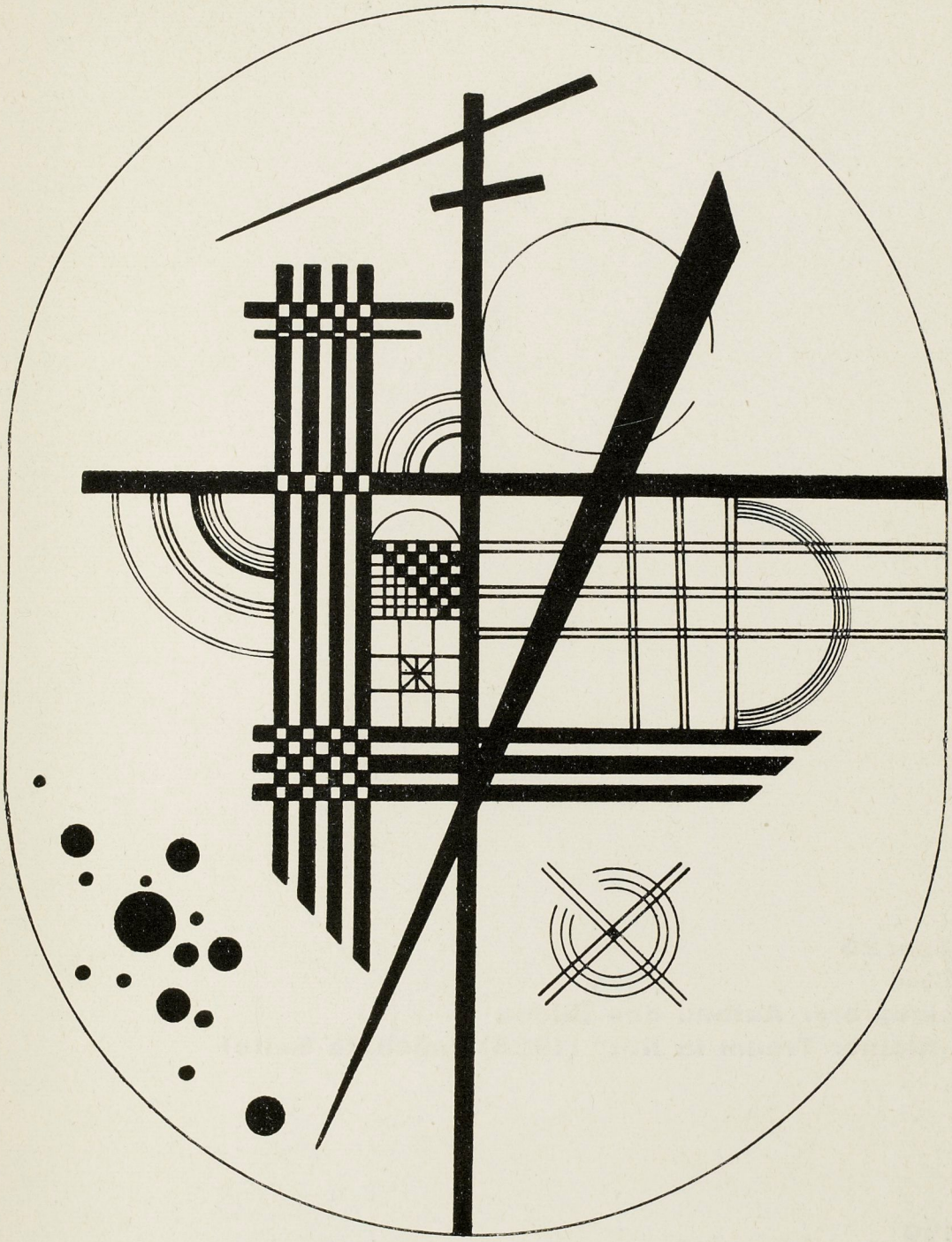
Tab. 22
Linie
Farbige Vibration im Schematischen durch ein Minimum der Farbe (schwarz) erreicht



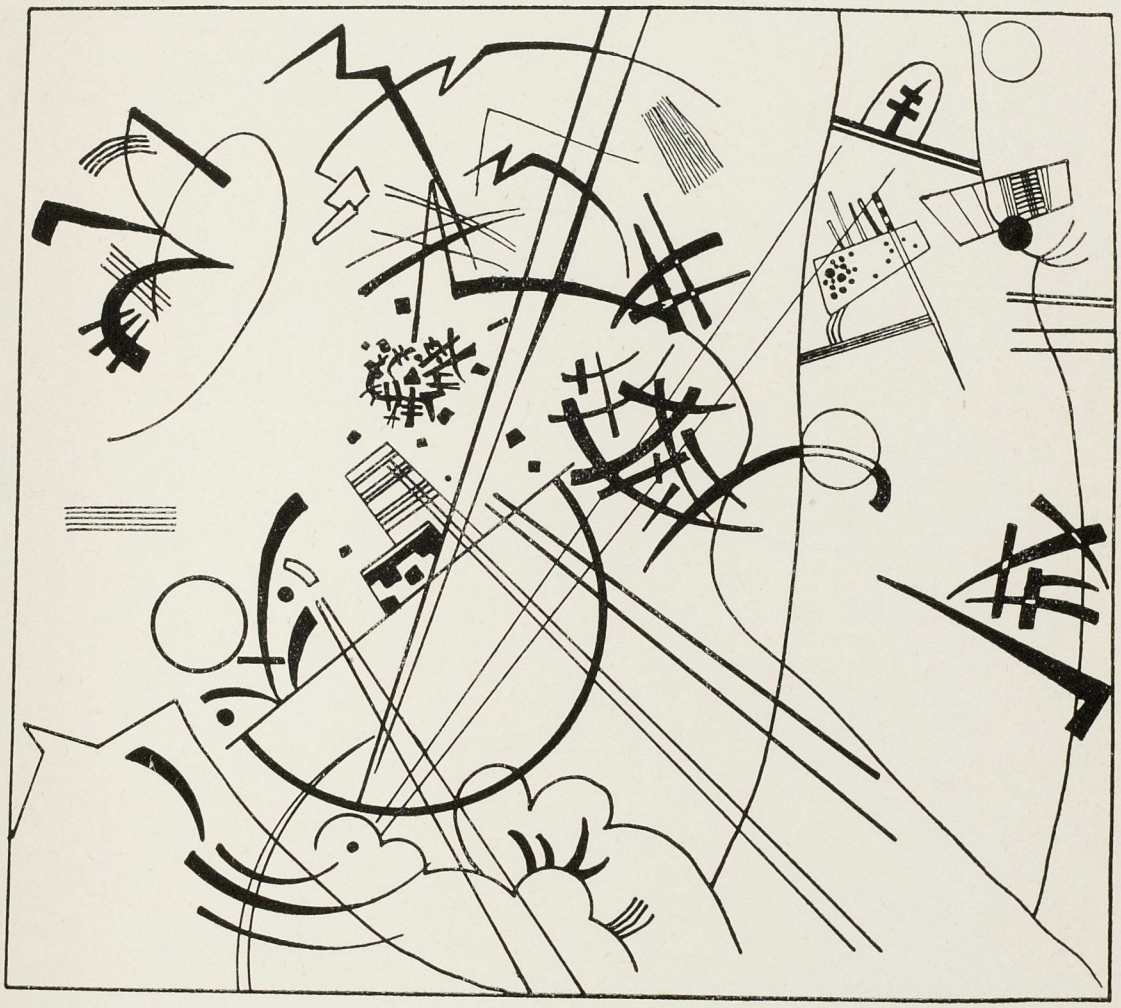
Tab. 23
Linie
Innere Beziehung eines Komplexes von Geraden zu einer Gebogenen (links — rechts) zum Bild „Schwarzes Dreieck“ (1925)

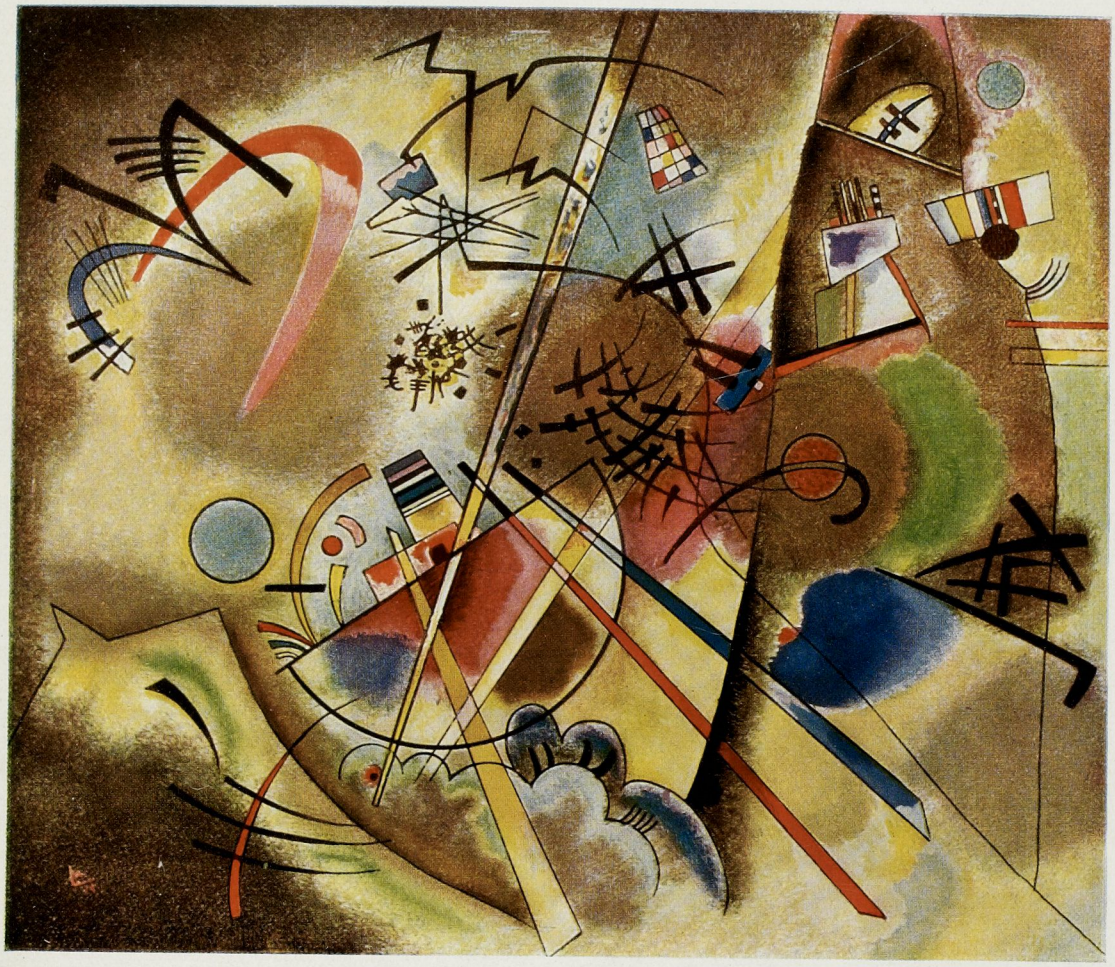


Tab. 24
Linie
Horizontal-vertikaler Aufbau mit gegensätzlicher Diagonale und Punktspannungen — Schema des Bildes „Intime Mitteilung“ (1925)



Tab. 25
Linie
Linearerer Aufbau des Bildes
„Kleiner Traum in Rot“ (1925) (nächste Seite)





KANDINSKY: Kleiner Traum in rot

REGISTER

IM **ALBERT LANGEN VERLAG MÜNCHEN**
ERSCHEINEN DIE

BAUHAUSBÜCHER

Schriftleitung: WALTER GROPIUS und L. MOHOLY-NAGY

Die erste Serie ist erschienen:

1 **Walter Gropius** INTERNATIONALE ARCHITEKTUR.
2 **Paul Klee** PÄDAGOGISCHES SKIZZENBUCH.
3 **Ein Versuchshaus des Bauhauses**
4 **Die Bühne im Bauhaus**
5 **Piet Mondrian** NEUE GESTALTUNG.
6 **Theo van Doesburg** GRUNDBEGRIFFE DER NEUEN GESTALTENDEN KUNST.
7 **Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten**
8 **L. Moholy-Nagy** MALEREI, PHOTOGRAPHIE, FILM.
9 **W. Kandinsky** PUNKT UND LINIE ZU FLÄCHE.
10 **I. I. P. Oud** HOLLÄNDISCHE ARCHITEKTUR.

IN VORBEREITUNG:

W. KANDINSKY: VIOLETT (BÜHNENSTÜCK)
KURT SCHWITTERS: MERZ-BUCH
HEINRICH JACOBY: SCHÖPFERISCHE MUSIKERZIEHUNG
GEORGE ANTHEIL (AMERIKA): MUSICO-MECHANICO
ALBERT GLEIZES (FRANKREICH): KUBISMUS
F. T. MARINETTI UND E. PRAMPOLINI (ITALIEN): FUTURISMUS
FRITZ WICHERT: EXPRESSIONISMUS
TRISTAN TZARA UND HANS ARP: DADAISMUS
L. KASSAK UND E. KALLAI (UNGARN): DIE MA-GRUPPE
T. v. DOESBURG (HOLLAND): DIE STIJLGRUPPE
CAREL TEIGE (PRAG): TSCHECHISCHE KUNST
LOUIS LOZCWICK (AMERIKA): AMERIKANISCHE ARCHITEKTUR
WALTER GROPIUS: NEUE ARCHITEKTURDARSTELLUNG
DAS FLACHE DACH. MONTIERBARE TYPENBAUTEN.
DIE BAUHAUSNEUBAUTEN IN DESSAU
MIES VAN DER ROHE: ÜBER ARCHITEKTUR
LE CORBUSIER (FRANKREICH): ÜBER ARCHITEKTUR
K. LÖNBERG-HOLM (DÄNEMARK): ÜBER ARCHITEKTUR
FRIEDRICH KIESLER (ÖSTERREICH): NEUE FORMEN DER DEMONSTRATION. DIE RAUMSTADT
JANE HEAP (AMERIKA): DIE NEUE WELT
G. MUCHE UND R. PAULICK: DAS METALLTYPENHAUS
MART STAM: DAS „ABC" VOM BAUEN
RAOUL HAUSMANN: OPTOPHONETIK
MAX BURCHARTZ: PLASTIK DER GESTALTUNGEN
MARTIN SCHÄFER: KONSTRUKTIVE BIOLOGIE
REKLAME UND TYPOGRAPHIE DES BAUHAUSES
L. MOHOLY-NAGY: AUFBAU DER GESTALTUNGEN
PAUL KLEE: BILDNERISCHE MECHANIK
OSKAR SCHLEMMER: BÜHNENELEMENTE
JOOST SCHMIDT: BILDERMAGAZIN DER ZEIT
DIE NEUEN KÜNSTLICHEN MATERIALIEN
J. ALBERS: FUNKTIONSFORMEN
ADOLF BEHNE: KUNST, HANDWERK UND INDUSTRIE

VERLAG
ALBERT LANGEN
MÜNCHEN