

Mechano-Faktur

Während der letzten fünfzehn Jahre ungefähr, in deren Verlauf die Malerei bis in ihre einfachsten Elemente zerlegt wurde, trat ein neuer malerischer Faktor in die Erscheinung, der eine dominierende Bedeutung gewann: die Faktur. Darunter versteht man: 1. die Oberfläche des bestrichenen Bildes selbst und zwar: a) die Art (Richtung) der Pinselführung und des Auftrages der Farbe (als Masse), b) Dicke oder Dünne der Farbschicht, c) Mattheit oder Glanz, d) Rauheit oder Glattheit; 2. den Intensitäts- und Kondensitätsgrad der Farbe, der auch von dem Stofflichen der Farbe abhängig ist, die sogenannte Patina, kurz — alles, was die materielle Seite der Malerei ausmacht.

Obwohl die Existenz der Faktur schon seit den Anfängen der Malerei datiert, wurde ihr niemals die Aufmerksamkeit zuteil, die einem den Wert eines Werkes mitentscheidenden Faktor gebührt. Die Faktur existierte außerhalb des schöpferischen Bewußtseins, ohne den Geist des Malers zu absorbieren. Sie war etwas Sekundäres, Ausschelfendes, das man nicht entbehren konnte, aber auch nicht mehr.

Es bedurfte erst einer großen Umwandlung in den bildenden Künsten (Expressionismus, Kubismus, Futurismus), um die ungeheuren emotionären Möglichkeiten zu enthüllen, die in der Faktur verborgen sind.

Worin besteht die emotionäre Wirkung der Faktur?

Der russische Fakturtheoretiker Markoff erklärt sie in seinem überaus wichtigen, doch ziemlich chaotischen Buche „Faktura“ als „Geräusch“, das durch Verschmelzung verschiedener Eindrücke hervorgerufen wird, die von der gegebenen Faktur des Gegenstandes ausgehen. Die alten Bilder, zum Beispiel die Ikonen (russische Heiligenbilder), erzeugen in uns kraft ihrer spezifischen Faktur ein „Geräusch“, das sich von den „Geräuschen“ anderer Bilder, etwa der impressionistischen, unterscheidet. Derselbe Autor schreibt der Faktur ausserordentliche Bedeutung zu, indem er ihre Funktion auf alles ausdehnt, das uns umgibt, auf die organische und unorganische Welt.

Weder Markoff, noch die anderen Theoretiker gehen bei der Erklärung des Wesens der Faktur über das Rein-Materielle hinaus; sie treiben vielmehr einen reinen Kultus des Materials. Die Faktur so betrachtend, machten die französischen, vornehmlich aber die russischen Maler viele interessante Experimente. Die Apotheosierung des des Materials, die laboratorischen Untersuchungen seiner Eigenheiten erreichten in Rußland ihren Höhepunkt (Tatlin, Rodtschenko). Als Resultat all dieser Forschungen ergab sich eine vollständige Emanzipierung der Faktur von dem Druck anderer malerischer Faktoren und ihre Erhöhung zum Selbstzweck.

Um die Wirkung der Faktur zu steigern, benutzte man Materialien, die bisher nicht als malerisches Hilfsmittel galten, und zwar: Zeitungsausschnitte, Kork, Glas, Sand, Metall und so weiter. Diese Materialien, die nebeneinander auf dem Bilde in einem bestimmten Rhythmus geordnet wurden, schufen einen ungewöhnlich variierten Faktur-Aspekt, der den nur an die Faktur der naturalistischen Malerei gewöhnten Beschauer vollständig konsternierte.

Das Nebeneinandersetzen mehrerer, ihrer Natur nach ganz verschiedener Materialien mit verschiedenen fakturellen Eigenschaften und verschiedener Dimensionalität mußte natürlich den flachen Charakter des Bildes modifizieren, ihn in einen Basrelief verwandeln. Das half natürlich der Faktur im großen Maße zur Steigerung ihrer Emotionskraft (größere Kontraste), verwandelte jedoch zugleich die Malerei selbst in eine neue Art „Skulptomalerei“ (Archipenko).

Die Malerei, die sich Dank der Faktur ihrer ursprünglichen Funktion näherte, verlor jedoch eine ihrer spezifischen Eigenschaften: ihre Zweidimensionalität.

Erkennt man diese als wesentlich an, so muß man jeden dreidimensionalen (perspektivischen) Illusionismus wie auch jede wirkliche Plastizität als uneigentliche die Natur der Malerei vergewaltigende Darstellungsweise betrachten. Andererseits aber kann man die ungeheuren fakturellen Werke nicht negieren, die in den letzten Jahren durch schwere experimentelle Arbeit erreicht worden sind. Wie soll man hier zu einem Ausgleich gelangen?

Durch gründliche Analyse der fakturellen Wirkungen verschiedener Materialien (Sand, Glas, Kork, Zeitung, Holz), habe ich konstatiert, daß diese Wirkungen nicht unmittelbar sind, das heißt, diese Materialien wirken auf uns nicht als solche, sondern als Träger verschiedener faktureller Kombinationen. Die gedruckte Zeitung als solche besitzt für uns einen gewissen Sinn: wir können sie lesen; als fakturelles Element dagegen verliert sie vollständig ihren utilitären Sinn, verwandelt sich in einen spezifischen, typographischen Rhythmus, der vom Inhalt der gedruckten Buchstaben völlig losgelöst ist. So verwandelt sich auch das Glas als Faktur in eine Valeur, die dank ihrer Glattheit und ihres Glanzes die größte Fähigkeit zur Kontrastierung besitzt; der Sand in einen körnigen, staubigen, zitternden Timbre; das Holz in ein entsprechendes Holzornament (Maserung). Man kann noch eine Menge ähnlicher Beispiele der fakturellen Transformation beibringen.

Die Materialien verlieren durch ihre fakturelle Funktion die eigentliche Bedeutung, mit anderen Worten: sie werden dematerialisiert. Also haben nicht die Materialien als solche eine Bedeutung, sondern ihre Aequivalente. Indem wir entsprechende Aequivalente für die Materialien finden, für Glas, Sand, Holz und andere,



Henryk Berlew / Zeichnung

werden wir in der Lage sein, ein Resultat der faktuellen Wirkung zu erreichen, das mit der unmittelbaren Wirkung der Faktur des Materials selbst identisch ist. Indem ich mich auf dieses Prinzip der Materialäquivalenz konsequent stützte und es weiter entwickelte, schuf ich eine neue und selbständige Faktur, unabhängig von den Materialien, die zugleich der Natur der zweidimensionalen Malerei entspricht.

Abgesehen von der Zweckwidrigkeit der „Material-Faktur“ wegen ihres Widerspruches zu der Zweidimensionalität der Malerei, muß man auch ihren Anachronismus gegenüber den heutigen Aufgaben der bildenden Künste unterstreichen. Die Material-Faktur verfügt über eine ungeheure Zahl von Mitteln — denn Materialien gibt es unendlich. Sie zwang den Maler zu einem dauernden Grübeln über die Geheimnisse, die in jedem Material verborgen sind, trieb ihn dadurch zur Schaffung ausgesuchter, spitzfindiger faktueller Kombinationen. So war die Material-Faktur der Nährboden von jeder Art Individualismus, Subjektivismus und ästhetischer Überaffiniertheit. Im Gegensatz zur Zeit: statt der Einfachheit und Ökonomie der Mittel — übermäßige Kompliziertheit, statt Klarheit — Wirrnis.

Die Ergebnisse des fetischistischen Kultus der Materialien, der sich bereits in unzähligen Experimenten offenbart hat (zum Beispiel Picasso und Bracque in Frankreich, Schwitters und Baumeister in Deutschland, Valori Plastici in Italien), sind bedeutend und dürfen nicht negiert werden. Es handelt sich darum, diese Ergebnisse gehörig zu verwerten und sie für die neuen Ziele zu verarbeiten. Und hier kommt uns die moderne industrielle Technik zu Hilfe.

Nur das Finden faktueller Äquivalente für die gesamten Materialien würde die Malerei zur Imitation der Fakturen von Gegenständen, wenn auch nicht der Gegenstände selbst, reduzieren. Die Malerei würde sich dann in eine neue Art gegenstandslosen Impressionismus verwandeln, in eine Art von Illusionismus. Außerdem würde auf diese Weise der Anstoß zur neuen Entwicklung des Subjektivismus und des Chaotischen gegeben werden — wegen der Unmenge der uns umgebenden Materialien, die keiner akuellen Ordnung unterworfen sind. Dies wäre eine mühevollen und komplizierten Arbeit, die uns keinen realen Nutzen brächte, abgesehen von der Anarchie auf dem Gebiete des malerischen Schaffens. Man mußte also Äquivalente schaffen, die nicht sozusagen einfache Photographien der Fakturen der einzelnen Materialien oder Gegenstände sind, sondern in sich die Synthese aller faktuellen Werte enthalten, die über alle Gegenstände der uns umgebenden Welt chaotisch verstreut sind.

Um also dies Werk der Vereinigung der gesamten faktuellen Werte in einer synthetischen Ordnung zu vollbringen, um ein diszipliniertes faktuelles System zu schaffen, muß man zur schematischen Methode übergehen. Das Schema ist das einzige rationelle

Mittel zur Vereinfachung jeglicher Wirrnisse, durch das man das Ziel bei größter Ökonomie der Mittel erreichen kann. Doch muß man in diesem Falle auch die technischen Mittel der Malerei entsprechend ändern, — sie den Aufgaben des Schemas anpassen. Die alte Maltechnik, die bis auf den heutigen Tag noch vegetiert, die alle Merkmale der handwerklichen Virtuosität, des Zufälligen, besitzt, die von den jeweiligen Stimmungen und Launen des Malers abhängig ist, entsprach vollständig den Voraussetzungen der impressionistisch-naturalistischen individualistisch-subjektivistischen Auffassung von Kunst. Die Aufgaben der Kunst kann man etwa so definieren: Brechen mit jeder Imitation der Gegenstände (wenn sie auch noch so frei ist), Autonomie der Form, Disziplin, Klarheit, die einem jeden die Intention des Künstlers verständlich macht, Schematisierung, Geometrisierung, Präzision, die einem jeden das Ordnen der vom Werke empfangenen Eindrücke erleichtert. Dieser Aufgabe entspricht die alte Technik der Malerei nicht. Noch hilfloser wird diese handwerkliche Technik, sobald es sich um Schaffung eines neuen schematischen faktuellen Systems handelt. Und in diesem Falle kann nur die mechanistische Technik angewandt werden, die von der industriellen Technik herkommt, unabhängig von den Launen des Individuums ist und sich auf die exakte Funktion der Maschine stützt. Auf den Produktionsprinzipien der Maschine muß also die heutige Malerei, die heutige Kunst basieren werden. Mit Hilfe der Mechanisierung der Faktur, der Mechanisierung der malerischen Ausdrucksmittel, wird ein ganz neues Gestaltungssystem begründet. Das betrifft nicht nur die Malerei, sondern jegliches Schaffen.

Das bedeutet aber nicht die Automatisierung des Schaffungsprozesses selbst. Im Gegenteil. Durch die Mechanisierung der Mittel wird eine größere Freiheit des Schaffens erreicht, eine größere Inventions-Möglichkeit.

Das alte Handwerksystem der Malerei mit seinem Ballast an naturalistisch-akademischen Vorschriften hemmte die Freiheit der Invention. Es verschlang ein Maximum von Schaffensenergie und vergeudete sie an unwesentliche Dinge, an Virtuosität.

Die Kunst muß mit allen Angewohnheiten der parfümierten, perversen, überempfindlichen, hysterischen, romantischen, boudoirmäßigen, individualistischen Kunst von gestern brechen. Sie muß eine neue Formsprache schaffen, die für alle zugänglich ist und im Einklang mit dem Rhythmus des Lebens steht.

Henryk Berlewi

DER STURM



Béla Kádár / Porträtzeichnung

VIERTELJAHRSCHRIFT / HERAUSGEBER: HERWARTH WALDEN
FÜNFZEHNTER JAHRGANG / SEPTEMBER 1924 / DRITTES HEFT