

OTTO FREUNDLICH
KOSMISCHER
KOMMUNISMUS

Herausgegeben von Julia Friedrich

Museum Ludwig, Köln
Kunstmuseum Basel

PRESTEL
München · London · New York

Bekenntnisse eines revolutionären Malers¹

I. Teil

Wir werden von denen verstanden werden, für die wir kämpfen.² Wir müssen Seite an Seite mit ihnen kämpfen, wir müssen an der Seite des revolutionären Proletariats kämpfen. Was wir gedacht und geschaffen haben, ist ohne Wert für den gegenwärtigen Kampf. Trotzdem ist es nicht wertlos. Aber es fehlt die mithelfende Kraft der Menschen, der Genossen. Warum sollten sie nicht bereit sein, das Schwierige zu verstehen, wenn sie wissen, daß es für sie gedacht und geschaffen wurde? Aber zuerst müssen sie *das* wissen, daß wir uns den harten Pflichten revolutionärer Solidarität nicht entziehen und sie mit Freude erfüllen wollen. Vielleicht nimmt uns das die Zeit, weiter zu arbeiten an dem, was wir für wahr halten, was aber für die Sache selbst heute unbrauchbar ist. Das ist wahrscheinlich. Aber auch dazu müssen wir bereit sein. Wir müssen dazu bereit sein, *diese* künstlerische Entwicklung, der wir uns ausschließlich ein ganzes Leben lang widmeten und die uns Boykott und Armut eintrug, als abgeschlossen zu betrachten.

Denn jetzt ist das *ideale* Menschentum, für das der ernstere Künstler immer seine Werke schafft, zum *realen* Menschentum geworden. Es ist da, es hat die große ethische Aufgabe in seine Hände genommen. Diese Aufgabe zu erfüllen, ist ihm Notwendigkeit und Lebensinhalt. Das aber hat Zeit und Raum verändert. Der Künstler, der die hohe Idee menschlicher Solidarität wie einen neuen Weltanfang in weiter zeitlicher und räumlicher Form vor sich sah, irgendwo und irgendwann auf der Erde, aber als etwas Sicheres, das kommen mußte, sieht es nun als eine Forderung der Massen in der Gegenwart und in seiner nächsten Nähe. Die große inspirative Kraft, die das ferne große Ziel für die besten und am reichsten Begabten unter den Künstlern hatte, und wie sie am großartigsten wohl in der IX. Symphonie Beethovens zum Ausdruck kommt, diese inspirative Kraft wird nun aus der Nähe erwartet. Aber hier fehlt noch die Brücke. Und wir dürfen es uns nicht verhehlen, daß sie fehlt. Und wenn wir auch ratlos sind, wie sie geschlagen werden soll, so bleibt uns doch dies, mit *einem* Satz über den Graben hinweg zu springen und nun mit einem Mal mitten unter denen zu stehen, ohne die das praktische Lebenswerk nicht Wirklichkeit wird, die selbst von Etappe zu Etappe unter Einsatz ihres Lebens die neue Gesellschaft des Menschentums verwirklichen.

Diese ehrlichen Kämpfer und bescheidenen Helden sind nicht repräsentativ,³ ihr Pathos ist die „Internationale“, die illegale Arbeit, Mißhandlung, Gefängnis und oft sicherer Tod. Das *Opfer* ist ihr Pathos, sie opfern sich und werden sich opfern, bis der Dienst, den sie der ganzen Menschheit leisten, sich bewahrheitet und das Ziel erreicht ist. Sie können nicht von sich selbst abstrahieren, die Geschichte erlaubt es ihnen nicht; denn die Geschichte hat sie in eine Zwangslage gestellt, in der sie umkommen oder aus der sie sich befreien müssen. Hätten sie nicht ihre großen Lehrer, wie viel schlimmer stände es dann um sie. Aber sie haben die großen Lehrer, und

diese großen Lehrer haben auch von ihnen unendlich viel gelernt. Denn hätten die großen Lehrer von dem werktätigen Volk, das sie über ihre trostlose Lage aufklären wollten, nicht viel gelernt, dann wären sie vielleicht unverstanden geblieben.

Auch wir Künstler wollen von dem werktätigen Volk lernen. Aber wie? Wir haben manches unbarmherzig aus unserm Herzen gerissen: Kleinbürgerliches, aus Opposition zum Kleinbürgertum. Großbürgerliches, aus Opposition zum Bürgertum und vieles aus vielen anderen Oppositionen. Denn wir stammen aus dem Kleinbürgertum, aus dem Großbürgertum; gewiß viele der berühmtesten Künstler kommen auch aus dem Proletariat. Aber um etwas zu werden, mußten sie Bürger werden, auf bürgerliche Kunstschulen gehen und die hohe geistige Kultur des Bürgertums in sich aufnehmen. Viele waren betrunken von den Erfolgen, d.h. von den materiellen Erfolgen und von der Anerkennung der Presse. Sie hatten einen soliden Ruhm erworben, und die Türen der Reichen und Mächtigen waren ihnen weit geöffnet. Selbst dem Künstler, der durch seine Zeichnungen und Bilder die bürgerliche Gesellschaft unbarmherzig kritisierte, [selbst] ihm wurde die Bewunderung eben dieser Gesellschaft in reichem Maße zuteil und Arbeiten von ihm durften in den Museen nicht fehlen. Für das Proletariat aber war er fast nicht vorhanden, es kannte ihn nicht, trotzdem aus seinem Leid diese Kunst eingegeben war.

Wie kommt das? Denn andere Künstler, deren scharfer Sinn erkannt hatte, daß jede Form, die sie bildeten, zwangsläufig konventionell war, d.h. den Forderungen der Gesellschaft entsprach, der sie ihre Bildung verdankten, sie mochten sich drehen und wenden, wie sie wollten, sie blieben darin Künstler, die alle Elemente großer Kunst der Vergangenheit, aus allen Ländern der Welt zu Hilfe riefen und doch sahen, sie würden im besten Falle geschickte Affen bleiben, wenn sie dabei verharrten, denn eine Befreiung von dem Joch der Konvention kam ihnen nicht daraus. So war ihnen also die ganze Formenwelt verdammt und verseucht, und alles drehte sich im Kreise. So mußte der Sprung heraus aus allen Mythologien aller Zeiten gewagt werden, heraus auch aus dem Reiche der Natur, auf die sich Spießbürger, kleine und große Geldmächte immer wieder beriefen; die Natur war ihr kategorischer Imperativ geworden, nämlich der, den sie dem Künstler auferlegten; die Natur das α und ω ihrer Ästhetik, daran erkannten sie, ob der Künstler bei der Stange blieb oder nicht. Die Natur war kritiklos, und wer sie nachahmte, war selbst kritiklos, und kritiklos wollte man zumal den Künstler.

Das Auge des Künstlers aber ist ein unbestechlicher Kritiker. Es sieht durch Masken hindurch und wenn sie von Eisen wären. Und wenn jeder Strauch, jede Blume, jeder Fluß, jeder Fels mit einer Maske versehen wäre, der Künstler sieht es und sagt: Ihr lügt. Und er stand da, eines Tages, sah sich um, und sah sich umgeben von einer Natur, die Masken trug, und von Menschen, die alle Masken trugen, und er sagte: Ihr lügt, herunter mit den Masken. Sie saßen aber fest und waren Haut geworden. Das war eine furchtbare Entdeckung. Und da stehen wir heute. Dreht euch, wie ihr wollt: Da stehen wir noch. Wir versuchten, die Wahrheit aus den Dingen herauszulesen und eine wahre Kunst mit der Bejahung der ganzen Dingwelt zu geben. Wir sind gescheitert. Gescheitert an dem passiven Widerstand der Dinge selbst. Denn passiv waren die Dinge unter den Masken und passiv trugen sie ihre Masken. Keine Romantik erlöste sie. Wir sahen nur eins: die Technik des Malers, die Fleisch, Blut und Knochengestalt ist, mit der er baut, sie gab nichts her als den tausendmal vorgekauften *Effekt*; sie

sollte nichts sein als der tausendmal vorgekaute Effekt. Und das Schlimme war, die Tendenz, diesen Effekt hervorzubringen, stak in dem Künstler selbst vom leersten Kitschmaler bis zum reichsten und edelsten Talent, ja bis zum Genie.

Genies waren es, die sich daran zu Tode gerungen hatten: Cézanne und van Gogh. Wundern wir uns nicht, daß ihr Werk Fragment geblieben ist, bewundern wir sie nur um so mehr, daß sie ihr Werk so weit vorangetrieben hatten und versuchen wir, es uns deutlich zu machen, welche eine Riesenleistung an Charakterkraft und kühner Erfindung in ihren Werken aufgespeichert ist. Als wir jung waren, mußten wir dieses ihr Vermächtnis antreten, d.h. wir mußten es fortsetzen. Viele haben es nur wiederholt, was die Meister gesagt, und sind damit zu Ruhm und Ehren gekommen. Wir aber mußten es fortsetzen. Das ist etwas anderes. Fortsetzen ist nicht wiederholen. Bei alledem ist zu betonen, daß die alten Kostüme, in denen wir allein die Erscheinungswelt als solche erkennen und anerkennen, das einzig gegebene, einzig mögliche Bild der Natur sind. Ist es das einzig mögliche? Und bedürfen wir eines anderen? Den meisten erscheinen schon diese Fragen als eine Lästerung.

Wir sind trotzdem schon weit gegangen auf diesem Wege, und jedes Werk, das wir schufen, ist die Antwort: Nein, diese Natur ist nicht die einzig mögliche, und wir bedürfen einer andern. Mögen diejenigen, die den Mut haben, sich vom Individualismus zum Kollektivismus zu entwickeln, auch den Mut haben, einmal die Dingwelt verschwinden zu lassen. Sonst bleiben sie beim Großpapa, der in Pappmaschee-Rahmung über dem Sopha hängt und beim Biedermeierstil. Sie mögen sich sagen: Die Dinge, die du schaust, sind Erinnerungsbilder, durch Vererbung sind sie physiologische Funktion geworden, entstanden sind sie aber durch ein und dasselbe Prinzip der Erziehung, das sich in vielen Generationen wiederholte. Dieses Prinzip der Erziehung hatte zum Zweck, die Dinge zu isolieren, weil dies Prinzip der Isolierung dem Charakter der menschlichen Gesellschaft entsprach, in der es nur Einzel-Ichs gab.

Wer aber gab der Gesellschaft den Charakter einer Summierung von lauter Einzel-Ichs? Nun, das war der Privatbesitz, der mehr oder weniger den Hochkapitalismus hervorbrachte. Nur was einzeln ist, kann belassen werden; und wer belassen werden soll, muß vereinzelt werden. Daraus sieht man, daß unsere Dingwelt, die wir Natur nennen, schon recht alt ist. Und daß die Ursache, warum wir diese Konvention zerbrochen haben, sehr tiefe soziale Gründe hat. Daß der Kollektivismus, d.h. der Kommunismus, der das Individuum als Selbstzweck beseitigt hat, sich den Konsequenzen nicht entziehen kann, die sich aus einem vom Besitz und Besessenwerden freien Bewußtsein entwickeln. (Die Epoche, die Natur für die Kunst neu zu entdecken, wird erst dann eintreten können, wenn die Kunst eine Epoche der Naturlosigkeit durchgemacht hat.)

Die Konsequenzen, die sich aus einem vom Besitz und Besessenwerden freien Bewußtsein entwickeln, zeigen sich in der Malerei darin, daß sie auf die Illusion, Dreidimensionalität vorzutäuschen, verzichtet. Sie verzichtet damit keineswegs auf Raum und Form. Sie verzichtet damit zunächst auf die Zweiteilung (Dualismus) von Hintergrund und Vordergrund. Auf diesen Dualismus verzichten, heißt auf die Dingwelt verzichten, d.h. auf ihre Darstellung. Ihre Darstellung ist nur möglich durch eine malerische Technik, die Dreidimensionalität vortäuschen will und die im Bilde den Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund braucht.⁴

Was aber bleibt übrig, wenn die Natur als Motiv für eine Malerei ausgeschaltet ist, die keine Nachahmung des Gegenstandes bezwecken kann, weil sie dazu unfähig geworden? Was ist denn das Positive, Bezeichnende, auf das eine solche Malerei sich stützt?

Am Anfang der Dampfmaschine steht der Theekessel. Als [George] Stephenson beobachtete, daß das kochende Wasser seines Theekessels den Wasserdampf nicht nur durch die Gießvorrichtung ausströmen ließ, sondern ihm auch durch rhythmisches Heben des Deckels einen Ausweg verschaffte, wurde seine Aufmerksamkeit von dem unmittelbaren Zweck des kochenden Wassers abgelenkt, der darin bestand, zur Herstellung von einer Tasse Tee zu dienen; Stephenson hatte es beobachtet und die große Offenbarung gehabt, daß der Dampf eine *Kraft* sei, die im Stande ist, ein Gewicht zu heben. Das war die Entdeckung eines Naturgesetzes, das auch für die Erkenntnisse der Physik und Astronomie von größter Bedeutung sein sollte. Welche Widerstände die Menschen dem Erfinder der Dampfmaschine geleistet, welche Kämpfe es kostete, bis die erste Eisenbahn eine Verbindung zwischen zwei Orten herstellen konnte, steht in der Entstehungsgeschichte der Eisenbahn verzeichnet. Mit der Erfindung und der Entstehungsgeschichte der Eisenbahn möchte ich das vergleichen, was ich über die Entwicklung *der* Malerei/Plastik zu sagen habe, die die Gegenstände der Natur nicht nachahmte.

Der Zweck der gegenständlichen Malerei und Bildhauerei ist dem Zwecke des Theewassers zu vergleichen. Beide Künste waren ein vorzügliches Mittel gewesen für die historische Verbildlichung der religiösen und politischen Mächte, Anschauungen und Taten ihrer Epoche. Aber es steckt doch eine treibende Kraft in diesen Kunstwerken, die nicht völlig in dem Zwecke aufgeht, dem sie dienen und die gerade das Zeitverbindende ist – im Gegensatz zu den Sprachen –, das uns ermöglicht, allein durch die Anschauung sofort ein lebendiges Verhältnis zu den Kunstwerken aller Epochen zu bekommen. Diese treibende Kraft ist den physikalischen Kräften der Natur zu *vergleichen*, ich will nicht sagen, daß sie eine physikalische Kraft *ist*. Aber ebenso wie dem Stephenson beim Kochen des Theewassers sich die Kraft des Dampfes offenbarte, die im Universum eine der gewaltigsten ist, so wurde einigen Malern und Bildhauern unserer Epoche bei der Gestaltung von Landschaft und Menschen offenbar, daß diese Gestaltung nach den Gesetzen von Kräften vor sich geht, die über den speziellen Zweck gegebener Motive hinausgehen und die erst dann ihre große, ja gewaltige Allgemeingültigkeit enthüllen können, wenn sie von dem gegenständlichen Motiv gelöst sind. Der Künstler wurde durch diese Erkenntnis an einen Scheideweg gestellt.

Wir wollen hier zwei verschiedenen Künstlern das Wort geben, von denen jeder in seiner Art seinen Standpunkt dieser Erkenntnis gegenüber darstellt. Der erste Künstler sagt: Was geht es mich an, daß die Kraft, die mich befähigt, Landschaften oder menschliche Gestalten darzustellen, noch irgend einen anderen tieferen Grund und Zweck hat als den, diese Landschaften und Gestalten darzustellen? Es genügt mir, daß ich eine Landschaft oder ein Portrait so malen kann, wie ich sie malen möchte. Es genügt mir, wenn ich die Idee für ein Bild mit menschlichen Gestalten darauf, mit Straßen, Fabriken und Bäumen habe, daß ich Studien dazu mache und dann das Ganze in der Technik ausführe, die ich gelernt und nach meinen Bedürfnissen weiter ausgebildet habe. Das fertige Bild ist wenigstens immer das, was ich gerade in dieser

Epoche meines Lebens leisten kann. Es gibt kein Ende in der Entwicklung eines Künstlers, das weiß ich und jedes neue Gelingen eines Werkes läßt doch viel übrig, um dessen Verwirklichung ich noch zu ringen habe, und das hält meine Kraft lebendig.

Der zweite Künstler sagt:⁵ Als ich zu malen anfang und auch plastisch zu arbeiten, hatte ich ein Ideal der Kunst. Ich studierte die Kunstwerke der Griechen und alten Meister, der Meister des Impressionismus, ging auch in verschiedene Kunstschulen, wo ich Akte zeichnete und malte. Entwarf Bilder nach eignen Ideen und modellierte Portraits und Menschenleiber in Ton. Doch da es mich nicht befriedigte, epigonenhaft in der Technik der Impressionisten oder Rodins zu arbeiten, bemühte ich mich, einen künstlerischen Ausdruck zu finden, der in Form und Inhalt selbst-erlebt war. Es hatte mich vor allem gestört, daß in der Darstellung von Menschen, Landschaft und Gegenständen ein Trick vorhanden war, der sicher ganz unbewußt als eine Konvention in den Künstlern lebte, der aber der Forderung des *Beschauers* Rechnung trug, eine bestimmte Illusion aus dem Bilde zu empfangen. Diese vom Beschauer geforderte Illusion war die Dreidimensionalität.

Ich ging den Mitteln nach, wie denn die Dreidimensionalität der Körper und des Raumes zustande kam und welches die psychologische Ursache war, warum der Beschauer solche Befriedigung darin fand, vor dem Bilde zu empfinden, es sei zum Greifen, d.h. plastisch. Was die Mal- oder Zeichentechnik des Plastischen anbelangt, so fand ich darin einen Trick, der selbst die Revolutionäre der impressionistischen Malerei auf den Boden einer Konvention festhielt, die im Widerspruch stand mit ihrer revolutionären Initiative. Was den Beschauer von Bildern anbelangt, der von den Gegenständen darauf eine dreidimensionale Illusion verlangt, so fand ich, daß die Hand, die immer das Greifbare will, auch greifen, d.h. einfangen, haben und besitzen will. Es war also der alteingewurzelte Besitzinstinkt, der diese Illusion der Dreidimensionalität von dem Maler verlangte.

Für die Plastik war mein Standpunkt nicht so klar. Oder vielmehr, die Plastik hielt mich an der Darstellung des Menschen fest. Wenn auch die Verhältnisse eines Kopfes nach plastischen Maßen erlebt waren, die Lichter auf stärkere Wölbungen, die Schatten in schärfer abgegrenzte Tiefen fielen, Köpfe blieben Köpfe mit Stirn, Augen, Nase, Mund und Kinn. In der Malerei hatte ich schon früh die naturalistische Technik verlassen und verzichtet auf die dreifache Abstufung von Farben, die allein und immer genügt, die Illusion des Plastischen im Bilde und in der Zeichnung hervorzubringen. Diese Suggestion durch das immer wieder angewandte Mittel suchte ich durch scharfes Hinsehen zu überwinden.

In einem gewölbten Keller eines alten Bauwerks, der als Speisewirtschaft diente, waren die Wände mit Pilastern bemalt. Was ist es denn, fragte ich mich, was mir diese gemalten Pilaster als plastische Flachreliefs erscheinen macht? Ich weiß doch, daß sie nicht mit dem Handwerkszeug in den Stein gemeißelt, sondern nur mit Wasserfarbe auf die Wand gemalt sind. Angestrengt begann ich, die einzelnen nebeneinander gemalten Farbnuancen zu beobachten und ich versuchte, ihr Nebeneinandersein, so wie sie die Hand des Malers tatsächlich gemalt, in allen Einzelheiten zu erkennen. Das war furchtbar schwer. Es gelang mir, das tiefere Grau vom mittleren Grau zu unterscheiden, aber beim helleren Grau versagte die Analyse und ich empfand nur die plastische Suggestion des Pilasters. Aber ich ließ

nicht nach und es gelang mir schließlich, mein Auge zu erziehen, sodaß es wach und scharf erkennend auch bei dieser dritten, hellsten Nuance der drei Graus blieb, der gefährlichen Stelle, wo sich das Schauen umnebelte und zur plastischen Illusion wurde. Immer leichter wurde es mir nun, die Farben nebeneinander zu sehn, so wie sie gemalt waren, und auch dort, wo die Übergänge vertrieben waren, schaute ich lange und aufmerksam hin und wandte mich nicht, durch das Gefühl des Plastischen befriedigt, ab. Auch Straßenschilder mit plastisch gemalten Buchstaben sah ich nun aufmerksam an. Dort war die plastische Suggestion mit den verschiedensten technischen Mitteln hervorgebracht, die von der akademischen Maltechnik bis zur modernen Plakatechnik gingen.⁶

Wenn ich nun auch ziemlich früh in meiner künstlerischen Entwicklung darauf verzichtete, auf dem Bilde eine Technik in der Art des gemalten Pilasters anzuwenden, und in reinen Flächen malte, von denen jede scharf und ohne Übergänge neben die andere gesetzt war, und das ganze Bild damit aufbaute, so war doch das Ur-Element dieser flächigen Kunst die kurvenmäßig gebogene Fläche, also ein plastisches Element. Das Eine, was der Ursprung und Sinn dieser Bemühungen gewesen, war aber erreicht: Die Elemente der Wandmalerei waren verwirklicht. Und ich hatte Gelegenheit, ein großes Mosaik auszuführen, in dem alles nach dem Gesetz der reinen Fläche aufgebaut war.⁷ Als ich aber ein Fenster aus farbigen Gläsern gemacht hatte und dieser Entwurf in einer kleinen Werkstatt für Glasmalerei ausgeführt werden sollte, belehrte mich der Glasermeister, daß eine flächige Kurve nicht in einem Stück aus dem Glase geschnitten werden könne.⁸ So mußte diese Kurvenfläche in mehreren Stücken geschnitten werden, die dann durch die Verbleiung voneinander getrennt waren, aber gegen das Licht gesehen ihre Einheit bewahrte.

Aber nicht alle Flächen auf diesem ersten Entwurf waren kurvenhaft. Instinktiv und belehrt durch das Studium alter Glasmalerei aus dem XII. und XIII. Jahrhundert hatte ich auch trapezartige Flächen in dem Entwurf gemalt, und diese konnten durch den Diamanten leicht aus dem Glas geschnitten werden. Dies Erlebnis war für den Entwurf eines zweiten Fensters von großer Bedeutung für mich, es sollte aber für meine weitere künstlerische Entwicklung von noch größerer Bedeutung werden, was ich damals allerdings noch nicht erkannte. Aber als ich meinen zweiten Entwurf für ein farbiges Fenster von 1 m Breite und 2 m Höhe malte,⁹ malte ich nicht die Bleiverglasung mit schmalen schwarzen Flächen hinein, sondern setzte die trapezartigen farbigen Flächen unmittelbar nebeneinander. Bei diesem unmittelbar Nebeneinandermalen der farbigen trapezartigen Flächen wurde ich von einer Erregung ergriffen, wie von einem neuen Leben der Malerei.

Erst viele Jahre später wurde ich dorthin geführt, wo sich dies neue Leben mir ganz offenbarte. Die innige Verbindung aller Flächen auf einem Bilde, von denen jede wie eine Zelle im Organismus die Kraft zu einer andern Zelle überleitet, sodaß es in dem ganzen Organismus nur einen ungehemmten Kreislauf dieser Kräfte gibt; dies konnte erst die Kollektion aller Farben auf einem Bilde verwirklichen. Und dies war mir das einzige Ziel, das ich zu erreichen strebte, denn es war in Übereinstimmung mit meiner sozialen Überzeugung: dem Sozialismus. Ich mußte darum Schritt für Schritt zu einer immer stärkeren Entindividualisierung kommen. Ich mußte das egozentrische Moment, das mit der Darstellung von Menschen, Pflanzen und Dingen eng verbunden

ist, ausschalten, ich mußte zu einer Art dialektischen Sprache der Farben selbst kommen. Ich verband Komplexe verwandter Farben untereinander, die ihrerseits sich an Komplexe anderer Farbeinheiten anschlossen und so fort, bis das ganze Bild geschlossen war. Jeder Farbkomplex konnte seine eigne höchste Farbdynamik enthalten, die aber nach allen Seiten ohne Lücken an die benachbarten Farbenkomplexe angrenzte, die Kontraste der andern und damit seinen Unterschied von ihnen klar erkennbar machte; da aber jeder Farbkomplex demselben Gesetz unterworfen war, so konnte ein Organismus gebildet werden, in dem es keinen Individualismus mehr gab, in dem der ganze Reichtum der Farbenskala zur Entwicklung gelangen konnte, ohne daß eine Farbeinheit auf Kosten der andern lebte oder sie unterdrückte. Jeder Farbenkomplex, sei er aus lauter starken Rots oder lauter Graus gebildet, behauptet sich neben dem andern, er bewahrt sein Selbst nur desto stärker dadurch, daß er das Selbst des andern voll zur Geltung bringt. Das Nebeneinandersein aller dieser Farbkomplexe, von denen jeder eine Farbindividualität darstellt, ergibt die vollkommene Kollektive aller Farben auf einer Bildfläche.

Das Bild, das ich in diesem Sinne malen konnte, war für mich wie eine feine Linie, die Vergangenheit und Zukunft schneidet. Alles Motivartige war überwunden. Gegensatz und Zusammenschluß der Farbenflächen bildeten die dialektische Sprache des Bildes. Aber auch auf diesem Wege gibt es eine Entwicklung. Denn nachdem ich, durch die Technik des geschnittenen Glases gezwungen, die kurvenartige, spitz zulaufende Fläche in Unterabteilungen zerlegen mußte, die sich als trapezartige Flächen darstellten und eben darum, weil sie viereckig waren, vom Diamanten aus der Glastafel herausgeschnitten werden konnten, erschien mir diese kurvenartige, spitz zulaufende Fläche nun nicht mehr ausreichend, um das ganze reiche Instrument der flächigen Malerei zur Auswirkung kommen zu lassen. Diese flächige Kurve war selbst wie ein Körper, der sich allerdings gut und lückenlos neben die anderen flächigen Kurven legte, der aber nicht den Reichtum der Dynamik zuließ, die durch den Zusammenhang trapezartiger, viereckiger Formen erreicht wurde.

So war diesen flächigen Kurven gleichsam die Spitze abgebrochen und es blieb, was Kurvenartiges in meinen Bildern vorkam, als ein gebogenes Rechteck mit einer konvexen und parallel laufenden Kurve, einer konvexen und einer konkaven. Dieses gebogene Rechteck, das z.B. die Einheitsfarbe Blau hatte, bestand nun aus lauter viereckigen blauen Flächen von verschiedener blauer Färbung, deren Abtönung auf die angrenzenden andersfarbigen Flächenkomplexe hinwies.

Die Konzeption des Bildes, die sich nach schweren Kämpfen der Selbstüberwindung von dem Naturmotiv befreit und aus dem Gebiet der reinen Kräfte geschöpft hatte, machte nun eine neue Wandlung durch. Die Kräfte selbst zeigten sich von verschiedener Qualität. Ein Teil gehörte dem Gebiet der reinen Kräfte an, ein anderer dem Gebiet der Formen. Aber während früher die formbildenden Kräfte in der Malerei die übergeordneten, ja fast die einzigen waren, wurden sie jetzt den reinen Kräften eingeordnet und sie verloren dadurch ihre Exklusivität, d.h. ihre die Erfahrungswelt bildende Erscheinung. Aber selbst wenn wir die Erscheinungen der Erfahrungswelt nicht mehr in unsre Bildkonzeption aufnehmen, so befinden wir uns doch auf dem Boden der Erfahrung, einer neuen Erscheinung, die sich aus der Weiterentwicklung des (...) ¹⁰ Bildgesetzes und der darin und dadurch zum Ausdruck gebrachten Kräfte ergibt. Wenn

also die Darstellung der reinen Kräfte kein Selbstzweck ist, sondern in ihnen die Tendenz liegt, in die Welt der Formen einzugreifen, und diese sich anzugleichen, so haben wir damit die beiden Elemente bezeichnet, die durch Beseitigung der sie trennenden Isolierschicht, sich auf dem Bilde zu einer neuen Einheit verbinden. Diese Einheit ist eine dialektische Einheit, d.h. eine Einheit, in der die ehemalige Gegensätzlichkeit reiner Kräfte mit einer (...) ¹¹ der Erfahrungswelt als Spannungswerte existieren. Die Möglichkeit, die ganze Erscheinungswelt in eine Einheit von Spannungswerten umzusetzen, muß als Voraussetzung einer neuen Erfahrung angesehen werden.

Die Etappen dieser neuen Erscheinung sind noch gering. Das kann auch nicht anders sein. Um so weiter ist die Strecke, die noch vor ihr liegt. Aber warum nicht mit Freude sich zu dieser Fernsicht bekennen? Warum auch hier nicht sich in eine Stratosphäre und darüber hinaus erheben? Warum es beklagen, daß in den Regionen einer größeren Überschau nicht das Waldidyll und die Vertrautheit des häuslichen Herds zu finden sind? Es ist niemand genötigt, die feste dauernde Erde zu verlassen. Aber die Ergebnisse einer Erfahrung müssen auf dem Boden nachgeprüft werden, auf dem sie gemacht wurden. Und man gelangt auf diesen Boden nicht allein durch den guten Willen, sondern auch durch Arbeit. Denn vieles, was auf einem andern Gebiet wichtig ist, wird hier durch eine andere Disziplin ersetzt. (...) ¹² Es ist ein hochinteressantes Faktum durch die flächige Kunst, um die sich gut 30 Jahre künstlerischen Ringens bemühen, offenbar geworden: daß die Formen der Erscheinungswelt nicht ihr letzter und einziger Ausdruck sind, sondern daß sie nach Preisgabe dieser Erscheinungsform mit den reinen, d.h. formlosen Kräften eine neue geformte Einheit bilden können, die zum Inhalt einer neuen Erfahrung wird. Diese Selbstaufgabe kann keine erzwungene, sondern nur eine freiwillige sein. Das wollen wir aus dem Erlebnis des Künstlers zu erklären versuchen.

II. Teil ¹³

Die Sehnsucht nach dem Himmel, die den christlichen Menschen die Arme sehnsüchtig zum Himmel emporstrecken ließ, sie überbrückte nicht den Abgrund. So mußte der Wunsch zur Tat werden. So mußte die Kraft, die den Menschen unerreicher außer und über der Welt trennte, in die Welt hineingezogen werden. So mußte die Passion zur Aktion werden. So mußte der Dualismus aufgegeben werden, der den scharf umrissenen Körper einem unerreichbaren vis-à-vis gegenüberstellte. So verschwand der Luftraum als Leere. So füllte sich die Silhouette des Körpers mit einer Anatomie von flächigen Funktionen, die ebenso dasjenige, was den Körper umgab, in dichten Strebungen ausfüllte. So war das Innerhalb und Außerhalb von demselben universellen Gesetz aufgebaut. Der Träger dieses Gesetzes war aber das Individuum des Künstlers allein. Seinem universellen Ideal stand die Wirklichkeit gegenüber, in der nur Partikularismus, nur das private bürgerliche Leben herrschte.

Der Künstler schuf also seine universellen Kunstwerke trotz der Wirklichkeit und gegen sie. Er mußte also immer Widerstände brechen, äußere Widerstände, die auch innere waren. Er schuf also seine universellen Kunstwerke nicht nur trotz der Wirklichkeit und gegen sie, sondern auch trotz seiner eignen individuellen Wirklichkeit und gegen *sich*. Die Gewalttätigkeit stand also seinem künstlerischen Schaffensakt zur Seite. Dies ist es, was viele den Werken dieser Epoche nicht verzeihen und ihnen als einen Mangel vorwerfen. Gewiß ist die Gewalttätigkeit ihr Mangel und trotzdem ist

der Vorwurf unberechtigt. Denn wie sollte überhaupt ein Fortschritt errungen werden, der ja immer dem Widerstand der Mitwelt abgerungen wird, ohne die Hand ans Werk zu legen, ohne sich dem Strom entgegenzuwerfen, ohne den widerspenstigen Stoff in die neue Form zu *zwingen*. Diejenigen, denen diese Aufgabe zufällt, sind Kämpfer, und ihre Entscheidungen fallen in der Leidenschaft und Energie des Kampfes, und was sie zur Ausführung bringen, enthält in sich den Sieg und den überwundenen Gegner. Das haftet ihnen an, diesen Ausführungen, im Kampf geboren, und was in uns selbst noch Gegner ist, überwundener Gegner, fühlt sich getroffen.

Aber allmählich wird auch der Gegner zum Mitkämpfer und mit dem Augenblick gibt es keine Gegnerschaft mehr und statt der Gegnerschaft gibt es die verdoppelte Kraft der schöpferischen Zusammenarbeit, der die ganze Welt offensteht. Das Gewaltsame ist verschwunden.

Mitarbeiter, Mitkämpfer sein, das ist des Rätsels Lösung, wodurch der Dualismus aus dem Kunstwerk und aus der Welt verschwindet. Hinein in die Zukunft ohne Grenzen. Das ist unsre Morgenröte, in der die sozial geeinte Menschheit ihren ersten Weltschöpfungstag erlebt. Mehr als mit der Entdeckung Amerikas beginnt mit der Entdeckung der Zukunft der Geist der modernen Zivilisation, der Begründerin der Weltsolidarität aller Menschen. Auf eine bessere Zukunft sind alle sozialen Utopien gerichtet und der wissenschaftliche Sozialismus von Marx und Engels hat die Solidarität aller Menschen zur Gewißheit erhoben. Das Bekenntnis zur Internationale ist das positive Gesetz, die aufbauende Arbeit mitten in den Kämpfen der Revolution. Verlangt darum vom revolutionären Künstler nicht mehr, als er leisten kann. Das Gesetz, das ihn führt, ist das aufkommende Gesetz der Internationale; was er zerbrechen muß, sind leere Konventionen, was er an ihre Stelle setzt, sind die Tatsachen der Allverbundenheit. Was ihnen anhaftet, der Kampf mit der egozentrischen Selbstbehauptung, enthält schon im wirklichen Kunstwerk den Sieg über die egozentrische Selbstbehauptung und die bejahenden Kräfte der großen, universellen Solidarität. Und sie, die in tausenden und abertausenden Revolutionären lebt und glüht, wird in allem erkannt werden, was in ihrem Geiste von Menschen hervorgebracht wurde und in aller Zukunft hervorgebracht werden wird.

Aber es gibt zwei Fragen, über die jeder nachsinnen muß. Die erste Frage ist die des *alten* Individualismus: „Zeigt dieses Gesicht die Merkmale des Aufbaus einer Persönlichkeit?“ Die zweite Frage ist die des *neuen* Individualismus: „Zeigt dieses Gesicht die Merkmale des Aufbaus einer Welt?“ Die Portraitkunst, die wir kennen, ist die des *alten* Individualismus. Eine Portraitkunst des *neuen* Individualismus gibt es noch nicht, denn in dieser müßten die Merkmale, die Bausteine des Aufbaus einer neuen Welt, der *Kollektive* aller Kräfte, sichtbar sein. Wie sollten diese aber mit der Technik der alten individualistischen und egozentrischen Portraitkunst sichtbar gemacht werden? Wie sollte damit eine Moral zum Ausdruck gebracht werden können, die das Individuum als Selbstzweck leugnet?

Denn die Technik der alten Portraitkunst ist aus der Moral erwachsen. Daß das Individuum und jedes einzelne Ding Selbstzweck seien, und so wurden sie auch als isolierte Erscheinungen dargestellt. Und so befindet sich auf den Bildern, die in dieser Technik gemalt wurden, eine Summe isolierter Dinge. Die Moral der Kollektive, die das Einzelding als Selbstzweck leugnet und die Kollektive als das dem Individuum

übergeordnete Prinzip zu verwirklichen hat, sie bedarf also einer andern ihrer Moral entsprechenden Technik. Nachdem wir nun die zwei verschiedenen ethischen, d.h. sozial-ethischen Triebkräfte erkannt haben, die zwei verschiedene Arten der Malerei bedingen, wollen wir nun die beiden Techniken ins Auge fassen, die diese zwei verschiedenen Gattungen der Malerei hervorbringen.

Die ausschließlich individualistische Technik der Malerei entstammt der italienischen Portraitkunst der Renaissance. Die Renaissance ist es, die die Selbstherrlichkeit des Individuums begründete. Statt der statischen Geschlossenheit der Primitiven, noch bei Giotto das Vorherrschende, beginnt mit der Renaissance die Befreiung des Individuums aus dieser Geschlossenheit, die Befreiung seiner Bewegungen. Die Befreiung des menschlichen Körpers aus der statischen, d.h. architektonischen Gebundenheit konnte aber nur durch die Beherrschung der Anatomie überzeugend gelingen, und zur Darstellung des anatomisch gebauten Körpers bedurfte es der geometrischen Perspektive.

Der verkürzt gesehene Arm, Fuß und Körper mußte so gezeichnet und gemalt werden, wie er von einem bestimmten Standpunkt aus dem durch die Perspektive geschulten Auge erscheint. Das setzt ein ungeheures Studium nach Modellen voraus, und damit beginnt die Malerei nach Modellen. Perspektive also, Anatomie des menschlichen Körpers, Befreiung des Individuums von den Gesetzen der Architektur treffen zusammen, um einer einzigen Tendenz in der Malerei Ausdruck zu geben, nämlich der, den menschlichen Körper in seiner perspektivisch-anatomischen, d.h. plastischen, dreidimensionalen Erscheinung darzustellen. Wenn nun auch die dreidimensionale Raumtiefe einer Straße, eines Zimmers allein durch Linien dargestellt werden kann, so ist dies beim Körperhaften nur mit Zuhilfenahme von Abstufungen des Lichtes und Schattens und der Farben möglich. Man kann einen Körper wohl kubisch interpretieren, wie es ja die Kubisten unsrer Epoche getan haben. Aber was sich bei einer Häuserflucht zwanglos ergibt, da sie selbst geometrisch gebaut ist, gelingt nicht so ohne Weiteres bei runden Körperformen. Und wenn der Kubismus auch immer als eine kühne und notwendige Tat unsre Bewunderung verdient, so konnte er doch die von architektonischer Gebundenheit befreiten Individuen und Gegenstände nur durch einen Gewaltakt in eine architektonische Einheit zwingen. Dies war seine Tragik, unsre Tragik, auch wenn wir die architektonische Einheit nicht durch die kubische Auflösung der Bildfläche, sondern durch den Aufbau gemalter Flächen auszudrücken suchten.

Die seit der Renaissance immer weiter fortgeschrittene Loslösung der individuellen Erscheinung aus einer architektonischen, d.h. kollektiven Gebundenheit hatte sich als jahrhundertelange Gewohnheit des Selbstbewußtseins derart eingewurzelt, daß alles Leben nur als ein loser Zusammenhang von einander unvollständigen, isolierten Individualitäten verstanden, gesehen, erlebt und gemalt wurde. Dieser unproblematische Anblick des Lebens war die Voraussetzung für die Erfindung der Fotografie.

Gewiß zeigt eine fotografische Aufnahme dieselben Abstufungen von Licht und Schatten, mit denen auch die Renaissancemaler schon die Illusion des Räumlichen und des Plastischen erreichten. Denn diese Illusion wird vollkommen erreicht durch drei nebeneinander gemalte Farbwerte, die vom dunklen Ton zum mittleren und helleren

übergehen. Man kann mit diesen Mitteln die Plastik einer Kugel oder eines Kegels vortäuschen.¹⁴ Man wird aber sehen, daß die Technik der *Renaissancemalerei* vollkommen in die Fotografie übergegangen sein wird, sobald die farbige Fotografie oder der farbige Film allgemein herstellbar ist. Denn diese malerische Technik der Renaissance, erfunden, um die individuelle Erscheinung als selbständiges Ganzes darzustellen, und aus ihrer Umwelt zu lösen, hat dasjenige zum Selbstzweck in der Malerei erhalten, was in den Zeiten architektonischer, d.h. kollektiver Gebundenheiten nur eine untergeordnete Bedeutung hatte. Darum sehen wir die Glasmaler des XII. und XIII. Jahrhunderts¹⁵ ihre großen farbigen Fenster mit den Mitteln der Fläche aufbauen und organisieren. Das Körperhafte in den Gestalten ist diskret angedeutet, es ordnet sich aber vollkommen dem flächigen Gesetz ein und unter, das die Kraft, Schönheit und Einheitlichkeit dieser Fenster ausmacht. So allgemeingültig ist also die reliefartige Wirkung der Malerei und Zeichnung keineswegs, wie es uns als den Erben der Renaissance und der Fotografie erscheint.

Ebensowenig wie wir uns an ein Menschenideal festklammern können, das heute in Gestalt eines Kondottiere in Italien und seiner Affen in Deutschland sich der kollektiven Entwicklung der Menschheit entgegenstemmt, und die epigonenhafte Unfruchtbarkeit autoritärer Selbstherrlichkeit beweist, ebensowenig können wir eine malerische Technik verwenden, die für die Verherrlichung des autoritären und selbstherrlichen Individualismus geschaffen wurde, selbst wenn dieses Individuum nur eine Flasche oder ein Apfel ist.

Aber die Menschen empfinden sich noch immer als Lorenzo di Medici; immer noch glauben die revolutionären Genossen, die Fotografie und der fotografische Film seien das letzte Wort der Moderne, ja das einzige und erste Wort der kollektiven, sozialistischen Weltkunst. Sie sehen uns, die wir dem Renaissance-Ideal schon seit 30 Jahren abgeschworen haben, mit Mißtrauen und Unverständnis an und sie verzichten vor den großen Resultaten einer langen Vergangenheit, auf die Erkenntnis und die Kritik der Mittel, durch die sie erreicht wurden. Sie versagten darum den Künstlern, die die Basis verlassen hatten, auf der die Renaissance-Kunst aufgebaut wurde, ihre moralische Mitarbeit und so wird der Prozeß der Entwicklung einer universalen Kunst noch mehr erschwert. Erschwert durch den Widerstand der Individuen, der von dort aus auf die Sachen und die ganze sichtbare Welt übergeht.

So steht der Künstler, dem die Aufgabe zugefallen ist, die durch den alten Individualismus im Körperhaften *gebundenen* Kräfte zu lösen und zu befreien, vor lauter verschlossenen Türen. Und doch hat er die Hoffnung, ja die Gewißheit, daß diese sich eines Tages weit öffnen werden. – Dann, wenn die Genossen erkannt haben werden, daß die alten Mythen tot sind, daß der Mythos selbst, der noch vor einem halben Jahrtausend die Sehnsucht der Menschen nach einer weltumspannenden Gemeinschaft zu verkörpern schien, erwiesen hat, daß er diesem Ideal nicht gewachsen ist, und daß darum alte schöpferische Kräfte der Kunst ihn verließen. Denn ein Mythos ist tot, sobald die schöpferischen Kräfte der Kunst sich nicht mehr aus ihm speisen können und ihn verlassen. D.h. die Künste sterben selbst und sind tot, sobald die Kraft der Wahrheit, an die sie einst glaubten, die ihre Erfindungskraft immer erneuerte und verjüngte, sobald diese Kraft der Wahrheit erloschen und nur noch als eine alte Gewohnheit ausgeübt wird.

Das *Lebendige* der Kunst aber, das sich aus einer toten Lehre rettete, mußte sich an das Leben selbst wenden, an das durch keinen Mythos verbrauchte und zentralisierte Leben. So hat sich die Kunst der Hierarchie der Kirche entrissen und hat damit in den Zeiten, als mit der Diktatur der Kirche auch die Diktatur der Imperialismen und des Kapitals blühte, sich von allen diesen Diktaturen befreit. Der Prozeß, in dem sich dieser Befreiungskampf vollzog, kann hier nicht dargestellt werden, er verdiente von der Kunstwissenschaft als ein spezielles Studium betrachtet zu werden. Hier nur dies: Das Machtdogma der Kirche hieß: Beherrschung der menschlichen Seele im Diesseits vermittelt eines Jenseits. Das Machtdogma des Imperialismus hieß: Beherrschung aller Bodenschätze der Erde. Das Machtdogma des Kapitalismus hieß: Beherrschung und Ausbeutung der menschlichen Arbeitskraft. Alle drei Machtdogmen haben dies gemeinsam: Eroberung und Unterwerfung, Besitz. Diese jahrtausendlange Diktatur des Besitzes hat die Natur des Menschen vollkommen durchdrungen, ja, sie hat auch den Charakter der Naturvorstellung selbst vollkommen zu ihrem Ebenbilde gemacht. Und von diesem Ebenbilde der Diktatur des Besitzes haben sich auch die naturalistischen und impressionistischen Künstler nicht zu befreien vermocht. Denn auch der Besitz ist ein Mythos. Auch er, wie die Kirche, hat eine fein verästelte Ideologie entwickelt und darauf seine Erziehungsmethode des Menschen in Familie und Staat aufgebaut.¹⁶

Wie aber geht es zu, daß auch die Natur von der Diktatur des Besitzes imprägniert sein kann? Sieht denn jeder Baum, jeder Berg, die Landschaft und der Fluß, der Apfel und die Flasche so aus wie ein Industriemagnat? Die Antwort darauf ergibt sich aus unsern Wertsetzungen. Was die Dinge, was die Welt dem Menschen wert sind, das trägt er in sie hinein, das sieht er in sie hinein, so stellt er sie dar. Eine neue Wertsetzung erzeugt eine neue Darstellung, die sich nicht mit den alten, gleichzeitigen oder vorhergehenden Wertsetzungen vergleicht, ihren Unterschied von ihnen erkennt und nun neue schöpferische Kräfte in Bewegung zu setzen vermag, die nun ihrerseits die Materie selbst gestalten, eine solche neue Wertsetzung ist schwach und wird nur von kurzer Lebensdauer sein. Wenn sie aber nicht davor zurückschreckt, in alles hineinzuleuchten, was in der Gegenwart lebt und was in der Vergangenheit lebte, selbst davor nicht zurückschreckt, in das Herz der *Wertsetzenden* selbst hineinzuleuchten, in alle seine Athavismen, dann erscheint langsam eine unverbrauchte, unverbildete Materie, die stark genug ist, eine neue Erscheinungswelt hervorzubringen.

Hier aber bedürfen wir zur Führung einer auf Tatsachen begründeten Ideologie und Moral, keine andere kann es sein als eine soziale Ideologie und Moral, nur die, die das Prinzip des Besitzes überwindet und beseitigt: nur der wissenschaftliche Sozialismus kann das leisten. Er nur ist der Schiedsrichter zwischen einer alten und neuen Form des Seins. Er nur kann Zeit, Raum und Gestalt einen neuen Sinn, ein neues Gesicht geben. Er nur entwöhnt den Menschen von der Täuschung des Besitzes und der Macht. Und so, wenn das individuelle Sein sich vollkommen mit dem kollektiven Sein identifiziert hat, dann ist die individuelle Erscheinung auch mit der Erscheinung der kollektiven Menschheit identisch geworden. Können wir aber jemals die kollektive Menschheit sehen? wird man fragen. Und ist nicht die individuelle Erscheinung vollkommen in den Fotografien von Massen und in Filmaufnahmen von Massen erhalten geblieben? Gewiß. Jeder Einzelne in dieser Masse gehört einer Familie an, hat selbst eine Familie, hat ein kleines Besitztum und er arbeitet mit ganzer Hingebung an dem

Aufbau der sozialistischen Kollektive. Dies ist aber ein Anblick der Kollektive vom Individuum aus gesehen; nur ein sehr kleiner Bruchteil der Kollektive wird dadurch sichtbar. Aber je größer die Massenaufnahmen durch den fotografischen Apparat, desto geringer ist die Zahl der erkennbaren Individuen, desto mehr lösen sich diese aus dem Massencharakter ab. Wir bedürfen aber der Darstellungsmittel, um der *Kollektive* ihren *universalen* Charakter zu geben, denn nur durch ihn wird ihre Dauer begründet. Nur durch solche Darstellungsmittel wird das Wesenhafte, die Materialität, die konkrete Verteilung der Kräfte der Kollektive sichtbar. Die Kollektive, als organisierendes Prinzip von Kräften, läßt diese Kräfte unter einem Gesetz der Anordnung erscheinen. Und damit dieses Gesetz und seine Anwendung erscheinen, d.h. sichtbar werden kann, muß die Klarheit und Geschlossenheit kollektiver Struktur *darstellbar* sein. Diese sind aber nur darstellbar, wenn die Darstellung des Individuums preisgegeben wird, die Darstellung des menschlichen Individuums ebenso wie des tierischen und sachlichen. Nur dadurch wird die Kollektive zu der sichtbaren Tatsache erhoben, daß in ihr der Dualismus überwunden ist.

Wir haben also vorläufig keine andere Möglichkeit, die Überwindung des Dualismus durch die Kollektive darzustellen, als durch den Verzicht auf die Darstellung von Menschen, Tieren, Dingen und der ganzen gegenständlichen Welt. [Wir] bedürften [der] Einführung von Einheiten, die untereinander einen lückenlosen Zusammenschluß ermöglichen. Daß das Individuum, jedes Einzelding eigentlich egozentrisch sind und so auch als kollektiv-feindlich angesehen werden müssen, ist jedem Maler offenbar geworden, der die individualistische Struktur zu durchbrechen versuchte, um sie mit einer universellen zu verbinden.

Als das Universelle noch durch die Mythologie ausgedrückt werden konnte, genügte es, das Individuum eine mythologische Funktion ausüben zu lassen. Hier blieb alles in der Geste, es genügte der Wunsch, die Sehnsucht, den Abgrund im Dualismus überbrücken zu wollen. Aber das Universelle ist aus dem Rahmen des Mythos herausgetreten, es ist zur wirkenden, praktischen Potenz geworden, es ist der Sinn der menschlichen Gemeinschaft, sein kollektives Gesetz geworden, es ist erkennbar und ausführbar, es ist aktiv. Die Passion hat keinen schöpferischen Platz in ihm, wie es in den dualistischen Mythologien der Fall ist, das Leiden ist kein Selbstleiden mehr, sondern ein Kollektiv-Leiden und dieses resigniert *nicht*.

Hier stehen zwei mächtige Geister, die das Proletariat aus der Resignation aufgerüttelt haben: Marx und Engels. Der Dualismus verschwindet aus der Geschichte und damit das Individuum als Träger des Dualismus. Die Kollektive wird universell und bringt Individualitäten hervor, die Träger der Kollektive sind. Die Maler, Bildhauer und Architekten, die der Entwicklung vorausseilend und sie begleitend niemals ungestraft Kompromisse schließen, müssen immer tiefer in die Gesetze der Kollektivität und des Universalismus eindringen. Und ihre ehrlichen Entscheidungen, die sich in Bildwerken verdichten, werden neben den Bildwerken aus der dualistischen Welt-epoche eines Tages in ihrer wahren Bedeutung erkannt werden. In ihnen wird das revolutionäre Weltproletariat, geeint in der sozialistischen Weltkollektive, die starke Disziplin und Selbstverleugnung wiedererkennen, die es selbst zum Siege geführt haben.

Beendet Paris November 1935.

- 1** Vollständige Fassung eines bislang nur gekürzt veröffentlichten Textes aus dem Nachlass Otto Freundlich, mit freundlicher Genehmigung der Association Les Amis de Jeanne et Otto Freundlich. 84 Seiten Manuskript in Sütterlin, transkribiert von Eric Wychlacz. Vgl. Otto Freundlich: „Bekenntnisse eines revolutionären Malers“, in: Uli Bohnen (Hrsg.): *Otto Freundlich. Schriften. Ein Wegbereiter der gegenstandslosen Kunst*, Köln 1982, S.197-202.
- 2** Freundlich formulierte hier ursprünglich: „die wir lieben. Wir müssen um die Liebe kämpfen.“
- 3** Sofern sie nicht eindeutig als Verschreibungen zu erkennen waren, sind Eigentümlichkeiten der Schreibweise beibehalten worden.
- 4** Freundlich strich an dieser Stelle folgende Anmerkung: „Die Plastik ist Körper und bleibt Körper. In Stein und Ton arbeiten, heißt in Körperlichem arbeiten; denn der Stein ist seiner Natur nach Körper und der Ton ebenfalls. Hier also kommt der Versuch, Körperliches, d.h. Dreidimensionales vortäuschen zu wollen, gar nicht in Frage. Die Plastik ist also dasjenige, was seiner Natur nach isoliert bleibt und besessen werden kann. Gewiß, das Bild ist insofern isoliert, als es vier Ränder hat, und wenn es noch so groß ist, d.h. als Wandmalerei oder Glasmalerei. Es bedarf also eines Dritten, das diese Isolierung der bemalten Fläche oder der plastischen Kunstform aufhebt, und dieses Dritte ist die Architektur.“
- 5** Hier hat Freundlich gestrichen: „Ich bin Autodidakt.“
- 6** Freundlich strich hier: „Der plastische Effekt kann in der Schwarz-Weiß-Kunst und in der Malerei durch das Nebeneinandersetzen von drei Abstufungen erreicht werden. In der Schwarz-Weiß-Kunst genügt es, vom Schwarz zum Dunkelgrau, vom Dunkelgrau zum helleren Grau überzugehen und sie in die Konturen einer Zeichnung hineinzufügen. In der Malerei kann durch den Übergang von einer dunklen Farbe zur mittelhellen und von ihr zur helleren dieselbe plastische Wirkung erzielt werden. Dies Prinzip muß befolgt werden, welche Farben auch im Bilde oder Aquarell in Anwendung kommen mögen, diese dreifache Abstufung der hellen Farbe vom dunkleren zum helleren kann also als Grundprinzip zur Darstellung der plastischen Wirkung in der Zeichentechnik oder Malerei angesehen werden. Ich glaube, daß man diese Dreizahl in der Abstufung der Farben ohne Gewaltsamkeit ein dialektisches Prinzip nennen kann. Erst mit der Einführung des Werkes ‚Dialektik‘ in die ästhetische Erkenntnis, wird es mir möglich, von dem dialektischen Schema: dunkel, mittel, hell zu einer nicht-schematischen Dialektik der Farben und der Schwarz-Weiß-Kunst fortzuschreiten und sie zu beschreiben.“
- 7** *Die Geburt des Menschen*, 1919, WVZ 8, S.131.
- 8** Freundlich fertigte sein erstes Fenster 1922 in einer heute nicht mehr zu ermittelnden Werkstatt in Naumburg/Saale.
- 9** WVZ 11, S.140.
- 10** Ein Wort unlesbar.
- 11** Ein Wort unlesbar.
- 12** Nicht sicher lesbarer Satz.
- 13** Hier strich Freundlich folgenden Absatz: „Der zweite Künstler, dem in diesem Bericht das Wort gegeben wurde, bin ich selbst. Ich habe mich keines Ausdrucks der Mythologie bedient, um meinen Entwicklungsgang als Künstler darzustellen. Aber philosophische, ethische und religiöse Ideen beherrschten meine Jugend und mein erstes künstlerisches und geistiges Erwachen. Ich habe schon sehr früh das soziale Unrecht erlebt, das Armut und Arbeitslosigkeit zur Folge hatte, und versuchte auf individuelle Weise helfend einzugreifen, indem ich mir selbst das Notwendigste entzog, bis meine Kräfte erschöpft waren. Ich bin in meiner künstlerischen Entwicklung nie Naturalist oder Impressionist gewesen, weil ich darin den Universalismus vermißte, den die mittelalterliche Kunst durch das Christentum besaß. Ich habe aber auch nicht die christliche Kunst imitiert, weil ich wußte, daß nur ein vom modernen Menschen selbst erworbener und selbständig verwirklichter Universalismus den Mangel ersetzen konnte. Die reine Fläche, die ich schon sehr früh als das Urelement meiner Bilder verwandte, war für mich das Mittel, den Universalismus im Bilde zum Ausdruck zu bringen. Das besagt, daß, als ich mich für die reine Fläche entschieden hatte, ich keine technischen Ausdrucksmittel des Naturalismus und Impressionismus verwandte und also auch ihrer Naturanschauung im Grunde fremd gegenüber stand. Ich *erlebte* aber meine Bilder als eine Konzeption der universalen Natur, die eins waren mit dem technischen Aufbau des Bildes. Dieser technische Aufbau war, wie ich schon sagte, die reine Flächigkeit jeder Farbe, die scharf abgegrenzt nebeneinander lagen, kurvenartige, spitz zulaufende Flächen.“
- 14** Hier strich Freundlich: „Um die Dreidimensionalität eines Würfels oder einer Pyramide auf der Fläche vorzutäuschen, bedarf es keiner Licht-Schattenwirkung, sondern dies gelingt schon durch Linien.“
- 15** Hier fügte Freundlich ursprünglich an: „in denen die katholische Kirche in allen Kathedralen das kollektive universelle Element repräsentierte“.
- 16** Hier fügte Freundlich in einer früheren Fassung ein: „Heute wissen es schon recht viele, was es heißt, vom Besitz boykottiert zu werden. In unsrer Jugend war dies Schicksal noch nicht so bekannt.“



OTTO FREUNDLICH

*Salon des Réalités Nouvelles,
Galerie Charpentier, Paris 1939.*



WASSILY KANDINSKY



Inhalt

- 4** Otto Freundlich
Bekenntnisse eines revolutionären Malers
- 22** Monika Grütters
Geleitwort
- 24** Yilmaz Dziewior, Josef Helfenstein
Vorwort
- 28** Julia Friedrich
Abstraktion als Öffnung
Eine Einführung in die Ästhetik von Otto Freundlich
- 40** Lena Schrage
„Nichts ist allein um seiner selbst willen da“
Gemälde, Zeichnungen und Aquarelle im Frühwerk Otto Freundlichs
- 46** Christiane Wanken
Otto Freundlichs frühe Plastiken als Ausdruck seines Menschenbildes
- 54** Joachim Heusinger von Waldegg
Exzentrische Empfindung
- 116** Geneviève Debien
Klang und Farbe der kosmischen Architektur
- 122** Julia Friedrich
Das Erlebnis von Chartres
Otto Freundlichs Glasmalereien und Pastelle der zwanziger Jahre
- 178** Nina Schallenberg
Grenzaufhebungen
Zu den abstrakten Skulpturen von Otto Freundlich
- 196** Denise Vernerey-Laplace
Otto Freundlich zwischen Licht und Dämmerung
Galerien, Freundschaften und Solidarität
- 206** Mandy Wignanek
Gefälschte Ikone
Der *Große Kopf* in der Propagandaausstellung *Entartete Kunst*
- 216** Christophe Duvivier
Organische Syntax
Otto Freundlichs und Theo van Doesburgs unterschiedliche Wege
von der Komposition zur Konstruktion
- 224** Verena Franken
Zur Maltechnik von Otto Freundlich am Beispiel des Spätwerks
- 230** Adolf Muschg
Otto Freundlich als Familiensache – eine Skizze doppelter Erinnerung
an Hedwig Muschg
- 282** Handschriftliches Werkverzeichnis, 1941
- 302** Biografie und Ausstellungen
- 326** Verzeichnis der Schriften von Otto Freundlich
- 329** Auswahlbibliografie
- 336** Werkliste
- 350** Impressum
- 352** Dank

Geleitwort

Es war eine beispiellose Geste der Solidarität und der Wertschätzung: Im Jahr 1938 unterzeichneten zahlreiche bedeutende Künstlerinnen und Künstler der Moderne – darunter Hans Arp, Georges Braque, Alfred Döblin, André Derain, Robert und Sonia Delaunay, Max Ernst, Walter Gropius, Wassily Kandinsky, Oskar Kokoschka, Fernand Léger, Pablo Picasso, Sophie Taeuber-Arp – einen Appell an den französischen Staat zugunsten Otto Freundlichs, eines Wegbereiters der abstrakten Kunst. Sie machten auf die prekäre finanzielle Situation des von den Nationalsozialisten als „entartet“ denunzierten Künstlers aufmerksam und warben um Spenden für den Ankauf eines seiner Hauptwerke für das Musée du Jeu de Paume, um ihn zu unterstützen. Allein diese Initiative und die damit verbundenen klingenden Namen unterstreichen den herausragenden Stellenwert eines Künstlers, den die Nationalsozialisten mit einer „unbewussten Hommage“, wie es im Appell heißt, für ihre Zwecke nutzten. Mit der Abbildung seiner 1912 geschaffenen Monumentalskulptur *Großer Kopf* als Titelbild des Ausstellungshefts zur berühmten Münchner Schau *Entartete Kunst* von 1937 steht Otto Freundlich bis heute emblematisch für die Verfemung der künstlerischen Avantgarde in der NS-Zeit. Das Kunstwerk ist auf der Wanderung der diffamierenden Ausstellung durch diverse Städte abhandengekommen und gilt seither als verschollen. Das Jüdische Museum Berlin zeigt stellvertretend für diese Figur einen „Schwarzen Fleck“ als Symbol für den Verlust und die Zerstörung von Kunstwerken durch den Nationalsozialismus.

Das Ansehen, das Otto Freundlich in der Kunstszene seiner Zeit genoss, die Rezeption seines Werkes im Schaffen anderer Künstler und seine Rolle als Pionier der Moderne sind heute leider kaum bekannt, ebenso wenig seine Theorie der Abstraktion und sein Traum vom „neuen Menschen in einer Art kosmischen Kommunismus“. Otto Freundlich verfolgte, wie der Kunsthistoriker Joachim Heusinger von Waldegg beschreibt, „das Ideal einer sozial eingebundenen, ethisch verpflichteten Kunst“. Für ihn waren die Entwicklung einer neuen Kunst und einer neuen Gesellschaft eng miteinander verbunden. Damit war er ein Vorläufer des Kunstverständnisses, das Fluxus- und Aktionskünstler wie Joseph Beuys ab 1960 erweiterten. Er selbst hatte keine Chance, nach 1945 an seine einst so vielversprechende künstlerische Karriere anzuknüpfen: 1943 wurde er im Süden Frankreichs als Jude denunziert, verhaftet, in ein Vernichtungslager deportiert und dort ermordet.

Seinem außerordentlichen Werk blieb die verdiente öffentliche Aufmerksamkeit viel zu lange versagt – auch weil wesentliche Teile seines Œuvres verfolgungsbedingt verschollen oder zerstört sind, darunter auch 13 der 14 Arbeiten, die für die Schau *Entartete Kunst* aus deutschen Museen und Sammlungen beschlagnahmt wurden. Umso wichtiger, ja geradezu überfällig ist deshalb die vom Museum

Ludwig Köln und dem Kunstmuseum Basel in enger Kooperation mit dem Musée Tavet-Delacour in Pontoise entwickelte Ausstellung *Otto Freundlich. Kosmischer Kommunismus*. In Deutschland ist die Präsentation nach den Ausstellungen im Wallraf-Richartz-Museum in Köln 1960 und im Rheinischen Landesmuseum Bonn 1978/79 die erste große Retrospektive des Künstlers. Sie ermöglicht erstmals eine umfassende Betrachtung des Wirkens Otto Freundlichs und macht die Entwicklung seines künstlerischen und kunsttheoretischen Denkens nachvollziehbar.

Ich bin dankbar und freue mich, die Schirmherrschaft über diese besondere Ausstellung zu übernehmen. Sie setzt nicht nur einem der bedeutendsten Künstler der Avantgarde ein würdiges Denkmal, sondern erinnert auch an das fürchterliche Leid und Unrecht, das Künstlerinnen und Künstlern – besonders jenen mit jüdischen Wurzeln – unter der nationalsozialistischen Terrorherrschaft zugefügt wurde. Diese Erinnerungen wachzuhalten, bleibt unsere historisch-moralische Verpflichtung. Nicht zuletzt in diesem Sinne wünsche ich der Ausstellung viel Erfolg und zahlreiche interessierte Besucherinnen und Besucher.

Prof. Monika Grütters MdB
Staatsministerin bei der Bundeskanzlerin

Vorwort

Es ist uns eine Freude und Ehre, erstmals seit fast vierzig Jahren Otto Freundlichs Werk in einer Retrospektive in unseren Häusern zeigen zu können. Viel verbindet unsere Städte mit diesem Künstler, in beiden hat er Spuren hinterlassen, die mit dieser Ausstellung freigelegt werden. Sie führen auch zu Persönlichkeiten, die Freundlich und seine Kunst früh schätzten und förderten.

In Köln ist zunächst der Tabakwarenhändler und Mäzen Josef Feinhals zu nennen, der Freundlich nicht nur ein Atelier in der Stadt bezahlte, sondern auch sein bis heute erhaltenes Mosaik *Die Geburt des Menschen* (1919; WVZ 8, S. 131-132) in Auftrag gab. In Köln hatte Freundlich 1931 seine einzige Einzelausstellung zu Lebzeiten in Deutschland. Der Galerist Andreas Becker richtete sie in seinen Räumen am Wallraf-Platz ein. Und in Köln saßen mit Franz Wilhelm Seiwert, Heinrich Hoerle, Gerd Arntz, Walter Stern und August Sander die Kölner Progressiven, denen Freundlich eng verbunden war. Dieser innigen Verbindung mit dem Rheinland ist es wohl auch zu verdanken, dass ihm das Wallraf-Richartz-Museum 1960 als erste öffentliche Institution eine Einzelausstellung widmete. Kurator Günter Aust konnte noch mit Weggefährten Freundlichs sprechen und Informationen aus erster Hand erhalten, die seine Ausstellung zu einem Meilenstein gemacht haben. Denn sie war die unverzeihlich späte Würdigung eines Künstlers, der nicht nur als „entartet“ verfolgt worden war. Man hat ihn seiner jüdischen Herkunft und seiner politischen Überzeugung wegen ermordet. Austs im DuMont-Verlag erschienene Monografie ist bis heute ein Standardwerk.

Die Rehabilitation, die in Deutschland aufgrund des nationalsozialistischen Wahns und seiner Nachwehen bis 1960 auf sich warten ließ, wurde in der Schweiz, dank weitsichtiger Kenner, um Jahrzehnte vorweggenommen. Georg Schmidt kaufte als Direktor des Kunstmuseums Basel ab 1939 die Kunst, die aus deutschen Museen als „entartet“ beschlagnahmt worden war. Freundlichs Werke zählten allerdings nicht zu denjenigen, die als „international verwertbar“ in die Schweiz gelangten. Schon als Schmidt noch Bibliothekar des Basler Kunstgewerbemuseums war, besuchte er Freundlich 1936 in Paris und lud ihn 1937 zu der Ausstellung *Konstruktivisten* ein, die er mit dem Konservator Richard Lichtenhan für die Kunsthalle Basel zusammenstellte. Neben Wassily Kandinsky, Piet Mondrian und Kasimir Malewitsch zeigte er dort auch mehrere Werke von Otto Freundlich. Schmidt besaß privat ein Gemälde von Freundlich und bemühte sich auch als Direktor des Kunstmuseums Basel um dessen Werke. So kam bereits 1947 mithilfe von Richard Doetsch-Benziger das große Gemälde *Komposition* von 1932 in die Sammlung (WVZ 165, S. 233). Später folgten mit der Schenkung Marguerite Arp-Hagenbachs ein kleines, aber sehr feines Gemälde auf Holz (WVZ 166, S. 265) und

ein Pastell (WVZ 252, S. 174). Mit Hans und Sophie Taeuber-Arp verband Freundlich eine lebenslange Freundschaft, die sich auch in einer künstlerischen Verwandtschaft ausdrückte.

Aber die in vieler Hinsicht wichtigste Unterstützerin Freundlichs war die Basler Volksschullehrerin Hedwig Muschg. Wohl über ihren Bruder Hans – einen Bildhauer, der nach Paris ging – lernte sie Freundlich um 1929 kennen und unterstützte ihn aufopferungsvoll von ihrem mageren Gehalt. Zum Dank schenkte ihr Freundlich Werke, die über die Jahre zu einer beachtlichen Sammlung wuchsen. Sowohl das Gemälde aus der Sammlung des Museum Ludwig (WVZ 199, S. 249) als auch das aus dem Kunstmuseum Basel (WVZ 165, S. 233) sind ihr gewidmet. Wir sind ihrem Halbbruder Adolf Muschg sehr dankbar dafür, dass er mit einem Beitrag für unseren Band an diese große Freundin Freundlichs erinnert.

Der Kreis der Unterstützer und Weggefährten Freundlichs lässt sich jedoch nicht auf Köln und Basel reduzieren. Auch Museumsdirektoren anderer Orte haben sich um sein Werk verdient gemacht. Zu nennen sind Max Sauerlandt vom Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, der bereits Ende der 1920er-Jahre Werke von Freundlich in seine Sammlung aufnahm, darunter den *Großen Kopf* (1912; WVZ 63, S. 77), der ein unheilvolles Ende auf dem Titel des Führers zur Femeschau *Entartete Kunst* nehmen sollte. Ebenso zählte Wilhelm Wartmann, Direktor des Kunsthaus Zürich, zu den frühen Bewunderern von Freundlich: Er zeigte die große Plastik *Ascension* (1929; WVZ 76, S. 186–187) bereits kurz nach ihrer Entstehung zusammen mit Werken von Hans Arp, Constantin Brâncuși, Robert Delaunay und vielen anderen in der großen Ausstellung *Abstrakte und Surrealistische Malerei und Plastik* (Oktober–November 1929).

Zu nennen ist auch der Kreis seiner Weggefährten in Frankreich, wohin Freundlich 1924 seinen Wohnsitz verlegte. Seit 1930 lebte er mit der Künstlerin Hannah Kosnick-Kloss zusammen. Sie folgte Freundlich in die Pyrenäen, als er sich vor den Nazis und ihren französischen Kollaborateuren verstecken musste, und kümmerte sich bis zu ihrem Tod 1968 um seinen Nachlass. Das Erbe von Freundlich und Kosnick-Kloss ging auf Initiative der damaligen Direktorin Edda Maillet an die Museen von Pontoise bei Paris. Maillet arbeitete mit der Hilfe Hedwig Muschgs den Nachlass Freundlichs in mühevoller Kleinarbeit über Jahrzehnte so auf, dass er für die Wissenschaft nutzbar wurde. Dafür gebührt ihr großer Dank. Zu danken ist aber auch ihrem Nachfolger im Amt, Christophe Duviol, der 2009 eine Monografie zu Freundlich vorgelegt und unser Ausstellungsprojekt mit Leihgaben und Informationen nach Kräften unterstützt hat. Prof. em. Joachim Heusinger von Waldegg hat 1978 für das Rheinische Landesmuseum in Bonn eine Retrospektive Freundlichs eingerichtet und damals auch das Werkverzeichnis erstellt. Ihm sei herzlich dafür gedankt, dass er seine Forschung und sein immenses Wissen mit uns geteilt und dieses Projekt von Anfang bis Ende unterstützt hat.

Ebenfalls wertvolle Unterstützung haben wir durch den verdienstvollen Verein der Amis de Jeanne et Otto Freundlich erfahren, wofür wir uns bei ihrem Vorsitzenden Jérôme Serri, stellvertretend für alle seine Mitglieder, bedanken möchten. Ein Mitglied des Freundesvereins möchten wir dennoch besonders hervorheben. Ohne das Engagement des Schweizer Mäzens Gerson Waechter hätte es diese Ausstellung

vielleicht gar nicht gegeben, jedenfalls nicht zu diesem Zeitpunkt und in dieser Form. Seine leidenschaftliche Beschäftigung mit Freundlich brachte 2014 einen Ball ins Rollen, der über Rita Kersting – damals noch am Israel Museum – zum Museum Ludwig gespielt wurde und von dort zurück in die Schweiz zum Kunstmuseum Basel. Für die Initialzündung und auch für seine finanzielle Unterstützung der Ausstellung können wir ihm gar nicht dankbar genug sein.

Es hat uns begeistert und gerührt, wieviel Unterstützung uns seit Beginn der Ausstellungsvorbereitung entgegengebracht worden ist. Mit der Übernahme der Schirmherrschaft durch die deutsche Staatsministerin für Kultur und Medien, Prof. Monika Grütters, wurde ein deutliches Zeichen der ideellen Unterstützung ausgesendet. Die Kulturstiftung der Länder mit ihrer Vorsitzenden Isabel Pfeiffer-Poensgen, die Schweizer Art Mentor Foundation Lucerne, der Landschaftsverband Rheinland und die KPMG AG stellten signifikante Förderungen zur Verfügung, die uns Planungssicherheit und gestalterische Freiheit erlaubten. Dass wir die Ausstellung nach unseren Vorstellungen und im Geiste Freundlichs zusammenbringen konnten, haben wir den Institutionen im In- und Ausland, den privaten Leihgeberinnen und Leihgebern zu verdanken, die mit ihren Zusagen auch ein Zeichen der Solidarität mit Freundlich gesetzt haben. An dieser Stelle sei vor allem der Berlinischen Galerie, die zu den Hauptleihgebern der Ausstellung gehört, gesondert für tatkräftige und wissenschaftliche Unterstützung gedankt.

Ein Höhepunkt unserer Ausstellung ist die Präsentation von Freundlichs Mosaik *Die Geburt des Menschen*. Freundlich verstand das 1919 geschaffene Mosaik stets als eines seiner Hauptwerke und war untröstlich, es in einer Kiste in einem Schuppen untergestellt zu wissen. Am Ende hat gerade diese Kiste das Werk über den Krieg gerettet, sodass es 1954 in der Kölner Oper eingesetzt werden konnte. Dank der Unterstützung der Intendantin Birgit Meyer, ihres technischen Leiters Patrik Wasserbauer, des Stadtkonservators Dr. Thomas Werner, seiner Mitarbeiterin Dr. Marion Grams-Thieme und des Restaurators Gereon Lindlar kann das Werk nun seinen wegweisenden Charakter für das Œuvre von Freundlich beweisen. In diesem Zusammenhang möchten wir ganz besonders der Kulturdezernentin Susanne Laugwitz-Aulbach und der Oberbürgermeisterin Henriette Reker für ihr Engagement danken. Wir danken überdies den Freunden des Wallraf-Richartz-Museums und des Museum Ludwig dafür, diesen nicht ganz alltäglichen Transport vom Opernhaus ins Museum unterstützt zu haben.

Ausstellung und Katalog haben auch einen wissenschaftlichen Anspruch. Es war uns wichtig, die Forschung, die an den Universitäten und Museen geleistet worden ist, in dieses Projekt einzubeziehen, sodass auch ein größeres Publikum an ihr teilhaben kann. Dafür danken wir allen Autorinnen und Autoren des Katalogs, sowie den Bibliotheken und Archiven, die diese Forschung erst möglich gemacht haben, insbesondere dem IMEC-Archiv in Caen, namentlich Nathalie Léger, Dr. André Derval und Dr. Yves Chevrefils Desbiolles, die unsere Forschungen ohne Einschränkung unterstützt haben.

Zusätzlich haben wir selbst ein Forschungsprojekt initiiert, das die Maltechnik von Freundlich genauer untersucht. Unter der Leitung der Restauratorin Verena Franken sind zum ersten Mal Werke Freundlichs systematisch untersucht

worden – erste Ergebnisse sind in diesem Band publiziert. Wir möchten uns herzlich beim Rathgen Forschungslabor der Staatlichen Museen Berlin mit Prof. Dr. Ina Reiche und ihrem Team, beim Laboratoire d'Archéologie Moléculaire et Structurale, Paris – mit Dr. Philippe Walter und Dr. Katharina Müller – bedanken, außerdem bei der Technischen Hochschule Köln, insbesondere bei Prof. Dr. Gunnar Heydenreich, Prof. Dr. Doris Oltrogge und Prof. Dr. Hans Portsteffen, sowie bei allen Museen und Privatsammlern, die ihre Werke für dieses interdisziplinäre Projekt zur Verfügung gestellt haben. Dem Wallraf-Richartz-Museum und dem Bröhan-Museum sind wir für die gewohnt unkomplizierte Amtshilfe verpflichtet.

Wir bedanken uns bei unseren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, die an dieser Ausstellung und dem begleitenden Katalog gearbeitet haben. Vor allem aber geht unser großer Dank an die Kuratorin der Ausstellung, Dr. Julia Friedrich, die seit 2014 an diesem Projekt gearbeitet hat und der es in erster Linie zu verdanken ist, dass Ausstellung und Buch ein neues Licht auf diesen wichtigen Künstler werfen können.

Wir sind fest davon überzeugt, dass diese Ausstellung deutlich macht, wie bedeutend das Werk von Otto Freundlich ist, und dass sein Name neben die seiner Weggefährten von Pablo Picasso über Robert Delaunay bis Wassily Kandinsky gehört.

Yilmaz Dziewior
Direktor des Museum Ludwig, Köln

Josef Helfenstein
Direktor des Kunstmuseums Basel

Julia Friedrich

Abstraktion als Öffnung Eine Einführung in die Ästhetik von Otto Freundlich

Abstraktion ist keine formale Eigenschaft. Sie ist ein Verhältnis. Alles Abstrakte bezieht sich, ob positiv, ob negativ, auf etwas Konkretes. Selten wird das deutlicher als in dem zukunftsweisenden Werk von Otto Freundlich, der zu den ersten gehört hat, die abstrakte Kunst schufen. Abstraktion ist bei ihm keine Selbstreflexion des Mediums. Sie spiegelt komplexe Prozesse in der Natur und in der Gesellschaft. Die Art und Weise, in der sie das tut, hätte Freundlich in die Reihe der aufregendsten und interessantesten Künstler des Jahrhunderts stellen müssen. Doch die Nazis wollten es anders.

Was diesen Künstler betrifft, scheinen die Nazis gesiegt zu haben. Noch immer legt sich wie ein langer Schatten über sein Leben und seine Arbeit, dass er dazu verdammt war, eine Hauptrolle in der Femeschau *Entartete Kunst* zu spielen, die 1937 in München eröffnete und anschließend durchs Land tourte, um die Spießer das Gruseln zu lehren. Sein *Großer Kopf* (WVZ 63, S. 77) ist auf dem Titel des Ausstellungsführers abgebildet und wird im Text „Der neue Mensch“ genannt, womit angedeutet sein soll, Freundlich, der jüdische Kommunist, betreibe das, was die Nazis sich selbst vorbehalten: die Züchtung von Menschen. Und das war nicht die einzige ihrer Manipulationen, deren ganzen Umfang Mandy Wignanek im vorliegenden Band aufdeckt.

Schlimmer als jede Manipulation bleibt die Zerstörung, denn nach ihr hilft alle Aufklärung nicht mehr. Von den 14 Werken, die die Nazis aus deutschen Museen beschlagnahmten, ist nur ein einziges (WVZ 109, S. 84) wieder aufgetaucht. Vieles musste Freundlich schon zu Lebzeiten preisgeben. Die Nazis schnitten den in Frankreich lebenden Künstler von seinem Frühwerk ab, das in seinem alten Atelier, Berlin, Kaiserplatz (heute Bundesplatz) 17, eingelagert war. Das Gebäude hat den Krieg zwar überdauert, doch alles, was er dort hinterließ, gilt als verschollen.

Im verzweifelten Bewusstsein, an einen Teil seines Œuvres nicht mehr heranzukommen, fertigte Freundlich auf der Flucht vor den Nazis und ihren französischen Kollaborateuren um 1941 eine Liste aller Titel bis 1923 an, deren er sich entsinnen konnte (S. 283–301). Er versah sie mit kleinen Skizzen, malte sogar aus der Erinnerung drei Werke (WVZ 101, S. 111; WVZ 105, S. 90 und WVZ 111, S. 91) ein zweites Mal. All diese Rekonstruktionsversuche helfen ebenso wie alte Fotografien, aber können nicht ungeschehen machen, was geschehen ist. Besonders schmerzlich ist der Verlust der Skulpturen. Da sie auf Mehransichtigkeit angelegt sind, kann auch eine Fotografie nicht mehr sein als eine Referenz. Die Lücke, die von den Nazis gerissen wurde, sollte von der Forschung so gut es geht gefüllt werden, aber muss doch als solche kenntlich bleiben.

Der Forschung ist mit dem 1978 von Joachim Heusinger von Waldegg herausgegebenen Werkverzeichnis ein verlässliches Hilfsmittel an die Hand gegeben.¹ Und ein großes Glück ist es, dass sich im Nachlass die einzigartigen Schriften Freundlichs

erhalten haben. Sie dürfen bei diesem philosophischen Mann als Teil der künstlerischen Arbeit gelten, die ohne sie viel verlöre. Bereits Günter Aust, der 1960 die erste große Ausstellung mit Freundlichs Werken veranstaltete, gab nach seiner Monografie einen Band mit Schriften heraus.² Heusinger von Waldegg hängt seinem Werkverzeichnis einen Reader mit wichtigen Briefen und Texten an und Uli Bohnen schließlich lieferte den grundlegenden Band der *Schriften*.³

Eine der reifsten und reflektiertesten Schriften Freundlichs, seine „Bekenntnisse eines revolutionären Malers“, 1935 in Paris geschrieben, lag bislang nur in gekürzter Fassung vor. Er ist für unseren Band aus der Handschrift neu transkribiert worden. In seinen „Bekenntnissen“ erläutert Freundlich sein künstlerisches Programm, das in den Kontext von Werk und Zeit zu stellen die Aufgabe der folgenden Seiten sein wird. Neueste Erkenntnisse zu den einzelnen Werkgruppen, Techniken und Schaffensphasen finden sich in den Essays, die einige der führenden Freundlich-Forscherinnen und -Forscher zu unserem Band beigesteuert haben.

Alte und neue Natur Seine „Bekenntnisse“ beginnt Freundlich hoffnungsvoll: „Wir werden von denen verstanden werden, für die wir kämpfen.“⁴ Das Wichtigste an diesem Satz ist das Futur I im Passiv. Freundlich wird verstanden werden von dem revolutionären Proletariat, für das er kämpft. Das heißt, er wird von ihm bislang, 1935, noch nicht verstanden, geschweige denn vom Bürgertum, auf das er aber weiter keinen Wert legt.

Auch wenn sie nicht so polemisch gestellt werden muss wie von John Heartfield, der schrieb, selbst die „logischsten Farbgedanken“ Freundlichs würden nicht imstande sein, „auch nur ein Dutzend Arbeiter“ zu mobilisieren,⁵ lässt sich der Frage nicht ausweichen, wie das revolutionäre Proletariat anhand der Gemälde und Skulpturen Freundlichs hätte erkennen sollen, dass er auf seiner Seite steht. Mit ganz wenigen Ausnahmen – zu denen das zentrale Mosaik *Die Geburt des Menschen* (WVZ 8, S.131) und das Gemälde *Mon ciel est rouge* (WVZ 168, S.272) gehören⁶ –, setzt Freundlich auf seinen Werken keine eindeutigen Signale, es sei denn mit seinen Titeln. Darin unterscheidet er sich fundamental von den Kölner Progressiven, deren politische Ziele er teilte und mit denen er ansonsten eng verbunden war.

Zwar kamen auch die Progressiven der künstlerischen Abstraktion immer wieder sehr nahe, doch blieb sie eine Grenze, die die Künstler, mit Rücksicht auf den „Arbeiter-Betrachter“, nicht zu überschreiten wagten. Franz Wilhelm Seiwert erklärte, er wisse, dass „diese Bildsprache der Abstraktion heute noch so schlecht verstanden wird“.⁷ In den Werken der Progressiven konnten die Arbeiter ihr Leben und ihre Kämpfe wiedererkennen. Typisch für Freundlichs fortgeschrittenes Werk sind dagegen aus der Glasmalerei und der Mosaiktechnik entwickelte prismatische, farbige Flächen.

Weshalb er sich zum Weg in die Abstraktion entschloss, begründet er in den „Bekenntnissen“. Er bekräftigt in ihnen seine Abkehr vom Bild der gegenständlichen Natur. Es sei nicht das einzig mögliche – „wir bedürfen eines andern“.⁸ Die Entdeckung dieser neuen, anderen Natur illustriert er mit der (nicht belegten) Anekdote, George Stephenson sei auf das Prinzip der Dampfmaschine gekommen, als er bemerkte, wie Wasserdampf den Deckel seines Teekessels hochdrückte. Stephenson habe so das Wirken einer bislang nicht genutzten Kraft erkannt. Eine solche „treibende Kraft“ wohne auch der gegenständlichen Malerei und Bildhauerei

inne, sie sei „den physikalischen Kräften der Natur zu *vergleichen*“, wenn sie auch selbst „keine physikalische Kraft *ist*“. Doch gehe sie „über den speziellen Zweck gegebener *Motive*“ hinaus und werde erst dann „ihre große, ja gewaltige Allgemeingültigkeit enthüllen können, wenn sie von dem gegenständlichen *Motiv* gelöst“ sei.⁹

Die treibende Kraft, die Freundlich meint, war also in der bisherigen Kunst bereits enthalten, aber so wie Wasser hinter einem Staudamm. Sie war bislang vom Motivischen umschlossen, gehemmt, festgehalten und wird ihre volle Wirkung erst ausüben, sobald sie von ihm abgelöst wird. Sie ist keineswegs eine bloß geistige Energie, sondern eine, die mit den Kräften der Natur immerhin zu vergleichen ist.

Die von Freundlich umschriebene Kraft, die sich erst entfaltet, sobald sie vom Dinglich-Motivischen befreit wird, erinnert stark an Einsichten der Naturwissenschaft seiner Zeit. Auch die Naturwissenschaft war auf Vorgänge gestoßen, die zwar nachweisbar, in gewisser Weise auch „gegenständlich“, aber nicht mehr bildhaft vorstellbar, also einerseits abstrakt, andererseits wirklich sind. Alles, was vorher als Masse und Substanz für gegeben und greifbar gehalten worden war, sah sich mit einem Mal aufgelöst. Über die neuesten Erkenntnisse etwa der Physik war Freundlich dank seines Cousins Erwin Finlay-Freundlich, eines Mitarbeiters von Albert Einstein, im Bilde.¹⁰

Die Welt der modernen Physik besteht aus Quanten, Energien, Ladungen, Spannungen, Prozessen, Feldern, die in den meisten Fällen nur indirekt beobachtbar, in manchen sogar nur theoretisch zu ermitteln sind. Es gibt nun keine Substanzen, Massen oder Gestalten mehr, physikalische Erkenntnis hat den euklidischen Raum verlassen. Rita Wildegans, die als erste den Einfluss naturwissenschaftlichen Denkens auf Freundlich untersucht hat, analysiert, seine Fläche werde als „außereuklidischer Raum“ gefasst, seine Kurve erscheine im Sinne des „gekrümmten Raum-Zeit-Gefüges“ der Relativitätstheorie.¹¹ Doch kann das jeweils nur ein „Vergleich“ sein, wie Freundlich selbst betont hat. Malerei und Skulptur sind keine Formelsammlungen.

Auch wenn sich Freundlichs Kunst wie die neue Physik auf Prozesse statt auf statische Substanzen bezieht, bleibt sie wie jede Kunst (selbst die Konzeptkunst) an Substanzielles gebunden, in seinem Fall an Farbe, Leinwand, Bronze, die unmittelbar gesehen, berührt, erfahren werden können. Von einer sinnlich-naiven Begegnung mit seinen Werken und der damit verbundenen Freude will der Künstler niemanden abschneiden. Aber er weist nachdrücklich auf eine gedanklich-abstrakte Bewegung, auf eine Energie hinter dem Sinnlichen hin. Es ist eine von der alten Kunst noch nicht begriffene Komplexität, eine noch nicht vernutzte Kraft, die ihre „Allgemeingültigkeit“ erst enthüllen werde, wenn sie vom *Motiv*, also vom Gestalthaft-Gegenständlichen, befreit sei.

An dieser Stelle dehnt er den Vergleich ins Gesellschaftliche aus. In der alten Natur und Kunst sind die treibenden Kräfte an Objekte gebunden. Das lässt sich aber als Besitzverhältnis auffassen: Das Ich wirft sich als Subjekt zum Besitzer der Objekte auf. Weil das Subjekt als Besitzendes dem Objekt als Besitz dualistisch gegenüberstehe, werde alles von einer unheilvollen Erstarrung erfasst. Freundlich meint, dass überhaupt alle dingliche Wahrnehmung der Welt von diesem Besitzdenken durchdrungen sei. Die „Hand, die immer das Greifbare“ wolle, wolle besitzen, daher verlange auch das Auge nach der „dreidimensionalen Illusion“¹² als einer Eigentumsillusion. Am Ende erscheine selbst „die Natur von der Diktatur des Besitzes imprägniert“.¹³

Freundlich stand mit seiner Ablehnung des dualistischen Weltbildes nicht allein. Walter Gropius schrieb 1919: „Das alte dualistische Weltbild, das Ich – im Gegensatz zum All – ist im Verblässen, der Gedanke einer neuen Welteinheit, die den absoluten Ausgleich aller gegensätzlichen Spannungen in sich birgt, taucht an seiner Statt auf.“¹⁴ Doch ging Freundlich viel weiter als Gropius, er verortete das Ich in der Eigentumsordnung, die seiner Ansicht nach zum Untergang verurteilt war. So wird die treibende Kraft, die die verfestigten Besitzverhältnisse, die verdinglichte Welt der Körper und Motive umwirft, zu einer revolutionären. Denn „das Objekt als Gegenpol des Individuums wird verschwinden; also auch das Objekt-sein eines Menschen für den andern.“¹⁵ Nicht länger sollen Besitzende und ihr Besitz, Subjekte und Objekte die Gesellschaft beherrschen, ein anonymes, tätiges Proletariat soll an ihre Stelle treten, aber nicht als monolithischer Block, sondern als komplexe Bewegung. Das Proletariat wird begriffen als ein bewegtes Kollektiv der Gleichen. Erst dieses Kollektiv lässt die „konkrete Verteilung der Kräfte“ sichtbar werden, erst dieses Kollektiv ist das „organisierende Prinzip von Kräften“.¹⁶

Solche Komplexität ist in Werken anderer kommunistischer Künstler nicht zu finden, die, um der Propaganda zu dienen, auf eine vereinfachte, manchmal grob vereinfachte Darstellung der Realität gesetzt haben. Freundlich dagegen hätte sich auf Marx berufen können, der im Vorwort zum *Kapital* schrieb: „Bei der Analyse der ökonomischen Formen [können] weder das Mikroskop dienen noch chemische Reagentien. Die Abstraktionskraft muß beide ersetzen.“¹⁷ Die Effekte der Arbeit eines Einzelnen lassen sich beobachten, aber nicht mehr die einer ganzen Industrie, eine einzelne Ware lässt sich sehen und anfassen, aber nicht der Warentausch, bei einer Zwangsäumung oder einer Demonstration kann einer dabei sein, nicht aber beim Klassenkampf.

Freundlich war der Auffassung, dass Kunst auf der Höhe der Zeit, ja ihr voraus sein sollte, dass Kunst den ganzen Reichtum nicht nur des Wahrnehmens, sondern auch des Denkens zu bieten habe. „Politisch sein heißt heute die Formen verändern“,¹⁸ schrieb er. Deshalb hätte er sich Max Raphaels Klage anschließen können: „Keiner bringt einem heute so deutlich bei, was nicht Kunst ist, als die sozialistischen Künstler.“¹⁹ Das war, neben den politischen, ein Grund für Freundlich, 1919 aus der Novembergruppe auszutreten. Er wünschte, dass die „Künstler nicht nur in der Form nach außen, sondern, wirklich, konsequent in der inneren Form schöpferisch und vorbildlich würden“.²⁰ Wenn andererseits Kunst sich auf rein ästhetische Bezüge beschränkte, lehnte er das ebenso vehement ab. Aus diesem Grund trennte er sich 1934 von der Gruppe „abstraction – création“, der er, wie der ihr vorangegangenen Gruppe „Cercle et Carré“ (Kandinsky, Mondrian, Vantongerloo u.a.) früh angehört hatte.²¹

Die künstlerische Abstraktion Freundlichs beschränkt sich anders als bei anderen abstrakten Künstlern seiner Zeit nicht auf die internen Bezüge des Kunstwerks. Sie steht für einen „Vergleich“ mit natürlichen und gesellschaftlichen Prozessen, die als solche mit bloßen Augen nicht mehr zu beobachten sind. Sie will diese Prozesse, diese „treibenden Kräfte“ aber nicht bloß beschreiben, sie will sich von ihnen antreiben lassen, Freundlich will „Mitarbeiter, Mitkämpfer“²² sein, auch wenn er erst von den Arbeitern und Kämpfenden der Zukunft verstanden werden kann. Er dient, wenn nicht den Zwecken von heute, doch immerhin denen von morgen.

Zunft und Zukunft

Auch wenn Freundlich in seiner Abstraktion viel mehr wagte als die Kölner Progressiven, liebte er wie sie die Handwerkerzünfte des Mittelalters.²³ Die Zünfte gehörten bereits jenem anonymen Kollektiv an, dem er zuarbeitete. Sie praktizierten eine zweckmäßige Kunst, die von Besitz und Bürgerlichkeit, also auch vom Dualismus zwischen Subjekt und Objekt, Eigentümer und Eigentum, noch nichts wissen konnte und oft einen weiten, ja kosmologischen Horizont hatte. So blickte er nicht nostalgisch aufs Mittelalter zurück. Es erschien ihm wie der Vorschein einer Zeit, in der Privileg und Privateigentum überwunden wären.

Seine intensivste Begegnung mit der alten Handwerkerkunst durchlebte Freundlich zweifellos 1914, als er fünf Monate lang den Nordturm von Chartres bewohnt hat. Seine Leidenschaft für Glasmalerei und Mosaik rührt aus dieser Zeit. Seine Hochschätzung des Kunsthandwerks war aber schon älter. Dessen bis heute geläufiger Ablehnung widersetzte er sich nicht nur, er kehrte sie um: „Die angewandte Kunst unterscheidet sich prinzipiell [...] durchaus nicht von der hohen Kunst“, schrieb er an Max Sauerlandt, „doch unterscheiden sich beide heute dadurch, daß die angewandte Kunst aus einem *werdenden* Leben schöpft, und die hohe Kunst das historisch, sozial und optische fertige Weltbild als das einzige und definitive anerkennt.“²⁴

Mit der angewandten Kunst meinte er also keineswegs eine, die mit traditionellen Methoden nach traditionellen Mustern schafft, sondern eine, die sich auf die Leitideen der mittelalterlichen Zünfte beruft. Nur so erklärt sich die Formulierung vom „*werdenden* Leben“, denn er sah die Zukunft im Wirken des Kollektivs. Das „historisch, sozial und optische fertige Weltbild“ ist aber das von Besitzdenken und Dinglichkeit fixierte, gegen das er die „treibenden Kräfte“ der sozialen Veränderung stellt.

Die angewandte Kunst ist für ihn also keine beschauliche Nische, sondern das Gebiet der Zukunftsverwirklichung. In diesem Zukunftsgeist entstehen ab 1911 für Adya van Rees Entwürfe, die diese später als Teppiche gewebt hat. Während einer der ersten (WVZ 3, Abb. 1) noch weitgehend figurativ gehalten ist und im Bildaufbau und in der Darstellungsweise Freundlichs Gemälde *Komposition mit Figur* (WVZ 108, Abb. 2) ähnelt, ist ein anderer (WVZ 5, Abb. 3), im Katalog des Herbstsalons mit 1912/13 datiert, rein abstrakt und ähnelt der *Komposition* von 1911 (WVZ 107, Abb. 4),

die laut Auskunft des Künstlers sein erstes abstraktes Gemälde ist.²⁵ Noch ist nicht die flächige Kompartimentierung, die energetische Aufladung der Felder erreicht, die Freundlichs reifes Werk ausmachen, aber schon diese erste Abstraktion ist reine Bewegung und als Bewegung Aufhebung von Dinglichkeit und Grenzen. „Abstraktion ist hier Auflösung von gegenständlicher und formaler Begrenztheit zu unabgrenzbarer Dynamik des Sehens“;²⁶ bemerkt Erich Franz. Mit seinen lang gezogenen Bahnen ist das Werk zwar noch dem Jugendstil verhaftet, aber die Farben sind bereits ohne begrenzende Linien nebeneinander gesetzt.

Noch in einem *Kopf* von 1923 (WVZ 131, S. 133) zeigt Freundlich nebeneinandergesetzte Farbbahnen. Die veränderte Farbigkeit und die geometrischen Flächen zeigen hier allerdings schon den Einfluss der musivischen Methode. Nach dem Ersten Weltkrieg und durch die Bekanntschaft mit Gottfried Heinersdorff entwickelte er



Abb. 1 Adya van Rees, nach einem Entwurf von Otto Freundlich
Komposition, 1912
WVZ 3
Wandteppich aus Wolle verschollen

Abb. 2 Otto Freundlich
Komposition mit Figur, 1911
WVZ 108
ÖL auf Leinwand
54 x 65 cm
Donation Freundlich -
Musées de Pontoise

seine besondere Glas- und Mosaiktechnik. Auch für diese Arbeit war die Orientierung am Zunftgedanken im Allgemeinen und im Besonderen der Einfluss von Chartres entscheidend. Freundlich wollte mit Macht zurück in die Zeit vor dem Ichkult der Renaissance, ins gemeinschaftlich denkende Mittelalter. Er ließ sich von



Abb. 3 Adya van Rees, nach einem Entwurf von Otto Freundlich
Komposition, 1912/13
WVZ 5
Wandteppich aus Wolle verschollen

Abb. 4 Otto Freundlich
Komposition, 1911
WVZ 107
Öl auf Leinwand
200 x 200 cm
Musée d'Art moderne de la Ville de Paris

ihm geistig und formal inspirieren, ohne selbst ein Spätgotiker werden zu wollen. Wiederholt wies er darauf hin, dass mit dem Ich der Renaissance auch der Illusionismus in die Kunst gekommen sei. Und der Illusionismus hat sich selbst im Kubismus noch als einer von Körpern – in Freundlich's Lesart: von Besitztümern – erhalten. Das trennte ihn von den Kubisten, mit denen er bereits 1908 in Kontakt getreten war und eine Zeitlang sogar zusammenlebte. Mit Picasso verband ihn lebenslange Freundschaft.

In seinen „Bekanntnissen“ erzählt Freundlich anschaulich, wie er sich von der „plastischen Suggestion“²⁷ befreit hat und eine intelligentere, „dialektische“ Kunst an ihre Stelle setzte. Es ist eine Kunst der Flächen, aber der aufeinander bezogenen Flächen. Selbst darin orientierte er sich am Mittelalter: „Die Wandkunst der alten Mosaik, die farbigen Fenster der alten Kathedrale bis ins dreizehnte Jahrhundert, sind alle flächig komponiert.“²⁸

Auch das von jeher auffälligste Element seiner Malerei gewann nach Chartres nur an Bedeutung: die Farbe. Seine Farbbaffinität sensibilisierte ihn, anders als die meisten anderen deutschen Maler seiner Zeit, für die „lebensbejahende, optimistische Farbeneuphorie des Orphismus“;²⁹ auch mit dem Ehepaar Delaunay war er befreundet.

Die Farbe wird nach dem Ersten Weltkrieg sogar wichtiger als die Form, denn es sind die Farben selbst, die Raum, Kraftfelder und Kontakte³⁰

schaffen und alles Feste und Dingliche auflösen. Dazu müssen sie in eine Spannung, in einen Austausch miteinander treten. „Gemäß der energetischen Auffassung der Bildstruktur versteht Freundlich die Interaktion der Farben als eine konkret wirk-same Kraft, die den zähen Widerstand der Dinge zu zerbrechen vermöge“, stellt Heusinger von Waldegg fest.³¹ Die Farbe ist also weder Selbstzweck noch Stoff, sie ist stets auch bildfunktional und stellvertretend gedacht und bleibt idealerweise die der von der Sonne durchschossenen Scheibe des Kathedralenfensters. Von natürlichem Licht durchleuchtete Farbe vermittelt den Anschein von Bewegung.³² Da Freundlich allen illusionistischen Effekten ausweicht, strebt er es nirgendwo an, diesen zu erzeugen, aber Bewegung mittels objektiver Farbverhältnisse anzuregen, sieht er durchaus als seine Aufgabe.

Kontur und Kosmos

Das Modell des Glasfensters, das von 1914 an Freundlich's Kunst bestimmen soll, rückt die bislang angeführten Bestimmungen der Abstraktion in einen größeren, ja kosmischen Zusammenhang. Da der Begriff der „Abstraktion“ oft unscharf gebraucht wird, sei zunächst rekapituliert, was er bei Freundlich bedeutet.

Abstrakt ist, streng betrachtet, auch schon die gegenständliche Kunst, einfach, weil ein gemalter Baum kein Baum ist. Freundlich hat darauf hingewiesen, dass „selbst das beste Gemälde, das natürliche Dinge darstellt, nur eine Abstraktion der Natur und nur abstrakte Natur sein kann. Trotzdem wird eine Landschaft von Corot wie eine lebendige Sache empfunden. Es gibt also einen Unterschied zwischen unserem



Julia Friedrich

Otto Freundlich

Kosmischer Kommunismus

Gebundenes Buch, Pappband, 352 Seiten, 22,0 x 28,0 cm

150 farbige Abbildungen

ISBN: 978-3-7913-5639-6

Prestel

Erscheinungstermin: Februar 2017

Otto Freundlich (1878–1943) kannte alle und kannte alles. Kaum ein Künstler der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat sich so leidenschaftlich und intelligent mit den unterschiedlichen Strömungen der Kunst auseinandergesetzt. Persönliche Bekanntschaft, oft auch Freundschaft verband ihn mit den führenden Künstlern von Expressionismus, Fauvismus, Kubismus, Orphismus, Dadaismus, Suprematismus, De Stijl, Bauhaus, Konstruktivismus, mit den Kölner Progressiven und schließlich den Abstrakten. An gegenseitiger Beeinflussung hat es nicht gefehlt. Und doch verfolgte Freundlich mit seinen Gemälden und Skulpturen, mit seinen Mosaiken und Glasmalereien einen ganz eigenen Weg.

Der opulent bebilderte Band will die Arbeits- und Lebenswege Otto Freundlichs abschreiten und die Entwicklung seines künstlerischen und philosophischen Denkens unter Einbeziehung der neuesten Forschung nachvollziehen.

 [Der Titel im Katalog](#)