Einleitung

Äußeres – Inneres

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

Äußeres – Inneres.

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

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

Das Kunstwerk spiegelt sich auf der Oberfläche des Bewußtseins. Es liegt jenseits und verschwindet nach beendetem Reiz spurlos von der Oberfläche. Auch hier ist ein gewisses durchsichtiges, aber festes und hartes Glas, das die direkte innere Beziehung un-

möglich macht. Auch hier ist die Möglichkeit vorhanden, *in* das Werk zu treten, in ihm aktiv zu werden und seine Pulsierung mit allen Sinnen zu erleben.

Analyse

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

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

Malerei und andere Künste

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

Wenn die anderen Künste in dieser Beziehung mehr oder weniger zurückgeblieben sind, so ist der Grad dieser Unterschiede auf

den Grad der Entwicklung jeder dieser Künste zurückzuführen.

Theorie

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

Zu früheren Zeiten

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

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

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

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

Kunstgeschichte

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

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

[2] Wonach Schlag auf Schlag das Buch von P. Signac erschien: «De Delacroix au Néo-Impressionnisme» (deutsch – im Verlag Axel Juncker, Charlottenburg, 1910).

«Zerlegung»

Es soll im Vorbeigehen bemerkt werden, daß die Bloßlegung dieser vergessenen Kenntnisse der früheren Kunstepochen nur durch eine große Anstrengung zu erreichen ist, was also die Furcht vor der «Zerlegung» der Kunst restlos beseitigen sollte. Denn wenn die «toten» Lehren in den lebenden Werken so tief liegen, daß sie nur mit großer Mühe an das Licht gezogen werden können, so sind ihre «schädlichen» Wirkungen nichts anderes als Angst des Nichtwissens.

Zwei Ziele

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

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

Diese Forschungen müssen, weil wir heute bei ihrem ersten Anfang stehen, weil sie uns heute als ein nach allen Seiten gehendes und in weiten Nebeln verschwindendes Labyrinth vorkommen,

und weil wir ihre weitere Entwicklung zu übersehen absolut nicht imstande sind, sehr systematisch gemacht werden, wozu ein klares Schema notwendig ist.

Elemente

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

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

Jene anderen Elemente müssen als *Nebenelemente* bezeichnet werden.

In beiden Fällen ist die Durchführung einer organischen Abstufung notwendig.

In dieser Schrift werden zwei Grundelemente behandelt, die zum allerersten Anfang jedes Werkes in der Malerei dienen, ohne die dieser Anfang nicht möglich ist, und die gleichzeitig ein erschöpfendes Material für eine selbständige Art der Malerei darstellen – Graphik.

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

Weg der Forschung

Das Ideal jeder Forschung ist

1. pedantische Untersuchung jeder einzelnen Erscheinung – isoliert,
2. gegenseitige Wirkung der Erscheinungen aufeinander – Zusammenstellungen,

3. allgemeine Schlüsse, die aus den beiden vorhergegangenen Teilen zu ziehen sind.

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

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

Dies ist schließlich das absehbare Ziel, das aber noch weit entfernt von «heute» liegt.

Aufgabe dieser Schrift

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

1. «abstrakt», d. h. isoliert von der realen Umgebung der materiellen Form der materiellen Fläche, und
2. auf der materiellen Fläche – die Auswirkung der Grundeigenschaften dieser Fläche.

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

Punkt

Geometrischer Punkt

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

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

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

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

Schrift

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

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

Das Innere wird durch das Äußere zugemauert.

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

Schweigen

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

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

Stoß

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

Die von *außen* kommenden Erschütterungen (Krankheit, Unglück, Kummer, Krieg, Revolution) reißen mit Gewalt für kürzere oder längere Zeit aus dem Kreise der traditionellen Gewohnheiten heraus, werden aber in der Regel bloß als ein mehr oder weniger gewaltiges «Unrecht» empfunden. Dabei überwiegt alle anderen Gefühle der Wunsch, so bald wie möglich zu dem verlassenen Zustand der traditionellen Gewohnheit zurückzukehren.

Von innen

Die von *innen* kommenden Erschütterungen sind anderer Art – sie werden vom Menschen selbst verursacht und haben also in ihm selbst einen geeigneten Boden. Dieser Boden ist nicht die Fähigkeit, die «Straße» bloß durch die «Glasscheibe» zu beobachten, die hart, fest, aber leicht zerbrechlich ist, sondern die Fähigkeit des Sichindiestraßebegebens. Das offene Auge und das offene Ohr führen die geringsten Erschütterungen zu großen Erlebnissen. Von allen Seiten strömen Stimmen zu, und die Welt klingt. Wie ein Forscher, der sich in neue, unbekannte Länder vertieft, macht man Entdeckungen im «Alltäglichen», und die sonst stumme Umgebung fängt an, eine immer deutlichere Sprache zu sprechen. So werden die toten Zeichen zu lebenden Symbolen, und so wird das Tote lebendig.

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

Herausreißen

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

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

Unter vielen Möglichkeiten sollen zwei typische Fälle erwähnt werden:

Erster Fall

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

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

Es ist klar, daß es im zweiten Satz noch möglich ist, die Versetzung des Punktes als eine zweckmäßige aufzufassen – Unterstreichen des Ziels, Nachdruck der Absicht, Posaunenklang. Im dritten Satz ist die reine Gestalt des Alogischen in Tätigkeit, was aber als Druckfehler erklärt werden kann – der innere Wert des Punktes blitzt einen Augenblick heraus und wird sofort gelöscht.

Zweiter Fall

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

Heute gehe ich ins Kino

•

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

Weitere Befreiung

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

•

Bild 1

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

Selbständiges Wesen

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

Durch Zusammenstoß

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

Begriff

Der äußere Begriff des Punktes in der Malerei ist unpräzis. Der materialisierte unsichtbare geometrische Punkt muß eine gewisse

Größe bekommen, die eine gewisse Fläche der Grundfläche in Anspruch nimmt. Außerdem muß er gewisse Grenzen – Umrisse – haben, die ihn von der Umgebung abtrennen.

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

Größe

Die *Größen* und die Formen des Punktes ändern sich, wodurch sich auch der relative Klang des abstrakten Punktes mitverändert. *Äußerlich* kann der Punkt als die kleinste Elementarform bezeichnet werden, was aber nicht genau ist. Es ist schwer, die genauen Grenzen des Begriffes «kleinste Form» zu ziehen – der Punkt kann wachsen, zur Fläche werden und unbemerkt die ganze Grundfläche bedecken – wo wäre dann die Grenze zwischen Punkt und Fläche?

Hier sind zwei Bedingungen zu berücksichtigen:

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

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

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

Bild 2

An der Grenze

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

Dieses Ziel ist in diesem Falle die *Verschleierung* des absoluten Klanges, die Auflösungsbetonung, der Unpräzisitätsklang in der Form, die Unstabilität, die positive (bzw. auch negative) Bewegung, das Flimmern, die Spannung, die Unnatürlichkeit in der Abstraktion, das Wagnis der inneren Überschneidung (die inneren Klänge des Punktes und der Fläche prallen zusammen, überschneiden sich und prallen zurück), der Doppelklang in *einer* Form, d. h. das Bilden des Doppelklanges durch *eine* Form. Diese Mannigfaltigkeit und Kompliziertheit im Ausdruck der «kleinsten» Form – erzielt durch doch geringe Veränderungen seiner Größe –

bieten auch dem Unbefangenen ein plausibles Beispiel der Ausdruckskraft und der Ausdruckstiefe der abstrakten Formen. Bei weiterer künftiger Entwicklung dieser Ausdrucksmittel und bei weiterer Entwicklung der Empfangsfähigkeit des Beschauers werden präzisere Begriffe unvermeidlich sein und mit der Zeit mittels Ausmessungen bestimmt erreicht werden. Der Zahlenausdruck wird hier unumgänglich sein.

Abstrakte Form

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

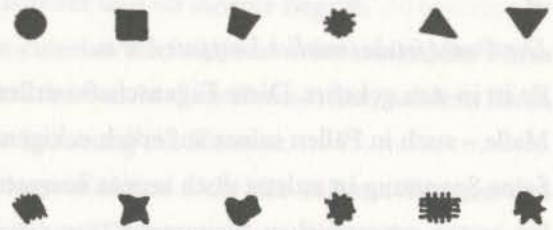
Zahlenausdruck und Formel

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

Form

Abstrakt gedacht oder in der Vorstellung ist der Punkt ideellklein, ideellrund. Er ist eigentlich ein ideellkleiner Kreis. Aber ebenso wie seine Größe, so sind auch seine Grenzen relativ. In realer Form kann der Punkt unendlich viele Gestalten annehmen: seine Kreisform kann ganz kleine Zacken bekommen, er kann eine Neigung zu anderen geometrischen und schließlich zu freien Formen entwickeln. Er kann spitz sein und zum Dreieck neigen. Und

durch ein Verlangen nach relativer Unbeweglichkeit geht er zum Quadrat über. Bei abgezupft-zackigem Rand können die Zacken kleinlich oder aber großzügig sein und sich in verschiedenen Verhältnissen zueinander stellen. Hier sind keine Grenzen festzustellen, und das Reich der Punkte ist unbegrenzt (Bild 3).



Beispiele der Punktformen. Bild 3

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

Grundklang

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

Absolutes

Innerer Begriff

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

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

Der Punkt ist die innerlich knappste Form.

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

Spannung

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

Der Punkt ist eine kleine Welt – von allen Seiten mehr oder weniger gleichmäßig abgetrennt und fast aus der Umgebung herausgerissen. Seine Verschmelzung mit der Umgebung ist minimal und erscheint in Fällen der höchsten Abrundung als nicht vorhanden. Anderseits behauptet er sich fest auf seinem Platze und zeigt nicht die geringste Neigung zur Bewegung in irgendwelcher Richtung, weder horizontal noch vertikal. Auch das Vor- oder Zurücktreten ist nicht vorhanden. Nur die konzentrische

Fläche

Spannung offenbart seine innere Verwandtschaft mit dem Kreis – die anderen Eigenschaften deuten mehr auf das Quadrat[1].

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

Definierung

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

Deshalb ist der Punkt in äußerem und in innerem Sinne das *Urelement der Malerei* und speziell der «Graphik»[1].

«Element» und Element

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

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

Und in der Tat materialisieren nicht die äußeren Formen den Inhalt eines malerischen Werkes, sondern die in diesen Formen lebenden Kräfte = Spannungen[2].

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

[1] Es gibt eine geometrische Bezeichnung des Punktes durch O = «origo», d. h. «Anfang» oder Ursprung. Der geometrische und der malerische Standpunkt decken sich.
Auch symbolisch wird der Punkt als «Urelement» bezeichnet. («Das Zeichenbuch» von Rudolf Koch, II. Auflage, Verlag W. Gerstung, Offenbach a. M., 1926.)

[2] Vgl. Heinrich Jacoby – Jenseits von «musikalisch» und «unmusikalisch», Stuttgart, Verlag F. Enke, 1925. Unterschied zwischen «Stoff» und Klangenergie (S. 48).

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

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

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

Von meinem Standpunkt aus dürfte man Element von «Element» unterscheiden, wobei unter «Element» die von der Spannung losgelöste Form verstanden werden sollte und unter Element die in dieser Form lebende Spannung. So sind die Elemente in wirklichem Sinne abstrakt, und die Form selbst ist «abstrakt». Wenn es aber tatsächlich möglich wäre, mit abstrakten Elementen zu arbeiten, so würde sich die äußere Form der heutigen Malerei wesentlich verändern, was aber nicht die Überflüssigkeit der Malerei im ganzen bedeuten würde: auch die abstrakten malerischen Elemente würden ihre malerische Färbung behalten, ebenso wie die musikalischen usw.

Zeit

Das Ausbleiben der Bewegungslust auf und von der Fläche reduziert die Wahrnehmungszeit des Punktes zum Minimum, und das Element der *Zeit* ist im Punkt fast vollkommen ausgeschlossen,

was in der Komposition in speziellen Fällen den Punkt unvermeidlich macht. Er gleicht hier kurzen Pauken- oder Triangelschlägen in der Musik, oder kurzen Schlägen des Spechtschnabels in der Natur.

Punkt in der Malerei

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

Zeit in der Malerei

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

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

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

Die scheinbar klare und berechtigte Teilung:

Malerei – Raum (Fläche) | Musik – Zeit

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

Der Punkt ist die zeitlich knappste Form.

●

Anzahl der Elemente im Werke

Rein theoretisch soll der Punkt, der

1. ein Komplex (Größe und Form) und
2. eine scharf umrissene Einheit ist,

in gewissen Fällen der Zusammenstellung mit der Grundfläche ein ausreichendes Ausdrucksmittel sein. Ganz schematisch gedacht, kann letzten Endes ein Werk aus einem Punkt bestehen. Diese Behauptung soll nicht für eine müßige gehalten werden. Wenn heute der Theoretiker (und nicht selten ist er zur selben Zeit «praktizierender» Maler) bei der Systematisierung der Kunstelemente notgedrungen mit besonderer Aufmerksamkeit die Grundelemente absondert und prüft, so ist außer der Frage, wie diese Elemente verwendet werden, ebenso wichtig die Frage der notwendigen Anzahl derselben für ein, wenn auch nur schematisch gedachtes, Werk.

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

Diese Frage gehört zu der großen, bis jetzt verschleierten Kompositionslehre. Aber auch hier soll konsequent und schematisch vorgegangen werden – es muß von Anfang an begonnen werden.

In dieser Schrift kann nur die Absicht bestehen, außer der kurzen Analyse der zwei primären Formelemente die Verbindungen mit dem allgemeinen wissenschaftlichen Arbeitsplan zu deuten und die Richtlinien zu allgemeiner Kunstwissenschaft zu zeigen. Die Andeutungen hier sind nur Wegweiser.

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

Hier gibt es verschiedene Fälle und Möglichkeiten.

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

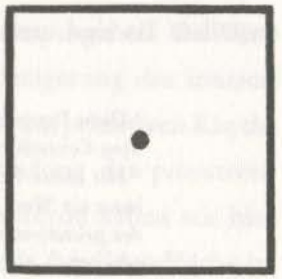


Bild 4

Urbild

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

Begriff der Komposition

Meine Definierung des Begriffes «Komposition» ist:

Die Komposition ist die innerlich-zweckmäßige Unterordnung

1. der Einzelelemente und
2. des Aufbaues (Konstruktion)

unter das konkrete malerische Ziel.

Einklang als Komposition

Also: wenn ein Einklang das gegebene malerische Ziel erschöpfend verkörpert, so muß der Einklang in diesem Falle einer Komposition gleichgestellt werden. Hier ist der Einklang eine Komposition[2].

Basis

Äußerlich aufgefaßt sind die Unterschiede in Kompositionen = malerischen Zielen ausschließlich den Zahlenunterschieden gleichzustellen. Es sind quantitative Unterschiede, wobei im Falle –

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

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

«Urbild des malerischen Ausdrucks» – das qualitative Element selbstredend völlig ausbleibt. Wenn also die Einschätzung des Werkes die entscheidende *qualitative Basis* einnimmt, so ist zur Komposition mindestens ein Zweiklang notwendig. Dieser Fall gehört zu den Beispielen, welche mit deutlichem Nachdruck den Unterschied zwischen äußeren und inneren Maßen und Mitteln unterstreichen. Daß ganz reine Zweiklänge bei genauer Betrachtung in Wirklichkeit nicht vorkommen, kann hier nur als eine Behauptung festgestellt werden, die an einer anderen Stelle bewiesen wird. Jedenfalls entsteht eine Komposition auf qualitativer Basis nur durch Verwendung von Mehrklängen.

Azentraler Aufbau

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

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

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

Quantitative Vermehrung

Ein Doppelgänger dieses Punktes auf der Grundfläche wird selbstredend ein noch viel komplizierteres Resultat ergeben. Die Wiederholung ist ein mächtiges Mittel zur Steigerung der inneren Erschütterung und gleichzeitig ein Mittel zum primitiven Rhythmus, welcher wieder ein Mittel zur Erzielung der primitiven Harmonie in jeder Kunst ist. Abgesehen davon haben wir hier mit zwei Doppelklängen zu tun: jede Stelle der Grundfläche ist

mit der ihr allein gehörenden Stimme und mit innerer Färbung individuell. So ergeben scheinbar wenig wichtige Tatsachen unerwartet komplizierte Folgen.

Der Sachbestand des gegebenen Beispiels ist:

Elemente: 2 Punkte + Fläche.

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

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

Natur

In einem anderen ungemischten Reich – in der Natur – kommt das Aufhäufen der Punkte oft vor und ist stets zweckmäßig und organisch-notwendig. Diese Naturformen sind in Wirklichkeit kleine Raumkörperchen und stehen zum abstrakten (geometrischen) Punkt im selben Verhältnis wie der malerische. Allerdings kann anderseits die ganze «Welt» als eine in sich geschlossene kosmische Komposition betrachtet werden, die selbst wieder aus unendlichen selbständigen, auch in sich geschlossenen und immer kleiner werdenden Kompositionen zusammengesetzt ist, und die im großen und im kleinen letzten Endes aus Punkten geschaffen wurde, wobei anderseits der Punkt zu seinem ursprünglichen Zustand des geometrischen Wesens zurückkehrt. Das sind Komplexe geometrischer Punkte, die in verschiedenen gesetzmäßigen Gestalten in der geometrischen Unendlichkeit schweben. Die kleinsten, in sich geschlossenen, rein zentrifugalen Gestalten kommen unserem unbewaffneten Auge tatsächlich als Punkte vor, die sich zueinander in lockeren Zusammenhängen verhalten. So sehen manche Samen aus, und wenn wir die schöne, glattpolierte, elfenbeinartige Mohnkugel (schließlich ist sie ein größerer Kugelpunkt) öffnen, so entdecken wir in dieser warmen Kugel kompositionell-planmäßig aufgebaute Haufen von kalten blaugrauen Punkten, die in sich die latent ruhende Fortpflanzungskraft tragen, ganz genau so wie beim malerischen Punkt.

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

Auch in der Natur ist der Punkt ein in sich gekehrtes Wesen voller Möglichkeiten (Bild 5 und 6).

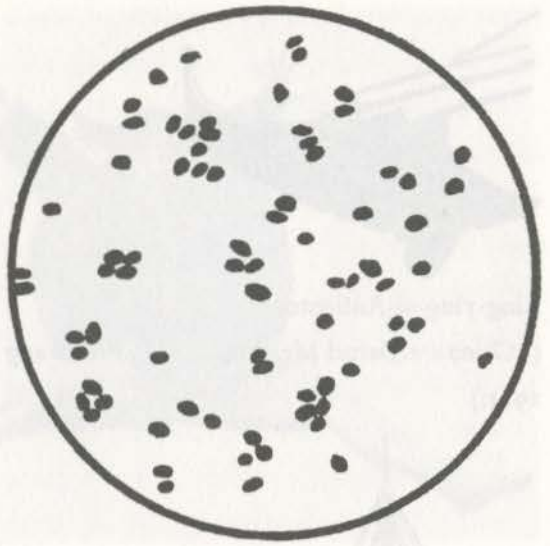
Andere Künste

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

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

Plastik Architektur

In der *Plastik* und *Architektur* ist der Punkt das Resultat der Überschneidung mehrerer Flächen – er ist der Abschluß eines Raumwinkels und andererseits der Kernpunkt der Entstehung dieser Flächen. Die Flächen sind zu ihm zu lenken und von ihm herauszuentwickeln. In gotischen Bauten werden die Punkte durch scharfe Zuspitzungen besonders betont und öfters plastisch unterstrichen, was in chinesischen Bauten durch eine zum Punkt



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

führende Kurve ebenso klar erreicht wird – es werden kurze, präzise Anschläge hörbar, als Übergang zur Auflösung der Raumform, die in dem den Bau umgebenden Luftraum verklingt. Gerade an Bauten von dieser Art läßt sich eine bewußte Anwendung des Punktes vermuten, da er hier in planmäßig aufgeteilten und kompositionsmäßig zur höchsten Spitze strebenden Maßen vorkommt. Spitze = Punkt. (Bild 7 und 8.)

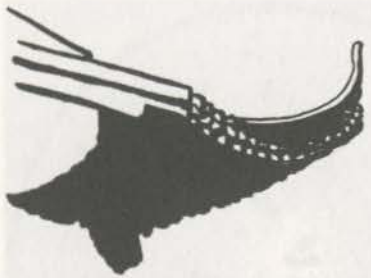


Bild 7 Ling-ying-si-Außentor.
(«China» v. Bernd Melchers, 2 Bd., Folkwang Vlg., Hagen i. W., 1922.)

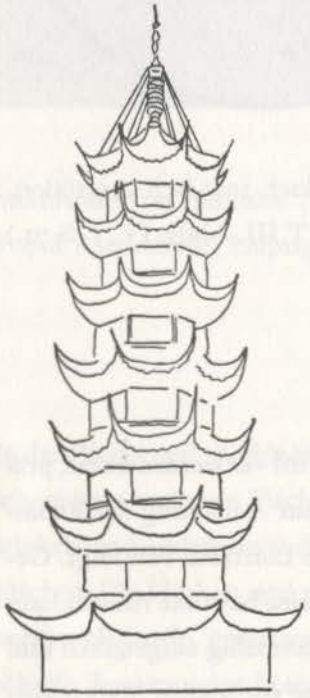
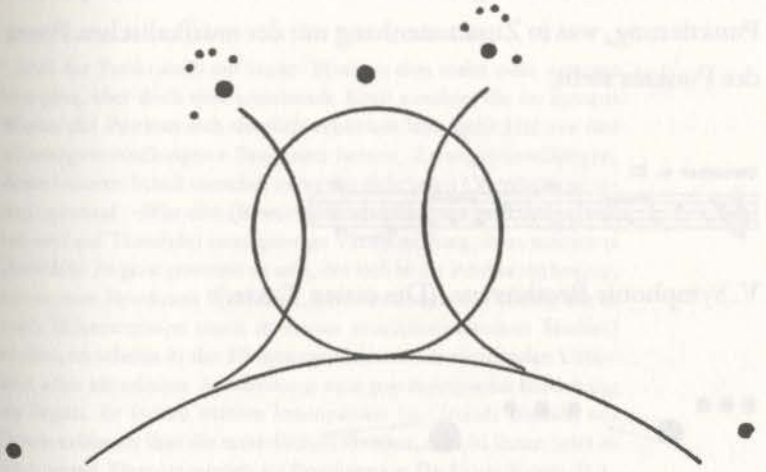


Bild 8 «Pagode der Drachenschönheit» in Schanghai (erbaut 1411).

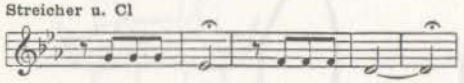
Ein Sprung der Tänzerin Palucca. Bild 9



Graphisches Schema des Sprunges (zu Bild 9). Bild 10

Tanz

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

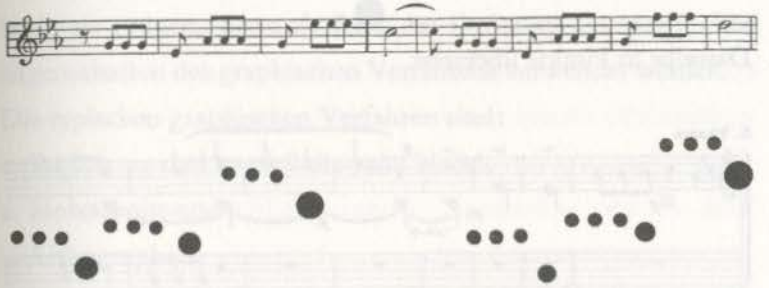


V. Symphonie Beethovens. (Die ersten Takte.)

Bild 11 Dasselbe in Punkte übersetzt.

Musik

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



Dasselbe in Punkte übersetzt. Bild 11

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

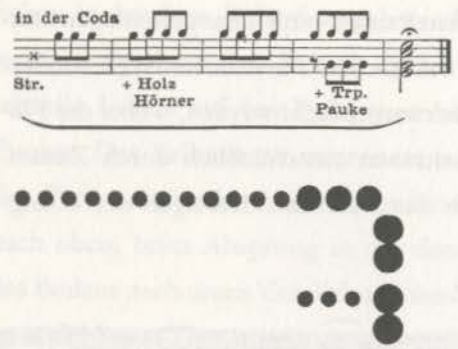


Bild 11 Dasselbe in Punkte übersetzt.

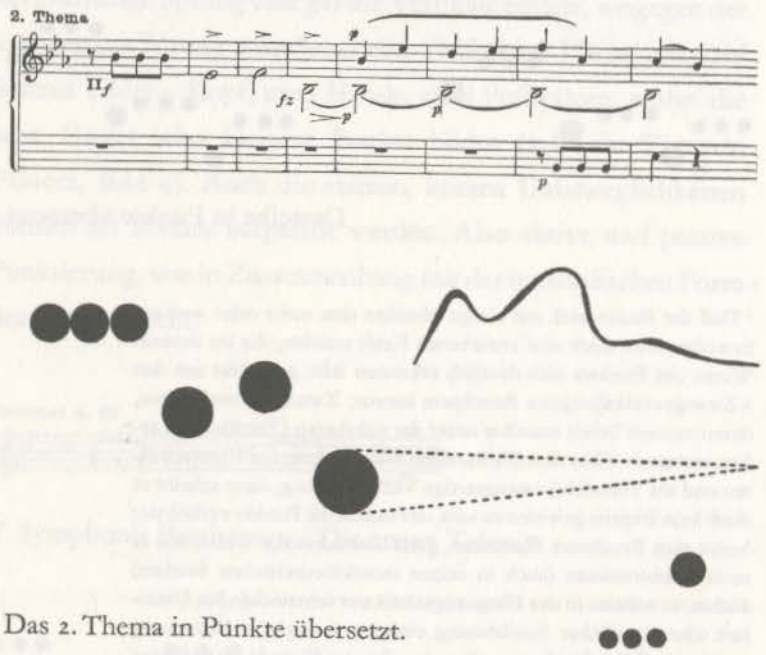


Bild 11[1] Das 2. Thema in Punkte übersetzt.

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

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

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

Die typischen graphischen Verfahren sind:

1. Radierung und speziell die kalte Nadel,
2. Holzschnitt und
3. Lithographie.

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

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

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

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

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

Atmosphäre

Aus diesem Vergleich der drei Verfahren soll es klar werden, daß die lithographische Technik unbedingt als letzte entdeckt werden mußte, tatsächlich erst «heute» – die Leichtigkeit kann nicht ohne Anstrengung erreicht werden. Und anderseits sind die Leichtigkeit der Entstehung und die Leichtigkeit der Korrektur Eigenschaften, welche gerade dem heutigen Tag ganz besonders entsprechen. Dieser heutige Tag ist nur ein Sprungbrett nach dem «morgen» und kann nur in dieser Eigenschaft mit innerer Ruhe aufgenommen werden.

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

Wurzel

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

Irrwege

Auf diesem Wege lernt man auch den Wert der Unterschiede kennen, die zwar im Grunde immer zweckmäßig und begründet sind, die sich aber bei leichtsinniger Behandlung durch naturwidrige Mißgeburten grausam rächen. – Diese einfache Tatsache läßt sich deutlich auch auf dem engeren Gebiete der Graphik beobachten – das Mißverstehen der Grundunterschiede der obenerwähnten Möglichkeiten des Verfahrens hat hier häufig zu unnützen und deshalb abstoßenden Werken geführt. Ihre Entstehung verdanken sie der Unfähigkeit, das Innere der Dinge im Äußeren zu erkennen – die wie eine leere Nußschale hartgewordene Seele hat ihre Tauchfähigkeit verloren und kann nicht mehr in die Tiefe der Dinge durchdringen, wo der Pulsschlag unter der äußeren Hülse hörbar wird. Die Graphikerspezialisten des 19. Jahrhunderts waren nicht selten auf ihre Fähigkeit stolz, durch einen Holzschnitt eine Federzeichnung vorzutäuschen oder durch eine Lithographie eine Radierung. Derartige Werke können nur als testimonia paupertatis bezeichnet werden. Der krähende Hahn, die knarrende Tür, der bellende Hund können, auf der Geige noch so kunstvoll nachgeahmt, nie als Kunstleistungen taxiert werden.

Zweckmäßiges

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

Material

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

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

Die Nadel ist spitzes Metall – kalt.

Die Platte ist glattes Kupfer – warm.

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

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

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

Holzschnitt:

Das Werkzeug – Hobel – Metall – kalt.

Die Platte – Holz (z.B. Buchsbaum) – warm.

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

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

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

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

Lithographie:

Die Platte – Stein, undefinierbar gelblicher Ton – warm.

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

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

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

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

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

So sitzt der Punkt:
in der Radierung – im Papier,
im Holzschnitt – im und auf dem Papier,
in der Lithographie – auf dem Papier.
So sondern sich voneinander die drei graphischen Arten ab, und so verflechten sie sich untereinander.
So bekommt der Punkt, der stets ein Punkt bleibt, verschiedene Gesichter und damit verschiedenen Ausdruck.

Faktur

Diese letzten Beobachtungen gehören zur speziellen Frage der *Faktur*.

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

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

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

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

Es kommen also in Betracht:

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

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

Selbstverständlich spielen alle diese Möglichkeiten eine noch größere Rolle in der Malerei – der Unterschied wird hier in der Eigenart der malerischen Mittel bestehen, die unendlich mehr Fakturmöglichkeiten bieten als das enge Gebiet der Graphik.

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

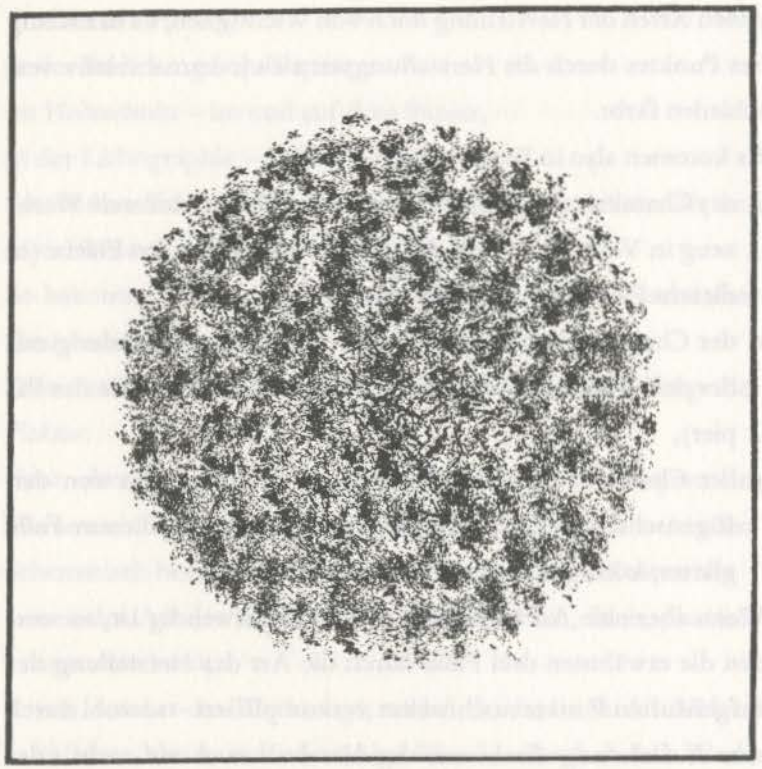


Bild 12 Zentraler Komplex freier Punkte.

sie muß dem Kompositionsgedanken (Zweck) ebenso dienen wie jedes andere Element (Mittel). Sonst entsteht eine innere Disharmonie, bei der das Mittel den Zweck übertönt. Das Äußere ist über den Kopf des Inneren gewachsen – Manier.

In diesem Falle ist einer der Unterschiede zwischen «gegenständlicher» und abstrakter Kunst zu sehen. In der ersten wird der

Klang des Elementes «an sich» verschleiert, zurückgedrängt. In der abstrakten Kunst kommt es zu vollem, unverschleiertem Klang. Gerade der kleine Punkt kann hier ein unbestreitbares Zeugnis abgeben.

Abstrakte Kunst

Auf dem Gebiete der «gegenständlichen» Graphik gibt es Stiche, die ausschließlich aus Punkten bestehen (ein berühmter «Christuskopf» kann als Beispiel erwähnt werden), wobei die Punkte die Linie vortäuschen sollen. Es ist klar, daß eine unberechtigte Anwendung des Punktes vorliegt, da der Punkt, durch

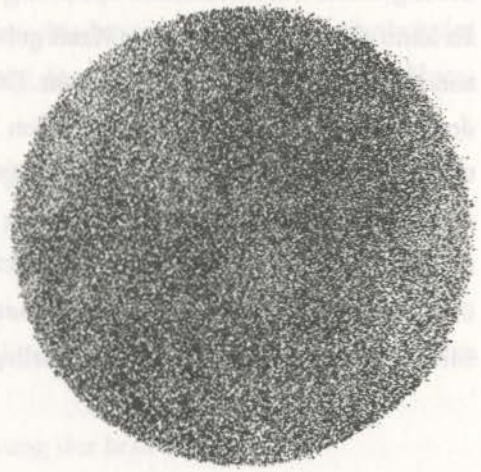


Bild 13 Ein aus kleinen Punkten bestehender großer Punkt. (Spritztechnik.)

das Gegenständliche unterdrückt und im Klange geschwächt, zu einem armseligen Halbleben verurteilt wird[1].

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

Kraft von innen

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

Kraft von außen

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

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

Linie

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

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

Entstehung

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

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

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

IA

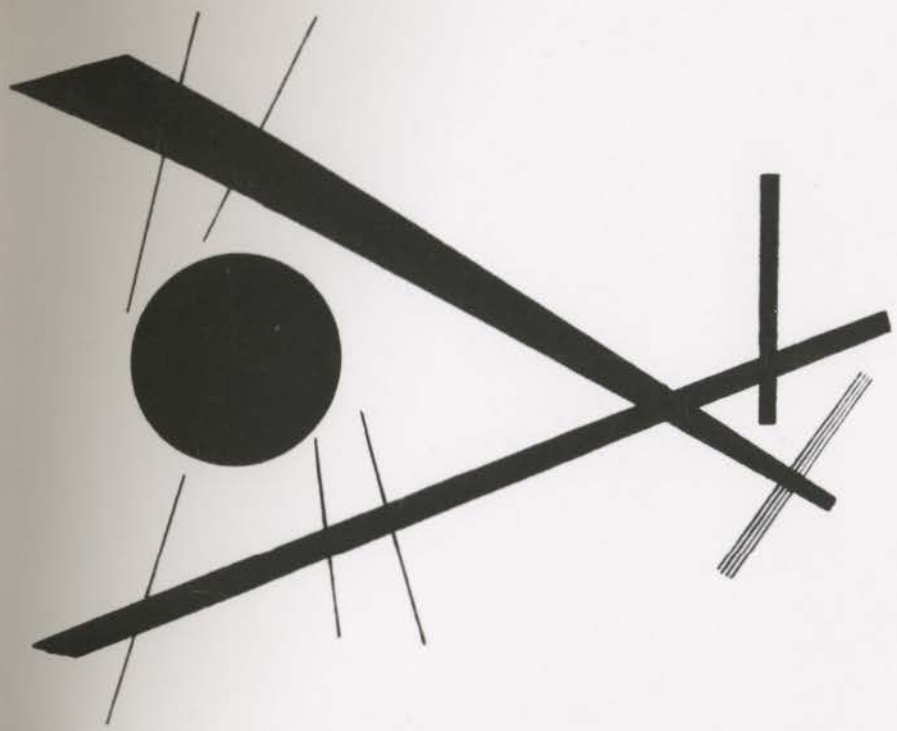
Gerade

Wenn *eine von außen kommende Kraft* den Punkt in irgendeiner Richtung bewegt, so kommt der erste Typ der Linie zustande,

ISBN 978-3-7165-0182-5

Kandinsky : Punkt und Linie zu Fläche

Benteli



Kandinsky

Punkt und Linie zu Fläche

1926 erstmals erschienen als Band 9 der «Bauhaus-Bücher»
Schriftleitung Walter Gropius und L. Moholy-Nagy
im Verlag Albert Langen, München

Printed in Germany
© Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine, 1955
Druck: Freiburger Graphische Betriebe, 79108 Freiburg
Gestaltet von Max Bill

Inhalt

S. 7 Einführung von Max Bill
11 Vorwort zur 1. Auflage, 1926
13 Einleitung
21 Punkt
57 Linie
129 Grundfläche
169 Anhang
207 Register
209 Nachträgliche Bemerkungen von Max Bill