

Hashim AL-Azzam

2021

Der synthetische Gestaltungsprozess:

**Mimesis und Konstruktion in der ästhetischen Theorie
Adornos und das mimetische Prinzip bei Wassily
Kandinsky**

Erschienen 2021 auf ART-Dok

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-73451

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2021/7345>

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007345>

Inhaltsverzeichnis

Abstract

Vorwort

Adornos Dialektik

Mimesis und Konstruktion als künstlerisches Prinzip

Mimesis

Mimesis als das Andere der Vernunft

Rätselcharakter des Kunstwerks

Autonom

Musikähnlich

Erkenntnisreich

Beispiel: Kandinsky

Das mimetische Prinzip bei Kandinsky

Wesen/Geist/Seele

Zwischen Intuition und Konstruktion

Wie die Natur

Durchgehender Strich

Kritische Anhaltspunkte

Kandinskys Metaphorik

Synthese und Synästhesie

Gegenstandslose Beziehung

Abstract

Es handelt sich um einen überarbeiteten Aufsatz aus dem Buch: *"Plastik als transkulturelle Erfahrung. Vom künstlerischen Handeln zu transkulturellen Bildungsprozessen"*. Der Aufsatz beschäftigt sich mit einer künstlerischen Verhaltensweise, die sich zwischen Intuition und Rationalität entwickelt und als eine wesentliche Methode einer Nachahmung des Naturschönen rezipiert werden kann.

Einleitend werde ich mich mit dem Begriff „Synthese“ beschäftigen. Der Begriff lässt sich als problematisch definieren, da er mit der Philosophie des Idealismus bzw. mit der hegelianischen Dialektik zusammenhing. „Synthese“ sollte im Zusammenhang dieses vorliegenden Aufsatzes als eine Wechselbeziehung von Gegensätzen verstanden werden, die sich auf das Naturschöne bezieht. Diese außergewöhnliche Art der Naturnachahmung nennt sich „Mimesis“, die im Sinne Adornos von der Konstruktion abhängig sei und sich an dem Naturschönen an sich orientiere. Dieses Spannungsverhältnis zwischen Mimesis und Konstruktion ist für Adorno von grundlegender Bedeutung, welches auch bei Kandinsky zu belegen ist. In diesem Prozess versucht das Künstler-Subjekt, von bestimmten Einzelschönheiten, Oberbegriffen und von seiner Herrschaft zu befreien, indem es auf die Intention des Objekts achtet und diese annimmt. Darauf hat Kandinsky bereits in seinen Büchern im Zusammenhang seines Terminus „die innere Notwendigkeit“ hingedeutet. Von diesem komplexen Prozess, von seinen Eigenschaften und Konsequenzen wird schließlich in Anlehnung an Kandinskys Werk „Durchgehender Strich“ die Rede sein.

Vorwort

Die Synthese wurde in ganz unterschiedlichen Kontexten und Zusammenhängen verwendet. Von Platon bis Adorno ist der Begriff in einer philosophischen Verwendung aufgetaucht. Beispielsweise wird die Synthese bei Aristoteles „als Zusammensetzung von Merkmalen zum Begriff“ gebraucht, während sie bei Kant im Zusammenhang von synthetischen Begriffen (a posteriori und a priori) verwendet wird. Synthese, wie Fichte sie verwendet hat, wird als Teil des Dreischritts „These, Antithese und Synthese“ als Zusammensetzung des Widersprüchlichen verstanden, wobei er These, Antithese und Synthese als Aufbau einer grundlegenden Wissenschaftslehre betrachtet. Bei Hegel sind die Begriffe „These, Antithese und Synthese“ wörtlich nicht zu finden, sondern durch die Begriffe „Aufheben“, „Ineinander-Überfließen“, „Einheit von Gegensätzen“ und „Hervorbringung“ gedeutet.¹ Eine These wird nach philosophischen Erklärungen mit der Antithese verbunden, indem sie die These rettet und zur Synthese überhaupt aufgehoben werden kann (negare – conservare – elevare). Aufheben heißt „verneinen“ und Aufbewahren bedeutet „erhöhen“.² Die These wird durch die Antithese verneint und daher wird die Antithese „aufbewahrt“. In diesem Sinne gewinnt die Antithese eine positive Funktion, indem die Aufhebung durch sie verursacht wird. Der Prozess bzw. der Erkenntnisprozess wird durch die Antithese auf eine neue Ebene gebracht.³ Die Bewegungs- und Gegensatzlehre wird dabei schrittweise entwickelt: Zuerst werden These und Antithese als Gegensätze betrachtet. Dann entsteht in dieser Gegensätzlichkeit eine Wechselbeziehung und es wird ein gewisses Übergehen entwickelt. Diese Wechselbeziehung führt zu einer neuen Einheit, aber im Sinne von Erhöhen.⁴

In diesem Sinne wurde der Begriff von Fichte als die Methode der Wissenschaft und von Hegel „als Grundbegriff des Seins sowie als Ursprung und Grund aller wirklichen Bewegung“ bezeichnet.⁵ Hegel verstand die Dialektik im ontologischen Sinne als Prinzip der Sache selbst: „das eigene Sichaufheben solcher endlichen Bestimmungen und ihr Übergehen in ihre entgegengesetzten“.⁶ Er hat die Dialektik als den „Weg des Erkennens des Absoluten und der Weg des Absoluten

¹ Vgl. Winter, R. Was ist Dialektik?. 2014, S. 1, 18, 19.

² Tillich, P. Vorlesung über Hegel. 1971, S. 445.

³ Vgl. Ebd.

⁴ Vgl. Winter, R. a.a.O., S. 8 f.

⁵ Vgl. Ebd., S. 6. Hierzu auch: Precht, P. Metzler-Lexikon Philosophie Begriffe und Definitionen. 2008, S. 111.

⁶ Zit. n. Delf, Hanna. Jugend Lexikon Philosophie. 1988, S. 55.

selber“ bezeichnet⁷ (z. B. Geist - Materie = Mensch⁸, Kern - Blume = Frucht⁹ usw.). Diese philosophische Feststellung ist von Hegel bestimmt und methodisch konzipiert worden, indem er die Dialektik als „den Gang des Geistes in seiner Selbsterfassung“ bezeichnet.¹⁰ Es geht um eine Synthese, in der der Mensch als denkendes Lebewesen besteht - der Geist: Geist an sich als These, Natur >Materie<: als Geist für sich als Antithese und Mensch: als Geist an sich und für sich als Synthese. Es handelt sich um einen synthetischen Transformationsprozess, der empfunden, von der Natur gelernt wird und der sich an der Nachahmung des Naturschönen orientiert. Daher lässt sich die Frage stellen, ob unsere Verwendung von These – Antithese – Synthese Hegels „dialektischer Methode“ entspricht. Die entsprechenden Zitate von Hegel lauten: „Das Dialektische gehörig aufzufassen und zu erkennen ist von höchster Wichtigkeit“¹¹ sowie „Das Dialektische [...] ist [...] überhaupt das Prinzip aller Bewegung, alles Lebens und aller Betätigung in der Wirklichkeit. Ebenso ist das Dialektische auch die Seele alles wahrhaft wissenschaftlichen Erkennens.“¹² Im Anschluss an Heraklit, der das Dialektische in der Natur erkannte, da das Sein aus Gegensätzen besteht, erkennt Hegel die Dialektik selbst als Prinzip,¹³ welches zur wissenschaftlichen Methodik erhoben werden kann.¹⁴ Bei Heraklit heißt es: „Ein und dasselbe offenbart sich in den Dingen als: Lebendes und Totes, Waches und Schlafendes, Junges und Altes. Wenn dieses ist nach seiner Umwandlung jenes, und jenes, wieder umgewandelt, dieses.“¹⁵ Der römische Dichter Titus Lucretius Carus – oder Lukrez – (zwischen 94/99 und 55/53 v. Chr.)¹⁶ hat ebenfalls eine solche Synthese zwischen Raum und Materie (Materie und Leere) in der Natur gesehen und in seinen Gedichten erwähnt: „So

⁷ Vgl. Halder, A. Philosophisches Wörterbuch. 2008, S. 76.

⁸ Vgl. Ebd., S. 77.

⁹ Vgl. Hegel, G.W.F. Die Welt ist Geist. 2014, (eine Onl. Qu.).

¹⁰ Vgl. Lu De Vos. Dialektik. Cobben, P. (Hrsg.). Hegel-Lexikon. 2006, S. 183.

¹¹ Zit. n. Winter, R. a.a.O., S. 2.

¹² Ebd., S. 6.

¹³ Ebd., S. 7.

¹⁴ Regier, S. Dialektik nach Hegel und Adorno. (o. J.), S. 1 f.

¹⁵ Zit. n. Winter, R. a.a.O., S. 7.

¹⁶ Der Dichter beschreibt in seinem Werk seine Naturbeobachtungen, seine Position gegenüber der Seele, der Wissenschaft und versucht, seine aufklärerische Orientierung gegenüber den Göttern zu beschreiben und anhand der Natur und der Geschichte zu beweisen. Er erklärt die Welt als ein Wechselspiel zwischen Materie und Leere und daher als Beweis für einen existenzlosen göttlichen Mythos. Die Götter existieren nicht und der Mensch ist für seine Existenz und sein Glück verantwortlich, indem der Mensch die Angst des Todes überwindet (vgl. Büchner, K. Titus Lucretius Carus. Welt aus Atomen. 1956, S. 575 ff).

sehr scheint nichts Festes zu sein im Innern der Dinge. Aber da wahre Vernunft es doch und das Wesen der Dinge es erzwingen, so habe Geduld, bis in wenigen Versen ich entwickle, es gibt sie, die aus ewigem, festem Körper bestehen, die Samen und Ursprungskörper der Dinge nach unser Lehre, woraus das All erschaffen besteht jetzt. Erstlich: Da sich ein doppeltes Wesen von Zweierlei Dingen weit verschieden erfand, die wir als bestehend erkannten, das des Körpers und Raumes, in dem sich die Dinge vollziehen, müssen beide für sich an sich und rein sein notwendig.“¹⁷ Weder Heraklit noch Hegel haben die drei Begriffe „These, Antithese und Synthese“ verwendet, aber auf die Paarung von Gegensätzen hingedeutet.¹⁸

Adornos Dialektik

Eine synthetische Denkweise wird nach Adorno in der Kunst von dem Betrachter und von dem Künstler verlangt bzw. potenzialisiert, welche in der Zeit der Aufklärung verblendet wurde. Adornos kritische Haltung gegenüber der Aufklärung hat Carl-Peter Buschkühle wie folgt begründet: „Die Aufklärung trat an unter dem Optimismus, durch Entwicklung der Vernunft den abhängigen und unterdrückten Menschen zu einem selbstbewussten und selbstbestimmten Wesen machen zu können. Das Primat der Vernunft führte indes zu Ausblendungen weiter Teile menschlicher Intelligenz, und damit zu Ausblendungen weiter Teile von möglicher Realität – Ausblendungen, die in der Fortsetzung einer rationalen, aufs Transzendente und Allgemeine gerichteten Gewohnheit ihren Grund finden“.¹⁹ Adorno unterscheidet sich sehr stark von den Philosophen des Idealismus und nimmt demgegenüber durch das Denken des Nichtidentischen eine kritische Position ein. Gegen die kantische transzendente Vernunftphilosophie stellt sich Adorno mit seiner Erkenntniskritik. Kant meinte, dass die Erkenntnis der Idee allein der Vernunft zugänglich sei.²⁰ Individualitäten, Besonderheiten, Einzelheiten, Zufälligkeiten sowie das Materielle werden bei den Philosophen des Idealismus nicht hervorgehoben. Alles wird transzendiert, also durch Begriffe verallgemeinert. Adorno meinte, dass das dialektische Denken darin bestehe, gegen sich

¹⁷ Ebd., S. 43.

¹⁸ Vgl. Winter, R. a.a.O., S. 20.

¹⁹ Buschkühle, C-P. (2007: II). Die Welt als Spiel, S. 117.

²⁰ Vgl. Ebd.

selbst zu denken, ohne sich preiszugeben. Ein dialektisches Denken sei im Gegensatz zum traditionellen Denken selbstkritisch und überwindet das „Identitätsdenken“.²¹

Die Problematik des Identitätsdenkens ist bei Hegels Dialektik festzustellen. Zwischen Hegels und Adornos Dialektik gibt es Gemeinsamkeiten und Unterschiede. Beide gehen philosophisch von dem Problem der Trennung und Auflösung des Subjekts vom Objekt aus, und für sie ist die Philosophie Wissenschaft, die solche Abspaltungen zwischen Objekt und Subjekt durch eine offene Dialektik überwindet.²² Das heißt, dass es sich um eine Annäherung der Gegensätze, *ohne je eine vollkommene Vereinigung und Versöhnung* handelt. Während bei Hegel eine Versöhnung durch die spekulative, positiv-vernünftige Dialektik erreichbar ist (in dem Fall hat das Objekt seine Wahrheit nur begrifflich)²³, ist Adorno anderer Meinung. Er bezeichnet die negative Dialektik als das Richtige.

²¹ Ebd., S. 118.

²² Vgl. Regier, S. a.a.O., S. 2.

²³ Eine Zusammenfassung von der hegelschen Dialektik hat Regier geliefert: „In seiner Enzyklopädie (der Darstellung seines philosophischen Gesamtsystems) beschreibt Hegel sein Konzept der Dialektik als aus drei Momenten bestehend, dem abstrakt-verständlichen Moment, das die Gegenstände noch in ihren fixen Bestimmungen auffasst, dem dialektisch-negativen Moment, das die Gegenstände nun einem Negativen, einer Nicht-Identität gegenüber sieht, und dem spekulativ-positiven Moment, das eben die Identität und der Nichtidentität ist, als die Erkenntnisvermittlung zwischen Subjekt und Objekt. Das Subjekt hat sein Wesen im Objekt und andersherum. Das heraus erkannte Absolute ist der sich selbst wissende Geist, und der Geist ist Substanz und Subjekt, womit Hegel den spinozistischen Substanzbegriff verabschiedet.“ (Regier, S. a.a.O., S. 3). Hartwig Schmidt erklärt „die Nichtidentität“ im Sinne Hegels dergestalt: „Die Nichtidentität etwa versteht sich dann als die Beziehung, die sowohl die Identität als auch sich selbst einschließt. Auf diese Weise aber wird das Negative als ein Verhältnis des Widerspruchs gedacht, als die Konjunktion des Positiven mit dem Negativen, als Konjunktion von „Identität“ und „Nichtidentität“ beispielsweise. Der Widerspruch wiederum, so heißt es, hebt sich auf. Fragt sich weiter, wie das Aufheben von Widersprüchen zu denken sein mag.“ Und zum „Begriff“ bei Hegel führt Schmidt an: „[...] der Begriff selbst impliziert zusammen mit seiner negativen Bestimmung das Erfordernis. Wie jede echte Frage den Anspruch mit sich führt, daß es logischerweise, konsequenterweise Antwort zu geben gilt, so wird ein Weiterdenken zum logischen Erfordernis, zur Sache der Folgerichtigkeit, nachdem ein positiver Begriff eine negative Bestimmung erfahren hat. Und indem dieses Weiterdenken schließlich zu anderen Begriffen tendieren wird, leitet sich der gegebene Begriff kraft seiner negativen Bestimmung selbst weiter“. (Schmidt, H. Dialektik der Negativität. Hegel 1, 2012). An einer anderen Stelle fasst der Autor zusammen: „Unter dem Titel „sein Negatives“ macht Hegel das Agens einer Selbstbewegung aus. Das Negative, das ein Begriff „in sich selbst hat“, bilde den Punkt, „wodurch der Begriff sich selbst weiterleitet“; dies „macht das wahrhaft Dialektische aus“. Daß der Begriff sich selbst weiterleite, meint gewiß nicht, Begriffe würde, abgehoben von einem begreifenden Wesen, ein Eigenleben führen. Der Begriff ist ein Gedanke, der Gedanke Denken, das Denken ein Tun des begreifenden, erkennenden Wesens. Indem aber dieses Tun dazu gelangt bei einem Begriff wie dem des Seins, des Endlichen oder der Identität dessen Negatives eingeschlossen zu sehen, beschwört es ein bestimmtes logisches Erfordernis, eine gewisse logische Notwendigkeit herauf. Ja, der

Begriff und Sache werden bei Adorno auseinandergewiesen. In Hegels Dialektik gilt die Identität als gedachte und nicht als eine objektive, indem sie durch den Begriff ausgedrückt wird und daher das Objekt auf den Begriff eingrenzt.²⁴ Bei Hegel geht alles im Geist auf, d.h. alles wird von Subjekten erfasst, identifiziert und klassifiziert, auf Allgemeinbegriffe gebracht.²⁵ Adorno hingegen wendet sich auf die „Nichtidentität“, die gerettet werden sollte.²⁶ Adorno setzte nicht auf die Identität von Sein und Denken, sondern auf die Trennung der beiden Begriffe. Identität sei begrifflich und allgemein sowie gedacht und nicht objektiv.²⁷ Das begriffliche Denken schafft scheinbare Identität, indem es die Vielzahl der verschiedenen Einzeldinge unter die Einheit des Begriffes fasst (z. B. ein Stein, ein Baum etc.). Adorno betont demgegenüber das Nichtidentische der einzelnen Dinge, die immer noch mehr und anders sind, als der verallgemeinernde Begriff aussagen kann. Eine Erkenntnis sollte nicht auf die Vernunft und allgemeine Begriffe begrenzt werden, da die Vernunft das Mannigfaltige der sinnlichen Anschauung auf ein begriffliches Allgemeines bringe, indem das Unterschiedliche vereint würde.²⁸ Dagobert Frey meint, alle wissenschaftliche Erkenntnis beruhe auf der Abstraktion, der Rationalisierung, der Verbegrifflichung und habe die „Einklammerung“ aller außerrationalen Erlebnisformen zur Voraussetzung.²⁹ Kant definierte den Begriff wie folgt: Begriffe seien im Gegensatz zu den singulären Anschauungen abstrakt und allgemein.³⁰ Laut Kant sind Begriffe entweder empirisch oder rein. Der reine Begriff hat mit der Erfahrung nichts zu tun, sondern er stammt von der Vernunft. Die Idee sei beispielsweise ein Vernunftbegriff, den die Metaphysik untersuchen müsse.³¹ Der empirische Begriff entspringe dagegen aus den Sinnen und beruhe auf wirklichen Erfahrungen.³² Sie seien das Resultat

Begriff selbst impliziert zusammen mit seiner negativen Bestimmung das Erfordernis. Wie jede echte Frage den Anspruch mit sich führt, daß es logischerweise, konsequenterweise Antwort zu geben gilt, so wird ein Weiterdenken zum logischen Erfordernis, zur Sache der Folgerichtigkeit, nachdem ein positiver Begriff eine negative Bestimmung erfahren hat. Und indem dieses Weiterdenken schließlich zu anderen Begriffen tendieren wird, leitet sich der gegebene Begriff kraft seiner negativen Bestimmung selbst weiter“ (Ebd.).

²⁴ Vgl. Ebd., S. 4.

²⁵ Vgl. Ebd., S. 5.

²⁶ Vgl. Ebd., S. 2.

²⁷ Vgl. Ebd., S. 4 ff.

²⁸ Ebd., S. 3.

²⁹ Frey, D. Bausteine zur Philosophie der Kunst. 1976, S. 12.

³⁰ Vgl. Orgen, J. Dialektische Einheit. 1986, S. 118. Vgl. hierzu auch: Precht, P. a.a.O., S. 65.

³¹ Vgl. Kant, I. Empirischer und reiner Begriff, 1800, (eine Onl. Qu.).

³² Ebd.

eines kontinuierlichen Zusammengefüges (Synthesis) von Wahrnehmungen und Wahrnehmungsurteilen,³³ so z. B. Baum. In diesem Zusammenhang sind Begriffe so zu definieren, dass sie im Gegensatz zu konkreten Anschauungen oder Einzelvorstellungen als Allgemeinvorstellungen zu bezeichnen sind.³⁴ Zu dem Objekt wird eine Einheit geformt. Diese Formung wird nicht aus Sinneseindrücken und Empfindungen synthetisiert.³⁵ Ein Begriff bezieht sich durch seinen Ausdruck nicht auf bestimmte Gegenstände, sondern auf mehrere Gegenstände, die durch diesen Ausdruck dieselben Eigenschaften bekommen.³⁶ Daher findet Adorno, dass Erkenntnis nicht durch Begriffe, sondern durch Relationen erfolgen würde. Als Vernunftkritik gilt seine „negative Dialektik“, und er versucht, durch das Nichtidentische solche Relationen zwischen Subjekt und Objekt zu retten.³⁷ Die Natur, die von der spätkapitalistischen Ideologie beherrscht, instrumentalisiert und ausgebeutet wird, müsste sowohl von innen als auch von außen gerettet werden.³⁸

Adorno vertritt die Meinung, dass die Kunst eine Nachahmung des Naturschönen überhaupt sei.³⁹ Das Schöne an sich nachzuahmen, bedeutet nicht, dass auf dem Bild eine Landschaft oder eine Skulptur eine Ähnlichkeit zu bestimmten Natureinzelheiten haben muss. Es geht darum, dass sich der Künstler durch ein künstlerisches Schaffen der Natur annähert, obwohl er andere Materialien (wie es beispielsweise bei Kandinsky der Fall ist) verwendet. Adornos Theorie beschreibt sowohl Kandinskys Methodik und die intuitiv-rationale Umgangsweise im Arbeitsprozess als auch das Konstruktive und Mimetische am Werk, welches eine Annäherung an die Natur und ihre Rätselhaftigkeit ermöglicht. Das Naturschöne, das im Vordergrund seines mimetisch-rationalen Prinzips steht, ist mit Kandinskys Haltung gegenüber der Natur vergleichbar, da bei Adorno die Nachahmung des Naturschönen anders auftaucht als die traditionelle Naturnachahmung. Bei Adorno wird die Natur der Kunst vorgestuft, während es beispielsweise bei Kant und Hegel anders der Fall ist. Kant hat die Verschwisterung zwischen Natur und Kunst beachtet, indem er betont: „Durch das Genie gibt die Natur der Kunst die

³³ Vgl. Prechtel, P. a.a.O., S. 65.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd., S. 66.

³⁶ Ebd.

³⁷ Regier, S. a.a.O., S. 4.

³⁸ Ebd.

³⁹ Vgl. Adorno, T. Ästhetische Theorie, 1970, S. 111.

Regel“⁴⁰ oder „Schöne Kunst ist Kunst des Genies.“⁴¹ Hegel vertritt die These, dass das Naturschöne ein „Reflex des Geistes“ sei.⁴² Hegel schreibt: „[...] Das Kunstschöne [...] höher (ist) als das Naturschöne, weil es jenes aus dem Geiste ‚hervorgebrachte‘ ist.“⁴³ D.h., die Schönheit einer Landschaft sei von der Schönheit der Kunst ihrer Zeit bzw. vom Kunstgeschmack einer Zeit abhängig gewesen.⁴⁴ Daher wurde die Kunst bei Kant und Hegel der Natur vorgestuft. Hegel begründet dies wie folgt: „[...] Denn die Kunstschönheit ist die aus dem Geiste geborene und wiedergeborene Schönheit, und um soviel der Geist und seine Produktionen höher steht als die Natur und ihre Erscheinungen, um soviel auch ist das Kunstschöne höher als die Schönheit der Natur.“⁴⁵ Kant hat sehr stark zwischen dem Naturschönen und dem Kunstschönen unterschieden, da das Schöne der Kunst auf die gesamte Erscheinung der gegenständlichen Natur verzichten kann.⁴⁶ Weiter schreibt er: „Schöne Kunst [...] ist eine Vorstellungsart, die für sich selbst zweckmäßig ist und, obgleich ohne Zweck, dennoch die Cultur der Gemüthskräfte zur geselligen Mitteilung befördert.“⁴⁷ Das heißt, dass Kunst angesichts des Schönen das Zusammenwirken der geistigen Kräfte hervorbringen kann: sinnliche Anschauung, Empfindung, Einbildungskraft und Vernunft. Das ästhetische Urteil hat Kant als „interesseloses Wohlgefallen“ bezeichnet. Außerdem schreibt Kant: „Die schöne Kunst zeigt darin eben ihre Vorzüglichkeit, daß sie Dinge, die in der Natur hässlich oder mißfällig sein würden, schön beschreibt.“⁴⁸ Kant sah, dass das Ideal der Schönheit nur in der menschlichen Gestalt eingegrenzt war, die davon befreit werden sollte. „Diese Ideale sind freilich so, daß man ihnen nicht objektive Realität ‚Existenz‘ zugestehen möchte“.⁴⁹ Kant hat dem Kunstobjekt einen weiteren ästhetischen rationalen Sinn verliehen, und

⁴⁰ Kant, I. Kritik der Urteilskraft. Kapitel 56. 1963, S. 235.

⁴¹ Zit. n. Gadamer, H. G. Hermeneutik: Wahrheit und Methode, S. 64. Der Geniebegriff ist sehr umstritten. Während in der Zeit des Idealismus der Künstler als Genie angesehen wurde, wird heute stattdessen von der subjektiven Schöpfung oder vom künstlerischen Subjekt gesprochen. Genie bezeichnete Menschen mit einem höchsten Grad schöpferischer Begabung. Heute ist der Begriff veraltet und zu abgehoben. Vgl. Huber, P. Kreativität und Genie in der Literatur. 2000, S. 205 ff.

⁴² Ebd.

⁴³ Zit. n. Hofmann, I. Kulturförderung der Musik. 1999, S. 157.

⁴⁴ Vgl. Ebd.

⁴⁵ Hegel, G.W.F. Vorlesungen über Ästhetik I (1832-45). 1970, S. 14.

⁴⁶ Majetschak, S. Klassiker der Kunstphilosophie. 2005, S. 138 ff.

⁴⁷ Ebd., S. 140.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Zit. n. Gadamer, H. G. Poesie und Weltkultur. Die Stellung der Poesie im System der Hegelschen Ästhetik und die Frage des Vergangenheitscharakters der Kunst. 1986, S. 216.

zwar das reflektierende Handeln des Subjekts. Das sah er in der Dichtung als sehr gelungen. Es ist nicht aufgrund der sprachlichen Eigenschaften der Dichtung zu begründen, sondern aufgrund der Produktivität der Einbildungskraft, die in der Dichtung potenziell wird.⁵⁰ Wie Kant meinte, sei in der Dichtung das Vermögen ästhetischer Ideen (individuelle Vorstellungen der Einbildungskraft) in seinem ganzen Maße zu zeigen.⁵¹ Es handelt sich bei Kant um die Geistigkeit der Kunst bzw. um die sittliche Idee, die durch die Kunst veranschaulicht oder vorgestellt werden kann.⁵²

Hegel hingegen hat „das sinnliche Scheinen der Idee“ im Sinne von Schönheit in der Kunst hervorgehoben. Nach Hegel gilt die Schönheit als Gegenstand der Kunst. Der absolute Geist kann nach Hegel in der Kunst angeschaut, in der Religion vorgestellt und in der Philosophie gedacht werden.⁵³ Aber Hegel fand, dass diese Versinnlichung nicht nur in der Kunst dargestellt werden müsse, sondern auch als das Ideal im Sinne der klassischen antiken Ästhetik „wahr und schön“⁵⁴ sei. Er betonte: „Das Schöne bestimmt sich durch das sinnliche Scheinen der Idee.“⁵⁵ In der griechischen Antike sollten Schönheit und Schein als Eines angeschaut und angesprochen werden. Zu der griechischen Plastik der Antike zurückkehrend zeigt sich, dass Hegels Beschreibung die griechische Plastik betrifft, in der die „Idee“ ganz mit der Schönheit versöhnt scheint. Das heißt, die Schönheit kann sich nur auf die Idee beziehen und wird von den Ideen verursacht.⁵⁶ Der Begriff „Idee“ hat mit dem heutigen Sprachgebrauch nichts zu tun. Idee stammt

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd., S. 141.

⁵² Vgl. Gadamer, H. (1986) G. a.a.O., S. 216.

⁵³ Vgl. Hegel, G.W.F. (1970 I). a.a.O., S. 151.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd., „Schön“, wie Perpeet in Anschluß an die griechische Philosophie meinte, heißt alles, was scheinend sich herausbringt, sich ins Licht stellt, in augenbezogener luminaler Seinart strahlt und schimmert, gleißt und glänzt, hell und rein, blank und sauber, klar und leuchtend, glühend und sprühend sei. Und Schönes gehe vollkommen im Scheinen auf, gleich, was von regional Ontischem darin zur Erscheinung komme. Der Schein sei das Allgemeine des Schönen. Das gehe so weit, daß selbst Schönheit in okularer Metaphorik artikuliert werde. Der Schein des Schönen sei tendenzlos, entlockt uns kein gesondertes Einzelinteresse. Er scheine ganz für und nur in Beziehung zu sich selber. Er wirke anspruchsvoll und damit auch völlig nutzlos. Der Schein des Schönen sei echt und wahr und sei ohne „um zu“, gebe sich nicht als Mittel und Durchgang für solches, das außerhalb seiner liege. Ein weiteres Wirkmoment des kunstvollen Scheins des Schönen: „Die Belebung des Gemüts“ (Perpeet, W. Antike Ästhetik. 1961, S. 10).

⁵⁶ Büttner, S. Antike Ästhetik: Eine Einführung in den Prinzipien des Schönen. 2006, S. 31. Vgl. hierzu auch: Gama, E. L. Erfahrung, Erinnerung und Text. 2006, S. 221.

vom griechischen Wort „idein“ und bedeutete Sehen, Erkennen, Ansehen und ursprünglich den sinnlichen Anblick sowie den Anblick des inneren Wesens.⁵⁷ Bei Platon sind Ideen als vollkommene, unveränderliche, übersinnliche Urbilder und als metaphysische Realität zu verstehen, wovon die sinnlichen Erscheinungen nur Nachbilder sind.⁵⁸ Die Idee des Schönen wird z. B. als das Schöne an sich verstanden.⁵⁹ In dem Werk „Das Gastmahl“ beschreibt Diotima⁶⁰ das Wesen der Schönheit im Einklang mit Platons Lehre, dass es ewig Seiendes und Unveränderliches sei das weder wächst noch hinscheidet.“⁶¹ Und das Schöne kann nicht als Einzelschönes erscheinen, sondern das Schöne selbst wird als etwas wiedererinnert.⁶² Diotima meint, dass das, was rein und absolut in sich selbst ruht, für sich existiert und ewig in sich selbst gleich sei, während alles andere sichtbare Schöne an dieser Idee des Schöne einen Anteil habe.⁶³ Das gilt auch für die Idee des Guten, des Gerechten, des Baumes, des Menschen usw. Die Kunst kann nach Platon die Ideen nicht nachahmen, da sie von der Wirklichkeit abhängig bleiben, die nur Nachbilder von Ideen sei.⁶⁴

Die Idee gilt nach Hegel als das Absolute, das sich dialektisch selbst entwickelt.⁶⁵ Bei Hegel handelt es sich um „das Dasein der Idee“. Er bezeichnet das Ideal als Existenz der Idee.⁶⁶ Die Idee selbst und die möglichen Ideen seien der Gehalt der Vernunft und das Vernünftige sei nur dort, wo Ideen begriffen werden. Im Sinne von Hegel sei die Idee das Vernünftige.⁶⁷ Der Terminus „Kalokagathia“ lässt sich von Wahrheit, Schönheit und Gutheit ableiten, welche die alten Griechen in der Plastik darstellten. Die Schönheit bedeutete eine Vollkommenheit,

⁵⁷ Vgl. Herders kl. Wörterbuch. a.a.O., S. 68.

⁵⁸ Müsse, G. H. Die Ideenlehre. Platon und die Ideenlehre. (o. J.), (eine Onl. Qu.).

⁵⁹ Stillner, J. Über die Ideenlehre bei Platon. 2013, S. 4.

⁶⁰ Diotima existiert in Platons Symposion und nimmt an dem Dialog teil. Sie tritt im Dialog indirekt auf, indem Sokrates erzählt, dass sie ihm über den eros (Liebe, Begehren) beibrachte. Vgl. hierzu auch: Benardete, S. On Platons Symposium, 1993.

⁶¹ Vgl. Eckstein, F. Platon: Das Gastmal (Symposion). 1966. S. 100 ff. Hierzu auch: Benardete, S. a.a.O., 1993, S. 80 ff. Hierzu auch: Bernert, J. Platon und die Idee des Schönen, 2013. (eine Onl. Qu.).

⁶² Anamnesis als eine Wiedererinnerung wird im Teil des islamischen Ornaments ausführlich erklärt.

⁶³ Vgl. Eckstein, Franz. Platon, a.a.O., 1966, S. 100 ff. Hierzu auch: Benardete, S. a.a.O., S. 80 ff. Hierzu auch: Bernert, J. Platon und die Idee des Schönen, a.a.O., 2013.

⁶⁴ Vgl. Müsse, G. a.a.O.

⁶⁵ Vgl. Herders kl. Wörterbuch. a.a.O., S. 68.

⁶⁶ Vgl. Gadamer, H. G. a.a.O., 1986, S. 216.

⁶⁷ Ebd., Vgl. Hegel, G. W. F. Wissenschaft der Logik. Zweiter Teil. Die Subjektive Logik der Lehre vom Begriff. Dritter Abschnitt. Die Idee, (eine Onl. Qu.), unter, http://texte.phil-splitter.com/html/die_idee.html. Vgl. Herders kl. Wörterbuch. a.a.O., S. 68.

welche moralisch, körperlich und geistig war. All diese Momente sind in der griechischen Darstellung zu sehen und zu empfinden. Man sieht perfekte Maße eines Körpers, eines gesunden Körpers, und einen psychologisch ruhigen Zustand, der weder eine emotionale Überbetonung noch Mängel hat. Alles ist völlig ausgeglichen und vollkommen.⁶⁸ In diesem Zusammenhang hat im Sinne von Hegel die griechische Plastik in der klassischen Kunst das Ideal aufgefasst, indem die Einheit von Idee und Sinnlichkeit erreicht wurde.⁶⁹ Für ihn waren Schönheit und Wahrheit gleichgesetzt. Das Ideale wird durch die Idee und die Gestalt synthetisiert. Daher ergab sich in der Kunst die Gestalt einer Idee.⁷⁰ In dem Begriff der Idee können das Objektive und das Ewige als Grundzüge der Wirklichkeit, die sich in der Kunst finden können, abgeleitet werden.⁷¹

Adorno hingegen ist anderer Meinung: „Fluchtpunkt dieser Entwicklung, freilich nur eines Aspekts der neuen Kunst, ist die Erkenntnis, daß Natur, als ein Schönes, nicht sich abbilden läßt.“⁷² Er spricht vom Nichtidentischen, das sich auf das Gegenständliche, Individuelle der Oberflächen und Originalität der Natur orientiert, obwohl er vor einer Nachahmung der Natur gewarnt hat. Das Materielle und das Geistige in der Natur sind die zwei gegensätzlichen Welten, die mimetisch-rational angenähert werden und die rätselhafte Dimension der Natur widerspiegeln können. Mit einer mimetisch-rationalen Umgehensweise kann ein künstlerisches Denken erprobt werden, das während des Handelns und Schaffens verlangt und aktiviert wird. Das Naturschöne kann von der Rätselhaftigkeit (dem Unaussprechlichen) der Natur nicht getrennt werden. Sowohl das Ganze der Natur als auch ihre Einzelheiten, die sichtbare Natur und das Unsichtbare, das sich dem Subjekt entzieht und schweigt, können durch eine sprachlose Philosophie bzw. bildhaft angenähert werden. Jedes Ding hat seine eigene Individualität und eine geheimnisvolle Herkunft und Erscheinung. Das Ganze mit seinem permanenten Wachstum und Sterben, mit Stabilität und Bewegung, Materialität und Immaterialität etc. lässt sich mit der Symphonie vergleichen, die eine Erscheinung bietet und sich in demselben Moment entzieht.

⁶⁸ Vgl. Eckstein, F. Platon: Das Gastmal (Symposion). 1966. S. 100 ff. Vgl. hierzu auch: Lehnhus, A. Kalokagathia versus funktionale Erziehung. 2008, S. 40-45. Vgl. hierzu auch: Horn, C. Kalokagathia: Begriff, Ideen- und Wirkungsgeschichte. 2005, S. 23 – 32.

⁶⁹ Vgl. Hoffmann, I. Kulturförderung der Musik. 2017, S. 157.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Ebd.

⁷² Adorno, T. (1970). a.a.O., S. 105.

Mimesis und Konstruktion als künstlerisches Prinzip

Adornos >Mimesis und Konstruktion< lässt sich mit >Formtrieb und Stofftrieb< von Schiller, >Dionysos und Apollo< von Nietzsche, >Intuition und Konstruktion< von Kandinsky, >Pathos und Formel< von Aby Warburg sowie mit >Intuition und Rationalität< von Joseph Beuys vergleichen. Alle Dualitäten haben einen vergleichbaren Sinn. Sie gelten als Gegensätze bzw. als These und Antithese und sind in der Kunst als Prinzipien, welche für die Kunst erkannt und als notwendig rezipiert worden sind, zu verstehen. In diesen synthetischen Beziehungen ist eine Wechselbeziehung zwischen Gefühlvermögen und Vernunftvermögen festzustellen. Bei Schiller tauchen die zwei Triebe als Widersprüche auf, die gegeneinanderstehen. Vernunft und Gefühl, Gesetz und Freiheit treffen sich nach ihm in der Kunst und werden geübt. Schiller: „Dem Stofftrieb wie dem Formtrieb ist es mit ihren Forderungen ernst, weil der eine sich, beim Erkennen, auf die Wirklichkeit, der andere auf die Notwendigkeit der Dinge bezieht; weil, beim Handeln, der erste auf Erhaltung des Lebens, der zweite auf Bewahrung der Würde, beide also auf die Wahrheit und Vollkommenheit gerichtet sind.“⁷³ Außerdem heißt es bei ihm: „Beide müssen also die Wahrheit verfehlen: Jene, weil sie es mit einem eingeschränkten Denkvermögen der unendlichen Natur nachtun; diese, weil sie die unendliche Natur nach ihren Denkgesetzen einschränken wollen.“⁷⁴

Nietzsche hat die Paarung von Apollon und Dionysos in der attischen Tragödie erkannt. Apollon ist der Gott der Traumvorstellungen. Er erscheint durch den Sonnen- und Lichtschein und offenbart sich im Glanze. Die Schönheit ist sein Element, der schöne Schein der Traumwelt ist sein Schein, er ist der Gott der Klarheit. Bei ihm dürfen die Grenzen der Traumwelt nicht überschritten werden. Daher haben die apollinischen Kunstwerke Maß, Harmonie und Klarheit.⁷⁵ Dionysos dagegen ist der Gott des Rausches und der Ekstase. Er hat durch seinen blinden Lebenswillen keine Klarheit und Individualität. Daher sind die dionysischen Werke grenzenlos und chaotisch im Sinne von Kraft und Zerstörung.⁷⁶ Eine apollinische und dionysische Synthese führt zu einem Wechselspiel, indem das Kunstwerk an eine Synthese zwischen Gefühl und Intention appelliert. Der Traum des schönen Scheins und der unbegrenzte Rausch schaffen durch eine Paarung neue

⁷³ Schiller, F. Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Fünfzehnter Brief. 1795/2000, S. 60.

⁷⁴ Ebd., Achtzehnter Brief. S. 72.

⁷⁵ Vgl. Heckmann, L. Lexikon der Ästhetik: Apollinische und Dionysische. 2004, S. 18.

⁷⁶ Ebd.

Potenziale. Diese zwei Pole erscheinen einerseits gegensätzlich und andererseits gegenseitig verstärkend. In diesem Zusammenhang gelten das Apollinische und das Dionysische als Vernunft und Sinnlichkeit, Emotionalität und rationale Klarheit, autonom durch Fantasie, aber logisch durch Material.⁷⁷

Joseph Beuys hat von Intuition und Rationalität gesprochen und in seinen Aktionen und Zeichnungen wird eine Synthese rezipiert, die als eine schöpferische Lebensweise zu bereichern und zu konzipieren ist. Auch Kandinsky will durch die Intuition und Konstruktion abstrakter Kunst eine Bildung und universale Denkweise schaffen. Bei Adorno wird das Verhältnis von Mimesis und Konstruktion bzw. Rationalität als ein künstlerisches Prinzip verstanden. Von einer synthetischen Bewegung soll in diesem Zusammenhang die Rede sein, welche zwei Pole des menschlichen Denkens miteinander in Beziehung setzt und für die Zukunft, in der die Natur nicht entfremdet und daher nicht instrumentalisiert werden darf, konzipiert werden kann. Entfremdung ist ein Begriff, der sowohl als positiv als auch negativ zu bezeichnen ist. Entfremdung wird von der Frankfurter Schule und von zahlreichen Philosophen des 20. Jahrhunderts als kritischer Begriff verwendet. Im Zusammenhang einer Gesellschaftskritik sah Marcuse, dass Menschen sich in einer kapitalistischen Gesellschaft in ihren Waren wiedererkennen: „Sie finden ihre Seele in ihrem Auto, ihrem Hifi-Empfänger, ihrem Küchengerät.“⁷⁸ Indem sich „die Individuen mit dem Dasein identifizieren, das ihnen auferlegt wird“⁷⁹, bildet sich „eine aufgeschrittenere Stufe der Entfremdung.“⁸⁰ In dieser Zeit wollen entfremdete Subjekte in das Dasein einverleibt und mit ihm versöhnt werden. Bei Adorno taucht die Entfremdung in Bezug auf die Natur auf, die in der spätkapitalistischen Zeit als Produkt des Menschen betrachtet wird. Adorno schreibt: „Zivilisation ist der Sieg der Gesellschaft über Natur, der alles in bloße Natur verwandelt.“⁸¹ Seitdem der Mensch aufgeklärt und das Denken begrifflich herausgebildet worden ist, hat eine Naturbeherrschung begonnen. Der Mensch der Aufklärung hat vergessen, dass er ein Teil der Natur ist, indem er sich selbst und die Natur beherrscht, entzaubert und entfremdet hat. Adorno und Horkheimer haben den Kapitalismus als Folge eines eindimensionalen rationalen Denkens bezeichnet. Das Wissen, das durch die Aufklärung ein bedeutendes Ziel wird, wird

⁷⁷ Buschkühle, C-P. (2007: I). a.a.O., S. 38.

⁷⁸ Zit. n. Schmid, B. Der Entfremdungsbegriff in der Gegenwart und seine ethische Relevanz. 1984, S. 238.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Adorno/Horkheimer. Die Dialektik der Aufklärung, 1984, S. 211.

instrumentalisiert und als Mittel einer Naturbeherrschung und von Ideologien verwendet.

Mimesis

Das mimetische Verhalten – oder ‚Mimesis‘ – ist ein zentraler Begriff in Adornos ästhetischer Theorie. Es gilt in dem Gestaltungsprozess als das Andere der rationalen Bestimmungen des Künstlers. Mimesis ist ein Begriff, der seit der Antike verwendet wird und mit der Aufgabe der Kunst als „Nachahmung“ verbunden war.⁸² Seit Platon und Aristoteles kommt der Begriff in den Kunstgattungen und den Kunstkategorien im Sinne von Nachahmung als kritische Funktion der Kunst oder als angenommene und bestimmende Funktion von ihr vor.⁸³ Aber welche Nachahmung gemeint ist, kann nur die mimetische Kunstfunktion bestimmen. Platon betrachtete sie kritisch⁸⁴, da sie als das genaue Gegenteil seiner Ideenlehre angesehen wurde, da Mimesis als Nachahmung der Erscheinungswelt in der Dichtung und Malerei verstanden wurde, was Platon völlig ablehnte. Er sah die Wirklichkeit als Ablenkung von der Ideenwelt an, an die man sich wieder erinnern kann, wenn man sich von der Erscheinung der Wirklichkeit befreit. Daher wurde die Natur als schlechte Nachahmung der Ideenwelt überhaupt und die Kunst als Nachahmung der Wirklichkeit, die schon die Ideenwelt schlecht nachahmt, angesehen.⁸⁵ Für Aristoteles hat Mimesis eine andere Bedeutung. So überwindet Mimesis die Nachahmung der Wirklichkeit, indem sie das Wahrscheinliche bzw. das Mögliche in Dichtung, Komödie, Dithyramben-Dichtung und Musik abbildet.⁸⁶ In seinem Buch „Poetik“ lässt sich Mimesis als Nachahmung der Natur definieren, welche in den Kunstformen auftauchen und mit der Sprache in Verbindung treten konnte.⁸⁷ Mimesis wird durch den handelnden Menschen durchgeführt, da sie ihm im Gegensatz zu den anderen Lebewesen angeboren ist.⁸⁸ Aristoteles schrieb: „Der Nachahmungstrieb ist dem Menschen von Kindheit an angeboren, und dadurch unterscheidet er sich von den übrigen lebenden Wesen, daß er am meisten Lust und Geschick zur Nachahmung hat; seine ersten Fertigkeiten erwirbt

⁸² Vgl. Henckmann, W./Lotter, K. (Lex.). a.a.O., S. 246 ff.

⁸³ Vgl. Thies, C. Adornos Mimesis. 2005, S. 189 f.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Vgl. Henckmann, W./Lotter, K. (Lex.). a.a.O., S. 247.

⁸⁶ Vgl. Fuhrmann, M. Aristoteles Poetik. 2006, S. 2 ff.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Ebd., Vgl. hierzu auch „Aristoteles Poetik“, (eine Onl. Qu.), unter, <https://www.drehbuchwerkstatt.de/Fachtexte/aristoteles.htm>

der Mensch durch Nachahmung. Ferner ist die Freude an der Kunst der Nachahmung allen Menschen eigen“⁸⁹ Die Menschen sind „nachahmungsangeboren“ und haben Lust, diesen Nachahmungstrieb zu aktivieren. Das hat Aristoteles im Zusammenhang der Voraussetzungen des Dichtens untersucht. Mimesis ist nach ihm nicht im Sinne von Nachschaffen gemeint, sondern sie ist als kreative Darstellung handelnder Personen zu verstehen.⁹⁰ Tragödie kann z. B. Mimesis sein, indem sie das Gute und das Schöne (Harmonie und Rhythmus, Leidenschaften und Handlungen) anbietet.⁹¹

1933 erhielt der Begriff Mimesis durch Adorno wieder eine bedeutende Verwendung, die von Walter Benjamin inspiriert wurde. Benjamin hatte einen Aufsatz „Über das mimetische Vermögen“ geschrieben, der nicht veröffentlicht wurde.⁹² Mimesis sei nach Adorno als >Nachahmung des Naturschönen< zu bezeichnen und in dieser Nachahmung habe die Natur den Vorrang. Zugleich würden in einer solchen Nachahmung die Proportionen des Kunstwerkes vom Gefühl des Subjekts selbst und nicht nach einer Vorlage bestimmt. Das Mimetische sei innerlich und sehne sich nach dem Äußeren, um sich dadurch zu objektivieren und zu verwirklichen. Es sei eine Verhaltensweise, die sich der Natur zuwende. Mimesis orientiere sich auf die Überwindung jeder Trennung.⁹³ Sie bilde eine synthetische Einheit und ahme das Unbestimmbare nach. Sie habe den Drang nach einer Verschmelzung und suche die Kunst als Zuflucht ihres Verhaltens.⁹⁴ Sie habe viele Potenziale und sei Teil der Kunstsynthese.⁹⁵ Sie befinde sich im Subjekt, sei nichtbegrifflich und empfindungshaft und von der Rationalität bzw. Konstruktion im Gestaltungsprozess abhängig, um die Erkenntnis zu erreichen. Sie sei eine Verhaltensweise und zugleich gelte sie als der Ausdruck des Kunstwerkes.⁹⁶

Diese Eigenschaften und dieses Vorgehen im künstlerischen Schaffen führen zum Begriff „Intuition“. Eine intuitive Entscheidung lässt sich sprachlich nicht begründen. Sie wird innerlich >nach dem Bauchgefühl< getroffen. In der Philo-

⁸⁹ Zit. n. Rudloff, H. Produktionsästhetik und Produktionsdidaktik. 1991, S. 30.

⁹⁰ Vgl. Ebd.

⁹¹ Vgl. Flashar, H. (Hrsg.). Aristoteles. Poetik. 2008, S. 117 ff.

⁹² Vgl. Eichwede, J. Mimesis. 2012, S. 190 f.

⁹³ Vgl. Thies, C. a.a.O., S. 189 ff.

⁹⁴ Vgl. Stein, S. Der Begriff der Mimesis in der Ästhetischen Theorie Adornos. 2008, S. 5.

⁹⁵ Vgl. Ebd., S. 4, 5 ff.

⁹⁶ Vgl. Adorno, T. (1970). a.a.O., S. 169 f.

sophie wurde die Intuition bzw. dieses >woher kommt diese Erkenntnis< unterschiedlich erklärt. Platon bezeichnete sie als den „Göttlichen Wahnsinn“. Sie nannte sich desgleichen bei Goethe „das Dämonische“, das einen unaufklärerischen Charakter hat und sich von der menschlichen Entscheidung distanziert. In ähnlicher Weise taucht der Begriff bei Schönberg als der „verborgene Wille“ auf, der sich dem Künstler aufzwingt und dem Charakter des Kunstwerkes eine Überindividualität verleiht.⁹⁷ Seit der Spätaufklärung ist die Intuition als menschliche Fähigkeit bezeichnet worden. So schreibt Henri Poincaré: „Durch Logik beweisen wir und durch Intuition entdecken wir.“⁹⁸ In diesem Sinne ist Intuition keine Art einer Übernatürlichkeit, die uns geheimnisvoll, unfehlbar und ohne Scheitern in die richtige Richtung führt, wie es die intuitive Fähigkeit bei Platon⁹⁹ tut, sondern eine unbewusste, ganzheitliche Verarbeitung und Bewertung der Wahrnehmung durch emotionale Eindrücke und rationale Erkenntnisse. In diesem synthetischen Zusammenhang schildert Adorno: „Vernunft an den Kunstwerken ist Vernunft als Gestus: sie synthetisieren gleich der Vernunft, aber nicht mit Begriffen, Urteil und Schluß - diese Formen sind, wo sie auftreten, in der Kunst nur untergeordnete Mittel - sondern durch das, was sich in den Kunstwerken zuträgt. Ihre synthetische Funktion ist immanent, die Einheit ihrer selbst, nicht aber ihre unmittelbare Beziehung auf ein wie immer auch gegebenes und bestimmtes Äußeres. Sie ist bezogen auf das zerstreute, begriffslose, quasi fragmentarische Material, mit dem die Kunstwerke in ihrem Innenraum umzugehen haben.“¹⁰⁰

Mimesis als das Andere der Vernunft

Adorno stellt in der Metakritik der Erkenntnistheorie fest, dass Erkenntnis ohne den Zusatz von Mimesis nicht konzipiert werden könne, ohne sie sei der Bruch von Subjekt und Objekt absolut und Erkenntnis unmöglich.¹⁰¹ Seine philosophische Betonung positioniert sich zwischen zwei wechselseitigen Verhaltensweisen: Konstruktion und Mimesis. Adorno schreibt: „Konstruktion die [...] einzig mögliche Gestalt des rationalen Moments im Kunstwerk, [...] ist in der Monade

⁹⁷ Vgl. Henckmann W./Lotter K. (Lex). a.a.O., S. 209 f. „In der Lehre Spinozas wird die Intuition zur höchsten von drei Erkenntnisarten überhaupt erklärt. Dort gibt die scientia intuitiva (intuitives Wissen) unmittelbar und auf gleiche Weise die Dinge wieder, wie sie in Gott sind“ (Precht, P. a.a.O., S. 280).

⁹⁸ Zit. n. Schulze, M. Konzept und Werkbegriff: die plastische Gestaltung in der Architekturgestaltung, 2012, S. 117.

⁹⁹ Vgl. Ebd.

¹⁰⁰ Adorno, T. (1970). a.a.O., S. 453.

¹⁰¹ Vgl. Pradler, A. Das monadische Kunstwerk. 2003, S. 111.

des Kunstwerks [...] der Statthalter von Logik und Kausalität [...] Sie ist Synthese des Mannigfaltigen.“¹⁰² Konstruktion nach Adorno ist die heute mögliche Gestalt des rationalen Moments im Kunstwerk.¹⁰³ Konstruktion und Mimesis sind ein synthetischer Prozess und voneinander untrennbar. Materialien werden zwischen rationalen, geplanten und irrationalen, zufälligen Prozessen in Beziehung gesetzt. D.h., Konstruktion ist demgegenüber rational, klar und äußerlich. Das Subjekt hat die konstruktive Entscheidung, und diese wird ganz bewusst von dem Subjekt reflexiv und kritisch bestimmt. Auf der anderen Seite ist die Konstruktion durch die Wirkung der Form beeinflusst und Teil des mimetischen Verhaltens. Die Synthese zwischen Mimesis und Rationalität ist ein Prozess, der in einer entstehenden, als gelungen angesehenen Form zum Ausdruck kommt. In dieser Form gehen beide Pole mit einer Verbindung einher. Mimesis kann sich durch die Konstruktion im Objekt legitimieren, und die Konstruktion kann durch die Mimesis einen Ausdruck gewinnen.

Die mimetisch-konstruktive Methode lässt sich als eine Synthese vorstellen, die auf einer gewissen Erkenntnis beruht. Diese synthetische Methode gilt nicht nur für die elementare Umgehensweise mit den Materialien, sondern auch für die Gattungen an sich, die in diesem konstruktiven mimetischen Prozess synthetisiert werden sollen. „Formgefühl ist zugleich blinde und verbindliche Reflexion der Sache in sich, auf welche sie sich verlassen muß; die sich selbst verschlossene Objektivität, die dem subjektiven mimetischen Vermögen zufällt, das seinerseits an seinem Widerspiel, der rationalen Konstruktion, sich kräftigt. Die Blindheit des Formgefühls korrespondiert der Notwendigkeit in der Sache“¹⁰⁴, sagt Adorno. Einerseits gilt das Mimetische als ein unbewusstes, schnelles, emotionales, instinktives, blindes Verhalten, andererseits wird für diesen Gedankenblitz oder Geistesblitz ein rationaler Sinn gefunden, als ob es sich um eine vorbereitete Entscheidung handeln würde. Daher hat Louis Pasteur die Intuition als den Zufall, der nur einen vorbereiteten Geist treffe, bezeichnet.¹⁰⁵ Die rational-mimetische Wechselbeziehung positioniert sich zwischen den Gegensätzen und geschieht in einem in sich autonomen Prozess. In Korrespondenz mit äußeren Faktoren (wie Material, Technik, Medium, inhaltliche Aspekte usw.) findet sich der Kunstpro-

¹⁰² Adorno, T. (1970). a.a.O., S. 91.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Zit. n. Buschkühle, C-P. (2007: II). Die Welt als Spiel., S. 129.

¹⁰⁵ Vgl. Schulze, M. a.a.O., S. 117.

zess, der als eine Suche nach neuen Sinnzusammenhängen im Kunstwerk zu beschreiben ist. In diesem synthetischen Prozess wird in Beziehung gesetzt, was antithetisch und widersprüchlich ist. Die unterschiedlichen Proportionen, Materialien, Farben und Elemente des Kunstobjekts treffen sich ohne begriffliche Begründung. Sie lassen sich innerhalb des Ganzen des Kunstwerkes nebeneinander und ineinander zwanglos spielerisch bewegen. Durch mimetisches Verhalten und rationale Reflexion wird das >Nichtidentische< des Kunstwerkes erreicht, welches den dialektischen Charakter des Kunstwerkes, seine Besonderheit und Rätselhaftigkeit erzeugt.¹⁰⁶ In dem Gestaltungsprozess wird etwas Unbekanntes, das eine latente Sprache hat, verfolgt.

Rätselcharakter des Kunstwerks

Eine mimetische Verhaltensweise imitiert keine Einzelheiten oder Einzelschönheiten sondern mache sich selbst mit dem gesamten Naturschönen gleich.¹⁰⁷ Sie sei das Rätselhafte, Sprachlose am Kunstwerk¹⁰⁸, so Adorno. „Alle Kunstwerke, und Kunst insgesamt, sind Rätsel; das hat von altersher die Theorie der Kunst irritiert. Daß Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen, nennt den Rätselcharakter unterm Aspekt der Sprache.“¹⁰⁹ Es handelt sich nicht um eine Harmonie, sondern um das Spiel der Gegensätze im Kunstobjekt. Diese gegensätzliche Bewegung am Kunstwerk mit ihren kleinen, abstrakten, spielerischen Erzählungen wird von Adorno als ein sprachlos ausgedrücktes Bild charakterisiert. Dieser sprachlose Charakter des Kunstwerkes wird von Adorno mit dem Rätselcharakter der Natur gleichgesetzt. Das Rätselbild der Kunst sei, so Adorno, die Konfiguration von Mimesis und Rationalität. Der Rätselcharakter sei ein entsprungener.¹¹⁰

Eine Unerkennbarkeit der einzelnen farbigen und elementaren Motive bringt den Betrachter in einen irritierenden Zustand, in dem das Kunstschöne bildlich und sprachlos verstanden wird. Die Begriffslosigkeit führt das Subjekt zu einem unabhängigen Zustand, in dem die gesamte Gestalt einfühlsam und sinnlich parallel wahrgenommen wird. Das dialektische Handeln zwischen Mimesis und Konstruktion ist ein Prozess, der subjektiv anfängt und objektiv und individuell endet. Technik, Elemente, Materialien, Form und Farbe des Kunstwerkes werden

¹⁰⁶ Vgl. Buschkühle, C-P. (2007: I). a.a.O., S. 157.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd., S. 171 f, 192 f, 274.

¹⁰⁹ Adorno, T. (1970). a.a.O., S. 182.

¹¹⁰ Ebd., S. 192.

in einem wechselseitigen Entstehungsprozess im Kunstwerk zu einer geistigen und materiellen Korrespondenz gebracht. Die mimetisch-konstruktive Verhaltensweise bringt das Kunstwerk in eine gewisse Eigenständigkeit und sprachlose Erscheinung, von der das Subjekt geführt wird. Adorno hat diesen unaussprechlichen, schweigenden Charakter des Kunstwerkes, der in dieser intuitiv-konstruktiven Synthese objektiviert wird, als den Geist des Kunstwerkes beschrieben: „Der Geist der Kunstwerke ist ihr objektiviertes mimetisches Verhalten: der Mimesis entgegen und zugleich ihre Gestalt in der Kunst.“¹¹¹ Recherchierte Erscheinungen, Materialien, Begriffe usw. lösen sich von ihrer sprachlichen Logik und befreien sich von ihrem >Identischen<. Sie erreichen einen neuen transformierten Charakter, der sich fremd und entzogen ausdrückt. Rätselhaftigkeit, Eigenständigkeit des Kunstwerkes sowie der geistige Ausdruck¹¹² und die Autonomie sind die Eigenschaften eines künstlerischen Prozesses, der eine ganz besondere imaginative und kritische Denk- und Schaffensweise und Methodik braucht. Das Kunstwerk wird sein Ziel erreichen, indem es seine Rätselhaftigkeit erreicht und bewahrt. Adorno hat von einer ‚Konstellation‘ der Begriffe gesprochen. Laut Adorno umkreisen die Begriffe diesen rätselhaften Charakter, ohne ihn je ganz erfassen zu können.¹¹³ Dieses Sprachlose ist durch das mimetische Verhalten und die konstruktive Verdinglichung möglich. Ein Spannungsverhältnis zwischen Teilen und Ganzem lässt sich als naturnachahmenden Prozess bezeichnen und ist gleichzeitig als Verzicht auf die Imitation der wirklichen Erscheinung der Natur zu betrachten. Das Schöne in der Natur kann nur mimetisch-konstruktiv nachgeahmt werden, indem der schöpferische Kunstprozess ähnlich der biologischen Formung der Natur geschieht. Künstlerische Schritte, die konstruktiv in einem mimetischen Verhalten bewegt werden, werden mit der Transformation beendet als eine Verschmelzung zwischen Subjekt und Objekt. Wie das „An-sich-sein“ der Natur lässt sich das Kunstwerk reflektieren und empfinden, und das Kunstwerk wird sein Ziel erreichen, indem es sich von den Absichten des Künstlers befreit und seine Autonomie erreicht sowie seine Individualität bewahrt. Dieser synthetische Prozess wird als Annäherung an die Natur betrachtet, indem das Kunstobjekt in Bezug auf die Natur und ihre Dimensionen transformiert wird, z. B. zu ihren sinnlichen, materiellen wie übersinnlichen, rätselhaften Dimensionen.

¹¹¹ Ebd., S. 424.

¹¹² Vgl. Ebd.

¹¹³ Vgl. Martin, A. Die ästhetische Kritik der Ethik in Adornos „Minimia Moralia“, 1994. Vgl. hierzu auch: Angehrn, E. Kritik und Versöhnung: Zur Konstellation Negativer Dialektik bei Adorno. 2008, S. 167-291.

Im Sinne Adornos ist der „Widerstand des Subjekts gegen die empirische Realität im autonomen Werk [...] auch einer gegen die unmittelbar erscheinende Natur.“¹¹⁴ Der mimetisch-konstruktive Prozess, der von der Wahrnehmung der Naturformen und Naturprozesse inspiriert ist, kann einerseits ohne die Beziehungen zur äußeren Natur nicht ablaufen bzw. vollzogen werden. Andererseits sollte sich dieser Prozess ohne konkrete Vorbilder gestalten.

Autonom

„[...] die souveräne Intelligenz, die mit einem Blinzeln die Wahrheit aller Dinge erkannte, im Gegensatz zum leeren und enttäuschenden Bücherwissen“¹¹⁵, betont Rousseau. Dieses Prinzip lässt sich im künstlerischen Schaffen mit anderen Mitteln belegen, das Adorno in dem mimetisch-konstruktiven Wechselverhältnis sah. Mimesis und Intention, Verstand und Gefühl sind komplementär und miteinander verbunden, um etwas Naturähnliches zu schaffen und die Welt zu begreifen. Zwischen Einfühlung und Bestimmung bekommt das Kunstwerk seinen nichtidentischen Charakter und erreicht seine Autonomie. „Durch Nachahmung hindurch, nicht abseits von ihr hat sich Kunst zu Autonomie gebildet; an ihr hat sie die Mittel ihrer Freiheit erworben“¹¹⁶, sagt Adorno ausdrücklich. Der Verzicht auf äußerliche Imitationen von wirklichen Erscheinungen wird erreicht, wenn das Kunstwerk seine eigene Erscheinung hat: „Nachahmung als ästhetische Kategorie ist so wenig einfach zu eliminieren wie zu akzeptieren. Kunst objektiviert den mimetischen Impuls. Sie hält ihn ebenso fest, wie sie ihn seiner Unmittelbarkeit entäußert und ihn negiert. Nachahmung von Gegenständen zieht aus einer solchen Dialektik der Objektivierung die fatale Konsequenz. Vergegenständlichte Realität ist das Korrelat vergegenständlichter Mimesis. Aus dem Reagieren aufs Nichtich wird dessen Imitation. Mimesis selbst beugt sich der Vergegenständlichung, vergeblich hoffend, den fürs vergegenständlichte Bewußtsein entstandenen Bruch zum Objekt zu schließen. Indem das Kunstwerk sich zu einem Anderen, Gegenständlichen Gleichen machen will, wird es zu dessen Ungleichem. Aber erst in seiner Selbstentfremdung durch Nachahmung kräftigt das Subjekt sich so, daß es den Bann der Nachahmung abschüttelt, worin Kunstwerke Jahrtausende lang als Bilder von etwas sich wußten.“¹¹⁷ Adorno beschreibt durch diese These eine Multiperspektivität des Kunstwerkes, die innerhalb eines intuitiv-rationalen Vorgehens

¹¹⁴ Ebd., S. 104.

¹¹⁵ Zit. n. Schulze, M. a.a.O., S. 117.

¹¹⁶ Adorno, T. (1970). a.a.O., S. 425.

¹¹⁷ Ebd., S. 424.

visualisiert und ausgedrückt bzw. empfindungsfähig wird. Die Relation des Kunstobjekts, welche auf das Subjekt zu übertragen ist, hat den Bruch mit der Natur beendet. Zur Natur, die durch ihre technische und ökonomische Ausbeutung als Rohstoff betrachtet wird, entsteht zugleich durch die Missachtung ihrer Schönheit und ihrer natürlichen Zusammenhänge im Laufe der Geschichte ein Bruch, der durch das Mimetische gemindert wird, indem das Mimetische auf die Notwendigkeit des Objekts reagiert. Dadurch gleicht sich das Kunstwerk der Natur an und das Nichtidentische an sich wird nachgeahmt. Die Autonomie des Kunstwerkes wird respektiert, wenn das Subjekt auf die Sprache des Kunstwerkes achtet und ihr folgt. Das Subjekt soll die Formen des Kunstwerkes durch mimetischen Umgang, empfindsame Annäherung, Einfühlung in seinen Ausdruck und seine ästhetische Wirkung respektieren, ohne die Rationalität dominieren zu lassen.

Die Rationalität des Subjekts soll durch Mimesis gezähmt und das Objekt soll für seine notwendige, eigenständige Erscheinung befreit werden: „Mimesis bricht im Kunstwerk den absoluten Primat der zweckorientierten Rationalität, indem sie diese auf ihre ursprüngliche Partikularität als synthetisierendes Moment im Erkenntnisprozess zurückdrängt.“¹¹⁸ In diesem Sinne warnt Adorno vor einer Herrschaft des Subjekts über das Objekt durch seine Absichten und Imitationen gegenüber der Wirklichkeit. Adorno formuliert weiter: „Ästhetisch gewordene Rationalität, die immanente Disposition über Materialien, die sich ihr zum Gebilde fügen, resultiert in einem dem Naturmoment am ästhetischen Verhalten Ähnlichen. Quasi rationale Tendenzen der Kunst wie der kritische Verzicht auf Topoi, die Durchbildung der einzelnen Gebilde in sich bis zum Äußersten, Produkte der Subjektivierung nähern die Gebilde an sich, keineswegs durch Imitation, einem vom allherrschenden Subjekt zugehängten Naturhaften an.“¹¹⁹ Die ästhetische Differenz zwischen Begriff und Form, so Buschkühle, zeige sich nicht nur in der Kluft, die der Betrachter zwischen Deutung und Gestalt erfahre, sie treffe auch und zunächst den Künstler selbst.¹²⁰ Sie lässt sich als das Fremde des Kunstwerkes bezeichnen, das das Kunstwerk sowohl für den Betrachter als auch für seinen Autor sei.¹²¹ Das Kunstwerk löst sich von den Absichten des Künstlers und es kann

¹¹⁸ Ebd., S. 70.

¹¹⁹ Ebd., S. 104.

¹²⁰ Buschkühle, C-P. (2007: II). a.a.O., S. 57.

¹²¹ Ebd.

sich so weiterentwickeln, dass der Künstler selbst von dem transformierenden Resultat überrascht wird.¹²² Das Kunstwerk verlangt vom Künstler eine Technik, welche den wechselseitigen Dialog zwischen Einfühlung und Ausdruck, Empfindung und Reflexion im Werk zur Darstellung bringt. „Mimesis ihrerseits wird von der Dichte des technischen Verfahrens herbeizitiert, dessen immanente Rationalität dem Ausdruck doch entgegenzuarbeiten scheint“¹²³, wie Adorno formuliert hat.

Musikähnlich

Bei Adorno lässt sich das Naturschöne wie die Musik beschreiben, welche durch die mimetische Verhaltensweise nachgeahmt werden kann. Adorno betont: „Als Unbestimmtes, antithetisch zu den Bestimmungen, ist das Naturschöne unbestimmbar, darin der Musik verwandt [...]. Wie in Musik blitzt, was schön ist, an der Natur auf, um so gleich zu verschwinden vor dem Versuch, es dingfest zu machen.“¹²⁴ Adorno verbindet das Schöne mit der Tiefe und Vieldeutigkeit der Musik. Die Musik bildet die Natur nicht ab, sondern sie ist flüchtig, rätselhaft und unbestimmt. Kunst sei die Nachahmung nicht von Geschaffenem, sondern des Aktes der Schöpfung selber.¹²⁵ Selbstbezogenheit und Automimesis sind so bedeutend, dass von sich aus jedes Kunstwerk die Identität mit sich selbst wolle.¹²⁶ Das Naturschöne gilt bei ihm als das „Nichtidentische der Natur selbst“, das einmalig, original und rätselhaft ist, indem die Mimesis selbstreflexiv geschieht: „Von sich aus will jedes Kunstwerk die Identität mit sich selbst.“¹²⁷ Das Naturschöne lässt sich mit dem rätselhaften Ausdruck des Kunstwerkes vergleichen. Adorno schreibt: „Während zwischen Schönem und nicht Schönem in der Natur nicht kategorisch zu unterscheiden ist, wird doch das Bewußtsein, das in ein Schönes liebend sich versenkt, zur Unterscheidung gedrängt. Ein qualitativ Unterscheidendes am Schönen der Natur ist, wenn irgendwo, zu suchen in dem Grad, in dem ein nicht von Menschen Gemachtes spricht, ihrem Ausdruck. Schön ist an der Natur, was als mehr erscheint, denn was es buchstäblich an Ort und Stelle ist. Ohne Rezeptivität gäbe es keinen solch objektiven Ausdruck, aber er reduziert sich nicht aufs Subjekt; das Naturschöne deutet auf den Vorrang des Objekts in

¹²² Ebd.

¹²³ Adorno, T. (1970). a.a.O., S. 174.

¹²⁴ Zit. n. Stein, S. a.a.O., S. 6.

¹²⁵ Vgl. Ebd., S. 6.

¹²⁶ Vgl. Ebd.

¹²⁷ Ebd.

der subjektiven Erfahrung. Wahrgenommen wird es ebenso als zwingend Verbindliches, wie als Unverständliches, das seine Auflösung fragend erwartet. Weniges vom Naturschönen hat auf die Kunstwerke so vollkommen sich übertragen wie dieser Doppelcharakter. Unter seinem Aspekt ist Kunst, anstatt Nachahmung der Natur, Nachahmung des Naturschönen.¹²⁸ Adorno beschreibt das Naturschöne als etwas, das vom Menschen Abstand nimmt und sich entzieht. Es ist die metaphysische Dimension, der der Mensch nicht entweichen kann und von der er nicht zu entfremden ist. Sie ist die Dimension, die vom Menschen entfernt ist und weder vom Menschen noch von Kultur zu ersetzen ist.

Erkenntnisreich

Adorno hat die mimetisch-konstruktive Methode in seiner „Ästhetischen Philosophie“ als ein Wechselspiel bezeichnet, welches in der Kunst ein dialektisches, synthetisches Denken mobilisiert. Das Kunstobjekt verlangt vom Betrachter bzw. vom Künstler eine gewisse Denkweise, welche sich beispielsweise von dem intellektuellen Denken unterscheidet.¹²⁹ Der Geist des Kunstwerkes sei eine begriffslose und bildhafte Sprache, die für den Betrachter eine weitere, andere Sprache als die philosophische anbietet, eine bildhafte Philosophie, die die Begrifflichkeiten überwindet und sich an synthetischen Dialogen und Relationen orientiert.¹³⁰ Durch eine mimetisch-konstruktive Vorgehensweise in der Produktion wird eine solche künstlerische Denkweise am Werk potenzialisiert. „Dialektisch ist die Kunst insoweit zu konstruieren, wie Geist ihr innewohnt, ohne daß sie ihn doch als Absolutes besäße oder daß er ihr ein Absolutes garantiere“¹³¹, schreibt Adorno. In diesem Sinne wird die Erkenntnis des Kunstwerkes auf die Erfahrung des Widerspruchs zwischen Begriff und Gegenstand, den der Begriff bedeckt, abzielen.¹³² Mit folgenden Worten lässt sich belegen, dass Adorno von diesem künstlerischen Denken gesprochen hat: „Mimesis ist in der Kunst das Vorgeistige, dem Geist Konträre und wiederum das, woran er entflammt. In den Kunstwerken ist der Geist zu ihrem Konstruktionsprinzip geworden, aber genügt seinem Telos nur dort, wo er aus dem zu Konstruierenden, den mimetischen Impulsen, aufsteigt, ihnen sich anschmiegt, anstatt daß er ihnen souverän zudiktieren würde.“¹³³ Adorno

¹²⁸ Adorno, T. (1970). a.a.O., S. 110.

¹²⁹ Delf, H. Jugend Lexikon Philosophie. 1988, S. 193.

¹³⁰ Vgl. Buschkühle, C-P. (2007: II). a.a.O., S. 151.

¹³¹ Zit. n. Ebd., S. 152.

¹³² Vgl. Regier, S. a.a.O., S. 5.

¹³³ Zit. n. Buschkühle, C-P. (2007: II). a.a.O., S. 180.

spricht von einem synthetischen Zustand, der in der Kunst erreicht, reflektiert und empfunden werden kann. In der Kunst werden eine kritische Reflexion und zugleich eine Empfindungsfähigkeit vom Subjekt verlangt. „Während Empfindung nach dem cognitiven Stilisationsprinzip dem Bewusstsein angehört, müßte ihre nach cognitiver Regel unvoreingenommene Phänomenologie sie ebenso als ein nicht in Bewußtsein Aufgehendes beschreiben. Eine jegliche ist in sich auch Körpergefühl.“¹³⁴ Die Empfindung ist im Körper verwurzelt und hat Teil am Geist. Des Weiteren spielt sie eine wichtige Rolle, wenn es darum geht, Körper und Geist zu verbinden. Sie unterscheidet sich vom Begrifflichen, indem sie sich vom Körperlichen nicht trennen kann und etwas Unaussprechliches beinhaltet. Dies wird vom Subjekt empfangen und kann in Worten nicht vollständig beschrieben werden. Ein Rest bleibt sprachlich nicht erfassbar.¹³⁵ Eine intuitiv-rationale künstlerische Methodik ist in der Lage, das Gefühl mit dem Verstand gleichermaßen zu aktivieren.

Bei Kandinskys Dekonstruktionen sind das mimetisch-rationale Prinzip Adornos und die Suche nach einem künstlerischen Denken zu belegen. Anhand seiner Werke und Schriften wird das Wechselspiel zwischen Mimesis und Konstruktion untersucht und erklärt.

Beispiel: Kandinsky

Kandinskys Bilder sind rein abstrakt – und trotzdem lässt sich das mimetisch-konstruktive künstlerische Prinzip belegen. In Kandinskys Schriften treten Begrifflichkeiten wie „Konstruktion und Intuition“ auf. Andere Begriffe sind noch zu nennen (innerlicher Klang, seelische Vibrationen sowie Berechnung und Grammatikalisierung der Bildelemente, innere Notwendigkeit etc.), die eine ähnliche Bedeutung tragen. Konstruktion-Intuition sind einerseits gekoppelt und andererseits widersprüchlich und ambivalent. Das beschreibt zum einen das Wesen und den Ausdruck seiner Einzelformen und Einzelfarben und zum anderen seine synthetische Methodik und die mimetische Wirkung und Intention an seinen abstrakten Elementen und Kompositionen. Mit seinen Worten hat Kandinsky ausdrücklich betont: „Jede Erscheinung kann auf zwei Arten erlebt werden. Diese zwei Arten sind nicht willkürlich, sondern mit den Erscheinungen verbunden – sie wer-

¹³⁴ Ebd., S. 124.

¹³⁵ Vgl. Ebd., S. 125.

den aus der Natur der Erscheinungen herausgeleitet, aus zwei Eigenschaften derselben: Äußeres – Inneres.“¹³⁶ In seiner Aussage ist die Dynamik zwischen Sichtbarmachen und Empfinden, Ausdruck und Einfühlung, Mimesis und Konstruktion zu empfinden.

Das mimetische Prinzip bei Kandinsky

Für Kandinsky galt das Gegenständliche als unreine Erscheinung. Solch eine gegenständliche Erscheinung verschleiert die wahre Form und das Wesen der Dinge.¹³⁷ Kandinsky schreibt von „der scheinbar neuen Fähigkeit, die es dem Menschen erlaubt, unter der Oberfläche der Natur sein Wesen, seinen ‚Inhalt‘ zu spüren.“¹³⁸ Kandinsky: „Das ist das Positive, das Schaffende. Das ist das Gute. Der weiße befruchtende Strahl. Dieser weiße Strahl führt zur Evolution, zur Erhöhung. So ist hinter der Materie, in der Materie der schaffende Geist verborgen.“¹³⁹

Wesen/Geist/Seele

Von lateinischen Worten „abstractus“ oder „abstrahere“ kommt der Begriff „Abstraktionen“ und bedeutet: abziehen, trennen, entfernen. Dieser Sinn ist bei Platon aufgetaucht, der einen Baum beispielsweise nur als die Idee des Baumes bezeichnet, die durch ein Abstrahieren und eine Wiedererinnerung der Idee des Baumes nahekommen kann.¹⁴⁰ Bei Kandinsky handelt es sich (zumindest ab 1910/1913)¹⁴¹ nicht um ein Abstrahieren bestimmter Gegenstände, dass man die Form des Baumes beispielsweise noch erkennen kann, sondern um ein geistiges Wesen, das in der Natur verborgen ist, sowie von ihm anhand von Kunstelementen eine Annäherung erreicht werden sollte. „Der Geist bestimmt die Materie und nicht umgekehrt“¹⁴², betont Kandinsky. ‚Geist‘ wurde von ihm und von seinen Zeitgenossen (z. B. Paul Klee und Malevic) als das Innerliche bezeichnet, das der Natur innewohnt. So meinte Malevic, dass dort schon das Innere der Natur, die

¹³⁶ Kandinsky, W. (P.L.F.: 1955a). Punkt und Linie zu Fläche. Einführung von Max Bill. 1955, S. 13.

¹³⁷ Vgl. Ball, H. Der Stil. 1909-1926, (eine Onl. Qu.).

¹³⁸ Zit. n. Marx, B. Balancieren im Zwischen, S. 65.

¹³⁹ Kandinsky, W. (E.K.K.: 1955b). Essays über Kunst und Künstler. S.17.

¹⁴⁰ Vgl. Schulze, M. a.a.O., S. 122.

¹⁴¹ In vielen Quellen lässt sich vermuten, dass das erste abstrakte Bild von Kandinsky von 1910 vordatiert wurde. Vor 1910 hat sich Kandinsky mit der Kunstgeschichte befasst. Einige Bilder und Volkskünste wurden von ihm abstrahiert.

¹⁴² Zit. n. Bunge, M. Zwischen Intuition und Ratio: Pole des bildnerischen Denkens bei Kandinsky, Klee und Joseph Beuys, 1996, S. 142.

Hierarchie der Geister sei.¹⁴³ Auf der anderen Seite sind bei Kandinsky ‚Kunst und Natur‘ eigenständig geworden – „bis ich beide als selbstständige Reiche vollkommen durchfühlen konnte“¹⁴⁴, schreibt der russische Künstler. In den Dingen existiert die geheime Seele, welche sich durch einen inneren Blick des Subjekts empfinden und ohne eine Nachahmung der Natur zu einer Kunst ausdrücken lässt.¹⁴⁵ Kandinsky meinte, durch die Potenzialität, die geistigen Aktivitäten der Abstraktionen könne eine materielle Ablenkung überwunden und der Geist befreit werden.¹⁴⁶ Das Innere, das die „eigentliche Wesenheit des Menschen“ sei, ließe sich durch eine sensible Wahrnehmung offenbaren, welche sich in der Wirkung von Formen und Farben findet. Das Geistige ist für Kandinsky nur absolut abstrakt auszudrücken, sodass es eine direkte Beziehung zur Seele des Subjekts haben sollte. Dadurch wollte er einen reinen, geistig-seelischen Ausdruck erreichen, der eine spirituelle Kraft haben könnte. Es ging ihm um die ‚Innere Notwendigkeit‘, welche durch die Elemente der abstrakten Kunst bei dem Subjekt etwas Seelisches anregen kann.

Diese klingende geheime Seele der Dinge führt zu einer reinen Kunst, die aus reinen Formen und Farben bestehen kann. Kandinsky hat zu der Relation zwischen Kunst und Betrachter betont: „Das Sprechen vom Geheimen durch Geheimen. Ist das nicht der Inhalt? [...] Mensch spricht zum Menschen vom Übermenschlichen – die Sprache der Kunst.“¹⁴⁷ In seinem Buch >Punkt und Linie zu Fläche< hat Kandinsky ausführlich von einer Farben- und Formenlehre berichtet, die ich demnächst konkret in Bezug auf seine Bilder erklären werde. Kandinsky hat in diesem sowie in seinem vorherigen Buch „Über das Geistige in der Kunst“ von Farb- und Forminhalten gesprochen, die er als Temperaturen, Klänge, Vibrationen¹⁴⁸ und zugleich als Kontraste bezeichnet. In seiner Gestaltungslehre, die aber nicht als rein rational verstanden werden sollte, hat Kandinsky zuerst Formen und Farben psychologisch und physikalisch erforscht und danach synthetisch experimentiert. Die wahre Kunst ist nach Kandinsky die Kunst, die in einer geheimnisvollen Weise zwischen Vernunft und Gefühl besteht, indem in ihr die Form an

¹⁴³ Vgl. Groys, B. Die Krise der Kunst. Whats next? Kunst nach der Krise. Berdaev, N. (Hrsg.). 2013, S. 29.

¹⁴⁴ Vgl. Marx, B. a.a.O., 2007, S. 60.

¹⁴⁵ Ebd., S. 65.

¹⁴⁶ Vgl. Kandinsky, W. (Ü.G.K.: 1970). a.a.O., S. 45, 50 f.

¹⁴⁷ Zit. n. Bunge, M. a.a.O., S. 90.

¹⁴⁸ Kandinsky, W.: „Der undefinierbare und doch bestimmte Seelenvorgang (Vibration) ist das Ziel der einzelnen Kunstmittel.“ Hahl-Koch, J./ Schönberg, A. (Hrsg.). Wassily Kandinsky. 1993, S. 138.

den Inhalt angepasst werden kann.¹⁴⁹ Form und Farbe sind für Kandinsky untrennbar und lassen sich wechselseitig verstärken, und so sagt er: „[...] Das Mitgehen der Farbe mit der gegebenen Form, wodurch diese Form in ihrer Wirkung gesteigert wird und sich dadurch eine neue Form bildet, und das entgegengesetzte Gehen der Farbe, wodurch die gegebene Form umgestaltet ist.“¹⁵⁰ Sie gelten als Korrespondenz, sodass sichtbare und zugleich hörbare Klänge ermöglicht werden. Klänge und Töne sollten durch solche abstrakten Form- und Farbelemente sichtbar gemacht werden. Die Farben wurden von Kandinsky aufgrund ihrer intuitiv erfassbaren Wirkung wiederaufgenommen und nicht aufgrund ihres Kontextes in der Wirklichkeit an sich oder aufgrund ihrer physischen, psychologischen und sittlichen Eigenschaften betrachtet. Farbe und Formen wurden von ihm als Gleichnis seelischer Erscheinung verstanden. Farben haben bei Kandinsky Temperaturen, die bereits von Goethe als kalt und warm angenommen worden waren.¹⁵¹ Bei Kandinsky haben die Formen – genauso wie die Farben – Temperaturen, welche den Klang bzw. die seelischen Klänge bei dem Betrachter mehrfach

¹⁴⁹ Vgl. Marx, B. a.a.O., S. 66.

¹⁵⁰ Zit. n. Wick, R. Bauhaus Pädagogik. 1982, S. 183.

¹⁵¹ Goethe hatte mit seiner philosophischen und psychologischen Farbenlehre auf Kandinsky einen wesentlichen Einfluss. Zusammen mit den theosophischen Schriften von Adolf Steiner zählt Goethe als eine Quelle Kandinskys mit sittlichen und mystischen Aussagen (vgl. Poling, V. C. Kandinsky Unterricht im Bauhaus; Vgl. Goethe, J. W. Farbenlehre didaktischer Teil, 1964). Die Psychologie der Farbigkeit, vor allem die Temperaturen der Farben wie kalt und warm, ihre Ordnung wie nebeneinander komplementären Farben, z. B. Blau und Orange, haben mit Goethes Farbenlehre zu tun. Genauso hat er von Goethe die Physik und Chemie der Farbe übernommen (vgl. Kandinsky, W. (P.L.F.: 1955). a.a.O., S. 69). Beispielsweise wurde die Farbe Blau von Goethe auf der Minusseite eingebracht, das heißt, es wurde mit der passiven, kalten, fernen Dimension und mit der Passivität der Schatten verbunden (vgl. Goethe, J. W., hrsg. v. Proskauer, O./ Heimendahl, E. Goethe Farbenlehre (B. 2); Licht und Farbe. Ordnung und Funktion der Farben Welt. 1961, S. 23). Im Vergleich dazu hat das Blau bei Kandinsky eine reine, übersinnliche Bedeutung und wird bei ihm mit dem Unendlichen verbunden (vgl. Kandinsky, W. (Ü.G.K.: 1970). a.a.O, S. 92). Genauso gilt es für die warmen Farben wie Gelb oder Violett. Die Unterschiede dazwischen hatten weitere Funktionen der Farbe. Während Goethe z.B. die farbigen Mischungen und ihre chemischen Eigenschaften auf Oberflächen der Mineralien und Materialien in der Wirklichkeit behandelte (vgl. Goethe Farbenlehre. a.a.O., S. 16 ff), hat Kandinsky darauf verzichtet, indem er die Bildelemente rein abstrakt konstruiert hat. Was Kandinsky außerdem mit Goethe verbindet, ist der Versuch einer neuen Versöhnung von Kunst und Wissenschaft. Goethe hat zu der Mystik und den Deutungen der Farbe Folgendes betont: „Daß zuletzt auch die Farbe eine mystische Deutung erlaube, läßt sich wohl ahnden“ (Goethe, J. W. Naturwissenschaftliche Schriften, Briefe und Gespräche, 1979, S. 234). Die mystische Dimension, die Goethe mit der Farbigkeit verband, passt zu Kandinskys allgemeinem Kunstkonzept und seiner Lehre, wonach Kandinsky auch nach einem neuen mystischen Kunstbegriff strebte. Die neuen, kühnen Kombinationen zwischen den Farben passen teilweise auch zu Goethes psychologischen Aussagen über die Eigenschaften der Farbe und ihre physikalische und psychologische Dimension. Wie Goethe erkannt hat, dass die Farbe eine sinnlich-sittliche Wirkung habe

erhöhen könnten. Blau ist beispielsweise genauso kalt wie die Horizontale. Wenn sich Form- und Farbtemperaturen treffen, erzeugen sie bei dem Subjekt eine mehrfache Wirkung und einen innerlichen Klang. Kandinskys Farben und Formen finden sich in einem Wechselspiel zwischen äußerer Erscheinung und innerem Inhalt. Diese Korrespondenz gilt als ein Klang, der auf eine Berührung der menschlichen Seele hin konzipiert ist. Klang ist als die seelische Bewegungstärke, die durch Form- und Farbsynthesen erzeugt werden kann, zu verstehen. Das Innerliche reagiert auf die Wärme oder Kälte der Farbe und je nachdem, wie stark die Kontraste bzw. die Harmonie zwischen den Farb- und Formelementen sind, werden dadurch die Stärken von seelischen Vibrationen und innerlichen Spannungen erzeugt, die unterschiedliche Sinnesorgane bei dem Subjekt aktivieren. In diesem Sinne sollte man die Formen und Farben als seelische Klänge wahrnehmen und gleichzeitig empfinden. Dieses Prinzip wird von Kandinsky als die innere Notwendigkeit bezeichnet¹⁵², wenn er schreibt: „[...] das wichtigste in der Formfrage ist das, ob die Form aus der inneren Notwendigkeit gewachsen ist, oder nicht“¹⁵³ sowie „Das unvermeidliche Sichausdrückenwollen des Objektiven ist die Kraft, die hier als eine innere Notwendigkeit bezeichnet wird.“¹⁵⁴ Kandinsky sah, dass die Kunst von subjektiven Bestandteilen befreit werden sollte, und meinte, dass die innere Notwendigkeit aus drei mystischen Gründen entstehe: Erstens das Sich-Abheben des Kunstwerkes von der Persönlichkeit des Künstlers, zweitens seinem Zeitstil und drittens das Hervorheben des Geistes des Kunstwerkes¹⁵⁵ bzw. „Element des Rein- und Ewig-Künstlerischen“¹⁵⁶. Das wahre Kunstwerk besitzt ein Wesen, sein Eigenleben und seinen inneren Klang. Die „innerliche Notwendigkeit“ der Einzelformen und der Kompositionen, die im Prozess hervorgestuft wird und gleichzeitig als sein Inhalt gilt. Eine Synthese zwischen Form und Farbe ist durch „eine Berührung der menschlichen Seele“ gelungen. Dieses Wechselspiel sah Kandinsky sogar so, dass es synästhetisch wahrgenommen und empfunden werden kann. Synästhesie heißt, wenn unterschiedliche

(Ebd.), hat Kandinsky zu Goethes Farbenlehre betont: „[...] Auf dieser auffallenden Verwandtschaft hat sich sicher der Gedanke Goethes konstruiert, daß die Malerei ihren Generalmaß erhalten muß. Diese prophetische Äußerung Goethes ist ein Vorgefühl der Lage, in welcher sich heute die Malerei befindet [...]“ (Kandinsky, W. (Ü.G.K.: 1970). a.a.O., S. 66).

¹⁵² Vgl. Wick, R. a.a.O., S. 179.

¹⁵³ Kandinsky, W./Franz, M. (Hrsg.). Der Blaue Reiter. 1912 (1965), S. 4.

¹⁵⁴ Zit. n. Wick, R. a.a.O., S. 179.

¹⁵⁵ Vgl. Pflegerl, S. Die vollendete Kunst. 1990, S. 369.

¹⁵⁶ Vgl. Wick, R. a.a.O., S. 179.

Sinne beispielsweise bei der Betrachtung eines Kunstwerkes gleichzeitig erregt und aktiviert werden. Anders gesagt, sie ist das Auftreten von Sinnesempfindungen, die von Kandinskys Bild und seiner Form- und Farbtheorie erklärt werden können. Kandinsky sah, dass unterschiedliche Künste als Synthesen möglich waren, wie z. B. Malerei und Musik bzw. Sehen, Hören und Fühlen. Es handelt sich um eine Verdopplung des Erlebnisses und beabsichtigt, eine innerliche Wirkung auf die Menschen, die bei ihnen seelische Vibrationen in unterschiedlichen Stärken erzeugen. Die Farbwirkung kann im Sinne von Kandinsky sich nach der Form, der Umgebung und der Flächengröße ändern.¹⁵⁷ Diese Farb- und Formelemente gelten als bildhafte Gesetze, welche sich nach ihrer Wirkung sowie durch die innerliche Notwendigkeit formen lassen. Kandinsky schreibt: „Die Form ist der materielle Ausdruck des abstrakten Inhalts. Die Wahl der Form wird also durch die innere Notwendigkeit bestimmt, die wesentlich das einzige unveränderliche Gesetz der Kunst ist“.¹⁵⁸

Zwischen Intuition und Konstruktion

Die innerliche Notwendigkeit hat bei Kandinsky noch eine spirituelle bzw. theosophische Dimension, welche auch in seiner Methodik nachzuweisen ist. Zu seiner Methodik sagt Kandinsky: „[...] Meiner Überzeugung nach soll dieser schöpferische Weg ein synthetischer sein. Das heißt, Gefühl (<<Intuition>>) und Kopf (<<Berechnung>>) arbeiten unter gegenseitiger <<Kontrolle>>.“¹⁵⁹ Kandinsky beschreibt das Wechselspiel zwischen Rationalität und Intuition, welche mit Adornos Mimesis und Konstruktion vergleichbar sind, als Potenziale der innerlichen Notwendigkeit. So vergleicht er ausdrücklich: „Die großen Kunstepochen hatten immer ihre >Lehre< oder >Theorie<, die ebenso selbstverständlich in ihrer Notwendigkeit war, wie es in der Wissenschaft der Fall war und ist. Diese >Lehre< konnte nie das Element des Intuitiven ersetzen, weil das Wissen an und

¹⁵⁷ Vgl. Kandinsky, W. (P.L.F.: 1955a). a.a.O., S. 56 ff.

¹⁵⁸ Kandinsky, W. (E.K.K.: 1955b). a.a.O., S. 64. Die Ähnlichkeit zwischen Musik und Farbe wurde schon von Steiner erwähnt. In Steiners Beispielen wurde das Geistige, das mit einem Ton oder mit einer Farbe zu empfinden und auszudrücken ist, vorgestellt. Die Synästhesie wurde sogar von Steiner ebenso erahnt. Mit seinen Worten konstatiert Steiner: „Wenn der Geist nach außen geht, dann erscheint er als Farbe, als Ton. Nichts anderes ist Farbe und Ton als lauter Geist, ganz dasselbe, was wir in uns selbst finden, wenn wir uns richtig verstehen“ (R. Steiner. Die schöpferische Welt der Farbe, 1914, (eine Onl. Qu.). Diese Vorstellung ist als eine revolutionäre philosophische Haltung gegenüber vergangenen spirituellen Weltanschauungen und gegenüber dem Idealismus zu sehen. Steiners Antroposophie bzw. seine antroposophische Weltanschauung spiegelt sich in Kandinskys Schriften und in seinen Reflexionen wider.

¹⁵⁹ Ebd., S. 224.

für sich unfruchtbar ist. Es muss sich mit der Aufgabe begnügen, das Material und die Methode zu liefern. Fruchtbar ist die Intuition, die dieses Material und diese Methode als Mittel zum Zweck braucht. Der Zweck kann aber ohne Mittel nicht erreicht werden, und in diesem Sinne wäre auch die Intuition unfruchtbar.“¹⁶⁰ Konstruktion und Intuition sind zwei unterschiedliche geistige Tätigkeiten, welche bei denkbarem und tastbarem Zustand stattfinden. Kandinsky spricht noch von Zufälligkeiten, die zu schätzen sind: „Diese versteckte Konstruktion kann aus scheinbar zufällig auf die Leinwand geworfenen Formen bestehen [...]“¹⁶¹ Steiner wies schon auf eine vergleichbare intuitive Verhaltensweise hin, wo der Künstler seine Rationalität deaktivieren kann, indem er sich in das Material hineinversetzen und hineinfliehen kann oder sich von dem immanenten Geist des Kunstwerkes führen lässt. Steiner: „Es sind gewisse Linienformen, Gestalten, die man erlebt [...] Ja man fühlt das Ich als den Zeichner und zugleich als das Material, mit dem gezeichnet wird [...] man lernt erkennen, dass man mit seinem bewegten Ich hineingeflochten ist in die schaffenden Weltenkräfte.“¹⁶² Das Materiell-Physische wird von Steiner als das Medium betrachtet, mit dessen Eigenschaften die geistigen Kräfte durch ein intuitives Führenlassen empfunden werden können. Dies hat Steiner an einer anderen Stelle ausführlich erläutert: „Durch die Intuition ist der letzte Rest des Sinnlich-Physischen von des Menschen Eindrücken abgestreift; die geistige Welt beginnt für die Erkenntnis offen zu liegen in einer Form, die nichts mehr gemein hat mit den Eigenschaften der physisch-sinnlichen Welt.“¹⁶³ Eine Synthese zwischen Geist und Materie erreicht ihren höchsten Ausdruck in der Kunstform, die an einer intuitiven Umgangsweise mit dem Material orientiert ist. Diese Synthese ist in der Lage, eine erkenntnisreiche Wahrnehmung, die von der Empfindung nicht isoliert ist, hervorzubringen. Steiner spricht vom Geschehen einer Vergeistigung des Materials, die mit der Form beendet und dadurch erzeugt wird. Ein solcher Prozess bzw. eine solche intuitiv-konstruktive Verhaltensweise kann nach Kandinsky gleichzeitig geschehen. Kandinsky stellt fest, dass die Notwendigkeit des Gleichgewichtes in den schöpferischen Kräften in zwei schematischen Teilen unterzubringen seien – Intuition und Berechnung: die praktische Wissenschaft.¹⁶⁴ Im Sinne von Kandinsky existiert die seelische

¹⁶⁰ Ebd., S. 123.

¹⁶¹ Kandinsky, W. (Ü.G.K.: 1970). a.a.O., S. 169.

¹⁶² Zit. n. Ringbom, S. Mystik und die gegenstandslose Malerei. 1970, S. 184.

¹⁶³ Ebd., S. 184.

¹⁶⁴ Vgl. Kandinsky, W. (P.L.F.: 1955a). a.a.O., S. 14.

schöpferische Kraft in dem Menschen, die aber nicht vom Menschen zu lenken ist, sondern umgekehrt, sie sollte den Künstler lenken. In diesem Zusammenhang ist diese schöpferische Kraft für die Menschen schon von Gott bestimmt.¹⁶⁵ Für Kandinsky ist des Weiteren wichtig, dass die beiden Pole Rationalität und Gefühl sich nicht gegenseitig dominieren dürfen. Als Beispiele hat er zeitgenössische Kunstrichtungen wie den Kubismus und den Dadaismus kritisiert, wobei er den Kubismus als rational und den Dadaismus als irrational bezeichnet hat.¹⁶⁶ Aus einem anderen Blickwinkel betrachtet lässt sich feststellen, dass in diesem Zusammenhang Steiners und Kandinskys Thesen die Technik und deren Potenziale sowohl für das Subjekt als auch für das Objekt hervorheben. Durch die Technik des Kunstwerkes werden die geistigen Kräfte erreichbar. Besser gesagt, die Gelungenheit der Form soll von der Technik des Kunstwerkes abhängig sein. Das Material kann sich dadurch von seinen Eigenschaften und zugunsten des geistigen Ausdrucks befreien. An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass weder für Steiner noch für Kandinsky die Schönheit eine Rolle gespielt hat.¹⁶⁷ Beide Autoren haben von höheren Welten¹⁶⁸ gesprochen, die von den neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnissen nicht zu trennen sind.¹⁶⁹ In Anschluss an Steiner lässt sich bei Kandinsky solche anthroposophisch orientierte Spiritualität und Haltung nicht nur durch seine Aussagen, sondern auch durch seine künstlerischen Mittel und Methodik belegen.

¹⁶⁵ Vgl. Marx, B. a.a.O., S. 64.

¹⁶⁶ Kandinsky, W.: „z. B. der Kubismus, wie oft die naturellen Formen den konstruktiven Zwecken gewaltsam unterordnet werden müssen und welche unnötigen Hindernisse diese Formen in solchen Fällen bilden“ (Kandinsky, W. (Ü.G.K.: 1970). a.a.O., S. 169). Und das extreme Gegenteil war für ihn der Dadaismus: „Das Vermeiden sämtlicher konstruktiven Grundlagen außer der Horizontal-Vertikalen verurteilt die <<reine>> Kunst zu Tode, und nur das <<praktisch-Zweckmäßige>> kann sich davor retten: die innerlich zersetzte, aber äußerlich starke Zeit beugt die Kunst zu ihren Zwecken und verleugnet ihre Selbstständigkeit [...] die innere Zersetzung sucht der Dadaismus zu spiegeln [...]“ (Kandinsky, W. (P.L.F.: 1955a). a.a.O., S. 151). Das Rationale ist im Werk für Kandinsky genauso wie das Intuitive wichtig, indem er meinte, dass der Maler bald stolz sein werde, seine Werke konstruktiv erklären zu können (im Gegensatz zu den reinen Impressionisten, die darauf stolz gewesen seien, dass sie nichts erklären könnten), dass wir schon jetzt die Zeit des zweckmäßigen Schaffens vor uns hätten, und endlich, dass dieser Geist in der Malerei im organischen direkten Zusammenhang mit dem schon begonnenen Neubau des neuen geistigen Reiches stehe, da dieser Geist die Seele der Epoche des großen Geistigen sei (vgl. Kandinsky, W. (Ü.G.K.: 1970). a.a.O., S. 142 f).

¹⁶⁷ Steiner, R. Anthroposophische Leitsätze. Der Erkenntnisweg der Anthroposophie – Das Michael-Mysterium. 1924/25, S. 5 ff.

¹⁶⁸ Ebd., S. 4.

¹⁶⁹ Ebd., S. 13.

Innere Notwendigkeit ist das Gespür für die gestalterische Handlung, die im Werk erfolgen muss. Eine Intuition muss also wie die Form weiterentwickelt werden. Dabei spielen Erfahrung, Imagination und Reflexion zusammen und können in einem Wechselverhältnis aktiviert werden, indem sie vom Objekt hervorgerufen werden. Kandinskys Kompositionen sollten beispielsweise intuitiv-konstruktiv aufgebaut und zugleich imaginativ behandelt werden, um eine neue mutige Form zu erreichen. Zwischen Herz und Kopf, Bauchgefühl und vernünftiger kritischer Ergänzung lassen sich die Kompositionen, Formen und Farben zusammensetzen und fantasievoll weiterentwickeln.¹⁷⁰ Das heißt, Kandinsky hat seine Kompositionen nicht nur intuitiv-rational aufgebaut, sondern auch fantasiehaft hervorgehoben. Die Kompositionen und Einzelelemente lassen sich von ‚der Fantasie‘ des Künstlers nicht trennen, obwohl sie sich durch reine Farben und Formen zeigen. Kandinsky formuliert: „Es resultiert daraus auch die Möglichkeit und die Notwendigkeit der Fantasie für den der gewohnten <<Vorwände>> beraubten Maler, um sich frei zu entwickeln und ständig neue <<Entdeckungen>> zu liefern.“¹⁷¹

Wie die Natur

Natur und abstrakte Kunst waren für Kandinsky unmittelbar voneinander abhängig, indem er formuliert: „Die abstrakte Kunst kommt ohne <<Natur>> aus, sie unterliegt aber den Gesetzen der Natur.“¹⁷² Das Naturschöne war für Kandinsky eine bedeutende Quelle seiner abstrakten Kompositionen. Dazu schreibt er, dass „[...] die Wurzel der Gesetze der Komposition die gleiche ist sowohl in der Kunst wie in der Natur.“¹⁷³ Es handelte sich für ihn nicht um eine Nachahmung der Natur, sondern um das Geistige an sich, das in der abstrakten Kunst nachzuahmen ist: „Die Kompositionsgesetze der Natur eröffnen dem Künstler nicht die Möglichkeit äußerlicher Nachahmung, worin er nicht selten den Hauptzweck der Naturgesetze sieht, sondern die Möglichkeit, diesen Gesetzen diejenigen der

¹⁷⁰ Über eine solche Reinheit der Farbe und ihre absoluten Eigenschaften lässt sich auf Steiner weiter verweisen. In seiner Vorlesung >das Wesen der Künste< im Jahr 1909 betont der Philosoph: „Und alles was den Menschen sonst an der Oberfläche der Dinge erscheint an Farbe, an Form, das werden sie durch deine Fähigkeit (die malerische Phantasie) durchseelen; das werden sie so behandeln, dass durch die Form spricht Seele, und dass durch die Farbe nicht bloß die äußere sinnliche Farbe spricht, sondern dass durch [...] die Farbe etwas spricht, was Inneres der Farbe ist [...]“ (Zit. n. Kaiser, L. Von der Romantik zur ästhetischen Religion. 2003, S. 104).

¹⁷¹ Kandinsky, W. (E.K.K.: 1955b). a.a.O., S. 235.

¹⁷² Ebd., S. 194. Kandinsky: „Naturgesetze dieser Art sind für die Kunst nicht bestimmend, und die Bahn des Exzentrischen bleibt der Kunst in vollem Maße frei und offen.“ Ebd., S. 122.

¹⁷³ Ebd., S. 116.

Kunst entgegenzustellen. Auch in diesem für die abstrakte Kunst entscheidenden Punkt entdecken wir schon jetzt das Gesetz der Nebeneinander- und der Gegenüberstellung, das zwei Prinzipien – das Prinzip der Parallele und das Prinzip des Gegensatzes – aufstellt, wie das bei den Linienzusammenstellungen gezeigt wurde.¹⁷⁴ Das war Kandinskys Formulierung und seine Position gegenüber einer Naturnachahmung. Das Kunstwerk hat im Vergleich zu der Natur seine eigene farbige und formale Logik, und es hat ein geistiges Leben, welches durch bestimmte Klänge empfunden und bewegt werden kann, um eine gewisse Eigenständigkeit und eine Autonomie von jedem wirklichen Zusammenhang zu erreichen (z. B. das Gleichgewicht im Bild zwischen Vertikalität, Horizontalität und Diagonalität, soweit sie mit den Temperaturen der Farbigkeit gleichgesetzt werden sollen). Was er noch versucht hat zu zeigen, ist das Schweigen und das Rätselhafte der Natur durch einen Punkt und ihre Existenz als Gefühl durch eine lineare Bewegung. Kandinsky hat zu einer neuen, eigenständigen Welt, die neben der rätselhaften innerlichen Naturwelt als eine abstrakte rätselhafte Kunstwelt zu bezeichnen ist, die wie die innerliche Naturwelt entsteht und nichts mit der äußerlichen Realität zu tun hat, tendiert.¹⁷⁵ Nach Kandinsky: „Jedes Kunstwerk entsteht technisch so, wie der Kosmos entstand – durch Katastrophen, die aus dem chaotischen Gebrüll der Instrumente zum Schluss eine Symphonie bilden, die Sphärenmusik heißt. Werkschöpfung ist Weltschöpfung.“¹⁷⁶ Aus dem Chaos baut Kandinsky seine Kompositionen rational und intuitiv auf und versucht einen neuen Sinn daraus zu schaffen, als ob der Künstler sich in die Natur hineinversetzen könnte. Diese geheimnisvolle Welt wird durch das Naturhafte in dem Künstler selbst nachgeahmt, indem er Teil der Natur ist. Diese neue Weltschöpfung sollte „auf eine geheimnisvolle, rätselhafte und mystische Weise“¹⁷⁷ entstehen.

¹⁷⁴ Ebd., S. 116 f.

¹⁷⁵ Vgl. Marx, B. a.a.O., S. 66 f.

¹⁷⁶ Vgl. Friedel, H./Münter, G. (Hrsg.). Wassily Kandinsky, Gesammelte Schriften 1889-1916. 2007, S. 41.

¹⁷⁷ Kandinsky, W. (Ü.G.K.: 1970). a.a.O., S. 132.

Durchgehender Strich



Wassily Kandinsky. Durchgehender Strich, 1923. Öl auf Leinwand, 141 x 202 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

„Durchgehender Strich“ von Kandinsky zeigt rein abstrakte Bildelemente, die zeichnerisch (linear) und farbig dargestellt sind. Gerade und bewegte Linien, die eine gewisse expressive und organische Bewegung erzeugen, können ebenso gesehen werden wie gewölbte und gewellte Linien, welche andere geometrische Formen wie Kreise unterschiedlicher Größen schneiden. Dadurch entsteht eine Komposition mit einer neuen geometrischen Ordnung und konstruktiven Merkmalen. Außerdem stehen gerade Linien scheinbar unverbunden neben- und übereinander, sowie gerade Linien, die sich in einem Punkt treffen und in verschiedene Richtungen laufen, sodass sie unterschiedliche Winkel konstruieren. Weitere Punkte sowie geometrische Formen (Kreise, Halbkreise, Dreiecke, Vierecke (bzw. Trapeze, Sehnenvierecke), die diagonalen Richtungen haben, sind zu sehen. Als weitere geometrische Grundformen lassen sich noch Diagonale und Rechtecke, diagonale und vertikale gerade Linien, wellige, gebogene und gekrümmte Linien erkennen. Die Darstellung weist weiter auf Linien mit Mischcharakter hin: Linien, die unterschiedliche Farben haben (z.B. schwarz-weiß, grün-orange usw.), sowie Linien, die aus verschiedenen Arten bestehen (z.B. geometrisch-organische Linien). Auch große und kleine geometrische farbige Flecken, die ohne Außenlinien, ganz abstrakt dargestellt sind, sind zu erkennen sowie blaue Kreise, in denen es z.B. orangefarbene Punkte gibt. Überschneidungen zwischen Linien, geometrischen Grundformen und Farben, farbige und formale Kompositionen können im

Bild gesehen werden, aber von einer Komposition zum anderen erscheinen sie unterschiedlich und in einem neuen Sinnzusammenhang. Die Farben werden nicht gemischt oder zusammen integriert, sondern nebeneinander und ineinander gesetzt, um einen neuen farbigen Kontrast und dadurch eine neue Wirkung zu erreichen. Ein einfarbiger Hintergrund, der perspektivlos erscheint, hat eine ganz andere Funktion als eine Räumlichkeit. Einerseits wecken die vielschichtigen Überlagerungen und Überschneidungen ein solches räumliches Gefühl, andererseits können solche Kompositionen auf ihre Flachheit nicht verzichten. Im Bild herrschen zum einen eine Unverständlichkeit und zum anderen eine gewisse Wirkung, welche durch die Farbe und die neuen Farb- und Formkombinationen empfunden werden soll.

Kandinskys Werk und theoretische Reflexion sind einerseits sehr bedeutend für den dialektischen Prozess und seine pädagogischen Aspekte. Andererseits empfinde ich die Abkehr von den sichtbaren Dingen und die Hinwendung zur völligen Abstraktion als kritisch und nicht notwendig. Er hat sich an der Natur orientiert und seine Methodik gemäß der Natur und ihren Gesetzmäßigkeiten konzipiert. Er sah, dass aus der Kunst heraus eine Bildung weiterentwickelt werden kann, denn in der Kunst können die emotionalen und rationalen geistigen Aktivitäten geschult werden. Kandinsky beschreibt aber seine Einzelfarben, -formen und Kompositionen nicht nur als Empfindungen und emotionale Wirkungen seiner Elemente und Zusammensetzungen, sondern, wie oben erwähnt und anhand der Abbildung noch konkreter erklärt werden soll, als seelische Vibrationen, Klänge sowie als Harmonien, Disharmonien etc., die von dem Ding ganz isoliert sein müssen, um wahrgenommen und empfunden werden zu können. Carl Einstein schreibt: „Bei Kandinsky setzt ein Protest ein, der eine Generation bezeichnet: die Entdinglichung, der Versuch, unmittelbar nackt seelisches Geschehen darzustellen. Man verschmäht metaphorischen Ausdruck, strebt Unmittelbarkeit des Selbst an und zerfällt um dessen willen mit abbildbarer Dingwelt; eine Angst überwältigt diese Künstler, daß jedes Ding nur Hinderung der Seele ist; [...]“¹⁷⁸ Bevor ich mich mit der Frage beschäftige, ob solche Termini, Metaphern, Beschreibungen und Lehren wichtig und nachvollziehbar sind, möchte ich das oben gezeigte Bild von Wassily Kandinsky im Sinne seiner theoretischen Reflexion analysieren.

¹⁷⁸ Neundorfer, G. „Kritik an Anschauung“, Bildbeschreibung im kunsthistorischen Werk Carl Einsteins. 2003, S. 174.

Auf dem ausgewählten Bild zeigt Kandinsky zahlreiche Farb- und Formsynthesen, wobei ich mich auf die Hauptelemente und -synthesen in seinem Bild konzentrieren werde, da das Bild sehr komplex und sehr reich an Kompositionen ist. Diese Kontraste und Synthesen können innerhalb der gesamten Komposition und in den Einzelementen verstanden werden. Das Quadrat ist auf dem Bild die objektivste Form, da eine quadratische Form aus einem vertikalen und horizontalen Gleichgewicht besteht. Die Länge und die Breite der Formen gleichen nach Kandinsky die Temperatur der Farben bzw. deren Kälte und Wärme aus.¹⁷⁹ Das ist durch unterschiedliche Vierecke auf seinem Bild zu sehen. Ein Viereck lässt sich durch verschiedene Seitenlängen darstellen. Kandinsky hat in seiner Formenlehre von den Vertikalen und Horizontalen gesprochen, welche unterschiedliche Temperaturen haben. Vertikal sei kalt und horizontal im Gegensatz dazu sei warm. In diesem Sinne sollten die Kälte und die Wärme der Formen nach den Seitenlängen und vertikalen und horizontalen Eigenschaften wahrgenommen und empfunden werden. Beispielsweise tragen nach Kandinsky die vertikalen, horizontalen und diagonalen Linien, die sich in der Kreisform finden, unterschiedliche Temperaturen, was nach meinem Erachten zu bezweifeln ist. Denn diese synästhetischen Charakterisierungen sind subjektiv, können von Betrachter zu Betrachter variieren und können keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit stellen. Als weitere Beispiele sind hier auch die russet-braunen, die weißen und die blau-grünen und im oberen Bereich die vergitterten Trapeze zu erwähnen, die im Sinne von Kandinsky entsprechend ihrer Vertikalität und Horizontalität bzw. ihrem Quer- und Hochformat unterschiedliche Farben sowie Farbumgebungen aufweisen und unterschiedlich kalte bzw. warme Temperaturen haben. Das gilt auch für die geraden Linien, die sich auf seinem Bild durch unterschiedliche Stufen von Schrägheiten und Diagonalitäten unterscheiden lassen. Kandinsky schreibt dazu: „Kalt-Warmes oder Warm-Kaltes ... je nach der Betonung der Horizontalen oder Vertikalen“¹⁸⁰. Kandinsky hat gelb mit dem Dreieck, blau mit dem Kreis und rot mit dem Quadrat als entsprechende form-farbige Kombinationen verglichen. Im Bild sieht man blau-grüne Quadrate, die die angenehme Eigenschaft des Quadrates kälter machen. Daher wird das blau-grüne Quadrat, das sich im unteren Bereich des Bildes findet, als Kalt-Warm bezeichnet. Das orangefarbene Dreieck, das sich bei-

¹⁷⁹ Vgl. Kandinsky, W. (E.K.K.: 1955b). a.a.O., S. 129.

¹⁸⁰ Zit. n. Wick, R. a.a.O., S. 199.

spielsweise im oberen Bereich des Bildes zeigt, ist laut Kandinskys Lehre als angenehm warm wahrzunehmen.¹⁸¹ Kandinsky meint, die absolute Form könne angenehm, unangenehm, schön, unschön, harmonisch, disharmonisch, geschickt, ungeschickt, fein, grob, kalt, warm usw. wirken.¹⁸² Er hat im Gegensatz zu Goethe und Philipp Otto Runge nicht von Harmonien isolierter Farben gesprochen, sondern von Kontrasten und neuen Versuchsweisen.¹⁸³ Das heißt, in dem Experiment ist es immer möglich, neue Harmonien und Gegensätze von Formen und Farben zu erreichen. Kandinsky meinte, dass die Form selbstständig existieren könne, aber die Farbe nicht.¹⁸⁴ Zum anderen hat er von kalten und warmen Eigenschaften der Farben, die durch bestimmte Beziehungen stärker, schöner, harmonischer usw. werden, gesprochen. Z. B. kann eine Farbe auf weiß trüb, kraftlos, schwach und das heißt ungeschickt, unschön wirken. Hingegen wirken Farben auf schwarz präzise, stark und kraftvoll.¹⁸⁵

Die kreisförmige Form im rechten oberen Bereich des Bildes sollte nach Kandinskys Theorie als Harmonie empfunden werden. Die Form besteht hauptsächlich aus zwei Bereichen, dem weißen und dem schwarzen. In den beiden Bereichen kann man blaue und orangefarbene Formen sehen, welche von diesen verschiedenen Hintergründen unterschiedlich beeinflusst werden sollten. Harmonie und Disharmonie der Formen und Farben hängen laut seiner theoretischen Reflexion auch von ihren Richtungen, Spannungen und von ihren Beziehungen zu den Außenlinien der Oberflächen sowie Formen und Formen, Farben und Farben, Formen und Farben zueinander ab. Hochformate seien warm und Querformate seien hingegen kalt, und die Diagonale sollte dazwischen bzw. als warm-kalt eingeordnet werden. Die meisten Linien und die weiteren Formen der Abbildung sind als diagonal zu bezeichnen, aber sie zeigen sich durch unterschiedliche diagonale Stufen. Daher tragen sie im Sinne von Kandinsky unterschiedliche psychologische Eigenschaften. Beispielsweise finden sich alle geraden Linien, die auf dem Bild zu sehen sind, in diesen diagonalen Stufen wieder und sollen gegenüber den diagonalen Vierecken als komplementär angesehen werden. Als harmonisches Beispiel und Gleichgewicht sind die diagonale gerade Linie und das vergitterte Trapez, die sich im oberen rechten Bereich des Bildes befinden, zu nennen. Die Harmonie der

¹⁸¹ Vgl. Kandinsky, W. (E.K.K.: 1955b). a.a.O., S. 155 ff.

¹⁸² Vgl. Der blaue Reiter. a.a.O., S. 78.

¹⁸³ Vgl. Wick, R. a.a.O., S. 195.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 196.

Einzelelemente könne beispielsweise durch diagonale Formen dargestellt werden. Die Disharmonie könne durch die Beziehung der Formen zu der Grundfläche, wie der durchgehende Strich, der sich vom unteren linken Bereich zum rechten Oberbereich des Bildes zieht, wahrgenommen werden. Der Strich gelte als disharmonisch, da er die zwei gegenüberstehenden Ecken nicht miteinander verbindet, sondern seine Diagonalität durch vertikale Bewegung abweiche.¹⁸⁶ Diese disharmonische Diagonale gilt als eine „zunehmende Neigung entweder zur Vertikalen oder Horizontalen“¹⁸⁷. Die Annäherung dieser Linie an die Grenze der Oberfläche erhöhe den dramatischen Klang.¹⁸⁸ Harmonie sollte nach Kandinsky als Ausgewogenheit der Gegensätze, Dissonanzen und Anarchie verstanden werden.¹⁸⁹ Diese durchgehende Linie sollte gemäß Kandinskys Formen-Lehre zum Beispiel als Gegensatz zu dem gelben Dreieck im Hintergrund betrachtet werden. Die diagonale Linie könne als kalt-warm bezeichnet werden und das Dreieck als warm-kalt, da es sich diagonal zur linken Ecke richtet.

Kritische Anhaltspunkte

Kandinskys Metaphorik

Kandinskys Metaphern und Ekphrasis sind meiner Meinung nach als nichts anderes als die Empfindung und emotionale, mimetische Wirkung der Farben, Formen und Kompositionen zu betrachten. Obwohl Kandinsky die „innere Notwendigkeit“ als das Wesentlichste in der Kunst sah, gelten seine Termini und Ausdrücke als subjektiv, da sie die Freiheit des Betrachters bei der Betrachtung einschränken. Sein Prinzip „der inneren Notwendigkeit“ lässt sich mit der mimesisch-rational Vorgehensweise vergleichen, die ich bei Kandinsky viel wichtiger als seine Einzelbeschreibungen finde. Denn die innere Notwendigkeit orientiert sich bei Kandinsky auf das Gute, das Sittliche hin, das das Werk ausdrückt und vermittelt und sich auch in seiner Methodik bzw. in der intuitiv-konstruktiven Verhaltensweise widerspiegelt. Laut Ball setze die innere Notwendigkeit bei Kandinsky allein der freien Intuition Grenzen und bilde die äußere, sichtbare Form des Bildes. Alles käme zuletzt auf sie an, da sie die Farben, Formen und Gewichte verteile und weiterhin auch die Verantwortung für das vagste Experiment trage. Sie allein sei laut Ball die Antwort auf die Frage nach dem Sinn und dem Urgrund

¹⁸⁶ Vgl. Kandinsky, W. (E.K.K.: 1955b). a.a.O., S. 146.

¹⁸⁷ Ebd., S. 142.

¹⁸⁸ Vgl. Ebd., S. 156.

¹⁸⁹ Gruhn, W. Kandinsky und Schönberg. 1990, S. 67.

der Bilder.¹⁹⁰ Demgegenüber ließen sich die Normen und Gesetzmäßigkeiten seiner Lehre kaum nachvollziehen, da die Wirkung der Geometrie und geometrieähnlicher Formen sich nicht mit der Psychologie der Farbe vergleichen ließen und auch nicht nachgewiesen werden können.

Synthese und Synästhesie

Was ich interessant finde, ist sowohl die Dynamik zwischen dem Innerlichen und Äußerem als auch die Verbindung zwischen seinen Form- und Farbbeziehungen und der Musik, die nach Kandinsky andere Denkprozesse beim Betrachter aktivieren kann.¹⁹¹ Er schreibt: „die Töne der Farbe, ebenso wie die der Musik, sind viel freier Natur, erwecken viel feinere Vibration der Seele, die mit Worten nicht zu bezeichnen sind. [...] deswegen sind und bleiben Worte nur Winke, ziemlich äußere Kennzeichen der Farbe.“¹⁹² Auf der anderen Seite sind solche verbundenen Einzelfarben und -formen mit bestimmten Musikinstrumenten kritisch zu betrachten, da jeder Betrachter solche Einzelmusikinstrumente anhand geometrischer und geometrieähnlicher Formen schwer nachvollziehen und damit in Verbindung bringen kann. Musikähnlich kann das Kunstwerk sein, wenn es sich mit der Rätselhaftigkeit des Naturschönen an sich annähern lässt, die sich am Werk als ein Ganzes meldet. Synästhetisch sollten noch seine Elemente und Kompositionen an sich wahrgenommen und zugleich gehört werden. Die Ähnlichkeit zwischen Malerei und Musik ist keine neue These,¹⁹³ aber die Relation dazwischen wird von Kandinsky als Synästhesie erkannt. Das heißt, die Sinnesorgane werden gleichzeitig beim Betrachter aktiviert, als ob man seine Bilder hören und zugleich sehen könne. Die Klänge der Farben seien nach Kandinsky nicht nur laut und niedrig identifiziert worden, sondern er hat auch jede Farbe mit einem Musikinstrument verglichen, was ich auch nicht notwendig finde. Ein Bild sei laut Kandinsky genauso wie eine Sinfonie zu verstehen.¹⁹⁴ Seine Schilderungen zu Klängen, Vibrationen, Harmonie und Disharmonie etc. lassen sich andererseits schwer

¹⁹⁰ Vgl. Ball, H. Schriften zum Theater, zur Kunst und Philosophie, a.a.O.

¹⁹¹ Das wird nochmal im Kapitel >>Kunst und Bildung<< erklärt.

¹⁹² Vgl. Heymann, C./Laas, J. (Hrsg.). Musik und Biographie. 2004, S. 58.

¹⁹³ Aristoteles, Alkindi, Isaac Newton, Goethe und Steiner haben bereits von dieser sinnlichen Parallelität zwischen Farbe und Musik gesprochen. Vgl. Scinexx.de: das Wissensmagazin. Die vollkommene Wahrnehmung. 2011, (eine Onl. Qu.).

¹⁹⁴ Das gelbe Dreieck im Zentrum des Bildes sollte auf den Betrachter wie eine Trompete oder Fanfarenton, die immer lauter werden, wirken. Die grünen Formelemente lassen sich mit mitteltiefen Tönen der Geige vergleichen. Dunkelblau, das sich im Bild verteilen lässt, wird mit dem Orgel oder Cello verbunden. Rot erinnert an die Fanfaren sowie an die beiklingende Tuba. Wenn die Farbe gelber wird, wird das Ton lauter und wenn sie blauer wird, wird es niedriger. Weiß gilt als ein Nichtklang und

ohne seine Schriften und Beschreibungen auf dem Bild empfinden. Solche genauen Beschreibungen wurden von ihm als eine Art „Grammatik“ beschrieben,¹⁹⁵ die aber kaum nachweisbar und erlebbar sei. Man fühlt sich dazu gezwungen, vor allem seine Formen mit bestimmten Temperaturen und Tönen zu verbinden und daran zu glauben, dass sie als Synästhesien und seelische Vibrationen gelten. Andrea Gott dang hat sich in ihrem Buch „Vorbild Musik“ mit der Geschichte der Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum 1780-1915 befasst, und ihre Feststellung ist: „Ob Kandinsky ein Synästhetiker war, scheint eher fraglich.“¹⁹⁶ Ähnlich schreibt P. Westheim: „Daß Kandinsky von sich behauptet, und alle seine Jünger, seine Nachbeter und Nachäffer es ebenfalls von sich sagen, daß sie im Banne einer „inneren Notwendigkeit“ stehen, daß irgendein Empfindungskomplex – und auch das scheint charakteristisch, daß es fast ein verschwommener, nicht eindeutig bestimmter und bestimmbarer Gefühlsausdruck ist, um den sie sich mühen – Farbrelationen der oder jener Art in ihnen auslöse, so ist die Behauptung, die geglaubt werden muß, selbstverständlich geglaubt werden kann, Geltung aber dann erst hätte, wenn durch die Gestaltung selbst der Beschauer in ein gleiches, ganz bestimmtes Erlebnis hineingezwungen würde.“¹⁹⁷

Für mich sind nicht die Beziehungen seiner Einzelmotive und seine abstrakten Formen und ihre Harmonien und Disharmonien bedeutend, sondern seine These, die auf mimetisch-rationalen Korrespondenzen seiner Formen, Farben und Kompositionen, auf ihrer inneren Notwendigkeit sowie seiner Orientierung auf die Natur beruht. In seinem Werk und in seiner theoretischen Reflexion ist das mimetisch-konstruktive Prinzip nachzuweisen. Zu dem Bild zurückkehrend (Abb. 1) lässt sich seine mimetisch-rationale Vorgehensweise so vorstellen, dass die von links nach rechts durchgehende Linie einerseits nach dem Bauchgefühl durchgeführt wurde, aber andererseits kann die Linie so betrachtet werden, dass sie den unteren rechten Bereich mit dem oberen rechten verbindet. Sie gleicht die schwarze kreisförmige Form an und schafft eine kräftige Bewegung im Gegensatz

Schwarz als Pause. Mit anderen Worten gelte nach seiner Beschreibung das Bild als eine Balance zwischen sichtbaren und hörbaren reinen Tönen und Kakophonie, niedrigen Tönen und hohen Tönen, die immer lauter werden. Im Hintergrund läuft noch mitteltönige Musik und es gibt dazwischen noch Pausen und Schweigemomente. Eine gute Sinfonie ist die, die sich den seelischen Kräften und Gesetzen der Natur annähert, die unterschiedliche Klänge, Spannungen haben und innerlich erlangt werden (vgl. Kandinsky, W. (P.L.F.: 1955a). a.a.O., S. 66 ff.

¹⁹⁵ Vgl. Franziska, M. „Vom Gestaltwert der Farbe“. 2016, S. 336.

¹⁹⁶ Zit. n. Jewanski, J. Von der Farb-Ton-Beziehung zur Farblichtmusik. 2006, S. 205, Zitat. Nr. 116.

¹⁹⁷ Zit. n. Neundorfer, G. a.a.O., S. 175-176.

zur Form des Kreises auf der oberen rechten Seite. Auch die Buntheit der Linien und des blauen Kreises im oberen linken Bereich des Bildes können als ein Gleichgewicht gegenüber dem bunten Trapez im unteren rechten Bereich des Bildes angesehen werden. Orange, Blau, Grün und Schwarz wiederholen sich einerseits in den beiden gegenüberstehenden Bereichen und tauchen andererseits in verschiedenen Formen auf. Solche formalen und farbigen Gleichgewichte werden physisch und rational begründet und ergeben sich andererseits mimetisch nach der Notwendigkeit des Objekts. So schreibt Kandinsky: „[...] und das Bauen aber auf der rein geistigen Basis ist eine lange Arbeit, die erst ziemlich blind und aufs Geratewohl beginnt“¹⁹⁸ sowie „[...] sie stellten sich fertig vor meine Augen, und es blieb mir nur, sie zu kopieren, oder sie bildeten sich schon während der Arbeit, oft für mich überraschend.“¹⁹⁹ Die Eigenschaften der Bildelemente bewegen sich wechselseitig und wenden sich nur an die Potenziale der farbigen Formen, die an emotionale Erregungen appellieren. Kandinsky formuliert dazu: „Es wird versucht, feinere und unaussprechliche Gefühle zu erwecken, Gefühle und Erregungen, die tatsächlich so subtil sind, daß sie unsere Sprache nicht auszudrücken vermöchte.“²⁰⁰ Der reine Ausdruck wird konzipiert und ohne begriffliche Aussage, wie er ausdrücklich sagt: „Das innere Element des Werkes ist sein Inhalt.“²⁰¹ Die Subjektivität des Künstlers und die objektiven Eigenschaften der Formen und Kompositionen sowie die psychologischen und physischen Inhalte der Farben sind miteinander verschmolzen. Die Formung seiner abstrakten Elemente wurde einfühlsam nach dem Gefühl des Künstlers und nach der Notwendigkeit der Form, des Werkes malerisch oder zeichnerisch ausgedrückt und objektiviert. „[...] ein schönes Werk eine gesetzmäßige Verbindung der zwei Elemente der inneren und der äußeren.“ Beide Elemente sollten in dieser Dynamik bleiben und sich gegenseitig aufeinander beziehen. Dieses Balancieren zwischen Sinnlichkeit und einführungsmäßiger Wahrnehmung, zwischen sichtbaren Gefühlen und empfundenen Formen und Farben belegt das mimetisch-rationale Prinzip bei Kandinsky. Adorno betont: „Ausdruck und Schein sind primär in Antithese“²⁰² sowie „Subjekt-Objekt und Ausdruck; Ausdruck als Sprachcharakter“²⁰³. Die Wirkung seiner Farben, Formen und Kompositionen können nicht nur physisch, sondern auch

¹⁹⁸ Kandinsky, W. (Ü.G.K.: 1970). a.a.O., S. 114

¹⁹⁹ Zit. n. Wick, R. a.a.O., S. 186.

²⁰⁰ Kandinsky, W. (E.K.K.: 1955b). a.a.O., S. 162.

²⁰¹ Ebd., S. 63.

²⁰² Adorno, T. (1970). a.a.O., S. 168.

²⁰³ Ebd., S. 171.

psychologisch einfühlungs­mäßig wahrgenommen werden. Wechselspiele zwischen Form und Farbe bedeuten, dass all diese Sinnesreize gleichzeitig im Gehirn erregt werden. Eine latente Sprache wird durch die Formen und Farben der gesamten Komposition, welche konstruktiv untersucht, reflektiert und sinnlich beobachtet und geregelt wird, erzeugt. Mittig im rationalen, konstruktiven und intuitiven, mimetischen Schaffensprozess wird sich diese immanente unaussprechliche Sprache nicht rein rational ergeben, die mit dem Naturschönen zu vergleichen ist. Kandinsky schreibt: „Die andere Art ist die kompositionelle, bei der das Werk größtenteils oder ausschließlich ‚aus dem Künstler‘ entsteht, wie es seit Jahrhunderten der Fall ist. Die Malerei hat in dieser Beziehung die Musik eingeholt, und beide bekommen eine immer wachsende Tendenz ‚absolute‘ Werke zu schaffen, das heißt vollkommen ‚objektive Werke‘, die den Naturwerken gleich rein gesetzmäßig als selbstständige Wesen ‚von selbst‘ erwachsen.“²⁰⁴ Ähnlich gilt das Musikalische für Adorno „als die Kraft der musikalischen Konfiguration in der vollendeten Sprachferne“;²⁰⁵ bzw. „Sucht einer dem Regenbogen ganz nahezukommen, so verschwindet er wieder. Prototypisch dafür ist, vor den anderen Künsten, die Musik, ganz Rätsel und ganz evident zugleich.“²⁰⁶ Mimesis sei die Nachahmung des Naturschönen an sich, die musikähnlich ist. Für Adorno hat die Musik die Eigenschaften einer ästhetischen Sprachlichkeit. Die Rätselhaftigkeit und eine sprachlose Erscheinung sind mit dem abstrakten Charakter des Kunstwerkes und nicht mit bestimmten Einzelheiten zu verbinden. Adorno betont: „Die mimetischen Impulse, die das Kunstwerk bewegen, in ihm sich integrieren und es wieder desintegrieren, sind hinfällig sprachloser Ausdruck. Sprache werden sie [...] durch ihre Objektivierung als Kunst. Sprachähnlich wird das Kunstwerk im Werden der Verbindung seiner Elemente, eine Syntax ohne Worte noch in sprachlichen Gebilden.“²⁰⁷ Dies ist in Kandinskys Werk nachzuweisen. Seine Dekonstruktionen tragen eine solche rätselhafte, wortlose und musikähnliche Erscheinung. Durch die imaginative Freiheit des Künstlers sind seine Kompositionen entstanden und verwandelt worden.

Gegenstandslose Beziehung

Kandinskys Bildelemente und Kompositionen haben auf der anderen Seite keine direkte Verbindung mit dem Äußeren, sondern sind aus sich selbst heraus

²⁰⁴ Vgl. Heymann, C. a.a.O., S. 57.

²⁰⁵ Zit. n. Nho, M-W. Die Schönberg-Deutung Adornos und die Dialektik der Aufklärung. 2001, S. 84.

²⁰⁶ Ebd., S. 86.

²⁰⁷ Adorno, T. (1970). a.a.O., S. 274.

entstanden und haben sich an sich selbst orientiert. Jedes Bildelement ist bei ihm weder rein subjektiv noch rein objektiv zu betrachten. Subjekt und Objekt sind am Werk nicht zu trennen. Man wird durch die abstrakten Bildelemente nichts über den Künstler erfahren, z. B. seine Herkunft oder begriffliche Aussagen über die politische Situation der damaligen Zeit. Als kritisch ist aber sein Verzicht auf das Gegenständliche zu sehen. Der Betrachter kann nichts über Kandinskys Leben erfahren. Er kann zum Beispiel nicht seine Erinnerungen, Erlebnisse und Träume sehen. Geistige Aktivitäten, emotionale Erregungen und balancierte einfühlsame Wahrnehmung können nicht nur durch die Abstraktionen erreicht werden, sondern auch durch Materialien der gegenständlichen Welt (z. B. organische und anorganische Materialien, die auf uns kalt oder warm wirken können), da solche Materialien Teil unseres Alltagslebens, unserer Erfahrungen, Träume und Fantasien sind. Daher sehe ich, dass Blau nicht rein subjektiv sein kann und von der Erfahrung gegenüber der gegenständlichen Welt nicht zu trennen ist. Kandinskys blaue Formen haben keine stärkere expressive Wirkung als Van Goghs und Cézannes blaue Pinselstriche, welche nicht ganz von dem Gegenständlichen isoliert sind. Diese Abstraktheit hat Paul Westheim bereits kritisiert und empfand Kandinskys Werk als das genaue Gegenteil dessen, was Cézanne erreichen wollte, indem er auf das Gegenständliche verzichtet hat und das Geistige durch das Gegenständliche veranlassen konnte: „Bei Kandinsky ist alles Entfesselung, Rausch und Berauschung, sinnliche Aufpeitschung, vages, hemmungsloses Sichverschwärmen. Der strikteste Gegensatz also zu dem, was Cézanne wollte, [...]“²⁰⁸ Ähnliches schreibt Grohmann: „Die Abstraktion bedient sich also auch einer Art Ding, und die größte Verneinung des Gegenstandes und seine größte Behauptung bekommen wieder das Zeichen des Gleichnisses. Es hat im Grunde keine Bedeutung, ob eine reale oder abstrakte Form vom Künstler gebraucht wird, da beide Formen innerlich gleich sind. [...] Damit ist die Schwierigkeit für uns noch nicht aufgehoben. Wir empfinden in den abstrakten Bildern Kandinskys keinerlei Gegenstandsbeziehung, und die Freiheit der Linie, der Fläche, der Farbe ist für uns heute zwar nicht unzugänglich, aber mit ihrem unmittelbaren Appell an unsere seelische Aktivität doch noch mehr als ein ästhetisches Problem.“²⁰⁹

Kandinskys Kunst verzichtet sehr radikal auf wichtige Begriffe wie Politik und Kultur. Kandinsky hat ständig von einer Krise gesprochen und vor der „Krise des

²⁰⁸ Zit. n. Neundorfer, G. a.a.O., S. 175.

²⁰⁹ Grohmann, W. Junge Kunst: W. Kandinsky. 1924, S. 10.

Geistes“²¹⁰ gewarnt. Er und seine Zeitgenossen haben von der Gefahr des Materialismus, Marxismus, Faschismus, Sozialismus und ihren damaligen ideologischen Künsten gewarnt.²¹¹ Malevic sagt dazu: „Ideologische Führer wurden erschrocken vom Streik der neuen Kunst, aber ihnen zu Hilfe kommen die alten Künste der Ideomalier (Streikbrecher), und die Ideologen wollen die Streikenden, die Abstraktionisten der neuen Kunst unterdrücken.“²¹² Daher empfanden sie die Abstraktionen als neue ‚antihegelianische‘ spirituelle Bildung bzw. neue Religion, die die Menschen innerlich bilden könne. Aber trotz Kandinskys revolutionärer Haltung gegen die Ideologien seiner Zeit, vor allem die materialistischen, sozialistischen und politischen, hatten seine Abstraktionen keinen Bezug zu der Kultur, Gesellschaft und zu ihrer politischen Situation. Obwohl oder gerade weil Kandinsky und seine Zeitgenossen den ersten Weltkrieg miterlebten, bewahrten sie ihre künstlerische Autonomie, stellten ihre Kunst nicht in den Schatten der gesellschaftlichen Krise, sodass diese sich nicht in den Werken widerspiegeln sollte.

²¹⁰ Kandinsky, W. (E.K.K.: 1955b). a.a.O., S. 156

²¹¹ Vgl. Ebd., S. 155.

²¹² Zit. n. Groys, B. Im Namen des Lebens, 2006, S. 21.

Literaturverzeichnis:

Adorno W. Theodor: Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1973

Adorno/Horkheimer: Dialektik der Aufklärung, Berlin 1986

Ders. Negative Dialektik, Frankfurt am Main 1966

Angehrn, Emil: Kritik und Versöhnung. Zur Konstellation Negativer Dialektik bei Adorno, in: Weilerswist (Hrsg.): Wozu Adorno?, Basel 2008, S. 167 – 291

Ball, Hugo: Schriften zum Theater. Zur Kunst und Philosophie (1909-1925). Der Stil, in: textlog.de, unter, <http://www.textlog.de/39028.html> (abgerufen am 06.04.2019)

Berdjaev, Nikolaj: Die Krise der Kunst, in: Groys/Hansenlöve (Hrsg.): Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde, Frankfurt am Main 2005, S. 25 - 63

Benardete, Seth: On Platos Symposium, hrsg. v. Meier, Heinrich, München 1993

Bernert, Jan: Platon und die Idee des Schönen, (nach Zit. aus Platon. Das Gastmahl (Symposion), München 1966) [10.10.2013] in: Paideia, unter, <http://diepaideia.blogspot.com/2013/10/platon-und-die-idee-des-schonen.html> (abgerufen am 25.04.2019)

Bunge, Matthias: Zwischen Intuition und Ratio. Pole des bildnerischen Denkens bei Kandinsky, Klee und Beuys, Stuttgart 1996

Buschkühle Carl-Peter: Die Welt als Spiel II, Oberhausen 2007 (es wird auch „2007: II“ zitiert)

Ders. Die Welt als Spiel I, Oberhausen 2007(es wird auch „2007: I“ zitiert)

Büchner, Karl (Hrsg.): Titus Lucretius Carus. Welt aus Atomen Welt aus Atomen (lateinisch und deutsch), Göttingen 1956

Büttner, Stefan: Antike Ästhetik. Eine Einführung in den Prinzipien des Schönen, München 2006

- Delf, v. Hanna: Jugendlexikon Philosophie. Geschichte, Begriffe und Probleme der Philosophie, Hamburg 1988
- Eckstein, Franz: Platon. Das Gastmahl (Symposion), München 1966
- Eichwede, Johannes: Mimesis. René Girard. Zur Erklärung der Kultur, Bremen 2012
- Flashar, Hellmut (Hrsg.): Aristoteles Poetik, Berlin 2008
- Frey, Dagobert: Bausteine zur Philosophie der Kunst, (Einleitung) v. Frodl, Walter, Darmstadt 1976
- Fichte, J. Gottlieb: Johann Gottlieb Fichtes sämtliche Werke, Berlin 1845
- Fuhrmann, Manfred (Hrsg.): Aristoteles Poetik. Ecce Opera-deutsche Übers. v. Fuhrmann, Manfred, Reclam-Heft Nr. 7828. 2006, unter, www.digbib.org/Aristoteles_384vChr/De_Poetik_.pdf (abgerufen am 08.04.2019)
- Gadamer, Hans-George: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1975
- Ders. Poesie und Weltkultur. Die Stellung der Poesie im System der Hegelschen Ästhetik und die Frage des Vergangenheitscharakters der Kunst, in: Gethmann/Siefert/Pöggeler: Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik, Bonn 1986, S. 213-224
- Gama, E. Luis: Erfahrung, Erinnerung und Text. Über das Gespräch zwischen Gadamer und Hegel und die Grenzen zwischen Dialektik und Hermeneutik, Würzburg 2006
- Goethe, J. W.: Farbenlehre didaktischer Teil, München 1963
- Ders. Farbenlehre, mit Einleitung und Kommentaren von Rudolf Steiner (B.2), hrsg. v. Gerhard Ott und Heinrich O. Proskauer, Stuttgart 1979
- Ders. Naturwissenschaftliche Schriften, Briefe und Gespräche, hrsg. v. Beutler Ernst, Zürich 1964
- Grohmann, Will: Wassily Kandinsky. Junge Kunst (B. 42), Leipzig 1924

- Groys, Boris: Im Namen des Lebens, in: Grojs, Boris (Hrsg.): Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde, Frankfurt am Main 2005, S. 11-24
- Gruhn, Wilfried: Begegnung der Künste. Kandinsky und Schönberg von der Hinfälligkeit des Schönen und der Harmonie der Dissonanz, hrsg. v. Rudolf Dieter-Kraemer, Essen 1990
- Halder, Alois: Philosophisches Wörterbuch (Überarb. & Neuausg.), Freiburg, Br. [u.a.] 2008
- Heimendahl, Eckart: Licht und Farbe. Ordnung und Funktion der Farben Welt, Berlin 1961
- Hegel G.W.F.: Vorlesungen über Ästhetik II (1832-45), Frankfurt am Main 1970
- Hegel, G. W. F. Wissenschaft der Logik (zweiter Teil). Die Subjektive Logik der Lehre vom Begriff (dritter Abschnitt). Die Idee, in: Phil-Splitter, unter, http://texte.phil-splitter.com/html/die_idee.html (abgerufen am 06.06.2020)
- Henckmann, Wolfhart/ Lotter, Konrad (Hrsg.): Lexikon der Ästhetik, München 2004
- Heymann, Johannes Laas-Cordula: Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadanbach, Würzburg 2004
- Hofmann, Inna: Kulturförderung der Musik. Voraussetzungen substantieller Entwicklung von Popmusik unter Berücksichtigung stadtspezifischer Sounds am Beispiel von Hamburg, Paris und London 2017
- Horn, Christoph: Kalokagathia. Begriff, Ideen- und Wirkungsgeschichte, in: Depenheuer, Otto (Hrsg.): Staat und Schönheit. Möglichkeiten und Perspektiven einer Staatskalokagathia, Wiesbaden 2005, S. 23-32
- Huber, Peter: Kreativität und Genie in der Literatur, in: Hadulla/Rainer (Hrsg.): Kreativität, Luxemburg 2000, S. 205-226
- Jewanski, Jörg: »Von der Farbe-Ton-Beziehung zur Farblichtmusik«, in: Jewanski/Sidler (Hrsg.): Farbe - Licht – Musik. Synästhesie und Farblichtmusik, Bern 2006, S. 131-210

- Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst, Bern 1970 (es wird auch als „Ü.G.K.: 1970“ zitiert)
- Ders. Punkt, Linie zu Fläche, Bern-Bümpliz 1955 (es wird auch als „P.L.F.: 1955a“ zitiert)
- Ders. Essays über Kunst und Künstlers, hrsg. v. Max Bill. Niggli [u.a.], Teufen 1955 (es wird auch als „E.K.K.:1955 b“ zitiert)
- Ders. Rückblick mit einer Einleitung v. Ludwig Grote. 1901-1913. Baden-Baden 1955c
Kandinsky und München: Ausstell. Kat. Begegnungen und Wandlungen; 1896 – 1914, Städt. Galerie im Lenbachhaus, München 1982
- Kandinsky, W./Franz, M. (Hrsg.): Der Blaue Reiter, München 1912
- Kant, Immanuel: Empirischer und reiner Begriff, in: textblog, unter, <http://www.textlog.de/kant-logik-empirischer-idee.html> (abgerufen am 05.04.2019)
- Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, hrsg. v. Lehmann Gerhard, Stuttgart 1963
- Lehmhus, Antje: Kalokagathia versus funktionale Erziehung. Platonzitate und ihre Bedeutung für die Musikpädagogik, hrsg. v. Ernst Kriecks, Münster 2008
- Ley Michael/Leander Kaiser: Von der Romantik zur ästhetischen Religion, München 2003
- Lu De Vos. Dialektik. In: Cobben, Paul u. a. (Hrsg.): Hegel-Lexikon. WBG, Darmstadt 2006
- Majetschak, Stefan: Klassiker der Kunstphilosophie. Von Platon bis Lyotard, München 2005
- Martin, Andreas: Die ästhetische Kritik der Ethik in Adornos “Minima Moralia“, 1994, in: Aufsätze-Online, unter, <https://www.amertin.de/aufsatz/1994/magister4.htm> (abgerufen am 05.01.2019)
- Marx, Bernhard: Balancieren im Zwischen. Zwischen Reiche bei Paul Klee, Würzburg 2007

- Müller, Franziska/Nays, W. Ernst: „Vom Gestaltwert der Farbe“ als Künstlertheorie und Zeitzeugnis, Marburg 2016
- Müller, Max (Hrsg.): Herders kleines philosophisches Wörterbuch, Freiburg 1962, (es wird auch als „Herders kl. Wörterbuch“ zitiert)
- Müsse, G. Hans: Platon und die Ideenlehre. Die Ideenlehre, in: heute.de, unter, <http://platon-heute.de/ideenlehre.html> (abgerufen am 23.06.2019)
- Neundorfer, German: „Kritik an Anschauung“. Bildbeschreibung im Kunsthistorischen Werk Carl Einsteins, Würzburg 2003
- Nho, Myung-Woo: Die Schönberg-Deutung Adornos und die Dialektik der Aufklärung. Musik in und jenseits der Dialektik der Aufklärung, Marburg 2001
- Orgen J./Bukdahl K.: Dialektische Einheit. Eine Vergegenwärtigung der Philosophie Hegels, Leiden 1986
- Ott, Gerhard/Proskauer, O. Heinrich (Hrsg.): Goethe Farbenlehre (B. 2), Stuttgart 2003
- Perpeet, Wilhelm: Antike Ästhetik, Freiburg 1961
- Pflegel, Siegfried: Die vollendete Kunst. Zur Evolution von Kunst und Kunsttheorie, Wien 1990
- Philosophie (2014): G. W. F. Hegel, die Welt ist Geist. Youtube, 04.05.2014, Web, 28.06.2019 um 22:30, in: <https://www.youtube.com/watch?v=-jaWsJDcXu4>
- Poling, V. Clark: Kandinsky Unterricht im Bauhaus. Farbenseminar und analytisches Zeichnen dargestellt am Beispiel der Sammlung des Bauhaus-Archivs Berlin, Wein-garten 1982
- Pradler, Andreas: Das monadische Kunstwerk. Adornos Monadenkonzeption und ihr ideengeschichtlicher Hintergrund, Würzburg 2003
- Precht, Peter (Hrsg.): Metzler-Lexikon Philosophie Begriffe und Definitionen, Stuttgart 2008

- Regier, Sascha: Dialektik nach Hegel und Adorno (o.J.), in: Scribd, unter, <https://de.scribd.com/document/96053619/Dialektik-Nach-Hegel-Und-Adorno-Von-Sascha-Regier> (abgerufen am 14.08.2020)
- Ringbom, Sixten: Mystik und gegenstandslose Malerei, in: Scripta Instituti Donneriani Aboensis [08/1970] unter, https://www.researchgate.net/publication/326888341_Mystik_und_gegenstandslose_Malerei (abgerufen am 05.04.2019)
- Rudloff, Holger: Produktionsästhetik und Produktionsdidaktik. Kunsttheoretische Voraussetzungen literarischer Produktion, Opladen 1991
- Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, Stuttgart 1991/1795
- Schmid, Bruno: Der Entfremdungsbegriff in der Gegenwart und seine ethische Relevanz, in: Weber, Wilhelm (Hrsg.): Jahrbuch für christliche Sozialwissenschaften (JCSW), B. 25. Münster 1984, S. 225-316
- Schmidt, Hartwig: Dialektik der Negativität, Hegel 1 [16.10.2012] unter, <https://hartwigschmidt.name/2012/10/16/dialektik-der-negativitat-hegel-1.html> (abgerufen am 13.04.2019)
- Schulze, Michael: Konzept und Werkbegriff. Die plastische Gestaltung in der Architekturausbildung, Zürich 2013
- Stein, Swen: Der Begriff der Mimesis in der Ästhetischen Theorie Adornos, [4/2008-1] in: Kunsttexte.de, unter, <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8077/stein.pdf?sequence=1> (abgerufen am 05.04.2019)
- Steiner Rudolf: Die schöpferische Welt der Farbe, unter, <http://steinerdatenbank.de/doppelseitig/STQ2008-140726-3.pdf> (abgerufen am 27.06.2019)
- Ders. Anthroposophische Leitsätze. Der Erkenntnisweg der Anthroposophie – Das Michael-Mysterium. Erstveröffentlichung in der Wochenschrift „was in der anthroposophischen Gesellschaft vorgeht. Rudolf Steiner Online Archiv, (4. Auf.) 1924-1925/2010, unter, <http://anthroposophie.byu.edu/schriften/026.pdf> (abgerufen am 27.06.2019)

Stiller, Joachim: Über die Ideenlehre bei Platon. Materialien zur Ideenlehre bei Platon, Münster 2013, unter, http://joachimstiller.de/download/philosophie_platon_ideenlehre.pdf (abgerufen am 27.06.2019)

Thies Christian: Adornos Mimesis. Zur Funktion dieses Begriffs in seinem Werk, hrsg. v. Wischke, Mirko, in: 1. Jahresband des Deutschsprachigen Forschungs-zentrums für Philosophie, Olomouc 2005, S. 188-198

Tillich, Paul: Vorlesung über Hegel, Ergänzungs- und Nachlassbände zu den gesammelten Werken, Berlin 1971

Wick, Rainer: Bauhaus Pädagogik, Köln 1999

Winter, Reiner: Was ist Dialektik? 2014, unter, http://hegel.net/Hegelfunde2014-01/Winter-dialektik-Versuch_einer_Annaeherung.pdf (abgerufen am 27.06.2019)

Online-Seiten

Aristoteles Poetik: Unter: <https://www.drehbuchwerkstatt.de/Fachtexte/aristoteles.htm> (abgerufen am 04.06.2019)

Die vollkommene Wahrnehmung. (Eine Onl. Qu.) unter: <http://www.scinexx.de/dossier-detail-539-10.html> (abgerufen am 04.06.2019)

Abbildungsnachweis

W. Kandinsky (Durchgehender Strich): Helmut Friedel. Kandinsky – Absolut. Abstrakt, München, 2008, Abb. 65.

(Originalveröffentlichung dieses überarbeiteten Aufsatzes in: Al-Azzam Hashim: Plastik als transkulturelle Erfahrung. Vom Künstlerischen Handeln zu transkulturellen Bildungsprozessen", Verlag Dr. Kovač, Hamburg 2021, S. 57 – 99)