

Matthias Bunge

Zwischen Intuition und Ratio



Pole des Bildnerischen Denkens
bei Kandinsky, Klee und Beuys



Franz Steiner Verlag Stuttgart

Matthias Bunge

Zwischen Intuition und Ratio

Venezia

JOSEPH BEUYS

DIFESA DELLA NATURA



Dal 15 Aprile al 15 Maggio 1989

Accademia 878/B - Tel. (041) 5223641 - 30123 Venezia
Orario di Galleria: 9.30-13.00 - 15.00-19.00

TOTEM - IL CANALE

Venezia

Foto: Andreas Hochholzer, Eichstätt

Matthias Bunge

Zwischen Intuition und Ratio

Pole des Bildnerischen Denkens
bei Kandinsky, Klee und Beuys



Franz Steiner Verlag Stuttgart 1996

Der Text dieses Buches ist eine überarbeitete Fassung der Habilitationsschrift, die von der Philosophisch-Pädagogischen Fakultät der Katholischen Universität Eichstätt 1993 angenommen wurde.

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG Wort.

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Bunge, Matthias:

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

Steiner, 1996

ISBN 3-515-06724-8



ISO 9706

Jede Verwertung des Werkes außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Übersetzung, Nachdruck, Mikroverfilmung oder vergleichbare Verfahren sowie für die Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen. Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier. © 1996 by Franz Steiner Verlag Stuttgart. Druck: Druckerei Proff, Eurasburg.

Printed in Germany

Und man sollte sich keine Grenzen stellen, da sie ohnehin gestellt sind. Das gilt nicht nur für den Absender (Künstler) sondern auch für den Empfänger (Beschauer). Er kann und muß dem Künstler folgen, und keine Angst sollte er haben, daß er auf Irrwege geleitet wird.

Wassily Kandinsky

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	9
--------------	---

Teil I

Einleitung

Die Exposition der Frage nach dem Sinn der Künstlertheorie

1. Bildnerisches Denken und denkerisches Bilden – Eine erste Annäherung	23
2. Kunst und Leben – Der Erweiterte Kunstbegriff	26
3. Die Begriffe Intuition und Ratio, Natur und Welt, Selbst und Gott als Kategorien einer künftigen Kunstgeschichte	38
4. Zitieren als Nach-Denken – Denken als skulpturaler Prozeß	51
5. Kunst und Wissenschaft	55
6. Bild und Sprache – Das Wesen der Kunst als Dichtung	62
7. Der denkende Künstler – Ein „Ideologe“?	64
Exkurs: Hitlers Verbalinjurien gegen die moderne Kunst und seine Angriffe auf den denkenden und schreibenden Künstler	68

Teil II

Intuition und Ratio

Natur und Welt – Selbst und Gott

1. Künstlertheorie als Ersatz der Ikonographie? – Das Bildnerische Denken als Anweisung zum Sehen und Verstehen der modernen Kunst	73
2. Ist die moderne Kunst „kommentarbedürftig“?	80
3. Die Freiheit der Kunst und das Prinzip der inneren Notwendigkeit	85
4. Schönheit – Wahrheit – Freiheit	100
5. Das Bildnerische Denken als integrierender Bestandteil der Kunst	109
6. Bild und Erkenntnis – Bildnerisches Denken vermehrt die Erkenntnis der Welt	121
7. Konzeptionelle Malerei als visuelle Realitätserkenntnis – Visuelle Identität	132

8. Die Soziale Plastik als unsichtbares Kunstwerk – Der Erweiterte Kunstbegriff als eine Figuration des Denkens	140
9. Theorie und Praxis, Begriff und Imagination als Parallelprozeß – Visible und invisible Einheit	151
10. Klee und Beuys – Eine Wunde, die man zeigt, kann geheilt werden	159
11. Farbe und Bild – Die Einheit von Anschauung und Begriff	170
12. Die Welt klingt – Romantik oder das „Zwischen“-Spiel Gottes	179
13. Alles menschliche Wissen stammt aus der Kunst – Materie und Geist als komplementäre Einheit	184
14. Wachstum regt sich – Bewegung liegt allem Werden zugrunde	192
15. Wege des Naturstudiums – Zwiesprache mit der Natur	200
16. Vom Chaos zum Kosmos – Vom Graupunkt zum Kanon der farbigen Totalität	206
17. Licht und Finsternis als Pole der natürlichen und künstlichen Ordnung – Der Künstler ahmt im Spiel den Kräften nach, die die Welt erschaffen	210
18. Welt und Selbst als fundamentale Wesenheiten der Kunst – Die künstlerische Welt ist Funktion der Selbstwerdung des Ich	217
19. Der Künstler als Kreator – Die Gottebenbildlichkeit des Künstlers auf dem Zeitband der Geschichte	226
20. Von der Lebenskunst zur Kunst-Wissenschaft – Ein Erweiterter Kunstbegriff fordert einen erweiterten Wissenschaftsbegriff	237
21. Intuition als Anschauende Urteilskraft – Zur Aktualität des Deutschen Idealismus für das Bildnerische Denken	246
22. Bewegung als die unendliche Kraft – Der Christusimpuls / Das Bewegungselement – Die Christuskraft	258
23. Die elementare Lehre vom Schöpferischen und die Plastische Theorie – Durch das Bewegungsprinzip zur Wärmeplastik	267
Nachwort	277
Literaturverzeichnis	279
Abbildungen	293

Vorwort

Solange es Kunst gibt, lassen sich Künstler nicht abhalten, über Kunst nachzudenken. So liegen uns für die Antike die greifbaren Zeugnisse in Polyklets „Kanon“ und in Vitruvs „De Architectura“ vor. Mit dem Beginn der Renaissance in Italien treten vermehrt Künstlertraktate auf, die sich mit allen Gattungen der Bildenden Kunst beschäftigen und die über die speziellen Probleme von Malerei, Plastik und Architektur hinaus auch schon das Wesen der Kunst, ihre Stellung zwischen Religion und Wissenschaft und die Persönlichkeit des Künstlers in den Blick nehmen. Von Cennini über Alberti, Leonardo, Cellini und Dürer bis Vasari, um nur die berühmtesten Namen zu nennen, läßt sich eine umfängliche Liste von Künstlerschriften erstellen. Methode, Zielsetzung, Gegenstand und Stil dieser Texte von *bildenden* Künstlern sind divergent, doch haben sie einen entscheidenden gemeinsamen Nenner, sie entspringen dem Bewußtsein des praktizierenden Künstlers und sie kreisen, wie auch immer, um das Phänomen Kunst.

Gleich, ob die Künstlertexte einen biographischen, topographischen, kunsttheoretischen oder kunsttechnischen Charakter aufweisen, gleich, ob sie mehr theorie- oder praxisorientiert sind oder beides miteinander verflechten, was für die Folgezeit vorbildlich geblieben ist, sie haben bei allen Unterschieden einen gemeinsamen fundamentalen Erkenntniswert für die Kunstwissenschaft. Sie gewähren Aufschluß über das *künstlerische Denken* selbst und erlauben uns, einen Blick in die *innere* Werkstatt des Künstlers zu werfen. Direkt nach den sichtbaren Kunstwerken als den Primärquellen kunsthistorischer Forschung kommt daher den *Künstlertheorien*, unter den Sekundärquellen literarischer Art der höchste Rang zu.

Was in der Zeit der Renaissance grundgelegt ist, daß der, sich seiner Schöpferkraft bewußte Künstler, neben seiner bildnerisch-praktischen Tätigkeit in einem Parallelprozeß auch theoretisch produktiv ist, dauert bis in die Gegenwart an. Von Palladio bis Schinkel theoretisieren Architekten; Andrea Pozzo schreibt ein Perspektivtraktat, Rubens entwirft eine Farbenlehre und Poussin denkt über das „Modus“-Problem in der Malerei nach. Im 19. Jahrhundert werden die Künstlertheorien und -texte zahlreich und vielfältig. Auch hier seien nur Stichworte genannt: Zu Beginn des Jahrhunderts verfaßt Ph. O. Runge eine nicht unbedeutende Farbenlehre, in der Jahrhundertmitte schreibt Delacroix erkenntnisreiche Tagebücher und mit van Goghs Briefen, die für das Verständnis seiner Malerei unverzichtbar sind, ist längst das Vorspiel der Moderne erreicht. Die schriftlichen Zeugnisse von Gauguin, Seurat, Signac und schließlich Cézanne leiten endgültig ins 20. Jahrhundert über.

Soweit dieser kursorische Anriß einer Geschichte der Künstlertheorien, die im übrigen noch nicht geschrieben ist. Nur Ansätze liegen vor, ja nicht einmal der Begriff „Künstlertheorie“ hat als eigenes Stichwort Einzug in die einschlägigen Lexika gehalten, sondern wird, wenn überhaupt, unter dem Rubrum „Kunsttheorie“ abgelegt.

Die skizzenartig geschilderte Künstlertheoriegeschichte gipfelt jedenfalls in unserem Jahrhundert in einer wahren Flut von schriftlichen Künstlerdokumenten

jeder Art auf.¹ Das Spektrum reicht inhaltlich nach wie vor von Architekturtrakta- ten über Bildhauertheorien bis zu Malertheorien, der äußeren Form nach erstreckt es sich von Notizen, Tagebüchern, Briefen, Biographien, Reden, Interviewproto- kollen, Zeitungsartikeln, Aufsätzen bis hin zu Monographien und Lehrbüchern. Der Intention nach kann man Programme und Manifeste, Protest oder Bekenntnis, Aufruf, Standortbestimmung, Lehre, utopischer Entwurf, Gruppenproklamation und Einzeläußerung unterscheiden.

Ein gemeinsamer Zug jedoch verbindet diese unterschiedliche Fülle von Doku- menten, sie dienen der *Selbstvergewisserung* des Künstlers, der sich eine Begrün- dung für sein Tun selbst geben muß – der die Sinnfundierung seines Künstlerseins selbst reflexiv leisten muß – und sie dienen, damit zusammenhängend, der *Selbst- verteidigung* des Künstlers, der nicht mehr gewillt ist, sich von Kritikern als „Idiot“ vorführen zu lassen. Es sei daran erinnert, daß ein besonders „feinsinniger“ Kritiker Kandinskys abstrakte Malerei mit dem „Stilbegriff“ „Idiotismus“ lächerlich ma- chen wollte. Erst vor diesem Hintergrund wird die apodiktische Äußerung Theo van Doesburgs verständlich: „Der moderne Künstler will keinen Vermittler. Er will sich unmittelbar mit seinem Werk an das Publikum wenden. Versteht das Publikum ihn nicht, ist es seine Angelegenheit, Erklärungen zu geben.“²

Deutlicher ist der Unmut über das ihnen entgegengebrachte Unverständnis selten von Künstlern artikuliert worden. Daraus jedoch den Schluß zu ziehen, die Künstler seien generell gegen Kritiker und Kunsthistoriker oder wollten keine Vermittler mehr, ist irrig. Kandinsky und Klee haben „ihren“ Kunsthistoriker – Will Grohmann – sehr geschätzt, weil sie sich von ihm verstanden fühlten.³ Das trifft auch auf das Verhältnis von Joseph Beuys zu Hans und Franz Joseph van der Grinten zu. Weil bis heute eine zum Teil latente und zum Teil offene Feindlichkeit gegen avantgardistische Kunst präsent ist, ist der Vermittler zwischen Künstler und Publikum nötiger denn je. Doch nicht alles besser wissende, nörgelnde Kritiker sind gefragt, sondern Verständnis fördernde „Vermittler“.

- 1 Die Schriften der genannten Künstler sind nachgewiesen in: Heinrich Lützel: *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft. Systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der Bildenden Kunst*, 3 Bde., Freiburg/München 1975, S. 1583–1599. Siehe auch: Dritter Teil: *Künstler über Kunst*, S. 383–479. (= *Lützel: Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft*). Julius von Schlosser: *Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924. Lorenz Dittmann: *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abend- ländischen Malerei. Eine Einführung*, Darmstadt 1987. Hanno-Walter Kruft: *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1985. Walter Hess: *Dokume- nte zum Verständnis der modernen Malerei*, Hamburg 1956. (= *Hess: Dokumente*). Eduard Trier: *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*. Neuausgabe, Berlin 1992. (= *Trier: Bildhauer- theorien*). Giulio Carlo Argan: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880–1940, Propyläen Kunstge- schichte, Sonderausgabe*, Frankfurt a.M./Berlin, 1990, S. 67 ff, *Programme und Manifeste*, zusammengestellt von Hans-Georg Puchert. (= *Argan: 20. Jahrhundert*).
- 2 Theo van Doesburg: *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, Neue Bauhausbücher, hrsg. von Hans M. Wingler, Mainz 1966. (Reprint der Bauhausbücher, Bd. 6, 1925), S. 9. (= *Doesburg: Grundbegriffe*).
- 3 Siehe Karl Gutbrod (Hrsg): *Künstler schreiben an Will Grohmann*, Köln 1968. (= *Grohmann: Künstler schreiben*).

Mit der Malerei Goyas, Turners, Courbets und schließlich der französischen Impressionisten beginnt die Revolte der Künstler gegen jeden Akademismus, gegen eingebaute Verhaltensmuster und traditionelle Darstellungsnormen. Dieses Aufbegehren gegen das vertraute Gewohnte hält bis heute an und hat, wie jede Documenta aufs neue zeigt, nichts an Schlagkraft verloren. Dadurch ist der avantgardistische Künstler der Repräsentant einer Freiheit, die nur allzugerne als Narrenfreiheit mißverstanden wird. Aber diese künstlerische Freiheit ist teuer erkaufte. In dem Moment, wo der Künstler die Freiheit wagt, verliert er seine gesellschaftliche Akzeptanz, wird angegriffen und angefeindet, er verliert seine traditionellen Auftraggeber und seine Einbindung in das Handwerkswesen. Der so auf sich selbst gestellte Künstler ist gezwungen, sich über den Sinn seiner künstlerischen Existenz und Daseinsberechtigung Rechenschaft abzulegen und folglich ist er genötigt, über das Wesen der Kunst *nachzudenken*, um erkennen zu können, ob er mit seinen Werken noch zu ihr dazugehört und wenn nicht, dann fordert er das Recht, den traditionellen Kunstbegriff zu erweitern, denn als „Künstler“ will er unbedingt immer noch gelten.

Der Erweiterungsprozeß des Kunstbegriffs beginnt also keineswegs erst mit Beuys, er hat seine Wurzeln schon in den Avantgarden des 19. Jahrhunderts. Hier bleibt für den gegen Konventionen revoltierenden Künstler kein anderer Ausweg, „als sich selbst eine *metaphysische Begründung* zu schaffen. Das haben Delacroix, Manet und Cézanne getan und damit ein Vorbild und eine unübertretbare Grenze gesetzt: die Begründung der Kunst, die früheren Generationen durch die Zweckbestimmung der Kunstwerke geliefert wurde, haben sie selbst übernommen. Sie wurden Träger der ‚*metaphysischen Last*‘. In ihrer Kunst wird das früher Tragende zum Lastenden, das den einzelnen Werken erst ihr Gewicht verleiht. Nur unter dessen Druck arbeitete sich die Originalität ihres Talents oder ihres Genies zur selbständigen, gültigen Leistung empor. Dieser Tatbestand ist das historische Erbe, das sie dem 20. Jahrhundert hinterlassen haben, und von dem sich dessen Kunst, um nicht daran zugrunde zu gehen, in ein ganz neues, bisher unerforschtes Gebiet abwandte, indem sie der wachen Vernunft abschwor und sich dem Unbewußten, der Angst, dem Abstrakten oder dem bloß Ungewöhnlichen, dem Verfremdeten anvertraute, alles dies, um der nun voll entfalteten neuen Kulturmacht, der Technik, gewachsen zu sein ...“⁴ (Hervorhebungen in Zitaten sind, wenn nicht anders vermerkt, vom Verfasser.)

Kandinsky, Klee und Beuys wollten mit ihrer Kunst Gegenbilder zur Herrschaft der Technik über Natur und Mensch geben. In ihren Reflexionen wendeten sie die metaphysische Begründungslast ins Positive. Alle drei beziehen und berufen sich auf das Unsichtbare, das Jenseitige, Transzendente und Göttliche als letzte Instanz ihrer Künstlerexistenz. So weitet sich das Denken der Künstler zu einer Metaphysik der Kunst. Die letztlich metaphysische Begründung der Kunst ist somit zugleich Anlaß und Ergebnis der Künstlertheorien.

Eduard Trier hat sechs Gründe aufgezählt, die die Künstler veranlassen, das Medium zu wechseln und das Wort zu ergreifen:

4 Kurt Badt: Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte, Köln 1971, S. 111.

„1. Es fehlt eine allgemein verbindliche Kunstauffassung, die dem Zeitgenossen jedes zeitgenössische Kunstwerk ‚selbstverständlich‘ erscheinen ließe.

2. Der Pluralismus divergierender Kunsttendenzen zwingt den einzelnen Künstler nicht nur in seiner Produktion, sondern auch in deren theoretischer Begründung zu verfeinerter Differenzierung; der Künstler muß sich unterscheiden, um bemerkt zu werden.

3. Viele Experimente mit neuen Werkstoffen und neuen Arbeitsmethoden fordern eine Erklärung seitens des Urhebers gegenüber dem nicht eingeweihten Betrachter.

4. Die Fortentwicklung der Kunst vollzieht sich in unseren Tagen mit zunehmender Geschwindigkeit. Dies bewirkt, daß sich die Verständigungslücke zwischen Künstler und Publikum immer mehr ausweitet. *Diese Kluft zu überwinden und den Betrachter in die künstlerischen Probleme einzuführen, ist eines der wesentlichen Anliegen der Künstlertheorie.* Damit hängt eng zusammen

5. das sich in den schriftlichen oder mündlichen Stellungnahmen der Künstler äußernde Gefühl einer *Verpflichtung gegenüber der Gesellschaft zur Bildung eines neuen Bewußtseins.*

6. und nicht zuletzt dient die Künstlertheorie der Klärung des jeweils selbst gesetzten künstlerischen Ziels, der Bewußtmachung der eigenen Absichten.“⁵

Viele Künstlertheorien des 20. Jahrhunderts zeichnen sich durch ein Charakteristikum aus, das sie von denjenigen der vorhergehenden Jahrhunderte unterscheidet – wenn man von Leonardo da Vinci einmal absieht. Es ist das Totalitätsdenken, der universalistische Anspruch, den Kandinsky, Klee und Beuys, als Beispiel genommen, mit ihren Theorien erheben. Dieser Anspruch geht zusammen mit der selbstgestellten Verpflichtung der Künstler, der Gesellschaft bei der Bildung eines neuen, überlebensnotwendigen Bewußtseins behilflich zu sein, indem sie Ideen in „Gegenbildern“ und Utopien in Theorien vorgeben und zur Disposition stellen. Wohl stellen Künstler keine Patentrezepte zur Verfügung, dennoch verstehen sie sich mit ihren Bildern *und* Gedanken als Anreger, Aufreger, Unruhestifter und Provokateure, die einen entscheidenden Bewußtseinswandel initiieren möchten.

Kandinsky und Klee denken, reden, schreiben und theoretisieren aus der Erfahrung des Malers. *„Die Theorie entstand als notwendige Folge der schaffenden Tätigkeit. Die Künstler schreiben nicht über die Kunst, sondern aus der Kunst heraus.“*⁶ So konkret und präzise beschreibt van Doesburg den Sachverhalt. Also, Kandinsky und Klee behandeln in ihren Schriften die Probleme des Malers im engeren Sinne, als da sind die bildnerischen Elementarmittel: Punkt, Linie, Hell-dunkel und Farbe, und die bildnerischen Elementarkonstitutionen wie Fläche, Raum und Zeit, Gestalt und Gehalt, usw., gleichwohl gehen ihre Erkenntnisse über die spezielle Gattung der Malerei hinaus; sind allgemeingültig für *die Kunst und das Leben.* Was Klee die „elementare Lehre vom Schöpferischen“ oder Kandinsky das „Prinzip der inneren Notwendigkeit“ nennt, beansprucht nicht nur Geltung für die Malerei, sondern für jede kreative Tätigkeit und damit für die Totalität des Lebens.

5 Trier: Bildhauertheorien, S. 19, 20.

6 Doesburg: Grundbegriffe, S. 5.

Beuys theoretisiert aus der Erfahrung des plastischen Bildens. Dennoch greifen die traditionellen Kunstgattungen als Beurteilungsinstrumentarium nur mehr bedingt. Er macht zwar eine traditionelle Ausbildung als Bildhauer an der Akademie und versteht sich auch in erster Linie als Plastiker, der bis an sein Lebensende Skulpturen schafft, aber daneben entstehen sowohl ein umfangreiches zeichnerisches Werk als auch Malereien, sowie die breit gefächerte Aktionskunst, die von den Fluxus-Demonstrationen der 60er Jahre bis zur Pflanzung von 7000 Eichen in den 80er Jahren reicht. Darüber hinaus wird das bildnerische Werk von einem denkerischen flankiert, das Beuys die „Plastische Theorie“ nennt, die als Herzstück seines Kunstbegriffs fungierend, einen „Energieplan“ für den Menschen aufstellt, der ihm Wege aus der „Todeszone“ hin zur „Wärmeplastik“, d.h. zur „Sozialen Plastik“ öffnen soll.

Der Terminus „Künstlertheorie“ steht für das Denken des Künstlers in seinen vielfältigen Differenzierungen, er ist der Gegenbegriff zu seiner bildnerisch-praktischen Tätigkeit; Theorie und Praxis stehen in polarer Spannung, sie bilden eine komplementäre Einheit. Künstlertheorie ist aber nicht „Theorie“ im geläufigen Sinn. Die Eigenart der Künstlertheorie wird deutlicher, wenn man auf die Etymologie dieses Wortes eingeht. Im Griechischen bedeutet *Theoria* das Anschauen, das Betrachten, die Umschau, woraus dann in der Philosophie die geistige Schau abstrakter Dinge oder die denkende Betrachtung der Phänomene wird, im Gegensatz zur praktischen Auseinandersetzung mit ihnen. Das übliche Verständnis von Theorie besagt „die gedankliche wissenschaftliche Überlegung in der Bemühung um ein streng logisches System der Erkenntnis; ‚Theorie‘ in dieser Auslegung muß bestrebt sein, die sinnlichen Phänomene zu überwinden, da sie nicht bei der Wahrnehmung stehen bleiben darf. Die Künstler haben, von Ansätzen abgesehen, kaum eine ‚Theorie‘ der Kunst geschaffen, wohl aber häufig die ‚Theoria‘ der Kunst gepflegt.“⁷ Übersetzt man folglich Künstlertheorie mit Künstler-Anschauung und begreift darunter die Art und Weise, wie der Künstler in einer denkenden Betrachtung auf die eigene Praxis der Kunst und ihren Sinn schaut, kommt man dem Phänomen schon näher und erkennt, daß die Übergänge von der Theorie zur Praxis fließend sind. Denn die Theorie ist schon eine bewußte Tätigkeit, wenn auch eine Handlung im Denken und nicht mit den Händen. Die Theorie, als die geistige Anschauung ist die Voraussetzung und sie führt zur Praxis der Tat. Wo hört in der Kunst die Theorie auf und wo fängt die Praxis an? Soll man den geistigen Entwurf, die Vision, die *Ideenskizze*, die geistige Schau des Urbildes, die Idee, die im Denken des Künstlers entsteht, soll man all dies als „Theorie“ begreifen? Und ist dann die bildnerische Ausführung, das Formen des Tons oder das Auftragen der Farbe auf die Leinwand, wobei die sichtbare Gestalt (*Eidos*) des Bildes (*Eikon*) entsteht, die „Praxis“? Kann überhaupt von Bilden gesprochen werden, ohne gleichzeitig denkend anzuschauen, d.h. geistig tätig zu sein? Ist folglich nicht die vermeintliche praktische künstlerische Tätigkeit immer auch eine theoretische und umgekehrt? Kann es ein Bilden ohne Denken geben?

7 Lützel: Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft, S. 423.

Von Michelangelo ist der Ausspruch überliefert, daß man nicht mit der Hand, sondern mit dem Gehirn malt; heißt das nicht, daß ein absoluter Dualismus von Theorie und Praxis für die Kunst niemals geltend gemacht werden könne? Die „Künstlertheorie“ unterscheidet sich dennoch vom abstrakten, wissenschaftlichen System-Denken; es ist ein anschauendes oder gegenständliches Denken, das wir das „Bildnerische Denken“ nennen, weil es zur Fähigkeit des Bildens korrelativ ist.⁸

Damit ist das Stichwort gefallen. Die vorliegende Abhandlung kreist um das Phänomen des Bildnerischen Denkens. Am Beispiel der Schriften und Gespräche von Wassily Kandinsky (1866–1944), Paul Klee (1879–1940) und Joseph Beuys (1921–1986) werden das Wesen, die Funktion und der Erkenntniswert der Künstlerreflexionen untersucht. Warum fühlt sich der bildende Künstler berufen, was er denkt, in Texten oder Gesprächen niederzulegen? Welchen Nutzen haben die Theorien der Künstler zum Verständnis ihrer Kunst? Was erfahren wir in den Gedankengängen der Künstler über das Wesen der Kunst im allgemeinen und das der Moderne im besonderen?

Im Zentrum dieser Untersuchung stehen also die Künstlertheorien und nicht die Bilder oder Skulpturen von Kandinsky, Klee und Beuys, wenn auch die anschauliche Präsenz der Werke, gleichsam vor dem inneren Auge, im *musée imaginaire*, immer vorausgesetzt werden muß; darin liegt eine gewisse Schwierigkeit, wenn man sich speziell auf Theorienanalyse konzentriert. Mit einer solchen „Einengung“ oder Richtungsbestimmung auf das Bildnerische Denken der Künstler soll aber ausdrücklich *nicht* einer Suprematie der verbalen Sprache das Wort geredet werden oder einem literarischen oder theoretischen Überhang im Hinblick auf die Methode der Kunstgeschichte Vorschub geleistet werden. Die Schwerpunktsetzung auf die Gedankenbilder der Künstler ist eine ökonomische Verfahrensnotwendigkeit. Wenn ein Vergleich und eine Zusammenschau von mehreren Künstlertheorien intendiert ist, ist eine weitgehende Beschränkung auf das künstlerische Medium „Wort“ unvermeidbar. Wort und Bild der Künstler können daher nur in Einzelfällen konfrontiert werden. Dieses unmittelbare in Bezug setzen von Wort und Bild ist nicht nur instruktiv, sondern ist – um ein Ergebnis dieser Untersuchung vorwegzunehmen – unabdingbare Voraussetzung einer jeden Interpretation, die den Anspruch vertritt, einem Kunstwerk wenigstens annäherungsweise adäquat zu sein – vorausgesetzt, der Künstler hat sich zur Kunst geäußert.

Daß ich die Anschaulichkeit der Werke in ihrer sichtbaren Phänomenalität äußerst ernst nehme, diese als *die* primäre Erkenntnisquelle der Kunstgeschichte betrachte, wurde an anderer Stelle ausführlich bewiesen.⁹ Vielmehr als vor den Begriffen, verneige ich mich vor den Bildern, aber ohne der Kunst angemessene Begriffe gibt es auch keine vernünftige Kunstgeschichte der Bilder.

8 Die Begriffe: Künstlerästhetik, Künstlertheorie, Künstlerreflexion, Künstlerbekenntnis, künstlerische Selbstäußerung, künstlerische Selbstinterpretation und Bildnerisches Denken werden weitgehend synonym gebraucht. Wenn hier allgemein von dem „Bildnerischen Denken“ geredet wird, ist immer das Denken von Klee, Kandinsky und Beuys gemeint.

9 Matthias Bunge: Max Liebermann als Künstler der Farbe. Eine Untersuchung zum Wesen seiner Kunst, Berlin 1990. (Diss., Univ. Saarbrücken 1987). (= Bunge: Liebermann).

Meine Schrift nahm ihren Ausgang von dem Befremden darüber, daß die Künstlertheorien selten wirklich ernst genommen werden und zwar „in dem Sinn, daß von ihnen aus ein direkter Zugang zum künstlerischen Werk gesucht würde“, und daß „in der Kunstgeschichtsschreibung Begriffe und Begriffssysteme stilistischer, geistesgeschichtlicher, soziologischer Art ohne Bedenken Verwendung finden, daß sie selbstverständlich zur Methode der Forschung gehören, während *die direkten, näher beim Kunstwerk stehenden und aus demselben Schaffensprozeß entstandenen Theorien keine verbindliche Beachtung finden.*“¹⁰

Max Huggler hat diese Gedanken 1952 auf dem internationalen Kunsthistoriker-Kongress vorgetragen, sie haben bis heute von ihrer Aktualität nichts verloren. Ich möchte noch weitergehen und stelle die These auf, daß es die denkenden Künstler selbst sind – Kandinsky und Klee haben das auch ausdrücklich für sich reklamiert –, die die entscheidenden und wesentlichen Fingerzeige für die Kunstgeschichte geben, und zwar im Hinblick auf eine fruchtbare Methode der Interpretation. Daher scheint es mir geboten, daß eine künftige Kunstgeschichte sich auf die Begriffe bezieht, die im Denken der Künstler eine übergeordnete Position inne haben. Die Gedanken der Künstler kreisen um die polaren Kategorien: Intuition und Ratio, Natur und Welt, Selbst und Gott. Zwischen diesen Polen wird die Kunst erstritten.

1973 wird Beuys während einer Diskussion mit der Frage attackiert: „Sie reden über Gott und die Welt, nur nicht über die Kunst“, worauf er antwortet: „Ja, wir können auch nur über Gott und die Welt reden. Das wäre doch gut, wenn Gott und die Welt mal wieder was wert wären.“ Auf den Zwischenruf: „Das ist keine Frage der Kunst“, reagiert Beuys: „*Doch, Gott und die Welt ist Kunst.*“¹¹

Die Konzentration auf das Bildnerische Denken der Künstler findet eine Berechtigung darin, daß diese Themenstellung eine Forschungslücke füllt. Es liegt meines Wissens keine grundsätzliche Untersuchung zur Relevanz und zum Wesen der künstlerischen Theoriebildung vor, die diesen wichtigen Bestandteil der Kunst des 20. Jahrhunderts eingehender analysiert.¹² Wenngleich es auch eine ganze Reihe von Anthologien mit Künstlertexten gibt und die Theorien der einzelnen Künstler in zahlreichen Dissertationen und Aufsätzen Bearbeitung gefunden haben¹³, so fehlt aber dennoch eine Zusammenschau mehrerer Künstlertheorieentwürfe. Von dieser Ausgangslage der Forschung her versuche ich zweierlei miteinander zu verbinden. Zum einen soll die Wesenheit und Wertigkeit der Künstlertheorie selbst grundsätzlich untersucht werden, zum anderen werden drei konkrete Künstlertheorien näher in den Blick genommen. Mit Klee, Kandinsky und Beuys sind drei der

10 Max Huggler: Die Theorien der Maler über die Malerei, in: Actes du XVII^eme Congrès International d'Histoire de l'Art, Amsterdam 1952, La Haye 1955, S. 539–544, Zitat S. 539.

11 Joseph Beuys in Wulf Herzogenrath (Hrsg.): Selbstdarstellung. Künstler über sich, Düsseldorf 1973, S.43. (= *Herzogenrath: Selbstdarstellung*).

12 Auf das Fehlen einer solchen Untersuchung wurde mehrfach hingewiesen, so z.B. von Felix Thürlemann: Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke, Bern 1986, S. 19. (= *Thürlemann: Kandinsky*).

13 Siehe Literaturverzeichnis

denkstärksten Künstler dieses Jahrhunderts ausgewählt. Mit guten Gründen hätte man auch Mondrian, Malewitsch und Matisse, Beckmann, Schlemmer oder Baumeister und viele andere hinzunehmen können, aber dies ist von der Masse des Materials her kaum zu leisten und je größer die Zahl der untersuchten Künstlertheorien ist, um so größer ist die Gefahr, in einem unverbindlich allgemeinen Bereich oberflächlich zu verbleiben.

Mit der Auswahl von Kandinsky, Klee und Beuys ist das Kontinuum der Moderne vom frühen 20. Jahrhundert bis in die 80er Jahre gewahrt. Aber nicht nur deshalb wurde ganz bewußt der Kunstbegriff Beuys' in diese Untersuchung miteinbezogen, sondern vor allem aus einer grundsätzlichen Überlegung. Wie schon kurz angesprochen, waren es Kandinsky und Klee, die mit ihren Schriften den entscheidenden Anstoß zu einer Kunstwissenschaft der Moderne gegeben haben. Von der damaligen zeitgenössischen Universitätskunstgeschichte wurden die Schriften der Künstler weitgehend ignoriert und für wissenschaftlich irrelevant abgetan. Nicht nur, daß sich die kunstgeschichtliche Disziplin damit eine einmalige Chance zu einem rasanten Erkenntnisfortschritt vertan hat, gravierender ist noch, daß aus dieser eindeutigen Fehlleistung ein bis heute andauerndes gestörtes Verhältnis weiter Kreise der Kunstgeschichtswissenschaft zum Phänomen der Moderne resultiert. Gottfried Boehm hat diesen Sachverhalt untersucht und kommt zu dem Schluß, daß es eine adäquate Kunstgeschichte der Moderne nicht gegeben hat und daß sie auch gegenwärtig noch zu entwickeln ist.¹⁴

Schaut man vor diesem Kontext auf die heutige Situation, so muß man den Eindruck gewinnen, daß die Kunstgeschichte wieder den gleichen Fehler begeht wie zu Beginn des Jahrhunderts. Sie versäumt es, die zeitgenössischen Künstlertheorien ihrem Rang entsprechend in ihre methodischen Erwägungen einzubeziehen.¹⁵ Darum erscheint es mir als dringliche Notwendigkeit, daß eine fortschrittliche Kunstgeschichte den in seinem Anspruch und in seiner Tragweite singulären Kunstbegriff des Joseph Beuys berücksichtigt.

Was Kandinsky, Klee und Beuys trotz aller offensichtlichen Unterschiedlichkeiten in ihren bildnerischen Werken verbindet, ist die Tatsache, daß bei allen dreien Bild und Denken, Werk und Reflexion, Praxis und Theorie korrelativ sind, d.h. daß sie sich gegenseitig wechselseitig bedingen. Hinzu kommt die Feststellung, daß die Grundideen ihres Bildnerischen Denkens verblüffend enge Berüh-

14 Gottfried Boehm: Die Krise der Repräsentation. Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst, in Lorenz Dittmann (Hrsg.): Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930, Stuttgart 1985, S. 113–128. (= Dittmann: *Kategorien und Methoden*).

15 Auch hier bestätigen wie immer Ausnahmen die Regel. So Bernhard Kerber: Amerikanische Kunst seit 1945. Ihre theoretischen Grundlagen, Stuttgart 1971. Kerber sieht es als die Aufgabe des Kritikers an, „die vom Künstler gemeinten ‚Ideen‘ zu vermitteln. Die Ablehnung des alten Kunstbegriffs bedingt die Wendung zur Theorie. ... (Es handelt sich weder um Apologie noch Reklame.)“ S. 7. „Wenn der Kritiker die Selbstäußerungen der Künstler heranzieht, benutzt er sie nicht als Interpretationshilfe, denn die Theorie ist nicht die Theoretisierung der Kunst, sondern diese selbst. ... Vielmehr sind die Ideen die Sache selbst, als diese erscheinen sie hier; die Grenzen zur Philosophie etc. sind offen.“ (S. 8) Kerber bezieht diese Aussagen auf die amerikanische Konzept-Kunst. (siehe unten)

rungspunkte aufweisen, ja daß man sogar von einer Übereinstimmung ihrer Grundpositionen sprechen kann.¹⁶ Das reflexive Kontinuum von Kandinsky über Klee bis zu Beuys ist nicht zu leugnen. Es ist nun aber keineswegs so, daß einer von dem anderen abgeschrieben hätte, denn dafür ist jeder für sich genommen ein viel zu originärer Denker. Das schließt aber nicht aus, daß Beuys, wie man vermuten darf, die Schriften von Kandinsky und Klee gekannt hat; kurzum, es ist *nicht* die Absicht meiner Schrift, irgendwelche Abhängigkeiten zwischen Klee, Kandinsky und Beuys zu konstruieren oder nachzuweisen, sondern es geht um die gemeinsame Denkrichtung dieser Künstler und anderer, und auch von Philosophen und Dichtern. Dabei ist es mir nicht um eine „Einflußphilologie“ zu tun, sondern um ein Aufweisen von ideengeschichtlichen Verbindungen und Zusammenhängen. Die „Entsprechung kunsthistorischer, philosophischer und bildkünstlerischer Theorieentwürfe“ – wie Lorenz Dittmann es methodisch vorgegeben hat –, rückt in das Blickfeld des Interesses. „Nicht um die Feststellung von Einflüssen und Abhängigkeiten geht es dabei, sondern um den Aufweis einer ‚Einheit der Richtung‘: ‚Die einzelnen Individuen‘, so Ernst Cassirer, ‚gehören zusammen – nicht weil sie einander gleichen oder ähnlich sind, sondern weil sie an einer *gemeinsamen Aufgabe* mitwirken ...“¹⁷

Die Entsprechung der Theorieentwürfe von Kandinsky, Klee und Beuys soll herausgearbeitet werden und weniger die geistesgeschichtlichen Quellen ihrer Kunsttheorien, wozu bereits eine stattliche Anzahl von Einzeluntersuchungen vorliegt. Zu jenem Zweck treten die drei Künstler gleichsam in einen überzeitlichen Dialog, wobei mir die Rolle des Gesprächsleiters zufällt. Wenn Beuys sagt: „*Der Künstler muß nichts erfinden, sondern Zusammenhänge entdecken*“¹⁸, dann gilt das umso mehr für den Kunsthistoriker, der wahrlich nur eine bescheidene Position einnehmen kann.

Bei dem Bestreben, die Einheit der Richtung der Künstlertheorien aufzuweisen, ist es geraten, weniger auf die schon vorliegenden Interpretationen der Texte Bezug zu nehmen als auf die Quellentexte selbst. Im Sinne der phänomenologischen Forderung: zu den Sachen selbst sollen die Künstlertexte mit der gleichen Unvoreingenommenheit behandelt werden, wie es auch für die Kunstwerke – die Bilder der Malerei, der Skulptur oder Architektur – angebracht ist. An erster Stelle steht die gründliche Kenntnisnahme der Sache selbst, so wie sie in der vom Künstler geschaffenen Gestalt erscheint. Ernst Strauss hat für die Kunstgeschichte

16 Auch Hans-Georg Puchert hat auf „das erstaunliche Maß an Gleichgestimmtheit“ hingewiesen, „das viele Äußerungen aus den verschiedensten Gruppierungen verbindet“. Selbst in Kontroversen „spürt man das von gegenseitigem Respekt getragene Grundgefühl einer im wahrsten Sinne geistigen ... Ideen-Gemeinschaft heraus, unbestechlich, unbeirrbar, kompromißlos in ihren Ansprüchen, untrüglich in ihrem Instinkt ...“. In Argan: 20. Jahrhundert, S. 68.

17 Lorenz Dittmann: Geometrische Abstraktion und Realität. In: Wege zur Kunst und zum Menschen. Festschrift für Heinrich Lützel zum 85. Geburtstag, hrsg. von Frank-Lothar Kroll, Bonn 1987, S.371–387, Zitat S. 371. (= *Festschrift: Lützel*).

18 Joseph Beuys im Gespräch mit Antje von Graevenitz in Ausstellungskatalog: Schwarz, hrsg. von Hannah Weitmeier und Jürgen Harten, Kunsthalle Düsseldorf, Berlin 1981, S. 137. „Beuys' Gedankengang zu einem Ofenloch“, S. 135–138. (= *Katalog: Schwarz*).

Husserls phänomenologische Methode eingefordert: „Nicht sachfremden Konstruktionen nachzujagen, als ob man an die Sachen selbst nicht herankommen könnte, sondern alle Erkenntnis aus den letzten Quellen selbst zu schöpfen, aus selbstgesehenen (eingesehenen) Prinzipien“, wozu aber auch gehöre, „sich durch keinerlei Vorurteile, durch keine verbalen Widersprüche, durch nichts in aller Welt, heiße es auch *exakte Wissenschaft*, davon abbringen und dem klar Gesehenen sein Recht zu lassen, das eben als solches das Ursprüngliche, das vor allen Theorien Liegende, das letzte Normgebende ist.“¹⁹

Will man dieser phänomenologischen Forderung auch im Hinblick auf die Künstlertheorien genügen, dann verbietet es die Eigenart des untersuchten Gegenstandes, ihn nach abstrakt-systematischen oder reduziert-historischen Gesichtspunkten zu behandeln. Daher kann dieses Buch auch nicht nach den Kategorien Intuition und Ratio, Natur und Welt, Selbst und Gott gegliedert sein, denn ein solches vorgegebenes Begriffssystem würde das Bildnerische Denken so einengen, daß die Wesenheit dieses Denkens in den Hintergrund treten würde. Aus diesem Sachverhalt ergibt sich die methodische Notwendigkeit, sich Denkprozessen auszusetzen, d.h. Denkbewegungen nachzuvollziehen, indem man sich in den Gedankengebäuden der Künstler in allen Richtungen, nach unten und oben, nach vorne und hinten und wieder zurück bewegt. Zudem müssen zwischen den einzelnen Gedankengebäuden der Künstler Brücken gebaut und Wege erschlossen werden. Eine starre Pseudo-Systematik würde die Wege des Bildnerischen Denkens blockieren. Wichtige Textpassagen und einzelne Zitate, die auf den Grund des Bildnerischen Denkens führen, werden öfter wiederholt, denn im Kontext des jeweiligen Problemfeldes erschließen sich dadurch neue Gesichtspunkte des Verständnisses.

In dieser Schrift erhebt sich die Kunstwissenschaft nicht über den denkenden Künstler, sondern umgekehrt muß sie versuchen, zu dem höheren Reflexionsniveau der Künstler aufzusteigen. Es wird auch nicht *über* das Bildnerische Denken „wissenschaftlich“ verhandelt, sondern es soll ein gedanklicher Mitvollzug versucht werden. Dazu muß man sich in dieses Denken hineinbegeben, sich von der Bewegung dieses Denkens miterfassen lassen, um dem mäandrierenden Gedankenfluß folgen zu können. Eine solche immanente Vorgehensweise entspricht dem Wesen des behandelten Gegenstandes. Die denkenden Künstler sind keine sich künstliche Grenzen vorgeben lassende Historiker oder Systematiker. Die Verschränkung von intuitivem und rationalem Denken muß als das wichtigste Merkmal ihrer „Theorie“ gelten. Danach hat sich die Kunstwissenschaft zu richten. Zwischen Intuition und Ratio entsteht nicht nur die Kunst, sondern auch die Kunstwissenschaft.

Es ist nicht das Anliegen dieser Arbeit, scheinbar schlüssige Antworten auf höchst komplexe Fragen zu geben, sondern in vielen Anläufen und Exkursen werden die

19 Edmund Husserl: Entwurf einer Vorrede zu den „Logischen Untersuchungen“, zitiert nach Ernst Strauss: *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien*, 2. erweiterte und um Farbtafeln vermehrte Aufl., hrsg. von Lorenz Dittmann, München/Berlin 1983 (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 47), S.341. (= *Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen*).

zentralen Probleme immer wieder umkreist, wobei den Künftleraussagen selbst der größte Raum eingeräumt wird. Ein Ergebnis dieses Prozedere ist, daß mehr Fragen aufgeworfen werden und vielleicht Unruhe gestiftet wird, als daß für die Kunstgeschichte beruhigende Antworten und leicht abrufbare Fakten zur Verfügung gestellt würden. Die Künftlerschriften lehren eines in besonderem Maße, nämlich daß heute mehr denn je das Selbstdenken und Nach-Denken notwendig ist, und daß es keine methodischen Patentrezepte gibt.

In diesem Buch ist viel zu wenig von den Bildern die Rede, das ist zweifelsohne ein Mangel, der aber aus der Thematik resultiert. Mit Klees Worten: „Aus Not Tugend!“ Man lese die Künftlertexte als „Gedanken-Bilder“, was sie de facto auch sind. So wird der geduldige Leser durch die Tiefe der künstlerischen Gedanken für den Mangel an Bildern entschädigt.

Schließlich möchte ich mir für das Folgende die Beuyssche Maxime zu eigen machen: „Man sollte alles, was man glaubt erkannt zu haben, oder was als Forschungsergebnis vorliegt, nicht als Behauptung vorstellen, sondern als ‚Frage‘. Man soll einfach sagen: Das habe ich gedacht. Ich frage nach: Ist das brauchbar? Ist es ergänzungsbedürftig? Wird das anerkannt? Was wird dagegen gestellt? Welche Gegenargumente gibt es zu diesem Vorschlag? Ich würde niemals insistieren, daß ein Vorschlag richtig ist. Ich kann nur sagen: Ich glaube, daß ich das richtig gedacht habe. Jeder ist aber aufgefordert, mich auf Fehler aufmerksam zu machen. Das, finde ich, führt viel weiter.“²⁰

Das Manuskript wurde im Februar 1993 abgeschlossen. Zwischenzeitlich erschienene Literatur wurde nur teilweise berücksichtigt und in das Literaturverzeichnis aufgenommen.

Kein Buch entsteht ohne Hilfe! Darum danke ich meinen Helfern zuerst.

Ich danke ganz besonders meiner Frau, die mich in mancher Stunde schierer Verzweigung wieder aufgebaut und die zusätzlich unermüdlich die Last der Textverarbeitung getragen hat.

Ich danke meinem Freund Andreas Hochholzer für unzählige Gespräche zur Thematik dieser Schrift, für viele förderliche Hinweise und die kritische Durchsicht des Textes.

Ich danke Herrn Norbert Knopp für die Gewährung einer größtmöglichen Freiheit, die den inneren und äußeren Rahmen zur Verfügung gestellt hat und die notwendig ist, um eine Habilitationsschrift zu erstellen.

Zu guter Letzt widme ich dieses Buch meinem Lehrer, Herrn Lorenz Dittmann, zum 65. Geburtstag in dem Wissen, daß ohne sein vorbildliches wissenschaftliches Ethos diese Arbeit nicht hätte entstehen können.

20 Joseph Beuys: *Abendunterhaltung*. Documente Nr. 1, hrsg. von Peter Schata, Achberg 1977, S. 2. (= *Beuys: Abendunterhaltung*).

**TEIL I
EINLEITUNG**

**DIE EXPOSITION DER FRAGE NACH DEM SINN
DER KÜNSTLERTHEORIE**

1. Bildnerisches Denken und denkerisches Bilden – Eine erste Annäherung

Alle Künste „werden mit den Händen ausgeführt, waren aber zuvor im Geist, wie die *Malerei*, die zuerst im *denkenden Geist* erscheint, aber ohne die Arbeit der Hände nicht vollendet werden kann.“

„... dann sage ich dir, daß die Malerei geistig ist. ...“

Leonardo da Vinci²¹

„Da ich nur *denken* kann, insofern ich *produziere*, mag daraus entstehen, was will.“

Johann Wolfgang Goethe²²

„Sie denken europäisch, ich russisch, d.h. sie denken logisch, wir *denken* auch logisch, aber zugleich *in Bildern*.“

Wassily Kandinsky²³

„Diese Tage in der Heimat Cézannes wiegen eine ganze Bibliothek philosophischer Bücher auf. Wenn einer *so unmittelbar denken könnte, wie Cézanne malte!*“

Martin Heidegger²⁴

Der Maler „... ist vielleicht, ohne es gerade zu wollen, Philosoph.“²⁵

„Hier im Atelier *male* ich an einem halben Dutzend Gemälden und *zeichne und denke* über meinen Kurs, *alles miteinander*, denn es muß zusammen gehen, sonst ginge es überhaupt nicht. Dieses Natürliche ist die erhaltende Kraft.“

Paul Klee²⁶

- 21 Leonardo da Vinci: Sämtliche Gemälde und Schriften zur Malerei. Herausgegeben, kommentiert und eingeleitet von André Chastel, München 1990, S. 135. (= *Leonardo: Schriften*). Alle Hervorhebungen in den Mottos sind vom Verfasser.
- 22 Brief Goethes an Knebel vom 17.03.1791, zitiert nach Otto Stelzer: Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst. Denkmodelle und Vor-Bilder, München 1964, S. 197. (= *Stelzer: Abstrakte Kunst*).
- 23 Wassily Kandinsky im Gespräch mit Will Grohmann. Zitiert nach: Erika Hanfstaengl: Wassily Kandinsky, Zeichnungen und Aquarelle, Katalog der Sammlung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München, München 2. Aufl. 1981, S. 11. In diesem Katalog ist der Festvortrag von Will Grohmann zum 100. Geburtstag von Kandinsky abgedruckt. (S. 7–12). (= *Grohmann: Festvortrag*).
- 24 Zitiert nach Günter Seubold: Der Pfad ins Selbe. Zur Cézanne-Interpretation Martin Heideggers. In: Philosophisches Jahrbuch, 94. Jahrgang, 1987, S. 63–78. Zitat auf S. 65.
- 25 Paul Klee: Über die moderne Kunst. In Paul Klee: Kunst-Lehre, Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre, Reclam Leipzig, 2. veränderte Aufl. 1991, ausgewählt und herausgegeben von Günther Regel mit den Aufsätzen „Das Phänomen Paul Klee“ und „Der Maler und Kunsttheoretiker Paul Klee als Lehrer“, S. 82. (= *Klee: Kunst-Lehre*).
- 26 Paul Klee: Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, hrsg. und bearbeitet von Jürg Spiller, 2. Aufl. Basel/Stuttgart 1964. Das Zitat in der Einleitung Spillers, S. 21. (= *Klee: Bildnerisches Denken*).

„Die seltsame Vorstellung, der Künstler denke nicht, während der Wissenschaftler nichts anderes tue...“

Der Künstler „denkt, während er arbeitet. Sein Denken nimmt im Objekt jedoch unmittelbar Gestalt an.“

Malen, ... heißt Denken, und zwar Denken in einer seiner tiefgreifendsten Formen.“
John Dewey²⁷

„Das erste Produkt menschlicher Kreativität (ist) der Gedanke. ... Und ich möchte ihn regelrecht objekthaft den Menschen sichtbar machen, seinen Entstehungsprozeß. Und sage aus diesem Grund: *Denken ist Plastik*“²⁸

„Aber wenn es ... die Aufgabe der Kunst ist, dem Menschen ein Bild seines eigenen Wesens zu vermitteln, dann muß man ... Gedankenwege gehen, die ein größeres Bild vom Denken entwerfen als eben dieses rationalistische, materialistische Bild vom Denken. Denn höhere Formen von Denken sind *Intuitionen* und *Inspirationen* und *Imaginationen*, die haben den Begriff des Bildes noch unmittelbar im Begriff. Denn ‚Imagination‘ heißt: das Bild, das Imago. ...

Daß das Denken so bildhaft werden kann, das muß doch einmal diskutiert werden.“
Joseph Beuys²⁹

Diese ungewöhnliche Häufung von Motti mag auf den ersten Blick befremden, aber sie ist notwendig, denn diese Äußerungen von so unterschiedlichen Künstlern und Philosophen – vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart –, verbindet ein gemeinsamer Grundgedanke und sie führen direkt ins Zentrum der Thematik der vorliegenden Schrift, nämlich zum Verhältnis von Denken und Bilden, zum Inbegriff „Bildnerisches Denken“.

Dabei geht es aber nicht, wie man vorschnell vermuten könnte, um das Verhältnis von philosophischer Reflexion über Kunst einerseits und vermeintlich nichtreflexiver künstlerischer Tätigkeit andererseits, sondern es geht um *das Denken des Künstlers* im umfassenden Sinn und seine Beziehung zur bildnerischen Praxis. Also nicht die philosophische Theorie über Kunst soll hier thematisiert werden, sondern die vom Künstler selbst verfaßte Theorie über Kunst, die man *Künstlertheorie* nennt und für die es spätestens seit Paul Klee den treffenden Ausdruck des „*Bildnerischen Denkens*“ gibt.³⁰ Unter Bildnerischem Denken verstehe ich hier das

27 John Dewey: Kunst als Erfahrung, Frankfurt a.M. 1988, S. 23, 24, 59.

28 Joseph Beuys in: Selbstdarstellung. Künstler über sich, hrsg. von Wulf Herzogenrath, Düsseldorf 1973, S. 33. (= *Beuys: Selbstdarstellung*).

29 Joseph Beuys in: Gespräche mit Beuys. Joseph Beuys in Wien und am Friedrichshof, hrsg. von Theo Altenberg, Klagenfurt 1988, S. 137. (= *Beuys: Gespräche*).

30 Siehe Anm. 26. Ich benutze den Begriff des „Bildnerischen Denkens“ nicht in der schon eingeschränkten Bedeutung, wie er gelegentlich zur Kennzeichnung der pädagogischen Schriften Klees benutzt wird, die Klee selbst auch anders, nämlich „Beiträge zur bildnerischen Formlehre“, genannt hat und von denen er 1925 im von ihm so genannten „Pädagogischen Skizzenbuch“ eine Auswahl der wichtigsten Zeichnungen und kurzen Kommentare veröffentlicht hat. „Er beabsichtigte mit diesem Buch, Schülern zum besseren Verständnis und leichteren Einstieg in sein Lehrprogramm eine ‚Grundlage zu einem Teil des theoretischen Unterrichtes am Staatlichen Bauhaus zu Weimar‘ zu geben“, wie Klee in seiner Vorbemerkung der Erstausgabe feststellt. Siehe dazu: Paul Klee: Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Bd.1, Faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskripts von Paul Klees erstem Vortragszyklus am

ganze weite Spektrum sprachlicher Äußerungen der Künstler zur Kunst – von der genauen Analyse der bildnerischen Elementarmittel: Linie, Hell/Dunkel und Farbe, ihren Kombinationsmöglichkeiten im Bild und ihrer pädagogischen Aufbereitung, wie zum Beispiel bei Klee und Josef Albers³¹, bis hin zur tiefgründenden kunstphilosophischen Spekulation eines Piet Mondrian³², gleich ob es sich um geschriebenes oder gesprochenes Wort handelt und gleich, ob Ansätze zu einem gedanklichen System vorliegen, wie zweifelsohne bei Kandinsky³³, oder nur eine Sammlung aphoristischer Bekenntnisse wie bei Pablo Picasso.³⁴

Daß das Denken des bildenden Künstlers selbst den Rang von Philosophie erreichen kann, ist kein Widerspruch zur thematischen Eingrenzung auf das „Bildnerische Denken“, sondern schon ein antizipiertes Resultat dieser Untersuchung. In diesem Sinn werden deshalb auch die Künstleräußerungen zitiert und behandelt wie Philosopheme.³⁵ Die Konzentration auf die intellektuelle Artikulation und Leistung von Künstlern impliziert natürlich, daß auch das Denken von Philosophen und anderen über Kunst zwangsläufig zum Vergleich mit demjenigen der Künstler herangezogen werden muß. Denn gerade die Konfrontation von philosophisch-wissenschaftlicher Reflexion mit *künstlerischer* macht die Relevanz letzterer offen-

Staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22, hrsg. von Jürgen Glaesemer, Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bd. 2: Anhang zum faksimilierten Originalmanuskript, Transkription und Einleitung von Jürgen Glaesemer, Basel/Stuttgart 1979, S. 4, (= *Klee: Bildnerische Formlehre*) und Paul Klee: Pädagogisches Skizzenbuch, München 1925 (Bauhausbücher 2, hrsg. von Walter Gropius und László Moholy-Nagy). Zitiert wird nach dem Reprint dieses Buches, hrsg. von Hans M. Wingler in der Reihe „Neue Bauhausbücher“, Mainz 1965, (= *Klee: Pädagogisches Skizzenbuch*).

- 31 Josef Albers: *Interaction of Color*. Grundlegung einer Didaktik des Sehens, Köln 1970. (= *Albers: Interaction*).
- 32 Piet Mondrian: *Neue Gestaltung*, Neoplastizismus, Nieuwe Beelding, Neue Bauhausbücher, hrsg. von Hans M. Wingler, Mainz 1974 (= *Mondrian: Neue Gestaltung*). Diese Ausgabe ist ein Reprint der „bauhausbücher“ Bd. 5 von 1925.
- 33 Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912. Zitiert wird nach der 10. Aufl., mit einer Einführung von Max Bill, Bern 1973. (= *Kandinsky: Über das Geistige*), und Wassily Kandinsky: *Punkt und Linie zu Fläche*. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, Bauhausbücher Bd. 9, München 1926. Zitiert wird nach der 7. Aufl. mit einer Einführung von Max Bill, Bern 1973 (= *Kandinsky: Punkt und Linie*).
Der enge innere Zusammenhang *aller* Schriften Kandinskys ist evident. Er selbst schreibt im Vorwort zu „Punkt und Linie“, S. 11: „Es ist vielleicht nicht uninteressant zu bemerken, daß die in diesem kleinen Buch entwickelten Gedanken eine organische Fortsetzung meines Buches ‚Über das Geistige in der Kunst‘ sind. Ich muß mich in der einmal eingeschlagenen Richtung fortbewegen.“
- 34 Pablo Picasso: *Wort und Bekenntnis*. Die gesammelten Zeugnisse und Dichtungen mit Beiträgen von Nikolai Berdiajew, C.G. Jung und D.H. Kahnweiler, Zürich 1954. (= *Picasso: Wort und Bekenntnis*).
- 35 Siehe dazu die Dissertation von Andreas Hochholzer: *Evasionen – Wege der Kunst*. Kunst und Leben bei Wl. Solowjew und J. Beuys. Eine Studie zum erweiterten Kunstbegriff in der Moderne, Würzburg 1992. (Eichstätt, Univ. Diss. 1991). (= *Hochholzer: Evasionen*). „Der Verfasser benutzt die Aussagen einzelner Künstler zur ästhetischen Problemlage, ähnlich wie die anerkannter Philosophen. Über die Logizität ließe sich streiten – aber das gehört schon selbst zur Diskussion heutiger Ästhetik“, schreibt Hochholzer S. 13.

bar. Dies belegt auch jene jüngste philosophische Denkrichtung, die den unglücklichen Namen „Postmoderne“ trägt. So vertritt Wolfgang Iser die These der „Geburt der postmodernen Philosophie aus dem Geist der modernen Kunst“. Der moderne Künstler weiß sehr wohl, „daß sein *künstlerisches Denken philosophisch Relevantes enthält* – jedoch in implizierter Form“.³⁶

Um gleich einem Mißverständnis vorzubeugen: die Themenstellung meiner Schrift hebt nicht an von der Diskussion um die Postmoderne, sondern sie ergab sich zwangsläufig aus der mehrjährigen Beschäftigung mit moderner Kunst im allgemeinen und den *dazugehörenden* Künstlertheorien im besonderen. Wenn sich nun meine Thesen mit einigen postmoderner und anderer Philosophen decken, dann ist das sicher nur zum einen ein glücklicher Zufall – der seltene Kairos des Forschers –, und zum anderen ein Indiz dafür, daß die bis in die unmittelbare Gegenwart oftmals verschmähten und leichtfertig abqualifizierten Künstlerreflexionen³⁷ von irreversibler Wichtigkeit nicht nur für die Kunst des 20. Jahrhunderts sind.

2. Kunst und Leben – der Erweiterte Kunstbegriff

„Als Luxus darf die Kunst nicht betrachtet werden; in allem drücke sie sich aus, sie gehe über ins Leben, nur dann ist, was seyn soll.

Freude und Stolz sind mir meine großen Künstler. Des Staatsmanns Werke werden längst vergangen seyn, wenn die des ausgezeichneten Künstlers noch erlebend erfreuen.“

Ludwig I,

1846 bei der Grundsteinlegung für die Neue Pinakothek in München³⁸

„Wenn sich die Kunst nicht als lediglich praktisch-zweckmäßige Angelegenheit einerseits und nicht als nur in der Luft schwebende l'art pour l'art andererseits entwickelt, so werden ihre Beziehungen und Zusammenhänge mit anderen geistigen Gebieten und endlich mit der Gesamtheit des ‚Lebens‘ im allgemeinsten Sinne voll in Kraft treten. Die Kunst wird dann als lebensschöpferische Kraft mit so einer Klarheit einwirken, daß die heutigen Zweifel über ihre Bedeutung und Berechtigung als Resultat einer rätselhaften Verblendung vorkommen werden.“

Wassily Kandinsky³⁹

36 Wolfgang Iser: Die Geburt der postmodernen Philosophie aus dem Geist der modernen Kunst. In: Philosophisches Jahrbuch, 97. Jahrgang 1990, S. 15–37, Zitat S. 16, Hervorhebung vom Verfasser. Dieser Aufsatz ist auch abgedruckt in dem Sammelband Wolfgang Iser: Ästhetisches Denken, Reclam Stuttgart, 2. Aufl. 1991 (= *Iser: Ästhetisches Denken*). Nach dieser Ausgabe wird im folgenden zitiert. Iser bezieht sich in dem Zitat auf das Denken Jean Dubuffets. Seine Aussage läßt sich aber ohne jede interpretatorische Willkür verallgemeinern, wie meine Mottos schlagkräftig belegen!

37 Siehe unten meine Kritik an Armin Zweites Interpretationen der Künstlertheorien von Beuys und Kandinsky.

38 Zitiert nach Christian Lenz: Die Neue Pinakothek in München, München 1989, S. 25.

39 Wassily Kandinsky: Abstrakte Kunst. In: Der Cicerone, Leipzig, 17, 1925, S. 639–647, Zitat S. 639. (= *Kandinsky: Abstrakte Kunst*).

Die interdisziplinäre Öffnung der Kunstgeschichte⁴⁰ – nicht nur zur Philosophie –, sollte selbstverständlich sein, denn auch die Kunst öffnet sich anderen Disziplinen (inklusive anderer Medien) und erweitert erheblich ihren nur scheinbar engen Geltungs- und Wirkungsbereich als ästhetische Stimulanz. Schon immer hat die Kunst Einfluß auf gesellschaftliche Entwicklungen genommen. Wenn Beuys provozierend von einem „erweiterten Kunstbegriff“⁴¹ spricht, ist diesem historischen Faktum Rechnung getragen. Laut Beuys soll „... sich die Kunst ja auf das Leben und auf alle Menschen beziehen“⁴², aber auch Kandinsky schon forderte in seinem Konzept einer „Synthetischen Kunst“ I. das Niederlegen der „Mauer“ zwischen „Materiellem Leben“ und „Geistigem Leben“ und II. die Überwindung der „Teilung“ des geistigen Lebens in „Religion, Moral, Kunst, Wissenschaft, Philosophie“, sowie III. die Überwindung der Teilung in „Bildende Künste, Musik, Tanz, Dichtung“. Auch die Aufsplitterung der „Bildenden Künste“ in „Malerei, Plastik, Architektur“ und IV. die Zerteilung der Malerei in „Portrait, Genre, Landschaft“ sollte überwunden werden (Siehe Abb. 1).⁴³

Kandinsky sah in seinen Bühnenkompositionen und in seiner Malerei jeweils eine Synthese seiner Utopien realisiert. „Ich habe vor Jahren einen Versuch gemacht, verschiedene Künste in einem Werk zu verwenden, aber nicht im Prinzip der Parallele, sondern des Gegensatzes – ‚Gelber Klang‘...“. Kandinsky weiter: „In der IV. Teilung sind die Mauern dank der abstrakten Kunst gefallen – keine

- 40 Zum Problem der „Kunstgeschichte im interdisziplinären Zusammenhang“ siehe den gleichnamigen Aufsatz von Lorenz Dittmann in: Internationales Jahrbuch für interdisziplinäre Forschung, hrsg. von Richard Schwarz, Bd. II, Berlin, New York 1975, S. 149–173. (= *Dittmann: Interdisziplinärer Zusammenhang*). Wie schwierig eine fruchtbare Kommunikation selbst mit benachbarten Disziplinen seines Faches zu führen ist, weiß jeder, der schon einmal eine „interdisziplinäre“ Lehrveranstaltung durchgeführt hat. Aber auch um den innerdisziplinären Zusammenhang der Kunstgeschichte steht es nicht zum Besten. So zitiert zum Beispiel Heinrich Dilly in seinem Beitrag: Wechselseitige Erhellung – Die Kunstgeschichte und ihre Nachbardisziplinen (in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hrsg. von Hans Belting, Heinrich Dilly u.a., Berlin 1985, S. 283–297), weder eben erwähntes Jahrbuch noch Dittmanns Aufsatz! (= *Kunstgeschichte: Einführung*).
- 41 Einen guten Einstieg in die Beschäftigung mit Beuys bietet das Buch von Heiner Stachelhaus: Joseph Beuys, Düsseldorf 1987. Zitiert wird nach der Taschenbuchausgabe München 1989, (= *Stachelhaus: Beuys*). Ein Manko dieses Buches ist, daß die Zitate nicht mit ihren Fundstellen belegt sind. Zum „erweiterten Kunstbegriff“ siehe S. 79 ff.
- 42 So Beuys in seinem Vortrag von 1977 „Eintritt in ein Lebewesen“, in Volker Harlan, Rainer Rappmann und Peter Schata: Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys, Achberg 3. Aufl. 1984, S. 123–128, Zitat S. 124. (= *Harlan: Soziale Plastik*).
- 43 Wassily Kandinsky: UND. Einiges über Synthetische Kunst. Erstmals veröffentlicht in der internationalen Zeitschrift: i 10 (Amsterdam), I no. 1, 1927, S. 4–10. Wiederabgedruckt in Uwe M. Schneede: Die Zwanziger Jahre, Manifeste und Dokumente deutscher Künstler, Köln 1979, S. 190–195, Zitat S. 190. Dieser wichtige Artikel Kandinskys wird im folgenden zitiert als: *Kandinsky: „UND“* nach dem Abdruck bei *Schneede: Zwanziger Jahre*. Bei Schneede ist auch das Schema abgebildet, das Kandinsky seinen Artikel erläuternd gezeichnet hat. (siehe Abb. 1) Unter dem Titel „und“ ist der Aufsatz auch abgedruckt in Wassily Kandinsky: Essays über Kunst und Künstler, hrsg. und kommentiert von Max Bill, Bern 3. Aufl. 1973, S. 97–108. (= *Kandinsky: Essays*). Hier ist Kandinskys Schema nicht abgebildet.

Unterteilungen, sondern Malerei als solche.“⁴⁴ Noch darüber hinaus liegt im Gesamtwerk Kandinskys eine einmalige *Synthese* aus Malerei, Dichtung und Wissenschaft vor – aus Theorie und Praxis, *intellektueller und bildnerischer* Artikulation – und seine Person selbst, in ihrer großen Vielschichtigkeit synthetisiert zum und das „Gesamtkunstwerk.“ Marcel Duchamp sagt: „Der Künstler selbst muß ein Meisterwerk sein“,⁴⁵ und Laszlo Moholy-Nagy: „Was wir brauchen, ist nicht das ‚Gesamtkunstwerk‘, neben dem das Leben getrennt hinfließt, sondern *die sich selbst aufbauende* Synthese aller Lebensmomente zu dem alles umfassenden *Gesamtwerk* (Leben), das jede Isolierung aufhebt, in dem alle *individuellen* Leistungen aus einer biologischen Notwendigkeit entstehen und in eine *universelle* Notwendigkeit münden.“⁴⁶

Kandinsky als „Lebewesen“⁴⁷, als kreativ tätiger Mensch *und* Künstler realisiert in seinem *Leben* das Gesamtkunstwerk. Picasso sagt: „Es kommt nicht darauf an was der Künstler tut, sondern *was er ist*“⁴⁸, – mit anderen Worten was er für ein *Lebe-Wesen* ist und was er als solches realisiert. Man darf in diesen eben genannten Gedanken Vorwegnahmen Beuysscher Ideen sehen, man kann aber auch umgekehrt sagen, daß Beuys in seinem radikalen Denken die Sinns Spitze solcher Überlegungen darstellt. Auf die Frage nach dem persönlichen Kleidungsstück: „Warum tragen Sie den Hut?“ antwortet Beuys: „Das ist ja ein Versuch, den Menschen selbst, sozusagen als Begriff der Kunst in die ganze Arbeitswelt hinüberzuführen. Das heißt, *ich selbst bin in diesem Augenblick das Kunstwerk*. – Das heißt, es soll doch dahin kommen, daß der Mensch selbst das Kunstwerk wird, ... daß das Kunstwerk selbst durch den Menschen realisiert werden kann ..., und daß an dieser Realisation, die Welt zu einem Kunstwerk zu machen, potentiell jeder Mensch teilhaben kann.“⁴⁹ Beuys redet hier nicht etwa einer Ästhetisierung der Lebenswelt das Wort, sondern seine Hoffnung ist – und diese Hoffnung wird ja wohl jeder von uns teilen, „daß das Leben der Erde, nachdem es zuerst vertotet wurde durch die Wirtschaftspraxis der Vergangenheit, durch Versalzung, Verhärtung, Versteinierung, zu einem Hefeteig gemacht werden kann, der in seinem Aufgehen seine aufrichtende Kräfte so formen kann, *daß ein weiteres Leben für dieses Lebewesen Erde möglich ist ...*“.⁵⁰

44 Ebenda, S. 193, Anm. 4 und S. 195, Anm. 7.

45 Marcel Duchamp: Ready made!: 180 Aussprüche aus Interviews und Briefen von Marcel Duchamp. Zusammengetragen, ausgewählt und übersetzt und mit einer Einführung versehen von Serge Stauffer, Zürich 1973, S. 66.

46 Laszlo Moholy-Nagy: Malerei, Photographie, Film, München 1925 (Bauhausbücher, Bd. 8), 2. Aufl. 1927, Neuausgabe Mainz 1967, S. 15.

47 Siehe Beuys „Eintritt in ein Lebewesen“, in Harlan, Soziale Plastik. Beuys: „Wir leben ja schon in einem Lebewesen in uns selbst als ‚Leben-Wesen‘. Wir wissen, daß wir das gemein haben mit den Tieren und Pflanzen.“ (S. 124).

48 Picasso: Wort und Bekenntnis, S. 38. Picasso gibt folgende Beispiele: „Was sich unser Interesse erzwingt, ist Cézannes Unruhe: sie ist Cézannes Lehre! Und die Qualen van Goghs – *die* sind das wahre Drama des Mannes! Alles andere ist Schwindel.“ (S. 39).

49 Beuys: Gespräche, S. 127, 128.

50 Beuys: „Eintritt in ein Lebewesen“ in Harlan: Soziale Plastik, S. 128.

In seinem programmatischen Artikel: „*UND*. Einiges über synthetische Kunst“ von 1927 schreibt Kandinsky: „Die Kunst kann in keiner geistig wertvollen Epoche *außerhalb des Lebens* stehen.“⁵¹ Erinnern und vergewissern wir uns nur kurz des historischen Faktums, wie einschneidend und bis heute folgenreich das Universalgenie Leonardo da Vinci mit seiner „Kunst“ in das *Leben* der Menschheit verändernd eingegriffen hat.⁵² Mit Beuys kann man sagen: „... daß große Zusammenhänge wichtig sind, wenn man sich mit der Kunst auseinandersetzt, in Bezug auf ihren Werdegang zur Individuation...“.⁵³ Gleiches lag auch in der Intention Kandinskys. Dieses war sein Hauptanliegen im Artikel „*UND*“, die Spezialisierungen auf allen Gebieten des materiellen und geistigen Lebens, wie sie sich zwangsläufig aus der Zerteilung in die oben aufgezählten Gattungen im 19. Jahrhundert ergaben, zu überwinden. Das 20. Jahrhundert sollte das Jahrhundert der Synthese sein. „Von außen gesehen kann unsere Zeit im Gegensatz zur ‚Ordnung‘ des letzten Jahrhunderts – ebenso mit *einem* Wort bezeichnet werden – *Chaos*.“ Das scharfe Auge des Künstlers aber kann im Chaos eine andere Ordnung erraten. „Diese Ordnung verläßt die Basis ‚entweder-oder‘ und erreicht langsam eine neue – *und*. Das 20. Jahrhundert steht unter dem Zeichen ‚Und‘.“⁵⁴ Den entscheidenden Impuls zur

51 Kandinsky in Schneede: Zwanziger Jahre, S. 195. Die Dissertation zu Kandinskys Kunsttheorie von Heribert Brinkmann: Wassily Kandinsky als Dichter, Köln 1980 und Evelyn Priebe: Angst und Abstraktion. Die Funktion der Kunst in der Kunsttheorie Kandinskys, Frankfurt a.M. 1986, gehen kaum auf „*UND*“ ein.

Zum Synthese-Konzept Kandinskys siehe die Dissertation von Ulrike-Maria Eller-Rüter: Kandinsky. Bühnenkomposition und Dichtung als Realisation seines Synthese-Konzepts, Hildesheim 1990 (= *Eller-Rüter: Kandinsky – Synthese-Konzept*).

52 Man denke z.B. nur an Leonardos weichenstellende Entdeckung, komplexe Sachverhalte und Funktionen graphisch, d.h. in gezeichneten Schaubildern zu visualisieren, gleich ob es sich dabei um anatomische oder technische Zeichnungen handelt. Auf diese Entdeckung Leonardos ist heute noch jeder Student der medizinischen Heilkunst oder Ingenieurskunst angewiesen! Daher liegt für Beuys in der Person Leonardos der historische Anfangspunkt jenes materialistisch-naturwissenschaftlichen Denkens, dessen Entwicklung zu dem Wissenschaftsbegriff führt, der uns noch heute dominiert. In der Universalität Leonardos aber zeigt sich, „daß das Wissenschaftliche ursprünglich im Künstlerischen enthalten war.“ Beuys in Harlan: Soziale Plastik, S. 46, 47. So auch Karl Jaspers in seinem großartigen Buch: *Lionardo als Philosoph*, Bern 1953 (= *Jaspers: Lionardo*), S. 55: „Die Malerei ist Wissenschaft, ist Ursprung von Wissenschaften, geht über Wissenschaft hinaus.“ In diesem Satz wird die weltgeschichtliche Stellung Leonardos evident. Bei Leonardo stehen „Kunst und Wissenschaft in untrennbarer Personalunion“, wie Wolfgang Welsch es in seinem Aufsatz „Kunst und Wissenschaft“ ausgedrückt hat. In: *KunstForum International*, Bd.85, September, Oktober 1986, S. 124–129 und S. 323. (= *Welsch: Kunst und Wissenschaft*).

Zur Bedeutung Leonardos für die künstlerische Entwicklung Beuys' siehe: Matthias Bunge: Joseph Beuys und Leonardo da Vinci. Vom „erweiterten Kunstbegriff“ zu einem erweiterten Kunstwissenschaftsbegriff. In: *das münster*, Heft 2, 1993, S. 93–106 und Heft 3, 1993, S. 227–236. Teil I des Aufsatzes ist auch abgedruckt in: *Festschrift Lorenz Dittmann*, hrsg. von Hans-Caspar Graf von Bothmer, Klaus Güthlein und Rudolf Kuhn, Frankfurt a.M. / Berlin, 1994, S. 185–197.

53 Beuys: *Gespräche*, S. 126.

54 Kandinsky in: Schneede: *Zwanziger Jahre*, S. 191.