

Michael Kröger

»... gleichsam biologische Urzeichen...«

Die Erfindung biomorpher Natur in Malerei und Fotografie der dreißiger Jahre

Die Kunst ist fast das einzige Medium,
in welchem die ästhetische Achtung
der Natur überlebt (Hartmut Böhme)¹

Umschreibungen

In seinem 1932 in den Sozialistischen Monatsheften veröffentlichten Aufsatz »Zurück zum Ornament« skizzierte der Kunst- und Medienkritiker Ernst Kallai eine der neueren Tendenzen ungegenständlich-figurativer Malerei der dreißiger Jahre. Kallai bezog sich dabei unter anderem auf die Künstler Jean Arp, Foltyn und Kurt Seligmann und charakterisierte deren Werke folgendermaßen: »Die Bilder dieser drei rücken der Natur bis zur innersten Keimzelle, bis zum irrationalen Kern zuleibe. Sie beschreiben gleichsam biologische Urzeichen: phantastische, zugleich triebhafte und ideenhafte Gestalten, Physiognomien, Organismen, in denen Tier, Pflanze und Mensch wesenhaft vereint sind...«²

In einem wenig später veröffentlichten Text (»Zeichen und Bilder«; 1933) sprach Kallai in diesem Zusammenhang von »ideoplastischen Symbolen« und »Figurationen«, die – im Werk von Arp und Seligmann – »auf Gestaltmotive tierischer und pflanzlicher Organismen«³ zurückgehen. Kallais nur andeutungsweise formulierte Umschreibungen verdeutlichen, wie er ein kollektives »Idiom« der Malerei der 30er Jahre zu präzisieren versuchte, ohne dieses vorschnell mit den Begriffen wie »abstrakt« oder »ungegenständlich« zu qualifizieren. Mit Hilfe polarer Gegensätze hatte er bereits 1932 die Eigenheiten der Gestaltbilder gekennzeichnet: »Die ausdrucksvoll lebendige Regsamkeit dieser wesenhaften Figurationen kontrastiert immer gegen einen Flächenraum absoluter Leere. Sie springt buchstäblich aus dem Nichts hervor als faszinierendes Sinnbildzeichen für das Unbegreifliche jeglicher Lebensquelle und in ihr der gesamten Schöpfung überhaupt...«⁴

Für Kallai sind die Ausdrucksdimensionen der biologisch anmutenden Urformen einerseits im betrachterorientierten Zusammenhang »mit unserem eigenen organischen Gestaltempfinden« erfahrbar. Andererseits argumentiert Kallai mit dem Sinn, den die biomorphen Formen durch »ihre Verarbeitung im Kunstwerk erhalten«. Er verteidigt den offensichtlich ornamentalen Charakter, den viele biomorphe Figurationen vermitteln, gegen den Vorwurf des bloß Dekorativen:

»Die Einschmelzung aller Gegenständlichkeit in biologische oder geometrische Urformen und deren Kombinationen hat ... keineswegs den Sinn, die Kunst dem Dasein zu entführen... Im Gegenteil: Gerade durch diese letztmögliche Verdichtung erhält die Form jene universale geistige Beziehungsweise, jene *Gesamtheitsphysiognomik*, in der sich die Urzüge oder utopischen Gipfelungen unseres Daseins gleichnishaft zu offenbaren vermögen. Eben: als Zeichen und Bilder«⁵

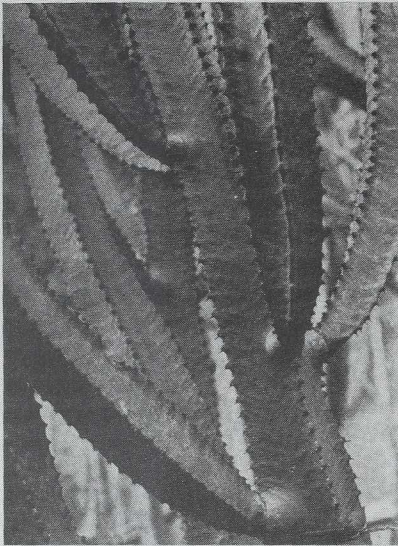
Wie Tanja Frank in ihrem Nachwort zu Kallais Aufsatzsammlung anmerkt, hat

Kallai an diesem Konzept der Bioromantik festgehalten. Er plante sogar 1932, ein Buch mit Mikroaufnahmen von Zellen Werken der abstrakten Kunst gegenüberzustellen und befand sich damit ganz auf der Höhe des Zeitgeistes der frühen dreißiger Jahre – einer Zeit, in der eine Projektion von archetypischen Natur- in Kunstformen keine Seltenheit ist.

Natur-Formen als Muster-Vorbilder

Das Ende der zwanziger Jahre ist nicht nur durch eine Technikeuphorie geprägt, wie sie etwa in der neusachlichen Ästhetik und besonders in den Fotografien eines Albert Renger-Patzsch ihren prägnanten Ausdruck findet. Wie Gert Mattenklott 1981 in seinem kenntnisreichen Einleitungssessay zu Karl Blossfeldts »Urformen der Kunst« ausführlich darlegte, ist diese Epoche von einer regelrechten Faszination gegenüber biomorph stilisierten Kunstformen bzw. einer Renaissance bioromantisch-vitalistischen Gedankenguts des späten 19. Jahrhunderts gekennzeichnet. Populärwissenschaftlich abgefaßte Werke, wie etwa A. Koelschs »Würger im Pflanzenreich« (1912) mystifizierten die naturhaft-zeitlose »Lebendigkeit« der Natur durch Akzentuierung expressiver und dämonischer Gestaltqualitäten. Renger-Patzschs 1927 im »Deutschen Kamera-Almanach« veröffentlichte »Fotografische Studien im Pflanzenreich« sollten dem Betrachter die »formale Schönheit« der Natur vermitteln. Eine 1927 veröffentlichte Foto-Text-Montage in der Zeitschrift »Die Form« (Abb. 1) visualisiert die These, nach der die Technik als »neue Phase der Naturentwicklung«⁶ interpretiert wird. Als »Dokument« dieser Einstellung, die die Ästhetisierung der Technik mittels biologischer Gestaltphänomene bildlich zu präzisieren suchte, wurde eine komplexe Inszenierung von Fotografien verwendet: »Pflanzenfotografien« von Albert Renger-Patzsch, Bilder von Maschinen, einem elektrischen Lichtbogen, gotischer Architektur und einem Klee-Bild unterstreichen zugleich die materielle Verschiedenheit der Objekte aber auch die, durch äußere Gestalt-Ähnlichkeit assoziierbare, Lebendigkeit in der Natur.

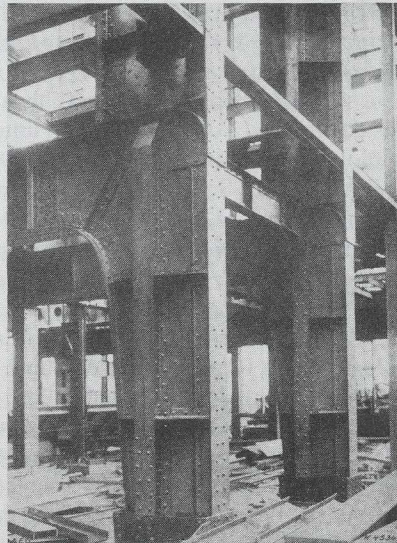
Bildende Künstler und Fotografen, aber auch Naturwissenschaftler und Kunstvermittler (wie z.B. Ernst Kallai und der Naturwissenschaftler, Philosoph und Dozent an der Essener Folkwangschule, Ernst Fuhrmann) waren, in vielfach getrennt voneinander arbeitenden Zusammenhängen, tief in Strömungen bioromantisch-vitalistischen Denkens involviert. Der seit 1900 einsetzende und in den dreißiger Jahren erneut spürbar werdende kollektive Rückgriff auf organische »Urformen« speiste sich – verkürzt gesagt – aus unterschiedlichsten Traditionen: Gestaltvorstellungen aus Goethes Morphologie und Darwins Entwicklungslehre, die botanische Illustrationen verwendenden Musterbücher für den Unterricht an Kunstgewerbeschulen und ein hochgradig ästhetisierender Technikbegriff wirken hierbei zusammen. Besonders die relativ einfachen, aber prägnanten Details von Pflanzenformen dienten dabei, in der Nachfolge von Ernst Haeckels »Kunstformen der Natur« (1899), als »Strukturgeber« (Mattenklott) und als Modell eines ästhetischen Ausgleichs zwischen zweckrationaler Sachlichkeit und organisch-archaischen Naturvorstellungen. Der Versuch, das »Leben der Moderne in das vegetabile von Urformen hinzubilden« (Mattenklott), schlägt sich nicht nur in einer Vielzahl von Pflanzenbüchern, sondern auch in der Entwicklung buchstäblich biomorpher Bildmuster nieder.



EUPHORBIE. Beispiel einer Pflanzenform, deren Struktur den Eisenträgern ähnlich ist. Das Prinzip geringsten Materialaufwands zur Ausübung einer Funktion ergibt hier wie bei dem Bild unten eine ähnliche Form. Aber in der Natur kommt hinzu, daß die Wachstumsenergie von der Wurzel vom Keim aus wirkt und sich im Rhythmus ergibt, der seinen Ausdruck in den Blattansätzen wie in den Stachelwulsten findet. Atmosphärische Einflüsse, Strahlen, Ströme, Bodenverhältnisse erlauben nicht eine ungestörte Auswirkung der Wachstumsenergie, sondern schaffen jene scheinbaren Zufälligkeiten, die wir in der Natur so bewundern. Alles ist in der Natur ein Teil und ist mit dem All verwachsen

FUSS EINES EISEN- RAHMENS FÜR EIN KESSELHAUS.

Gleichmäßiges Verteilen der Last, Materialstärke und Druck, alles ist berechnet und gemessen. Nur die berechneten Kräfte finden ihren Ausdruck, alles Zufällige und Nichtgewollte ist möglichst ausgeschaltet. Systematische Ordnung schafft klare möglichst geometrische Formen. Die technische Form verhält sich zur Naturform wie eine mathematische Kugel zu einer gewachsenen Beere



243

Daß der Rückgriff auf biomorphe Strukturen nicht nur als (muster-)prägendes Vorbild der Ikonographie der dreißiger Jahre Verwendung findet, sondern in gewisser Weise als dritter Weg zwischen neusachlich-funktionaler Technikeuphorie und gegenständlichen Kunstkonzeptionen figuriert, belegen beispielhaft Ernst Kallais Kunstkritiken der frühen dreißiger Jahre. Merkwürdigerweise bezieht sich Kallai nicht auf einen Künstler, der in ähnlicher Weise zeitgenössische Vorstellungen aus der zeitgenössischen Biologie aufgenommen hatte.

In Laszlo Moholy-Nagy' 1929 erschiener Untersuchung »Von Material zu Architektur«⁷ beruft sich der Autor u. a. auf Ergebnisse des Biologen Raoul Francé. Dieser hatte neben vielen anderen weitverbreiteten Schriften »Die Pflanze als Erfinder« (1920) sowie »BIOS. Die Gesetze der Welt« (1921) veröffentlicht. Francé propagierte in diesen häufig populärwissenschaftlich abgefaßten Schriften ein vitalistisch geprägtes, »ganzheitliches« Naturkonzept, in dem der Gegensatz zwischen Technik, Naturwissenschaft und Leben durch notwendig biologisch geregelte Funktionsabläufe auf einen Zustand der Harmonie zusteure.⁸ Die von Moholy-Nagy angestrebte ständige »Optimierung« ästhetischer Gestaltung wurde damit nicht nur nach reinen Funktionsaspekten, sondern unter Rückgriff auf »biotechnische«, gesetzmäßig strukturierte *und* lebendige Gestaltungsprozesse legitimiert.

Moholy-Nagy, der im direkten Anschluß an Francé unter dem »Grundgesetz« »schöpferischer« Tätigkeit, die Herstellung »rein funktioneller Lösungen technisch-biologischer Art« sieht, konfrontiert gestalterische Problemen mit »technischen Lösungen«. »Die Verwendung funktional nutzbarer Elemente innerhalb einer Gestaltung mache dem Gestalter den Grad an »Freiheit« bewußt, die dort beginne, wo »die von uns übersehbare funktion nicht mehr oder noch nicht restlos die gestalt bestimmt. in solchen fällen muß eine gefühlsmäßige sicherheit helfen, die nichts anderes ist als das resultat komplizierter, im unterbewußtsein sich abspielender, letzten endes biologisch bestimmter vorgänge.«⁹ Die »Gestaltung der notwendigen Funktionsabläufe«, die im »Schaffen« der Gestaltung aufgebaut werden, erübrige die Unterscheidung zwischen »Kunst« und »Nicht-Kunst«. Im Gegensatz zur »Komposition« bestimmte die »Konstruktion« eine gewisse Ordnung von »technischen und geistigen Relationen«¹⁰, durch die eine »Kunst des Lebendigen« entstehe.

Durch das Erkennen und Erschaffen von »neuen raumrelationen«, wie sie Moholy-Nagy in zeitgenössischen Raumgestaltungen erkennt, werde, so Moholy-Nagy, das »biologische als Regulator schlechthin« und die Grenzen eines neuen Raumbegriffs sichtbar, in der das »innen und außen, das oben und unten verschmelzen zu einer neuen einheit. öffnungen und begrenzungen, durchlöcherungen und bewegliche flächen reißen die periferie zur mitte und stoßen die mitte nach außen. ein stetes fluktuieren, seitwärts und aufwärts, strahlenhaft, allseitig. meldet dem menschen, daß er den unwägbar, unsichtbar und doch allgegenwärtigen raum – soweit seine menschlichen beziehungen und gegenwärtigen vorstellungen reichen – in besitz genommen hat.«¹¹

Die »Einübung des Elementaren« (Konrad Wünsche), die am Bauhaus grundsätzlich praktiziert wurde, ging dabei mit Vorliebe von »archetypischen Zeichen«¹² aus; orientierte sich Moholy-Nagy an biotechnisch elementaren Strukturen, so sollte beispielsweise Kandinskys »Elementarwörterbuch« ein »Register von Urgedanken

... enthalten, aus dem eine Grammatik und daraus eine ›Kompositionslehre‹ zu elaborieren wäre.«¹³

Der Anteil der Fotografie an der Erfindung biomorpher Formen

Der in den dreißiger Jahren bei vielen Künstlern verbreitete Hang, eine auf biomorphen Ur- und nicht-stilisierten Naturformen gegründete Kunstsprache zu entwickeln, ist nicht nur bei vielen Malern dieser Zeit (u.a. Jean Arp, Willi Baumeister, Max Ernst, Wassily Kandinsky, André Masson, Paul Klee)¹⁴, sondern auch im Werk so unterschiedlich arbeitender Fotografen wie Blossfeldt¹⁵, Renger-Patzsch, Fuhrmann oder schließlich auch im Werk des österreichischen Architekten Fredric Kiesler¹⁶ anzutreffen. Besonders die Fotografiengeschichte hat sich mit diesem Themenkomplex, der Geschichte der Beziehung zwischen dem Medium Fotografie und biomorphen Strukturen – mit Ausnahme Karl Blossfeldts – wenig beschäftigt.

Karl Blossfeldts »Urformen der Kunst« (1928)

Eines der einflußreichsten fotografischen Dokumentationsprojekte des 20. Jahrhunderts trägt den Titel »Urformen der Kunst«. 1928 erschienen die von Karl Blossfeldt aufgenommenen 120 »photographischen Pflanzenbilder« in der ersten Auflage, der nur ein Jahr später schon eine englische und französische Ausgabe folgte. 1926 waren Blossfeldts Aufnahmen, die jeweils eine mehrfache Vergrößerung eines geometrisch-abstrakt wirkenden Pflanzendetails zeigen, publikumswirksam erstmals in der Zeitschrift UHU erschienen.¹⁷ Die ausführlich von Gert Mattenklott untersuchte Rezeptionsgeschichte des Blossfeldtschen Projekts ist in vieler Hinsicht aufschlußreich.

Der als Bildhauer und Modelleur ausgebildete und als Fotograf autodidaktisch arbeitende Blossfeldt hatte bereits 1896 in M. Meurers »Ursprungsformen des griechischen Akantusornaments und ihre natürlichen Vorbilder« vier Pflanzenfotos reproduziert. In leicht vergrößertem Maßstab vor einem neutralen Hintergrund aufgenommen, dienen diese Fotografien als »ornamental verwertbare Naturstudien« (Meurer), als Lehr- und Dokumentationsmaterial für den Unterricht von »Architekten, Kunsthandwerkern und Musterzeichnern«, wie es später im Untertitel von »Meurers Pflanzenbildern« (1899) heißt.

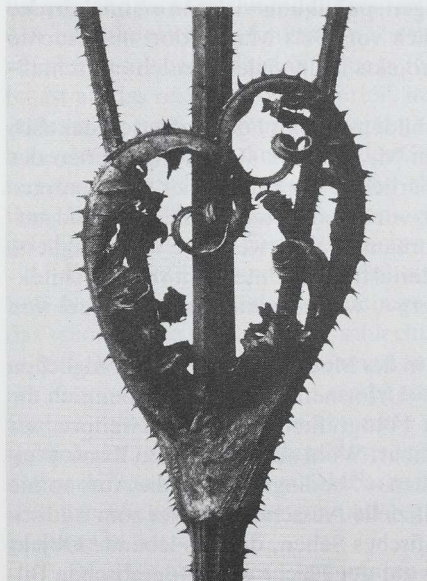
Als Blossfeldt, der seit 1898 Unterricht in der Modellierklasse der Königlichen Kunstgewerbeschule erteilte, erst 1928 seine »Urformen« publiziert, haben sich die Rezeptionsmöglichkeiten gegenüber diesen Fotografien erheblich erweitert: der mediale Aspekt seiner Arbeit wird unübersehbar. Wohl auch durch den Kontext eines den Betrachter aktivierenden »Neuen Sehens«¹⁸ bedingt, fördert die Autonomie der Bildform Blossfeldts, der hochgradig artifizielle Ausschnitt aus der zum Bild stilisierten Pflanzenform ein spezifisch fotografisches Sehen, das das lebende Objekt zugunsten eines ornamentähnlichen Musters auf der Fläche des fotografischen Bildes auflöst. Aus Naturvorbildern sind Musterbilder fotografischer Natur geworden.

Blossfeldts Bildausschnitte verwandeln die Natur in kunstvoll reproduzierte Flächenformen, zu unbestimmten Mustern innerhalb einer fotografischen Bildwirk-

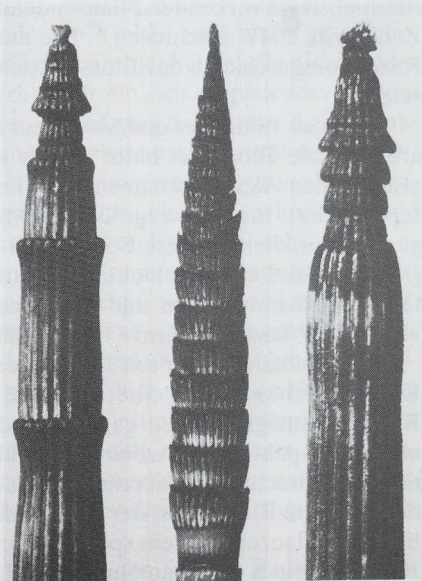
lichkeit. Im Gegensatz zum fiktiven, historistischen Ornamententwurf eröffnen Blossfeldts Pflanzenfotografien eine Sicht auf scheinbar abstrakte, geometrisierte Pflanzenformen, die gerade aufgrund ihrer »urtümlichen«, archaischen Struktur dazu geeignet waren, sowohl ein kontemplativ genießbares *und* ein »vorbildloses« Gegenbild zu allen technischen, seelenlosen Phänomenen des modernen Lebens abzugeben.

Mit der charakteristischen »Sachlichkeit« seiner Pflanzenstudien hatte der Amateurfotograf Blossfeldt einen lange unerschwinglich vorhandenen Diskurs seiner Zeit aktualisiert. In seinem bereits erwähnten Essay zu einer der zahlreichen Neuauflagen des fotografischen Werkes von Blossfeldt beschreibt Gert Mattenklott die Aktualität dieser fotografisch erzeugten »Ikonen«, deren neusachlich geprägte Vitalität genau jenem Zeitgeist der späten zwanziger Jahre entsprach und als »Wunder der Einheit allen Lebens« in kosmologischen, kunstgeschichtlichen, technikästhetischen und vegetabil-sexuellen Ausdrucksdimensionen diskutiert wurde.¹⁹ Mattenklott registriert in diesem Zusammenhang besonders den Zwang, den diese Fotografien auf den Blick des modernen Betrachters ausüben:

»Die Projektion pflanzlichen Lebens in technische Formen folgt dem Ritual des Banns. Die fremd gewordenen und in ihrer starren Gewalt bedrohlichen Dinge werden so lange mit Blicken fixiert, bis ihre Starre sich in Vertrautes auflöst. Das ist eine Version; die andere – desselben Vorgangs: der von der Technik Verfolgte hält inne, ergibt sich und wechselt die Seite. Im Mimikry des demütigen Blicks zurück vermeint er die neuen Gewalten auch in den vegetabilen Formen immer schon am Werke zu sehen, als archaisch ornamentale Urkräfte.«²⁰



2a Karl Blossfeldt: Schlitzblättrige Karde in 4facher Vergrößerung. Aus: *Urformen der Kunst*. Berlin 1928



2b Karl Blossfeldt: a. Winter-Schachtelhalm in 12facher Vergrößerung. b. Schachtelhalm in 4facher Vergrößerung. c. Winter-Schachtelhalm in 18facher Vergrößerung. Aus: *Urformen der Kunst*. Berlin 1928

Dieser höchst ambivalente Anteil an den Erfahrungen der Moderne tritt bei Blossfeldts Fotografien dadurch zutage, daß die Arbeit des Betrachters gefordert wird. Von seinem Blick hängt es ab, inwieweit er die Urformen als zeitlose Strukturen und/oder als komplexe Muster einer durch Technik beherrschten Natur wahrnimmt.

Bereits im Vorwort der ersten Auflage hatte der Entdecker Blossfeldts, Karl Nierendorf, auf einen Aspekt der Modernität dieses doch eigentlich so »zeitlosen« Themas aufmerksam gemacht: »In Filmen erleben wir durch Zeitraffer und Zeitlupe das Auf- und Abschwellen, das Atmen und Wachstum der Pflanzen. Das Mikroskop offenbart Weltsysteme im Wassertropfen... Die Technik ist es die heute unsere Beziehungen zur Natur enger als je zuvor gestaltet und uns mit Hilfe ihrer Apparate Einblick in die Welten schafft, die bisher unseren Sinnen verschlossen waren... [es ist] kein Zufall, daß im gegenwärtigen Augenblick ein Werk erscheint, das mit Hilfe des fotografischen Apparats, durch Vergrößerung von Pflanzenteilen, eine Beziehung aufdeckt zwischen Kunst und Natur, wie sie mit packender Unmittelbarkeit noch niemals dargestellt wurde...«²¹

Auf dieses historisch einmalig Neue, das sich im Medium von »Urformen« verkörpert, wies auch Walter Benjamin treffsicher in seiner Rezension in der »Literarischen Welt« hin: »Urformen der Kunst, gewiß. Was kann das aber anderes bedeuten als Urformen der Natur. Formen also, die niemals ein bloßes Vorbild der Kunst, sondern von Beginn an als Urformen in allem Geschaffenen am Werke waren.«²²

Über das Sichtbare hinaus manifestiert sich in den Pflanzenfotografien eine Weise der Darstellung, die es dem Betrachter nahelegt, Natur auf optischem Wege zu beherrschen – die als Details präsentierten Naturfragmente als Muster-Vorbilder schon bekannter Stilformen zu erkennen. Nierendorf notiert euphorisch: »Dem mit dem Auge der Kamera an die Natur herantretenden Künstler entfaltete sich eine Welt, die alle Stilformen der Vergangenheit umfaßt... Die flatternde Zierlichkeit eines Rokoko-Ornaments wie die heroische Strenge eines Renaissance-Leuchters ... alle gestaltete Form hat ihr Urbild in der Welt der Pflanze.«²³

Während für Nierendorf die »Natur in ihrer Monotonie ewigen Werdens und Vergehens«²⁴ den Raum des zeitlos Unbewußten verkörpert, ermöglicht es der verlebendigende Blick des Betrachters, die statisch-geometrischen (Pflanzen-)Muster in (historische und tradierte) Stil-Formen aufzulösen, die »stumme« Natur mit Hilfe von inneren, analogen Bildern zum Sprechen zu bringen, Ungeordnetes und Fragmentarisches in ein System sprachlicher und bildlicher Ordnung zu bringen – allgemein gesagt: Lebendigkeit in Form von Naturausschnitten Struktur zu geben.

Die bis heute hin spürbare Aktualität der Blossfeldtschen Pflanzendokumentation liegt auch in deren ideologischer Naturkonzeption begründet. Analog zur Linguistik sind die modernen Naturwissenschaften bestrebt, die »Sprache der Natur«, die Entstehung und Simulation kleinster Bauteile des Lebendigen soweit wie möglich beherrschbar zu machen.²⁵ Blossfeldts Fotografien bewegen sich zwischen dieser Spanne: als »sprechende« Muster einer sich in der Natur manifestierenden Lebendigkeit und als bildlicher, »stummer« Ausdruck einer in (Pflanzen-)Formen verschlüsselten fiktiven Analogie künstlerischer Urschöpfung stehen sie beispielhaft für eine durch Technik reproduzierte Bild-Natur.

An einem mit Blossfeldts »Urformen«-Publikation vergleichbaren Projekt arbeitet seit den frühen zwanziger Jahren der Philosoph und Fotograf Ernst Fuhrmann (1886-1956), dessen Werk auch heute noch weitgehend unbekannt ist. Bereits 1924 hatte Fuhrmann im Berliner Auriga-Verlag ein mehrbändiges Fotosammlungswerk »Die Welt der Pflanzen«²⁶ veröffentlicht, dessen zweiter Band über die »Crassula« Fotografien enthält, die Albert Renger-Patzsch zugeschrieben werden. Im Gegensatz zu Blossfeldts Fotografien, die durch enge Ausschnitthaftigkeit und Ornamentcharakter die Flächigkeit des Dargestellten betont, geben die Fotografien dieser beiden Bände noch eher standardisierte Sehweisen (zumeist Aufsicht und Ansicht) wieder. Erst in dem Band »Die Pflanze als Lebewesen. Eine Biographie in 200 Aufnahmen«²⁷ entwickelt der Autor einen fast dramatisch zu nennenden Stil der Bildinszenierung, der fast als Umkehrung der Ästhetik Blossfeldts verstanden werden muß. Eine Abbildung des Besenstrauchs (Abb. 3) zeigt beispielsweise die Geschlechtsorgane der Pflanze in künstlich beleuchteter, stark angeschnittener Sicht – eine bildliche Reflexion der Überzeugung Fuhrmanns, daß animalisch-sexuelle und pflanzliche Lebewesen »in fortgesetzten Wechselbeziehungen miteinander« (Fuhrmann) stehen.²⁸

Anders als im Falle Blossfeldts sollten Fuhrmanns biomorphe Strukturen nicht in einem primär ästhetischen Kontext betrachtet werden, sondern – so Fuhrmann – in ihrer Fremdheit den Betrachter dazu anregen, lebendige Strukturen nicht im Bild, sondern in der Natur zu erkennen. »Wir machen nicht diese Buchausgaben«, heißt es 1924 im Vorwort zum ersten Band der »Welt der Pflanzen«, »um allein schöne Bilder zu zeigen, sondern um die Natur sich mit allen Fäden neu im Menschen einzuwurzeln zu lassen.«

Der Grund für die geringe Popularität der 1930 erschienenen Dokumentation lag sicherlich, wie Mattenklott bemerkt, in der provozierenden »Aufladung der Pflanze mit animalischer Sexualität«²⁹ und damit gleichzeitig in der Unmöglichkeit einer kontemplativen, auf ästhetischer Sublimation aufbauenden Betrachtung der Pflanzenausschnitte.

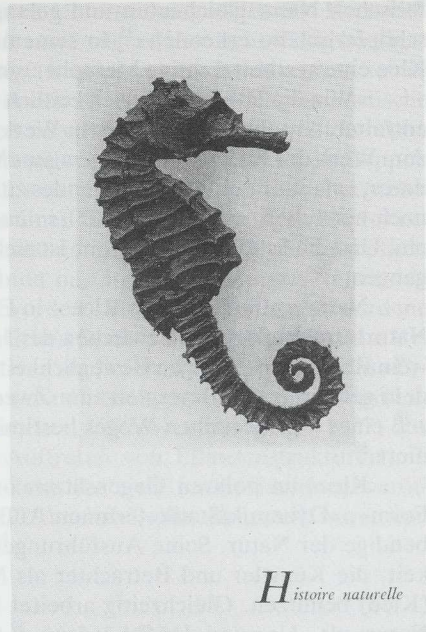
Man Rays »La photographie n'est pas l'art« (1937)

In einem eher indirekt vermittelten thematischen Kontext müssen Man Rays fotografische Naturgebilde gesehen werden. Er publiziert 1937 eine kleine Mappe, in der 12 Fotografien und ein einleitender Text von André Breton enthalten sind. Herbert Molderings hat 1986 die Absichten, die Man Ray mit seinen offenkundig rätselhaften Fotografien verfolgte, im Kontext der Diskussion Man Rays um den Kunstcharakter der Fotografie dargestellt.³⁰ Als Abbildung 9 in dieser Mappe erscheint unter der Bildlegende »Histoire Naturelle« die Fotografie eines Seepferdchens (Abb. 4).³¹

Anders als in Max Ernsts gleichnamiger Frottagebildfolge aus dem Jahr 1926, die eine imaginäre Naturgeschichte präsentiert und dabei vor allem mit dem Gegensatz zwischen mechanisch-serieller und natürlicher Materialstruktur spielt³², offenbart Man Ray dem Betrachter eine demonstrativ kunstlose, gleichsam in der Natur (vor-)gefundene (Ur-)Gestalt, die dem Betrachter als Signifikanten der Verkörper-



3 Aus: Ernst Fuhrmann: Die Pflanze als Lebewesen. Eine Biographie in 200 Aufnahmen. Frankfurt/Main 1930



4 Man Ray: Histoire Naturelle. Aus: La Photographie n'est pas l'Art. Paris 1937

rung einer biomorphen Form erscheinen muß: eine Art Fotografie gewordene Naturgestalt.

Auch andere Fotografien dieser Serie verkörpern Bild gewordene Naturstrukturen: etwa Abbildung 11 (»Cerveau bien ordonné«), die die »Struktur einer mit Blitzlicht beleuchteten Ameisenkolonie«³³ festhält und Abbildung 14 (»Photographie intégrale et cent pour cent automatique«). Alle Fotografien spielen mit dem Gegensatz zwischen »naturhaft« codierbarer Form und anonymem, »ready-made«-artig verschlüsselten Objektcharakter, zwischen kontingenten, medialen Zeichen und einer (surrealistisch aufgeladenen) Bildwirklichkeit, die fotografiert wurde.

Paul Klees Rückgriffe in die (Ur)-Natur

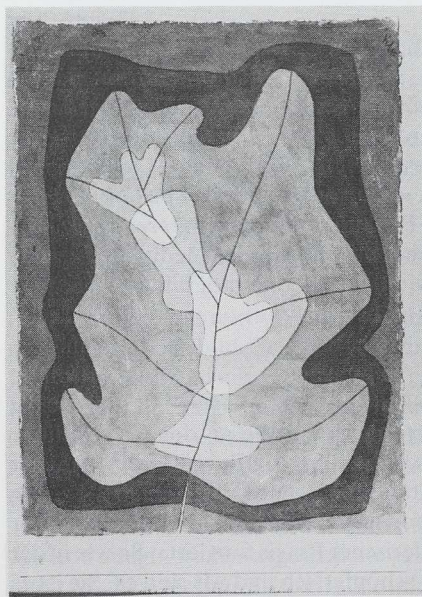
Eine ins Überhistorisch-Kosmische gewendete Orientierung an den »Dingen der Natur und des Lebens« vertrat bekanntlich schon frühzeitig Paul Klee.³⁴ In seiner 1920 entstandenen Schrift »Schöpferische Konfession« entwickelt Klee frühzeitig seine Konzeption der Kunst und des schöpferischen Künstlers, wobei die Natur durchgehend als Medium der Reflexion künstlerischer Praxis fungiert: »So wie in der Natur, so steht es auch mit uns. Die Natur ist schöpferisch und wir sind es. Sie ist es im Kleinen und Kleinsten, und da es hier im Kleinen leichter und mit einem kurzen, intensiven Blick zu erkennen ist, haben wir auch im Kleinen begonnen es der schöp-

ferischen Natur gleichzutun und gelangten unter ihrer Führung leicht dahin, uns schöpferisch zu erkennen«³⁵ In seinem Vortrag »Über die moderne Kunst« führt Klee eine symbolträchtige Metapher ein:

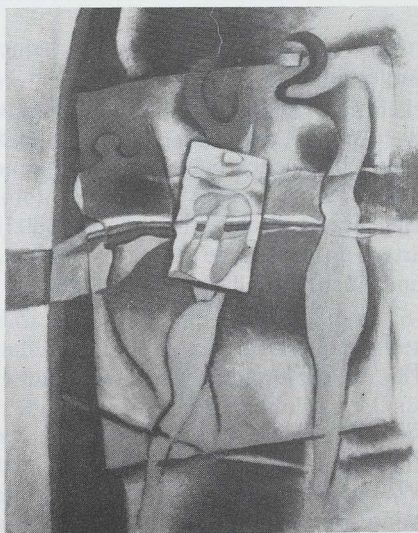
»Wie die Baumkrone sich zeitlich und räumlich nach allen Seiten hin sichtbar entfaltet, so geht es auch mit dem Werk.« Dem Künstler gesteht Klee – in Analogie zum Werk der Natur – nur ein gewisses Maß an Selbstständigkeit zu: er tut nichts anderes, »als aus der Tiefe Kommendes zu sammeln und weiterzuleiten. Weder dienen noch herrschen, nur vermitteln. Er nimmt also eine wahrhaft bescheidene Position ein. Und die Schönheit der Krone ist nicht er selber, sie ist nur durch ihn hindurch gegangen.«³⁶

Natur symbolisiert für Klee – in Erweiterung der biologischer Lebens- und Naturformkonzeptionen zwischen der Jahrhundertwende und den dreißiger Jahren – ein Reich der »geistigen Beweglichkeit«, in der die »Formung ... als Entfaltung aus dem geheimnisvoll Bewegten zum Zweckentsprechenden«³⁷ den Entwicklungsprozess eines künstlerischen Weges bestimmt und die äußerlich sichtbare Form dominiert.³⁸

Klees an polaren Gegensätzen orientierten Naturmetaphern (z.B. »Chaos/Form«, »Dynamik/Statik«, »Innen/Außen«) instrumentalisieren das Chaotisch-Lebendige der Natur. Seine Ausführungen erarbeiten eine Art innerer Maßstäblichkeit, die Künstler und Betrachter als Modell für schöpferische »Formungswege« (Klee) benutzen. Gleichzeitig arbeitet Klee unentwegt an einer Mythisierung der Natur: als »Urgrund der Schöpfung«³⁹ bezeichnet Klee den fiktiven, außerhistorischen Ort, auf den seine Werke bezogen sind.



5 Paul Klee: Belichtetes Blatt. 1919. Kunstmuseum Bern



6 Willi Baumeister: Der Maler. 1936. Staatliche Kunstsammlungen Kassel

Klee hat sich, wie Richard Verdi in seiner Untersuchung »Klee and Nature«⁴⁰ hervorgehoben hat, gerade seit dem Ende der zwanziger Jahre in auffällig häufiger Weise mit biomorphen Strukturen beschäftigt; im Gegensatz zu zahlreichen seiner frühen Pflanzen- und Tierdarstellungen, in denen Klee offensichtlich phantastische und surrealistische »Urbilder« von Pflanzen imaginierte⁴¹, sind Klees biomorphe Blatt- und Samenfigurationen der späten zwanziger und dreißiger Jahren im doppelten Sinne des Wortes vorbildlos. Sein 1929 entstandenes Aquarell »Erleuchtetes Blatt« (Abb. 5) präsentiert einen Einblick in einen fiktiven, zellförmigen Mikrokosmos. Die Grenzen zwischen äußerer, gegenstandsgebundener Identifizierbarkeit und inneren Funktionsgesetzen einer belebten und in sich lebendigen Natur sind gleichsam bildlich ineinander verschränkt worden. Modell und Form gewordene (Natur-)Gestalt werden in einem kontinuierlichen System dargestellt. Ähnliche Beobachtungen lassen sich an biologischen Motiven studieren, die, ähnlich wie das »Erleuchtete Blatt«, die elementaren Strukturen der Entstehung von biologischem Leben⁴² zur Anschauung bringen (z.B. »Die Frucht«, 1932, »Aufkeimung«, 1937).⁴³

Verdi vermutet, daß das plötzliche Auftreten von Pflanzenstrukturen mit Blossfeldts Fotografien in Zusammenhang steht, die nicht nur in Buchform veröffentlicht wurden, sondern vom 11.-16. Juni 1929 auch in Berlin ausgestellt waren und möglicherweise von Klee gesehen wurden.⁴⁴

Signifikanten von »Schöpfung« – Baumeisters »Maler« (1936)

Die Übersetzung archetypisch-biomorpher Strukturen in die eigene Bildsprache prägt besonders auch das Werk Willi Baumeisters. In seinem 1936 entstandenen Werk »Der Maler« (Abb. 6) reflektiert Baumeister mittels einer gestalthaft-organischen Bildsprache einen tradierten Topos neuzeitlicher Malerei: das Thema der Selbstdarstellung des Malers, das, wie Kathrin Hoffmann-Curtius betont, dem Betrachter als ein »Wechselspiel zwischen Empfindungen und Erfindungen von Zeichen«⁴⁵ erscheint. Charakteristisch für Baumeisters Flächen- und Figurenwelt ist die doppelte Unbestimmtheit der biomorph geformten Formen und Bildflächen, die sowohl als (Ur-)Zeichen als auch als Fragmente einer biomorph verschlüsselten (Künstler-)Figur gelesen werden können. Baumeister verknüpft so den Aspekt der Schöpfung von Naturzeichen mit den Figur gewordenen Zeichen. Auf der Fläche des Bildes erscheinen dem Betrachter die Bildelemente als »unkörperliche Hieroglyphen« (Kathrin Hoffmann-Curtius). Diese biomorph formulierten Figurationen evozieren Bilder von Schöpfungsvorgängen⁴⁶, deren Prozeßhaftigkeit durch die auf der Fläche gemalten, künstlichen (Bild-)Muster reflektiert werden. Baumeister präsentiert hiermit eine scheinbar zeitlos vorgestellte ästhetische Erfindung biomorpher (Natur-)Formen. Der Prozeß der Bildkonstruktion entsteht gleichsam durch eine Verkettung biomorpher Zeichenelemente auf einer Fläche im Bild. Mit diesen äußeren Zeichen entsteht ein musterartiges Modell eines Werkes, in dem Teile lebendiger Natur dargestellt werden. In dieser biomorphen Figuration Baumeisters wird damit ein Bezugssystem von Musterzeichen präsent, deren hochgradig selbstähnliche und biomorphe Formen die Modellierung von »Natur« als »sprechende« Zeichen einer historischen Künstler-Natur zu formulieren suchen. Hiermit wird zwar der traditionelle Diskurs der durch eine Künstlerpersönlichkeit bewirkten Erfindung/Schöp-

fung nicht bezweifelt, aber zumindest problematisch: Aufgrund ihrer tendenziellen (musterartigen) Reproduzierbarkeit und Selbstähnlichkeit erscheinen die biomorphen Figuren als Formen, in denen Innen und Außen miteinander verknüpft sind. Die Figuren werden für den Betrachter als immaterielle Muster, als komplexe Zeichenstrukturen lesbar, die als visuelle Signifikanten der »Sprache Natur« lesbar werden. Die im Werk Baumeisters realisierte biomorphe Figuration von Elementen präsentiert sich darüber hinaus dem Betrachter als eine überhistorische Form gewordene »Sprache« einer Bild gewordenen, künstlerischen Wirklichkeit, deren Syntax sowohl mittels (musterbildenden) *Zeichen* einer belebten Natur als auch durch (zeichenhaft wiederholbare) *Muster*⁴⁷ eines fiktiven, selbstähnlichen Schöpfungsprozesses arbeitet und operiert.

Anti-Moderne. Das Epigonale und die Umbewertung künstlerischer Originalität

Von der Kunstgeschichte wurde bisher nur wenig zur Kenntnis genommen, daß eine Vielzahl von bildenden Künstlern und Fotografen seit den späten zwanziger und den frühen dreißiger Jahren mittels biomorpher Figurationen arbeitet.

Eine historisch argumentierende Form der Annäherung an diesen zentralen Themenkomplex von Kunst, Technik und Naturanschauung zwischen 1900 und 1930 hat, wie erwähnt, bisher der Literaturwissenschaftler Gert Mattenklott an der verzweigten Rezeptionsgeschichte des fotografischen Werkes von Blossfeldt unternommen.⁴⁸ Am Schluß der bisherigen Ausführungen steht die naheliegende Frage, inwieweit die biomorphen Figurationen dieser Zeit nicht in allgemeiner Weise als ein Rückgriff auf überhistorische Darstellungsmodelle verstanden werden müssen und inwieweit die Künstler damit im Rahmen einer anti-modernen »Ästhetik des Epigonalen«⁴⁹ operierten. Ein zentrales Merkmal dieser Ästhetik besteht in der Mythisierung und Problematisierung künstlerischer »Originalität«. Bekanntlich erhoben bereits die Surrealisten die Passivität des bloß registrierenden Künstlers zum Anti-Ideal des produzierenden Künstlers. Der »Künstler« fälscht«, notiert z.B. Max Ernst 1934 in einem Ausstellungskatalogtext.⁵⁰ Die surrealistische Fotografie erarbeitet, wie Rosalind Krauss schreibt, keine »schöpferische« Interpretation von Wirklichkeit, sondern ist selbst materielle Präsentation, autonomes fotografisches Bild einer bestimmten, visuell codierten Wirklichkeit, in der der Betrachter die Erfahrung der Natur als zeichenhafte Repräsentation reflektiert.⁵¹ Die hier untersuchte kollektive Verwendung biomorpher Formen im frühen 20. Jahrhundert führt zu einer Konzeption von Natur und künstlerischer Gestaltung, die als Figuration einer fiktiven Naturwirklichkeit gelesen werden muß, deren Zeichenketten aus charakteristischen Mustern bestehen. Gleichzeitig werden diese nicht durch schöpferische Originalität entstandenen Muster als spezifisch gestaltete Formen einer archaisch-überzeitlichen Bildstruktur erfahrbar. In dieser werden Tendenzen des Epigonalen erkennbar.

Nach Darstellung Mattenklotts durchzieht die Moderne seit dem 19. Jahrhundert ein Hang zur Abwehr des Epigonalen, die eine konservative, bewußt »rückschrittlich« orientierte ästhetische Darstellungsform präsentiert. Gegen die Vorstellung einer auf Entwicklung und Originalität hin angelegten Kunst der Moderne äußere sich epigonale Produktivität durch ständigen Rückgriff auf bereits vorhandene Strukturen. Darstellungsmittel wie Verdoppelung, Wiederholung und Vervielfälti-

gung unterlaufen das Dogma »moderner« Originalität – statt der »Erfindung« des Originals übertreibe das epigonale Werk die Gestalt einer scheinbar überholten Entwicklungsphase.

Durch diese ständige Verdoppelung und auf sich selbst bezogene Vervielfältigung von schon Vorhandenem verändert sich die Beziehung zwischen den Werken und dem Kontext »Natur«: der mit biomorphen Formen arbeitende Künstler erarbeitet dabei eine künstlerische Darstellungsform, deren Sprache aus tendenziell invarianten, bereits bestehenden Naturformen »zusammengesetzt« erscheint. Die Geschichte der Natur im Werk wird damit enthistorisiert und gleichzeitig in ihrem eigenen künstlerischen Kontextbezug erkennbar. Innerhalb dieser Darstellungsweise realisiert der Betrachter eine überzeitliche Form der Darstellung, die die Eigengesetzlichkeit der Werkentstehung – in Analogie zur lebendigen Natur – betont.

Eine solche enthistorisierende Betrachtung des Phänomens biomorpher Strukturen in den dreißiger Jahren ist eine möglicherweise wenig überzeugende Art der Erklärung. Sie enthält keine Aussagen über die historische Aktualität dieses so zeitlos wirkenden Phänomens, in dem sich, wie Thomas Brandt betont, ein vielschichtiges »Unbehagen an der mechanischen Zivilisation« artikuliert.⁵² Daß viele Künstler der dreißiger Jahre vom »Wandel geometrischer Formen« zu Bildordnungen finden, die Wachstum und Bewegtheit vermitteln, liegt in der Verschärfung und Überlagerung der Gegensätze zwischen Kunst, Natur und Technik. »Wo das technische Sehen herrscht, hat geistiges Schauen nichts zu suchen« notiert Ernst Kallai 1931 in genau diesem Zusammenhang.⁵³ Wie die Natur mittels Technik und technikorientierter Darstellungsweisen beherrscht wird, ist eine Frage, der sich auch die Künste nicht dauerhaft entziehen können.

Muster-Erkennung. Herrschaft in wahrgenommener Natur

Wo Natur real nicht beherrscht war, schreckte das Bild ihres Unbeherrschtseins. Daher die längst befremdende Vorliebe für symmetrische Ordnungen der Natur.
(Theodor W. Adorno)⁵⁴

Die biomorphen Figurationen, die hier als eine kollektives »Idiom« der Kunstsprache der dreißiger Jahre verstanden werden, erarbeiten letztlich einen neuen Zusammenhang zwischen Werk und Kontext, zwischen der Art der Darstellungsweise und wahrgenommener Natur. »Die Dinge werden entseelt«, so resümiert Ernst Kallai schon 1931 den Prozeß der Ersetzung von menschliche in technische Kompetenzen: »Sie sind nur noch wechselvolle Gelegenheiten zur Selbstspiegelung, zur immer weiteren Selbstentgrenzung des Menschen.«⁵⁵

Die biomorph-verlebendigten Bildordnungen repräsentieren Ausschnitte einer sich selbst ähnlich präsentierenden Natur, in der mit einer Neuordnung künstlerischer Darstellungsformen experimentiert wird. Als Muster repräsentieren diese Figurationen Bilder von organischer »Schöpfung« und eine im Medium der Darstellung vermittelte Erfindung fiktiv gewordener Natur. Als Zeichen einer derart künst-

lich »verlebendigten« Natur der künstlerischen Darstellung wirken sie innerhalb einer bildlichen Kunstwirklichkeit, die sich auf einen Ort innerhalb der menschlichen Natur bezieht.

Die biomorphen Figurationen der dreißiger Jahre sind Beispiele für diese Art von unbestimmter Musterbildung. Biomorphe Bildelemente sind dabei weder als rein ornamental gestaltete (Kunst-)Formen noch ausschließlich als ungeformte (Natur-)Gestalten sinnvoll zu lesen. Muster erarbeiten teilbestimmte Figurationen, also Bildstrukturen, deren Ordnungen als Ausdruck einer bestimmten Aktivität des Betrachters interpretiert werden und unbestimmt wirken.

Muster repräsentieren komplexe Anteile einer Form fiktiv erfundener »Natur« im Bild, deren Darstellung die Geschichte der wahrgenommenen »Natur« reflektiert – und beherrscht. Paradoxaerweise präsentiert ein Muster einen schon wahrgenommenen, selbst aber noch unbestimmten Teil von Natur. Die Geschichte der Wahrnehmung von Natur ereignet sich in der Natur – durch Muster, in denen die Formen erfundener Zeichen mit der Wirklichkeit ihrer Darstellung verknüpft werden.⁵⁶

Offensichtlich werden hierdurch komplexe Zusammenhänge angemessen erkennbar: der gleichzeitigen Wahrnehmung von Natur im Medium der Kunst und Mustern einer Natur in der Form ihrer Darstellung.

Anmerkungen

Ich danke Kathrin Hoffmann-Curtius und Silke Wenk für ihre Diskussionsfreude und kritischen Anregungen.

- 1 Zit. nach: Hartmut Böhme: Verdrängung und Erinnerung vormoderner Natur-Konzepte. Zum Problem der Anschlüsse der Naturästhetik in der Moderne. In: Kunst-Nachrichten, Jg. 24, H. 2, Mai 1988, S. 42.
- 2 Ernst Kallai: Zurück zum Ornament. In: Vision und Formgesetz. Aufsätze über Kunst und Künstler 1921-1933. Hrsg. von Tanja Frank. Leipzig/Weimar 1986, S. 209.
- 3 Ebd., S. 215.
- 4 Ebd.
- 5 Ernst Kallai: Zeichen und Bilder (1933). Zit. n.: ders.: Vision und Formgesetz (s. Anm. 2); S. 219.
- 6 Zit. nach: Die Form, H. 8. 1928, S. 248.
- 7 Laszlo Moholy-Nagy: von Material zu architektur. Neue Bauhausbücher. (Zuerst 1929) Mainz/Berlin 1968.
- 8 Francé spricht in diesem Zusammenhang auch vom (heute in den systemtheoretisch

argumentierenden Wissenschaften benutzten) Begriff der »Selbstregulation«: »Die neue Biologie sucht den lebenden Organismus als »ein unstabiles, aber stationäres System von Teilen« zu verstehen, das sich durch »Ausgleichsfunktionen in seinem Bestande erhält« ... in seiner Form erscheint [das lebendige Geschöpf, M.K.] zunächst als unveränderlich (=stationär), innerlich aber ist es in einem steten Wechsel seiner Teile begriffen (= instabil)... Jeder lebensfähige Organismus (ist) ein harmonisches System von Teilen, die dadurch zu ihrem bestmöglichen Dasein (=Optimum) kommen, wodurch auch das Optimum des Systems entsteht« (Zit. nach: Raoul Francé: Harmonie in der Natur. Stuttgart 1926, S. 46).

- 9 Laszlo Moholy-Nagy: Von Material zu Architektur (s. Anm. 7), S. 69.
- 10 Ebd., S. 71.
- 11 Ebd., S. 222.
- 12 Vgl. dazu: Konrad Wünsche: Bauhaus: Versuche, das Leben zu ordnen. Berlin 1989, S. 89ff. In seiner Untersuchung über die Traditionen und utopischen Gehalte

- der Bauhausästhetik rekonstruiert Wünsche auch den Funktionsbegriff des Bauhauses, der vor allem als »Selbstzweck« definiert wurde, als »von der Natur entwickelte Form«, die »vor und über der kulturellen Tradition« stehe. Zit. n. Wünsche, a.a.O., S. 48.
- 13 Zit. nach: Wünsche, a.a.O., S. 90.
- 14 Vgl. zu Jean Arp: Stefanie Poley; Hans Arp. Die Formensprache im plastischen Werk. Stuttgart 1978, S. 125. – Zu Sophie Taeuber-Arp: Thomas Brandt: Von der Reduktion zum Wachstum. Vom Wandel geometrischer Formen in den dreißiger Jahren. In: Ausst.-Kat.: »und nicht die leiseste Spur einer Vorschrift«. Positionen unabhängiger Kunst in Europa um 1937. Düsseldorf 1987, S. 27 ff. – Zu Wassily Kandinsky: Vivian Endicott Barnett: Kandinsky and Science. In: Ausst.-Kat.: Kandinsky in Paris. 1934-1944. New York 1985. – Zu Willi Baumeister: René Hirner: Anmerkungen zu Willi Baumeisters Hinwendung des Organischen. In: Ausst.-Kat.: Willi Baumeister. Zeichnungen. Gouachen. Collagen. Staatsgalerie Stuttgart 1989, S. 45-53. – Zu Otto Freundlich: Joachim Heusinger von Waldegg: Otto Freundlich. Ascension. Anweisung zur Utopie. Ffm 1987, S. 46f. – Zu Max Ernst: Max Ernst. Retrospektive 1979. Hrsg. von Werner Spies. München 1979, S. 286 (»A l'intérieur de la vue«. 1929). – Allgemein zur russischen Avantgardekunst: Charlotte Douglas: Evolution and Biological Metaphor in Modern Russian Art. In: Art Journal, Summer 1984, S. 153-61.
- 15 Vgl.: Gert Mattenklott: Kunst, Natur und Technik um 1900. In: Karl Bloßfeldt 1865-1932. München 1981, S. 13ff. Mattenklott gibt auch einen Einblick in die Vorgeschichte der Entwicklung von naturhistorischen Leitbildern und Anschauungsmustern im späten 19. Jahrhundert – u. a. bei Gottfried Semper und Ernst Haackel.
- 16 Vgl. dazu ausf.: Dieter Bogner: Vom Strukturdenken zum Strukturalismus. In: D. Bogner (Hrsg.): Fredric Kiesler. Architekt. Maler. Bildhauer. Wien 1988, S. 209-218.
- 17 Vgl.: K. Bloßfeldt: Urformen der Kunst. Nachwort von Ann und Jürgen Wilde. Dortmund 1989, S. 262ff.
- 18 Vgl. dazu ausf.: Andreas Haus: Entwicklung der modernen Fotografie. »Neues Sehen« und »Neue Sachlichkeit«. In: Funkkolleg Moderne Kunst. SBB 7. Weinheim/Basel 1990, S. 20-50.
- 19 Ebda. S. 37 ff.
- 20 Zit. nach: Gert Mattenklott: Karl Bloßfeldt. (s. Anm. 15) S. 29.
- 21 Vgl. Karl Bloßfeldt. (s. Anm. 17), S. 8f.
- 22 Ebda., S. 267.
- 23 Zit. n. Gert Mattenklott (s. Anm. 15.) S. 36.
- 24 Ebda.
- 25 Vgl. dazu: Hans Ulrich Reck: Natur als Sprache. Ästhetische Suggestionen. In: Ausst.-Kat.: Imitationen. Nachahmung und Modell: Von der Lust am Falschen. Basel/Ffm. 1989, S. 118-130. Ich danke Kathrin Hoffmann-Curtius für diesen Hinweis.
- 26 Die Welt der Pflanze. Hrsg. von Ernst Fuhrmann. Bd. 1: Orchideen. Bd. 2: Crasula. Berlin 1924.
- 27 Ernst Fuhrmann: Die Pflanze als Lebewesen. Eine Biographie in 200 Aufnahmen. Frankfurt/M. 1930.
- 28 Fuhrmanns Fotografien sollten belegen, daß »es ein schlafendes, aber im Keim vorhandenes, starkes und vorgeformtes Tierleben in der Pflanze« gebe. »Tier und Pflanze sind zwei entgegengesetzte Pole der einen Lebenssubstanz«. Zit. nach E. Fuhrmann. Die Pflanze als Lebewesen. Frankfurt/Main. 1930 Vorwort (o.S.).
- 29 Gert Mattenklott (s. Anm. 15), S. 40.
- 30 Vgl.: Herbert Molderings: Man Rays »Die Fotografie ist nicht Kunst«. In: Fotogeschichte, 6, 1986, S. 29-40.
- 31 Das artifizielle Naturmotiv des Seesterns taucht übrigens in Fotografien des Bauhäuslers Joost Schmidt auf. Schmidts Fotografien aus den Jahren um 1929-1932 thematisieren offensichtlich im Sinne der Bauhaus-Materialerprobungen den Gegensatz bzw. die ästhetische Wechselwirkung zwischen »weichen«, organischen und »harten«, kristallinen Stoffen. Vgl. die entsprechenden Abbildungen in: Jeannine Fidler (Hrsg.in): Fotografie am Bauhaus. Berlin 1990, S. 144. Offensichtlich waren die biomorphen Formen – insgesamt gesehen – kein Thema der Bauhausästhetik – allerdings mit einer wichti-

- gen Ausnahme: dem »Foto-Ei«, ein Motiv, an dem unterschiedliche Fotografen der dreißiger Jahre eine »grundlegende Geste der Fotografie [darstellen]: den Ursprung zu reproduzieren«. Zit. nach: Louis Kaplan: Foto-Ei. In: Ausst.-Kat.: Fotografie am Bauhaus. a.a.O. S. 255-258. Hier S. 256.
- 32 Vgl. dazu G. Mattenklott (s. Anm. 15), S. 43ff.
- 33 Ebda., S. 35.
- 34 Vgl. dazu ausführlich den Ausst.-Kat.: Paul Klee. Wachstum regt sich. Saarland Museum Saarbrücken. 1990. Die Autoren der Katalogessays widmen sich vorrangig dem Mythos, den Klee der Natur in idealisierender Weise unterlegt, ohne dabei auf den historischen Kontext biromantischer Traditionen der dreißiger Jahre hinzuweisen.
- 35 Vgl. Paul Klee: Das bildnerische Denken. Basel/Stuttgart 1981, S. 259.
- 36 Ebda., S. 82.
- 37 Ebda., S. 169.
- 38 Das Verhältnis zwischen Natur-Form und künstlerisch geformter Darstellungsform scheint in den zwanziger Jahren auch in außerkünstlerischen Zusammenhängen diskutiert worden zu sein. Hermann Friedmann konstatiert in seiner »Welt der Formen« (1925): »Leben sucht überall Form und zwar jegliches Leben, nicht nur das sichtbar gegliederte, kunstreich gebaute, schön bewegte Leben großen Formates, sondern auch das nur mühsam gebaute vom Auge eroberte mikroskopische Leben«. Zit. n.: Hermann Friedmann: Die Welt der Formen. System eines morphologischen Idealismus. Berlin 1925, S. 32.
- 39 Paul Klee (s. Anm. 34), S. 93.
- 40 Richard Verdi: Klee and Nature. London 1984, bes. Kapitel 3 »The world of plants« bzw. S. 106 ff.
- 41 Vgl. zum Beispiel Klees »Urgeschichtliche Pflanzen« (1920) oder »Uhren-Pflanzen« (1924) (Abb. 89 u. 82) in Verdi, S. 97 u. 91.
- 42 Die erste biophysikalisch und biochemisch fundierte Theorie der Entstehung des Lebens wurde 1938 von dem russischen Chemiker Andreas Oparin veröffentlicht. Aus naturwissenschaftshistorischer Perspektive wäre es interessant zu untersuchen, inwieweit Klees theoretische und visuelle Natur-Konzeptionen der (u.a. von Ernst Haeckel verbreitete) Vorstellung getrennt entstandener »Reiche« der Pflanzen- und Tierwelt entgegen stehen. Nach neueren biophysikalischen Theorien bestehen die meisten lebenden Arten (Algen, höhere Pflanzen, Pilze, Einzeller und Tiere) aus sogenannten eukaryotischen Zellen, die erstmals in der Evolutionsgeschichte über die Fähigkeit verfügen, innere Prozesse und äußere Organisation autonom zu regulieren. Vgl. dazu ausf.: Erich Jantsch: Die Selbstorganisation des Universums. Vom Urknall zum menschlichen Geist. München 1988. bes.: Kap.7: Die Erfindungen der Mikroevolution des Lebens. (s. S. 175 ff.) sowie S. 149 (Hinweis auf Oparin).
- 43 Abb. 101 u.104 in Verdi, a.a.O. – Verdi weist darauf hin, daß Klees Verfahren der symbolischen »Verkürzung« schon bekannt war; bereits in der Naturphilosophie des 17. Jahrhundert wurde das Blatt als eigenständiges Lebenssystem betrachtet.
- 44 Verdi, a.a.O. sowie Mattenklott (s. Anm. 15), S. 57, der die erste Ausstellung von Blossfeldt-Fotografien in der Galerie Niendorf in das Jahr 1925 datiert.
- 45 Vgl. Kathrin Hoffmann-Curtius: Die Kampagne »Entartete Kunst«. Die Nationalsozialisten und die moderne Kunst. In: Funkkolleg »Moderne Kunst«. Studieneinheit 21. Tübingen 1990, S. 84 ff. (dort mit weiterer Literatur zu Baumeister).
- 46 Dieser Aspekt wurde ansatzweise in Auseinandersetzung mit Klees und Kandinskys Kunsttheorie von Werner Hofmann entwickelt: »Der »Gegenstand« [der durch die Strukturierung von einfachen Elementen zu komplexen künstlerischen Gebilden entsteht; M.K.] ist nun etwas völlig Neues: er steht zur Natur in keinem Nachahmungsverhältnis, sondern repräsentiert vielmehr ein Element künstlerischer Welterschöpfung.« Zit. nach: Werner Hofmann: Ein Beitrag zur »Morphologischen Kunsttheorie« der Gegenwart. In: Alte und neue Kunst. Wien, 1953, Heft 2, S. 63 ff. hier S. 74.
- 47 In seinem 1953 veröffentlichten Aufsatz

- (s. Anm. 46) schreibt Werner Hofmann andeutungsweise von einer »Ahnung des ›Musters‹ ..., jener Grundgestalt, die vom frühesten Keim her in der Gestalt wirksam ist.« (S. 77) Im Gegensatz zu dieser naturhistorischen Metapher Hofmanns wird hier der Musterbegriff als historische Darstellungsform, nicht als gestalttheoretisch abgeleitete Form begriffen.
- 48 S. Anm. 15. Meines Wissens hat sich als Kunsthistoriker in erster Linie Werner Hofmann mit den inneren Analogien zwischen künstlerischer und naturhafter »Formenwelt« in der Kunsttheorie Klees und Kandinskys beschäftigt. Hofmanns ideengeschichtlicher Ansatz orientiert sich dabei vornehmlich an Goethes naturwissenschaftlichen Schriften und arbeitet mit den Leitbegriffen des *Lebendigen* und des *Gesetzmäßigen*. Vgl. W. Hofmann: Ein Beitrag zur »Morphologischen Kunsttheorie« der Gegenwart. a.a.O., bes. S. 66 ff.
- 49 Vgl. Gert Mattenklott: Das Epigonale – eine Form der Phantasie. In: Merkur, Juni 1984, S. 410-21.
- 50 Zit. nach: Ausst.-Kat.: Max Ernst. Gemälde und Graphik 1920-50, Brühl 1951, S. 30. Thomas W. Gaethgens hat 1979 Ernsts Ablehnung des Künstler-Geniekults und die passive Rolle des surrealistischen Künstlers ganz aus der Perspektive der surrealistischen Theorie des psychischen Automatismus dargestellt: vgl. Thomas W. Gaethgens: Das »Märchen vom Schöpferum des Künstlers«. Anmerkungen zu den Selbstbildnissen Max Ernsts und zu Loplop. In: Max Ernst. Retrospektive 1979. München 1979. S. 43 ff. und S. 77. Auf die Widersprüchlichkeit dieser Konzeption hat Gerd Bauer hingewiesen: Psychoanalyse und Parapsychologie. Der Surrealismus. In: Funkkolleg Moderne Kunst. SBB 6. Weinheim/Basel 1990, S. 11-47. Hier: S. 32 f.
- 51 Rosalind E. Krauss: Photographic Conditions of Surrealism. In: Diess.: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge 1987, S. 113 f.
- 52 Vgl. dazu Thomas Brandt (s. Anm. 14), der den Wandel zu dynamisch bewegten Bildstrukturen als Ausdruck eines ästhetischen Protests gegen eine inhuman werdende technische Entwicklung deutet.
- 53 Zit. nach: Ernst Kallai (s. Anm. 2): Kunst und Technik. S. 189.
- 54 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften Band 7. Frankfurt 1970, S. 102 f.
- 55 Zit. nach Ernst Kallai (s. Anm. 2), S. 192.
- 56 Der hierbei vorausgesetzte Naturbegriff läßt sich allgemein als »kybernetisch« begreifen, als eine komplexe Beschreibung der Materie, in der die »Unterscheidung von ›künstlich Geschaffenem‹ und ›Natur‹ ... an Strenge [verliert].« Vgl. ausf.: Serge Moscovici: Versuch über die menschliche Geschichte der Natur. Frankfurt/Main 1982, S. 102 ff.; hier: S. 108.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Die Form. 1927; Abb. 2a/b: Blossfeldt-Archiv, Ann u. Jürgen Wilde, Zülpich; Abb. 3: F. Fuhrmann, Die Pflanze als Lebewesen. 1930; Abb. 4: Mit freundlicher Genehmigung von Timm Starl/, »Fotogeschichte«, Ffm; Abb. 5: VG-Bild-Kunst, Bonn; Abb. 6: Staatliche Kunstsammlungen Kassel/Neue Galerie