

Christian Bromig

Biomorphismus oder Anthropozentrismus?

Einige kritische Anmerkungen zu Michael Krögers Aufsatz »Die Erfindung biomorpher Natur in Malerei und Fotografie der dreißiger Jahre«

»Alles Werben um ein Kunstwerk muß eitel bleiben, wo nicht sein nüchterner geschichtlicher Gehalt vom dialektischen Erkennen betroffen wird.« Walter Benjamin¹

I.

Michael Kröger kommt zweifellos das Verdienst zu, das Erkenntnisinteresse der Fachwissenschaft auf eine bis heute unterbelichtete Motiv- und Gestaltungstendenz in der modernen Kunst der frühen dreißiger Jahre gerichtet zu haben. Doch wo viel Verdienst ist, heißt noch lange nicht, daß Kritik sich erübrigt hat. Mir scheint, daß Krögers Ausführungen, obgleich sie den Eindruck erwecken, dem Verlangen nach Historizität der Untersuchung Genüge zu leisten, bei näherer Betrachtung eben diesen Anspruch nicht halten können. Sie verlaufen sich in Allgemeinplätzen und benennen statt der Ursachen bestenfalls deren Wirkungen, wenn sie etwa behaupten: »Bildende Künstler und Fotografen, aber auch Naturwissenschaftler und Kunstvermittler (wie z.B. Ernst Kállai und ... 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 [...] aus unterschiedlichsten Traditionen.«² Und so weiter.

Nehmen wir einmal an, Kröger habe Recht mit seinen ziemlich wagemutigen Schlußfolgerungen, so hüllt er sich in den entscheidenden Aspekten in tiefes Schweigen. Er tritt nämlich nicht den stichhaltigen Beweis an, warum gerade »seit 1900« und dann wieder »in den dreißiger Jahren« und obendrein mit einem »erneut spürbar werdenden kollektiven [Sic!] Rückgriff [Sic!]« organische Urformen à la Haeckel und Blossfeldt zum bevorzugten Motiv von modernen Künstlern und den Fotoästheten der Neuen Sachlichkeit avancieren konnten. Auch der übrige Text gibt auf diese Fragen keine schlüssige Antwort – trotz und gerade wegen der Tatsache, daß Kröger zum Beweis seiner These eine zwar fleißige, doch willkürlich wirkende Sammlung populärwissenschaftlich gefärbter Bild- und Textdokumente aus einer Zeitspanne von bald drei (Sic!) Jahrzehnten präsentiert.

Immer wieder müssen Wissenschaftler, Künstler und Fotografen der unterschiedlichsten Disziplinen und Denkungsart herhalten, um des Kunsthistorikers gewissermaßen berufsbedingte Vorliebe, sei es für eindeutige Stilzuschreibungen und Epochenraster, sei es für zeitlos gültige »Formsignifikanten« von den primitiven

Kulturvölkern bis heute zu genügen. Sogar die Betroffenen selber, die Künstler beispielsweise, möchten da nicht zurückstehen, wo immer sie sich zur Schriftstellerei über Kunst im allgemeinen und über ihre eigenen Werke im besonderen berufen fühlen. So verlegten sich auch die Herausgeber des Almanachs »Der Blaue Reiter«, Wassily Kandinsky und Franz Marc, auf das bekannte und bewährte Prinzip des Eklektizismus, »dem jedes Werk aus jeder Zeit und Kultur gelegen kommt, wenn es die These stützt, daß die Formfindungen der Moderne nicht neu sind, sondern immer schon vorhanden waren«, eben als »Kunstformen der Natur« (Ernst Haeckel) oder als »Urformen der Kunst« (Karl Blossfeldt).³ Daß dieser Eklektizismus die grundsätzliche Verschiedenheit von Kunst und Natur verkennt und schon gar nicht die historischen und gesellschaftlichen Zusammenhänge zu begreifen vermag, bedarf wohl keiner weiteren Erklärung.

Ein anderes Unbehagen erzeugt die gelegentlich unsaubere und soziologisch spröde Terminologie. Daß sich – ein Beispiel – »polare Gegensätze« (gesehen auf S. 71) analog der chemischen unversehens neutralisieren können, hat Kröger bei der Formulierung dieser Worte offensichtlich nicht mitbedacht. Jedem, der sich der intensiven Lektüre des Textes unterwirft, dürfte alsbald gewahr werden, daß der Autor sich nicht scheut, von Fall zu Fall auf die leider branchenüblich gewordene Begriffstümelei zurückzugreifen, einem munteren Verwirr- und Versteckspiel hochbedeutsamer Wörter und Wendungen etwa aus dem Jargon der Eigentlichkeit, deren bloßes Wiedererkennen dem Leser suggerieren soll, daß er wie der Autor über die Sache selbst bereits Bescheid wisse.⁴ Unschwer zu erraten, daß sich das Wörtchen »biomorph« nebst dem Präfix »Ur-« als absoluter Spitzenreiter dieser wissenschaftlichen Sprachschöpfung plazieren konnte. Und die Kunst der dreißiger Jahre darf sich glücklich schätzen, jenes neue »kollektive Idiom« (S. 71) namens »biomorphe« Gestaltung auf den Weg gebracht zu haben. Der Fotografie attestiert Kröger den gleichen Erfolg, obwohl sie trotz hochentwickelter technisch-apparativer Hilfsmittel den Originalschauplätzen, sprich: Vorlagen ihrer Derivate, gelegentlich zwar die Schau, nicht aber die Ursache und Wirkung zu stehlen vermag.

Gerade hier, in der bereits per Titel angekündigten, im Text leider nirgends belegten Gleichsetzung biomorpher Bildgestaltung in der Kunst mit ebensolchen Bemühungen aus der »Lichtparfümerie« (Kállai)⁵ zeitgemäßer Fotoästheten, verspüre ich ein drittes Unbehagen, auf das ich später zu sprechen komme. Kurzum: Obgleich diese und andere, sprachliche wie substantiell inhaltliche Ungereimtheiten zum Widerspruch reizen, konzentriere ich meine freilich nicht erschöpfende Kritik allererst auf die erwähnten, aus meiner Sicht wesentlichen Aspekte, um so dem in Frage stehenden Erkenntnisgewinn von Krögers Untersuchung auf die Spur zu kommen.

II.

Gleich zu Beginn seiner Untersuchung beruft sich Kröger auf zwei nicht unbedeutende Aufsätze des ungarischen Kunstkritikers Ernst Kállai, ohne allerdings sich selbst und dem Leser Rechenschaft darüber abzugeben, was denn unter dem klammerheimlich eingeschleusten (S. 72), aus der gleichen Feder stammenden Ausdruck »Bioromantik« zu verstehen sei. Und weil er die genaue Herkunft und Bedeutung dieser Wortschöpfung verschweigt, weiß und sagt er auch nicht, daß sie für Kállai

weit mehr bedeutete als nur ein griffiges Kennwort zur Identifizierung biomorpher Gestaltungstendenzen innerhalb der ersten Avantgardegeneration oder anderswo. Doch bevor ich diesen Einwand präzisiere, erlaube ich mir, den fraglichen Begriff und das von ihm Gemeinte ins rechte Licht zu rücken.

Der Mensch, der einmal angetreten war, sich aus der Abhängigkeit von der Natur zu befreien, mag sich heute rühmen, diesen Unberechenbarkeitsfaktor weitgehend ausgeschaltet zu haben. Auf den leeren Thron setzte er die »mechanistisch-quantitativen Kräfte in Wirtschaft und Technik« und verlieh ihnen uneingeschränkte Herrschaftsgewalt über die unterjochte Natur, über die äußere ebenso wie über die des Menschen selber.⁶ »Je mehr die Zivilisation: auf deutsch die Verbürgerung der Welt im Zeichen dieser Dreifaltigkeit (= Rationalismus – Materialismus – Utilitarismus) Macht über das Leben gewinnt, um so mehr drängt sie die irrationalen Kräfte der Kunst in die modernen Formen eines Katakombendaseins letzter Reserve. In die Isoliertheit der Richtungen, der Romantik, der Anarchie. Aber auch der Fermente. Denn diese »weltfremden« Irrationalisten, die Urbilder der Tiefe und Utopien der Weite, nicht Abbilder einer perspektivischen Kurzsicht schaffen, sind die fermenthaft isolierten Ideenträger einer neuen geistigen Kultur.«⁷ Zum Aufbau einer solchen Kultur bedarf es der »Bioromantik«. Sie allein sei imstande, »den Geist« zu den Müttern«, zu den Urquellen und Trieben des Lebens zu führen.«⁸ Nur sie vermag darauf hinzuwirken, daß einmal, in einem erst noch zu erschaffenden, harmonisch gegliederten Gesellschaftstypus die »kreatürliche Leib-Seele-Einheit, die den Menschen mit Tier und Pflanze« und der übrigen Natur verbindet, Wirklichkeit wird.⁹

Und die Kunst schließlich, Mittler zwischen Ideenmetaphysik und »Lebensstragik« (Mondrian) müsse, zumal als moderne, entsprechende »Urbilder« und »Urzeichen« des Lebens, sogenannte »bioromantische Visionen« entwerfen, denen die »gesammelte Kraft« innewohnt, »an die geheimste Mitte unseres Wesens und unserer Verwurzelung in der Welt zu rühren.«¹⁰ Und zwar jenseits oder oberhalb »der stilistisch sehr verschiedenen Erscheinungen der modernen Kunst«, die sie »zur tieferen Einheit verbindet.«¹¹ Daß die Wahrheit im Brechtschen Sinne auf vielerlei Weise gesagt werden kann, ohne auf die erprobten und bewährten Gestaltungsvorschriften der Vergangenheit zurückgreifen zu müssen, versteht sich von selbst.¹² »Sieghafte Erweiterung und Vertiefung aller Formgrenzen, hart bis an den Rand des sinnlich eben noch Erfäßbaren und Formbaren« – solche und ähnliche Desiderata schreibt Kállai seiner auf Wesensschau und Urbilder verpflichteten, bioromantischen Kunst ins Skizzenbuch.¹³ Diese, nur diese Kunst hat Augen – und auch Ohren – für die »Sehnsucht nach Umkehr und Erlösung, die unsere von Mechanistik gepeinigten Kreatürlichkeit so gewaltig ergriffen hat.«¹⁴ Zuguterletzt: »Die Kunst kehrt in den mütterlichen Schoß der Schöpfung zurück. Das ist der Sinn ihrer Bioromantik.«¹⁵

Rückblickend auf meine eingangs vorgetragene Kritik an Krögers Begriffsapparat behaupte ich nun, daß Kállai diesen Begriff, wenn er ihn schon einmal schuf und ihm seit 1932 immer mehr Bedeutung einräumte, nicht etwa dazu bestimmte, gewisse organisch-biomorphe Gestaltungstendenzen in der damaligen Kunst und Fotografie aufzuspüren und gegebenenfalls deren Zunahme zu konstatieren, sondern um die häufig genug zur Modeerscheinung depravierte Kunstavantgarde dieser Jahre mit »ideeller Potenz« und teleologischer Perspektive aufzufrischen.

Wer wie Kröger in solchem schwierigen, kaum überschaubaren Terrain Forschungen anstellt und den Leser immer dann, wenn ihm die Sache aus dem Griff zu

geraten droht, mit hochtrabend wissenschaftlichen Wortgebilden (siehe besonders S. 72 und S. 76!) traktiert, der muß sich den Vorwurf gefallen lassen, daß es ihm nicht sonderlich ernst sei mit dem Grundsatz, dem Anspruch auf historisch-kritische und damit wissenschaftliche Betrachtung der Dinge Genüge zu leisten. Folglich kümmert ihn auch nicht jene berühmte Maxime von Goethe, wonach es eine »zarte Empirie gibt, die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht und dadurch zur eigentlichen Theorie wird.«¹⁶ Und wenn schließlich der Leser mit einer beliebig wirkenden Zusammenstellung mehr oder minder »beweiskräftiger« Buch- und Bildpublikationen aus der Feder – oder Kamera – teils namhafter, teils unbekannter Autoren konfrontiert wird, die sich obendrein auf eine Zeitspanne von rund drei Jahrzehnten verteilen, dann bezweckt solche gleichsam arrangierte normative Kraft des Faktischen nichts anderes, als den Aufweis der wirklichen gesellschaftlichen Zusammenhänge zu umschiffen. Mit anderen Worten: Es fehlt Kröger an Mut und Bereitschaft, den Gegenstand der Untersuchung als historischen zu betrachten, was heißen soll: die vertraute und bequeme Optik unseres Jahrzehnts mit den Seh- und Denkgewohnheiten der damaligen Zeit zu vertauschen, was auch heißen soll: die Kunst und andere Sparten der ästhetischen Produktion in ihrem gesellschaftlichen Vermittelt- und Abhängigsein zu begreifen. Und da sich Kröger diesen selbst in der Fachwissenschaft kaum mehr strittigen Einsichten verschließt, erlaube ich mir, ohne Anspruch auf erschöpfende Ausleuchtung der Hintergründe, ein denkbare historisches Szenario zu entwickeln.

Trotz Kritik an der »enthistorisierenden Betrachtung des Phänomens biomorpher Strukturen« ringt sich der Historiker in Kröger lediglich zu der Feststellung durch, daß der allenthalben unterschätzten »historischen Aktualität dieses so zeitlos wirkenden Phänomens [...] ein vielschichtiges ›Unbehagen an der mechanischen Zivilisation‹ zugrundeliegt. Auch das nachfolgende Statement bringt keine neuen Erkenntnisse: »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.«¹⁷ In solchen und ähnlichen Sätzen offenbart sich das Vermögen, respektive Unvermögen Krögers, die gesellschaftliche Dimension des Ästhetischen zu bedenken. Er gibt sich mit pauschalen, im Grunde nichtssagenden Wertungen zufrieden. Danach kommt nichts mehr. »Höhere« Einsichten, etwa durch ernsthafte Befragung der Zeitgeschichte, finden nicht statt. Kállai, den Kröger immer wieder gerne zitiert, nimmt dagegen kein Blatt vor den Mund, wenn es darum geht, die gesellschaftlichen Kräfte aufzuspüren, die die unbescholtene autonome Kunst umstellen.¹⁸ Sein Urteil über die Adepten der Neuen Sachlichkeit: »[...] es sollte zu denken geben, wie dieses neuerliche genußfrohe Abschmatzen bürgerlicher Kunsttraditionen durch junge Künstler auffällig mit der Krise der Demokratie zusammentrifft.«¹⁹ Kröger verschweigt uns nicht nur diese »Krise der Demokratie«, die zugleich Bestand und Freiheitsrechte des Individuums bedroht, sondern auch die korrespondierenden enormen Schwierigkeiten besonders freischaffender Avantgardenkünstler, in einem Klima sozialer Deklassierung, revanchistischer Politik und aufkommender Faschismusgefahr überhaupt Fuß zu fassen.²⁰

Moderne Maler komponieren und Architekten bauen im Stile der sogenannten Neuen Sachlichkeit, während in den Unterbauten der Gemeinwesen, nicht nur des deutschen, reaktionäre Gesinnungen und Allmachtsphantasien gären. In der Archi-

tektur ernüchtert diese Sachlichkeit mit strengen kubischen und quaderförmigen Baukörpern, davor das kalte, aseptische Weiß der Fassaden. Worauf die ihr geistesverwandte Kunst mit neo-naturalistischen Oberflächenspiegelungen aus bürgerlicher Realperspektive antwortet.²¹ Beiden graust vor dem vielen Hohlraum dahinter, den die Nationalsozialisten mit großem Geschick und Gespür für Zeitstimmungen aufs vortrefflichste mit Deutschtümelei, Antisemitismus und Großmannssucht aufzufüllen verstanden.²²

»Solche Sachlichkeit hat ihr Ornament daran, keines zu haben. Sie ist längst zum Selbstzweck geworden, dient als Ornamentersatz und wieder zu keinem anderen Zweck als dem der Stärkung der Fassade. Ihr dient schließlich das letzte Motiv der Sachlichkeit, nämlich die weit getriebene und doch abgebrochene, also abstrakt bleibende Rationalität; diese entspricht, in ihrer Abstraktheit, zugleich dem großkapitalistischen Denkstil. Sie entspricht der »kapitalistischen Planwirtschaft« und ähnlichen Anomalien, womit das Kapital zu Formen von morgen greift, um die von gestern am Leben zu erhalten. Die Sachlichkeit dieser Art erlangt natürlich, wie in der Wirtschaft so in der Baukunst so in der Ideologie, erst recht nur Fassade; hinter den eingebauten Rationalitäten bleibt die volle Anarchie der Profitwirtschaft.«²³

Was bleibt außer dem Fassadenmodernismus der Neuen Sachlichkeit und der indiskutabel geschmacklosen, »naturalistisch-impressionistischen« Tendenzmalerei fürs reaktionäre Kleinbürgertum?²⁴ Die »große Abstraktion« Kandinskys etwa oder der idealistisch-visionäre Weltentwurf der Konstruktivisten? Die nicht mehr ganz taufrischen Gefühlseruptionen altgewordener Expressionisten? Haben diese Spähtrupps der modernen Kunst sich nicht selbst zur Nachhut degradiert, wo sie doch anfangs zum Fronteinsatz angetreten waren? Ernst Bloch nennt die Gründe ihrer Krise: »Abstraktes Rebellieren tobte sich dann aus, ohne einen anderen Boden als den der bestehenden Gesellschaft zu finden, nur als einer verneinten, in diesem Schein lebte uferlose Bewegung an sich, uferloser Schrei gegen den Krieg überhaupt, für den Menschen überhaupt. Die abstrakt gesprengte Form stellt sich gerade im selbstgenügsamen, im musisch fixierten Zerfall wieder her, weil sie gegenstandslos blieb, das ist, weil sie keinen Anschluß an wirkliches, klassenhaftes Versinken und Steigen, an andere Gegenstände fand, als die abstrakt abgelehnten der kapitalistischen Dingwelt.«²⁵

Kállai schlägt ähnlich kritische Töne an. Am radikalsten wendet er sich gegen den tatsachenverliebten, »ausschnitt- und detailbegrenzten Realismus unsrer sogenannten jungen Kunst«²⁶, von der Verachtung für die vom »Hitlerbazill« infizierte Kleinbürgerkunst mit ihren »altväterlichen Eingrenzungen und impressionistischen Umschmeichelungen« ganz zu schweigen.²⁷ Womit aber den Hohlraum auffüllen, der sich hinter der Fassadenmalerei der geordneten Bürgerwelt auftut? Kállai weiß um Abhilfe. Wozu schließlich erfand er die »Bioromantik«? In der Tat gab es um die Wende in die dreißiger Jahre eine ganze Reihe gestandener »Abstrakter«, die, wohl aus Protest gegen die gefühlskalte Aufbau- und Ordnungslogik der Konstruktivisten und Gegenstandslosen oder bloß weil es der Zeitgeist so wollte, in zunehmendem Maße mit den Surrealisten und anderen vordem verpönten »Seelenkünstlern« fraternisierten, um sich an deren tiefgründigen, diabolisch-irrationalen Bildwelten zu ergötzen. Angesichts der realen Bedrohung durch hochspezialisierte Technik, Militär und Wirtschaftsmächte erschien ihnen die innere Emigration so notwendig wie unausweichlich.²⁸ Sie privatisierten oder besser: psychologisierten die heraufziehen-

de Katastrophe, gegen die sie anders, etwa durch politische Parteinahme und Opposition, nichts mehr auszurichten vermochten. So blieb ihnen lediglich die Sprache der Sprachlosen, eben die Kunst, in die sie, um wenigstens vor den ärgsten Zumutungen der äußeren Welt bestehen zu können, ihre Ohnmacht zu übersetzen versuchten. Sie wandten sich ab von dem »utopischen Glauben an eine kühle geistige Vollendung des Lebens« und suchten Zuflucht im »Optisch-Unbewußten« (Benjamin), in rational unerforschlichen, abgründigen Jenseitsvorstellungen.²⁹ Wobei sie in diesem Jenseits von Sprache und Begriff, von Vernünftigkeit und Verstandesklarheit die wahre, zumindestens die andere und verborgene Natur des Menschen anzutreffen hofften. Nietzsche spricht von ihr als von einer »qualitas occulta«.³⁰ Auch Bloch sieht hier Qualitäten am Werke, die »falsche Magier« und Nazidemagogen für sich vereinnahmen konnten, weil man »das Verhältnis der ›Irratio‹ innerhalb der unzulänglichen kapitalistischen ›Ratio‹ allzu abstrakt ausgekreist« habe.³¹

Jene Visionäre des »Optisch-Unbewußten« glaubten: Je skurriler das Dickicht der Formphantasien, umso größer die Chance, den irrationalen Faktor im Menschen, das gestaute Trieb- und Seelenleben zum Ausdruck zu bringen. Daher rührt denn auch die leidige Paradoxie von Kunst und des Ästhetischen überhaupt, die darin gipfelt, das schlechthin Unfaßbare, eben den Urgrund der Schöpfung ins Bild setzen zu wollen: so den Metabolismus primitiver Zellengebilde oder die Tätigkeit verborgener Organe oder gar die unberechenbare Bestie im Menschen. Mit dieser quasi-existentialistischen »Ikonographie«³² des Innen- und Urlebens der Natur, die das Rätselhafte und Nichtdarstellbare zur Darstellung zwingt, glaubten jene Künstler der Kompromittierung ihres Schaffens durch die offizielle Kunstdoktrin und ihrem Vasallen, dem gesunden Volksempfinden, entgegen zu können.

Wo immer Kállai gegen Nazikitsch und bourgeoisen »Realismus-Impressionismus« zu Felde zieht, um seiner Bioromantik eine Bresche zu schlagen, muß, wie mir scheint, ein recht bunt zusammengewürfeltes Gemenge von Künstlern und Werkbeispielen aus der zeitgenössischen Malerei und Bildhauerkunst erfolgreichen Vollzug melden. Als Gewährsleute treten an: Die »Abstrakt-Konkreten« der 1931 in Paris gegründeten Künstlergruppe »Abstraction-Création«, unter ihnen solch illustre Namen wie Naum Gabo, Antoine Pevsner, Piet Mondrian, Theo van Doesburg, El Lissitzky, Wassily Kandinsky, Hans Arp, Frank Kupka, Willi Baumeister, Auguste Herbin, Jean Hélion und viele andere; als sogenannte »Bindeglieder« Maler und Bildhauer wie Paul Klee, Fritz Winter, Fritz Kuhr, Joan Miró, Constantin Brancusi, Henry Moore und Ewald Mataré, schließlich die Surrealisten mit Max Ernst und Salvador Dalí, die den Gegenpol zur absoluten konstruktiven Abstraktion bildeten.³³ Von Kállai wissen wir auch, daß er mit Kritik an ästhetischen Konventionen und Doktrinen nie gespart hat. Gerade deshalb sei die Frage erlaubt, ob er mit seiner Bioromantik dem Olymp der »Ismen« lediglich ein neues doktrinäres Kunstprogramm beschert hat? Ausgerechnet der Kritiker selbst gibt uns paradoxerweise die Kritik an die Hand, vor der er sein Kunstideal verschont sehen möchte. »Die Einschmelzung aller Gegenständlichkeit in biologische oder geometrische Urformen und deren Kombinationen hat aber keineswegs den Sinn, die Kunst dem Dasein zu entführen, sie ›in der Luft schweben‹ zu lassen.«³⁴ Eine Behauptung, deren Beweis uns Kállai schuldig bleibt, weil er ihn gar nicht erbringen kann. Kunstgebilde mit rätselhaften, vergleichsweise ungegenständlichen Formwucherungen neigen nun einmal dazu, die spekulative Begabung des Betrachters zu stimulieren, um ihn

schließlich zur Flucht ins Schattenreich des Irrationalen zu bewegen. Indem sie dieses wirklichkeitsabgewandte »zweite Gesicht« der Natur ins Bild setzen, suggerieren sie, dem Zugriff der Verstandeskkräfte ein für alle Mal entronnen zu sein. Dabei vergessen die Künstler, daß sie mit ihren absichtlich (!) rätselhaften, mehr oder minder abstrakten Formerfindungen jener »unerträglichen« Unkenntnis über die letzten Dinge sich entgegenstellen, die zu bewahren sie ursprünglich angetreten waren. So berühren sich die Extreme, die Künstler einerseits, als Statthalter des Irrationalen, und die Verstandesmenschen andererseits. Die Bildersucht macht sich zum Komplizen der szientifischen Naturbeherrschung. Es fragt sich, ob eine derart unentschiedene Kunst wie die der Bioromantik sich überhaupt eignet, jene kaum weniger uneindeutige »Gesamtheitsphysiognomik« zu repräsentieren, »in der sich die Urzüge oder die utopischen Gipfelungen unseres Daseins gleichnishaft zu offenbaren vermögen.«³⁵

Ich schätze Kállai sehr, jedoch nicht so sehr als Prediger und Doktrinär einer biomorph gebauten, diffusen Seelenkunst mit Hang zu laienhafter Psychoanalyse und Psychotherapie, die sich aus der unbewältigten Wirklichkeit diesseits von Traum und Zukunftsvision verabschiedet, sondern bevorzugt als Parteigänger einer damals wie heute sicherlich angreifbaren konstruktivistisch-proletarischen Kunstdoktrin zu Beginn der zwanziger Jahre und, bald ein Jahrzehnt später, als Autor einer nicht gerade zimperlichen Abrechnung mit dem Bauhaus, dessen Tage zu jener Zeit bereits gezählt schienen.³⁶

Mein Resümée: Gesetzt den Fall, Kröger und Kállai wollen mit ihren Thesen vor der Kritik bestehen, bedarf es hierzu, zumal aus heutiger Sicht, einer deutlich präziseren Beweisführung, als Kállai sie seinerzeit unternahm. Und schon gar nicht genügt es, mit einem Minimum an empirischem Aufwand Anspruch auf maximale, sprich: globale Geltung einer These oder Behauptung zu machen. Daher denn auch Krögers diesbezügliche Anstrengungen kaum zu überzeugen vermöchten. Während Kállai sich wenigstens bemühte, eine stattliche Anzahl großenteils auch besprochener Künstler an seine Thesen zu binden, wenn auch mit wechselndem Erfolg, glaubt Kröger sich und den Leser damit zufriedenstellen zu können, einige wenige Namen aus dem Fundus seines Gewährsmannes zu wiederholen (Ein Beispiel: »Jean Arp, Foltyn und Kurt Seligmann«, S. 71) und lediglich in zwei Fällen, für Paul Klee und Willi Baumeister, reichlich abstruse interpretatorische Verrenkungen anzubieten: In der Terminologie hoffnungslos überfrachtet, als gelte es, den Mangel an logischer Durcharbeitung und produktiver Erkenntnis zu kompensieren.³⁷

Trotz der Kritik an Kállais großer Kunstmission, der Bioromantik, wollen wir der modernen Kunst in jenen Krisenjahren zugestehen, daß sie – zumindestens versuchsweise – die allzu abstrakt ausgegrenzte, irrationale Dimension des Lebens, das wirklichkeitsscheue »zweite Gesicht« in Natur- und Weltgeschichte in »Zeichen und Bildern« zum Thema gemacht hat.³⁸ Indem sie der verborgenen, mit Verstandeskraft und Vernunft kaum verstehbaren und schon gar nicht beherrschbaren Trieb- und Seelenwelt im Menschen nachspürt und daraufhin, weil sie mit Schrift und Sprache nicht zu erfassen ist, gewisse »Visionen und Symbole dieser irrationalen Wirklichkeit« schafft, streckt sie ihre Fühler nach einer neuen Lebensordnung aus, die das mörderische Wuchern der mechanisch-quantitativen Kräfte in Wirtschaft und Technik zu meistern und den Menschen zur seelisch-geistigen Selbstbesinnung zu führen weiß.«³⁹ Kállai ahnt es selbst. Die bloße »Erfindung biomorpher Natur« (Kröger),

selbst die gelungensten Visionen vom Urgrund oder der Zukunft unseres Daseins reichen nun einmal nicht aus, jene neue Lebensordnung zu konstituieren, in der der Mensch zu seiner schöpferischen Mitte und damit zu sich selbst zurückgefunden hat. Folglich erwartet Kállai von der Kunst: »Es geht um nichts mehr und nichts weniger als um die künstlerische Vorausfühlung einer endlich wieder sinnvoll und menschenwürdig gebundenen Form des Lebens.«⁴⁰ Der Wert praktisch jeder Kunst, zumal dann, wenn sie sich wie Kállais Bioromantik mit den Ausdrucksformen und -möglichkeiten des Seelisch-Unbewußten befaßt, relativiert sich angesichts der Größe und Dringlichkeit der menschlichen Zukunftsaufgaben, zu deren Lösung es zuallererst der Kraft des Verstandes und einer gehörigen Portion Lebensbejahung bedarf. Nietzsches Philosophie, bekannt für ihre treffsicheren Spruchweisheiten zu allen Lebenslagen und ebenso bekannt für ihre geradezu magische Anziehungskraft auf die Künstler- und Intellektuellenavantgarde des frühen zwanzigsten Jahrhunderts, steuert auch hier die passende Maxime bei, die da besagt, daß »die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehen« sei, »die Kunst aber unter der des Lebens.«⁴¹

III.

Mit fragloser Selbstverständlichkeit diagnostiziert Kröger wie in der Malerei so auch in der Fotografie den Hang zu »biomorph-verlebendigten Bildordnungen« (S. 83) und bescheinigt ihr im gleichen Atemzug den Anspruch auf Kunst, als ob sie mit ihren mehr oder minder gelungenen Reproduktionen ein besonders feinsinniges Verhältnis zu ihrem Naturvorbild begründet hätte. Über die Gründe dieser »Verkünstung«, wenn es denn überhaupt welche gab, hüllt sich Kröger in Schweigen.

Verhält es sich nicht vielmehr so, daß die schon vor der Jahrhundertwende einsetzende und dann immer raschere Zunahme wissenschaftlicher Fotografie einzig und allein von jenem rastlosen, durch nichts aufzuhaltenden Forschergeist bestimmt ist, der sich erst zufrieden gibt, wenn er das »Wunderwerk« Natur ausgeforscht und seinen Archiven überantwortet hat? Bedurfte es nicht zuallererst einer grundsätzlichen Verfügbarmachung und steten Verbesserung der hierfür notwendigen technisch-apparativen Mittel wie etwa der Schaffung von Mikroskopen, hochsensibler Filme und neuartiger Linsensysteme, um zu den seltenen Naturaufnahmen eines Blossfeldt zu gelangen? »In Filmen erleben wir durch Zeitraffer und Zeitlupe das Auf- und Abschwellen, das Atmen und Wachstum der Pflanzen. Das Mikroskop offenbart Weltsysteme im Wassertropfen, und die Instrumente der Sternwarte eröffnen die Unendlichkeiten des Alls. Die Technik ist es, die heute unsere Beziehungen zur Natur enger als je gestaltet und uns mit Hilfe ihrer Apparate Einblick in Welten verschafft, die bisher unseren Sinnen verschlossen waren. Die Technik ist es auch, die uns neue Mittel zu künstlerischer Gestaltung in die Hand gibt.«⁴²

Daß der laienhafte Betrachter angesichts der zahlreichen Pionierleistungen im Gebiet der Fotografie und anderswo in stiller Ehrfurcht zu Boden sinkt und ihnen damit jene teils unterwürfige, teils kontemplative Haltung entgegenbringt, welche bisher der Religion oder dem Kunstwerk vorbehalten war, rechtfertigt noch lange nicht, von der Fotografie als von Kunst reden zu wollen.

»Photographie als Kunst ist ein sehr gefährliches Gebiet«, sagt Sasha Stone.⁴³ Eine noch deutlichere Sprache spricht Walter Benjamin: »Das Schöpferische am

Photographieren ist dessen Überantwortung an die Mode. »Die Welt ist schön« – genau das ist ihre Devise. In ihr entlarvt sich die Haltung einer Photographie, die jede Konservenbüchse ins All montieren, aber nicht einen der menschlichen Zusammenhänge fassen kann, in denen sie auftritt, und die damit noch in ihren traumverlorensten Sujets mehr ein Vorläufer von deren Verkäuflichkeit als von deren Erkenntnis ist.«⁴⁴

Die »Photo- und Kinoaugen« des Massenpublikums (Kállai) schauen gebannt auf die seelenlose Artistik dieser im Vergleich zur Kunst unschlagbar leistungsfähigeren Technik der Bildproduktion. Erstaunen macht allerdings der Anspruch auf Originalität, der den Erzeugnissen notorisch abverlangt wird. Damit wollen beide Seiten, Produzenten wie Konsumenten, die ganz und gar unschöpferische Machart der Bilder vergessen machen. Ihrer abstrakten, weil maschinellen Herstellung entspricht die gleichermaßen abstrakte Organisation ihrer Verteilung und die Nivellierung ihrer Konsumption. Antiquierte, unzeitgemäße Sehgewohnheiten haben sich auf die Gleichförmigkeit und Anonymität der neuen einzustellen.⁴⁵

In den standardisierten Bildwaren der Fotografie Kunstwerke sehen zu wollen, hieße, eine mechanisch erzeugte Massenästhetik aufs Kunstpodest zu heben, der alle wesentlichen Voraussetzungen zu solcher Würdigung fehlen. Der Kunsthistoriker Hermann Beenken gesteht ihr zwar zu, »in bisher als bloßes Abfallprodukt Betrachtetem einen optischen Wert und zugleich auch einen bestimmten geistigen Ausdrucksgehalt« erkannt zu haben. »Eine völlig andere Frage aber ist es, ob man auf diesem Wege etwas wie Kunst zu schaffen vermochte.«⁴⁶

Gerade Kállai, den Kröger als Gewährsmann anführt, trennt die Fotografie von der Kunst, weil er in den bildnerischen Leistungen selbst der ambitioniertesten »Künstler-Fotografen« wegen ihrer bloß technisch-reproduktiven Machart keine Kunst zu erkennen vermochte. Allein den von Hand gefertigten, sinnlich tastbaren Werken etwa der Malerei, welche Idee, vitale Stofflichkeit und Ausführung zu einem einzigen kohärenten Schaffensakt vereinen, traut er zu, die »Urbilder« zu schauen, »die den Organismen zugrundeliegen und für ihren Aufbau in allen Wechselfällen der kausalen Verkettung mit der Umwelt bestimmend bleiben.«⁴⁷

Kállai zufolge besteht der Hauptmangel der Fotografie darin, daß sie keine Faktur besitzt, jene sinnlich faßbare, grob-materielle Grundlage, der die Arbeitspuren des Künstlers unverwechselbar und authentisch einbeschrieben sind. Diese Faktur verleiht der Malerei die ihr eigentümliche »schwingende Spannung zwischen der mitunter groben Faßbarkeit der Gestaltungsmittel und der geistigen Absicht, die sie verkörpern. Und in dieser Spannung liegt die besondere schöpferische Kraft, die eigentliche Schönheit der ganzen Malerei. Dagegen entrückt der Mangel an Faktur selbst die deutlichste fotografische Naturdarstellung unserem stofflichen Wirklichkeitsempfinden.«⁴⁸ Diesen entscheidenden Aspekt bedenkt und erwähnt Kröger mit keinem Wort. Stattdessen unterstellt er der Fotografie eines Blossfeldt oder Renger-Patzsch die gleiche »auf biomorphen Ur- und nicht-stilisierten Naturformen gegründete Kunstsprache« (S. 75), die sich bei Malern wie Hans Arp, Willi Baumeister, Max Ernst, Paul Klee und anderen, weniger bekannten durchaus nachweisen läßt. Gegen diese fahrlässige Gleichstellung wäre, abgesehen von dem der Fotografie eigentümlichen Mangel an Faktur, einzuwenden: Die Malerei erfindet und konstruiert immer neue Bildwelten jenseits des bestehenden Wirklichkeitssystems, während die Fotografie bestenfalls zu gelegentlich kunstvollen, weil ungewöhnlich stark vergrö-

ßerten, ausschnittshaften Reproduktionen nach der Natur fähig scheint. Trotz aufwendiger technisch-apparativer Anstrengungen gelingt es ihr nicht, in die unkalkulierbaren, technikfremden Tiefenregionen von Einbildungskraft und ästhetischer Phantasie einzudringen.

Wenn Kröger schließlich den vielzitierten und oft mißverstandenen Walter Benjamin als Gewährsmann seiner Thesen anführt, stellt er paradoxerweise eben jene Rangleichheit von Kunst und Fotografie in Frage, welche zu suggerieren er angetreten war. Wir wissen von Benjamins kritischer und vor allem differenzierter Haltung gegenüber den neuen industriellen Reproduktionstechniken Fotografie und Film. Und ebenso kennen wir ihn als Kritiker jenes Anthropomorphismus, der selbst den verborgensten Regungen der Natur das Prädikat »Kunst« anzuhängen sucht. »Urformen der Kunst« – gewiß. Was kann das aber anderes heißen 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.«⁴⁹ Nicht alles in dieser gottverlassenen Welt firmiert unter dem Namen »Kunst«. Denn was nützte es der Menschheit, die derzeit sehenden Auges ihren kriegsmäßigen Untergang vorbereitet, die ausgelaufenen Götter ihre Vorfahren umstandslos durch den neuen Gott der Kunst zu ersetzen?⁵⁰

IV.

Jeder Wissenschaftler, der sich von Berufs wegen mit dem Auslegen und Verstehen von Kunstwerken und der betreffenden Theorien befaßt, weiß um die Unwägbarkeiten seines Geschäfts. Stets gilt es zu bedenken, daß sachfremde Vorentscheidungen oder augenblickliche Stimmungslagen des Interpreten in den Deutungs- und Verstehensprozeß miteingehen können. Mangels fachlicher Kompetenz steht es mir eigentlich nicht zu, am methodischen Procedere der Krögerschen Untersuchung Kritik zu üben, weder an ausgewählten Beispielen noch in systematischer Absicht. Zumindestens auf einen Fall möchte ich hinweisen und wage zu behaupten, daß flüchtige Lektüre oder unzureichendes Verständnis des »beweiskräftigen« Materials zu einer groben Fehlinterpretation geführt haben.

Wieder einmal hat Kröger die Natur mit ihrem schier unerschöpflichen Formenreichtum in den Zeugenstand berufen, dieses Mal aber nicht, um seine allgegenwärtige These zu bestätigen, wonach in der Malerei und Fotografie der dreißiger Jahre ein ausgeprägter Hang zur biomorphen Bildgestaltung zu verzeichnen sei, sondern um – etwa mit kritischer Absicht? – den Nachweis für »die Ästhetisierung der Technik mittels biologischer Gestaltphänomene« zu erbringen.⁵¹ Die Beweisstücke: Verschiedene Bild-Text-Montagen aus der Zeitschrift »Die Form« (vgl. Abb. S. 73), die Kröger mit folgenden Worten beschreibt: »Pflanzenfotografien von Albert Renger-Patzsch, Bilder von Maschinen, einem elektrischen Lichtbogen, gotischer Architektur und einem Klee-Bild unterstreichen zugleich die Verschiedenheit der Objekte aber auch die, durch äußere Gestalt-Ähnlichkeit assoziierbar, Lebendigkeit in der Natur.«⁵² Über den Aussagewert dieses teils deskriptiven, teils um Deutung bemühten Satzes möchte ich heute nicht im grundsätzlichen streiten. Eine kritische Bemerkung sei dennoch gestattet. Wo immer – hier wie auch andernorts – die Interpretationsanläufe Krögers sozusagen im freien Fall zwischen Himmel und Erde hei-

misch zu werden versuchen, muß er gezwungenermaßen auf derart bedeutungs-trächtige, weil nichtssagende Formulierungen wie »komplexe Inszenierung« (S. 72) zurückgreifen, damit sich der Eindruck gewichtiger Erkenntnisse einstellt. Zugegeben: Die auf den Fotografien wiedergegebenen »Objekte« zeichnen sich durch »materielle Verschiedenheit« aus. Nur fragt sich, ob sie kraft ihrer »äußeren Gestalt-Ähnlichkeit« die »Lebendigkeit in der Natur« als zwanglose Assoziation erfahrbar machen können. Zuguterletzt kann auch Kröger im Grunde berechtigte Kritik an der »Ästhetisierung der Technik« etwa durch fotografietreibende Neue-Sachlichkeit-Ästheten nicht überzeugen, weil das Beweisstück, eine Druckseite aus der erwähnten Bild-Text-Serie, hierzu keinen zureichenden Grund abgibt. Dort heißt es nämlich: »Die technische Form verhält sich zur Naturform wie eine mathematische Kugel zu einer gewachsenen Beere. [...] 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«, nicht so die Technik, die »alles Zufällige und Nichtgewollte« nach Möglichkeit ausschaltet.⁵³

Den Schluß seines Textes beginnt Kröger mit einer schlaglichtartig erhellenden Einsicht aus Theodor W. Adornos »Ästhetischer Theorie« (S. 83). Ihrer Drastik wegen erlaube ich mir, sie noch einmal zu zitieren: »Wo Natur real nicht beherrscht war, schreckte das Bild ihres Unbeherrschtseins. Daher die längst befremdende Vorliebe für symmetrische Ordnungen der Natur.«⁵⁴ Warum scheut Kröger aber die Mühe, diese aufschlußreichen Sätze zu interpretieren? Dann nämlich hätte auch er jene Einsicht deutlicher herauszustellen vermocht, derzufolge die Fotografie, sofern sie nicht gerade, um wirklich Anspruch auf Kunst zu machen, der surrealistischen Montageästhetik sich verpflichtet hat, Natur bloß als tote kennt, weil sie sie der Herrschaft des Apparats und, was die bildnerische Konstruktion ihrer Produkte anbetrifft, den Koordinatensystemen der szientifisch-technoiden Weltinterpretation unterwirft. »[...] die Autonomie der Bildform Blossfeldts, der hochgradig artifizielle Ausschnitt aus der zum Bild stilisierten Pflanzenform [fördert] 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 Bildwirklichkeit [...]«, zu »scheinbar abstrakten geometrierten 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.«⁵⁵

Auf den ersten Blick erscheint diese Deutung Blossfeldtscher Pflanzenaufnahmen differenziert und nachvollziehbar. In der Tat zählt es zu den eigentümlichsten Leistungen der Fotografie, auch der Blossfeldtschen, den stofflich-gegenständlichen, sprich: empirischen Ursprung ihrer Derivate auszulöschen, um diese als leicht-verdauliche, konfektionierte Bildkost an den Mann zu bringen. »Naturvorbilder« verpuppen sich zu »Musterbildern fotografischer Natur«. Wir wissen auch von der Faszination, die das fotografiebegeisterte Massenpublikum den mikroskopischen Urwelten eines Blossfeldt entgegenbrachte, weil es hier, nur hier die verborgenen Schöpferkräfte der Natur am Werke glaubte, die Wissenschaft und Technik bislang

nicht zu erklären und zu beherrschen vermochten. Trotzdem erlaube ich mir, auf zwei Schwächen der Interpretation hinzuweisen: Erstens begreift sie ihren Gegenstand nicht kritisch (siehe auch Kap. III!). Und zweitens erliegt sie der leidigen Unbedachtsamkeit, die Fotografie wie ein gewöhnliches »kontemplativ genießbares« Kunstwerk zu behandeln.

Abschließend zitiere ich eine Textstelle, deren Dechiffrierung mir erst nach mehrmaliger Lektüre gelingen wollte: »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 künstlich ›verlebendigten‹ Natur der künstlerischen Darstellung wirken sie innerhalb einer bildlichen Kunstwirklichkeit, die sich auf einen Ort innerhalb der menschlichen Natur bezieht.«⁵⁶ Mir scheint, als habe Kröger mit diesen Sätzen das Verständnis seiner Erkenntnisse ohne Not erschwert. Schuld daran hat nicht so sehr das teils unnötig komplizierte, teils unlogische Begriffsinstrumentarium, sondern vielmehr das unproduktive Durcheinander, das der Autor durch seinen Zugriff auf so gegensätzliche Bildmedien wie Malerei und Fotografie sowie auf die ihnen eigentümlichen Ausdrucksmöglichkeiten, das sind: schier unbegrenzte Formphantasie einerseits und phantasieloser Abbildrealismus andererseits, angerichtet hat. Wobei ergänzend anzumerken wäre, daß beide Bildtechniken praktisch nach Belieben, ohne Rücksichtnahme auf die unterschiedlichen Eigenschaften und Gesetzmäßigkeiten ihrer Darstellungsmittel, bald mit der einen, bald mit der anderen Richtung kokettieren.⁵⁷ Es verwundert daher nicht, daß Kröger nach diesem undurchsichtigen Gemenge bei der Kybernetik Halt sucht, die mehr oder minder primitive, von allen Unwägbarkeiten gereinigte Steuerungsmodelle auf die seit unvordenklicher Vorzeit auch ohne menschliches Zutun mit Augenmaß, sprich: vernünftig produzierende Natur übertragen möchte, damit »die Unterscheidung von ›künstlich Geschaffenem‹ und ›Natur‹ [...] an Strenge [verliert].«⁵⁸

Anmerkungen

- 1 Walter Benjamin, Eduard Fuchs, der Sammler und Historiker (1937), zit. nach: Ders., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Ffm. 1977, S. 71.
- 2 Michael Kröger, »...gleichsam biologische Urzeichen...«. Die Erfindung biomorpher Natur in Malerei und Fotografie der dreißiger Jahre, in: Kritische Berichte, 18. Jg., Nr. 4, 1990, S. 71-87 (hier S. 72).
- 3 Walter Grasskamp, Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit, München 1989, S. 87.
- 4 Siehe hierzu Karl Markus Michels herzhafte erfrischende »Kritik der Kunstkritik«, in: Kursbuch, Nr. 99, März 1990, S. 129 ff.
- 5 Diese herrliche Wortschöpfung entnahm ich einer Rezension Ernst Kállais (»Schöne Photos, billige Photos«), in der er nicht gerade zimperlich mit der Werkbundaustellung »Film und Photo« von 1929 ins Gericht geht. (Zit. nach: Ernst Kállai, Vision und Formgesetz. Aufsätze über Kunst und Künstler 1921-1933, hrsg. von Tanja Frank, Leipzig/Weimar 1986, S. 144.) – Kállai, gebürtiger Ungar, nahm

- als Kunstschriftsteller und Kunstkritiker regen Anteil am kulturellen Leben im Deutschland der zwanziger Jahre. Zeitweilig hielt er sich am Bauhaus in Dessau auf und zeichnete von 1928 bis 1929 als Schriftleiter der Hauspublikation gleichen Namens verantwortlich.
- 6 Ernst Kállai, *Kunst und Wirklichkeit*, in: *Forum*, Jg. 3, 1933, S. 11.
 - 7 Ebd., S. 9.
 - 8 E. Kállai, *Bioromantik*, in: *Forum*, Jg. 2, 1932, S. 271.
 - 9 E. Kállai, wie Anm. 6, S. 11.
 - 10 E. Kállai, wie Anm. 8, S. 272f.
 - 11 E. Kállai, wie Anm. 8, S. 271.
 - 12 »Wir werden auf die Wahrheit einen Preis setzen und jede Ellbogenfreiheit gewähren, dazu zu gelangen«, schreibt Brecht 1938. (Zit. nach: B. B., *Gesammelte Werke*, Bd. 19, Ffm. 1977, S. 295; vgl. auch ebd., S. 325).
 - 13 Ernst Kállai, *Rhythmus in Bildern*, in: *Die Weltbühne*, 26. Jg., Nr. 41, 1930, S. 553-556. Zit. nach T. Frank, wie Anm. 5, S. 160.
 - 14 E. Kállai, *Zeichen und Bilder*, in: *Forum*, Nr. 4/5, 3. Jg., 1933; zit. nach: T. Frank, wie Anm. 5, S. 216.
 - 15 E. Kállai, *Bioromantik*, in: *Forum*, 2. Jg., 1932, S. 274.
 - 16 J. W. v. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, in: *Goethe, Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*, Berliner Ausgabe, Bd. 18, Berlin 1972, S. 565.
 - 17 Michael Kröger, wie Anm. 2, S. 83.
 - 18 Vgl. E. Kállai, *Burgfriede in der Kunst*, in: *Die Weltbühne*, 26. Jg., Nr. 13, 1930, S. 463-465. Wiederabgedruckt in: T. Frank, wie Anm. 5, S. 153ff. Und: E. Kállai, *Das Dritte Reich im Bild*, in: *Die Weltbühne*, 27. Jg., Nr. 49, 1931, S. 852-854. Abgedruckt in: T. Frank, wie Anm. 5, S. 169ff.
 - 19 E. Kállai, *Zurück zum Ornament*, in: *Sozialistische Monatshefte*, 38. Jg., Bd. 76, 1932, S. 612ff. Zit. nach: T. Frank, wie Anm. 5, S. 206.
 - 20 Zur »Krisis der Kunst« (Fritz Gaupp) vergleiche: 1. E. Kállai, *Burgfriede in der Kunst*, in: T. Frank, wie Anm. 5, S. 153ff. 2. Paul Westheim, *Amerikanisierung der Kunst*, in: *Das Kunstblatt*, Nr. 4, 1928, S. 97-108. 3. Paul Westheim, *Die tote Kunst der Gegenwart*, in: *Das Kunstblatt*, Nr. 5, 1929, S. 106-114, S. 141-149.
 - 21 Zum Begriff »Neuer Naturalismus« vgl. E. Kállai, *Rhythmus in Bildern*, in: *Die Weltbühne*, 26. Jg., Nr. 41, 1930, S. 553ff. Neuabdruck in: T. Frank, wie Anm. 5, S. 157ff. (hier S. 161). Vgl. auch T. Frank im Nachwort zu ihrer *Textanthologie*, wie Anm. 5, S. 264f. Und außerdem: E. Kállai, *bescheidene malerei*, in: *bauhaus. zeitschrift für gestaltung*, 2. Jg., Nr. 4, 1928, S. 1/2. Neuabdruck in: T. Frank, wie Anm. 5, S. 111ff.
 - 22 Siehe hierzu ausführlich: Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, Ffm. 1979, S. 61ff. (Erstauflage: Zürich 1935). Dieses irrationale deutsche Urwesen, geimpft mit »furor teutonicus, [...] hätte, wie jede Erinnerung an »Primitive«, auch anders ausschlagen können, hätte man es, auf der »aufgeklärten« Seite, militärisch besetzt und dialektisch verwandelt, statt es bloß abstrakt auszukreisen. Indem der marxistischen Propaganda aber jedes Gegenland zum Mythos fehlt, jede Verwandlung mythischer Anfänge in wirkliche, dionysischer Träume in revolutionäre: wird am Effekt des Nationalsozialismus auch ein Stück Schuld sichtbar, eine nämlich des allzu üblichen Vulgärmarxismus.« (S. 66) So konsequent und treffend in der Analyse hat kein anderer deutscher Philosoph dieser Krisenepoche die Fassade abzuschminken vermocht. Es gibt neben Blochs »Erbschaft dieser Zeit« wohl keine zweite Zeitgeschichte, die derart vorbehaltlos, ohne Rücksicht auf wissenschaftliche Denkverbote und Sprachgrenzen des Deutschen liebste Tabus, auch die der Kunst, zu stürzen verstand.
 - 23 Ernst Bloch, wie Anm. 22, S. 217. Solche forsche Kritik an des Kapitals neuen Kleidern lesen wir nicht nur bei Bloch. Auch Kállai möchte da, freilich auf seine Weise, mitreden. Seine Kritik unterscheidet sich von der Blochschen hauptsächlich darin, daß sie nicht marxistisch konzipiert ist, also den historisch-dialektischen Bedingungs-zusammenhang des Kritisierten nicht oder nur ungenügend zu begreifen vermag. Widersprüche empirischer oder theoretischer Art erkennt sie lediglich als statische Entgegensetzung, als abstrakten

- Dualismus, während für Bloch, den Marxisten im Denken, selbst der unversöhnlichste Antagonismus eine positive Seite hat. Hegel erklärt sogar, daß einzig und allein im permanenten Widerstreit mit der »ungeheuren Macht des Negativen« die Kraft zur Vervollkommnung des Lebens sich ausbilden kann. Kállai schreibt also: »kurz und gut: unser leben ist trotz aller unleugbar herrlichen errungenschaften von geist und technik noch immer eine gleichung, die durchaus nicht aufgehen will, sondern einen furchtbaren rest von sinnlosigkeit, von grauenhafter unberechenbarkeit und trüber verdunklung bewahrt. es gelingt uns, einen verschwindend kleinen teil der peripherie dieses lebens gegen den bodenlosen sumpf seiner sozialen und seelischen problematik abzugrenzen und auf diesem trocken gelegten schmalen streifen lebens vernünftig geordnete mauern zu errichten. und das nennen wir neues bauen. [...] ob luxus-häuser im sinne le corbusiers oder volkswohnungen im sinne ernst mays, ob traditionalistisch oder modernistisch: man baut sich praktische fiktionen der ordnung und übersichtlichkeit vor, während das leben in unberechenbaren wucherungen gegen unsere konstruktionen antreibt.« (E. Kállai, bauen und leben, in: bauhaus, 3. Jg., Nr. 1, 1929, S. 12; zit. nach: T. Frank, wie Anm. 5, hier S. 120f. Vgl. hierzu auch Anm. 22).
- 24 Vgl. E. Kállai, wie Anm. 6, S. 10.
- 25 Ernst Bloch, wie Anm. 22, S. 223.
- 26 E. Kállai, Burgfriede in der Kunst, zit. nach: T. Frank, wie Anm. 5, S. 156.
- 27 E. Kállai, Das Dritte Reich im Bild, in: Die Weltbühne, 27. Jg., Nr. 49, 1931, S. 852-854. Zit. nach: T. Frank, wie Anm. 5, S. 169.
- 28 Siehe hierzu ausführlich: Werner Haftmann, Verfemte Kunst. Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus, Köln 1986.
- 29 E. Kállai, Vision und Formgesetz, in: Blätter der Galerie Ferdinand Möller, Heft 8, September 1930, S. 2.
- 30 Friedrich Nietzsche, Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn, in: Nietzsches Werke, Klassikerausgabe, Bd. 2, Stuttgart 1921, S. 9.
- 31 Ernst Bloch, wie Anm. 22, S. 16.
- 32 Um etwaigen terminologischen Mißverständnissen von vornherein vorzubeugen: Der modernen Kunst, zumal der abstrakten, die Mondrian etwa seit 1931 mit dem im doppelten Wortsinne sinnfälligeren Attribut »konkret« zu bezeichnen pflegte, gewisse verifizierbare und quantifizierbare Bild- und Zeichensysteme nachweisen zu wollen, liefe dem Sinn und Wahrheitsgehalt dieser primär formbestimmten Kunst zuwider. Womit sich wohl die bedeutendste Sparte der Gegenwartskunst dem Zugriff der ikonographischen Methode entzogen hat. Womit auch der bloße terminus technicus seine Geltungsgrundlage verloren hat. Daher also die Gänsefüßchen.
- 33 Vgl. E. Kállai, Zurück zum Ornament, in: Sozialistische Monatshefte, 38. Jg., Bd. 76, 1932, S. 612-617; Neuabdruck in: T. Frank, wie Anm. 5, hier S. 209f.
- 34 E. Kállai, Zeichen und Bilder, wie Anm. 14, S. 219. Vgl. auch M. Kröger, wie Anm. 2, S. 71.
- 35 E. Kállai, wie Anm. 14, S. 219.
- 36 Wenigstens zwei Manifestationen für eine konstruktivistische Kunst im Geiste des Sozialismus sollen hier erwähnt werden: 1. E. Kállai, Konstruktive Form und sozialer Inhalt, in: Akasztott Ember (ung.: Der Gehenkte), 1. Jg., Dez. 1922, S. 4-5; wiederabgedruckt in: T. Frank, wie Anm. 5, S. 17ff. 2. Ders. (zus. mit Alfréd Kemény, László Moholy-Nagy und László Péri), Erklärung, in: Egység (ung.: Einheit), Nr. 4, Wien 1923, S. 51; wiederabgedruckt in: T. Frank, wie Anm. 5, S. 24f. – Kállais Bauhauskritik trägt den Titel »Zehn Jahre Bauhaus« und erschien 1930 in »Die Weltbühne« (Nr. 4, 26. Jg., S. 135-139.)
- 37 Der durchaus berechtigten Forderung nach eingehender Begründung meiner sichtlich harschen Kritik an Krögers Interpretationen von Klee und Baumeister kann ich, zumal aus thematischen und Platzgründen, nicht nachkommen. Nur soviel erlaube ich mir zu bemerken: Baumeisters malerisches und zeichnerisches Werk erfährt etwa seit Beginn der dreißiger Jahre einen allmählichen, doch entscheidenden Gestaltwandel. Die teils fi-

gürlichen, teils abstrakten Formgebilde im Geiste des konstruktivistischen Anthropozentrismus treten zurück zugunsten von zunehmend »introvertierten«, amöbenhaft zerfließenden Sinnbildern und Zeichen urwelthafter, primitiver Lebensformen. Imagination auf der ganzen Linie lautet die neue Devise. Die Verstandeskonstruktionen von früher haben ausgedient. Dieser neue »organische« Zeichen- und Malstil, der sich ganz nach dem Geschmack Ernst Kállais gleichsam auf der »ideellen Mitte« zwischen gegenständlichem Abbildrealismus und absoluter ungegenständlicher Abstraktion eingependelt hat und seit den späten vierziger Jahren, damit sich auch die letzten Ungläubigen von dem Ewigkeitswert, von der Urweltverbundenheit moderner Kunst überzeugen konnten, sogar mit Bildtiteln wie »Urzeitgestalten« und »Urformen« operierte, währt praktisch bis zum Tode Baumeisters im Jahre 1955. Wie erklärt sich Kröger diesen nicht nur bei Baumeister, sondern auch in der gesamten »abstrakten« Nachkriegsmoderne bis etwa in die frühen sechziger Jahre nachweisbaren Hang zu biomorphen und urwelthaft primitiven Bildgestalten? (vgl. Willi Baumeister. Zeichnungen. Gouachen. Collagen, Ausstellungskatalog, Stuttgart 1989.)

38 Vgl. Anm. 34. Manche bedeutende Konstruktivisten der ersten Generation, unter ihnen László Moholy-Nagy und César Domela, haben die überzogene, allzu technische Abstraktheit der bildmäßigen Neukonstruktion der Welt bei gleichzeitiger Unterschlagung der individuell-schöpferischen Dimension erkannt und in ihrem praktischen Schaffen einen entsprechenden Richtungswechsel vollzogen: Amöbenhaft formlose und biomorph beschwingte Flächenkörper überlagern zunehmend die früheren Kompositionsnormen mit Kreis, gerader Linie und rechtem Winkel oder beginnen sie vollständig zu verdrängen. Kállai, auch bekannt wegen seines ausgeprägten Gespürs für Zeitgeiststimmungen und kunstinterner Moden, diagnostizierte schon 1931 jene Verlagerung als Zusammengehen, ja als Synthese von orthogonaler Abstraktion und surrealistisch gefärbter Formphantasie,

nicht ohne dieses Phänomen zuvor mit Begriff und Theorie dingfest gemacht zu haben. »Kann es ein weiter umfassendes Kraftfeld künstlerischer Triebe geben als jenes, das sich um die polare Spannung Konstruktivismus-Surrealismus lagert? [...] Kann es krassere Gegensätze in der Kunst geben als die lichtraumhelle, blanke Bewegungsfreude des Konstruktivismus auf der einen Seite und die biologische Tiefensehnsucht und metaphysische Daseinsangst des Surrealismus auf der anderen? Und doch gehören beide unzertrennbar zusammen wie das positive und negative Vorzeichen der gleichen Einheit.« (E. Kállai, Kunst und Technik, in: Sozialistische Monatshefte, 37. Jg., Bd. 74, S. 1095-1103; zit. nach: T. Frank, wie Anm. 5, hier S. 201.) – Daß, zumal unter dem Eindruck der Gründung von »Abstraction-Création«, die beiden gegnerischen Lager der modernen Kunst, die »Techniker« einerseits und die »Magier« andererseits, zunehmend versöhnliche Töne anschlagen, hat auch Werner Haftmann verschiedentlich angemerkt: »In diesem großen Sammelbecken fließen nun die einzelnen Strömungen in der abstrakten Malerei zusammen: der abstrakte Expressionismus Kandinskys, die absolute Malerei der ›Stijl‹-Gruppe, die biomorphen Konkretisierungen Arps und seines surrealistischen Anhangs, der romantische Konstruktivismus der Russen. Alle diese Richtungen durchdringen sich, lernen voneinander und gleichen sich an, und bringen einen Stil hervor, in dem der Mystizismus und die Romantik des Ostens und der cartesianische Geist des Westens in Harmonie treten.« (W. H., Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte, München 1979, S. 358).

39 E. Kállai, Kunst und Wirklichkeit, wie Anm. 6, S. 11.

40 E. Kállai, Malerei und Film, in: Die Weltbühne, Nr. 22, 27. Jg., 1931, S. 807.

41 F. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie (Versuch einer Selbstkritik), in: Ders., Kritische Studienausgabe, Bd. 1, München 1988, S. 14.

42 Karl Nierendorf, Einleitung zu: Karl Blossfeldt, Urformen der Kunst, Berlin 1928, S. VII. Vgl. auch M. Kröger, wie

- Anm. 2, S. 77.
- 43 Zit. nach: Walter Benjamin, Kleine Geschichte der Fotografie, in: Ders., wie Anm. 1, S. 62.
- 44 Ebd., S. 62.
- 45 Ausführliche Gedanken zum Originalitätswahn und »Kunstzwang« der »Neuen Fotografie« macht sich Wolfgang Kemp in seinem Essay »Das Neue Sehen. Problemgeschichtliches zur fotografischen Perspektive«. Abgedruckt in: Ders., Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie, München 1978, S. 83ff.
- 46 Hermann Beenken, Die Hybris der Fotografie, zuerst ersch. in: Kunst und Künstler, Bd. 29, Berlin 1930, S. 372ff. und wiederabgedruckt in: Wolfgang Kemp, Theorie der Fotografie, Bd. 2, München 1979, (hier S. 153).
- 47 E. Kállai, Bioromantik, in: Forum, Jg. 2, 1932, S. 272.
- 48 E. Kállai, Malerei und Fotografie, zuerst publiziert in: i10, Nr. 4, Amsterdam 1927; neu abgedruckt in: W. Kemp, Theorie der Fotografie, Bd. 2, München 1979, S. 113ff. (hier S. 116). Vgl. auch W. Kemp, Das Neue Sehen. Problemgeschichtliches zur fotografischen Perspektive, wie Anm. 45, S. 95ff.
- 49 Walter Benjamin, Neues von Blumen, in: Die literarische Welt, Jg. 4, Nr. 47, 1928, zit. nach: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. III (Werkausgabe Bd. 9), Frankfurt a. M. 1980, S. 152.
- 50 »Die neue Kunst hat das Unglück gehabt, in die Mode zu kommen. [...] weil man wahllos nach all dem Neuen griff. Die Zeit war neu-gläubig geworden [...].«
- Nicht etwa aus der Feder eines banausischen Zeitgenossen, sondern von Paul Westheim stammen diese heute mehr denn je aktuellen Sätze wider die »Götzendämmerung« in der Kunst. (P. Westheim, Die tote Kunst der Gegenwart, in: Das Kunstblatt, Nr. 5, 1925, hier S. 141.)
- 51 M. Kröger, wie Anm. 2, S. 72.
- 52 Ebd., S. 72. Die fehlerhafte Interpunktion des Originals habe ich absichtlich beibehalten.
- 53 Zit. nach M. Kröger, wie Anm. 2, S. 73.
- 54 Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt a. M. 1977, S. 102f. Siehe auch M. Kröger, wie Anm. 2, S. 83.
- 55 M. Kröger, wie Anm. 2, S. 75f.
- 56 Ebd., S. 83f.
- 57 Enno Kaufholds Beitrag »zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900« erhellt das bis dato unterbelichtete Gegen-, Neben- und Miteinander von »künstlerischer« und fotografischer Bildproduktion, wobei die methodisch wohl unerläßlichen Einschränkungen von Forschungsgegenstand und -zeitraum die Tragweite und Bedeutung der gewonnenen Erkenntnisse auch für die aktuellen Kunst- und Mediendebatten keineswegs in Abrede stellen. (E. K., Bilder des Übergangs, Marburg 1986; vgl. insb. S. 11ff. und S. 165ff.)
- 58 Serge Moscovici, Versuch über die menschliche Geschichte der Natur, Ffm. 1982, S. 108. Zit. nach: M. Kröger, wie Anm. 2, S. 87.