



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Von der absoluten Kunst zur absoluten Malerei.

Die Geschichte des Begriffs *absolut* in der Kunstliteratur

(1800 – 1950)

verfasst von / submitted by

Isabella Hofmann, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Raphael Rosenberg

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt Prof. Raphael Rosenberg, der mir stets mit geduldigem Rat zur Seite stand und durch dessen Seminare ich eine tiefe Begeisterung für das Fach Kunstgeschichte entwickelt habe. Des Weiteren möchte ich Dr. David Wagner für seine Beratung in ästhetischen und philosophischen Fragestellungen danken. Außerdem Dr. Elisabeth Binder und Marei Döhring, MA für ihre professionelle Unterstützung sowie meinen Studienkolleginnen, insbesondere Katharina Hoffmann für ihren moralischen Beistand.

Inhaltsverzeichnis

Einführung	1
1 Absolute Kunst im 19. Jahrhundert	6
1.1 Philosophische Ursprünge	6
1.2 Die „l’art absolu“ in der französischen „l’art pour l’art“ Theorie	11
1.3 Die Idee der absoluten Musik	15
1.4 <i>Absolute Kunst</i> als Irrtum	16
2 Absolute Malerei zwischen Farbe, Licht und Schatten – impressionistische Tendenzen	19
2.1 Georg Fuchs – Theoretiker der absoluten Malerei	21
2.2 München als Nährboden der absoluten Malerei	27
Exkurs – Reine Malerei: Zur Austauschbarkeit der Begriffe	32
3 Die absolute Malerei im Abstraktionsdiskurs	34
3.1 Die Absolutierung der Form	34
3.2 Die absolute Musik als Vorbild der absoluten Malerei	39
3.3 Wassily Kandinsky – Prophet der absoluten Malerei?	43
3.4 Die absolute Malerei als eigenständige Stilrichtung	46
3.5 Der „Schöpfungsmythos“ durch Adolf Hölzel	53
Der letzte Akt der absoluten Malerei	57
 APPENDIX	 66
Künstler*innenverzeichnis	66
Diagramme	68
Literaturverzeichnis	71
Abbildungen	81
Abbildungsnachweise	88
Quellenmaterial	90
 ABSTRACT	 137
Deutsch	137
Englisch	139

Einführung

Absolute Malerei... Gegenstandslose Malerei...
*Uns, die wir so bedingt sind, die wir uns so lächerlich relativ fühlen, was sagen uns diese Worte?*¹
(Lucien H. Neitzel 1913)

Mit dem Beginn einer bewussten Auseinandersetzung mit Malerei, die sich nicht mehr an einer Mimesis orientierte, stand auch die Frage nach deren Benennung und Beschreibung im Raum. Anfang des 20. Jahrhunderts waren die Bezeichnungen „abstrakt“ beziehungsweise „Abstraktion“ noch lange nicht so selbstverständlich und geläufig, wie sie es heute sind. Stattdessen wird in kunsttheoretischen Texten der Avantgarde oftmals von den Begriffen der „absoluten Malerei“ und der „absoluten Kunst“ Gebrauch gemacht, weshalb die kunsthistorische Forschung gegenwärtig „absolut“ als Synonym für eine gegenstandslose oder abstrakte Malerei am Beginn des 20. Jahrhunderts reklamiert.

Eine Suche nach dem Ursprung und der Definition des Wortes „absolut“ zeigt jedoch, dass dieses mit den Worten „abstrakt“ oder „gegenstandslos“ wenig gemein hat. Im gegenwärtigen Sprachgebrauch wird dieses vor allem als Wort der Zustimmung im Sinne von „Absolut! Das sehe ich ebenso.“ oder als verstärkendes Adjektiv wie zum Beispiel „Das ist absolut richtig.“ verwendet.

Das deutsche Wort „absolut“ hat seinen Ursprung im lateinischen Term „absolutus“, für welchen sich zwei verschiedene Übersetzungsmöglichkeiten finden lassen: In seiner Funktion als Partizip Perfekt Passiv von „absolvo“, kann es als „losmachen“, „befreien“, „freisprechen“, „vollenden“ oder „fertig stellen“ übersetzt werden. Als Adverb hat es die Bedeutungen „vollendet“, „vollständig“, „vollkommen“, „uneingeschränkt“ oder „unbedingt“.²

Zudem wird „absolutus“ im klassischen Latein als Gegenbegriff zu „relative“ und „relativus“ („in Beziehung auf“, „im Verhältnis zu“) gebraucht.³ Das Absolute meint in diesem Zusammenhang also etwas, das von nichts anderem abhängt oder durch nichts anderes bedingt ist.⁴

In der Neubearbeitung des *Deutschen Wörterbuchs* der Gebrüder Jacob und Wilhelm Grimm finden sich für „absolut“ die Bedeutungen „uneingeschränkt“, „nicht bedingt“ in Bezugnahme auf eine absolute Herrschaft (Absolutismus), in verstärkender Funktion „ganz und gar“, „durchaus“, „vollkommen“, „völlig“ und „total“. Außerdem die Adjektive „unabhängig“ und „losgelöst“, in deren Zusammenhang die „absolute Musik“ und „absolute Kunst“ erwähnt wird: „absolute musik reine instrumentalmusik (die nicht ausdrücklich im dienste außermusikalischer vorstellungen steht; ggs. programmusik)“; „seltener

¹ Neitzel 1913, s.p.

² J.M. Stowasser, M. Petschenig, F. Skutsch (Hg.), Stowasser. Lateinisch – deutsches Schulwörterbuch, I. absolutus, II. absolutus, München 1998, S. 4.

³ Kuhlen 1971/2007.

⁴ Schmidt (Beg.)/Gessmann (Hg.) 2009, S. 3.

absolute kunst u. dgl. (vgl. abstrakt)“.⁵ Darüber hinaus ergänzt das *Digitale Wörterbuch der Deutschen Sprache (DWDS)* die Bedeutungen „überhaupt“ sowie „beziehungslos“.⁶

In seiner vielschichtigen Bedeutung entzog sich das Absolute als Paradigma und Lemma der Kunsttheorie des 19. und 20. Jahrhunderts, bisher einer ausführlichen wissenschaftlichen Analyse, was mitunter dazu führte, dass der Begriff von Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern in der neueren Kunstgeschichte den eigenen theoretischen Überlegungen angepasst wurde. Gudrun Inboden beschreibt in ihrer Dissertation *Mallarmé und Gauguin. Absolute Kunst als Utopie* aus dem Jahr 1978 „absolut“ als künstlerisches Phänomen, das der Epochenbezeichnung des Symbolismus zugeschrieben werden kann.⁷

Vereinzelte Aspekte der Geschichte einer absoluten Kunst hat Hans Belting in seinem Buch *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst* (1998) dargelegt. Im Kapitel „Absolute Kunst“ erläutert er, dass die Vorstellung der absoluten Kunst ihren Beginn im 19. Jahrhundert in der Idee der absoluten Musik fand, welche sich jedoch erst hundert Jahre später umsetzen ließ.⁸ Daher ließ sich die absolute Kunst in den bildenden Künsten damals nur vor einem alten Meisterwerk träumen, das jeden Werkbegriff überstieg und durch sein Alter außerhalb der Zeit stand.⁹ Die absolute Kunst wird für Belting in seinen Kapiteln „Absolute Kunst und das *Non-finito*“, „Absolute Kunst als Utopie“ und „Absolute Kunst als Fiktion“ fortan zum „mystischen“ Schlagwort für seine Erzählungen der modernen Mythen der Kunst. In vereinzelt konkreten Hinweisen zu dessen Gebrauch in der Kunstliteratur verweist er auf Wilhelm Worringers These des „absoluten Kunstwollens“, Kandinskys Vorstellung einer absoluten Kunst, die gleichbedeutend mit jener der abstrakten Kunst wird sowie auf Carl Einsteins Essay *Absolute Kunst und Absolute Politik*, welches dieser 1921 für die große Sowjet-Enzyklopädie verfasste.¹⁰ Eine umfassende Aufarbeitung der terminologischen Geschichte der absoluten Kunst leistet Belting jedoch nicht.

Mit Kandinskys Verständnis des Absoluten setzte sich Annegret Hoberg knapp auseinander. In ihrem Aufsatz *Wassily Kandinsky – Abstrakt. Absolut. Konkret* (2008) verweist sie auf Kandinskys Texte *Rückblicke* (1913), *Mein Werdegang* (1914) sowie auf das Manuskript zur *Entwicklung der Kunstformen* (1912/13) in denen Kandinsky von einer absoluten Kunst bzw. absoluten Malerei spricht. Hoberg kommentiert, dass die absolute Malerei für Kandinsky das Ziel einer gänzlich gegenstandslosen Kunst mit „rein malerischen“, vom Gegenstand unabhängigen Mitteln nach dem Vorbild der Musik war.¹¹

⁵ „absolut“, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Neubearbeitung (1965–2018), digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS), (<https://www.dwds.de/wb/dwb2/absolut>) abgerufen am 22.09.2022.

⁶ „absolut“ in: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS), (<https://www.dwds.de/wb/absolut>) abgerufen am 28.02.2023.

⁷ Inboden 1978, S. 1.

⁸ Belting 1998, S. 91 – 92.

⁹ Ebd., S. 92.

¹⁰ Ebd., S. 335 – 337.

¹¹ Hoberg 2008, S. 198 – 199.

Da die „absolute Kunst“ und „absolute Malerei“ konkrete Termini sind, die potenziell einer Definition unterliegen, kann ein Blick in kunsthistorische Lexika lohnend sein. Sowohl in *Stadlers Lexikon der Kunst in 12 Bänden*¹² (1987), in *P.W. Hartmanns Kunstlexikon*¹³ (1996) als auch in *SEEMANNs Sachlexikon. Kunst & Architektur*¹⁴ (2008) wird Adolf Hölzel als derjenige genannt, der um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zum ersten Mal von einem absoluten Kunstwerk spricht. Eine Recherche in seinen Schriften, welche 2020 von Jehle und Wagner als Sammelband herausgegeben wurden, spricht jedoch gegen diese Theorie. Der Begriff des Absoluten taucht bei Hölzel erstmalig, konkret nachweisbar im Jahr 1917, in seinem Vortrag *Das Bild ist eine Welt für sich, die eigens und gründlich erforscht sein will* auf.¹⁵ Zudem herrscht in sämtlichen lexikalischen Definitionen der Konsens, dass unter der absoluten Kunst und absoluten Malerei eine Richtung der Kunst zu verstehen ist, die von gegenständlicher bzw. abstrakter Natur ist.¹⁶

Ein umfassenderer Versuch die Geschichte der absoluten Kunst nachzuzeichnen ist in Eckard Heftrichs lexikalischem Eintrag zur „Absoluten Kunst“ im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* (1971 – 2007) zu finden. So verortet auch Heftrich seine Verwendung in das erste Drittel des 20. Jahrhunderts, in welchem der Terminus vor allem für Musik und Malerei gebraucht wird. Er konstatiert, dass unter absoluter Musik die reine, im Gegensatz zur Programm-Musik an keine außermusikalische Ideen gebundene Musik verstanden wird, während die absolute Malerei hingegen ein Synonym für eine gegenstandslose Malerei war. Die geistigen Ursprünge des Begriffs würden jedoch bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zurückreichen und eine enge Verbindung mit der l’art pour l’art-Theorie¹⁷ des 19. Jahrhunderts in Frankreich aufweisen.¹⁸

Darüber hinaus wurden die Termini der absoluten Malerei und absoluten Kunst in der kunsthistorischen Forschung noch nie eigenständig betrachtet oder näher hinterfragt. Eigene Recherchen in historischen Quellen ab dem 19. Jahrhundert offenbaren jedoch, dass unter absoluter Kunst und absoluter Malerei Kunst verschiedener Strömungen verstanden wurde, welche nicht ausschließlich immer der Abstraktion zuzurechnen sind. Auch die Betrachtungen des Wortes „absolut“ aus philologischer Sicht zeigte, dass sich seine Bedeutung in keinem Wege mit jenem der Begriffe „gegenstandslos“ oder „abstrakt“ vereinbaren lässt. Einzig in Bezug auf eine absolute Kunst wurde auf das Wort „abstrakt“ verwiesen, es ist jedoch nicht als eigenständige Bedeutung des Terms „absolut“ zu verstehen. Vielmehr versteht man

¹² Stadler (Hg.) 1987, S. 11.

¹³ Hartmann (Hg.) 1996, S. 23.

¹⁴ Riese/Kadatz (Hg.) 2008, S. 7 – 8.

¹⁵ Hölzel 1917.

¹⁶ Lützel 1950, S. 178; Alscher (Hg.) et al 1968/1973, S.7; Stadler (Hg.) 1987, S.11; Hartmann 1996, S. 23; Brockhaus GmbH (Hg.) 2006, S. 106; Riese/Kadatz (Hg.) 2008, S. 7 – 8.

Auch der Eintrag der „absoluten Malerei“ in der freien Enzyklopädie Wikipedia verweist direkt auf jenen der „abstrakten Malerei“. (https://de.m.wikipedia.org/wiki/Absolute_Malerei?title=Absolute_Malerei&redirect=no) abgerufen am 03.03.202.

¹⁷ Heftrichs Definition der l’art pour l’art Theorie ist fehlerhaft, weshalb hier von einer Lektüre abgeraten werden muss.

¹⁸ Heftrich 1971/2007.

unter „absolut“ etwas in sich Geschlossenes, Vollständiges, Vollkommenes, Unbedingtes oder Losgelöstes. Es stellt sich daher die Frage, weshalb am Anfang des 20. Jahrhunderts ausgerechnet dieser Begriff, als passend für die Beschreibung ungegenständlicher Malerei empfunden wurde. Da Sprachen fortlaufenden Veränderungen und Entwicklungen ausgesetzt sind, muss davon ausgegangen werden, dass die Begriffe der absoluten Malerei und absoluten Kunst bereits im Vokabular der Kunstliteratur und Kunsttheorie vorhanden gewesen sein müssen, ehe sie Einzug in den Sprachgebrauch der Avantgarde des 20. Jahrhunderts hielten.

Ziel der Forschung ist es daher, die Frage nach der Entwicklungsgeschichte und Bedeutung des Terminus „absolut“ in der Kunstliteratur anhand historischer Quellen ab 1800 bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts zu beantworten. Die Analyse der Forschungsfrage folgt drei verschiedenen Entwicklungsphasen: Der erste Teil widmet sich dem Begriff der absoluten Kunst in seinen ästhetisch-philosophischen Anfängen im 19. Jahrhundert, welche den Grundstein für seine spätere Weiterentwicklung legte. Das zweite Kapitel beleuchtet eine bisher in der Forschung vollkommen unbekannte Richtung der absoluten Malerei, die ihren Ausgang in den Strömungen des Realismus bis deutschen Impressionismus am Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts hatte. Die letzte Zeitspanne widmet sich dem Absoluten im Zusammenhang mit dem Abstraktionsdiskurs der Avantgarde am Beginn des 20. Jahrhunderts, wobei insbesondere Fragen und Mythen zur Urheberschaft, Zuschreibung und Definition der absoluten Malerei aufgeklärt werden sollen. Ebenfalls untersucht wird, wieso es ab den 1930er Jahren zu einer Verwerfung des Begriffes kam, da im modernen und kunsttheoretischen Sprachgebrauch die absolute Malerei beziehungsweise absolute Kunst nicht mehr gebräuchlich und nahezu unbekannt ist.

Als Korpus zur Untersuchung der Fragestellung dienen kunsttheoretische, kunsthistorische und kunstkritische Texte aus dem deutschsprachigen und vereinzelt französischsprachigen Raum im Zeitraum von 1800 bis in etwa 1950, welche durch Digitalisate und mit Hilfe von OCR online in Volltextdatenbanken, insbesondere archive.org, ANNO – Historische Zeitungen und Zeitschriften der österreichischen Nationalbibliothek, heiOPENsearch der Universität Heidelberg, Münchner DigitalisierungsZentrum (MDZ) der Staatsbibliothek München, Deutsches Zeitungsportal und in der französischen Zeitschriftendatenbank Gallica, zugänglich gemacht wurden. Die anschließende Auswertung der Rechercheergebnisse erfolgt in Form einer historischen Diskursanalyse, indem die Begriffe der absoluten Malerei und absoluten Kunst in den Sprachen Deutsch und Französisch in deren Kontexten untersucht und analysiert werden, um den historischen Wandel ihrer Bedeutungen sichtbar zu machen. Der Fokus der Analyse wurde bewusst auf deutschsprachige Literatur gelegt, da die Recherchen zeigten, dass es sich in erster Linie um ein deutschsprachiges Phänomen – vereinzelt im Dialog mit französischen Ideen – handelte. Eine Untersuchung dieses Diskurses in anderen Sprachräumen hätte zudem den Rahmen dieser Arbeit überstiegen. Darüber hinaus soll eine quantitative Auswertung der Begriffe „absolute Malerei“ und „abstrakte Malerei“ Auskunft zur Verbreitung und zum Verschwinden der absoluten Malerei in der Kunstliteratur geben. Für den quantitativen Vergleich

wurden die Begriffe „absolute Malerei“ und „abstrakte Malerei“ in einem Untersuchungszeitraum zwischen 1850 und 1950 herangezogen. Der Beginn wurde bewusst auf das Jahr 1850 gelegt, um zu zeigen, dass die Begriffe vereinzelt bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu finden sind. Der Endpunkt wurde mit dem Jahr 1950 auf fünf Jahre nach Kriegsende gelegt, da Hitlers radikale Kunstpolitik, welche die moderne und abstrakte Malerei als „entartet“ bezeichnete, bei beiden Begriffen einen radikalen Einbruch verursachte und die Daten in diesem Zeitraum daher nur bedingt aussagekräftig sind. Zusätzlich erfolgte eine Untersuchung des Terms „abstrakte Kunst“, dessen Daten zusammengefasst mit den Ergebnissen der „abstrakten Malerei“ in einem eigenen Graphen dargestellt sind. Die „absolute Kunst“ wurde bewusst nicht für eine quantitative Analyse herangezogen, da sich der Begriff in einigen Datenbanken nicht explizit herausfiltern lässt und sich eine Aufschlüsselung der Daten daher schwieriger gestaltet.¹⁹

Als Datenquelle²⁰ dienen die vier deutschsprachigen Zeitschriftendatenbanken: ANNO (AustriaN Newspapers Online) der österreichischen Nationalbibliothek,²¹ das MDZ (Münchner DigitalisierungsZentrum),²² das Deutsche Zeitungsportal²³ sowie heiOPENsearch (Heidelberger Open Access Publikationen der Universität Heidelberg)²⁴. In allen vier Datenbanken wurden die verfügbaren Artikel pro Jahr gezählt und zusammenaddiert. Ergänzt wurden die Daten durch einige Publikationen aus archive.org²⁵. Da im Internet Archive viele Texte in mehrfacher Ausführung verfügbar sind, wäre eine reine quantitative Zählung an dieser Stelle nicht sinnvoll gewesen.

Die Untersuchung setzt sich zum Ziel eine kohärente Geschichte des Absoluten in der deutsch- und französischsprachigen Kunstliteratur nachzuzeichnen und bisherige Feststellungen zu überprüfen und gegebenenfalls zu bereinigen.

¹⁹ Bei einer Suche nach „absolute Kunst“ erscheinen mitunter auch Begriffe wie „absoluter Kunstwert“ oder „absolutes Kunstwerk“.

²⁰ Alle Daten wurden am 01.02.2023 abgerufen.

²¹ <https://anno.onb.ac.at/> (abgerufen am 06.03.2023)

²² <https://www.digitale-sammlungen.de/de> (abgerufen am 06.03.2023)

²³ <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper> (abgerufen am 06.03.2023)

²⁴ <https://www.ub.uni-heidelberg.de/service/heiopensearch/Welcome.html> (abgerufen am 06.03.2023)

²⁵ <https://archive.org/> (abgerufen am 06.03.2023)

1 Absolute Kunst im 19. Jahrhundert

1.1 Philosophische Ursprünge

Die Geschichte der absoluten Kunst führt von der Philosophie ausgehend an das Ende des 18. und den Anfang des 19. Jahrhunderts zurück. In der Philosophie gehört der Begriff „absolut“, beziehungsweise sein Substantiv „das Absolute“, seit ihren Anfängen zu den großen metaphysischen, theologischen und gnoseologischen Grundbegriffen.²⁶ Rainer Kuhlen merkt an, dass in der griechischen Philosophie ein genaues Äquivalent für „absolut“ und „das Absolute“ fehlt. Umschreibungen wie αὐτὸ ἐφ’ ἑαυτό und αὐτὸ καθ’ αὐτό und Begriffe wie ἀπλοῦς, das als aristotelische Wendung oft mit „absolut“ übersetzt wird, beziehen sich auf ein Unbedingtes, Umfassendes oder Ganzes der Erkenntnis und des Seins.²⁷

Der Terminus „Kunst“ war ursprünglich eine Bezeichnung für jedes Können höherer Art (z.B. Kriegskunst),²⁸ und nicht nur auf die eingrenzende Bedeutung einer bildenden und angewandten Kunst beschränkt, wie wir sie heute kennen. So unterschied man vom Altertum bis in die Renaissance zwischen den artes mechanicae (den praktischen Künsten) sowie den artes liberales (den freien Künsten). Während in der Antike unter „Kunst“ etwas das erlernt werden konnte, verstanden wurde, betont die moderne Ästhetik, dass „Kunst“ nicht erlernt werden kann.²⁹ „Kunst“ wurde Ausdruck eines ästhetischen Könnens und den daraus entsprungenen Werken.³⁰

Obwohl Immanuel Kant den Begriff der „absoluten Kunst“ selbst nicht verwendete, ist seine 1790 erschienene *Kritik der Urteilskraft*, mit welcher er das Fundament für die moderne Ästhetik legte,³¹ grundlegend für die Vorstellung einer absoluten Kunst. In Kants Ästhetik geht es nicht um den engen Begriff des Kunstwerks, sondern um einen umfassenden Begriff der ästhetischen Erfahrung.³² Die Frage ob etwas als ästhetisch wahrgenommen werden kann, koppelt er dabei nicht an den Gegenstand, sondern an das wahrnehmende Individuum.³³ Es kommt zu einem Perspektivenwechsel – einer „subjektiven Wende“ – bei welcher sich die Funktion der Kunst auf das Subjekt richtet.³⁴ „Kunst“ wird zum Kollektivsingular *die Kunst*, dabei geht es um die Bestimmung der ästhetischen Eigenart der Kunst und um die Betonung ihres Selbstzweckes.³⁵ Im Kapitel „Von der Kunst überhaupt“ formuliert Kant eine eigenständige Bestimmung der Kunst, die sich von Natur, Handwerk und Wissenschaft abgrenzt.³⁶

1) Kunst wird von der Natur, wie Thun (facere) vom Handeln, oder Wirken, überhaupt (agere) und das Product, oder die Folge der erstern [sic!], als Werk (opus) von der letztern [sic!] als Wirkung (effectus) unterschieden. [...] 2) Kunst als Geschicklichkeit des Menschen wird auch von der Wissenschaft unterschieden (Können vom Wissen), als practisches vom theoretischen Vermögen, als Technik von der

²⁶ Kuhlen 1971/2007.

²⁷ Ebd.

²⁸ Schischkoff 1974, S. 366.

²⁹ Kristeller 1951, S. 166.

³⁰ Schischkoff 1974, S. 366.

³¹ Liessmann 1999, S.17.

³² Ebd.

³³ Ebd.

³⁴ Kösser 2017, S. 69.

³⁵ Ebd., S.70.

³⁶ Ebd.

Theorie (wie die Feldmeßkunst von der Geometrie). [...] 3) Wird auch Kunst vom Handwerke unterschieden, die erste heißt freye, die andere kann auch Lohnkunst heissen.³⁷ (Immanuel Kant 1790)

Die Kunst sollte ihren Charakter autonom aus sich selbst heraus gewinnen und niemandem gefallen, nutzen oder den Regeln des Handwerks entsprechen müssen.³⁸ Nach Kants Auffassung sollte das Ästhetische keinem anderen Zwecke dienen als dem Ästhetischen selbst.³⁹

Jede Fremdbestimmung des Ästhetischen weist Kant mit Nachdruck zurück und legte damit den theoretischen Grundstein für die Vorstellung einer „Autonomie der Kunst“, die für sich selbst zweckmäßig ist.⁴⁰

Schöne Kunst dagegen ist eine Vorstellungsart, die für sich selbst zweckmäßig ist und obgleich ohne Zweck, dennoch die Cultur der Gemüthskräfte zur geselligen Mittheilung befördert.⁴¹ (Immanuel Kant 1790)

Mit dieser Vorstellung einhergehend kommt es zur Herausbildung der Idee des „freien Künstlers“ und des Bewusstseins von der Besonderheit seines Schaffens sowie der Einmaligkeit seines Produkts.⁴² Der Künstler wird zum Genie verklärt. Ein Beispiel der Verbindung des Genius mit der absoluten Kunst liefert die *Grazer Zeitung* vom 11. Juli 1818, in welcher das Schauspiel der Hofschauspielern Madame Schröder als angeeignete absolute Kunst bezeichnet wird, denn sie habe dem Autor im pittoresken Teil ihrer Kunst so viel Schönes geliefert, dass er länger verweilen musste.⁴³ Die Herausbildung von Kunstinstitutionen wie Theatern und Museen zeigt sich als Ausdruck der Unabhängigkeit der Kunst, welche sich in diesen Räumen selbstzweckhaft entfalten kann.⁴⁴ So betritt man beispielsweise ein Museum wegen der Kunst selbst, während in einer Kirche die Kunst religiösen Zwecken dienen soll.⁴⁵

In seinen Vorstellungen über die Kunst orientierte sich Johann Wolfgang von Goethe an Kants Idee der ästhetischen Wahrnehmung. Vom 15. September 1815 ist ein Gespräch zwischen Goethe und Sulpiz Boisserée überliefert, in welchem sich die beiden über die Funktion und Bedeutung des Gegenstands in der Kunst unterhalten. Boisserée zitiert Goethe wie folgt:

In Hobbema, in Paul Veronese, in Rubens erscheint die Selbstständigkeit der Kunst; wo der Kunst der Gegenstand gleichgültig ist, sie rein absolut wird, der Gegenstand nur der Träger ist, da ist die höchste Höhe; [...].⁴⁶ (Sulpiz Boisserée / Goethe 1815)

Boisserée merkt an, dass es nicht das erste Mal war, dass dies zwischen Ihnen zur Sprache kam. Als sich Goethe und Boisserée über die Beschreibung eines Kunstwerkes unterhielten, meinte Goethe, dass die Beschreibung Boisserées zwar gut wäre, er diese aber anders formuliert hätte, weil er eine andere Ansicht der Kunst habe: „Sie sei nicht recht; man müsse mit den drei Königen anfangen, welche auf den

³⁷ Kant 1790, S. 171 – 173.

³⁸ Kösser 2017, S. 70.

³⁹ Liessmann 1999, S.17.

⁴⁰ Ebd. / Kösser 2017, S. 70.

⁴¹ Kant 1790, S. 176.

⁴² Kösser 2017, S. 70.

⁴³ Anonym 1818, S. 8.

⁴⁴ Ebd, S. 71.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Boisserée zit. nach Biedermann (Hg.) 1889, S. 232.

Bergen den Stern beobachten, und die anderen Darstellungen episodisch mitnehmen.“⁴⁷ Auf die Frage, worin diese Verschiedenheit bestehe, antwortete Goethe ihm wie folgt: „Wir hingen am Gegenstand und müssen daran hängen, das sei recht, das gehöre zur ganzen Ansicht, aber es sei nicht das Höchste.“⁴⁸ Daraufhin erwiderte Boisserée, dass er nicht begriffen hatte, was er meine: „einerseits setzte ich den Gegenstand, die Bedeutung, andererseits die Form, die Regel, das freie Spiel der Kunst, mit dem Gegenstand. Ich finde das Höchste nur in der Vereinigung von beiden; in Raphael zum Beispiel und den schönsten Antiken Werken. [...] Wir kamen wieder auf den Pantheismus, ich brachte es darauf mit einigen Redereien, wegen dem Abstrahiren [sic!] vom Gegenstand, und so waren wir bald im allgemeinen.“⁴⁹

Betrachtet man Goethes Ansatz zur Beschreibung des Kunstwerkes, so geht es ihm dem Anschein nach vor allem um die inhaltliche Ebene und deren Wahrnehmung durch den Betrachter. Es scheint wesentlicher zu sein, wer und was dargestellt ist und wie diese Darstellungen zueinanderstehen und nicht in welcher Form dies geschieht. Eine Auslegung des Wortes „absolut“ im Sinne von „abstrakt“ dürfte unzutreffend – und von Goethe wohl auch nicht beabsichtigt – sein. Vielmehr vermittelt uns seine Aussage „wo der Kunst der Gegenstand gleichgültig ist, sie rein absolut wird, der Gegenstand nur der Träger ist, da ist die höchste Höhe“⁵⁰, dass der geistige Inhalt des Werkes gegenüber seiner wirklichen Darstellung vorzuziehen ist. Die dargestellten Gegenstände und Objekte sollen dem Betrachter als Vermittler und Träger des Inhalts dienen, jedoch nicht der primäre Inhalt des Werkes selbst sein. Kant folgend, koppelt Goethe die Frage der ästhetischen Wahrnehmung nicht an den Gegenstand, sondern an das wahrnehmende Individuum. Ähnlich argumentierte Alfred Michiels 1842 in seinem Text *Literarische Ideengeschichte Frankreichs*, dass in den Literaturkämpfen des 19. Jahrhunderts die Romantik sehr oft als ein Kunstsystem beschrieben wurde, in dem der Inhalt über die Form, der Geist über die Materie siege.⁵¹

On se rappelle que dans les combats littéraires de notre siècle une des idées le plus souvent émises peignait le romantisme comme un système d'art où le fond l'emportait sur la forme, l'esprit sur la matière. (Alfred Michiels 1842)

Auch Hegel vertrat die Forderung nach der Autonomie der Kunst. Nach Hegel hätte die Kunst dem „Vergnügen und der Unterhaltung zu dienen“⁵² und dem „Äußeren der Lebensverhältnisse Gefälligkeit zu geben und durch Schmuck andere Gegenstände herauszuheben“⁵³. In diesem Sinne sei sie aber eine „nicht unabhängige, nicht freie, sondern dienende Kunst“⁵⁴. Eine „freie Kunst“ müsse sich von diesem Dienste loslösen, um sich in freier Selbstständigkeit zur Wahrheit zu erheben, in welcher sie sich

⁴⁷ Boisserée zit. nach Biedermann (Hg.) 1889, S. 232.

⁴⁸ Ebd., S. 233.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd., S. 232.

⁵¹ Michiels 1842, S. 11.

⁵² Hegel 1970, S. 20.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd.

unabhängig nur mit ihrem eigenen Zwecke erfüllen könne.⁵⁵ Erst in dieser Freiheit – also in ihrer ästhetischen Autonomie,⁵⁶ so Liessmann – könne sie ihre „höchste Aufgabe“ lösen.⁵⁷

Das Absolute findet bei Hegel Einzug in Form eines „absoluten Geistes“ welchem er die „Idee als das an und für sich Wahre“ zuschreibt.⁵⁸ Der absolute Geist, als die höchste Wahrheit sei Ausgangspunkt für eine Philosophie der Kunst.⁵⁹ Die Kunst stünde daher auf dem gleichen Gebiete wie die Religion und Philosophie, da sie das anschauende Bewusstsein des absoluten Geistes sei.⁶⁰

In seiner *Phänomenologie des Geistes* (1807) unterscheidet Hegel zwischen drei verschiedenen Formen des Kunstwerks: 1) dem abstrakten Kunstwerk, 2) dem lebendigen Kunstwerk und 3) dem geistigen Kunstwerk. Das abstrakte Kunstwerk als erste Stufe ist Zeichen einer „instinktartigen“, noch nicht bewussten Naturreligion, die Obelisken und Pyramiden als abstrakte Symbole ihrer Religion erbaute. In der zweiten Phase – des lebendigen Kunstwerks – offenbart sich das Bewusstsein des Menschen in den Kunstwerken. Erst in der letzten Stufe des geistigen Kunstwerks könne eine absolute Kunst hervortreten so Hegel.⁶¹

In solcher Epoche tritt die absolute Kunst hervor; früher ist sie das instinctartige Arbeiten, das ins Daseyn versenkt aus ihm heraus und in es hineinarbeitet, nicht an der freyen Sittlichkeit seine Substanz, und daher auch zum arbeitenden Selbst nicht die freye geistige Thätigkeit hat. Später ist der Geist über die Kunst hinaus, um seine höhere Darstellung zu gewinnen; – nemlich [sic!] nicht nur die aus dem Selbst geborne [sic!] Substanz, sondern in seiner Darstellung als Gegenstand, dieses Selbst zu seyn, nicht nur aus seinem Begriffe sich zu gebären [sic!], sondern seinen Begriff selbst zur Gestalt zu haben, so dass der Begriff und das er: zeugte Kunstwerk sich gegenseitig als ein und dasselbe wissen.⁶² (G.H.F. Hegel 1807)

Joseph Hillebrand (1788 – 1871), der 1818 unter Georg Wilhelm Friedrich Hegel zum Dr.phil. promovierte, veröffentlichte im Jahr 1836 sein Werk *Philosophie des Geistes oder Encyklopädie der gesammten Geisteslehre, zweite Abtheilung: Pragmatologie des Geistes, Philosophie der Geschichte und spekulative Theologie*. Im dritten Kapitel zur Ästhetik unterscheidet Hillebrand zwischen vier verschiedenen Formen der Kunst: der subjektiven Kunst, der objektiven Kunst, der absoluten Kunst und der wirklichen Kunst.⁶³ Hillebrand definiert die Kunst als den objektiven Ausdruck der Fantasie. Das freie Werk – Kunstwerk – bezeichnet er demnach als „die objektive Thatsache der Phantasie“.⁶⁴ „Die Kunst ist die freie selbstvermittelnde Identität der abstrakten Idee und ihrer äusserlichen oder sinnlich-konkreten Wirklichkeit.“⁶⁵

Er versucht die Einheit der objektiven Kunst und der subjektiven Kunst in der absoluten Kunst nachzuweisen und „die Kunst nach ihrer allgemein-nothwendigen historischen Wirklichkeit [zu]

⁵⁵ Hegel 1970, S. 20.

⁵⁶ Liessmann 1999, S. 34.

⁵⁷ Hegel 1970, S. 20.

⁵⁸ Hegel 1826, S. 32.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd., S. 33.

⁶¹ Hegel 1807, S. 655 – 698. An dieser Stelle möchte ich Dr. David Wagner für die Erläuterung danken.

⁶² Ebd., S. 654.

⁶³ Hillebrand 1836, S. 198 – 252.

⁶⁴ Ebd., S. 199.

⁶⁵ Ebd., S. 208.

konstruieren [die wirkliche Kunst]“.⁶⁶ Hillebrand sieht in der Kunst die Identität des Subjektiven und Objektiven und damit die zu ihrer Wesenheit bestimmte Form des Wirklichen.

Hillebrand zufolge hat die Kunst ihren absoluten Anfang in der Subjektivität. Der Prozess der subjektiven Kunst hat drei Phasen: die Erfindung, die Begeisterung und die Produktion. Letztere – die Kunstproduktion – ist der Übergang von der subjektiven Kunst zur objektiven Kunst, wodurch die innerliche Abstraktion (die subjektive Idee) ihre reale Bestimmtheit erhalte.⁶⁷

Die objektive Kunst bezieht sich auf die Formenverhältnisse (die Materialität), sie betrifft den Stoff, die Gestalt und die Technik.⁶⁸ Die Technik vollendet den Begriff der objektiven Kunst in der Wirklichkeit. „In ihr offenbart sich, wie das reine Wesen der Kunst zur freien Identität des Natürlichen und Geistigen, des Realen und Idealen aufsteigt.“⁶⁹ Die Technik führt aus dem Kreis der objektiven Kunst zur absoluten Kunst.⁷⁰

Hillebrand definiert die *absolute Kunst* als die Einheit der subjektiven und der objektiven Kunst. „Die Kunst schreitet durch ihre innere Selbstnotwendigkeit in ihrem Selbstbestimmungsprozesse fort und hebt die Abstraktion des Subjektiven und Objektiven an sich selbst auf, indem sie die immanente Einheit (die Identität) beider vermittelt.“⁷¹ Sie erhebe sich aus ihrer Relativität zur Absolutheit. Darunter versteht Hillebrand, dass sie sich nach ihrer Idee vollendet oder ihrem wesenhaften Begriff entspricht. In der Verbindung von subjektiver und objektiver Kunst entstehen die Momente der absoluten Kunst. Die Identität der Erfindung und der des Stoffes verbindet sich zur Kunstschöpfung, welche Hillebrand auch als „die Poesie“⁷² bezeichnet. Die Verbindung der Identität der Begeisterung und jener der Gestalt ergibt das Kunstideal und die Identität der Produktion und der Technik wird zum Kunststil. Aus diesen immanenten Einheitsverhältnissen entsteht nach Hillebrand nun das Kunstwerk.⁷³

Hillebrand formuliert in seinem Text das Wechselverhältnis zwischen Idee (subjektive Kunst) und Material (objektive Kunst). Nur in der Vereinigung von beiden kommt eine absolute Kunst zustande. Die ästhetischen Theorien der deutschen Philosophen insbesondere Kant und Hegel werden nun zum Ausgangspunkt für die Weiterentwicklung der Vorstellung einer absoluten Kunst.

⁶⁶ Hillebrand 1836, S. 201.

⁶⁷ Ebd., S. 202.

⁶⁸ Ebd., S. 212.

⁶⁹ Ebd., S. 214.

⁷⁰ Ebd., S. 208 – 214.

⁷¹ Ebd., S. 215.

⁷² Poiesis (von altgriechisch ποιέω ‚machen‘) meint in der Philosophie ein zweckgebundenes Handeln.

Heftrich bezeichnet den poetischen Geist als den schaffenden Geist. (Heftrich 2007.)

⁷³ Hillebrand 1836, S. 215.

1.2 Die „l’art absolu“ in der französischen „l’art pour l’art“ Theorie

Die Frage nach einer „Autonomie der Kunst“ führt im 19. Jahrhundert zur kulturellen Bewegung des Ästhetizismus, der durch den Slogan „l’art pour l’art“ geprägt wurde.⁷⁴ Die Redewendung „l’art pour l’art“ bedeutet sinngemäß „die Kunst um der Kunst willen“ und ist maßgebend für die französische Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts. Es handelt sich dabei um eine ästhetische Position, bei welcher die Kunst sich selbst genügt und keinem äußeren Zweck dienen dürfe. Sie erklärt nicht „Was Kunst ist“, sondern impliziert eine Kunst unabhängig von Wahrheitsansprüchen, Religion oder moralischen Werten.⁷⁵ In seinem Vorwort zu „Mademoiselle de Maupin“ aus dem Jahr 1835 stellt Théophile Gautier diese Idee am radikalsten dar, in dem er feststellt, dass nur das wirklich schön sei, das zu nichts dienen könne und alles Nützliche, hässlich sei.⁷⁶

Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid; [...].⁷⁷
(Théophile Gautier 1835)

Vor diesem Hintergrund lässt sich der Begriff der absoluten Kunst im Sinne einer unabhängigen, unbedingten, von jedem Zwecke losgelösten Kunst mit der *l’art pour l’art* Bewegung in Einklang bringen. In einer Kunstkritik zum Salon von 1847 schreibt Henry Trianon, dass die absolute Kunst sich selbst genug sei, und in den Gegenständen der Natur nur eine Gelegenheit sehe, sich selbst zu befriedigen.⁷⁸ Im Gegensatz dazu berücksichtige die angewandte Kunst die Realität und ließe sich vom Subjekt inspirieren.⁷⁹

Deux routes s’ouvraient devant lui : celle de l’art absolu et celle de l’art appliqué. L’art absolu se suffit à lui-même, et dans les objets de la nature il ne veut qu’une occasion de se satisfaire. [...] L’art appliqué tient compte du réel et s’inspire du sujet. Moins impassible et plus social que l’autre, il est mieux adapté à l’organisation humaine.⁸⁰ (Henry Trianon 1847)

Eine explizite Verknüpfung der *l’art pour l’art* mit dem Absoluten findet sich in einem Text von Raymond Bouyer aus dem Jahr 1888. Er bezeichnet darin die Werke Courbets „eher als Stücke als Bilder“, sie seien eine absolute Malerei der Kunst um der Kunst willen.⁸¹ Courbets Malerei ist dem Realismus zuzuordnen, dessen Bewegung er maßgeblich mitprägte.⁸²

[...] avant tout, Courbet a voulu faire vrai, voir juste ; ses œuvres sont plutôt des morceaux que des tableaux ; c’est la peinture absolue, de l’art pour l’art : le « portraitiste » d’Ornans ignore le souffle d’un Corot et d’un Banville qui ressuscite les nymphes des clairières ou les fées [...] ⁸³ (Raymond Bouyer 1888)

In der Einleitung seiner Quellensammlung *L’art pour l’art. Der Beginn der modernen Kunstdebatte in französischen Quellen der Jahre 1818 bis 1847* aus dem Jahr 2003 geht Roman Luckscheiter davon aus,

⁷⁴ Guyer 2014, S. 229.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Gautier 1878, S. 22.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Trianon 1847, 216.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Bouyer 1888, S. 673.

⁸² Herding 2010, S. 11.

⁸³ Bouyer 1888, S. 673.

dass der erste schriftliche Nachweis des *l'art pour l'art* Begriffs in einem Tagebucheintrag, datiert auf den 1. Februar 1804, bei Benjamin Constant auftaucht:

Abendessen mit Robinson, Schüler von Schelling. Seine Arbeit über Kants Ästhetik. Sehr geistreiche Ideen. Die Kunst der Kunst wegen [*l'art pour l'art*], und ohne Ziel; jedes Ziel entfremdet die Kunst. Denn die Kunst erreicht ihr Ziel nur, wenn sie keins hat.⁸⁴ (Benjamin Constant 1804)

Luckscheiter vermutet diesbezüglich, dass eine erste öffentliche Verbreitung des Begriffs ab 1804 eingesetzt haben dürfte: „So bleibt nur zu vermuten, daß Constants Begriffsprägung in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts wenigstens gesprächsweise in die poetologischen Diskurse seiner Umgebung eingedrungen ist.“⁸⁵ Eine Recherche in der französischen Zeitschriftendatenbank Gallica zeigt jedoch, dass eine erste Verwendung bereits im Jahr 1779 nachzuweisen ist. Im *Mercure de France* vom 2. Oktober 1779 ist ein Text überliefert, in welchem der Autor argumentiert, dass er sich für eine Kopie entscheiden würde, wenn diese dem Original in wenigen Punkten überlegen und in allen andern gleichwertig ist. Der Autor ist der Meinung, dass jeder der die Kunst um der Kunst willen und die Sache um der Sache willen liebt, ihm zustimmen würde.

C'est assez vrai, & je dirai plus : s'il étoit possible qu'une copie fût supérieure à son original dans le moindre des points, & égale dans tous les autres, je donnerois sans hésiter l'original pour avoir la copie ; & je crois que quiconque aimera l'art pour l'art, la chose pour la chose, pensera de même que moi, [...].⁸⁶ (Anonym 1779)

Eine – wie von Luckscheiter angenommene – Begriffsprägung durch Benjamin Constant dürfte daher unwahrscheinlich sein. Dass Constant zu seiner Verbreitung beigetragen hat, liegt jedoch durchaus im Bereich des Möglichen.

Die Idee der *l'art pour l'art* wurde 1818 von Victor Cousin, nachdem dieser eine Forschungsreise durch Deutschland unternommen hatte, in zwei Vorlesungen ausformuliert, welche die Titel *sur le fondement des idées absolues du Vrai du Beau et du Bien* und *Du sentiment moral et religieux – L'art est sa propre fin a lui-même, comme la religion et la morale sont leur propre fin*. tragen.⁸⁷ Cousin folgert darin, dass das Schöne ein inneres, klares, besonderes Gefühl erzeuge, welches ganz alleine für sich stehe und dass die Kunst, ebenso wenig wie sie der Moral und der Religion dienen solle, dem Angenehmen und dem Nützlichen dienen darf.⁸⁸ Die Kunst dürfe nur das Ziel haben, das Gefühl des Schönen hervorzurufen und keinem anderen Zwecke dienen.⁸⁹

In seinem Text zur literarischen Ideengeschichte Frankreichs aus dem Jahr 1842 bezieht sich Alfred Michiels auf Cousins Vorlesungen und stellt die Frage, wer uns daran hindere, die Lehre der *l'art pour l'art* die „Theorie der absoluten Kunst“ (*la théorie de l'art absolu*) oder der „unabhängigen Kunst“ (*l'art indépendant*) zu nennen.⁹⁰ Michiels liefert uns damit explizit die Gleichsetzung einer absoluten Kunst als unabhängige Kunst.

⁸⁴ Constant zit. nach Luckscheiter (Hg.) 2003, S. 16.

⁸⁵ Luckscheiter (Hg.) 2003, S. 16.

⁸⁶ Anonym 1779, S. 36.

⁸⁷ Luckscheiter (Hg.) 2003, S. 17.

⁸⁸ Cousin 1854, S. 184.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Michiels 1848, S. 10.

Wie bereits erwähnt lässt sich die Idee der *l'art pour l'art* auf die im 18. Jahrhundert – vor allem in der deutschen Philosophie – entwickelten Theorien der Ästhetik zurückführen, wodurch es erst möglich wurde, allein „das Schöne“ als Argument für die „Nützlichkeit“ der Kunst vorzubringen.⁹¹ Alfred Michiels führt Kant, Fichte, Jacobi, Schiller und Hegel als Wegbereiter der „Theorie der absoluten Kunst“ an, deren Reden Cousin lediglich zusammengefasst hätte.⁹²

In seinen Überlegungen *Über das Schöne in der Kunst* aus dem Jahr 1847 beruft sich Théophile Gautier auf Kants Auffassung des Schönen. Er formuliert die Frage, ob eine Blume aus eigener Kraft schön sei, oder nur weil sie uns so erscheint. Kant zu Folge, argumentiert Gautier, beruhe die ästhetische Qualität der Dinge in Hinblick auf das Schöne, ganz auf der Subjektivität. Das heißt, dass sie nicht wirklich schön sind, sondern dass sie uns gemäß der Gesetze unseres Geistes als schön erscheinen.⁹³

Denn wir können allgemein sagen, es mag die Natur- oder die Kunstschönheit betreffen, schön ist das, was in der bloßen Beurtheilung (nicht in der Sinnenempfindung noch durch einen Begriff [sic!]) gefällt.⁹⁴ (Immanuel Kant 1790)

Nach Kants Theorie könne jeder Gegenstand prinzipiell „schön“ sein, die Natur würde jedoch grundsätzlich verschiedenen Zwecken folgen und könne nur für den Menschen unter bestimmten Bedingungen als zweckfrei – also als schön – erscheinen.⁹⁵ Im Gegensatz dazu ließen sich Kunstwerke als Gegenstände beschreiben, die ausschließlich dazu angefertigt werden, um ein interesseloses Wohlgefallen hervorzurufen.⁹⁶

Geschmack ist das Beurtheilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen, oder Misfallen [sic!], ohne alles Interesse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt Schön.⁹⁷ (Immanuel Kant 1790)

Besonders treffend für die Theorie der *l'art pour l'art* scheint Kants Unterscheidung zwischen der freien Schönheit und der anhängenden Schönheit (adhärierenden Schönheit), welche er in seiner *Kritik der Urteilskraft* aus dem Jahr 1790 formuliert.⁹⁸ Freie Schönheit definiert Kant als Schönheit, „die gar keinem nach Begriffen in Ansehung seines Zwecks bestimmten Gegenstande zukommen.“⁹⁹ Demnach ist nach Kant unter freier Schönheit, eine Schönheit zu verstehen die von jedem Nutzen losgelöst ist. Im Gegensatz dazu setzt die anhängende Schönheit einen Zweck voraus, welcher bestimmt, was das Ding sein soll (so zum Beispiel bei Gebäuden, als Kirche, Palast oder Gartenhaus).¹⁰⁰ Ähnlich argumentiert Henry Trianon, wenn er zwischen absoluter Kunst – die sich selbst genug ist – und angewandter Kunst, welche die Realität berücksichtigt und sich vom Subjekt inspirieren lässt, unterscheidet.¹⁰¹ Kants

⁹¹ Luckscheiter (Hg.) 2003, S. 9.

⁹² Michiels 1848, S. 10.

⁹³ Gautier 1847, S. 117, zit. nach Luckscheiter (Hg.) 2003, S. 117.

⁹⁴ Kant 1790, S. 177.

⁹⁵ Liessmann 1999, S. 20 – 21.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Kant 1790, S. 16.

⁹⁸ Ebd., S. 48. Diesen Hinweis verdanke ich Raphael Rosenberg.

⁹⁹ Ebd., S. 49.

¹⁰⁰ Ebd., S. 48 – 49.

¹⁰¹ Trianon 1847, S. 216 – 217.

Definition der freien Schönheit ist somit eng mit der Vorstellung einer l'art absolu beziehungsweise peinture absolue verbunden.

Gegen die Vorstellung, dass man strikt zwischen angewandter und absoluter Kunst trennen müsse, spricht sich 1855 Charles Robin aus: Kunst und Industrie würden mittlerweile so gut miteinander verschmelzen, dass es von Tag zu Tag schwieriger werden würde, Produkte nach dieser Einteilung zu klassifizieren. Diese Affinität beziehungsweise Verschmelzung des Nützlichen und des Schönen würden die Verfechter der absoluten Kunst als schamlosen Hermaphroditismus bezeichnen. Die absolute Kunst würde sich aber nicht zerstören lassen, sondern als das letzte Ende der Vollkommenheit erscheinen.

L'art et l'industrie se confondent si bien ensemble dans les œuvres sorties de la main des hommes qu'il devient de jour en jour plus difficile de classer les produits suivant cette division et de dire : celui-ci est purement industriel, celui-là est exclusivement artistique. Quelques puritains de l'art absolu auront beau se récrier contre une telle tendance et qualifier d'hermaphrodisme impudique l'affinité sans cesse plus intime du beau et de l'utile ; ils ne la détruiront pas : elle apparaîtra de jour en jour comme le dernier terme de la perfection.¹⁰² (Charles Robin 1855)

Praktische Anwendung fand die „peinture absolue“ in Kunstkritiken zu den französischen Salons, so zum Beispiel bei Théophile Gautier (Salon de 1844) und Charles Baudelaire (Salon de 1845).

Vor allem Jean-Auguste-Dominique Ingres dürfte als Vertreter einer *peinture absolue* verstanden worden sein. Gautier hielt Ingres – der sich vor allem als Vertreter der offiziellen Kunst in Frankreich auszeichnete – auf Grund seines exklusiven Geschmacks, seines scharfen Tons und seiner absoluten Malerei als am besten dafür geeignet, die verirrte Jugend wieder auf den richtigen Pfad zu führen.

M. Ingres, avec ses goûts exclusifs, son ton tranchant et sa peinture absolue, était plus propre que personne à rallier cette jeunesse à la débandade un peu confuse de se trouver ainsi en plein jour toute fardée et toute bariolée après ce carnaval vénitien de formes et de couleurs.¹⁰³ (Théophile Gautier 1844)

Zu einer besonderen Lobeshymne setzt Charles Baudelaire über das Gemälde *La Fontaine de Jouvence* (Der Jungbrunnen) (Abb. 1.) von William Haussoullier an, welches im Salon von 1845 gezeigt wurde. Baudelaire unterstreicht, dass diese Malerei einen Glauben an ihre Schönheit habe, sie sei eine absolute, überzeugte Malerei, die schreie: „Ich will, ich will schön sein, und zwar so schön, wie ich will, und ich weiß, dass es mir nicht an Leuten fehlen wird, denen ich gefallen kann.“¹⁰⁴

Il y des alliances de tons heureuses il se peut que l'auteur devienne plus tard un franc coloriste. Autre qualité énorme et qui fait les hommes, les vrais hommes, cette peinture a la foi – elle a la foi de sa beauté, – c'est de la peinture absolue, convaincue, qui crie : je veux, je veux être belle, et belle comme je l'entends, et je sais que je ne manquerai pas des gens à qui plaire.¹⁰⁵ (Charles Baudelaire 1845)

Es handelt sich um ein querformatiges Gemälde in Öl auf Leinwand mit den Maßen 135 x 186 cm. Das Werk wird von mehreren Figurengruppen und Figurenpaaren dominiert, welche in einer Landschaftsszene eingebettet sind, die sich nach links hinten öffnet. Das titelgebende Motiv des Jungbrunnen, befindet sich links der Mitte im oberen Teil des Gemäldes. Haussoulliers Farbpalette zeichnet sich in erster Linie durch gedeckte Töne, wie zum Beispiel Graugrün, Graublau, ein dunkles

¹⁰² Robin 1855, S. 217.

¹⁰³ Gautier 1844, s.p.

¹⁰⁴ Baudelaire 1845, S. 17. (Übersetzt durch die Verfasserin.)

¹⁰⁵ Ebd., S. 16 – 17.

Gelb bis Orange, Rot und ein zartes Altrosa aus. Dazwischen stechen die Figuren am Jungbrunnen – gemalt in hellen Pastelltönen – hervor. Der Maler spielt mit verschiedenen kontrastierenden Farbkombinationen. Baudelaire beschreibt Haussoulliers Farbe als von schrecklicher Rohheit, rücksichtslos und waghalsig, aber zugleich vornehm – ein Verdienst, den er der Schule von Ingres zuschreibt.¹⁰⁶

Cette peinture a, selon nous, une qualité très- importante, dans un musée surtout- elle est très-voyante. Il n'y a pas moyen de ne pas la voir. La couleur est d'une crudité terrible, impitoyable, téméraire même, si l'auteur était un homme moins fort mais. Elle est distinguée, mérite si couru par MM. de l'école d'Ingres.¹⁰⁷
(Charles Baudelaire 1845)

Die absolute Kunst der l'art pour l'art lässt sich zusammenfassen als eine Kunst, die von jedem Zweck befreit war und rein durch Schönheit ihre Berechtigung fand. In diesem Sinne unterscheidet sie sich deutlich von einer angewandten Kunst, welche zusätzlich zum ästhetischen Wert einen praktischen Nutzen verfolgt. Als Kennzeichnung durch den Begriff einer „peinture absolue“ wurde sie Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem für Werke der traditionellen, französischen Salonmalerei herangezogen.

1.3 Die Idee der absoluten Musik

Wie bereits festgestellt wurde, war „Kunst“ der generelle Ausdruck für ein ästhetisches Können, weshalb sich dieser nicht ausschließlich auf die bildenden Künste beschränken lässt. Frühe Verwendungen des Terms „absolute Kunst“ finden sich daher oftmals in musikalischen Kontexten wieder, wie ein Artikel in der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung aus dem Jahr 1824 zeigt. Der Autor spricht darin von der „absoluten Kunst der Komposition, ohne zu bindende Rücksicht auf die Besonderheit des Instruments“.¹⁰⁸ Wilhelm Christian Müller argumentierte im Jahr 1830, dass Mozart für die absolute Kunst setze¹⁰⁹, „also für die gesamte musikalische Welt“.¹¹⁰

Der Begriff der absoluten Musik kam erst in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts auf.¹¹¹ Er war die tragende Idee des klassisch-romantischen Zeitalters der Musikästhetik und besteht in der Überzeugung, dass die selbstständige Instrumentalmusik, gerade dadurch, dass sie begriffs-, objekt- und zwecklos ist, das Wesen der Musik rein und ungetrübt aussprechen könne.¹¹² Sie verdankt ihren Pathos der deutschen Dichtung und Philosophie, indem sie als eine „losgelöste“ Musik mit dem Ausdruck oder der Ahnung des „Absoluten“ galt.¹¹³

Der Gedanke der ästhetischen Autonomie, der von einer, primär an Dichtung, Malerei oder Skulptur orientierten Kunsttheorie, auf die Musikästhetik übergriff, fand in der „absoluten“, von „außermusikalischen“ Funktionen und Programmen losgelösten Instrumentalmusik seinen adäquaten

¹⁰⁶ Baudelaire 1845, S. 16.

¹⁰⁷ Ebd., S. 16.

¹⁰⁸ Anonym 1824, S. 342.

¹⁰⁹ „setzen“ bedeutet in diesem Zusammenhang „vertonen“; [ein Gedicht in Noten, Musik setzen (= ein Gedicht vertonen)], in: DWDS <https://www.dwds.de/wb/setzen> (abgerufen am 21.02.2023).

¹¹⁰ Müller 1830, S. 257.

¹¹¹ Flotzinger 2002.

¹¹² Dahlhaus 1994, S. 8; S. 13.

¹¹³ Ebd., S. 9.

Gegenstand und dass obwohl diese begriffs-, objekt- und zwecklose Musik in der bürgerlichen Betrachtung als nichtssagend und leer galt.¹¹⁴

Im Gegensatz zur italienisch-französischen Opernkultur der Epoche, war der Gedanke der absoluten Musik in der mitteleuropäischen Musikkultur des 19. Jahrhunderts so fest verwurzelt, dass selbst Richard Wagner, welcher an der Oberfläche gegen die Idee polemisierte (siehe dazu Kapitel 1.4), im Grunde von dessen fundamentaler Wahrheit überzeugt war, so Dahlhaus.¹¹⁵

Tatsächlich stammt die Begriffsbildung der „absoluten Musik“ von Wagner selbst.¹¹⁶ Im Programm zu Beethovens Neunter Symphonie, das Wagner 1846 aus Faust-Zitaten und ästhetischen Kommentaren zusammenstückte, schreibt er über das Instrumentalrezitativ des vierten Satzes, dass es, „die Schranken der absoluten Musik fast schon verlassend, wie mit kräftiger, gefühlvoller Rede den übrigen Instrumenten, auf Entscheidung dringend, entgegentritt und endlich selbst zu einem Gesangsthema übergeht“¹¹⁷. Wagner knüpft mit seiner Theorie an die romantische Metaphysik an, seine Ästhetik ist jedoch widersprüchlich, da er einerseits von den „Schranken“ der absoluten Musik spricht, sie gleichzeitig jedoch das „Unendliche“ ausdrücken solle.¹¹⁸

Für die bildende Kunst von großer Relevanz wurde die Idee der absoluten Musik am Beginn des 20. Jahrhunderts. Die Argumente der absoluten Musik wurden für die Legitimierung einer ungegenständlichen Malerei herangezogen. Der Vergleich zwischen absoluter Musik und absoluter Malerei wird in Kapitel 3.2 näher beleuchtet.

1.4 Absolute Kunst als Irrtum

Das Kollektivsingular *die Kunst* gerät im 19. Jahrhundert in jenem Moment ins Wanken, als sich in der Kunstgeschichte verschiedene Ismen (Impressionismus, Realismus, Naturalismus) herausbildeten, wobei jeder Ismus seine eigene Vorstellung von der Gattung „Kunst“ entwarf.¹¹⁹ Es konnte daher nicht mehr „die eine Kunst“ im Allgemeinen geben, sondern nur noch verschiedene Künste.¹²⁰

Zudem beginnt mit der Institutionalisierung der Kunstgeschichte als Universitätsfach im 19. Jahrhundert auch eine zunehmende Auseinandersetzung mit Fragen nach der Historie und dem Stil von Kunstwerken.

Der erste der Kunstgeschichte an einer Universität lehrte war der Maler Johann Domicius Fiorillo welcher seit 1813 Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität in Göttingen war. In Berlin wurde 1823 ein Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität eingerichtet, welcher jedoch nicht mit einem Kunsthistoriker, sondern mit einem Archäologen besetzt wurde. Mit Rudolf Eitelberger in

¹¹⁴ Dahlhaus ³1994, S. 11

¹¹⁵ Ebd., S. 8.

¹¹⁶ Ebd., S. 24.

¹¹⁷ Wagner 1871, S. 80 – 81.

¹¹⁸ Dahlhaus ³1994, S. 24.

¹¹⁹ Kösser 2017, S. 75.

¹²⁰ Ebd., S. 73.

Wien unterrichtete ab dem Jahr 1847 erstmals ein Kunsthistoriker an einer Universität. Im Jahr 1860 folgte Anton Springer mit einem Lehrstuhl in Bonn.¹²¹

Prägend für die Universitäre Lehre im 19. Jahrhundert ist der Begriff der Stilgeschichte. Ernst Gombrich definiert den Begriff des Stils als „jene charakteristische und daher wiedererkennbare Art, in der eine Handlung gestaltet oder ein künstlerisches Werk erzeugt werden kann, bzw. in der sie gestaltet und erzeugt werden müssen.“¹²² Die Entwicklung, Kunstwerke in ihrem zeitlichen und historischen Kontext zu betrachten und stilistisch einzuordnen scheint maßgebend zu sein, dass gegen Mitte und Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend Zweifel an der Existenz oder Möglichkeit einer absoluten Kunst laut werden.

Richard Wagner, der den Begriff der absoluten Musik ins Leben rief, polemisierte zeitgleich gegen eben jenen Gedanken. Im Jahr 1852 thematisierte er diesen kuriosen Zwiespalt am radikalsten:

Das absolute Kunstwerk, das ist: das Kunstwerk, das weder an Ort und Zeit gebunden, noch von bestimmten Menschen unter bestimmten Umständen an wiederum bestimmte Menschen dargestellt und von diesen verstanden werden soll, – ist ein vollständiges Unding, ein Schattenbild ästhetischer Gedankenphantasie.¹²³ (Richard Wagner 1852)

Dass ein absolutes Kunstwerk, welches von Raum und Zeit sowie von der Menschheit völlig autonom existiert und dennoch verstanden werden soll, eine utopische Vorstellung ist, mag ohne viel Erklärung offenbar sein. Ein derartiges Kunstwerk zu erschaffen wäre vermutlich nur einem „gottgleichen“ Wesen möglich, was aus dem wissenschaftlichen Anspruch der Kunstgeschichte heraus jedoch gänzlich ausgeschlossen ist. In ähnlicher Weise konstatiert Anton Springer, dass die absolute Kunst, die durch keine Schranken und Gesetze gebunden ist, ein Wahn sei, der verschwinden müsse. Sein Argument beruft sich auf die Wechselbeziehung zwischen Material, Idee und Formengerüst, die einander beeinflussen und daher in einem festen Band miteinander verbunden sind, welches nicht umgangen werden kann.¹²⁴

Der Wahn muss schwinden, als ob es eine absolute Kunst gebe, die durch keine Schranken und Gesetze gebunden ist, die Willkür des Einzelnen allein zur Richtschnur nimmt, die Wahrheit muss wieder lebendig werden, daß zwischen dem technischen Materiale dem Ideenkreise und dem Formengerüste ein festes Band, ein inniges Wechselverhältnis bestehe, das nicht ungestraft umgangen werden kann.¹²⁵ (Anton Springer 1867)

Während in den ästhetischen Überlegungen von Joseph Hillebrand aus der Vereinigung von Idee und Material die absolute Kunst entspringt, ist diese bei Springer für eine absolute Kunst hinderlich. Das wechselseitige Verhältnis zwischen künstlerischer Idee und Rohstoff ist in der Kunstgeschichte offenkundig. Jeder Künstler und jede Künstlerin ist in seinem oder ihrem Kunstschaffen begrenzt auf die verfügbaren Materialien. Eine Produktion von Kunstwerken, die seine oder ihre technischen Möglichkeiten übersteigt, ist nicht realisierbar. Darüber hinaus ist die geistige Schöpfung von Werken als bloße Idee ebenfalls begrenzt durch die dem Künstler bzw. der Künstlerin bekannten Rohstoffe. So

¹²¹ Partsch 2014, Position 289 – 301.

¹²² Gombrich 1990, S. 619.

¹²³ Wagner 1852, S. 10.

¹²⁴ Springer 1867, S. 377.

¹²⁵ Ebd.

wäre beispielsweise für einen Künstler oder eine Künstlerin der Renaissance eine Statue aus Kunststoffen undenkbar gewesen.

Auch Alois Riegl folgt Springers Argumentation in seiner Auffassung des „Kunstwollens“, indem er dem Gebrauchszweck, dem Rohstoff und der Technik eine negative, hemmende Rolle in der Kunstschöpfung zuspricht.¹²⁶ In diesem Sinne würde jede Kunst von äußeren Faktoren beeinflusst werden, was eine absolute Kunst zur Unmöglichkeit werden ließe.

Im Gegensatz zu dieser mechanistischen Auffassung vom Wesen des Kunstwerkes habe ich — soviel ich sehe als Erster — in den „Stilfragen“ eine teleologische vertreten, indem ich im Kunstwerke das Resultat eines bestimmten und zweckbewussten Kunstwollens erblickte, das sich im Kampfe mit Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik durchsetzt. Diesen drei letzteren Factoren kommt somit nicht mehr jene positiv-schöpferische Rolle zu, die ihnen die sogenannte Semper'sche Theorie zugedacht hatte, sondern vielmehr eine hemmende, negative: sie bilden gleichsam die Reibungscoefficienten innerhalb des Gesamtproductes.¹²⁷ (Alois Riegl 1901)

Einer Überlegung Hans Beltings nach konnten – nach der Auffassung der absoluten Kunst – absolute Meisterwerke nur aus der alten Kunst stammen, weil sich diese bereits von ihren alten Inhalten gelöst hatten und in zwischen nur noch „nach der Kunst“ betrachtet werden können.¹²⁸ Reale Werke die voller Unzulänglichkeiten ihrer historischen Entstehung, ihres Themas und Alters befleckt waren, würden sich nur reinigen lassen, wenn man in ihnen unbeirrt die Anschauung absoluter Kunst suche.¹²⁹

Die Idee der absoluten Kunst ließ sich in den bildenden Künsten damals nur von einem alten Meisterwerk träumen: vor einem Werk also, das jeden Werkbegriff überstieg und schon durch sein Alter außerhalb der Zeit stand.¹³⁰ (Hans Belting 1998)

Aber auch jene Vorstellungen einer absoluten Kunst, die sich auf „alte“ Meisterwerke bezog, kam am Ende des 19. Jahrhunderts ins Wanken. In *Die Spät-Renaissance. Kunstgeschichte der europäischen Länder von der Mitte des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts* (1886) argumentiert Gustav Ebe, dass die Nachahmungen der Renaissance und ihre Versuche die reinen Formen der Antike zu finden, nicht gelingen konnten, da es auch in der Antike verschiedenen Stilrichtungen und Entwicklungen gab. Er folgert daraus, dass niemals eine absolute Kunst existiert habe:¹³¹

Die Absicht eine absolute Kunst zu finden, musste schon deshalb scheitern, weil es niemals eine solche gab.¹³² (Gustav Ebe 1886)

In ähnlicher Überlegung legt Paul Garin in seinem Artikel „Über den Begriff des Schönen“ aus dem Jahr 1899 dar, dass die Plastik diejenige sei, die immer wieder den Anschein erwecke, dass es so etwas wie die absolute Kunst gäbe: „So erschien uns die griechische Plastik unübertrefflich und der Gedanke an eine absolute Kunst unabweisbar.“¹³³ Ähnlich wie Riegls Überlegung des „Kunstwollens“ folgert Garin jedoch, dass in jeder Epoche andere Antriebe die Kunstentwicklung steuern und dass deshalb der

¹²⁶ Riegl 1901, S. 5.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Belting 1998, S. 92.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Ebe 1886, S. 903 – 904.

¹³² Ebd., S. 904.

¹³³ Garin 1899, S. 578.

Gedanke an eine absolute Kunst auch für die griechische Plastik ausgeschlossen sei.¹³⁴ Vor dem Hintergrund, dass antike Statuen in erster Linie zu Repräsentationszwecken dienten, deren praktischer Nutzen gegenüber dem rein ästhetischen überwog, ist Garins Argumentation durchwegs nachvollziehbar. Die Überlegungen eines anonymen Autors in den Dresdner Nachrichten vom 4. Mai 1899 lassen sich an Garins Argument anknüpfen. Auch hier wird ausgeschlossen, dass die klassische Kunst der Griechen eine absolute Kunst sei, denn sie sei vielmehr eine zeitlich und örtlich bedingte nationale Kunst.¹³⁵ Dasselbe würde für die italienische Renaissance, für die Niederländer, Shakespeare, Schiller und Goethe gelten, denn eine Weltkunst gebe es nicht.¹³⁶

Bei allen Autoren besteht der Konsens, dass die Kunst immer von ihrem Entstehungsort und Entstehungsumstand abhängig ist, weshalb eine unabhängige, von allem losgelöste, absolute Kunst nicht existieren kann.

2 Absolute Malerei zwischen Farbe, Licht und Schatten – impressionistische Tendenzen

Während die absolute Kunst im 19. Jahrhundert in erster Linie eine ästhetische Idee war, die gegen Ende des Jahrhunderts als Irrtum verworfen wurde, erhält sie zu Beginn des 20. Jahrhundert als „absolute Malerei“ spezifiziert¹³⁷ neuen Aufschwung. Die „absolute Malerei“ ist nicht mehr bloß eine ästhetische Vorstellung, sondern wird als Merkmal zur Beschreibung von Kunstwerken herangezogen.

Ein erster Hinweis zum Verständnis des Begriffs der „absoluten Malerei“ in Bezug auf konkrete Kunstströmungen findet sich im Zusammenhang mit der III. internationalen Kunstausstellung, welche vom 6. März bis zum 3. Juni 1894 im Künstlerhaus in Wien stattfand. In einer Ausstellungskritik schreibt der Journalist Friedrich Stern über „Farbenakkorde, welche sich niemals einer Melodie zugesellen brauchen, die ‚absolute Malerei‘, und wie sonst die temperamentvollen und überschwenglichen Reformer die nach neuen Ausdrucksformen ringenden Kunstschöpfungen in Worten kommentieren“¹³⁸. Diese „Fragen“ wären in „Laienkreisen“ bisher kaum erwähnt worden und auf den Wiener Ausstellungen bisher auch noch nicht erschienen, denn Wien hätte viel nachzuholen was den Stand der künstlerischen Bewegungen in Europa anbelangt, so Stern.¹³⁹ In Anbetracht dieses kritischen Kommentars stellt sich die Frage was auf der III. internationalen Kunstausstellung gezeigt wurde. Erfreulicherweise ist begleitend zur Ausstellung ein illustrierter Katalog erschienen, welcher einen konkreten Einblick in die ausgestellten Kunstwerke liefern kann. Insgesamt wurden 111 Werke, von

¹³⁴ Garin 1899, S. 578.

¹³⁵ Anonym 1899, S. 2.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Vereinzelt wird auch weiterhin noch von einer absoluten Kunst gesprochen, der Begriff der absoluten Malerei dominiert jedoch ab 1900.

¹³⁸ Stern 1894, S. 8.

¹³⁹ Ebd.

insgesamt in etwa 1400, im Katalog reproduziert, darunter vor allem Landschaftsszenen, Tier-, Historien- und Genremalerei sowie traditionelle Portraits. Die „Farbenakkorde“ können die schwarz-weiß Abbildungen zwar nicht wiedergeben, dennoch lässt sich in den abgedruckten Werken die Tendenz erkennen, dass vor allem konservative Kunstströmungen wie der Realismus, der Orientalismus, traditionelle Porträtmalerei sowie Historienmalerei dominierten.¹⁴⁰ Vereinzelt wurden auch Werke des Naturalismus sowie Impressionismus ausgewählt. Hermann Bahr kritisierte jedoch, dass große internationale Namen wie jene von James Abbott McNeill Whistler, Franz von Stuck, Max Klinger oder Edgar Degas allesamt fehlten.¹⁴¹ Im Allgemeinen waren sich die Kritiker einig, dass in Wien von „Kunstsin“ wenig zu merken sei und man im Ausland als drittklassige Kunststadt bekannt sei.¹⁴² Auch Friedrich Stern kommentierte, dass in Wien nur dann und wann ein versprengter Streiter wie aus Irrtum aufgetaucht sei, die Leute hätten „den mitten im Frieden so kurios gewappneten Fremdling verwundert angeschaut bis es ihm unheimlich wurde, und er zum heimischen Schlachtfeld zurückzufinden sich beeilte“¹⁴³. Als die beiden Maler Uhde und Israëls in Wien erschienen waren, wären sehr viele geneigt gewesen, sich vor diesen „Kunstverderbern“¹⁴⁴ zu bekreuzigen, so Stern weiter. In Anbetracht der konservativen Auswahl dürfte sich die Frage nach der Zuschreibung der „absoluten Malerei“ auf einzelne Werke der Ausstellung daher schwierig gestalten.

Vermutlich bezieht sich Sterns Kommentar zur „absoluten Malerei“ nicht konkret auf ausgestellte Gemälde, vielmehr vermisst dieser moderne und progressive Arbeiten in der Ausstellung des Künstlerhauses. In diese Richtung am ehesten passenden erscheint beispielsweise eine Strandszene des niederländischen Impressionisten Jacob Maris (Abb. 2.) sowie die Darstellung eines Bauers mit Hund und Karren auf einem Feld von Jozef (Joseph) Israëls (Abb. 3.). Beide Künstler gehörten der, im Realismus und Impressionismus einzuordnenden, Haager Schule an.

Jaques van Santen Kolff, welcher 1875 den Begriff der Haager Schule einführte, beschrieb ihren Stil folgendermaßen:

Vor allem sucht sie Stimmung wiederzugeben. Der Tonigkeit gibt sie den Vorrang vor der Farbe. Daher ihre fast ausschließliche Bevorzugung von Effekten eines „trüben Tages“. [...] Starke Lichteffekte behandelt sie stiefmütterlich [...]. Die Poesie des Grau hat sie demgegenüber auf eine bisher ungeahnte Weise freigelegt.¹⁴⁵ (Jaques van Santen Kolff 1875)

¹⁴⁰ Smit/Suijver/Becker 2022, S. 40.

¹⁴¹ Ebd., S. 41.

¹⁴² Ebd., S. 40.

¹⁴³ Stern 1894, S. 7.

¹⁴⁴ Ebd., S. 7.

¹⁴⁵ Van Santen Kolff zit. nach Sillevius 1989, S. 22 – 23. Übersetzt aus dem niederländischen durch John Sillevius. Niederländischer Originaltext:

„Bij voorkeur zoekt zij stemming weer te geven; aan toon geeft zij den voorrang boven kleur Vandaar haar bijna uitsluitend bevoorrecht van effecten met zoogenaamd „vuilen dag“. De theorie, dat het zonlicht aan de schepping eerst het ware leven schenkt, vindt bij haar adepten den hevigsten tegenstand, althans in de praktijk. Stiefmoederlijk behandelt zij sterksprekende licht- effecten , of liever: zij versmaadt die liefst geheel. De poëzie van het grijs heeft zij daarentegen op een tot dusverre ongekende wijze ontsluitend. In die grauwe stemming vindt zij het ideaal harer gezochte toon-schakeeringen, en bewonderend moeten wij erkennen, dat zij die met een fijn gevoel weet weer te geven waarvan men vroeger geen denkbeeld had.“ (Van Santen Kolff 1875, S. 170 – 171.)

Auch der österreichische Künstler Carl Moll, der später zu den Gründern der Wiener Secession gehörte, war auf der Ausstellung vertreten. Er stellte ein Gemälde aus, welches den, von der Sonne beschienenen, Wiener Naschmarkt zeigt (Abb. 4.). Moll gelingt es mit dem gezielten Einsatz von hellen, mit weißer Farbe gemalten, Farbflecken die besondere Lichtstimmung einzufangen, die entsteht, wenn einzelne Sonnenstrahlen zwischen den Wolken hervorbrechen. Die Lichtstrahlen sind durch den deutlich erkennbaren Pinselstrich hervorgehoben. Es entsteht ein realistisches Bild mit scharfen Kontrasten zwischen Hell und Dunkel – zwischen Licht und Schatten – im Vordergrund und der, durch Farbperspektive in den Hintergrund gerückten, bläulich-grau dargestellten Karlskirche.

Zusätzlich finden sich im Katalog die Namen einiger weniger Vertreter des Impressionismus, wie zum Beispiel jene der beiden Deutschen Walter Leistikow und Max Liebermann sowie des Engländers Alfred Sisleys. Vermutlich versteht Friedrich Stern unter einer „absoluten Malerei“ aus „Farbenakkorden, welche sich niemals einer Melodie zugesellen brauchen“ Werke, die zu den progressiveren Kunstströmungen gehörten und mit verschiedenen Kontrasten der Farbe und der Lichtabstufung spielen. Die nachfolgenden Kapitel sollen dabei helfen, Sterns Aussagen genauer einzuordnen.

2.1 Georg Fuchs – Theoretiker der absoluten Malerei

Eine besonders intensive Auseinandersetzung mit dem Thema der absoluten Malerei findet sich bei Georg Fuchs (Johann Georg Peter Fuchs) ab dem Jahr 1905. Man könnte Fuchs daher auch als „den Theoretiker“ der absoluten Malerei bezeichnen. In seinem 1907 erschienen Buch *Deutsche Form* und seiner 1908 erschienen Publikation *Wilhelm Trübner und sein Werk* führt er seine Theorie einer absoluten Malerei aus, welche er ansatzweise bereits in zahlreichen seiner, ab 1905 in den *Münchner neusten Nachrichten* erschienenen, Artikeln dargelegte.

Fuchs, der 1868 in Beerfelden bei Odenwald geboren wurde, war ein deutscher Schriftsteller, Theaterleiter und Kunstkritiker. 1896 wurde er von Alexander Koch als Schriftleiter der ab 1897 erscheinenden Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* nach Darmstadt berufen, wo er im Folgenden auch an der Gestaltung der Darmstädter Künstlerkolonie beteiligt war. 1904 kehrte er nach München zurück und übernahm von 1904 bis 1907 die Rolle des Kunstredakteurs der *Münchner neusten Nachrichten*. Darüber hinaus war er als Schriftsteller und Leiter des Münchner Künstlertheaters tätig.¹⁴⁶

Fuchs verortet den Beginn der absoluten Malerei weit vor dem Impressionismus:

In der Tat ist das angeblich von Manet „aufgebrachte“ Prinzip des „Impressionismus“ schon längst vor ihm angewandt worden — nämlich immer dann, wenn einer sich den Mut fasste, die tonigen Schemata zu vergessen und rückhaltlos seiner Anschauung zu folgen. Das Prinzip geht durch die ganze „absolute Malerei“ seit ihren Uranfängen — eben weil es das Grundprinzip dieser Kunst ist. Manets Tat war also nicht ein Umsturz der Tradition, sondern ganz im Gegenteil: eine Wiederaufrichtung der grossen Überlieferung.¹⁴⁷ (Georg Fuchs 1908)

¹⁴⁶ Kampffmeyer 1961.

¹⁴⁷ Fuchs 1908, S. 61.

Er gliedert die Malerei in zwei verschiedene Traditionen der Kunstgattung, in die uralte malerische Raumkunst (in *Deutsche Form* bezeichnet er diese auch als architektonisch-dekorative Malerei)¹⁴⁸ und die absolute Malerei. Den Beginn der absoluten Malerei verortet Fuchs im 16. und 17. Jahrhundert (im „modernen Zeitalter“) bei Velasquez, welche ihre Tradition bei Rembrandt, Frans Hals, Vermeer, Watteau und Claude Lorrain, bis hin zu John Constable, Corot, Manet und Leibl fortführt.¹⁴⁹

Zentral für Fuchs Argumentation ist das Verhältnis von Licht und Farbe. In seinen „Gedanken über [die] bildnerische Form“ führt er Goethe an, welcher „die Aktivität des Lichtes zur Grundlage seiner ‚Farbenlehre‘ genommen und damit den Anfang gemacht [hat] zur Ergründung der innersten Gesetze der neuen Kunst, die mit Rembrandt geboren wurde.“¹⁵⁰ Werke, die aus Abstufungen des Lichtes entstanden sind, sind für Fuchs das Charakteristikum der absoluten Malerei. In der reinen Abstufung aus Schwarz und Weiß gelange sie zur Vollkommenheit. Der Meister dieses Stiles der Lichtabstufung und der „Gewaltigste im Schwarz-Weiss“ ist Fuchs zu Folge Rembrandt. Er argumentiert weiter, dass diese Technik der Lichtabstufung in der alten Kunst nur als Hilfsmittel für andere Zwecke, zum Beispiel für dekorative, architektonische Wirkungen herangezogen wurden. Maler wie Piero de la Francesca hätten in der alten Kultur eine absolute Malerei gar nicht nötig gehabt, da diese noch die Natur als etwas Allgegenwertiges, Selbstverständliches hatten. Die absolute Malerei konnte daher erst in den modernen Großstädten der Niederlande, England, Frankreich und Deutschland entstehen, da erst durch das Eingeschlossen sein in der Großstadt das Bedürfnis entstand, sich mit Abbildern der Natur zu umgeben.¹⁵¹

Fuchs Definition einer absoluten Malerei bezieht sich somit auf die Darstellung von Lichteffekten und einer Abbildung der natürlichen Umwelt des Künstlers. Am wenigsten schlüssig erscheint angesichts dieser Argumentation, dass Fuchs auch die Werke Velasquez zur absoluten Malerei hinzuzählt. Als Maler am Hof des spanischen Königs Philip IV porträtierte dieser in erster Linie zahlreiche Mitglieder der königlichen Familie und des Hofes, die mit einer Abbildung der Natur sehr wenig gemein haben. In Bezug auf eine „Lichtmalerei“ mit starken Kontrasten würde man an dieser Stelle viel eher eine Erwähnung Caravaggios erwarten, dessen Name bei Fuchs jedoch nicht auftaucht.

Eine Vermischung der beiden Kunstgattungen (absolute Malerei und uralte malerische Raumkunst) lehnt Fuchs strikt ab und führt hierfür beispielhaft gegengleiche Künstlerpaare an:

Man ist entweder Puvis oder Manet, entweder Feuerbach oder Menzel, entweder Hodler oder Liebermann. Nie beides zugleich.¹⁵² (Georg Fuchs 1905)

¹⁴⁸ Fuchs 21907, S. 54.

¹⁴⁹ Fuchs 1905, S. 1.

¹⁵⁰ Fuchs 21907, S.52.

¹⁵¹ Ebd., S. 51 – 54.

¹⁵² Fuchs 1905, S.1.

uralte malerische Raumkunst

Puvis de Chavannes, *Der Traum*, 1883



Öl auf Leinwand, 80 x 102 cm, Musée d'Orsay, Paris (Abb. 5.)

Anselm Feuerbach, *Das Urteil des Paris*, 1870



Öl auf Leinwand, 228 x 443 cm, Hamburger Kunsthalle (Abb. 6.)

Ferdinand Hodler, *Der Tag*, 1904/1906



Öl auf Leinwand, 163 x 356 cm, Kunsthaus Zürich (Abb. 7.)

absolute Malerei

Édouard Manet, *Die Krocketpartie*, 1873



Öl auf Leinwand, 72 x 106 cm, Städel Museum, Frankfurt a.M. (Abb. 8.)

Adolph Menzel, *Abreise König Wilhelms I. zur Armee am 31. Juli 1870*, 1871



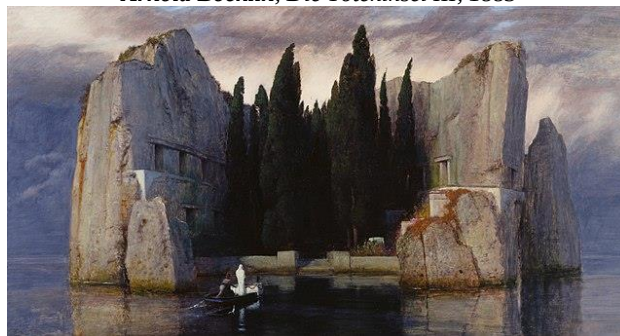
Öl auf Leinwand, 63 x 78 cm, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin (Abb. 9.)

Max Liebermann, *Die Terrasse des Hotel Lois C. Jacobi in Nienstedten an der Elbe*, 1902



Öl auf Leinwand, 70 x 100 cm, Hamburger Kunsthalle (Abb. 10.)

Arnold Böcklin, *Die Toteninsel III*, 1883



Öl auf Leinwand, 80 x 150 cm, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin (Abb. 11.)

Anmerkung: Die Werke wurden nach eigenem Ermessen ausgewählt.

Diesbezüglich sehr problematisch ist seine Aussage, dass auch in der Kunst Mischrassen minderwertig seien.¹⁵³ Dennoch wären die Maler genötigt gewesen für Ausstellungen und Sammlungen zu arbeiten, weshalb Fuchs zu Folge die „architektonisch-dekorative Malerei“ einen Kompromiss mit der „absoluten Malerei“ schließen musste. Als dessen klassischsten Vertreter führt Fuchs Arnold Böcklin an.¹⁵⁴

Bei einer Betrachtung der von Fuchs angeführten Künstlerpaare wird sein Unterscheidungskriterium deutlich. Das Werk Puvis de Chavannes ist stilistisch schwierig einzuordnen, jedoch nahm er an zahlreichen traditionellen Salonausstellungen teil.¹⁵⁵ Die heutige Kunstgeschichte ordnet sein Werk vorwiegend dem Symbolismus zu, dessen Entstehen jedoch erst gegen Lebensende von Puvis de Chavannes zu verorten ist. Ein beachtlicher Teil seines Oeuvres zeichnet sich durch Wandmalerei aus, was Fuchs möglicherweise als zu „dekorativ“ empfand. Anselm Feuerbach wird vor allem dem Klassizismus zugeordnet und wirkte als Traditionalist der Historienmalerei.¹⁵⁶ Ferdinand Hodlers Malerei wiederum kann allgemein dem Symbolismus und Jugendstil zugeordnet werden. Allgemein lassen sich diese Künstler als Vertreter einer klassischeren Linie der Kunst, geprägt von Historien- und Genremalerei, zusammenfassen.

Im Gegensatz dazu versteht die Kunstgeschichte Adolph Menzel als einen Vertreter des Realismus. In einem offenen Brief vom 29. Dezember 1861 bezeichnete Gustave Courbet den Realismus als eine im wesentlichen konkrete Kunst, welche nur durch die Darstellung realer und existierender Dinge bestehen könne. Ein abstraktes, nicht sichtbares, nicht-existierendes Objekt hätte im Bereich der Malerei nichts zu suchen, so Courbet.¹⁵⁷

Je tiens aussi que la peinture est un art essentiellement concret et ne peut consister que dans la représentation des choses réelles et existantes. C'est une langue toute physique, qui se compose, pour mots, de tous les objets visibles. Un objet abstrait, non visible, non existant, n'est pas du domaine de la peinture. (Gustave Courbet 1861)

¹⁵³ Fuchs 1905, S.1.

Ab 1921 war Fuchs zusammen mit dem ehemaligen Redakteur des Völkischen Beobachters Hugo Machhaus an der sogenannten „Fuchs-Machhaus-Verschörung“ beteiligt. Fuchs und Machhaus standen in Kontakt zum französischen General Augustin Xavier Richard, welcher ihnen französische Hilfe für den Aufbau einer gemeinsamen deutsch-französischen antibolschewistischen Front zugesagt hatte. Ziel war ein Putsch in Bayern und die Separation des Landes vom „roten“ Berlin. Unterstützt wurden die Bestrebungen vom Blücherbund und dem mit diesem verbündeten Bund Wiking. Durch die Einbeziehung des Münchner Wehrkreiskommandos, die sich als Fehler erwies, wurde die Verschörung durch Karl Mayr und Stabsoffizier Ernst Röhm aufgedeckt. Am 9. Juli 1923 wurde Fuchs wegen Hochverrats zu 12 Jahren Zuchthaus verurteilt. 1927 erfolgten eine Begnadigung und die Haftentlassung. (Hübner 2006)

Vor dem Hintergrund einer nationalistischen sowie – mutmaßlich – antisemitischen Gesinnung sind Fuchs Texte daher kritisch zu lesen.

Siehe dazu auch: Anonym, Bayrisch-Deutsch oder Bayrisch-Französisch. Ein Sittenbild nationalaktiver Verwahrlosung. Der Hochverratsprozeß gegen Fuchs und Genossen vor dem Münchner Volksgericht im Juni 1923, München 1923/1925.

(Digitalisat Universität Kärnten: <https://ubdocs.aau.at/open/voll/altbestand/AC06715739.pdf> abgerufen am 15.11.2022)

¹⁵⁴ Fuchs 1907, S. 54 – 55.

¹⁵⁵ Brown Price 1994, S. 22.

¹⁵⁶ Mai 2017, S. 152.

¹⁵⁷ Courbet 1861, S. 4.

Peter Feist bezeichnet dies als eine Absage an die Gedankenmalerei, Phantastik und Imagination der Klassizisten und Romantiker.¹⁵⁸

Auch der Kunsthistoriker Albert Dresdner beschreibt in seinem, bereits im Jahr 1904 erschienenen, Buch „Der Weg der Kunst“ Adolph Menzel als den größten Meister der absoluten Kunst (des Zeichnens) und begründet dies mit der Lebendigkeit der Form und der Abstufung der Töne von Licht und Schatten in seinen Bleistiftzeichnungen.

Nimmt man das Zeichnen als eine absolute Kunst, die ihren Zweck in sich selbst findet, so ist Menzel der größte Meister dieser Kunst, und er hat sich dafür das Instrument eines höchst ausdrucksfähigen, beweglichen und energischen Stiles geschaffen. Neben der größten Schärfe und Lebendigkeit der Form erreicht er besonders in seinen Bleistiftzeichnungen einen Reichtum in der Abstufung der Töne von Licht und Schatten, der solche Arbeiten oft dicht bis an die Lebensfülle von Gemälden heranführt und sie zu künstlerischen Erzeugnissen eigener Art und eigenen Wertes stempelt.¹⁵⁹ (Albert Dresdner 1904)

Der siebzehn Jahre jüngere Édouard Manet schlägt als Wegbereiter der Moderne ebenfalls eine neue Richtung der Kunst ein. Obwohl Manet eine enge Freundschaft zur Gruppe der Impressionisten verband, nahm er doch nie an deren Ausstellungen teil.¹⁶⁰ Stattdessen versuchte er Teil der Salonausstellungen zu sein, seine Bilder wurden jedoch größtenteils abgelehnt.¹⁶¹ Manet hatte Dresdner zu Folge keinen Sinn für das Geheimnisvolle und Relative, sondern drängte nach dem scharf Erkennbaren und Absoluten, weshalb er in seinen Darstellungen nach dem unbarmherzigen Tageslicht und den schärfsten Kontrasten von Licht und Schatten verlangte.¹⁶² Da das Buch Dresdners *Der Weg der Kunst* bereits im Jahr 1904 erschien, wäre es möglich, dass Fuchs es gelesen und Inspiration daraus gezogen hatte. Nachweisen lässt sich dies leider nicht.

Max Liebermann – als dritter im Bunde der „absoluten Maler“ – war einer der bedeutendsten Vertreter des Impressionismus in Deutschland. 1873 zog er nach Paris um die französischen Realisten und Impressionisten kennen zu lernen, diese verweigerten „dem Deutschen“ jedoch den Kontakt, so Christina Dickel. Den Sommer 1874 verbrachte er in Barbizon, wo er mit den Künstlern der Barbizon Schule Kontakte knüpfte und sich von deren Freilichtmalerei inspirieren ließ.¹⁶³

Betrachtet man diese sechs Künstler gesammelt, wird deutlich, wie Fuchs zwischen „uralter malerischer Raumkunst“ und „absoluter Malerei“ differenziert. Während Feuerbach, Hodler und Puvis de Chavannes vor allem eine traditionelle Malerei des Klassizismus mit einem Fokus auf Historienmalerei und Genreszene verfolgten, deren Weiterentwicklung Fuchs wohl im Symbolismus erkennt (eine für Fuchs dekorative Malerei), steht dazu im Gegensatz die „absolute Malerei“ eines Manet, Menzel oder Liebermanns als eine modern ausgerichtete Kunst, des Realismus und später des Impressionismus.

¹⁵⁸ Feist 1980, S. 18.

¹⁵⁹ Dresdner 1904, S. 106

¹⁶⁰ Baare 2021.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Dresdner 1904, S. 192.

¹⁶³ Dickel 2011, S. 199.

Die „absoluten“ Maler im Sinne des Rembrandt, Velazquez, Constable, Corot, Courbet, Manet, Leibl oder Liebermann würden das unnatürliche Bündnis mit der Dekoration kündigen und würden sich ganz auf das Bedürfnis richten, aus dem ihre Kunstweise entsprungen ist.¹⁶⁴

Bemerkenswert ähnlich argumentiert 1910 Georg Jakob Wolf, indem er zwischen Dekoration und absoluter Malerei unterscheidet:

Zwei große Scheidungen der Marschroute empfindet man merklich: Dekoration (im besten Sinn natürlich, nicht in dem wegwerfenden Verstande, in dem man Makarts Nachahmer „Dekorateure“ nennt) — und absolute Malerei. Hier Ludwig von Hofmann — hier Wilhelm Trübner: da gibt's keine rechte Brücke, und wir werden daher wohl mitansehen müssen, wie sich der- einst der heißersehnte, heißumstrittene „neue Stil“ gabelt, in einen dekorativen Ast und in einen absolut malerischen.¹⁶⁵ (Georg Jakob Wolf 1910)

Ludwig von Hofmann verbindet in seinem Werk vor allem Elemente des Symbolismus und des Jugendstils, während Wilhelm Trübner hingegen stilistisch im Realismus, Naturalismus und deutschen Impressionismus zu verorten ist. Da sowohl Wolf als auch Fuchs im Münchner Raum lebten und arbeiteten ist nicht unwahrscheinlich, dass sich die beiden kannten und Wolf seine Inspiration in Fuchs Texten fand. Anzumerken ist hierbei, dass Georg Fuchs 1908 das Buch „Wilhelm Trübner und sein Werk“ verfasste, in welchem er seine theoretischen Überlegungen, die er bereits in „Deutsche Form“ ausführte, wiederholt. In diesem Zusammenhang verwendet er wie Wolf den Ausdruck des „absolut malerischen Kunstwerks“.¹⁶⁶

Dekoration

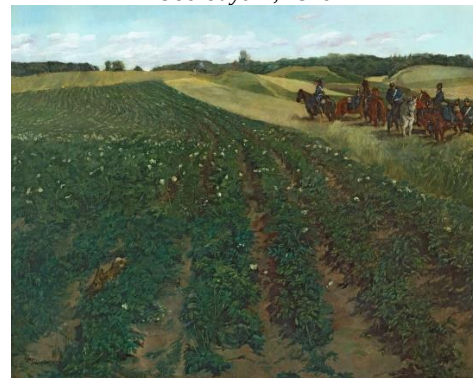
Ludwig von Hofmann, *Träumerei*, 1898



Öl auf Holz, 45 x 70,5 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin (Abb. 12.)

absolute Malerei

Wilhelm Trübner, *Kartoffelacker bei Weßling in Oberbayern*, 1876



Öl auf Leinwand, 62 x 77 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München (Abb. 13.)

Vor dem Hintergrund, dass Fuchs und Wolf den Symbolismus als gegensätzlich zur absoluten Malerei verstehen, ist verwunderlich, dass Gudrun Inboden in ihrem Buch *Mallarmé und Gauguin. Absolute Kunst als Utopie* aus dem Jahr 1978 den Begriff „absolut“ als ein künstlerisches Phänomen versteht, welches „gemeinhin der Epochenbezeichnung des Symbolismus für die letzten zwei Dekaden des 19. Jahrhunderts subsumiert wird“.¹⁶⁷ Einen Beleg für diese These führt Inboden nicht an.

¹⁶⁴ Fuchs 21907, S. 55.

¹⁶⁵ Wolf 1910, S. 559.

¹⁶⁶ Fuchs 1908, S. 62. Der Ausdruck des „absoluten malerischen“ könnte auf den Begriff des „reinmalerischen“ des Leibl-Kreises zurückgehen, welcher in Kapitel 2.2 besprochen wird.

¹⁶⁷ Inboden 1978, S.1.

2.2 München als Nährboden der absoluten Malerei

Im vorangehenden Kapitel konnte die klare Unterscheidung Fuchs' zwischen „Dekoration“ (klassische Salonmalerei, Symbolismus, Jugendstil) und „absoluter Malerei“ (Realismus, Naturalismus, Impressionismus) gezeigt werden. In ähnlicher Weise wie Fuchs argumentierte auch Jakob Georg Wolf in seinen Kunstkritiken. Die Verbindung, welche die beiden eint, ist ihr Lebensmittelpunkt im Umkreis von München. Darüber hinaus lassen sich zahlreiche weitere Texte, in denen von einer absoluten Malerei gesprochen wird, Autoren zuordnen, die in München und dessen Umland lebten und arbeiten. Darunter befindet sich der Maler und Schriftsteller Hermann Frobenius¹⁶⁸, der Redakteur des Feuilletons der *Münchner neuesten Nachrichten* Fritz von Ostini¹⁶⁹, der Autor Hermann Esswein¹⁷⁰, der Museumsleiter Hugo von Tschudi¹⁷¹, der Journalist Otto Julius Bierbaum¹⁷² sowie der Kunsthistoriker Fritz Burger¹⁷³.

Neben dem Herkunftsort der Autoren zeigt auch die Datenlage eine Verbindung zum Münchner Raum auf. Viele der Quellen, die sich in den Jahren zwischen 1905 bis 1908 finden, lassen sich auf die Datenbank des Münchener Digitalisierungszentrums (MDZ) zurückverfolgen (siehe Diagramm I), insbesondere auf die Zeitung *Münchner neueste Nachrichten*.

¹⁶⁸ Hermann Frobenius (1871 – 1954) studierte zunächst in Rom und Florenz und wechselte anschließend nach München, wo er zwischen 1902 bis mindestens 1913 an Ausstellungen des Kunstvereins, der Secession und im Glaspalast teilnahm. (Thieme (Hg.) 1916, S. 508.)

¹⁶⁹ Fritz von Ostini (1861 – 1927) wurde in München geboren und studierte nach Abschluss des Ludwigsgymnasiums zunächst Jura, wechselte jedoch bald an die Akademie der Bildenden Künste in München. Ab 1887 übernahm er die Redaktion des Feuilletons der *Münchner Neuesten Nachrichten*. (Pörnbacher 1999.) Ostini und Fuchs waren daher ab dem Jahr 1904 Arbeitskollegen.

¹⁷⁰ Hermann Esswein (1877 – 1934) studierte Jura und Philosophie in München und veröffentlichte kunstgeschichtliche und kunstpädagogische Essays. Esswein lebte vorwiegend in München und verstarb dort im Jahr 1934. (Alpers/Fuchs/Hahn (Hg.) 1999, S. 124.)

¹⁷¹ Hugo von Tschudi (1851 – 1911) war ab dem Jahr 1909 bis zu seinem Lebensende 1911 Direktor der Bayrischen Staatsgemäldesammlung in München, wo er sich an einer Modernisierung des Museums versuchte. (Maaz 2016) Mit Wassily Kandinsky stand Tschudi regem Austausch. Die zweite Auflage des *Blauen Reiters* (1914) ist dem verstorbenen Tschudi gewidmet. (Kandinsky/Marc (Hg.) ²1914, s.p.)

¹⁷² Otto Julius Bierbaum (1865 – 1910) auch bekannt unter den Pseudonymen „Martin Möbius“ und „Simplicissimus“ studierte unter anderem an der Ludwig-Maximilians-Universität in München. Er wohnte zunächst in München und Oberbayern, zog dann nach Berlin, Südtirol und Wien und kehrte von 1900 bis 1909 nach München zurück. (Schwerte 1955.)

¹⁷³ Fritz Burger (1877 – 1916) wurde in München geboren und habilitierte sich für neuere Kunstgeschichte an der Universität München, wo er bis zum Jahr 1914 unterrichtete. (Hauk 2005, S. 7.)



Diagramm I: Quantitative Auswertung der Häufigkeit des Terms „absolute Malerei“ in der Datenbank des MDZ (Münchener Digitalisierungszentrum). Untersuchungszeitraum: 1850 – 1950. Die Daten wurden am 01.02.2023 abgerufen.

Die Theorie, dass die Verbreitung des Begriffs der „absoluten Malerei“ seinen Ausgang im Großraum rund um München fand, ist daher naheliegend. Wie bei Georg Fuchs steht auch bei den genannten Autoren ein realistisch bis impressionistischer Malstil, bei welchem die Farbe als Träger von Licht und Atmosphäre gesehen wird, im Fokus der absoluten Malerei. Hermann Esswein bezeichnete den Impressionismus nicht nur als Schlagwort, sondern als Leidenschaft einer ganzen Generation von Künstlern, die unter diesem Begriff alles verstand, was die Jugend an Erkenntnistrieb, an „Schwärmerei fürs Absolute“¹⁷⁴, an Temperament zu äußern pflegte.¹⁷⁵ Vor allem der deutsche Impressionismus, welcher sich in einem Sonderweg aus dem Realismus bzw. Naturalismus herausentwickelte, nimmt im Spektrum und im Verständnis der absoluten Malerei eine besondere Rolle ein. Dass eben jener seinen Ursprung in München hatte,¹⁷⁶ scheint an dieser Stelle keine Überraschung mehr zu sein, sondern offenbart ein weiteres Puzzlestück in der Frage nach der Entwicklungsgeschichte der „absoluten Malerei“.

Birgit Jooss begründet die starke Anziehungskraft Münchens gleich in mehrerer Hinsicht: Ludwig I. machte die bayrische Hauptstadt zu einer Stadt der Kunst und Wissenschaft, indem er die Universität Landshut 1826 nach München holte und gleichzeitig hervorragende Museumssammlungen in verschiedenen Museumsbauten, wie der Glyptothek sowie der alten und neuen Pinakothek, aufbaute. München zählte zu den ersten Städten in denen Museen einer zeitgenössischen Kunst gewidmet waren.

¹⁷⁴ Esswein 1905(?), S. 13.

¹⁷⁵ Ebd., S. 18.

¹⁷⁶ Jooss 2009.

Zusätzlich galt die Münchner Akademie neben der Pariser Akademie als führende Ausbildungsstätte im gesamten europäischen Raum.¹⁷⁷

Führende Kraft einer modern ausgerichteten Malerei, die sich von einer traditionellen Ateliermalerei abgrenzte, war Wilhelm Leibl,¹⁷⁸ welchen Fuchs zu als einen der Meister der absoluten Malerei bezeichnete.¹⁷⁹ Dieser stand in einem engen Austausch mit dem französischen Realisten Gustave Courbet,¹⁸⁰ dessen Werke 1888 von Raymond Bouyer als „peinture absolue“ benannt wurden.¹⁸¹ Der Kunsthistoriker Fritz Burger argumentierte, dass Courbet das Absolute in der Natur suchte, worunter er das Unpersönliche schlechthin verstand.¹⁸² Burger zu Folge würde daher weder die handelnde Persönlichkeit, noch der Gegenstand als Ideenträger eine aufdringliche Rolle im Bilde spielen.¹⁸³ Dieser Vorstellung sehr ähnlich ist Wilhelm Leibls oberstes Prinzip der „reinmalerischen“ Gegenstandserfassung, bei der nicht der Inhalt, sondern die Form im Vordergrund stehe.¹⁸⁴

An Leibls Prinzip muss sich Hugo von Tschudi orientiert haben, als dieser das Gemälde Gustave Courbets mit dem Titel *Le Baigneur*¹⁸⁵ (1862) (Abb. 14.) aus der Sammlung Arnhold als absolute Malerei, welche weder Erzählung, interessantes Motiv oder Stimmung zeige, bezeichnete. Stattdessen wäre einzig ein Teppich grüner Töne von reichster Schattierung dargestellt.

Bildern dieser Art gegenüber [Eugène Isabey und Charles Emile Jacque]¹⁸⁶ wirkt der Courbet der Sammlung Arnhold ganz tendenzlos, als absolute Malerei. Keine Erzählung, kein interessantes Motiv, nicht einmal Stimmung, nichts als ein Teppich grüner Töne von reichster Schattierung.¹⁸⁷ (Hugo von Tschudi 1909)

Um Wilhelm Leibl bildete sich in den 1870er Jahren der Leibl-Kreis, dem insbesondere Wilhelm Trübner und Carl Schuch angehörten und deren Ideen der französischen l’art pour l’art Theorie ähneln. Ruhmer zu Folge besagte die Theorie des Leibl-Kreises, dass der echte Künstler auf publikumswirksame

¹⁷⁷ Joos 2009, S. 51.

¹⁷⁸ Ebd., S. 52.

¹⁷⁹ Fuchs 1905, S. 1.

¹⁸⁰ Jooss 2009, S. 52.

¹⁸¹ Bouyer 1888, S. 673.

¹⁸² Burger ¹1918, S. 92. Die erste Auflage des Buches erschien im Jahr 1913. Nachdem Burger im Jahr 1916 gefallen war, wurde der Text vom Herausgeber unter Mithilfe von Burgers Frau Clara Burger leicht überarbeitet. Fritz Burger verwendet den Begriff des Absoluten in seiner Publikation *Cézanne und Hodler – Einführung in die Probleme der Malerei* mehrfach, eine nähere Besprechung seines Textes findet an dieser Stelle jedoch keinen Platz. Die entsprechenden Textstellen können im Quellenanhang nachgelesen werden.

¹⁸³ Burger ¹1918, S. 92.

¹⁸⁴ Jooss 2009, S. 52.

¹⁸⁵ Hugo von Tschudi nennt in seinem Artikel keinen Titel des Werkes, welches er bespricht. *Le Baigneur* aus dem Jahr 1862 dürfte jedoch das einzige Gemälde Courbets gewesen sein, welches sich in der Sammlung Arnhold befand und passt auf die nachfolgende Beschreibung Tschudis. Das Gemälde in Öl auf Leinwand mit den Maßen 57 x 74 cm wurde am 16. Jänner 1906 für 8000 Mark bei Paul Cassirer gekauft, wie Recherchen des Kunsthistorikers Michael Dormmann zeigen. (Dormmann 2002, S. 354)

Siehe dazu auch: Wikipedia, Sammlung Arnhold, Verzeichnis der Kunstwerke in der Sammlung Edouard Arnold (https://de.wikipedia.org/wiki/Sammlung_Arnhold) abgerufen am 23.02.2023.

¹⁸⁶ Die Gemälde von Eugène Isabey (*Messe*, 1888) und Charles Emile Jacque (*Hirtin mit Schafherde*, 1892) auf die sich Tschudi bezieht, dürften im Gegensatz zum Gemälde Courbets deutlich mehr Figuren zeigen, was Tschudi als hinderlich für eine „absolute Malerei“ begreifen dürfte. Tschudi merkt zudem an, dass Courbet „mit dem Figürchen des Badenden, der ins Wasser steigt“ etwas aus der Rolle fällt, er dieses aber nebensächlich behandelt und so den Charakter dieser flächig wirkenden Malerei nicht störe. (Tschudi 1909, S. 54.)

¹⁸⁷ Tschudi 1909, S. 54.

Qualitäten wie schöne oder bedeutende Modelle, historische oder anekdotische, also „erzählende“ Bildinhalte, zu verzichten habe, damit das Bild allein durch seine ästhetischen Eigenschaften auf den Betrachter wirkt.¹⁸⁸ Im Jahr 1895 wurde der „konsequent impressionistisch arbeitende“¹⁸⁹ Tiermaler Heinrich von Zügel an die Münchener Akademie berufen, welcher seinen Schülern empfahl „nach Art von Leibl“ vom Detail auszugehen und den Gesamteindruck zu vernachlässigen.¹⁹⁰ Diesen Ratschlag dürfte Zügel auch selbst befolgt haben, denn Fritz von Ostini beschrieb dessen Gemälde, welche im Jahr 1905 auf der IX. Internationalen Kunstausstellung in München gezeigt wurde, als eine absolute Malerei, in der alles aus Licht und Farbe empfunden wäre, „alles ganz ohne merkbare ‚Arrangement‘ und ohne jeden erzählenden Nebensinn“, eine Malerei „frei von jedem Hintergedanken, der nicht rein künstlerisch wäre“.¹⁹¹ Vermutlich stammt von Ostini auch der Artikel im *Rosenheimer Anzeiger – Tagblatt für Stadt und Land* vom 24. Juni 1909, indem ein weiteres Gemälde Zügels mit derselben Begründung ebenfalls als absolute Malerei bezeichnet wird.

In diesem Bilde entfaltet Zügel seine ganze Kunst. Zwei Kühe von der Sonne beschienen, in pikanter Beleuchtung, alles ohne merkbare Arrangement und doch wie fesselnd, absolute Malerei, bei welcher alles als Licht und Farbe empfunden ist.¹⁹² (Fritz von Ostini zugeschr. 1909)

Eberhard Ruhmer zählt Zügel zu jenen Spezialisten der Landschafts- und Tiermalerei, die „ihre Themen nicht minder im – gemäßigt reinmalerischen Sinne“¹⁹³ interpretierten. Zügel gehörte wie die deutschen Impressionisten Wilhelm Trübner, Max Liebermann und Fritz von Uhde, den Otto Julius Bierbaum als den „absoluten Maler“¹⁹⁴ bezeichnete, ab dem Jahr 1892 der Münchner Secession an, welche sich von der Künstlergenossenschaft abspaltete.¹⁹⁵ Birgit Jooss merkt an, dass die deutschen Impressionisten in erster Linie die französische Salonmalerei rezipierten und nicht so sehr den französischen Impressionismus.¹⁹⁶ Die Orientierung an den klassischen französischen Salons erklärt die Nähe, welche die Theorie des Leibl-Kreises und der deutschen Impressionisten mit der l’art pour l’art Idee aufweist. Zudem spielten für viele von ihnen, unter anderem für Schuch, Trübner und Liebermann, Reisen und Aufenthalte in den Niederlanden und Belgien eine wichtige Rolle.¹⁹⁷ Ebenfalls Mitglied der Münchner Secession war Richard Pietzsch, der mit Uhdes Unterstützung seine Werke erstmals im Rahmen der Frühjahrs-Ausstellung 1899 zeigen konnte. Georg Jakob Wolf definiert 1909 zwei große Isartalbilder von Pietzsch, welche 1905 auf der IX. internationalen Kunstausstellung im Glaspalast in München zusammen mit zwei anderen Gemälden ausgestellt wurden, als absolute Malerei, die damit zum Besten gehören würden, was Pietzsch bisher gemalt habe.

Von Richard Pietzsch gab es zwei große Isartalbilder, das eine in österlicher Vorfrühlingsstimmung, das andere im vollen Lenz, doch schlängelt sich der Fluß nicht in traditioneller, frühlingssüßlicher

¹⁸⁸ Ruhmer 1984, S. 9.

¹⁸⁹ Jooss 2009, S. 54.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Ostini 1905, S. 2.

¹⁹² Anonym (Fritz von Ostini zugeschrieben) 1909, S. 2.

¹⁹³ Ruhmer 1984, S. 84.

¹⁹⁴ Bierbaum 1906, S. 33.

¹⁹⁵ Jooss 2009, S. 56.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Ebd.

idyllischer Schäferanmut durch blumenzarte Auen, sondern er quillt schäumend über und führt mächtige Massen grauen Hochwassers daher. Die Stimmung ist in beiden Fällen völlig ausgeschöpft, und als absolute Malerei gehören die Bilder zum Besten, was Pietzsch bisher gemalt.¹⁹⁸ (Georg Jakob Wolf 1909)

Wolf betont, dass Pietzsch – ganz nach Vorstellung des Leibl-Kreises – keine „romantisch-schöne“ Ansicht der Isar zeigt, sondern ein, vom grauen Hochwasser gezeichnetes, Landschaftsbild. Die Darstellung der „Stimmung“ überwiegt der Darstellung einer „schönen“ Landschaft.

Dass die Künstler des deutschen Impressionismus, die in Nachfolge des Leibl-Kreises standen, dem inhaltlichen Aspekt des Gemäldes weniger Aufmerksamkeit schenkten als seinem „reinmalerischen“ Ausdruck, schien vor allem der Maler und Schriftsteller Hermann Frobenius kritisch zu sehen. Frobenius zufolge würden die Modernen den Begriff der Malerei einschränkend begrenzen, weshalb sie in ihrem Sinne lediglich ein Handwerk wäre und sie daher zum Standpunkt des absoluten Handwerkertums herabgesunken wären.¹⁹⁹ Man hätte sich verrannt, denn eine Natur, die durch farbige Gläser in den Atelierfenstern und durch graue Scheiben vor der Landschaft dargestellt werde, könne nicht mehr objektiv sein.²⁰⁰ Jedenfalls war es bequem die Dürre der allgemeinen Geisteslosigkeit hinter den Worten „absolute Malerei“ zu verstecken, so Frobenius.²⁰¹ Heinrich Ernst Kromer, welcher ebenfalls Verbindungen zur Münchener Kunstszene unterhielt, betrachtete die absolute Malerei aus einem ähnlichen Blickwinkel wie Frobenius, da er der Meinung war, dass diese immer auf der Stufe des rein Technischen stehen bliebe.²⁰²

Dabei pflegt auch der extremste Moderne zuzugestehen, daß nur ein mehr oder minder großes Maß von Denken aus der Studie heraus zum Bild und zur Komposition führt und daß das, was man heute "absolute Malerei" nennt, dabei etwas sehr Wünschenswertes und Löbliches ist, aber nicht das Ausschlaggebende, indem es immer auf der Stufe des rein Technischen stehen bleibt.²⁰³ (Heinrich Ernst Kromer 1908)

Im Jahr 1910 schien Fritz von Ostini in seiner Meinung zur absoluten Malerei ein wenig umzuschwenken. Hatte er kurz zuvor noch die Werke Zügels als absolute Malerei ohne merkbares Arrangement gelobt, relativiert er diese Vorstellung in einem Text, welcher in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* erschien. So könne die malerische Bravour allein selbst den Verständigen auf Dauer nicht Malerei bedeuten. Ostini argumentiert, dass „absolute Malerei“ nicht anstatt, sondern neben jener Malerei, die außer ihrer farbigen Schönheit auch gegenständlichen Gehalt hat, bestehen würde.²⁰⁴

Die absolute Malerei des deutschen Impressionismus lässt sich als eine Malerei zusammenfassen, die inspiriert vom französischen Salon und der ästhetischen Vorstellung der l'art pour l'art Werke erschuf, deren malerischer Ausdruck und Stimmung gegenüber dem Bildinhalt und der Komposition überwog. Sie sollte als eine „reinmalerische“ Kunst für sich selbst stehen und nicht zur Unterhaltung des Publikums dienen. Georg Fuchs und Jakob Georg Wolf definieren sie zudem als eine Malerei, die sich

¹⁹⁸ Wolf 1909, S. 500.

¹⁹⁹ Frobenius 1905, S. 304.

²⁰⁰ Ebd., S. 302.

²⁰¹ Ebd., S. 302.

²⁰² Kromer 1909, S. 574.

²⁰³ Ebd., S. 574.

²⁰⁴ Ostini 1910, S. 4.

klar von einer „dekorativen“ Malerei des Symbolismus und Jugendstils abgrenzt. Wilhelm Leibls Prinzip, bei welchem nicht der Inhalt, sondern die Form im Mittelpunkt der Malerei stehen soll, kann als wegweisend für den späteren Diskurs der absoluten Malerei gesehen werden.

Exkurs – Reine Malerei: Zur Austauschbarkeit der Begriffe

[...] die Zeit des Übergangs zur reinen Malerei, die auch absolute Malerei genannt wird,
[...]²⁰⁵
(Wassily Kandinsky 1914)

Wie eingangs bereits erwähnt, ist die Benennung neuer Kunstrichtungen nicht unproblematisch. Neben dem Begriff „absolute Malerei“ haben sich zeitgleich auch weitere Bezeichnungen herausgebildet, denen mitunter dieselben Definitionen zugrunde liegen. Der, neben dem Absoluten, ebenfalls häufig gebrauchte Begriff war jener, der „reinen Malerei“. Dieser dürfte, wie bereits gezeigt wurde auf das Prinzip des „Reinmalerischen“ des Leibl-Kreises zurückgehen, weshalb der Begriff der „reinen Malerei“ mit großer Wahrscheinlichkeit vor jenem der „absoluten Malerei“ verwendet wurde. Eine vollständige Untersuchung und Entwicklung des Terminus der „reinen Malerei“ kann an dieser Stelle nicht geleistet werden, weshalb auf die Publikation von Eberhard Ruhmer *Der Leibl-Kreis und die Reine Malerei*²⁰⁶ (1984) sowie auf Hajo Düchting's Artikel *Auf der Suche nach der „Reinen Kunst“ von Wilhelm Leibl bis Wassily Kandinsky*²⁰⁷ (2008) verwiesen wird. Stattdessen soll anhand einiger weniger Beispiele der Zusammenhang zwischen „reiner Malerei“ und „absoluter Malerei“ deutlich gemacht werden, da die Begriffe oftmals synonym verwendet wurden. So stellt Wassily Kandinsky in seinem autobiographischen Text *Mein Werdegang* (1914) klar, dass die „reine Malerei“ auch „absolute Malerei“ genannt wird.²⁰⁸ Gerade die Eigenheit der deutschen Sprache, in welcher Wortwiederholungen tunlichst zu vermeiden sind, kann hier zur Förderung und zum Gebrauch verschiedener Termini führen, welche jedoch das gleiche meinen.

Ein besonders schönes Beispiel zur Austauschbarkeit der absoluten mit der reinen Malerei liefern uns Paul Ferdinand Schmidt und Curt Herrmann. Schmidt schreibt in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* eine kurze Rezension über eine Kollektivausstellung, die im Jahr 1911 im Magdeburger Kunstverein stattfand. Im Rahmen dieser Ausstellung hielt der Maler Curt Herrmann eine Rede über die „Probleme der modernen Malerei“, die Schmidt kurz zusammenzufassen versuchte: So würden diese Probleme für Hermann in der absoluten Malerei zusammenschrumpfen, die von der Überwindung des zufallsmäßigen Impressionismus, zur Lichtmalerei und schließlich zur alleinigen Herrschaft des Neo-Impressionismus führen würde. Schmidt kritisiert Herrmann jedoch, da es seiner Meinung nach mit der absoluten Malerei nicht in alle Ewigkeit getan wäre und die Lichtmalerei nur einen kleinen Prozentsatz

²⁰⁵ Kandinsky 1914a, S. 52.

²⁰⁶ Ruhmer 1984.

²⁰⁷ Düchting 2008.

²⁰⁸ Kandinsky 1914a, S. 52.

aller malerischen Probleme erschöpfen könne. Im selben Artikel erwähnt er, dass Hermann ein Buch mit seinen Überlegungen geschrieben habe.²⁰⁹

Tatsächlich veröffentlichte dieser im selben Jahr eine Publikation mit dem Titel *Der Kampf um den Stil. Probleme der modernen Malerei*. Der Term der „absoluten Malerei“ findet sich darin jedoch nicht, stattdessen benutzt Hermann ausschließlich die Beschreibung „reine Malerei“. Ihm zu Folge müsse eine Malerei, die den wissenschaftlich erkannten und festgelegten Gesetzen des Lichts die höchste Bedeutung zumisst, die Kunst der reinen Malerei bedeuten, wie sie die Kunstgeschichte bisher nicht kannte.²¹⁰ Der Stil der reinen Malerei, dessen Probleme der Neo-Impressionismus zu lösen versucht, sei seit Erkennung des optisch wissenschaftlich begründeten Lichtproblems²¹¹ untrennbar an dieses gebunden.²¹² Hermann fasst den „Stil der reinen Malerei“²¹³ bzw. den „reinen Stil der Malerei“²¹⁴ als „das organische und harmonische Zusammenwirkungen der Begriffe und Gesetze der Form, der Linie, der Bewegung, der Komplexe, der Farbe, der Kontraste, des Lichtes, der Abstufung, der Strahlung und des Rhythmus, sichtbar gemacht durch das Material der Farbe“²¹⁵ zusammen.

In dem er explizit den Neo-Impressionismus als reine Malerei bezeichnet liefert Curt Herrmann einen wichtigen Beitrag zum Verständnis der Bedeutungen reiner bzw. absoluter Malerei bevor diese als Definition nicht gegenständlicher Kunst gebräuchlich werden.

Wie später Wassily Kandinsky, verwendet auch Karl Einhart in einem Artikel, den er über die, im Jahr 1911 stattfindende, Sonderausstellung – Malerei und Plastik des Hagenbunds in Wien verfasste, die beiden Begriffe synonym. Es „würde nichts Geringeres unternommen, als der Versuch Werke einer reinen Malerei vorzuführen“²¹⁶ sowie „daß hier zum erstenmale in Oesterreich österreichische Künstler in geschlossener Front und mit bewußter Absicht die absolute Malerei zur Einführung bringen.“²¹⁷ – für Einhart geschieht dies in Österreich jedoch rund ein Jahrzehnt zu spät.

Im Rahmen der Ausstellung zog eine neue radikale Avantgarde rund um Oskar Kokoschka in den Hagenbund ein, die sich gegen den starren Akademismus und dekorativen Jugendstil wandte. Die Gruppe bestand in erster Linie aus Studienabbrechern der Wiener Akademie, darunter Robin Christian Andersen, Anton Faistauer, Albert Paris Gütersloh, Sebastian Isepp, Anton Kolig und Franz Wiegele. Ihre Suche nach einer neuen künstlerischen Ausdrucksform artikulierte sich vor allem in einer expressiven Farb- und Formengestaltung.²¹⁸

Der Ausstellungskatalog lässt darauf schließen, dass mit großer Wahrscheinlichkeit Werke gezeigt wurden, die man unter dem Begriff „post-impressionistisch“ subsumieren könnte. So zeigte Sebastian

²⁰⁹ Schmidt 1912, S. 489.

²¹⁰ Herrmann 1911, S. 84.

²¹¹ Der Terminus des „Lichtproblems“ findet sich bereits 1905 bei Hermann Esswein wieder. (Esswein 1905(?), S. 18.)

²¹² Herrmann 1911, S. 121.

²¹³ Ebd., S. 101

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Ebd., S. 102.

²¹⁶ Einhart 1911, S. 1.

²¹⁷ Ebd., S. 2.

²¹⁸ Üner 2022, S. 22.

Isepp beispielsweise Gemälde verschiedener Walddarstellungen sowie winterlicher Landschaften. Im Allgemeinen ist bei den Künstlern des Hagenbunds eine deutliche Abgrenzung gegenüber einer „dekorativen“ Malerei des Jugendstils und Symbolismus und eine Hinwendung zu post-impressionistischen Formenelementen vernehmbar.

Indem Einhart schreibt, dass die reine bzw. absolute Malerei in Österreich rund zehn Jahre zu spät zur Einführung gebracht wurde, bestätigt er die eingangs besprochene Kritik von Friedrich Stern, die dieser 1894 an der III. internationalen Ausstellung im Künstlerhaus übte. Wien war – im Gegensatz zu München – vor 1900 keine „Weltstadt“ der Kunst, von den „großen“ deutschen Impressionisten war einzig Max Liebermann auf der Ausstellung 1894 vertreten. Dementsprechend nachvollziehbar ist, dass Stern jene Malerei auf der Ausstellung vermisste und die „absolute“ bzw. „reine“ Malerei in Wien erst in späteren Jahren um 1910 Anerkennung erhält.

Das Reine – im Sinne von etwas „ohne fremdartiger Bestandteile, Unvermishtes oder Unbeschmutztes –²¹⁹ dient ähnlich wie das Absolute zur Definition einer Malerei, die sich zunehmend von inhaltlichen Ideen abwendet und stattdessen ihren Fokus auf die „reine malerische“ Form legt.

3 Die *absolute Malerei* im Abstraktionsdiskurs

*Der spezifisch malerische Gehalt eines Bildes ist umso größer, je geringer das Interesse an seinem Gegenstand selbst ist; je restloser der Inhalt des Bildes in malerische Form aufgegangen ist, desto größer ist der Maler.*²²⁰ (Max Liebermann 1903/1916)

Der deutsche Impressionismus, welcher bis circa 1910 Sinnbild der absoluten Malerei war, legte mit dem von Leibl vorgebrachten Prinzip des „Reinmalerischen“ bei welchem nicht der Inhalt, sondern die Form im Vordergrund stand, den Grundstein für eine immer größer werdende Tendenz der Abstrahierung des Gegenstandes im Bilde. Den endgültigen Schritt zur Verbannung der Mimesis aus ihren Bildern gingen die deutschen Impressionisten jedoch noch nicht. Dieser letzte Wandel in der Geschichte der absoluten Malerei soll nun in den folgenden Kapiteln dargelegt werden.

3.1 Die Absolutierung der Form

Der Titel dieses Unterkapitels ist an ein Zitat Hans Beltings angelehnt in welchem dieser konstatiert, dass die Abstraktion die Verabsolutierung der Form war.²²¹ Demzufolge kann eine Loslösung von gegenständlichen Inhalten so verstanden werden, dass durch sie die Malerei erst „absolut“ wird. Wilhelm Worringer, der im Jahr 1907 seine Dissertation *Abstraktion und Einfühlung* veröffentlichte,

²¹⁹ „rein“ in: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/rein#1>, (abgerufen am 07.04.2023.)

²²⁰ Liebermann 1916, S. 26. Eine erste Veröffentlichung des Textes dürfte bereits im Jahr 1903 (Düchting 2008, S. 538) oder 1904 erfolgt sein, in der endgültigen Fassung wurde dieses erst im Jahr 1916 publiziert. (Busch 2013, S. 103).

²²¹ Belting 1998, S. 333.

dürfte der erste Autor gewesen sein, der das Absolute in der Kunstgeschichte mit Abstraktionsideen verknüpfte. Während sich die absolute Malerei der deutschen Impressionisten lose auf die Ideen der l'art pour l'art bezog, ist in Worringers These wieder ein konkreter Rückbezug zu Kants Vorstellung der ästhetischen Erfahrung erkennbar. Den Begriff der „Einfühlung“ bezieht er auf die Idee, dass sich die Wahrnehmung nicht mehr auf die Form des ästhetischen Objekts bezieht, sondern diese vom Verhalten des betrachtenden Objekts abhängig ist.²²²

Die „Abstraktion“ versteht Worringer als Reaktion des Menschen auf die verwirrende Umwelt und seine verlorene Stellung im Weltganzen.²²³ Durch die einfache Linie, die er als die „absolute Form“ bezeichnet, wäre die reinste Abstraktion erreicht.²²⁴ Sie würde dem Menschen als größte Beglückungsmöglichkeit dienen, da die klare Erscheinung eine beruhigende Wirkung auf ihn habe.²²⁵

Den daraus resultierenden primären Faktor im psychischen Entstehungsprozess des Kunstwerkes bezeichnet er als das „absolute Kunstwollen“. Worringer bedient sich hier an Alois Riegls Begriff des „Kunstwollens“ als die definierende Kraft einer Stilepoche. Den Term „absolut“ ergänzte er jedoch selbst, da dieser bei Riegl keine Verwendung findet. Erstaunliche Nähe zu dieser Idee weist Georg Fuchs auf, indem dieser argumentierte, dass sich die absolute Malerei erst in den modernen Städten entwickeln konnte, da erst zu diesem Zeitpunkt das Bedürfnis im Menschen entstand sich mit Abbildern der Natur umgeben wollen.

Das „absolute Kunstwollen“ Worringers sei Ausgangspunkt des künstlerischen Schaffenstrieb. Er bezeichnet ihn als „Drang“, welcher seine erste Befriedigung in der geometrischen Abstraktion finde und, von allen äußeren Weltzusammenhängen gelöst, eine Beglückung darstelle. Ruhe und Beglückung wären demnach nur möglich, wenn man dem Absoluten gegenüberstehe, was den Abstraktionsdrang im Menschen erklären würde.²²⁶

Zudem formuliert Worringer präzise Definitionen der absoluten Form und absoluten Abstraktion: Die absolute Form ist nach Worringers These von allen Abhängigkeiten der Außenwelt sowie vom betrachtenden Objekt selbst gereinigt bzw. befreit. Eine absolute Abstraktion wäre daher nicht mehr erreichbar, sobald ein Naturvorbild zu Grunde liegt, weshalb einzelne Objekte erst dann absolut werden würden, wenn man sie von den Verbindungen und Abhängigkeiten anderer Dinge erlöst und sie aus dem Lauf des Geschehens entreißt.²²⁷

Worringer zu Folge offenbare sich das „absolute Kunstwollen“ am reinsten in der Ornamentik. Es bestünde darin „die Linien und Formen des Organisch-Lebensvollen, den Wohllaut seiner Rhythmik und sein ganzes innerliches Sein nach außen in idealer Unabhängigkeit und Vollkommenheit zu projizieren.“²²⁸

²²² Worringer 1907. S. 2.

²²³ Ebd., S. 37.

²²⁴ Ebd., S. 20.

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Ebd., S. 33 – 34.

²²⁷ Ebd., S. 37.

²²⁸ Ebd., S. 27.

Ob für die absolute Malerei Formen der Ornamentik in Frage kommen, sorgte auch unter den Zeitgenossen für Gesprächsstoff. Robert Breuer, welcher der absoluten Malerei 1912 wohl als erstes einen eigenen Zeitungsartikel widmet, ähnelt in seiner Argumentation Worringer. Ihm zu Folge erfüllte das Ornament von jeher die Forderung einer absoluten Form, was sich in der Abstraktion der Architektur wiederfinden würde. So würde zum Beispiel beim Anblick einer Säule niemand mehr an einen Baumstamm oder beim Zahnschnitt eines Gesimses an die Kopfenden hölzerner Balken denken. Die Natur wurde in diesen Fällen absolut überwunden und unter dem Zwang technischer Notwendigkeit auf ein Minimum reduziert. Niemals – so Breuer – hätte es jedoch absolute Formen als Selbstzweck gegeben.²²⁹

Was wollen diese Revoltierenden? absolute Malerei. Malerei, gelöst vom Gegenständlichen, nur Klang, Harmonie, und Rhythmus. Also: Ornament! Ornament aber ist Kunstgewerbe. Die Revoltierenden aber wollen gerade umgekehrt das Kunstgewerbe, die geschmacklich tüchtige Dekoration, die Stich- und Intarsienvorlagen überwinden.²³⁰ (Robert Breuer 1913)

Betrachtet man jedoch Worringers These, so wäre bei architektonischen Formen – die ursprünglich der Natur entlehnt waren – keine absolute Abstraktion erreicht.

Der Problematik zwischen Ornament und ungegenständlicher Malerei sah sich auch Kandinsky ausgesetzt. Im Gegensatz zu Worringer und Breuer lehnte er das Ornament aber strikt ab: „[...] was soll den fehlenden Gegenstand ersetzen? Die Gefahr einer Ornamentik stand klar vor mir, die tote Scheinexistenz der stilisierten Formen konnte mich nur abschrecken.“²³¹

In großem Maße gegensätzlich zu Worringer argumentiert Franz Landsberger in seinem Buch *Impressionismus und Expressionismus – Eine Einführung in das Wesen der neuen Kunst* aus dem Jahr 1919. Es brauche zwar nicht immer einen Gegenstand der Natur, wie dies zum Beispiel in der Ornamentik der Fall wäre, die gegenständlichen Formen dürfen jedoch nicht zu verschwommen und gestaltlos auftreten, wie dies gerade die absolute Malerei lieben würde. Denn ganz im Gegensatz zu Worringers These, würde dies zu einer leichten Beunruhigung des Betrachters führen, da er meinen könnte er hätte etwas verloren und müsse es suchen.²³²

Da eine Malerei aus rein abstrakten Formen zum Zeitpunkt von Worringer und Breuer noch nicht selbstverständlich und allgegenwärtig war, ist die Verwendung der Begriffe Ornament bzw. Ornamentik durchaus nachvollziehbar. Es handelte sich dabei schließlich um bekannte Formengebilde, die am ehesten als „ungegenständlich“ beschrieben werden konnten. Immerhin sah sich auch Kandinsky in seinem Werdegang dieser Fragestellung ausgesetzt. Der Terminus „Ornament“ sollte jedoch nicht mit jenem der „Dekoration“ verwechselt werden, da auch Gemälde mit figürlichen Darstellungen als „dekorativ“ empfunden werden konnten, wie dies zum Beispiel Georg Fuchs und Jacob Georg Wolf taten.

²²⁹ Breuer 1912, S. 795.

²³⁰ Breuer 1913, S. 2.

²³¹ Kandinsky 1913, S. XV.

²³² Landsberger 1922, S. 39.

Ideen, das Absolute in ungegenständlichen Formen finden zu wollen, waren auch schon unter den Künstlern des Kubismus im Umlauf. In den Jahren 1908 oder 1909 besuchte der amerikanische Schriftsteller und Poet Gelett Burgess den Salon des Indépendants in Paris,²³³ auf welchem er auf eine, ihm unbekannte, neue Kunstform stieß:

Suddenly I had entered a new world, a universe of ugliness. [...] What did it all mean? The drawing was crude past all belief; the color was as atrocious as the subject. Had a new era of art begun? Was ugliness to supersede beauty, technique give way to naïveté, and vibrant, discordant color, a very patchwork of horrid hues, take the place of subtle, studied nuances of tonality? Was nothing sacred, not even beauty?²³⁴ (Gelett Burgess 1910)

Ausgehend von einem Gespräch mit Matisse begab sich Burgess mitsamt einem Fotoapparat auf eine Entdeckungsreise durch die Pariser Ateliers sieben prominenter Künstler, darunter Georges Braque, André Derain, Pablo Picasso, Béla Czóbel, Othon Friesz, Auguste Herbin und Jean Metzinger. „I picked out seven of the most ferocious and stalked them all over Paris.“²³⁵ Burgess Bericht *The wild men of Paris* welcher im Jahr 1910 im *Architectural Record* erschien, ist ein wichtiges Zeitzeugnis für die Entwicklung des Kubismus. Beispielsweise befindet sich darin die erste Dokumentation von Picassos ikonischem Werk „Les Femmes d’Alger“, welches bereits 1907 entstand, jedoch erst im Jahr 1916 im Salon d’Antin öffentlich gezeigt wurde.

Burgess schreibt, dass Matisse, der sich schon durch den „Dschungel der Kunst“ gekämpft hätte, mit ansehen müsse, wie seine Anhänger in verschiedene Richtungen nach links und rechts davon stürmen. Burgess folgert, dass Matisse vielleicht etwas in die Richtung: “To my mind, the equilateral triangle is a symbol and manifestation of the absolute. If one could get that absolute quality into a painting, it would be a work of art”²³⁶, sagen könnte. Picasso wiederum würde diese Aussage zu wörtlich nehmen, in sein Atelier laufen und ein Gemälde mit Frauen malen, die ausschließlich aus Dreiecken zusammengestellt sind.²³⁷ Ob Matisse eine ähnliche Aussage über das Absolute selbst getätigt hat, oder ob Burgess – nach Besuch aller Ateliers – selbst etwas erdichtet hat, lässt sich an dieser Stelle leider nicht feststellen. Aus der Zeit um 1910 sind ähnliche Aussagen von Matisse nicht bekannt.

Georges Braque zitiert er jedoch konkret. Braque erklärt ihm, dass er eine Frau nicht in ihrer ganzen natürlichen Schönheit portraituren könne, sondern stattdessen eine neue Form von Schönheit erschaffen wolle, die sich aus Volumen, Linien, Masse und Gewicht zusammensetze, um einen subjektiven Gefühlsausdruck darstellen zu können.²³⁸ Braque fasste diese Idee mit den Worten „I want to expose the Absolute and not merely the factitious woman”²³⁹ zusammen. Wie bereits bei Worringer bezieht sich Braques Vorstellung des Absoluten auf die Abstraktion des Werkes durch die geometrische Form.

²³³ Fry 1966, S. 70.

²³⁴ Burgess 1910, S. 401.

²³⁵ Ebd., S. 404.

²³⁶ Ebd., S. 403.

²³⁷ Ebd.

²³⁸ Ebd., S. 405

²³⁹ Ebd., S. 405.

Lucien H. Neitzel²⁴⁰, der 1913 das Vorwort des Buches *Neue französische Malerei* – herausgegeben von Hans Arp – verfasste, argumentierte dass der erste Vorstoß der Kubisten nach der absoluten Malerei eine sehr gewissenhafte Entkörperlichung (Vergeistigung) war, die sie über den uralten Heilquell der Malerei – die Geometrie – zu erreichen versuchten.²⁴¹ Es würden sich dem Künstler zwei Wege des Umwertens anbieten, zum einen der weibliche fromme, der vom Objekt ausgeht, zum anderen der männliche, an sich schöpferische, welcher der Vorstellung entquillt. Neitzel schreibt: „Er ist vom Wollen und vor allem, der Kraft des Künstlers abhängig und scheint am absolutesten sein Ziel erreichen zu können.“ Das Neitzel in seinem Text von „Vergeistigung“ und „Wollen“ spricht, mit dem er sein Ziel am „absolutesten“ erreichen könne, ist mit Sicherheit kein Zufall. Mit großer Wahrscheinlichkeit las dieser sowohl die Texte Worringers als auch jene Kandinskys und war mit den zeitgenössischen Kunstdiskursen bestens vertraut. Dem Problem der absoluten Malerei treten nach Neitzel nur der wissenschaftliche Kubismus (der neue Gebilde mit Formelementen malt, die nicht in der Erscheinung, sondern im Wissen fundamentiert sind) und der orphische Kubismus (der neue Gebilde mit aus des Künstlers Fantasie geborenen und nur ihr entlehnten Formelementen schafft) nahe.²⁴²

Bezeichnend ist das Lucien H. Neitzel – im gleichen Jahr wie Kandinsky (siehe Kapitel 3.3) – die absolute und gegenstandslose Malerei miteinander verknüpfte, indem er schrieb:

Absolute Malerei... Gegenstandslose Malerei...

Uns, die wir so bedingt sind, die wir uns so lächerlich relativ fühlen, was sagen uns diese Worte? Wollen sie besagen, daß hier eine Malerei ohne Objektsvorstellung im Werden ist?

Nein, durchaus nicht!

Die neue Malerei verbannt nur die Erscheinung des Objekts. Statt ihrer soll eine individuelle Objektsvorstellung in der Kunst platzgreifen, die, rein im Künstler gewachsen, ihm zum Ausdruck seiner allereigensten, innersten Gedanken und Phantasiegebilde dienen soll.²⁴³ (Lucien H. Neitzel 1913)

Auch an dieser Stelle ist es wahrscheinlich, dass Worringers Ideen Einfluss auf Neitzel hatten. Worringer formuliert, dass das „absolute Kunstwollen“ jene innere Forderung sei, die gänzlich unabhängig vom Objekt und vom Modus des Schaffens für sich bestehe und sich als Wille zur Form gebärde. „Sie ist das primäre Moment jedes künstlerischen Schöpfens [...]“.²⁴⁴

In ähnlicher Weise argumentiert Neitzel, dass in der neuen Malerei eine individuelle Objektsvorstellung entsteht, die im Künstler gewachsen ist und zum Ausdruck seiner innersten Gedanken dienen soll.²⁴⁵ In beiden Theorien ist die neue „absolute Malerei“ eine Malerei, die rein aus den Ideen des Künstlers entsteht und sich nicht an Objekten und Vorbildern aus der Natur orientiert.

Eine etwas andere Sichtweise verfolgte Wassily Kandinsky. Seine Argumente, die er in seinem Text *Über die Formfrage* (1912) formulierte, weisen eine erstaunliche Ähnlichkeit zu den ästhetischen

²⁴⁰ Über Lucien H. Neitzel ist wenig bekannt. Mit Hans Arp ging dieser in Straßburg zur Schule (Steinkamp 2015, S. 34) und aus einem Brief, den Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden richtete, wissen wir, dass ein „Herr Neitzel“ Führungen durch die Sturm-Ausstellungen in Basel 1917 durchführte. (Moniek van Rijn 2013, S. 147.)

²⁴¹ Neitzel 1913, s.p.

²⁴² Die Definitionen des wissenschaftlichen und orphischen Kubismus entlehnte Neitzel bei Guillaume Apollinaire *Les Peintres Cubistes*. (Neitzel 1913, s.p.)

²⁴³ Neitzel 1913, s.p.

²⁴⁴ Worringer 1907, S. 8.

²⁴⁵ Neitzel 1913, s.p.

Vorstellungen Kants und zur Betrachtungsweise Goethes (siehe Kapitel 1.1) auf. Er konstatiert, dass das Absolute nicht in der Form (dem Materialismus) zu suchen sei, denn die Form selbst sei relativ.²⁴⁶ Man müsse sich daher so zu einem Werk stellen, dass die Form auf die Seele wirke und durch die Form der Inhalt (Geist, innerer Klang), da man sonst das Relative zum Absoluten erhebe.²⁴⁷ Wie in Goethes Vorstellung soll der Gegenstand, in diesem Fall die Form, dem Betrachter nur als Vermittler und Träger des Inhalts dienen. In Kandinskys These koppelt sich die Frage der ästhetischen Wahrnehmung erneut an das wahrnehmende Individuum und nicht an den Gegenstand selbst.²⁴⁸

Während bei Worringer und den Kubisten noch die Form im Mittelpunkt des Absoluten steht, beziehen sich spätere Definition der absoluten Malerei in den Jahren ab 1910 vor allem auf eine Malerei, die sich aus Farben und Linien zusammensetzt. Curt Glaser definiert sie als eine Malerei, die „aus bloßen Farben und Linien ohne Formen“ besteht, eine „abstrahierteste Malerei“, die ein Grenzfall der Kunst sei.²⁴⁹ Paul Westheim zu folge würden die Künstler der absoluten Malerei nur Farbflecken nebeneinandersetzen.²⁵⁰ John Schikowski verband diesbezüglich den Expressionismus mit der absoluten Malerei. Es handle sich hierbei um einen Kunststil, dessen Entwicklung auf eine immer entschiedeneren Ablehnung des Gegenständlichen hinauslaufe und welcher nur noch durch die reine Sprache der Linien und Farben wirken wolle.²⁵¹

3.2 Die absolute Musik als Vorbild der absoluten Malerei

Eine besonders populäre Theorie im ungegenständlichen Kunstdiskurs, insbesondere der absoluten Malerei, war die Idee, einen Vergleich zwischen Musik und Malerei herzustellen. Die Anfänge dieser Überlegungen lassen sich bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts zurückverfolgen.

Der Kulturhistoriker Wilhelm Heinrich Riehl formulierte bereits im Jahr 1853 in seinen *Briefen über unsere musikalische Gesinnung* Elemente einer Idee, die später grundlegend für den Abstraktionsdiskurs am Beginn des 20. Jahrhunderts werden. So wäre es in der Musik nicht üblich, sich zuerst „in die Geschichte der Musik nach den Quellen einzuleben“²⁵². In der Malerei jedoch gehöre es noch zum Fach, historische Studien zu betreiben, da sich die Kunst organisch entwickelt, und alle großen Meister lediglich die Vorarbeit ihrer Vorgänger aufgenommen und weitergebildet hätten. Bei Riehl handelt es sich um den ersten nachweisbaren, deutschsprachigen Text, in welchem der Term „absolute Malerei“ Verwendung findet. Riehl argumentiert, dass man denjenigen, der nun in der Malerei dasselbe versuchen

²⁴⁶ Kandinsky 1914b, S. 75.

²⁴⁷ Ebd., S. 78.

²⁴⁸ Mit Sicherheit zog Kandinsky Worringers Dissertation *Abstraktion und Einfühlung* als Inspirationsquelle für seine eigenen Theorien heran. Aus einer Postkarte, welche Kandinsky am 30. März 1912 an Paul Klee adressierte, geht hervor, dass Kandinsky Worringer und seine Texte kannte. Kandinsky schreibt an Klee: „Lieber Herr Klee / Besuchen Sie doch in Bern (Höheweg, 13) Dr. W. Worringer, den Verfasser der ‚Abstraktion u. Einfühlung‘, der ‚Gotischen‘ usw. Er ist ein interessanter u. netter Mensch. Wenn Sie ihn sehen, grüßen Sie ihn bitte herzlich von mir.“ (Okuda 2012, S. 131 – 132.)

²⁴⁹ Glaser 1912, S. 434.

²⁵⁰ Westheim 1913, S. 1.

²⁵¹ Schikowski 1919, S. 2.

²⁵² Riehl 1853, S. 172.

würde, das in der Musik schon üblich sei, – in diesem Sinne die „absolute Malerei in sich darstelle“, geradezu auslachen würde.²⁵³

Stünde unter den Malern, unter den Poeten ein Künstler auf, der das Evangelium verkündigte, daß man mit der kunstgeschichtlichen Vergangenheit brechen müsse [...] so würden ihm doch nur sehr wenige zufallen. Verkündeten nun vollends seine Schüler, dieser Künstler eben sey es, der die Malerei der Zukunft geschaffen, der, unabhängig von seinen Vorgängern, die absolute Malerei in sich darstelle, ein künstlerischer Christus, ein Mann, zu dessen Beurtheilung die Kritik erst in einer fernen Zukunft reif werde, – so würde man diese Apostel des neuen Messias geradezu auslachen.²⁵⁴
(Wilhelm Heinrich Riehl 1853)

Eine Orientierung der Malerei am Vorbild der Musik war ein grundlegender Gedanke im Diskurs um eine ungegenständliche, abstrakte Malerei. In einem Gespräch mit Gelett Burgess erklärt Jean Metzinger beispielsweise, dass die Musik nicht versuche die Klänge der Natur nachzuahmen, sondern stattdessen Töne, die von der Natur hervorgebracht werden, zu interpretieren und zu verkörpern, damit sie ästhetisch ansprechend werden. In ähnlicher Weise würden Künstler dementsprechend einen Hauch der Natur verwenden um dekorativ ansprechende Harmonien und Symphonien als Farbausdruck ihrer Gefühle zu schaffen.²⁵⁵

In der Auseinandersetzung mit der absoluten Malerei war der Vergleich mit der Idee der absoluten Musik des 19. Jahrhunderts ein maßgebliches Argument. Max Deri definiert die absolute Musik – im Gegensatz zur naturalistischen Programm-Musik – als eine Musik, die allein durch die Aufeinanderfolge von Tönen, also durch reine Melodien, Rhythmen und Dynamik und ohne jede Hilfe eines sachlichen Inhaltes reine Formen schafft, die aus Allgemeingefühlen heraus geboren werden und dann Träger dieser Gefühle sind.²⁵⁶

Wesentlich für die Etablierung des Vergleichs zwischen Musik und Malerei im kunsttheoretischen Diskurs, scheint vor allen Wassily Kandinsky zu sein. Robert Breuer bezeichnet Kandinsky in einem Artikel von 1912 als „Propheten der absoluten Pinselkunst“, der beweisen wolle, dass es eine absolute Malerei gäbe, die ein Analogon zur absoluten Musik darstelle, welche nur Formen und Farben, aber nichts Gegenständliches zeige. Diesbezüglich schreibt Kandinsky in seinem 1911 erschienenen Buch *Über das Geistige in der Kunst*, dass die Musik, mit wenigen Ausnahmen, schon einige Jahrhunderte die Kunst sei, die ihre Mittel nicht zum Darstellen der Erscheinungen der Natur brauchte, sondern

²⁵³ Riehl 1853, S. 171 - 172.

²⁵⁴ Ebd.

Anzumerken sei, dass Riehls Rede von einem „künstlerischen Christus“ der das „Evangelium verkündigte, daß man mit der kunstgeschichtlichen Vergangenheit brechen müsse“ Parallelen zu Kandinskys Vorstellung einer „dritten Offenbarung des Geistes“ aufweist, wie er dies in seinem Text *Rückblicke* aus dem Jahr 1913 formuliert: „Hier bemerkte ich zu meiner Überraschung, daß diese Forderung auf der Basis gewachsen ist, die Christus als eine moralische Qualifizierungsbasis aufstellte. Ich bemerkte, daß diese Kunstanschauung christlich ist und daß sie zu derselben Zeit die nötigen Elemente zum Empfang der „dritten“ Offenbarung, der Offenbarung des Geistes, in sich birgt.“ (Kandinsky 1913, S. XXVI) Ganz so radikal wie von Riehl vorhergesagt meint es Kandinsky jedoch nicht. Ihm liegt nichts daran, die kunsthistorische Vergangenheit komplett umzuwerfen – denn auch Christus sei nach seinen eigenen Worte nicht gekommen, um das alte Gesetz zu stürzen – stattdessen müsse man den Stamm des Baumes in zwei Hauptäste teilen, da dies zur Bildung einer grünen Baumkrone unumgänglich sei. (Kandinsky 1913, S. XXIV)

²⁵⁵ Burgess 1910, S. 414.

²⁵⁶ Deri 1919, S. 294.

Ausdrucksmittel des seelischen Lebens des Künstlers sei.²⁵⁷ In seinen Rückblicken aus dem Jahr 1913 führt er weiter aus, dass die Malerei die Musik eingeholt hätte und beide eine immer wachsende Tendenz bekämen „absolute“ Werke zu schaffen.²⁵⁸

Unter Berufung auf Kandinskys Text *Über das Geistige in der Kunst* schreibt Curt Glaser 1912:

Ist daher absolute Musik die originärste, reinste Form der Musik, so könnte eine absolute Malerei, d. h. eine Malerei aus bloßen Farben und Linien ohne Formen nur die abstrahierteste Malerei, sozusagen ein Grenzfall der Kunst sein.²⁵⁹ (Curt Glaser 1912)

Auch Adolf Hölzel zieht in seinem Vortrag *Das Bild ist eine Welt für sich, die eigens und gründlich erforscht sein will* aus dem Jahre 1917 einen Vergleich von der absoluten Musik zur absoluten Malerei. Beide würden die reine Ausnutzung künstlerischer Mittel im Bilde, ohne gegenständliches Programm verfolgen.²⁶⁰ Hölzel argumentiert, dass, die Forderungen nach harmonischen Bedingungen auch in der Malerei vorhanden wären, wenn nicht sogar maßgebend für diese sein, daher wären auch gegenständliche Darstellungen diesen Verpflichtungen unterworfen. Allerdings würde jeder Gegenstand andere bestimmte Harmonie-Grundlagen erfordern. Dies lässt sich mit der absoluten Musik vergleichen, da jedes Wort eines Liedtextes einen anderen bestimmten Rhythmus beziehungsweise eine bestimmte Harmonie verlange. Die Musik müsse eigens für die Wortklänge und Rhythmen gedacht und komponiert werden, dies wäre ebenso beim Gegenstand im Bild der Fall. Diese gegenständliche Frage würde nun auch an die absolute Malerei herantreten, welche nur die Wirkung rein malerischer Mittel, also Farbklänge, Tönungen sowie die damit zusammenhängenden Linien- und Formbewegungen im Auge habe.

Max Deri, der 1919 sein Buch *Die Malerei im XIX. Jahrhundert* publiziert, steht in seinem Kapitel „Die absolute Malerei – peinture pure: Wassily Kandinsky“ dem Vergleich zwischen absoluter Musik und absoluter Malerei kritisch gegenüber. Die absolute Malerei – als Parallele zur „absoluten Musik“ – könne zwar von psychologischer Seite aus theoretisch konstruiert werden, die Möglichkeit ihrer praktischen Umsetzung wäre jedoch zweifelhaft.²⁶¹

Er sieht das Hauptproblem in der fehlenden Zeiterstreckung eines gemalten Kunstwerks, weil alle Elemente gleichzeitig da sind und im Wesentlichen wie ein andauernd wählender Akkordklang simultan auf den Betrachter einwirken würden. Der Blickweg des Betrachters biete hier nur eine geringfügige Zeitverschiebung, wodurch man – auch wenn man ein Werk eine ganze Stunde lang betrachte – immer wieder das gleiche Allgemeingefühl erleben würde, wie in den ersten Minuten. Die zu geringe Variationsfähigkeit des Grundgefühls innerhalb der vier Rahmenleisten eines geschlossenen Bildes betrachtet Deri als den Hauptmangel in der absoluten Bildgestaltung.²⁶²

²⁵⁷ Kandinsky 1912, S. 37.

²⁵⁸ Kandinsky 1913, S. XXV.

²⁵⁹ Glaser 1912, S. 434.

²⁶⁰ Hölzel 1917, S. 171.

²⁶¹ Deri 1919, S. 287, S. 294.

²⁶² Ebd., S. 296.

Das rein expressionistische Rahmenbild der absolute Malerei aber, [...] das uns anlotzt aus den vier Leisten her mit den sachinhalts-losen, starrenden Medusenaugen des leeren Allgemeingefühls: dieses „absolute Bild“ wird raschster Ermüdung zum Opfer fallen.²⁶³ (Max Deri 1919)

Dies würde sich in der Baukunst wesentlich besser umsetzen lassen, denn eine Kirche könne zum Beispiel von der Orgeltribüne durch das Mittelschiff zum Chor, durch die Seitenschiffe und zum Eingang zurück, durchwandert werden, was ein zeitliches Moment ermöglichen würde.²⁶⁴

Kandinsky war sich dieses Mangels durch aus bewusst, denn er spricht ihn in *Über das Geistige in der Kunst* konkret an. Er zieht jedoch einen Vorteil daraus:

Die Malerei aber kann dagegen, indem sie den erwähnten Vorzug nicht besitzt, in einem Augenblick den ganzen Inhalt des Werkes dem Zuschauer bringen, wozu wieder die Musik nicht fähig ist.²⁶⁵ (Wassily Kandinsky 1911)

Ein weiteres Problem, das Deri bei diesem Vergleich sieht, ist die Art der Betrachtung. Niemand wisse automatisch, welche die vom Künstler vorgesehene Lese- bzw. Blickrichtung eines Gemäldes ist – im Gegensatz zur Musik, die man nicht falsch anhören könne. Deri zu folge könne sich mit der Umkehrung der Bewegungstendenz der Gefühlsgehalt einer Form völlig ändern, wodurch wesentlichen Irrtümern breite Bahn geöffnet werde.²⁶⁶ Er folgert, dass derartige Missverständnisse, die in jedem absoluten Gemälde zu Dutzenden eingeschlossen lägen, die ganze Kunst von ihrer Basis her auf das Schwerste gefährden, wenn nicht völlig unmöglich machen würden.²⁶⁷

Außerdem würde der absolute Musiker völlig unmittelbar aus dem Gefühl heraus Formen bilden. Kandinskys Schwäche sei jedoch, dass dieser die absoluten Bilder keineswegs unmittelbar aus dem Gefühl heraus erschaffe. Deri argumentiert, dass er einen Natureindruck oder sein sachlich-gegenständliches Erinnerungsbild hernehme und sie vorerst in sachlich erkennbaren Formen skizziere. Erst im Anschluss würde er die erkennbaren gegenständlichen Inhalte immer mehr formal verwischen, um ganz langsam von den gegenständlichen Umrissen abzuweichen.²⁶⁸

Dass der Schöpfer selbst nicht ohne Umweg über den sachlichen Inhalt auskommt – dass er sich nicht darauf verlassen kann, unmittelbar aus dem Gefühl heraus Formen zu bilden – zeige abermals den Wesensunterschied zum absoluten Musiker und habe zur Folge, dass Kandinskys Malerei im eigentlichen inneren Sinne gar keine rein absolute Malerei sei.²⁶⁹

So bleiben die absoluten Bilder Kandinskys innerhalb des Zuges der Entwicklung zur neuen Malerei des Expressionismus eine Besonderheit, die Merkwürdigkeit eines dem Zeitgefühle offenen, wahren und aufrichtigen Menschen, einer reinen und in ihrer leicht verschwommenen Lyrik hüllenlos hingeebenen Seele. Doch sie bleiben ein verllorener Umweg auf dem Zuge der Entwicklung. Sie führen abseits zu einem eingeengt friedlichen Eckchen. Doch will man weiter, so muß man umkehren und den Hauptweg wieder suchen, den die Anderen, Größeren gegangen sind.²⁷⁰ (Max Deri 1919)

²⁶³ Deri 1919, S. 297.

²⁶⁴ Ebd., S. 296 – 297.

²⁶⁵ Kandinsky 1912, S. 38.

²⁶⁶ Deri 1919, S. 297 – 298.

²⁶⁷ Ebd., S. 299.

²⁶⁸ Ebd., S. 304.

²⁶⁹ Ebd., S. 305.

²⁷⁰ Ebd., S. 307.

Betrachten wir die Analogie zwischen der Idee der absoluten Musik und jener der „absoluten Malerei“, so ist der Zusammenhang ihrer Bedeutungen offensichtlich. Absolute Malerei bezieht sich vor diesem Hintergrund auf eine Malerei, die – ebenso wie ihr Vorbild die Musik – frei von gegenständlichen Vorbildern aus der Natur ist und stattdessen ihre eigene Rhythmik und Harmonie aus ungegenständlichen, absoluten Formen entwickelt.

3.3 Wassily Kandinsky – Prophet der absoluten Malerei?

*Im allgemeinen wußte ich zu dieser Zeit schon ganz bestimmt,
daß ich die absolute Malerei erzwingen werde.²⁷¹*
(Wassily Kandinsky 1914)

So deutlich formulierte Kandinsky seine Absichten in seinem autobiographischen Text *Mein Werdegang* aus dem Jahr 1914. „Zu dieser Zeit“ bezieht sich in etwa auf das Jahr 1910, in welchem Kandinsky erste Bilder schuf in denen sich der Gegenstand immer mehr aufzulösen begann.²⁷² Ein tatsächlicher Blick in Kandinskys Buch *Über das Geistige in der Kunst* zeigt ein anderes Bild. Der Term der „absoluten Malerei“ ist darin nicht vorzufinden. Tatsächlich scheint Kandinsky dem Begriff 1911 noch ablehnend gegenüberzustehen. So konstatiert er divergierend „Es gibt nichts Absolutes“²⁷³. In Anlehnung an Schönberg argumentiert er, dass die freie und unbedingte Atmungsluft, die größte Freiheit sei. Diese könne jedoch nicht absolut sein, da jeder Epoche ein eigenes Maß dieser Freiheit zugemessen ist, über deren Grenzen selbst die genialste Kraft nicht zu springen vermag.²⁷⁴ In dieser These scheint sich erneut Riegls Idee des Kunstwollens, als die definierende Kraft einer Epoche, bemerkbar zu machen. Es stellt sich daher die Frage, was zu diesem terminologischen Sinneswandel geführt hatte. Warum wollte Kandinsky ausgerechnet die „absolute Malerei“ „erzwingen“ und nicht zum Beispiel eine „geistige Malerei“ oder eine „geistige Kunst“?

Mit großer Wahrscheinlichkeit wurde der Terminus der absoluten Malerei von außen an Kandinsky herangetragen. Wäre ihm der neue „Gattungsbegriff“ schon vor 1911 bekannt gewesen, hätte er diesen womöglich schon früher in seine theoretischen Überlegungen integriert. Da Kandinsky in München ansässig war und unter anderem in engem Kontakt zu Hugo von Tschudi stand, ist denkbar, dass er den Begriff im „Kreis“ der Münchner Kunstschaftenden aufgeschnappt hatte. In *Mein Werdegang* formuliert er, dass die reine Malerei auch absolute Malerei „genannt wird“.²⁷⁵ Diese Wortfolge lässt darauf schließen, dass Kandinsky den Begriff für seine Werke zum einen nicht selbst etablierte und zum anderen nicht exklusiv für sich selbst beanspruchte.

Ein Indiz, dass sich Kandinsky von seinen Münchner Kollegen inspirieren ließ, ist das von ihm in den Jahren 1912 oder 1913 verfasste Manuskript mit dem Titel *Entwicklung der Kunstformen*. Darin teilt er

²⁷¹ Kandinsky 1914a, S. 55.

²⁷² Ebd., S. 54 – 55.

²⁷³ Kandinsky 1912, S. 62.

²⁷⁴ Ebd., S. 32.

²⁷⁵ Kandinsky 1914a, S. 52.

die Kunst in zwei Epochen ein. Epoche I nennt er die gegenständliche, angewandte oder dekorative-seelische Kunst, Epoche II trägt den Titel abstrakt – absolute Kunst.²⁷⁶

I. Epoche – Gegenständlich – angew.[andte] Kunst
 II. Epoche – Abstrakt – absolute K[unst]²⁷⁷
 (Wassily Kandinsky 1912/13)

Kandinsky trifft wie Georg Fuchs und Jakob Georg Wolf die Unterscheidung zwischen dekorativer Kunst und absoluter Kunst. Kandinsky spezifiziert jedoch, dass es sich bei der absoluten Kunst um eine abstrakte Kunst handle, während sich die angewandte bzw. dekorativ-seelische Kunst auf eine Gestaltung gegenständlicher Art beziehe. Ebenfalls anzumerken ist, dass Kandinsky die absolute Kunst der zweiten Epoche als eine „reine Kunst mal.[erischer] Mittel“²⁷⁸ versteht, was sich an Leibls Prinzip des „Reinmalerischen“ orientieren könnte.

<u>I. Epoche</u>		<u>II. Epoche</u>
<u>I. Periode</u>	<u>II. Periode</u>	<u>III. Periode] =</u>
Reine Natur	Abnehmen der Natur	I. Periode
Gegenstand	g.[raphische] + mal.[erische]	reine Kunst
Mittel	Mittel	mal.[erische] Mittel
	Zunehmen [?] der Mittel	
unbewußt	bewußt	wissenschaftlich
mechanisch	gefühlsmäßig	(Theorie)
unwillkürlich	willkürlich	
Darstellende Kunst	Dek.[orative]-seelische Kunst	absolute Kunst

Kandinskys Schema nach: Friedel/Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung (Hg.) 2007, S. 479.

Offensichtlich ist, dass Kandinsky die absolute Malerei in terminologischer Hinsicht nicht erfunden hatte, jedoch dürfte vor allem die Neuprägung als Synonym von „abstrakt“ durch ihn forciert worden sein. So kommentiert Robert Breuer 1912 unter anderem, dass man Wassily Kandinsky schon seit zwei oder drei Jahren als Propheten der absoluten Pinselkunst kenne.²⁷⁹

Obwohl die absolute Malerei schon als Bezeichnung für eine impressionistischen Malerei, die sich von einer „dekorativen“, klassischen Kunst unterschied, verwendet wurde, war sie doch keiner exakten Definition unterworfen. Erst Wassily Kandinsky setzt in seiner Publikation *Rückblicke* aus dem Jahr 1913 erstmalig²⁸⁰ explizit die absolute Kunst mit der abstrakten Kunst gleich:

Und durch diese neue Fähigkeit, die im Zeichen des „Geistes“ stehen wird, kommt der Genuß der abstrakten = absoluten Kunst zustande.²⁸¹ (Kandinsky 1913)

Die Wortfolge „abstrakt = absolut“, indem das Wort abstrakt zuerst genannt wird, wirft jedoch die Möglichkeit auf, dass es Kandinsky nicht darum ging, die absolute Kunst zu definieren, sondern dem

²⁷⁶ Kandinsky 1912/13, S. 477.

²⁷⁷ Ebd.

²⁷⁸ Ebd., S. 479.

²⁷⁹ Breuer 1912, S. 795.

²⁸⁰ Das Manuskript „Entwicklung der Kunstformen“ wird in diesem Zusammenhang nicht berücksichtigt, da es erstmals im Jahr 2007 veröffentlicht wurde. (Friedel/Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung (Hg.) 2007)

²⁸¹ Kandinsky 1913, S. XXVII.

Leser den Begriff „abstrakt“ näher zu erklären. Möglicherweise war die „absolute Kunst“ zu diesem Zeitpunkt dem Publikum geläufiger als die „abstrakte Kunst“.

Ab dem Jahr 1912 fällt immer häufiger der Name Kandinskys in Zusammenhang mit der absoluten Malerei. Ein Blick auf jene Künstlerinnen und Künstler, die von Autoren im Zusammenhang mit einer absoluten Malerei genannt werden zeigt, dass Kandinskys Name mit fünfzehn Nennungen mit Abstand am häufigsten erwähnt wird.²⁸² In absoluten Zahlen wird Kandinsky in 26% aller Autoren als Vertreter der absoluten Malerei genannt. Seine exzessive Selbstpropaganda dürfte dazu geführt haben, dass ihm Titel wie „der absolute Maler“²⁸³ oder „Begründer“²⁸⁴ der absoluten Malerei zugesprochen wurden und die absolute Malerei oftmals als eine Erfindung Kandinskys verstanden wurde. Paul Westheim bezeichnet in seinem Artikel *Stürmer und Dränger in der modernen Kunst. Neue Probleme der Malerei* Kandinskys Werke (die er in diesem Zusammenhang als „Buntpapiere“ bezeichnet) als letzte Konsequenz der „reinen“ oder „absoluten“ Malerei.²⁸⁵ Seine Aussage „Dieser Kandinsky und die Leute um ihn herum haben auf alle Darstellung verzichtet [...]“²⁸⁶ zeigt, dass Westheim Kandinsky die größte Rolle an der Entstehung der absoluten Malerei zugestanden hatte.

Rudolf Blümner zieht in seinem Text *Die neue Malerei* (1917) den beliebten Vergleich zwischen Musik und Malerei, welche auf in der Natur Hör- und Sehbares verzichtet. Er folgert: „In der Tat ist solch ein absoluter Maler entstanden, der Russe Wassili Kandinsky.“²⁸⁷ Darüber hinaus hätten aber auch zahlreiche andere Malerinnen und Maler, darunter Rudolf Bauer, Georg Muche, Hilla von Rebah und Rell Walden völlig unabhängig voneinander und von Kandinsky absolute Werke geschaffen.²⁸⁸

Dass Kandinsky nicht der einzige „absolute Maler“ war, erwähnt auch John Schikowski in seiner Rezension über *Die Expressionisten im Landesausstellungsgebäude* (1919). Die Ausstellung zeige in den Sälen 27, 28 und 29 zahlreiche Arbeiten der „absoluten Malerei“, Kandinsky und andere berühmte Vertreter dieser Richtung würden jedoch fehlen.²⁸⁹

Ein weiteres Zeugnis dafür, dass vor allem Kandinsky als Begründer und Vertreter der absoluten Malerei verstanden wurde, sind verschiedene Buchkapitel, welche eine absolute Malerei behandeln, jedoch explizit nur Kandinsky gewidmet sind. So zum Beispiel in Max Deris Publikation *Die Malerei im XIX. Jahrhundert* (1919) in welchem ein ganzes Kapitel den Titel „Die absolute Malerei – peinture pure – Wassily Kandinsky“ trägt.²⁹⁰ Ähnliches lesen wir bei Paul Brandt, welcher in der vierten Auflage (1920) seines Hauptwerks *Sehen und Erkennen* ein kurzes Kapitel betitelt „Absolute Malerei: Kandinsky“

²⁸² Siehe dazu „Künstler*innen Verzeichnis“ im Anhang.

²⁸³ Behne 1919, S. 45.

²⁸⁴ Schikowski 1919, S. 2.

²⁸⁵ Westheim 1913, S. 1.

²⁸⁶ Ebd.

²⁸⁷ Blümner 1917, S. 2.

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Schikowski 1919, S. 2.

²⁹⁰ Deri 1919, S. 286.

einfügt, wenn gleich unter größter Abneigung dessen, denn Kandinskys Kunst sei der Untergang des künstlerischen Europas.²⁹¹

Trotz der enormen Präsenz und Verknüpfung Kandinskys mit dem Terminus der absoluten Malerei in zeitgenössischen Quellen bleibt dieser in entsprechenden lexikalischen Einträgen weitestgehend unerwähnt. Lediglich in Lützelers *Bildwörterbuch der Kunst* von 1950, wo ein Werk Kandinskys als Beispiel für absolute Malerei herangezogen wird,²⁹² sowie in *Stadlers Kunstlexikon in 12 Bänden* (1987), in dem Kandinskys Gleichsetzung der Begriffe absolut und abstrakt erwähnt wird,²⁹³ wird dieser berücksichtigt.

Kandinsky selbst scheint sich in späteren Jahren wieder zu seiner ursprünglichen Idee, dass es nichts Absolutes gäbe, zurückzubedenken. In seinem Buch *Punkt und Linie zu Fläche* aus dem Jahr 1923 argumentiert er, dass vollkommen reinklingende Elemente in der Realität nicht existieren würden und dass sogar Elemente mit der Bezeichnung „Grund- oder Urelemente“ nicht „primitiver“, sondern „komplizierter Natur“ wären, und demnach „relative Begriffe“ wären. Absolutes – so Kandinsky – kennen wir nicht.²⁹⁴

3.4 Die absolute Malerei als eigenständige Stilrichtung

Diagramm II zeigt, dass die absolute Malerei ihren Höhepunkt gegen Ende 1910 und Anfang 1920 hatte. Diese Daten korrelieren mit verschiedenen Publikationen, in denen die absolute Malerei ein eigenes Kapitel erhält und damit zu einer selbstständigen Kunstgattung erhoben wird.

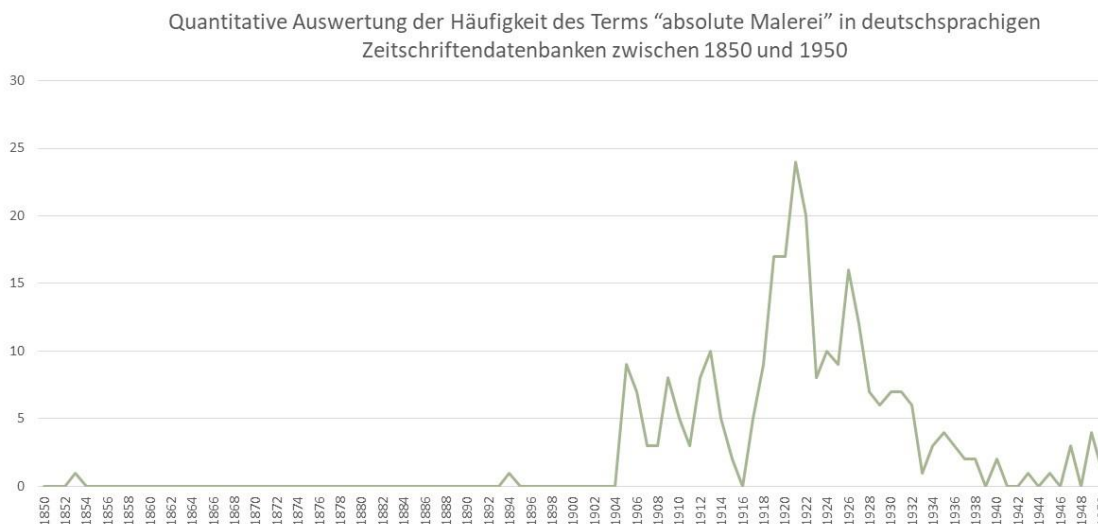


Diagramm II: Quantitative Auswertung der Häufigkeit des Terms „absolute Malerei“ in den Jahren 1850 – 1950. Grundlage: ANNO (AustriaN Newspapers Online – österreichische Nationalbibliothek); MDZ (Münchener DigitalisierungsZentrum), Deutsches Zeitungsportal – Deutsche Digitale Bibliothek; heiOPENsearch (Heidelberger Open Access Publikationen der Universität Heidelberg). Ergänzt durch archive.org. Die Daten wurden am 01.02.2023 abgerufen.

²⁹¹ Brandt ⁶1925, S. 445.

²⁹² Lützelers 1950, S. 178.

²⁹³ Stadler (Hg.) 1987, S. 11.

²⁹⁴ Kandinsky ²1928, S. 25.

Max Deri ist der erste Autor, der sich ausführlich mit dem Stil der absoluten Malerei auseinandersetzt. In Abschnitt 3.2 bereits besprochen wurde Deris Kapitel „Absolute Malerei – peinture pure – Wassily Kandinsky“ in seiner Publikation *Die Malerei im XIX. Jahrhundert. Entwicklungsgeschichtliche Darstellung auf psychologischer Grundlage* (1919), in welcher dieser vor allem auf den Vergleich zwischen absoluter Musik und absoluter Malerei einging. Zwei Jahre später (1921) publizierte Deri seine sechs Vorträge über die neue Malerei. Deri behandelt darin die wichtigsten Kunstströmungen der Moderne, die sich ausgehend vom subjektiven Naturalismus in vier Strömungen – Pointillismus, Kubismus, Futurismus und Absolute Malerei – aufspalten und schließlich im Expressionismus enden. Nur die „Persönlichkeiten“ Cézanne, Gauguin und Van Gogh hätten Deri zu Folge den direkten Weg durch dieses „Dickicht“²⁹⁵ genommen.

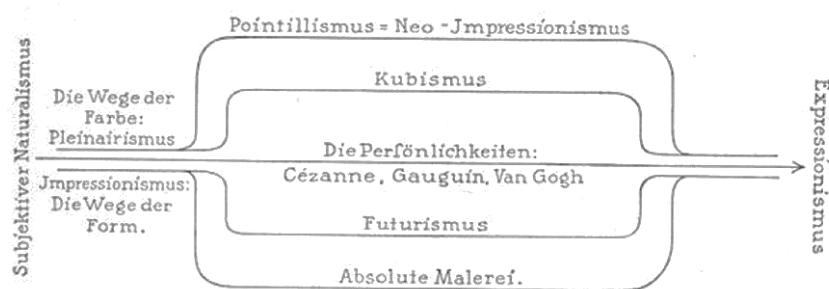


Abb. 16: Max Deri, Entwicklungs-Schema der neuen Malerei, 1921.²⁹⁶

Der absoluten Malerei widmet Deri zusammen mit dem Futurismus ein gemeinsames Kapitel. Der Futurismus und die Absolute Malerei hätten sich aus dem Impressionismus herausgebildet. Sie würden den „Weg der Form“ verfolgen. Auf der gegenüberliegenden Seite des Schemas befinden sich der Pointillismus = Neo-Impressionismus und der Kubismus, welche zusammen den Weg der Farbe bestreiten würden. Unklar erscheint, warum Deri den Kubismus dem Weg der Farbe zurechnet, da sich die Kubisten doch in erster Linie mit den Fragen der Form auseinandergesetzt haben. So streng wie Deri die Trennung konstatiert kann er sie in seiner Theorie jedoch nicht umsetzen. Bei der Beschreibung eines Werkes von Picasso, welches er als „Mann mit Musikinstrument“ bezeichnet und dem Kubismus zurechnet, kommt er zu dem Schluss, dass die Körperformen immer undeutlicher werden „um schließlich in rein geometrischen Linien – „absolute Malerei“ – zu verlaufen“.²⁹⁷ Im Falle Picassos wäre demnach eine Entwicklung vom Kubismus hin zur absoluten Malerei gegeben. Deri scheint sich an dieser Stelle selbst zu widersprechen. Er bekennt jedoch, dass das Schema die lebendige Entwicklung bis zu einem gewissen Grade vergewaltigen würde.²⁹⁸

Vom Futurismus ausgehend würde eine kleine Gruppe den vierten Übergangs-Umweg vom subjektiven Naturalismus in den Expressionismus über die absolute Malerei gehen. Mit dieser kämen wir Deri zu

²⁹⁵ Deri 1921, S. 93.

²⁹⁶ Ebd., S. 3.

²⁹⁷ Ebd., S. 50.

²⁹⁸ Ebd., S. 53.

Folge allerdings „in zukunftsloser Verkenntung gewisser immanenter Grenzen bildkünstlerischen Möglichkeiten, hart an die Schwelle des eigentlichen Expressionismus“²⁹⁹.

Die absolute Malerei sei eine Sackgasse des Übergangs, was Deri mit einem Bildbeispiel Luigi Russolos rechtfertigt (Abb. 17.). Dieser hätte es in seinem Gemälde *Revolution* geschafft dem Werk durch sachinhaltslose Winkelformen über den Häusermotiven eine Gefühls-Symbolik hinzukommen zu lassen, welche die anstürmende revolutionäre Masse beseelt. Sie würden den reinen Ausdruck, die reine Expression eines Gefühls, das der Maler beim Malen des Bildes empfindet, in sich tragen. Anders ausgedrückt müssen diese „sachinhaltslosen“ Gefühlssymbole in die gegenständlichen Bildinhalte eingearbeitet werden, da diese sonst nicht fruchtbar wären. Diesen Fehler hätte jedoch die absolute Malerei begangen, indem eine kleine Gruppe versucht habe diese „Gefühlssymbole“ in „Reinzucht“ zu kultivieren.³⁰⁰

Die Einstellungen des subjektiven Naturalismus und der pleinairistischen und impressionistischen Malerei stehen nach Deri in vollkommenem Gegensatz zu dem extremen Expressionismus der absoluten Malerei, was eine unmittelbare ineinander Führung der beiden Arten von vornherein ausschließen würde.³⁰¹ Was die Entwicklung der Kunst betrifft, so würden die „kleineren“ Maler oft meinen etwas revolutionär erzwingen zu wollen, was nur evolutionär zu erreichen ist. Einer dieser Künstler sei Kandinsky. In weiterer Folge wiederholt Max Deri in erster Linie jene Argumente gegen Kandinskys Werke, die er bereits in seiner Publikation 1919 vorgebracht hatte und die bereits in Kapitel 3.2 besprochen wurden.

Paul Brandt, eigentlich Altphilologie und Gymnasialdirektor, der „gelegentlich als Kunsthistoriker dilettierte“³⁰² so Magdalena Bushart, veröffentlichte im Jahr 1911 die erste Auflage seines Überblickswerkes *Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zur vergleichenden Kunstbetrachtung*. Zwölf weitere Auflagen sollten ihr bis ins Jahr 1968 nachfolgen. Besonderheit seiner Publikation war die Vernachlässigung der Chronologie und die Bevorzugung eines an Gattungen und Themen orientierten Aufbaus. Es ging Brandt nicht um die Wiedergabe von Daten und Fakten, sondern um eine Anleitung zum Kunstverständnis, wobei er sich auf Wölfflins Methode des vergleichenden Sehens stützte.³⁰³

Dass Brandt selbst kein Kunsthistoriker war, lässt die mangelnde Objektivität erkennen, mit welcher er, in der vierten Auflage (1920), das Kapitel zur Absoluten Malerei ergänzte. Paul Brandt macht in *Sehen und Erkennen* keinen Hehl daraus, dass die absolute Malerei seiner Meinung nach zum Untergang des künstlerischen Europas führe. Mit ihr sei man an den Grenzen des Buchtitels angelangt – man könne zwar noch sehen, aber nicht mehr erkennen. Obwohl dieser eine vermeintlich radikal ablehnende Haltung gegenüber der absoluten Malerei vertritt, ist sie jener Deris nicht unähnlich. Wie Deri argumentiert auch Brandt, dass sich die absolute Malerei ebenso wie der Kubismus Picassos verrennen, aber in einer anderen Sackgasse enden würde. Sie zeige die Grenzen der Kunst auf, denn wo das Chaos

²⁹⁹ Deri 1921, S. 66.

³⁰⁰ Ebd., S. 67 – 69.

³⁰¹ Ebd., S. 70.

³⁰² Bushart 2009, S. 36.

³⁰³ Ebd., S. 36 – 40.

beginnt, höre die Kunst auf. So habe der Slawe – damit ist Kandinsky gemeint – der Natur in der Kunst den Tod geschworen, aber nicht durch Zurückführung der Natur auf innere, abstrakte, metaphysische Gesetzmäßigkeit, sondern durch absolute Verneinung, indem gegenstandslose Linien und Farben unmittelbar zum Gefühl sprechen sollen – eine Vorstellung die auch Max Deri als fehlerhaft ansah. Die seltsame Blüte die der „bolschewistische Zeitgeist“³⁰⁴ trieb „sei die Erscheinung einer kranken Zeit, die künstlerisch wie politisch, die ganze Neige des bitteren Kelches leeren muß, den der Weltkrieg uns kredenzt hat“³⁰⁵. Diese Bewegung der absoluten Malerei würde sich jedoch, wenn sie an ihre Grenzen stößt, selbst ad absurdum führen und das Schicksal des Kubismus und des Futurismus teilen, indem sie gehen, wie sie gekommen sind, sobald sie ihre künstlerische Sendung erfüllt haben.³⁰⁶

Tatsächlich unterscheiden sich Max Deris Überlegungen von Paul Brandts Kritik nur, indem er versucht seine Ablehnung der absoluten Malerei argumentativ zu begründen, wodurch Deri einen vermeintlich objektiven Anspruch verfolgt. Beide Autoren konstatieren, dass völlig sachinhaltslose Linien und Formen keine Gefühle übermitteln können und stellen sich damit gegen die Argumentation Wilhelm Worringers, dass die einfache Linie die größte Beglückungsmöglichkeit darstelle, da diese beruhigend auf den Menschen wirken würde.³⁰⁷

Das bemerkenswerte an Brandts Text ist jedoch, dass dieser sich, obwohl die absolute Malerei (Kandinskys) offensichtlich nicht dessen Geschmack traf, genötigt fühlte, ihr ein eigenes Kapitel zu widmen, da diese offenbar schon so populär wurde, dass man sie nicht mehr ignorieren konnte. Eine Anleitung zur Betrachtung der absoluten Malerei kann er nicht liefern.

Im Gegensatz zu Deri und Brandt ist Rudolf Blümner als er 1921 sein Buch *Der Geist des Kubismus und die Künste* verfasste, der absoluten Malerei gegenüber positiv gesinnt. Aus seinem Vorwort geht hervor, dass das Buch dazu gedacht war, für den Leser komplexe kunsttheoretische Ideen auf eine verständliche Weise darzustellen.

In diesem Buche spreche ich mit Euch, beantworte Eure Fragen und erwidere Eure Einwände. Darum spreche ich leicht über Schweres, bis Ihr das Schwere leicht versteht.³⁰⁸ (Rudolf Blümner 1921)

In Kapitel V widmet sich Blümner der „Absoluten Malerei“ und versucht in erster Linie jene Argumente zu entkräften, die gerne von Kritikern gegen die absolute Malerei aufgebracht wurden. Kurz und knapp fasst Blümner die wesentlichsten Merkmale der absoluten Malerei zusammen. Sie sei nicht gegenständlich und Kandinsky wäre ihr Schöpfer gewesen.³⁰⁹

Absolut heißt die Malerei, die nicht „gegenständlich“ ist. So etwa lautet die populäre Formulierung. Kandinsky war der Schöpfer der absoluten Malerei.³¹⁰ (Rudolf Blümner 1921)

³⁰⁴ Brandt 1925, S. 445.

³⁰⁵ Ebd.

³⁰⁶ Ebd.

³⁰⁷ Worringer 1907, S. 20.

³⁰⁸ Blümner 1921, S. 7.

³⁰⁹ Ebd., S. 21.

³¹⁰ Ebd.

Bei der absoluten Malerei handle es sich um eine allmähliche Entwicklung, die sich durch die steigende Auflösung gesehener bzw. vorgestellter Realitäten nach eigenen Form- und Farbengesetzen auszeichne. Auf diesem Weg gäbe es Übergangsbilder, auf denen die ursprüngliche Realität zwar noch zu erkennen ist, aber verändert wurde. Blümner zu Folge lassen diese Übergangsbilder dennoch bereits eine „absolute Betrachtung“ zu die auf Assoziationen beruhe. Das heißt, wenn wir auf einem Bild ein Pferd erkennen würden, dann nur, weil wir Kenntnis des realen optischen Bildes eines Pferdes haben. Die „absolute Betrachtung“ eines solchen Gemäldes setze daher eine gedankliche Tätigkeit voraus. Die Künstler zerlegten die gemalten Realitäten zunächst in Formen, die für den Betrachter neu und offenbarend sind. Ausgehend von dieser Entwicklung kam Kandinsky zur Schaffung von Formen, die Assoziationen an uns bekannte Realitäten ausschließen.³¹¹

Kandinsky selbst begründete dies mit dem Gedanken, dass „sobald sich der Zuschauer im Märchenland glaubt“ er für „seelische Vibrationen“ immun wäre. Es müsse daher eine Form gefunden werden, die diese Märchenwirkung ausschließt, aber die reine Farbwirkung nicht hemmt.³¹²

Weiters bespricht Blümner die Meinung einiger Personen, die sich gegen die Worte „gegenständlich“ und „ungegenständlich“ wenden. Sie seien der Meinung, dass auch der absolute Kandinsky „gegenständlich“ sei, da er in seinen Gemälden zwar nicht die gewohnte Realität wiedergibt, jedoch Formen verwendet, die zum Beispiel an Birnen, Körperteile, Kugeln, Sterne, Blitze, Wolken etc. erinnern. Diese Auffassung hätte Rudolf Bauer, der selbst ein Vertreter der absoluten Malerei war, in seinem Aufsatz *Die kosmische Bewegung* widerlegt. So wären die Formen „primär“ und die Dinge, mit denen diese assoziiert werden, „sekundär“. Die Ei-Form wäre bereits vor dem Ei in der Welt gewesen und die Form eines Blitzes wäre nur möglich, weil vor ihm ein Blitz in der Welt war. Der Künstler könne daher keine anderen Formen schaffen als jene, die im Kosmos vorhanden wären. Wer die Dinge im Bild gegenständlich sieht oder sie mit realen Dingen assoziiert, der sieht nicht nur die Form, sondern denkt an gleiche oder ähnliche Formen außerhalb des Bildes. Blümner folgert daher, dass anstatt von ungegenständlichen, von abstrakten Formen gesprochen werden sollte.³¹³

Ein weiterer Einwand gegen Kandinskys absolute Malerei wäre zudem, dass dieser so willkürlich und so sehr nach seinen eigenen Bestreben und seelischen Maßstab schaffe, dass ihm niemand mehr folgen könne.³¹⁴

Weil sie den Maßstab [...] für abstrakte malerische Formen aber nicht besitzen (oder nicht zu besitzen glauben, vielleicht wissen sie gar nicht, daß sie ihn besitzen), leugnen sie, daß andere ihn besitzen!³¹⁵
(Rudolf Blümner 1921)

Dasselbe Argument gegen Kandinsky brachte Deri im Jahr 1919 hervor, denn er war der Meinung, dass man dem Konzeptionsakt des Künstlers, nur durch die reine Betrachtung des Gemäldes nicht mehr

³¹¹ Blümner 1921, S. 21.

³¹² Kandinsky 1912, S. 105.

³¹³ Blümner 1921, S. 22.

³¹⁴ Ebd.

³¹⁵ Ebd., S. 23.

folgen könne.³¹⁶ Kandinsky selbst würde an dieser Stelle widersprechen, indem er erklärt, dass jene Personen schlichtweg einen zu niederen Stand seelischer Empfindsamkeit hätten und nur bei hochentwickelten Menschen die Eindrücke so schnell wirken, dass sie direkt zur Seele gelangen könnten.³¹⁷ Blümner entkräftet dies mit dem Argument, dass in jedem Menschen die Möglichkeit zur Bewertung abstrakter Formen besteht.

Jeder kann einen Kreis von einem Viereck unterscheiden, eine grade [sic!] Linie von einer krummen, eine große Fläche von einer kleinen.³¹⁸ (Rudolf Blümner 1921)

Dieses Unterscheidungsvermögen reiche jedoch nicht aus, um einen künstlerischen Maßstab zu geben, weshalb Blümner folgert, dass der Vorwurf, dass für die Bewertung abstrakter malerischer Formen kein Maßstab bestehe auch leugne, dass der Künstler selbst einen Maßstab für die Setzung abstrakter malerischer Formen besitze – und dennoch würde es einen solchen Maßstab geben.³¹⁹

Die Texte Deris, Brandts und Blümners behandeln weder eine lückenlose, objektive Darstellung der Geschichte der absoluten Malerei als eigene Stilrichtung, noch versuchen sie deren Stilmerkmale kategorisch einzuordnen und zu beschreiben. Stattdessen verfolgen sie verschiedene subjektive Standpunkte, welche vor allem eine Bewertung und Beurteilung der absoluten Malerei darstellen. Gemeinsamer Nenner der drei Autoren ist Wassily Kandinsky, dessen Werke sie der absoluten Malerei zuschreiben. Die absolute Malerei scheint in jedem Fall schon so tief in den kunsttheoretischen Diskurs vorgedrungen zu sein, dass sie die Stellung einer eigenständigen Stilrichtung eingenommen hatte und nicht mehr bei Seite gelassen werden konnte.

Im Gegensatz zu Deri, Brandt und Blümner verfolgt Hans Hildebrandt in seiner Publikation *Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts* (1924) eine historische Herangehensweise, indem er erstmalig – und in dieser Form einzigartig – versucht die Geschichte und Entwicklung der absoluten Malerei anhand verschiedener Persönlichkeiten abzubilden. Das Buch dürfte zumindest eine Überarbeitung und eine Neuauflage erfahren haben, da 1931 ein Nachwort von Hans Hildebrandt hinzugefügt wurde. Nähere Angaben zur Auflage des Bandes finden sich darin leider nicht. Auch Hildebrandt widmet der absoluten Malerei unter dem Titel „Die Absolute Malerei – Die konstruktivistischen Bewegungen“ ein eigenes Kapitel. Hildebrandt unterscheidet zwischen der absoluten Malerei des Westens, welche sich einzig mit dem Flächenproblem beschäftigt, um dem Konstruktivismus des Ostens, der sich den Problemen und der Darstellung des (absoluten) Raumes widmet.³²⁰ Einleitend konstatiert er, dass der innerste Kern des abstrakten Gestaltens die Flucht von der übermächtigen Umwelt, in die vom Menschengeste geschaffen, ihm untertänige Welt sei, und die Beruhigung in ihrem Gesetze.³²¹ Er beruft sich hier

³¹⁶ Deri 1919, S. 300. Rudolf Blümner verweist in seiner Einleitung in einer Fußnote auf Max Deri. (Blümner 1921, S. 9) Es wäre daher möglich, dass sich jenes Gegenargument explizit auf Deris Kritik bezieht.

³¹⁷ Kandinsky 1912, S. 45, S. 47.

³¹⁸ Blümner 1921, S. 23.

³¹⁹ Ebd.

³²⁰ Hildebrandt 1924, S. 400.

³²¹ Ebd., S. 397.

offenbar auf Worringers Argument, dass die Kunst aus den psychischen Bedürfnissen des Menschen und der Befriedigung ebendieser entstand und die Abstraktion von allem äußeren Weltzusammenhang erlöst eine Beglückung darstelle.³²²

Hildebrandt konstatiert, dass sich die heutige absolute Kunst nicht nur auf Ornamente, Bauten und Dinge des täglichen Gebrauchs beschränken würde, sondern mit der Forderung auftrete, als einzig wahrhafte vollgültige und reine Gattung der bildenden Kunst anerkannt zu werden.³²³ Diese Prämisse ist in Rückblick auf Robert Breuers Artikel aus dem Jahr 1912 von Interesse, in welchem dieser argumentierte, dass alle absoluten Formen in Architektur oder Kunstgewerbe (hier wurden die Naturformen unter Zwang der technischen Notwendigkeit auf ein Minimum reduziert) zu finden sind, es jedoch niemals absolute Formen als Selbstzweck gegeben habe.³²⁴

Hildebrandt führt Otto Meyer³²⁵, Augusto Giacometti, Adolf Hölzel und Wassily Kandinsky als jene Künstler an, die um 1910 zur reinen Abstraktion gelangt seien. Obwohl Meyer das Wesen der Abstraktion voll erkannte, habe er diese in seiner Gestaltung nicht angewandt. „Er glaubt nicht an ihre Wirkungsfähigkeit, der Mehrzahl der Menschen etwas zu geben, und denkt zu ethisch für den Grundsatz *l'art pour l'art*“³²⁶ so Hildebrandt. Die absoluten Gemälde Giacomettis wären wiederum zu früh und in einer Umgebung, in der das Gegenstandslose abgelehnt wurde, entstanden, um eine ihrem inneren Werte angemessene Wirkung zu üben. Hölzel begreift er als Verkünder des Absoluten, zur Leidenschaft würde die absolute Malerei jedoch erst bei Wassily Kandinsky werden. Kandinsky habe den Naturalismus bald überwunden, denn dieser sei der künstlerische Ausdruck materialistischer Weltanschauung, welchem er seine Überzeugung vom Primat des Geistigen entgegenstellt.³²⁷

Der negativen Kritik zum Trotz sei die absolute Malerei geblieben und habe sich machtvoll entfaltet, was vor allem einer Reihe jüngerer, meist russischer (Kasimir Malewitsch, El Lissitzky), ungarischer (Moholy Nagy) und holländischer Künstler (Piet Mondrian) zu verdanken sei. Die absolute Malerei sei schließlich in alle Länder eingedrungen, und die „abstrakte Malerei“ so Hildebrandt, habe selbst in den Vereinigten Staaten und im konservativen England Fuß fassen können.³²⁸

Kurios erscheint, dass Hildebrandt explizit darauf hinweist, dass der absoluten Malerei „vor allem der Dank für die gegenwärtige Hochblüte des [Wand]Teppichs gebührt“³²⁹ Er führt namentlich die Künstlerinnen Viktoria Regener-Mintschina, Benita Otte, Friedl Dicker sowie Sophie Täubner-Arp an.

Die Entwicklung, Kandinsky als Inbegriff der absoluten Malerei zu verstehen, die bereits in Kapitel 3.3 gezeigt werden konnte, hält hier weiter an. Die genannten Autoren sind sich mehr oder weniger einig, dass Kandinsky *der* Begründer bzw. Vertreter der absoluten Malerei sei. Kennzeichen der absoluten

³²² Worringer 1907, S. 12, S. 33 – 34.

³²³ Hildebrandt 1924, S. 397.

³²⁴ Breuer 1912, S. 795.

³²⁵ In der Forschung bekannt unter dem Namen Otto Meyer-Amden.

³²⁶ Hildebrandt 1924, S. 398.

³²⁷ Ebd.

³²⁸ Ebd., S. 399.

³²⁹ Ebd., S. 403.

Malerei seien völlig sachinhaltslosen Linien und Formen unter Ausschaltung sämtlicher Naturformen. Weitere bedeutende Vertreter einer ungegenständlichen Malerei, wie Kasimir Malewitsch oder Piet Mondrian werden nur bei Hans Hildebrandt genannt, wobei er beide eigentlich dem Konstruktivismus – dem östlichen Zweig der absoluten Malerei – zuordnet. Mit wenigen Ausnahmen bleibt die absolute Malerei eine Malerei Kandinskys.

3.5 Der „Schöpfungsmythos“ durch Adolf Hölzel

Die verschiedenartige, terminologische Entwicklung der absoluten Malerei konnte bisher umfangreich dargestellt werden. Eine einzelne Person als Erfinder oder Erfinderin des Begriffs der „absoluten Malerei“ lässt sich daher nicht sinnvoll definieren. Ein Blick in verschiedene deutsche (kunsthistorische) Lexika zeigt jedoch ein – vermeintlich – klares Bild, betreffend dem theoretischen Urheber der Absoluten Malerei beziehungsweise Absoluten Kunst. *Stadlers Lexikon der Kunst in 12 Bänden* (1987), *Hartmanns Kunstlexikon* (1996), der *Brockhaus* in 30 Bänden (2006) sowie *SEEMANNs Sachlexikon* (2008) nennen Adolf Hölzel als frühen Theoretiker der absoluten Malerei und als denjenigen, der den Begriff um 1900 erstmals geprägt hatte.³³⁰ Ein tatsächlicher Blick in die gesammelten Schriften von Adolf Hölzel, im Jahr 2020 herausgegeben von Jehle und Wagner, zeigt jedoch, dass Hölzel den Begriff in seinen Aufsätzen, Vorträgen und Briefen erstmals im Jahr 1917 in seinem Vortrag *Das Bild ist eine Welt für sich, die eigens und gründlich erforscht sein will* verwendet:

Die reine Ausnützung der künstlerischen Mittel im Bilde, ohne gegenständliches Programm, entspricht der absoluten Musik, womit der Ausdruck und Begriff „absolute Malerei“ festgestellt sein soll.³³¹ (Adolf Hölzel 1917)

Nicht berücksichtigt haben Jehle und Wagner den „kunsttheoretischen Nachlass“ Adolf Hölzels, der sich in der Staatsgalerie Stuttgart befindet und über 2000 handschriftlich verfasste Blätter enthält. Die Notizen und Schriftstücke, welche mittlerweile als Digitalisate online verfügbar sind³³², sind zu einem großen Teil undatiert. Karin von Maur schätzt deren Entstehungszeitpunkt zwischen 1900 und 1920 ein.³³³ 1953 wurde der Nachlass Hölzels dem Kunsthistoriker Walter Hess überlassen, welcher im Katalog der Gedächtnisausstellung anlässlich des hundertsten Geburtstags Adolf Hölzels 1953 eine Auswahl thematisch zusammengestellter Notizen veröffentlichte. Darunter befinden sich vier Zitate, in welchen Adolf Hölzel von einer „absoluten Kunst“ bzw. „absoluten Malerei“ spricht:³³⁴

In der Musik trennt sich unpersönliche Kunst und der Ausdruck persönlich erlebter Schilderungen in reine und Programm-Musik. – Programm und absolute Kunst: Das Nichtabsolute kann in der Kunst die Kunst zerstören.

³³⁰ Stadler (Hg.) 1987, S. 11; Hartmann 1996, S. 23; Brockhaus GmbH (Hg.) 2006, S. 106; Riese/Kadatz (Hg.) 2008, S. 7 – 8.

³³¹ Hölzel 1917, S. 172.

³³² Sammlung Digital der Staatsgalerie Stuttgart, Kunsttheoretischer Nachlass, Adolf Hölzel.

(https://www.staatsgalerie.de/sammlung/sammlung-digital/nc/suche/_/sgs/Kunsttheoretischer%20Nachlass%20Adolf%20H%C3%B6lzel/sammlung/werk/auflistung/record.html)

³³³ Von Maur 1998, S. 15.

³³⁴ Stuttgarter Galerieverein/ Württembergische Staatsgalerie (Hg.), s.p.

Absolute Kunst ist jene, in der die Kräfte der künstlerischen Mittel am wenigsten beeinflusst zur Geltung kommen.

Ich halte ganz streng auseinander das Naturalistisch-Empfindungsvolle, meist Künstlerisch-Beiläufige und das Absolut-Gesetzmäßige. Unter dem letzteren ist die absolute Malerei zu verstehen. Freilich wird kaum ein Kunstwerk eines oder das andere allein enthalten.

Der Gegenstand im Kunstwerk ist nicht harmoniebildend. Für das Bild im musikalischen Sinne, das allein durch die Durchführung und Verarbeitung der autonomen Grundelemente entsteht und als absolutes Kunstwerk einen Höchstwert besitzt, ist der Gegenstand keine Notwendigkeit.³³⁵
(Adolf Hölzel undatiert)

Die Zuschreibung Hölzels als „Erfinder“ des Terms der „absoluten Malerei“ beziehungsweise „absoluten Kunst“ wird durch einen Blick in historische Quellen umso verwunderlicher. Wie bereits in den vorherigen Kapiteln gezeigt werden konnte, wurde in zeitgenössischen Texten vor allem Kandinsky als Erfinder oder Begründer der absoluten Malerei genannt. Adolf Hölzel wird diesbezüglich zwischen 1900 und 1920 – soweit es aus eigenen Recherchen hervorgeht – kein einziges Mal erwähnt.

Eine erste Quelle, die Adolf Hölzel im Zusammenhang mit der Absoluten Malerei nennt, findet sich im Jahr 1924 in Hans Hildebrandts Publikation *Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. In seinem Kapitel „Absolute Malerei – Die konstruktivistischen Bewegungen“ nennt Hildebrandt Adolf Hölzel, Otto Meyer und Augusto Giacometti, als jene Künstler, die um 1910 neben Kandinsky zur reinen Abstraktion gelangt seien. Die Wendung zum Absoluten hätte Hölzel jedoch bereits im Jahr 1907 vollzogen, zudem hätte er als Verkünder des Absoluten äußerst befruchtend auf viele gewirkt.³³⁶

Nach ausführlicher Analyse zahlreicher Überblickswerke, welche eine moderne und abstrakte Kunst behandeln, vermerkt Teresa Kamencek diesbezüglich, dass Hildebrandt ein völlig atypisches Kanonmodell entwarf. Im Gegensatz zu Autoren ähnlicher Handbücher lenkt Hildebrandt von der Dominanz Kandinskys ab, indem er die angeführten Künstler hierarchisch über und neben ihm positioniert.³³⁷ Auch unterlässt er es – im Gegensatz zu Hölzel – für Kandinsky ein konkretes Datum anzuführen, zu welchem dieser erstmalig ein abstraktes Kunstwerk geschaffen hätte.³³⁸ Die Formulierung „um 1910“ lässt hier einen Interpretationsspielraum offen.

Kandinsky selbst, der seine Vormachtstellung um die Erfindung der Abstraktion beibehalten wollte, zeigte sich in einem Brief, den er an Hildebrandt schrieb, gemäß der Feststellung, dass Hölzel, Meyer und Giacometti neben ihm selbst um 1910 zur Abstraktion gelangt sein, erstaunt. Was ihn selbst anbelange, habe er sein erstes abstraktes Gemälde nämlich erst 1911 gemalt, alle Anläufe davor könne er noch nicht Abstraktion nennen. Hildebrandt versicherte ihm darauf, dass sein Verdienst ungeschmälert bleibe die Bewegung gegenstandsloser Kunst ins Leben gerufen zu haben, weil er als erster mit Bildschöpfungen solcher Art vor die Öffentlichkeit trat.³³⁹

³³⁵ Stuttgarter Galerieverein/ Württembergische Staatsgalerie (Hg.), s.p.

³³⁶ Hildebrandt 1924, S. 398.

³³⁷ Kamencek 2022, S. 36 – 37.

³³⁸ Ebd., S. 42.

³³⁹ Hildebrandt/Bauhaus Archiv 1969, s.p.

Vermutlich war es der engen Freundschaft geschuldet, die Hans Hildebrandt und Adolf Hölzel verband (Hans Hildebrandts Ehefrau Lily Hildebrandt war eine Schülerin Hölzels in Dachau), dass Hildebrandt Hölzel in seinem Kanon derart bevorzugte und ihm die Verkündung des Absoluten zusprach. Der Versuch Hildebrandts Hölzels Beitrag zur Abstraktion auf eine Stufe mit Kandinsky zu stellen, scheiterte jedoch und blieb innerhalb der kunsthistorischen Handbücher ohne Nachfolge.³⁴⁰

Auch die Tatsache, dass Hölzel zwischen 1905 und 1915 an 21 Ausstellungen beteiligt war,³⁴¹ während demgegenüber Kandinsky mit Werken in insgesamt 57 verschiedenen Expositionen vertreten war,³⁴² zeigt die deutliche Vormachtstellung Kandinskys, die unweigerlich auch zu einer größeren Präsenz in zeitgenössischer Literatur führte.

Obwohl Hölzel in der kunsthistorischen Überblicksliteratur bis 1977 nicht weiter beachtet wurde,³⁴³ könnte Hildebrandts Aussage, Hölzel habe als Verkünder des Absoluten äußerst befruchtend auf viele gewirkt, ein erster Anhaltspunkt für den nachfolgenden „Schöpfungsmythos“ der absoluten Malerei bzw. absoluten Kunst durch Adolf Hölzel sein.

Der erste, mir bekannte, lexikalische Eintrag, in welchem um 1900 Adolf Hölzel als theoretischer Begründer der Absoluten Kunst genannt wird, findet sich in Wolf Stadlers Lexikon der Kunst in 12 Bänden, erschienen im Jahr 1987.³⁴⁴ Eine, unter dem Eintrag befindliche, Literaturangabe verweist auf einen Text von Wolfgang Venzmer, den er für den Katalog der Ausstellung *Adolf Hölzel – Aufbruch zur Moderne* verfasste, welche vom 1. April bis zum 1. Juni 1980 im Museum Villa Stuck in München stattfand.

In Kapitel IV „Der bahnbrechende Theoretiker“ beruft sich Venzmer auf zwei Zitate Hölzels, die er aller Wahrscheinlichkeit nach aus Hess' Zusammenstellung von Hölzels Notizen entnommen hat: „Absolute Kunst ist jene, in der die Kräfte der Mittel (der gottgegeben Mittel)³⁴⁵ am reinsten zur Entfaltung kommen.“ sowie „Der Gegenstand im Kunstwerk ist nicht harmoniebildend. Für das Bild im musikalischen Sinne, das allein durch die Durchführung und Verarbeitung der autonomen Grundelemente entsteht und als absolutes Kunstwerk einen Höchstwert besitzt, ist der Gegenstand keine Notwendigkeit.“ In weiterer Folge behauptet Venzmer, dass Hölzel zu dieser theoretischen Erkenntnis bereits vor 1900 gelangt sei und führt als erste Konsequenz dieser, Hölzels „Komposition in Rot I“ (Abb. 18) aus dem Jahr 1905 an.³⁴⁶

Da es sich bei Hölzels kunsttheoretischen Nachlass größtenteils um undatierte Blätter handelt und weder Walter Hess in seiner Zusammenstellung Daten oder Jahreszahlen angeben konnte noch Wolfgang Venzmer selbst einen Beleg für seine These anbringen kann, bleibt ihr Wahrheitsgehalt höchst

³⁴⁰ Kamencek 2022, S. 42.

³⁴¹ „Adolf Hölzel“, in: Database of Modern Exhibitions (DoME). European Paintings and Drawings 1905-1915, zuletzt geändert am 14.01.2020. URL <https://exhibitions.univie.ac.at/person/ulan/500023070> (28.03.2023)

³⁴² „Vassily Kandinsky“, in: Database of Modern Exhibitions (DoME). European Paintings and Drawings 1905-1915, zuletzt geändert am 27.03.2021. URL <https://exhibitions.univie.ac.at/person/ulan/500021093> (28.03.2023)

³⁴³ Kamencek 2022, S. 42.

³⁴⁴ Stadler (Hg.) 1987, S. 11.

³⁴⁵ Ergänzung durch Venzmer.

³⁴⁶ Venzmer 1980, S. 20.

spekulativ und stark zu bezweifeln. Zudem konnte bereits im vorhergehenden Kapitel gezeigt werden, dass es sich hier um eine Falschannahme handelt. Trotz der mangelnden Beweislage die Datierung betreffend hielt Venzmer an seiner These fest. Mehr oder weniger wortgetreu wiederholt Venzmer seine Überlegungen im Jahr 1993 in seinem Aufsatz *Adolf Hölzel und sein Kreis*³⁴⁷.

Mit großer Wahrscheinlichkeit ebenfalls auf Venzmers These zurückführen, lässt sich der entsprechende Eintrag zur „Absoluten Kunst“ in *P.W. Hartmanns Kunstlexikon*, erschienen im Jahr 1996. Der Verfasser oder die Verfasserin gibt an, dass der Begriff erstmals um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert von Adolf Hölzel verwendet wurde. Paraphrasiert wird das hölzel'sche Zitat, welches sich auch bei Venzmer findet, wiedergegeben, in welchem er von einer Bildgestaltung mit autonomen Grundelementen spricht und dass er ein auf diese Weise entstandenes Bild als „absolutes Kunstwerk“ bezeichnete, für das das Gegenständliche keine Notwendigkeit darstelle.³⁴⁸ Da der Diskurs im Vergleich zwischen absoluter Musik mit absoluter Malerei erst in etwa ab dem Jahr 1910 einsetzt, ist vorsichtig und ohne Gewähr zu vermuten, dass jenes vielzitierte Zitat nicht vor 1910 entstanden ist.

Darüber hinaus konnten keine weiteren Quellen ausfindig gemacht werden, in denen Adolf Hölzel als theoretischer Begründer der absoluten Kunst genannt wird. Mit großer Wahrscheinlichkeit dürfte demnach Wolfgang Venzmer für den, sich ab den 1980er Jahren durch die Lexika durchziehenden, Irrtum verantwortlich sein. Inwiefern Hildebrandt hier möglicherweise ebenfalls eine Rolle gespielt haben könnte, ist unklar, da sich die entsprechende Publikation aus dem Jahr 1924 nicht in Venzmers Bibliografie wiederfindet.

³⁴⁷ Venzmer 1993, S. 9.

³⁴⁸ Hartmann (Hg.) 1996, S. 23.

Der letzte Akt der absoluten Malerei

In den vorangegangenen Kapiteln konnten die verschiedenen Phasen gezeigt werden, die das „Absolute“ in seiner kunsthistorischen Entwicklungsgeschichte durchlaufen hatte. Im 19. Jahrhundert war die absolute Kunst in erster Linie eine ästhetische Idee, die sich aus dem Gedanken der Autonomie der Kunst heraus entwickelt hatte. Absolute Kunst meint in diesem Zusammenhang eine Kunst, die ihrem eigenen „genialen Impuls“ folgt und daher unabhängig von äußeren Zwecken wie Wahrheitsansprüchen, Religion oder moralischen Werten ist. Zum Schlagwort dieser kunstästhetischen Bewegung wurde die „l’art pour l’art“, die „Kunst um der Kunst willen“, die vor allem in Frankreich in der Mitte des 19. Jahrhunderts großen Zuspruch fand. Die Absolute Kunst der l’art pour l’art war von der Idee geprägt, dass sie als eine völlig zweckfreie, unabhängige Kunst, von allen äußeren Zusammenhängen befreit war. Die Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte als Wissenschaft führte gegen Ende des 19. Jahrhunderts jedoch zur Verwerfung dieser Vorstellung. Gänzlich aus der Kunsttheorie verschwand diese jedoch nicht. Als „absolute Malerei“ erhielt sie, angetrieben vom deutschen Impressionismus, der seinen Ursprung in München hatte, um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert neuen Aufschwung. Die Werke der deutschen Impressionisten waren inspiriert von Wilhelm Leibls Prinzip des „Reinmalerischen“, bei welchem der malerische Ausdruck und die Stimmung gegenüber dem Inhalt überwog. Wilhelm Leibl selbst hatte seine Ideen der französischen Salonmalerei und der Idee der l’art pour l’art zu verdanken hatte. Charakteristikum der absoluten Malerei des deutschen Impressionismus war ein, an der Grenze zwischen Realismus und Impressionismus angesiedeltes, ausdrucksstarkes Spiel mit Farbe, Licht und Schatten. Georg Fuchs und Jakob Georg Wolf grenzten diese zudem scharf von einer „dekorativen“ Malerei des Symbolismus und Jugendstils ab. Dass die Form und nicht der Inhalt im Mittelpunkt der Malerei stehen sollte, ist wegweisend für die nachfolgende Entwicklung der absoluten Malerei. Im Diskurs um eine ungegenständliche Kunst, war es Wilhelm Worringer der den Grundstein für die Vorstellung legte, dass das Absolute am reinsten in der Abstraktion zum Ausdruck kommt. Zum schlagenden Argument wird jedoch die, von Richard Wagner ab 1840 dargelegte, Vorstellung einer absoluten Musik, die als selbstständige Instrumentalmusik – im Gegensatz zur reinen Programmmusik – das Wesen der Musik rein und ungetrübt aussprechen könne. Diese Idee wird als absolute Malerei auf die Kunsttheorie übertragen und meint eine Malerei, die völlig frei von Vorbildern der Natur ist und nur aus reinen Formen, Linien und Farben besteht. Prominentester Vertreter der absoluten Malerei war Wassily Kandinsky. In zahlreichen Artikeln und Buchkapiteln wird dieser als Begründer und prominentester Vertreter der absoluten Malerei genannt. Dem, in Lexika, oftmals als „Erfinder“ der Theorie des „absoluten Kunstwerks“ bezeichneten Adolf Hölzel kommt diesbezüglich nur eine kleine Rolle zu. Seine Theorien und Werke haben – im Gegensatz zur exzessiven Selbstpropaganda Kandinskys – kaum eine Auswirkung auf den Diskurs der absoluten Malerei.

Die Untersuchung des Diskurses konnte zeigen, dass nicht wie bisher angenommen, eine abstrakte, ungegenständliche Malerei alleiniges Merkmal der absoluten Malerei war, sondern ihre Entwicklungsgeschichte weiter zurückreicht. Eine Übersicht, der in den kunsttheoretischen Texten

genannten Künstlerinnen und Künstler mit einer Aufgliederung in ihre jeweiligen Stilrichtungen (siehe Künstler*innenverzeichnis) zeigt, dass die Malerei des Realismus und Impressionismus mit 54 % gegenüber einer modernen Malerei mit abstrakten Tendenzen dominiert (Diagramm III). Jene Nennungen an Künstlern, welche einer klassischen Malerei zugeordnet werden können, lassen sich in erster Linie auf Georg Fuchs zurückführen.

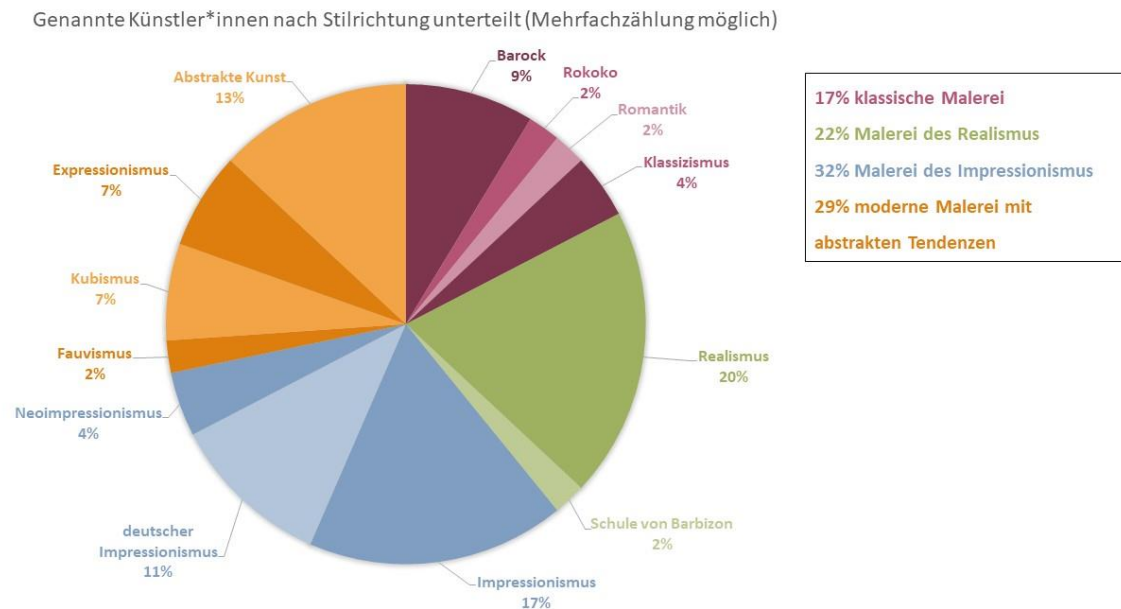


Diagramm III: Unterteilung der Künstlerinnen und Künstler, die im Zusammenhang einer *absoluten Malerei* / *absoluten Kunst* genannt wurden, in ihre entsprechenden Stilrichtungen. Mehrfachzählungen sind dabei möglich, sofern sich eine Künstlerin oder ein Künstler stilistisch verschiedenen Richtungen zuordnen lässt.

Prägend für die Tatsache, dass das Absolute für die Charakterisierung verschiedenster Stilrichtungen herangezogen wurde, ist seine Bedeutung als „losgelöst“, „unabhängig“ oder „unbedingt“. Während sich der Realismus und deutsche Impressionismus diesbezüglich an einer Malerei orientiert, die sich losgelöst von inhaltlichen Darstellungen vor allem mit der malerischen Form beschäftigte, lässt sich seine Bedeutung für die ungegenständliche Kunst auf die Unabhängigkeit oder Beziehungslosigkeit der Werke von Objekten der Natur zurückführen.

Noch ungeklärt ist warum die absolute Malerei und absolute Kunst letztlich aus dem Sprachgebrauch der Kunstliteratur verschwand. Diese letzte Entwicklungsstufe soll nun anhand zweier Parameter dargelegt werden. Zum einen anhand der Veränderungen im historischen Diskurs und zum anderen anhand einer quantitativen Analyse, welche den Verlauf der absoluten Malerei mit jenem der abstrakten Malerei vergleicht. Anhand dieser Daten soll ermittelt werden warum und wann seine Verwendung in der Literatur zu erliegen kam.

Die quantitative Analyse des Terms „absolute Malerei“ zeigt, dass sein Gebrauch ab den 1920er Jahren zunehmend zu Schwinden beginnt (Diagramm II). Diese Veränderungen kann auf drei verschiedene Ursachen zurückgeführt werden.

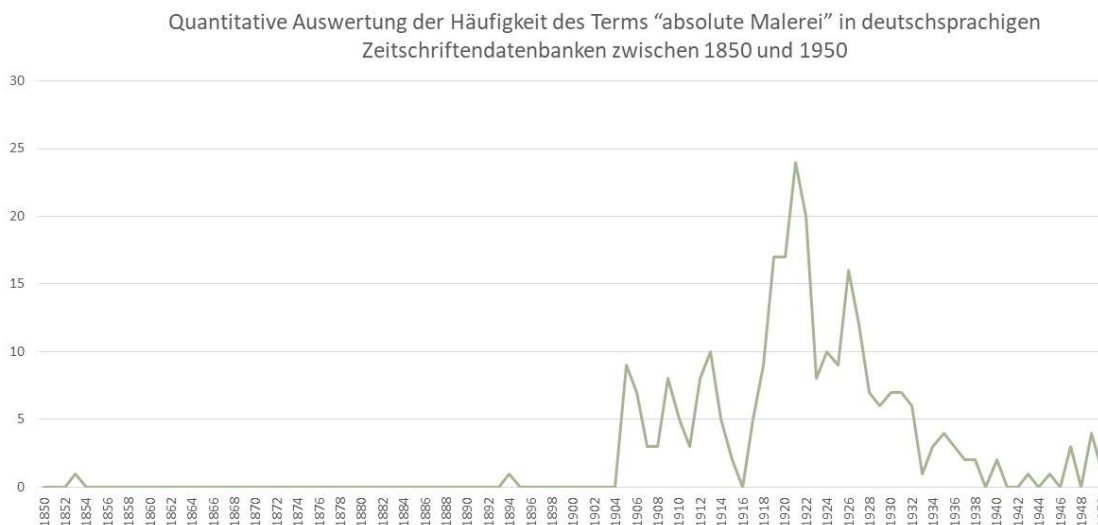


Diagramm II: Quantitative Auswertung der Häufigkeit des Terms „absolute Malerei“ in den Jahren 1850 – 1950. Grundlage: ANNO (AustriaN Newspapers Online – österreichische Nationalbibliothek); MDZ (Münchener DigitalisierungsZentrum), Deutsches Zeitungsportal – Deutsche Digitale Bibliothek; heiOPENsearch (Heidelberger Open Access Publikationen der Universität Heidelberg). Ergänzt durch archive.org. Die Daten wurden am 01.02.2023 abgerufen.

Ein erstes Motiv für den Rückgang in der Verwendung ist, dass Künstlerinnen und Künstler nach dem radikalen Bruch mit der Natur ab den zwanziger Jahren wieder verstärkt gegenständliche Elemente in ihre Werke einfließen ließen. Hans Hildebrandt argumentierte, dass so revolutionär die absolute Malerei in der Ausschaltung aller gegenständlicher Mimesis auch war, sie doch den Nachteil hatte, dass sie die schöpferische Fantasie des Künstlers, welche seit jeher Ideen aus ihrer gegenständlichen Umwelt bezog, einschränkte.³⁴⁹ Er folgerte daher, dass sich die Bestrebungen zu häufen begannen, das Gegenständliche in die Ordnung des Abstrakten eingehen zu lassen.³⁵⁰ Zu einer ähnlichen Schlussfolgerung kam John Schikowski, welcher beobachtete, dass sich neben der absolut, gegenstandlosen Kunst auch eine gemäßigte Richtung des expressionistischen Stils entwickelte, welcher auf die Mitwirkung des Naturbilds nicht verzichtete, dieses jedoch als untergeordneten Faktor betrachtete.³⁵¹ Dieser gegenständliche Expressionismus hätte die absolute Kunst daher mehr und mehr zurückgedrängt, so Schikowski.³⁵² Da unter dem Term der absoluten Malerei seit ca. 1910 eine „absolut“ ungegenständliche Kunst, welche ausschließlich aus Formen, Linien und Farben bestand, verstanden wurde, schien der Begriff für spätere Strömungen, die erneut eine Hinwendung zu gegenständlichen Inhalten zuließen, unpassend zu werden.

Der zweite Aspekt, der zur Verdrängung der absoluten Malerei führte, war eine immer stärker zunehmende Verwendung des „Abstrakten“. Während die absolute Malerei ihren Höhepunkt in den

³⁴⁹ Hildebrandt 1924, S. 404.

³⁵⁰ Ebd.

³⁵¹ Schikowski 1924, s.p.

³⁵² Ebd.

Jahren um 1920 hatte und danach rückläufig wird, nimmt im Gegensatz dazu der Gebrauch des Terms der „abstrakten Malerei“ ab dem Jahr 1924 rasant zu und erreicht um 1930 – ziemlich genau 10 Jahre nach dem Zenit der absoluten Malerei – ihren Gipfel (Diagramm IV).

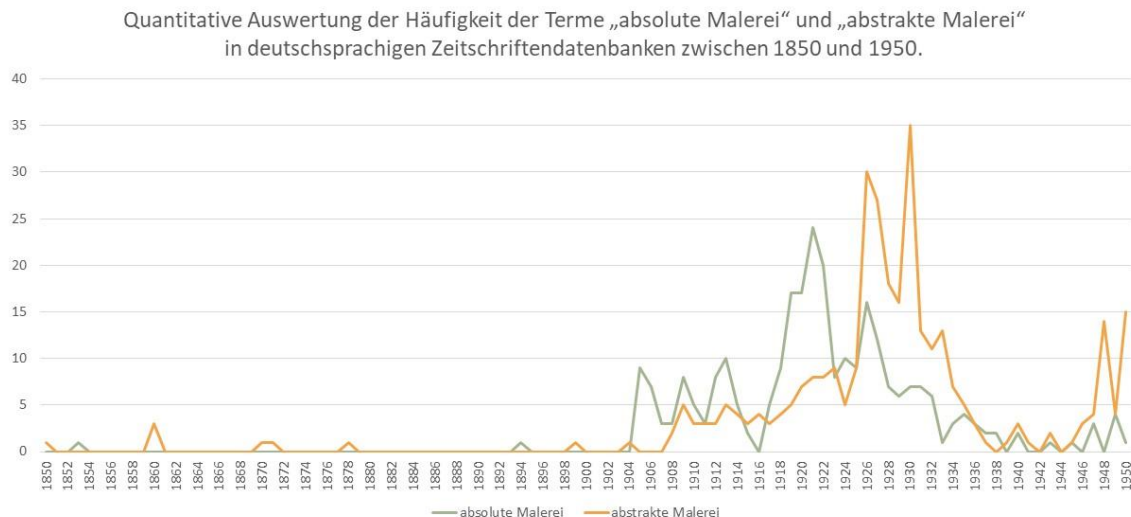


Diagramm IV: Quantitative Auswertung der Häufigkeit der Terme „absolute Malerei“ und „abstrakte Malerei“. in den Jahren 1850 – 1950 Grundlage: ANNO (AustriaN Newspapers Online – österreichische Nationalbibliothek); MDZ (Münchener DigitalisierungsZentrum), Deutsches Zeitungsportal – Deutsche Digitale Bibliothek; heiOPENsearch (Heidelberger Open Access Publikationen der Universität Heidelberg). Ergänzt durch archive.org. Die Daten wurden am 01.02.2023 abgerufen.

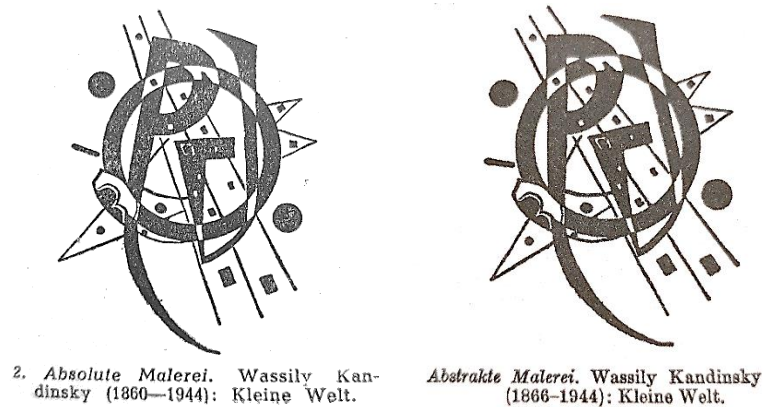
Bereits Rudolf Blümner leitete 1921 in *Der Geist des Kubismus und die Künste* zum Kapitel „Die absolute Malerei“ mit dem Satz „Der Schritt zu dem, was man heute absolute oder abstrakte Malerei nennt, ist getan“ über. Zwar dominierte zu diesem Zeitpunkt im Sprachgebrauch noch das Absolute, seit 1916 gewann jedoch auch das Abstrakte stetig an Aufwind und übernahm 1930 schließlich die Oberhand. Hans Hildebrandt, der 1924 eine historisch fundierte Entwicklungsgeschichte der absoluten Malerei schrieb, hält in einem Artikel über die Malerei und Skulptur des 20. Jahrhunderts aus dem Jahr 1932 zwar noch an der absoluten Malerei fest, ergänzt jedoch, dass diese zumeist „abstrakt“ genannt wird.

Die absolute – meist „abstrakt“ genannte – Malerei durchläuft eine ähnliche Entwicklung vom revolutionären Ausbruch bis zur bewußt gesetzmäßigen Klärung. (Hans Hildebrandt 1932)

Ein besonders anschauliches Beispiel für die Verdrängung des Begriffs „absolut“ durch „abstrakt“ findet sich in Heinrich Lützelers Bildwörterbuch der Kunst. In der ersten Auflage aus dem Jahr 1950 verweist der Eintrag zur Absoluten Malerei auf jenen des Expressionismus. Dort wird diese in einem Unterpunkt als eine Malerei charakterisiert, die statt des gegenständlichen Motivs abstrakte Linien, Flächen und Farben verwendet. Darunter befindet sich eine Grafik Wassily Kandinskys mit dem Titel „Kleine Welt“, welche als Beispiel für die „Absolute Malerei“ dient.³⁵³ In der dritten Auflage, die vermutlich im Jahr

³⁵³ Lützeler 1950, S. 178.

1988³⁵⁴ erschienen ist, verweist der Eintrag der Absoluten Malerei zur Abstrakten Malerei und zum Konstruktivismus. Darin erneut abgedruckt ist Kandinskys „Kleine Welt“ diesmal jedoch mit der Beschreibung „Abstrakte Malerei“.³⁵⁵



Heinrich Lützeler, Bildlexikon der Kunst.

Abb. 19.: Links: Abbildung aus der ersten Auflage 1950; Abb. 20: Rechts: Abbildung aus der dritten Auflage 1988.

Auch Paul Brandts Publikation „Sehen und Erkennen“ erfuhr eine Überarbeitung. In späteren Auflagen³⁵⁶ wurde Brandts subjektives und durchwegs negatives Kapitel zur „Absoluten Malerei – Wassily Kandinsky“ durch ein kurzes, jedoch neutrales Kapitel zur „Abstrakten Kunst“ ersetzt.³⁵⁷ Paul Brandt verstarb bereits im Jahr 1932, weshalb nicht klar ist, ob er die Änderungen noch selbst vornahm oder der Verlag die Überarbeitung durchführte.³⁵⁸

Eine Sonderrolle in der Geschichte des „Absoluten“ nimmt die Zeit des zweiten Weltkriegs ein. Wie Diagramm IV zeigt, geht die Verwendung der Termini „absolut“ und „abstrakt“ in den Kriegsjahren zwischen 1938 und 1945 drastisch zurück und fällt stellenweise ganz auf null. Dies ist auf die entschiedene Ablehnung modern bis abstrakt ausgerichteter Kunstströmungen durch Adolf Hitler zurückzuführen. Man wollte die „ungehinderte Entfaltung des Kulturbolschewismus“³⁵⁹ einschränken. Mit dem Anschluss Österreichs an Deutschland vom 11. auf den 12. März 1938 erfolgte auch die Gleichschaltung der Presse. In Zuge dessen wurde am 31. März und am 1. April 1938 in zumindest sechs verschiedenen Tageszeitungen eine Rede über die „Weltanschauung und Kunst“ des Präsidenten

³⁵⁴ Eine eindeutige Jahreszahl ist in der mir verfügbaren Nachdruck-Auflage aus dem Jahr 2007 nicht angeben. Aus der Anmerkung im Vorwort zur vierten Auflage geht hervor, dass es sich bei dieser um einen durchgesehenen Nachdruck der erfolgreichen dritten Auflage handelt, die nach den Aufzeichnungen des im Jahre 1988 verstorbenen Verfassers herausgegeben wird.

³⁵⁵ Lützeler 2007, S. 2.

³⁵⁶ Mir verfügbar ist die elfte Auflage, die zehnten Auflage aus dem Jahr 1954, sowie die dreizehnte und letzte Ausgabe aus dem Jahr 1968.

³⁵⁷ So zum Beispiel in der elften und dreizehnten Auflage. (Brandt / Kröner Verlag ¹¹1952, S. 302; Brandt / Kröner Verlag ¹³1968, S. 302.)

³⁵⁸ Auflagen welche nach dem Tod Paul Brandts erschienen, wurden vom Verlag selbst fort- und umgeschrieben. (Bushart 2009, S. 36 – 37.)

³⁵⁹ Gast 1937, S. 18.

der Reichskulturkammer Joseph Goebbels veröffentlicht, in welcher dieser konstatiert: „Es gibt keine absolute Kunst.“³⁶⁰ Er richtet seine Argumentation gegen die Ansichten der Künstlerkreise, die „keine tendenziöse Kunst“ – eine Kunst die auf etwas Konkretes ausgerichtet ist oder eine bestimmte „Tendenz“ verfolgt – sondern eine „absolute Kunst“ wollen würden. Die Kunst müsse immer in Beziehung zum Menschen und zum Leben stehen, so Goebbels, was eine rein ungegenständliche Kunst, ohne Naturvorbilder, grundsätzlich ausschließt. „Keine Tendenz zu besitzen, sei ein untrügliches Zeichen von Verfall.“³⁶¹ Eine Kunst, die den Vorstellungen der nationalsozialistischen Propaganda entsprach, sollte die Werte von Familie, Gemeinschaft und Volk vermitteln.

Diesbezüglich von Interesse ist, dass sich einer der wenigen verfügbaren Artikel aus den Kriegsjahren auf den Diskurs der absoluten Malerei des Realismus und deutschen Impressionismus rückbezieht, indem das Werk Wilhelm Leibls – welcher zu den Lieblingsmalern Adolf Hitlers gehörte – als absolute Malerei bezeichnet wird.³⁶² Das „Absolute“ schien, sofern es mit nationalsozialistischen Vorstellungen vereinbar war, doch „geduldet“ zu werden.

Dem reichen, tonstarken Kolorit verdankte der junge 1844 in Köln geborene Maler seine Erfolge. Dennoch wurde Leibls hinreißend schöne, absolute Malerei nicht verstanden, da er nicht als Gedankenmaler gewertet werden konnte.³⁶³ (Emerich Schaffran 1940)

Dass sich die moderne Kunst- und Kulturproduktion nicht dauerhaft und durchdringend verändern ließ, zeigt mit welcher Kraft die „abstrakte Kunst“ und „abstrakte Malerei“ nach Kriegsende in den zeitgenössischen Kunstdiskurs zurückkehrt. (Diagramm V). Die „absolute Malerei“ kann jedoch auch nach 1945 nicht mehr an ihre früheren Erfolge anschließen (Diagramm III). Ein Blick auf den weiteren Verlauf des historischen Diskurses kann Antworten auf die endgültige Verdrängung des „Absoluten“ durch das „Abstrakte“ liefern.

³⁶⁰ Anonym 1938, S. 4. (Niederschrift einer Rede von Joseph Goebbels.)

Der Artikel stellt die nationalsozialistische Ideologie in all ihrer Radikalität dar. Ein zentraler Punkt von Goebbels Ausführungen war die „Ausschaltung des Judentums aus dem Kunstschaffen“. Mit dem Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich trat auch das am 22. September 1933 beschlossene Reichskulturkammergesetz in Kraft, welches die Kultur zu einer Agenda der nationalsozialistischen Politik erhob. Damit Künstlerinnen und Künstler ihre Berufe weiter ausüben konnten, war eine Zwangsmitgliedschaft in der Reichskulturkammer notwendig, wodurch „rassisch“ und politisch unerwünschte Personen sowie Künstlerinnen und Künstler deren Kunst von den Nationalsozialisten als „entartet“ bezeichnet wurde, kategorisch ausgeschlossen und mit einem „Berufsverbot“ belegt werden konnten. (Holzschuh/Plakolm-Forsthuber 2021, S. 39.)

³⁶¹ Anonym 1938, S. 4.

³⁶² Schaffran 1940, S. 9.

³⁶³ Ebd.

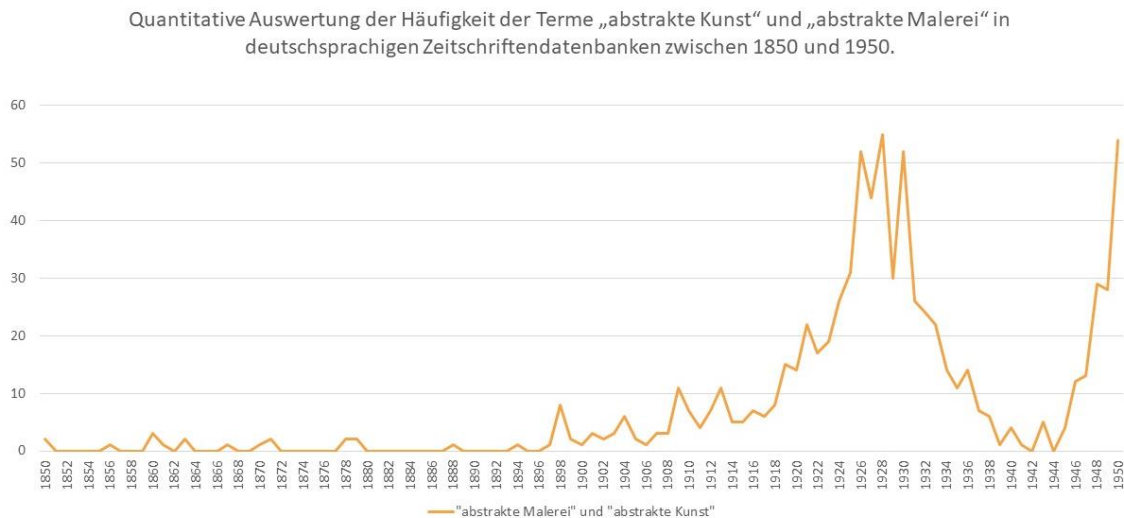


Diagramm V: Quantitative gemeinsame Auswertung der Häufigkeit der Terme „abstrakte Kunst“ und „abstrakte Malerei“ in den Jahren 1850 – 1950. Grundlage: ANNO (AustriaN Newspapers Online – österreichische Nationalbibliothek); MDZ (Münchener DigitalisierungsZentrum), Deutsches Zeitungsportal – Deutsche Digitale Bibliothek; heiOPENsearch (Heidelberger Open Access Publikationen der Universität Heidelberg). Ergänzt durch archive.org. Die Daten wurden am 01.02.2023 abgerufen.

Teresa Kamencek konnte in ihrer Masterarbeit *Das kunsthistorische Überblickswerk als Zeugnis der Durchsetzung der Abstrakten Kunst (1917-1977)* aus dem Jahr 2022 zeigen, wie sich die Adjektiva zur Charakterisierung nicht-gegenständlicher Malerei in kunsthistorischen Überblickswerken veränderten (siehe Diagramm VI).³⁶⁴ Während sich der Term „absolut“ zwischen 1917 und 1932 noch in drei verschiedenen Publikationen wiederfindet, taucht dieser zwischen den Jahren 1948 und 1959 nur noch einmal auf und verschwindet schließlich vollkommen aus dem Sprachgebrauch der Überblicksliteratur.³⁶⁵

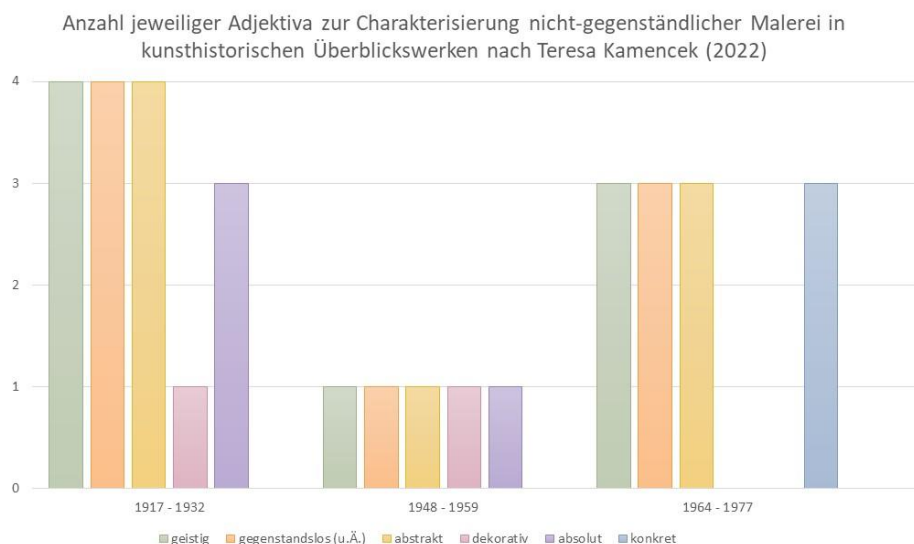


Diagramm VI nach Kamencek 2022: Quantifizierung der jeweils in den Untersuchungsperioden verwendeten Adjektiva zur Benennung abstrakter Malerei in kunsthistorischen Überblickswerken (*geistig, gegenstandslos, abstrakt, dekorativ, absolut, konkret*).³⁶⁶

³⁶⁴ Kamencek 2022, S. 102.

³⁶⁵ Ebd.

³⁶⁶ Ebd.

Eine dritten Ursache des Verschwindens, die mit der Verdrängung durch das „Abstrakte“ eng zusammenhängt, ist die alleinige Zuschreibung der absoluten Malerei an Wassily Kandinsky. Obwohl nach Hildebrandt (1924) gleich mehrere Künstler die Wende zum Absoluten vollzogen, beschreibt er in seinem Artikel aus dem Jahr 1932 die absolute Malerei als die Stilrichtung Kandinskys.

Bei Ausbruch des Weltkrieges steht eine Reihe weiterer Richtungen im Vordertreffen: Der ausgebildete Expressionismus, der Kubismus, der Futurismus, die absolute Malerei Kandinskys, die nahezu abstrakte Skulptur Archipenkos usw.³⁶⁷ (Hans Hildebrandt 1932)

Zwar wurde ab 1912 zunehmend immer öfter Kandinsky als Begründer und Vertreter der absoluten Malerei genannt, es war aber nicht ausgeschlossen, dass sich auch andere Künstlerinnen und Künstler am Stil der absoluten Malerei versuchten. Ab den 1930er Jahren scheint die absolute Malerei jedoch gänzlich zu einer Besonderheit Kandinskys zu werden. Der Künstler Josef Manfreda bezeichnete 1935 die „absolute Malerei“ Kandinskys als „Problem“, wie auch der Expressionismus ein solches war.³⁶⁸

Nach Kriegsende fand im Jahr 1950 in der Akademie der bildenden Künste in Wien eine Ausstellung mit dem Titel „Form und Gestaltung“ statt, „welche die Entwicklung der modernen Kunst nur im Lichte der Abstraktion“³⁶⁹ zeigte. Thema der Ausstellung war der „Werdegang der Malerei vom Kubismus über den Konstruktivismus und die ‚absolute Malerei‘ (Kandinsky) bis zu den neuesten Schöpfungen eines Francis Picabia und Jean Arp“³⁷⁰. Die absolute Malerei scheint ihre Eigenständigkeit als Kunstgattung zu verlieren und wird stattdessen zu einer Malerei in Anführungszeichen, deren einziger Vertreter Kandinsky war. Klaus Lankheit benennt 1951 Wassily Kandinsky als den Schöpfer einer neuen Malerei, die auf den dinglichen Gegenstand bewusst verzichtet, und die man daher als „gegenstandslose“, „abstrakte“ oder im Geiste ihres Begründers am besten als „absolute“ Malerei bezeichnet.³⁷¹ Während Lankheit „gegenstandslos“ und „abstrakt“ hier als allgemeine Begriffe für eine Malerei, die sich nicht an der Natur orientiert versteht, ist das Wort „absolut“ Kandinsky eigens.

Wie lässt sich die Verdrängung der „absoluten Malerei“ durch die „abstrakte Malerei“ erklären? Es handelt sich bei der „abstrakten Malerei“ um eine objektivierte Begrifflichkeit, welche keine Bewertung des kunsthistorischen Objektes vorwegnimmt.³⁷² Während das „Absolute“ etwas Unabhängiges, von Vollkommenheit Geprägtes, Losgelöstes meint, entbehrt sich das „Abstrakte“ – und heute ebenfalls gebräuchliche „Gegenstandslose“ – jeglicher Beurteilung. Kamencek stellte fest, dass sich die späten Überblickswerke auf kunsttheoretische Schriften, allen voran jene Wilhelm Worringers (Abstraktion und Einfühlung) berufen, womit sich interne Tendenzen hin zu einem wissenschaftlich fundierten, objektivierten Vokabular nachzeichnen lassen.³⁷³ Auch der Autor M. H. leitete den Artikel über die Ausstellung „Form und Gestaltung“ mit einem Verweis auf Wilhelm Worringers „Abstraktion und

³⁶⁷ Hildebrandt 1932, S. 1.

³⁶⁸ Manfreda 1935, S. 5.

³⁶⁹ M.H. 1950, S. 4.

³⁷⁰ Ebd.

³⁷¹ Lankheit 1951, S. 55.

³⁷² Kamencek 2022, S. 59 – 60.

³⁷³ Ebd., S. 60.

Einführung“ ein.³⁷⁴ Zudem scheint die – in erster Linie Wassily Kandinsky zugeschriebene – absolute Malerei zu einem „Unterkapitel“ in der umfassenden Bewegung der Abstrakten Kunst zu werden. Die Abstraktion wird damit zum Überbegriff verschiedener Kunstströmungen von Kubismus zu Futurismus über den Expressionismus bis zum Konstruktivismus der zwanziger Jahre und ebenso der „absoluten Malerei“.

Anhand der vorliegenden Forschungsergebnisse lässt sich der bisherige Stand der Forschung, der das „Absolute“ ausschließlich ungegenständlichen Werken zuschreibt, deutlich widerlegen. In ihrer fast 150 Jahre während Entwicklungsgeschichte war die absolute Kunst bzw. absolute Malerei Kennzeichnung für Werke einer Vielzahl von Kunstgattungen, die nicht nur der bildenden Kunst, sondern beispielsweise auch der Musik angehörten. Sie wandelte auf den Pfaden der klassischen Malerei der französischen Salons, des Realismus bis Impressionismus, bis hin zur Avantgarde am Anfang des 20. Jahrhunderts und endete schließlich in der Malerei Wassily Kandinskys.

³⁷⁴ M. H. 1950, S. 4.

APPENDIX

Künstler*innenverzeichnis

Künstlerinnen und Künstler die im Zusammenhang mit *absoluter Malerei* / *absoluter Kunst* genannt werden:

Name	Lebensdaten	Stilrichtung	Genannt von	Anzahl Nennungen ³⁷⁵
Rudolf Bauer	1889 - 1953	Abstrakte Kunst	Rudolf Blümner	1
Georges Braque	1882 - 1963	Kubismus	Gelett Burgess	1
John Constable	1776 - 1837	Romantik	Georg Fuchs	1
Jean-Baptiste Camille Corot	1796 - 1875	Schule von Barbizon	Georg Fuchs	1
Gustave Courbet	1819 - 1877	Realismus	Raymond Bouyer, Georg Fuchs, Hugo von Tschudi, Fritz Burger	4
Hugo von Habermann	1849 - 1929	Realismus - Impressionismus	Georg Fuchs	1
Frans Hals	1852 - 1666	niederländische Portrait- und Genremalerei	Georg Fuchs	1
William Haussoullier	1818 - 1891	Klassizismus	Charles Baudelaire	1
Curt Herrmann	1854 - 1929	Impressionismus - Neoimpressionismus	Paul Ferdinand Schmidt	1
Adolf Hölzel	1853 - 1934	Abstrakte Kunst	Hans Hildebrandt	1
Jean-Auguste-Dominique Ingres	1780 - 1867	Klassizismus	Théophile Gautier	1
Wassily Kandinsky	1866 - 1944	Expressionismus, Abstrakte Kunst	Curt Glaser, Robert Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Westheim, Rudolf Blümner, Adolf Behne, John Schikowski, Gustav Friedrich Hartlaub, Max Deri, Friedrich Märker, Paul Brandt, Hans Hildebrandt, J. Manfreda, M.H., Klaus Lankheit	15
Paul Klee	1879 - 1940	Expressionismus, Kubismus	Adolf Behne, Paul Fechter	2
Wilhelm Ludwig Lehmann	1861 - 1932	Realismus - Impressionismus	Karl. M. Kuzmany	1
Wilhelm Leibl	1844 - 1900	Realismus	Georg Fuchs, Emmerich Schaffran	2
Walter Leistikow	1865 - 1908	deutscher Impressionismus	Georg Fuchs	1
Max Liebermann	1847 - 1935	deutscher Impressionismus	Georg Fuchs	1
Claude Lorrain	1600 - 1682	französischer Barock	Georg Fuchs	1
Édouard Manet	1832 - 1883	Wegbereiter des Impressionismus	Georg Fuchs	1

³⁷⁵ Eine Zählung pro Autor.

Henri Matisse	1869 - 1954	Impressionismus, Fauvismus, Neoimpressionismus	Gelett Burgess	1
Adolph Menzel	1815 - 1905	Realismus	Albert Dresdner, Georg Fuchs	2
Claude Monet	1840 - 1926	Impressionismus	Georg Fuchs	1
Georg Muche	1895 - 1987	Abstrakte Kunst	Rudolf Blümner	1
Ernst Neumann	1871 - 1954	Grafiker (Impressionismus)	Hermann Esswein	1
Richard Pietzsch	1872 - 1960	deutscher Impressionismus	Georg Jakob Wolf	1
Hilla von Rebay	1890 - 1967	Abstrakte Kunst	Rudolf Blümner	1
Rembrandt van Rijn	1606 - 1669	niederländischer Barock	Georg Fuchs	1
Arnold Topp	1887 - 1945/1961	Expressionismus, Kubismus	Adolf Behne	1
Wilhelm Trübner	1851 - 1917	Realismus - deutscher Impressionismus	Georg Jakob Wolf	1
Fritz von Uhde	1848 - 1911	Realismus - Impressionismus	Otto Julius Bierbaum	1
Diego Velázquez	1599 - 1660	Barock	Georg Fuchs	1
Jan Vermeer	1632 - 1675	niederländischer Barock	Georg Fuchs	1
Nell Walden	1887 - 1975	Abstrakte Kunst	Rudolf Blümner	1
Jean-Antoine Watteau	1684 - 1721	Rokoko	Georg Fuchs	1
James McNeill Whistler	1834 - 1903	Realismus / l'art pour l'art	Georg Fuchs	1
Ernst Zimmermann	1852 - 1901	Realismus - Impressionismus	Georg Jakob Wolf	1
Heinrich von Zügel	1850 - 1941	deutscher Impressionismus	Fritz von Ostini	1

26% aller Nennungen fallen auf Wassily Kandinsky.

7% auf Gustave Courbet.

Je 4% auf Wilhelm Leibl, Adolph Menzel und Paul Klee.

Je 2% auf alle verbleibenden Künstler*innen.

Diagramme



Diagramm I: Quantitative Auswertung der Häufigkeit des Terms „absolute Malerei“ in der Datenbank des MDZ (Münchener Digitalisierungszentrum). Untersuchungszeitraum: 1850 – 1950. Die Daten wurden am 01.02.2023 abgerufen.

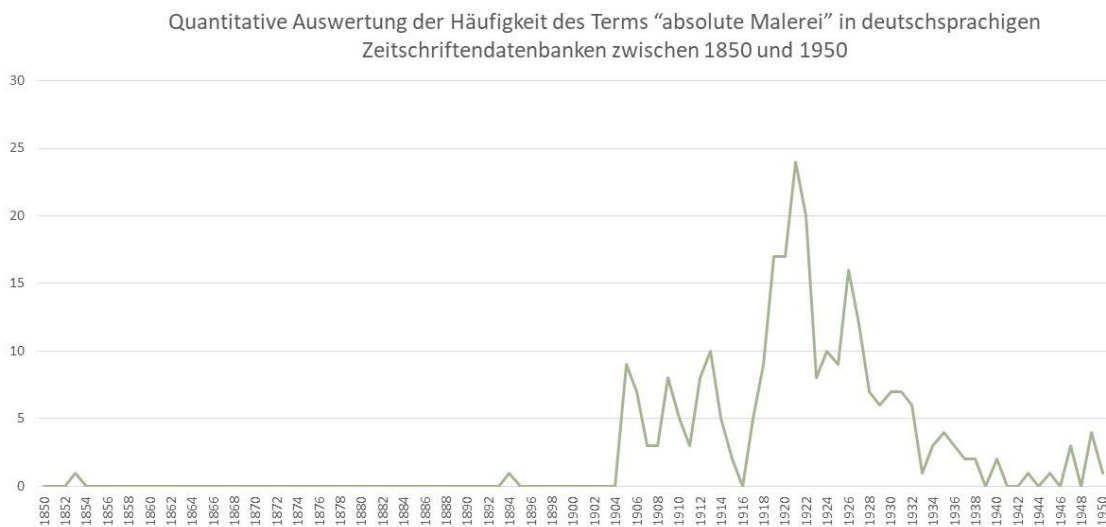


Diagramm II: Quantitative Auswertung der Häufigkeit des Terms „absolute Malerei“ in den Jahren 1850 – 1950. Grundlage: ANNO (AustriaN Newspapers Online – österreichische Nationalbibliothek); MDZ (Münchener Digitalisierungszentrum), Deutsches Zeitungsportal – Deutsche Digitale Bibliothek; heiOPENsearch (Heidelberger Open Access Publikationen der Universität Heidelberg). Ergänzt durch archive.org. Die Daten wurden am 01.02.2023 abgerufen.

Genannte Künstler*innen nach Stilrichtung unterteilt (Mehrfachzählung möglich)

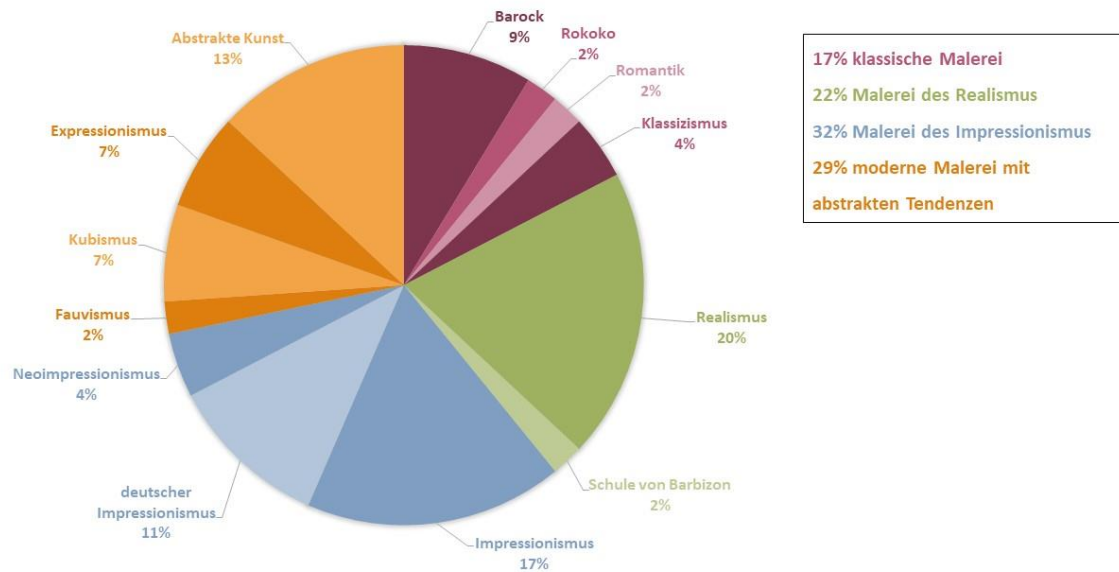


Diagramm III: Unterteilung der Künstler*innen, die im Zusammenhang einer *absoluten Malerei* / *absoluten Kunst* genannt wurden, in ihre entsprechenden Stilrichtungen. Mehrfachzählungen sind dabei möglich, sofern sich ein*e Künstler*in stilistisch verschiedenen Richtungen zuordnen lässt.

Quantitative Auswertung der Häufigkeit der Terme „absolute Malerei“ und „abstrakte Malerei“ in deutschsprachigen Zeitschriftendatenbanken zwischen 1850 und 1950.

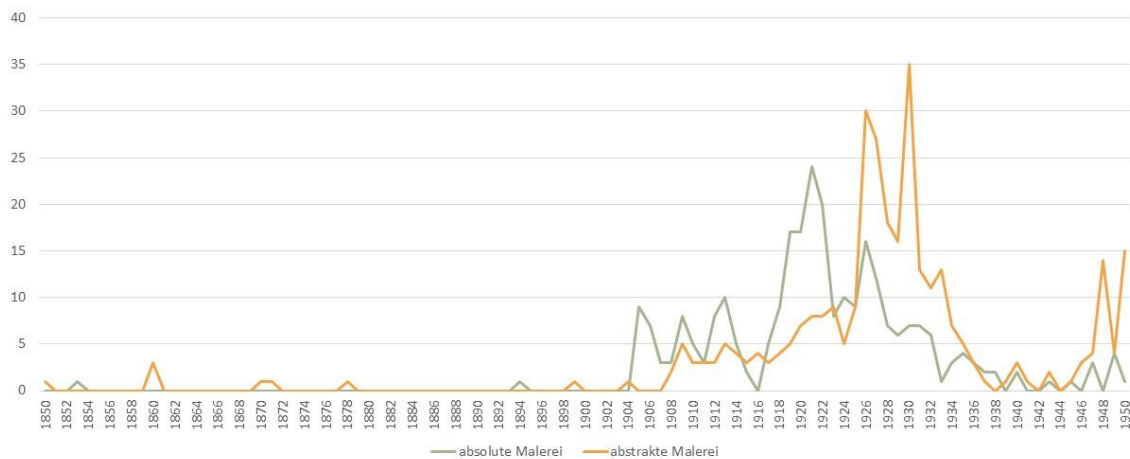


Diagramm IV: Quantitative Auswertung der Häufigkeit der Terme „absolute Malerei“ und „abstrakte Malerei“. in den Jahren 1850 – 1950 Grundlage: ANNO (AustriaN Newspapers Online – österreichische Nationalbibliothek); MDZ (Münchener DigitalisierungsZentrum), Deutsches Zeitungsportal – Deutsche Digitale Bibliothek; heiOPENsearch (Heidelberger Open Access Publikationen der Universität Heidelberg). Ergänzt durch archive.org. Die Daten wurden am 01.02.2023 abgerufen.

Quantitative Auswertung der Häufigkeit der Terme „abstrakte Kunst“ und „abstrakte Malerei“ in deutschsprachigen Zeitschriftendatenbanken zwischen 1850 und 1950.

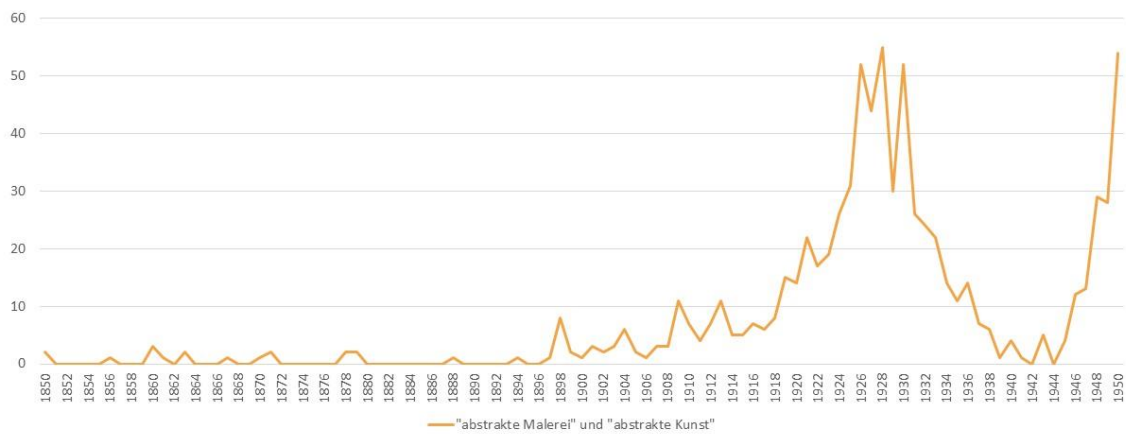


Diagramm V: Quantitative gemeinsame Auswertung der Häufigkeit der Terme „abstrakte Kunst“ und „abstrakte Malerei“ in den Jahren 1850 – 1950. Grundlage: ANNO (AustriaN Newspapers Online – österreichische Nationalbibliothek); MDZ (Münchener DigitalisierungsZentrum), Deutsches Zeitungsportal – Deutsche Digitale Bibliothek; heiOPENsearch (Heidelberger Open Access Publikationen der Universität Heidelberg). Ergänzt durch archive.org. Die Daten wurden am 01.02.2023 abgerufen.

Anzahl jeweiliger Adjektiva zur Charakterisierung nicht-gegenständlicher Malerei in kunsthistorischen Überblickswerken nach Teresa Kamencek (2022)

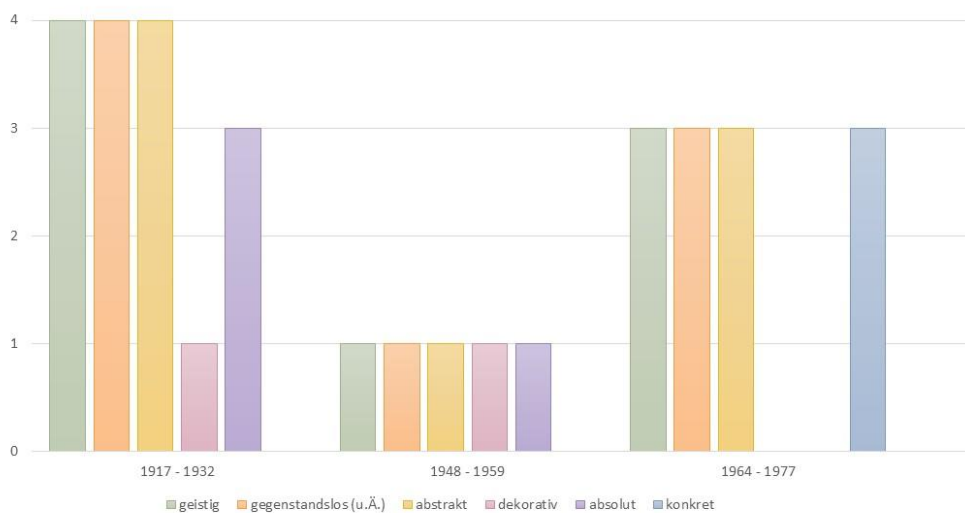


Diagramm VI nach Kamencek 2022: Quantifizierung der jeweils in den Untersuchungsperioden verwendeten Adjektiva zur Benennung abstrakter Malerei in kunsthistorischen Überblickswerken (*geistig*, *gegenstandslos*, *abstrakt*, *dekorativ*, *absolut*, *konkret*).³⁷⁶

³⁷⁶ Kamencek 2022, S. 102.

Literaturverzeichnis

Primärquellen

Anonym 1779

Mercure de France, Dédié au Roi, par une société de gens de lettres, 2. Oktober 1779, Paris 1779.

Online verfügbar: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3812065r/f36.item.r=%22l'art%20pour%20l'art%22>
(abgerufen am 27.03.2023)

Anonym 1818

Anonym, Theater Grätz, in: Grazer Zeitung, 11. Juli 1818, Graz 1818, S. 8.

Anonym 1824

Anonm, Recensionen, in: Berliner allgemeine musikalische Zeitung, Nro. 40, 6. Oktober 1824, Berlin 1824, S. 342.

Anonym 1899

Anonym, Oertliches und Sächsisches, in: Dresdner Nachrichten, 4. Mai 1899, Dresden 1899, S. 2.

Anonym (Fritz von Ostini zugeschrieben) 1909

Anonym (Fritz von Ostini zugeschrieben), Kunstverein Rosenheim, in: Rosenheimer Anzeiger, 55. Jahrgang, No. 141, 24. Juni 1909, Rosenheim 1909, S. 2.

Anonym 1938

Anonym, Dr. Goebbels über das Thema „Weltanschauung und Kunst“, in: Neues Wiener Tagblatt, 72. Jahrgang, Nr. 89, 31. März 1938, Wien 1938, S. 4.

Baudelaire 1845

Charles Baudelaire, Salon de 1845, Paris 1845.

Behne 1919

Adolf Behne. Die Wiederkehr der Kunst, Leipzig 1919.

Biedermann (Hg.) 1889

Woldemar Freiherr von Biedermann (Hg.), Goethes Gespräche. 3. Band. 1811 - 1818, Leipzig 1889.

Bierbaum 1906

Otto Julius Bierbaum, Fritz von Uhde, in: Franz Hanfstaengl (Hg.), Die Kunst unserer Zeit. Eine Chronik des Modernen Kunstlebens, XVII, München 1906, S. 1 – 34.

Blümner 1917

Rudolf Blümner, Die neue Malerei. Futurismus, Kubismus, Expressionismus, in: Sonntag, Beilage zum „Vorwärts“ Berliner Volksblatt, 34. Jahrgang, Nr. 52, 30. Dezember 1917, Berlin 1917, S. 1 – 2.

Blümner 1921

Rudolf Blümner, Der Geist des Kubismus und die Künste, Berlin 1921.

Bouyer 1888

Raymond Bouyer, Histoire du paysage dans l'art, in: Revue d'histoire contemporaine, 1. April 1888, Paris 1888, S. 671 – 674.

Brandt ⁶1925

Paul Brandt, Sehen und Erkennen, Leipzig ⁶1925.

Brandt/Kröner Verlag ¹¹1952

Paul Brandt/Alfred Körner Verlag, Sehen und Erkennen, Stuttgart ¹¹1952.

Brandt/Alfred Körner Verlag ¹³1968

Paul Brandt/Alfred Körner Verlag, Sehen und Erkennen, Stuttgart ¹³1968.

Breuer 1912

Robert Breuer, Absolute Malerei, in: Unterhaltungsblatt des Vorwärts, Nr. 199, 12. Oktober 1912, Berlin 1912, S. 795.

Breuer 1913

Robert Breuer, Die Alten und die Neuen. Die Ausstellung der Berliner Sezession. II, in: Unterhaltungsblatt des Vorwärts, Nr. 101, 28. Mai 1913, Berlin 1913, S. 2.

Burger 1918

Fritz Burger, Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart, München 1918.

Burgess 1910

Gelett Burgess, The Wild Men of Paris, in: Clinton W. Sweet (Hg.), The Architectural Record, Vol. XXVII. No.5, New York 1910, S. 400 – 414.

Courbet 1861

Gustave Courbet, Lettre de M. Courbet, in: Le Courrier du Dimanche, Dritter Jahrgang, Nr. 52, 29. Dezember 1861, Paris 1861, S. 4. (Online verfügbar: Retornews.fr)

<https://www.retronews.fr/journal/courrier-du-dimanche/29-decembre-1861/3384/5026812/1?from=%2Fsearch%2Fsort%3Dscore%26publishedBounds%3Dfrom%26indexedBounds%3Dfrom%26tfPublicationsOr%255B0%255D%3DCourrier%2520du%2520dimanche%26page%3D7%26searchIn%3Darticle%26total%3D390&index=147> (06.04.2023)

Cousin 1854

Victor Cousin, Du vrai du beau et du bien, Deuxième Edition, Paris 1854.

Deri 1919

Max Deri, Die Malerei im XIX. Jahrhundert. Entwicklungsgeschichtliche Darstellung auf psychologischer Grundlage von Max Deri. Erster Band, Berlin 1919.

Deri 1921

Max Deri, Die Neue Malerei. Sechs Vorträge, Leipzig 1921.

Dresdner 1904

Albert Dresdner, Der Weg der Kunst, Jena, Leipzig 1904.

Ebe 1886

Gustav Ebe, Die Spät-Renaissance, Kunstgeschichte der europäischen Länder von der Mitte des 16. bis 18. Jahrhunderts. In zwei Bänden. Zweiter Band, Berlin 1886.

Einhart 1911

Karl Einhart, Eine Kunstaussstellung in Wien, in: Freie Stimmen, Deutsche Kärntner Landes-Zeitung, 31. Jahrgang, Nr. 26, 1. März 1911, Klagenfurt 1911, S. 1 – 3.

Esswein 1905(?)

Hermann Esswein, Moderne Illustratoren, VI: Ernst Neumann, München, Leipzig 1905(?).

Frobenius 1905

Herman Frobenius, Künstliche Kunst-Metamorphosen, in: Die Rheinlande, Monatsschrift für Deutsche Kunst, Zehnter Band, Juli – Dezember 1905, Düsseldorf 1905, S. 302 – 306.

Fuchs 1905

Georg Fuchs, IX. internationale Kunstaussstellung, in: Münchner Neueste Nachrichten, 58. Jahrgang, Nr. 296, 28. Juni 1905, München 1905.

Fuchs 1907

Georg Fuchs, Deutsche Form. Betrachtungen zur Deutschen Jahrtausendausstellung und die Münchner Retrospektive, München, Leipzig 1907.

Fuchs 1908

Georg Fuchs, Wilhelm Trübner und sein Werk, München, Leipzig 1908.

Garin 1899

Paul Garin, Über den Begriff des Schönen, in: Deutsche Bauzeitung, XXXIII. Jahrgang, Nr. 92, 18. November 1899, Berlin 1899. S. 578 – 579.

Gautier 1847

Théophile Gautier, Du Beau dans l'Art, Réflexions et menus propos d'un peintre, ouvrage posthume de M. Töpffer, in: Roman Luckscheiter (Hg.), L'art pour l'art. Der Beginn der modernen Kunstdebatte in französischen Quellen der Jahre 1818 bis 1847, Bielefeld 2003, S. 117 – 120.

Gautier 1878

Théophile Gautier, Mademoiselle de Maupin, Nouvelle Édition, Paris 1878.

Glaser 1912

Curt Glaser, Frankfurter Ausstellungen, in: Fritz Schwartz (Hg.), Die Kunst für Alle, Siebenundzwanzigster Jahrgang, 1911 – 1912, Heft 18, München 1912, S. 434 – 436.

Hegel 1807

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, System der Wissenschaft. Erster Theil, die Phänomenologie des Geistes, Bamberg, Würzburg 1807.

Hegel 1826

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler, herausgegeben von Annemarie Gethman-Siefert und Bernadette Collenberg-Plotnikov, München 2004.

Hegel 1970

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik I, herausgegeben und editiert von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1970.

Herrmann 1911

Curt Herrmann, Der Kampf um den Stil. Probleme der modernen Malerei, Berlin 1911.

Hildebrandt 1924

Hans Hildebrandt, Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, in: Albert Brinckmann (Hg.), Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin 1924.

Hildebrandt 1932

Hans Hildebrandt, Malerei und Skulptur des 20. Jahrhunderts, in: Wiener Zeitung, 229. Jahrgang, Nr. 160, 13. Juli 1932, Wien 1932, S. 1 – 2.

Hildebrandt/Bauhaus Archiv (Hg.) 1969

Hans Hildebrandt, Bauhaus Archiv (Hg.), Adolf Hölzel. Zeichnung – Farbe – Abstraktion, Darmstadt 1969.

Hillebrand 1836

Joseph Hillebrand, Philosophie des Geistes oder Encyklopädie der gesamten Geisteslehre. Zweite Abtheilung. Pragmatologie des Geistes, Philosophie der Geschichte und spekulative Theologie, Heidelberg 1836.

Hölzel 1917

Adolf Hölzel, Das Bild ist eine Welt für sich, die eigens und gründlich erforscht sein will (1917), in: Oliver Jehle/Christoph Wagner (Hg.), Adolf Hölzel. Kunsttheoretische Schriften, evidentia, Band 4, München 2020, S.171-193.

Kandinsky 1912

Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei, München 1912.

Kandinsky 1912/13

Wassily Kandinsky, Entwicklung der Kunstformen (1912/1913) in: Helmut Friedel/Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung (Hg.), Wassily Kandinsky. Gesammelte Schriften 1889 – 1916. Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte, München, Berlin, London, New York 2007, S. 477 – 479.

Kandinsky 1913

Wassily Kandinsky, Rückblicke, in: Der Sturm (Hg.), Kandinsky 1901 – 1913, Berlin 1913, S. I – XXIX.

Kandinsky 1914a

Wassily Kandinsky, Mein Werdegang (1914), in: Hans K. Roethel/Jelena Hahl Koch (Hg.), Kandinsky. Autobiographische Schriften, Bern 2004, S. 51 – 59.

Kandinsky ²1914b

Wassily Kandinsky, Über die Formfrage, in: Wassily Kandinsky/Franz Marc (Hg.), Der Blaue Reiter, München ²1914, S. 74 – 102.

Kandinsky ²1928

Wassily Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, in: Walter Gropius, L. Moholy-Nagy, Bauhausbücher 9, München ²1928.

Kandinsky/Marc (Hg.) ²1914

Wassily Kandinsky/Franz Marc (Hg.), Der Blaue Reiter, München ²1914.

Kant 1790

Immanuel Kant, Kritik der Urtheilskraft, Berlin und Libau 1790.

Kromer 1909

Heinrich Ernst Kromer, Kunstwerk und Bild, Fritz Schwartz (Hg.) Die Kunst für Alle, Vierundzwanzigster Jahrgang, 1908 – 1909, Heft 24, München 1909, S. 574 – 582.

Landsberger ⁶1922

Franz Landsberger, Impressionismus und Expressionismus. Eine Einführung in das Wesen der neuen Kunst, Leipzig ⁶1922.

Lankheit 1951

Klaus Lankheit, Die Frühromantik und die Grundlagen der „gegenstandlosen“ Malerei, in: Universitäts-Gesellschaft Heidelberg (Hg.), Heidelberger Jahrbücher, Jahrbuch 1951, Heidelberg 1951, S. 55 – 90.

Liebermann ⁴1916

Max Liebermann, Die Phantasie in der Malerei, Berlin ⁴1916.

M.H. 1950

M. H., Form und Gestaltung, in: Neues Österreich. Organ der demokratischen Einigung, 6. Jahrgang, Nr. 43, 21. Februar 1950, Wien 1950, S. 4.

Manfreda 1935

J. Manfreda, Gedanken über Defregger und die moderne Kunst, in: Tiroler Anzeiger, 28. Jahrgang, Nr. 11, 14. Mai 1935, Innsbruck 1935, S. 5.

Michiels ³1848

Alfred Michiels, Histoire des Idées Littéraires en France aux dix-neuvième siècle, et de leurs origines dans les siècles antérieurs, Brüssel ³1848.

Müller 1830

Wilhelm Christian Müller, Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst, Leipzig 1830.

Neitzel 1913

Lucien H. Neitzel, Zum Geleit, in: Hans Arp, Lucien H. Neitzel, Neue französische Malerei. Ausgewählt von Hans Arp. Eingeleitet von L.H. Neitzel, Leipzig 1913.

Ostini 1905

Fritz von Ostini, IX. internationale Kunstausstellung, VIII, in: Münchner Neueste Nachrichten, Vorabend-Blatt, 58. Jahrgang, Nr. 404, 31. August 1905, München 1905, S. 2.

Ostini 1910

Fritz von Ostini, Hanns Pellar – München, Alexander Koch (Hg.), Deutsche Kunst und Dekoration, XIII. Jahrgang, Band XXVI, April 1910 – September 1910, Darmstadt 1910, S. 3 – 10.

Riegl 1901

Alois Riegl, Die Spätromische Kunst-Industrie, Wien 1901.

Riehl 1853

W.H. Riehl, Briefe über unsere musikalische Gesinnung, Dritter Brief, in: Deutsche Vierteljahrsschrift, Heft 4, Stuttgart, Tübingen 1853, S. 167 – 173.

Robin 1855

Charles Robin, Histoire illustrée de l'Exposition Universelle, Histoire illustrée de l'Exposition Universelle par catégories d'industries avec notices sur les exposants, Paris 1855.

Schaffran 1940

Emerich Schaffran, Wilhelm Leibl, in: Neues Wiener Tagblatt, 74. Jahrgang, Nr. 334, 3. Dezember 1940, Wien 1940, S. 9.

Schikowski 1919

John Schikowski, Die Expressionisten im Landesausstellungsgebäude, I., in: Vorwärts. Berliner Volksblatt, Abendausgabe, 36. Jahrgang, Nr. 465, 11. September 1919, Berlin 1919, S. 2.

Schikowski 1924

John Schikowski, Woher und Wohin? In: Vorwärts. Berliner Volksblatt, 4. Beilage des Vorwärts, 41. Jahrgang, Nr. 542, 16. November 1924, Berlin 1924, s.p.

Schmidt 1912

Paul Ferdinand Schmidt, Kleine Kunstdenkmäler, in: Alexander Koch (Hg.), Deutsche Kunst und Dekoration, Band XXIX, Oktober 1911 – März 1912, Darmstadt 1912, S. 489.

Springer 1867

Anton Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bonn 1867.

Stern 1894

Friedrich Stern, Die Jubiläums-Kunstaussstellung, in: Neues Wiener Tagblatt, 7. März 1894, Wien 1894, S. 2 – 3.

Trianon 1847

Henry Trianon, Salon de 1847, in: Le Correspondant recueil périodique. Religion, Philosophie, Politique, Sciences, Littérature, Beaux-Arts. Tome Dix-Huitième, Paris 1847, S. 210 – 234.

Tschudi 1909

Hugo von Tschudi, Die Sammlung Arnhold, in: Karl Scheffler (Red.), Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe, Jahrgang VII, Berlin 1909, S. 45 – 62.

Van Santen Kolff 1875

Jaques van Santen Kolff, Een blik in de hollandsche schilderschool onzer dagen. (Slot). IV, in: Marcellus Emants / Frits Smit Kleine (Hg.), De Banier, Tijdschrift van "Het jonge Holland", Eerste Jaargang, III, Haarlem 1875, S. 157 – 203.

Online verfügbar: <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=dts:37504:mpeg21:pdf> (06.04.2023)

Wagner 1852

Richard Wagner, Drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an seine Freunde als Vorwort, Leipzig 1852.

Wagner 1871

Richard Wagner, Gesammelte Schriften und Dichtungen, Zweiter Band, Leipzig 1871.

Westheim 1913

Paul Westheim, Stürmer und Dränger in der modernen Kunst. Neue Probleme der Malerei, in: Unterhaltungs-Beilage zur Norddeutschen Allgemeinen Zeitung, Nr. 61, 13. März 1913, Berlin 1913, S. 1.

Wolf 1909

Georg Jakob Wolf, Die Secessionsgalerie in München, in: Fritz Schwartz (Hg.) Die Kunst für Alle, Vierundzwanzigster Jahrgang, 1908 – 1909, München 1909, S. 497 – 504.

Wolf 1910

Georg Jakob Wolf, Die Ausstellung 1910 des Deutschen Künstlerbundes in Darmstadt, in: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 21. Band, München 1910, S. 553 – 564.

Worringer 1907

Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Universität Bern, Neuwied 1907.

Sekundärliteratur

Alpers/Fuchs/Hahn (Hg.) 1999

Hans Joachim Alpers, Werner Fuchs, Ronald M. Hahn, Lexikon der Horrorliteratur, Erkrath 1999.

Alscher (Hg.) et al 1968/1973

Ludger Alscher (Hg.) et al, Lexikon der Kunst in vier Bänden, Architektur. Bildende Kunst. Angewandte Kunst. Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. Band I: A-F, Leipzig 1968/1973.

Baare 2021

Heike Baare, Édouard Manet, in: Andreas Beyer/Bénédicte Savoy/Wolf Tegethoff (Hg.), Allgemeines Künstlerlexikon - Internationale Künstlerdatenbank - Online, Berlin, New York 2021.
<https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/database/AKL/entry/00092430/html>. (28.03.2023)

Belting 1998

Hans Belting, Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen in der Kunst, München 1998.

Brockhaus GmbH (Hg.) 2006

Brockhaus GmbH (Hg.), Brockhaus, Enzyklopädie in 30 Bänden, 21. völlig neu bearbeitete Auflage, Band I, Leipzig, Mannheim 2006.

Brown Price 1994

Aimée Brown Price, Pierre Puvis de Chavannes. The Development of a Pictorial Idiom, in: Aimée Brown Price (Hg.), Pierre Puvis de Chavannes, (Kat. Ausst. Van Gogh Museum, Amsterdam 1994) Amsterdam 1994, S. 11 – 44.

Busch 2013

Werner Busch, Kunst als Erscheinung. Liebermanns Äußerungen zu Künstlern seiner Sammlung, in: Bärbel Hedinger (Hg.), Max Liebermann – Die Kunstsammlung, München 2013, S. 103 – 108.

Bushart 2009

Magdalena Bushart, Die Oberfläche der Bilder. Paul Brandts vergleichende Kunstbetrachtung, in: Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften (Hg.), Kritische Berichte, Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft, Band 37, Nr.1 (2009), Die Tiefe der Oberfläche. Populäre Kunstgeschichte als Problem, Ulm 2009, S. 36 – 54.

Dahlhaus ³1994

Carl Dahlhaus, Die Idee der absoluten Musik, Kassel ³1994.

Dickel 2011

Christina Dickel, Max Liebermann (1847 – 1935), in: Robert Fleck (Hg.), Max Liebermann. Wegbereiter der Moderne, (Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2011/2012) Köln 2011, S. 195 – 210.

Dorrmann 2002

Michael Dorrmann, Eduard Arnhold (1849 – 1925). Eine biographische Studie zu Unternehmer- und Mäzenatentum im Deutschen Kaiserreich, Berlin 2002.

Düchting 2008

Hajo Düchting, Auf der Suche nach der „Reinen Kunst“. Von Wilhelm Leibl bis Wassily Kandinsky, in: Hubertus Kohle (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Band 7. Vom Biedermeier zum Impressionismus, München, Berlin, London, New York 2008, S. 535 – 553.

Feist 1980

Peter H. Feist, Adolph Menzel und der Realismus, in: Staatliche Museen zu Berlin (Hg.), Adolph Menzel, (Kat. Ausst. Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1989) Berlin 1980, S. 17 – 25.

Flotzinger 2002

Rudolf Flotzinger, Absolute Musik, in: Rudolf Flotzinger (Begr.), Barbara Boisits (Hg.), Oesterreichisches Musiklexikon online, 2002. <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001f644> (21.2.2023)

Friedel/Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung (Hg.) 2007

Helmut Friedel/Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung (Hg.), Wassily Kandinsky. Gesammelte Schriften 1889 – 1916. Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte, München, Berlin, London, New York 2007.

Fry 1966

Edward F. Fry, Cubism 1907 – 1908: An Early Eyewitness Account, in: The Art Bulletin, März 1966, Vol. 48, No.1, New York 1966, S. 70 – 73.

Gast 1937

Peter Gast, Die rechtlichen Grundlagen der Reichskulturkammer, in: Hans Hinkel (Hg.), Handbuch der Reichskulturkammer, Berlin 1937, S. 17 – 23.

Gombrich 1990

Ernst Gombrich, Stil, in: Peter Por/Sándor Radnóti (Hg.), Stilepoche. Theorie und Diskussion. Eine interdisziplinäre Anthologie von Winckelmann bis heute, Frankfurt a.M., Bern, New York, Paris 1990, S. 619 – 638.

Guyer 2014

Paul Guyer, A History of Modern Aesthetics, Cambridge 2014.

Hartmann 1996

P.W. Hartmann, Kunstlexikon, Wien 1996.

Hauk 2005

Rolf M. Hauk, Fritz Burger (1877 – 1916). Kunsthistoriker und Wegbereiter der Moderne am Beginn des 20. Jahrhunderts, München 2005.

Heftrich 1971/2007

Eckhard Heftrich, Absolute Kunst, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer, Gottfried Gabriel (Hg.) Historisches Wörterbuch der Philosophie, Onlineversion, Basel 1971/2007.

Herding 2010

Klaus Herding, Der „andere“ Courbet, in: Klaus Herding & Max Hollein (Hg.), Courbet. Ein Traum von der Moderne, (Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt a.M. 2010/2011) Ostfildern 2010, S. 10 – 18.

Hoberg 2008

Annegret Hoberg, Wassily Kandinsky – Abstrakt. Absolut. Konkret, in: Helmut Friedel (Hg.), Kandinsky. Absolut. Abstrakt (Kat. Ausst. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München 2008/2009; Centre Pompidou, Paris 2009; Salomon R. Guggenheim Museum, New York 2009/2010) München, Berlin, London, New York, 2008, S. 190 – 225.

Holzschuh/Plakolm-Forsthuber 2021

Ingrid Holzschuh/Sabine Plakolm-Forsthuber, Auf Linie. NS-Kunstpolitik in Wien. Die Reichskammer der bildenden Künste, (Kat. Ausst. Wien Museum MUSA, Wien 2021/2022), Basel 2021.

Hübner 2006

Christoph Hübner, Blücherbund, 1922/23, in: Historisches Lexikon Bayerns, Online-Version, 2006. URL: https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Blücherbund,_1922/23 (28.03.2023)

Inboden 1978

Gudrun Inboden, Mallarmé und Gauguin, Absolute Kunst und Utopie, Stuttgart 1978.

Joos 2009

Birgit Joos, München als Ursprungsort des deutschen Impressionismus. Zwischen Akademie und Secession – Moderne Kunst aus Süddeutschland, in: Jutta Hülsewig-Johnen/Thomas Kellein (Hg.), Der deutsche Impressionismus, Köln 2009, S. 51 – 60.

Kamencek 2022

Teresa Kamencek, Das kunsthistorische Überblickswerk als Zeugnis der Durchsetzung der Abstrakten Kunst (1917 – 1977), Wien 2022.

Kampffmeyer 1961

Luise Kampffmeyer, Georg Fuchs, in: Neue Deutsche Biographie 5, 1961, S. 678-679[Online-Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118693980.html#ndbcontent> (13.03.2023)

Kösser 2017

Uta Kösser, Zwischen Unabhängigkeit und Selbstbestimmung. Begriffsgeschichtliche Befunde zur Autonomie der Kunst, in: Uta Karstein/Nina Tessa Zahner (Hg.), Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes, Wiesbaden 2017, S. 76 – 86.

Kristeller 1951

Paul Oskar Kristeller, The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I. in: University of Pennsylvania Press (Hg.), Journal of the History of Ideas, vol. 12, no. 4, 1951, S. 496–527.

Kuhlen 1971/2007

Rainer Kuhlen, Absolut, das Absolute, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie online, Basel 1971/2007.

Liessmann 1999

Konrad Paul Liessmann, Philosophie der modernen Kunst, Wien 1999.

Luckscheiter (Hg.) 2003

Roman Luckscheiter (Hg.), L'art pour l'art. Der Beginn der modernen Kunstdebatte in französischen Quellen der Jahre 1818 bis 1847, Bielefeld 2003.

Lützeler 1950

Heinrich Lützeler, Bildwörterbuch der Kunst, Bonn 1950.

Lützeler ³2007

Heinrich Lützeler, Bildwörterbuch der Kunst, Erfstadt ³2007.

Maaz 2016

Bernhard Maaz, Hugo von Tschudi, in: Neue Deutsche Biographie 26, 2016, S. 484-485.
[Online-Version] URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118624377.html#ndbcontent> (10.03.2023)

Mai 2017

Ekkehard Mai, Anselm Feuerbach (1829 – 1880). Ein Jahrhundertleben, Köln, Weimar, Wien 2017.

Moniek van Rijn 2013

Maaïke Moniek van Rijn, Bildende Künstlerinnen im Berliner „Sturm“ der 1910er Jahre, Tübingen 2013.

Okuda 2012

Osamu Okuda, „Die Engel hocken auch nicht am Biertisch zusammen.“ Paul Klees Verhältnis zu Wilhelm Worringer um 1914/15, in: Noberto Gramaccini, Johannes Rößler (Hg.), Hundert Jahre „Abstraktion und Einfühlung“. Konstellationen um Wilhelm Worringer, 2012, S. 131 – 142.

Partsch 2014

Susanna Partsch, Einführung in das Studium der Kunstgeschichte, Digitale Edition, Stuttgart 2014.

Pörnbacher 1999

Hans Pörnbacher, Fritz von Ostini, in: Neue Deutsche Biographie 19, 1999, S. 628-629.
[Online-Version] URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd117159271.html#ndbcontent> (10.03.2023)

Riese/Kadatz (Hg.) 2008

Brigitte Riese, Hans-Joachim Kadatz (Hg.), SEEMANNs Sachlexikon. Kunst & Architektur, Leipzig 2008.

Ruhmer 1984

Eberhard Ruhmer, Der Leibl-Kreis und die Reine Malerei, Rosenheim 1984.

Schischkoff ¹⁹1974

Georgi Schischkoff, Philosophisches Wörterbuch, Stuttgart ¹⁹1974.

Schmidt (Beg.)/Gessmann (Hg.) 2009

Heinrich Schmidt (Begründer), Martin Gessmann (Hg.), Philosophisches Wörterbuch, Stuttgart 2009.

Schwerte 1955

Hans Schwerte, Otto Julius Bierbaum, in: Neue Deutsche Biographie 2, 1955, S. 231-232.

[Online-Version] URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118510762.html#ndbcontent> (13.03.2023)

Sillevis 1989

John Sillevis, Die Haager Schule, in: Neue Pinakothek, München (Hg.), Die Haager Schule in München, (Kat. Ausst. Neue Pinakothek, München 1989), Heidelberg 1989, S. 13 – 30.

Smit/Suijver/Becker 2022

Lisa Smit/Renske Suijver/Edwin Becker, Die Wiener Kunst aus dem Schlaf gerüttelt, in: Stella Rollig/Markus Fellinger/Emilie E.S. Gordenker/Edwin Becker (Hg.), Klimt. Inspired by Van Gogh, Rodin, Matisse (Kat. Ausst., Van Gogh Museum, Amsterdam 2022; Belvedere, Wien 2023) Wien, Amsterdam 2022, S. 36 – 55.

Stadler (Hg.) 1987

Wolf Stadler (Hg.), Lexikon der Kunst in zwölf Bänden. Malerei. Architektur. Bildhauerkunst, Band I, Eggolsheim 1987.

Steinkamp 2015

Maike Steinkamp, „Die letzte Truppenschau aller Ismen...“, in: Julia Wallner (Hg.), Hans Arp. Der Nabel der Avantgarde (Kat. Ausst., Georg Kolbe Museum, Berlin 2015) Berlin 2015, S. 29 – 43.

Stowasser/Petschenig/Sktusch (Hg.) 1998

J.M. Stowasser/M. Petschenig/F. Sktusch (Hg.), Stowasser. Lateinisch – deutsches Schulwörterbuch, München 1998.

Stuttgarter Galerieverein/ Württembergische Staatsgalerie (Hg.) 1953

Stuttgarter Galerieverein/ Württembergische Staatsgalerie (Hg.), Adolf Hoelzel (1853 – 1934). Katalog der Gedächtnis-Ausstellung zum hundertsten Geburtstag von Adolf Hölzel veranstaltet vom Stuttgarter Galerieverein, in Verbindung mit der Württembergischen Staatsgalerie in Stuttgart, Stuttgart 1953.

Thieme (Hg.) 1916

Ulrich Thieme (Hg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart. Zwölfter Band, Leipzig 1916.

Üner 2022

Stefan Üner, Der Hagenbund. Die alternative Moderne, in: Hans-Peter Wipplinger (Hg.) Hagenbund. Von der gemäßigten zur radikalen Moderne, (Kat. Ausst., Leopold Museum, Wien 2022) Wien 2022, S. 11 – 35.

Venzmer 1980

Wolfgang Venzmer, Adolf Hoelzels Aufbruch zur Moderne. Bemerkungen zum Spätwerk, in: Rainer Beck (Hg.), Adolf Hölzel. Aufbruch zur Moderne (Kat. Ausst. Museum Villa Stuck, München 1980), München 1980, S. 14 – 65.

Venzmer 1993

Wolfgang Venzmer, Adolf Hölzel und sein Kreis, in: Heinz Spielmann (Hg.), Figur und Abstraktion in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts (Kat. Ausst., Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottdorf, Schleswig; u.a. 1993), Schleswig 1993, S. 7–44.

Von Maur 1998

Karin von Maur, Thematische Schwerpunkte in Adolf Hölzels nachgelassenen Schriften, in: Staatsgalerie Stuttgart (Hg.), Adolf Hölzel. 1853 – 1934. Der Kunsttheoretische Nachlaß, Stuttgart 1998, S. 15 – 19.

Abbildungen



Version 1



Version 2 - beschnitten

Abb. 1: William Haussoulier, La Fontaine de Jouvence, 1844, Öl auf Leinwand, 135 x 186, Privatsammlung, Graham Reynolds, London.

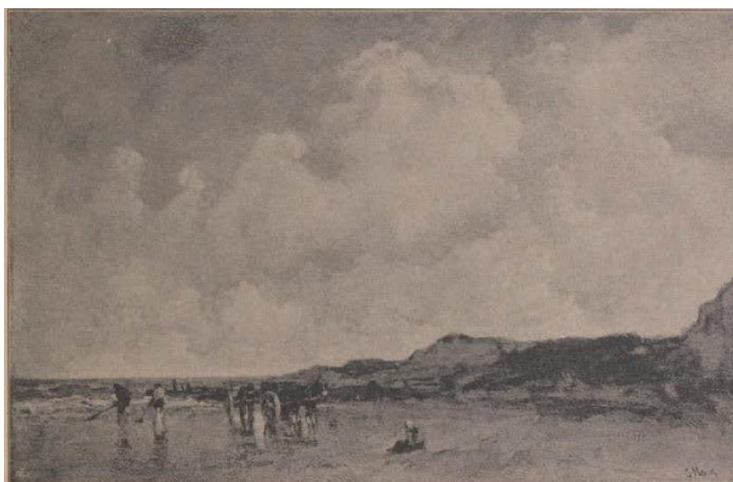


Abb. 2: Jacob Maris, Am Strande, Aufenthaltsort unbekannt.



Abb. 3: Jozef Israëls, *Durch Feld und Au* (On Country Roads and Fields), 1892, Öl auf Leinwand, 128 x 185 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 4: Carl Moll, *Der Naschmarkt in Wien*, 1894, Öl auf Leinwand, 86 x 119 cm, Sammlung Belvedere, Wien.



Abb. 5: Puvis de Chavannes, *Der Traum*, 1883, Öl auf Leinwand, 80 x 102 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Abb. 6: Anselm Feuerbach, Ferdinand von Keller, Das Urteil des Paris, 1870, Öl auf Leinwand, 228 x 443 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.



Abb. 7: Ferdinand Hodler, Der Tag, 1904/1906, Öl auf Leinwand, 163 x 356 cm, Kunsthhaus Zürich.



Abb. 8: Édouard Manet, Die Krocketpartie, 1873, Öl auf Leinwand, 72 x 106 cm, Städel Museum, Frankfurt a.M.



Abb. 9: Adolph Menzel, Abreise König Wilhelms I. zur Armee am 31. Juli 1870, 1871, Öl auf Leinwand, 63 x 78 cm, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.



Abb. 10: Max Liebermann, Die Terrasse des Hotel Lois C. Jacobi in Nienstedten an der Elbe, 1902, Öl auf Leinwand, 70 x 100 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.



Abb. 11: Arnold Böcklin, Die Toteninsel III, 1883, Öl auf Leinwand, 80 x 150 cm, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.



Abb. 12: Ludwig von Hofmann, Träumerei, 1898, Öl auf Holz, 45 x 70,5 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.

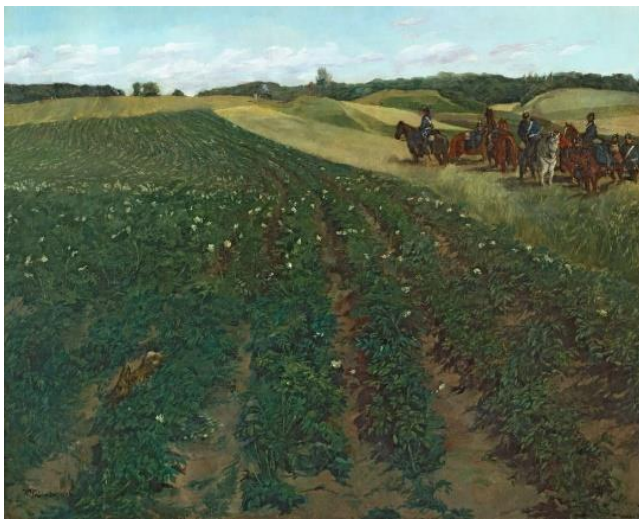


Abb. 13: Wilhelm Trübner, Kartoffelacker bei Weßling in Oberbayern, 1876, Öl auf Leinwand, 62 x 77 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München.



Abb. 14: Le Baigneur, 1862, Leinwand, 57 x 74 cm, Aufenthaltsort unbekannt.

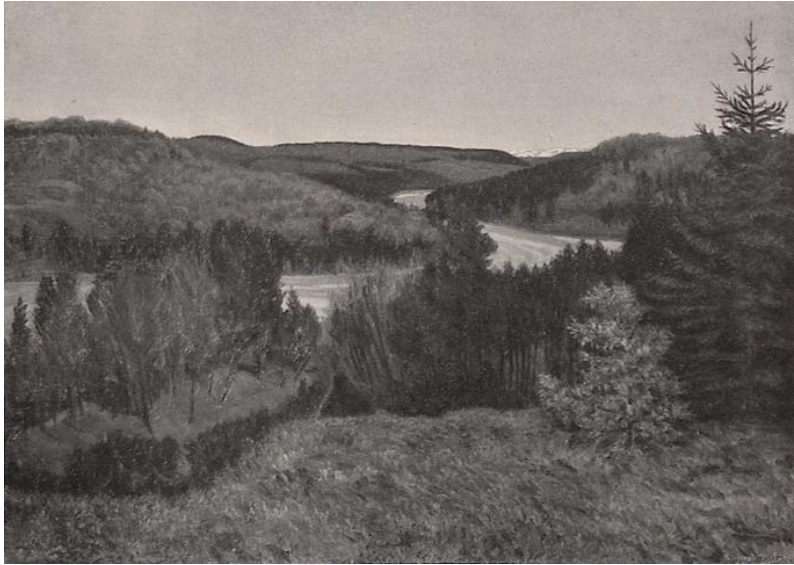


Abb. 15: Richard Pietzsch, Das Isartal zu Ostern, 1905, Öl auf Leinwand. Aufenthaltsort unbekannt.

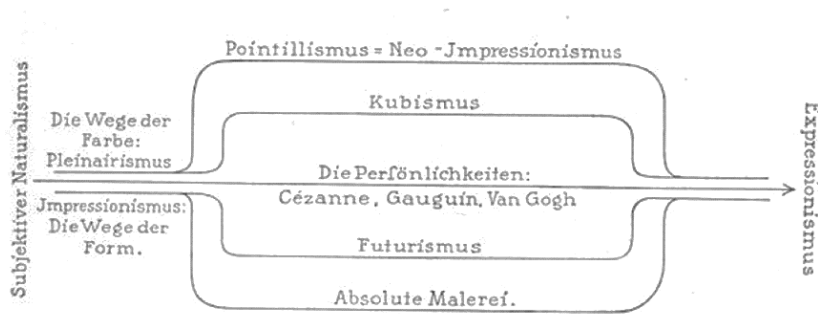


Abb. 16: Max Deri, Entwicklungs-Schema der neuen Malerei, 1921.



Abb. 17: Luigi Russolo, Die Revolte, Öl auf Leinwand, 1911, 150,8 x 230,7 cm, Kunstmuseum Den Haag.



Abb. 18: Adolf Hölzel, Komposition in Rot I, 1905, Öl auf Leinwand, 68 x 85 cm, Sprengelmuseum, Hannover.

Abbildungsnachweise

Abb. 1:

Version 1: Graham Reynolds, 'The Fountain of Youth' a forgotten star of the 1845 salon: William Haussoullier's masterpiece, 'The Fountain of Youth', was eulogised by Baudelaire in his review of the 1845 Salon but then disappeared into obscurity in England, Graham Reynolds--who bought it for four guineas in 1937--traces the history of its subject and describes the impact the painting made in the 1840s, in: Apollo Magazine, Vol. 162, Issue 522, 2005.

Academic OneFile, link.gale.com/apps/doc/A135246784/AONE?u=43wien&sid=bookmark-AONE&xid=a5697a7c. (07.04.2023)

Version 2: Wikimedia Commons

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La Fontaine de Jouvence %28cropped%29 by Haussoullier.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Fontaine_de_Jouvence_%28cropped%29_by_Haussoullier.png) (07.04.2023)

Abb. 2: Verlag der Genossenschaft der Bildenden Künste (Hg.), Illustrierter Katalog der III. internationalen Kunst-Ausstellung im Künstlerhause, Wien 1894, Abb. 39.

Abb. 3: Rijksmuseum Amsterdam, Online-Sammlung. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-2601> (07.04.2023)

Abb. 4: Belvedere Museum Wien, Online-Sammlung. <https://sammlung.belvedere.at/objects/5950/der-naschmarkt-in-wien> (07.04.2023)

Abb. 5: Musée d'Orsay Paris, Online-Sammlung. <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/le-reve-9484> (07.04.2023) © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt

Abb. 6: Hamburger Kunsthalle, Online-Sammlung. <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-1465/das-urteil-des-paris?term=Anselm%20Feuerbach&context=default&position=3> (07.04.2023)
© Hamburger Kunsthalle / bpk Foto: Elke Walford

Abb. 7: Kunsthaus Zürich, Online-Sammlung. <https://collection.kunsthau.ch/de/collection/item/5522/> (07.04.2023) © Kunsthau Zürich, Geschenk Alfred Rütschi, 1919

Abb. 8: Städel Museum, Frankfurt am Main, Online-Sammlung. <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/die-krocketpartie> (07.04.2023)

Abb. 9: Staatliche Museen zu Berlin, Online-Sammlung. <https://id.smb.museum/object/967691/abreise-k%C3%B6nig-wilhelms-i--zur-armee-am-31--juli-1870> (07.04.2023)
© Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / Jörg P. Anders CC BY-NC-SA 4.0

Abb. 10: Hamburger Kunsthalle, Online-Sammlung. https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-1597/die-terrasse-des-hotel-louis-c.-jacob-in-nienstedten-an-der-elbe?term=&filter%5Bfacet_obj_artistName%5D%5B0%5D=Max%20Liebermann&context=default&position=11 (07.04.2023) © Hamburger Kunsthalle / bpk Foto: Elke Walford

Abb. 11: Staatliche Museen zu Berlin, Online-Sammlung. <https://recherche.smb.museum/detail/967648/die-toteninsel?language=de&question=Arnold+B%C3%B6cklin+Toteninsel&limit=15&controls=none&objIdx=17> (07.04.2023) © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / Andres Kilger CC BY-NC-SA 4.0

Abb. 12: Staatliche Museen zu Berlin, Online-Sammlung. <https://recherche.smb.museum/detail/961278/tr%C3%A4umerei?language=de&question=Ludwig+von+Hofmann&limit=15&controls=none&objIdx=8> (07.04.2023) © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / Andres Kilger CC BY-NC-SA 4.0

Abb. 13: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Online-Sammlung. <https://www.lenbachhaus.de/entdecken/sammlung-online/detail/kartoffelacker-bei-wessling-in-oberbayern-30019785> (07.04.2023)

Abb. 14: Robert Fernier, *Les vie et l'oeuvre de Gustave Courbet*, Catalogue raisonné, Tome 1 : 1819 – 1865, Peintures, Genf 1977, S. 191.

Abb. 15: Fritz Schwarz (Hg.), Die Kunst für Alle, 24. Jahrgang, 1908 – 1909, München 1909, Seite 502.

Abb. 16: Max Deri, Die Neue Malerei. Sechs Vorträge, Leipzig 1921, S. 3.

Abb. 17: Kunstmuseum Den Haag, Online-Sammlung:
<https://www.kunstmuseum.nl/en/collection/revolt?origin=gm> (07.04.2023)

Abb. 18: <https://unidam1.univie.ac.at/> Inventarnummer: 624441.

Abb. 19: Heinrich Lützel, Bildwörterbuch der Kunst, Bonn 1950, S. 178.

Abb. 20: Heinrich Lützel, Bildwörterbuch der Kunst, Erfstadt ³2007, S. 2.

Quellenmaterial

Die ausgewählten Texte wurden in ihrem Original-Wortlaut, inklusive Besonderheiten in der Rechtschreibung und Grammatik, übernommen. Lediglich offensichtliche Rechtschreibfehler wurden ausgebessert. Vorbehaltlich sind Tippfehler, welche sich durch die Übertragung der gescannten Texte durch OCR ergeben haben und in der Überarbeitung übersehen wurden.

Um eine möglichst vollständige Darstellung des Diskurses abzubilden, wurden in diesem Anhang Texte ergänzt, die in der Arbeit keine explizite Erwähnung finden.

f = Seitenumbruch im Originaltext

28.10.1806

Dr. Karl Rottmanner – Verteidigung ästhetischer Sätze, Universität Landshut, September 1806

Anmerkung: Diese zwanzig ästhetischen Sätze wurden von Karl Rottmanner, zur Erlangung des ersten Doktors der Ästhetik an der Universität Landshut im Jahr 1806, verfasst. Die Verleihung der ästhetischen Doktorwürde erfolgte durch Friedrich Ast. Rottmanners „Sätze“ wurden im Text nicht besprochen, da zunächst eine umfassende Untersuchung seiner Philosophie und seiner Auseinandersetzung mit Hegel und anderen Autoren notwendig wäre, die im Rahmen dieser Diskursanalyse jedoch nicht umsetzbar war. Dennoch soll die Quelle im Rahmen dieses Anhangs Platz finden, um die Möglichkeit einer zukünftigen Auseinandersetzung mit diesem Text offen zu halten.

1. Die Kunst ist das reale Element der Religion
2. Wie aus der absoluten Religion das Reale oder Ideale vorwaltend hervortrat, so war dieß nothwendig auch in der Kunst an sich der Fall.
3. Die griechische Kunst ist nicht das Ideal der Kunst.
4. Die Kunst ist unbewußte (genialische?) Vermählung des Irrdischen mit dem Göttlichen, als der Idee aller Ideen – nicht einer einzelnen Idee – Die Medizin ist nicht Kunst, so wenig als die Physik.
5. Die absolute Kunst existirt entweder in der unbewußten, kindlichen Gottähnlichkeit des Menschengeschlechts: indische Poesie; oder in der bewußten, selbsterrungenen; künftige (neugermanische?) Poesie.
6. Die Aesthetik, wie die Kunstgeschichte, sollte auch die Arten der orientalischen Dichtung in sich schaffen.
7. Die Ausdrücke antike und moderne Kunst sind unpassend und inhaltsleer.
8. Wo Poesie ist, da ist auch Kunst, und umgekehrt.
9. Es gibt keine relativ, schöne Künste – Was Krug unter dieser Benennung anführt, entweicht den Namen der Kunst.
10. Geschmack ist gleichbedeutend mit Kunstsinn. Was man gewöhnlich so nennt, ist mehr ein gewisser Takt für flache Symmetrie und glänzenden Außersich.
11. Die neuere Musik ist mehr plastisch, als die der Alten so wie die Plastik mehr musikalisch.
12. Die Symphonie ist das Epos der Musik.
13. Unsere Musik ist noch nicht zum Selbstbewußtseyn gekommen. – Daher so mancher Fehler selbst gegen die Natur der Musik in den Werken der ersten Meister.
14. In unseren Tagen werden gewöhnlich keine Schauspiele, sondern nur einzelne Rollen gespielt.
15. Schauspielersdirektor kann nur ein universell, gebildeter Künstler seyn.
16. Auch die Kunstgeschichte deutet auf den Austritt der Kunst aus dem Absoluten zum eigenen freien Leben, und auf ein Streben zur Wiedervereinigung mit demselben.
17. Unser Zeitalter ist das Zeitalter keiner und jeder Kunstform.
18. Je allgemeiner in dem Inneren eines Volkes die Idee der Menschheit sich ausspricht, desto vollkommener ist seine Sprache. – Daher ist die Sanscritsprache die Sprache [...].
19. Die deutsche Sprache ist unter den neu-europäischen die vollkommenste.
20. Der romantischen Poesie entspricht vor allen die spanische Sprache.

In: Zeitung für die elegante Welt, Beilagen: Intelligenzblatt der Zeitung für die elegante Welt, 28. Oktober 1806, Leipzig 1806, §1039 – 1040.

Verfügbarkeit: ANNO Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften.

<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=elw&datum=18061028&seite=4&zoom=33&query=%22absolute%2BKunst%22&ref=anno-search> (06.03.2023)

15.02.1812

Anonym – Buchrezension: Die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umrisse, dargestellt für akademische Vorlesungen von C. F. Bachmann, 1811

Am Schlusse des Werks heißt die Oper, der Idee nach das vollendeteste und eigentliche Kunstwerk, alle Künste bieten ihre Kräfte zur Verherrlichung derselben auf, alle Scheidewand zwischen dem Irdischen und Göttlichen ist aufgehoben; Alles, was im Leben ewig sich trennt, sucht und flieht, erscheint hier harmonisch, als das herrlichste Werk der Phantasie, und dadurch geht die Kunst selbst in ihren Anfang, in die volle ungetheilte Einheit zurück: denn es giebt nur Eine, die ewige und absolute Kunst, und alle Künste sind Radien, bunte zauberische Ausstrahlungen derselben.

In: Allgemeine Literatur-Zeitung, Nr.40, 15. Februar 1812, § 320.

Verfügbarkeit: MDZ – Münchner Digitalisierungszentrum

<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10502048?page=178,179&q=%28%22absolute+Kunst%22%29> (06.03.2023)

04.05.1815

Anonym – Schulwesen

Von der Philosophie lässt sich die Kunst nicht trennen, und da absolute Einheit des Erkennens und Handelns allein in Gott ist, so hat auch die Philos. im Menschen den Charakter der Religion, sie ist Vollendung der gelehrten Bildung und schliesst sie an das Princip der natürlichen B. an. Die absolute Kunst die Quelle aller Kunstbildung, von der absoluten Wissenschaft nicht zu trennen, ist mit dieser in lebendiger Einheit nur in Gott, der in dem Universum die Form seiner eigenen Natur, zwar im Gegensatze des Nothwendigen und Freyen, doch zugleich in Harmonie offenbaret.

In: Leipziger Literaturzeitung 108, 04. Mai 1815, S. 862.

Verfügbarkeit: MDZ – Münchner Digitalisierungszentrum

<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10502167?page=436,437&q=%28%22absolute+Kunst%22%29> (06.03.2023)

15.09.1815

Aufzeichnung von Sulpiz Boisserée über ein Gespräch mit Johann Wolfgang von Goethe

Morgens war ich noch mit Goethe bei Serrand. Im Herausfahren war er dankbar dafür, daß ich ihn dahin geführt habe. Er sagte: so einzelne bedeutende Werke sind einem auf einmal mehr, als sonst hundert andere; es war ihm das liebste und lehrreichste in Frankfurt. In Hobbema, in Paul Veronese, in Rubens erscheint die Selbständigkeit der Kunst; wo der Kunst der Gegenstand gleichgültig, sie rein absolut wird, der Gegenstand nur der Träger ist, da ist die höchste Höhe; das erscheint auch im Wouvermann bei Brentano. Schon oft war dies Princip zwischen uns zur Sprache gekommen, zuerst und am auffallendsten am 7. draußen auf der Mühle; nachmittags als von der Beschreibung der Reise der drei Könige von Hemmelink die Rede war. Sie sei nicht recht; man müsse sie nicht mit der Verkündigung, sondern mit den drei Königen anfangen, welche auf den Bergen den Stern beobachten, und die andern Darstellungen episodisch mitnehmen. Sonst sei die ganze Art meiner Beschreibung gut, nur würde er sie nicht so machen, weil er eine ganz andere Ansicht der Kunst habe. Auf meine Frage, worin diese Verschiedenheit bestehe? wollte er anfangs nicht heraus. Es sei eine Antinomie der Vorstellungsart, da helfe alles nichts, sich darüber zu verstehen wäre vergebens. f Wir hingen am Gegenstand, und müssen daran hängen, das sei recht, das gehöre zur ganzen Ansicht, aber es sei nicht das Höchste. Der Spielmann sei noch irgend anders begraben. Ich erwiderte, daß ich nicht begriffen, was er meine; ich glaube sehr, daß es einen Punkt gebe, worin wir zusammen kämen, und brauche das Gleichniß von einem Spitzbogen oder Parabel; einerseits setzte ich den Gegenstand, die Bedeutung, andererseits die Form, die Regel, das freie Spiel der Kunst, mit dem Gegenstand. Ich finde das Höchste nur in der Vereinigung von beiden; in Raphael zum Beispiel und in den schönsten antiken Werken. Er mußte sich damit zufrieden stellen, wollte aber nicht recht zugeben, daß es mir Ernst sei. Wir kamen wieder auf den Pantheismus, ich brachte es darauf mit einigen Neckereien, wegen dem Abstrahiren vom Gegenstand, und so waren wir bald im allgemeinen. Er sagte mir, in Beziehung auf meine Arbeiten, auf mein Treiben und Vorhaben, es gehe mir wie dem f Seebeck; wir säßen im Fegefeuer, und dächten nicht, daß uns nur eine papierene Wand vom Himmel trenne. Hätten wir nur den Muth, diese durchzuschlagen, so wäre uns geholfen. Im vorigen Jahr hatte er mir gesagt, er hätte Freunde, die treffliche Arbeiten machten, er selbst hätte ihnen Vorschub gethan, ihnen seine Hefte gegeben u.s.w., aber sie könnten nie zur Ausführung kommen, da wäre immer etwas woran es fehle, sie würden nie fertig; das schien er diesmal zu verschiedenenmalen auch von Seebeck zu sagen. Merkwürdige Erfahrung, sagt Goethe, habe er gemacht an den Zeichnungen bei Wenner; keine behage ihm, und da sei doch der Gegenstand nicht Schuld, denn sie seien aus allen Zeiten. Er habe sich gefragt und gefunden, der Grund liege darin, daß sie alle nicht unmittelbar aus erster Quelle entstanden seien.

In: Waldemar Freiherr von Biedermann (Hg.), Goethes Gespräche, 3. Band, 1811 – 1818, Leipzig 1889, S. 232 – 234.
Verfügbarkeit: ZENO.org / Google Books.
<https://play.google.com/books/reader?id=uqAwAAAAAYAAJ&pg=GBS.PA232&hl=de> (06.03.2023)

11.07.1818

Anonym – Theater Grätz

Mad. Schröder [Hofschauspielerin] hat uns im pittoresken Theil ihrer Kunst so viel Schönes geliefert, daß wir haben länger weilen mußten. Ihr Spiel war angeeignete absolute Kunst, oft Bild, of Leben. Ihr Organ ist für das tragische Fach sehr vortheilhaft, es hat Modulation, Kraft und Tiefe.

In: Grazer Zeitung, 11. Juli 1818, Graz 1818, S. 8.

Verfügbarkeit: ANNO Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften.
<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=gra&datum=18180711&seite=8&zoom=33&query=%22absolute%2BKunst%22&ref=anno-search> (06.03.2023)

06.10.1824

Anonym – Recensionen

Auf eine Kritik der Behandlung des Thema's gehen wir deshalb nicht tiefer ein, weil diese nur belehrendes Interesse haben könnte, wenn man, wie ich mich oben ausdrückte, absolute Kunst der Komposition, ohne zu bindende Rücksicht auf die Besonderheit des Instruments, daran durch Beispiele aufzeigen könnte.

In: Berliner allgemeine musikalische Zeitung, Nro. 40, 6. Oktober 1824, Berlin 1824, S. 342.

Verfügbarkeit: ANNO Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften.
<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ree&datum=18241006&seite=2&zoom=33&query=%22absolute%2BKunst%22&ref=anno-search> (16.03.2023)

1830

Wilhelm Christian Müller – Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst

Haydn komponirte für seinen Fürsten, seine Umgebung, seine Kunstwelt in Eisenstadt und Wien; Mozart setzte für die absolute Kunst, also für die gesammte musikalische Welt, Beethoven für eine geahndete poetische Nachwelt.

In: Wilhelm Christian Müller, Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst, Leipzig 1830, S. 257.

Verfügbarkeit: Google Books.
https://books.google.at/books?id=4lhDAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbp_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (16.03.2023)

1836

Joseph Hillebrand – III. Aesthetik: Die subjektive Kunst / Die objektive Kunst / Die absolute Kunst / Die wirkliche Kunst

EINLEITUNG

Diesemnach wird auch die Aesthetik jenen allgemeinen Bestimmungs-ßgang nach seiner dialektischen Immanenz in Beziehung der Kunst aufzuweisen haben und somit
erstens die subjektive Seite der Kunst,
zweitens ihre objektive darstellen,
drittens die Einheit beider in der absoluten Kunst nachweisen und
viertens die Kunst nach ihrer allgemein-nothwendigen historischen Wirklichkeit konstituieren (die wirkliche Kunst).
(S. 200 – 201.)

ERSTER ABSCHNITT

Die subjektive Kunst

Die Kunst, als die Identität des Subjektiven und Objektiven in der Form unmittelbarer Objektiv-Wirklichkeit oder als die zu ihrer Wesenheit bestimmte Form des Wirklichen, hat darin ihren eigentlichen Unterschied von der Natur, dass sie eben diese in der freien Allgemeinbestimmtheit darstellt oder sie nach ihrem Seyn für Freiheit des Geistes (der Subjektivität) konstruiert. (S. 202.)

[...]

Die Kunst hat demnach ihren absoluten Anfang in der Subjektivität, oder, sie ist wie diese ihr eigener ewiger Anfang. [...] Die subjektive Kunst ist nun die freie Thätigkeit, insofern sie als solche als das Princip ihrer eigenen objektiven Formwesenheit gesetzt wird, oder sie ist die sich selbst zu ihrer objektiv-konkreten Anschaubarkeit bestimmende Subjektivität. [...] Oder die subjektive Kunst bezeichnet sich in ihrem Selbstprocesse a) als Erfindung, b) als Begeisterung, c) als Produktion. (S.202 – 203.)

[...]

Die Kunstproduktion ist somit die Selbstäusserung der subjektiven Werkfreiheit, oder die freie Vermittlung der inneren Werkanschauung zur objektiv-äusserlichen Wirklichkeit. Die Kunstproduktion bezeichnet somit den Uebergang der subjektiven Kunst in die objektive, wodurch die innerliche Abstraktion (die subjektive Idee) ihre reale Bestimmtheit erhält. (S. 208.)

ZWEITER ABSCHNITT

Die objektive Kunst

Die objektive Kunst im Allgemeinen muss den vorangehenden Bemerkungen gemäss in dem Systeme derjenigen gegebenen existenziellen Verhältnisse erkannt werden, welche zur konkreten Formbestimmtheit wesentlich gehören. Diese Kunstobjektivität beginnt natürlich mit dem nächsten Substrate der Form, bezieht sich dann auf die Formverhältnisse selbst und beschließt sich mit den in der gegenständlichen Wirklichkeit gegebenen Vermittlungsmomenten der Form. Oder die objektive Kunst betrifft a) den Stoff, b) die Gestalt, c) die Technik. (S. 208 – 209.)

[...]

Jene abstrakt-konkrete Technik vollendet nun aber gerade nach ihrer bezeichneten Wesenheit den Begriff der objektiven Kunst in der Wirklichkeit. In ihr offenbart sich, wie das reine Wesen der Kunst zur freien Identität des Natürlichen und Geistigen, des Realen und Idealen aufsteigt. Die Technik ist gleichsam das objektive Symbol dieser inneren Wesenheit. Sie führt daher von selbst aus dem Kreis der objektiven Kunst zur absoluten, wovon der nächste Abschnitt zu reden hat. (S. 214.)

DRITTER ABSCHNITT

Die absolute Kunst

Die Kunst schreitet durch ihre innere Selbstnothwendigkeit in ihrem Selbstbestimmungsprocesse fort und hebt die Abstraktion des Subjektiven und Objektiven an sich selbst auf, indem sie die immanente Einheit (die Identität) beider vermittelt. Insofern dieses geschieht, erhebt sich die Kunst aus ihrer Relativität zur Absolutheit, d.h. sie vollendet sich nach ihrer Idee, oder entspricht ihrem wesenhaften Begriffe.

Die absolute Kunst hat indess wiederum in ihrem eigenen Kreise ihre besonderen Momente, durch deren immanente Einheit sie sich selbst zu ihrem Begriffe vermittelt. Diese sind a) die Identität der Erfindung und des Stoffes, oder die Kunstschöpfung (Poesie), b) die Identität der Begeisterung und der Gestalt, oder das Kunstideal, c) die Identität der Produktion und der Technik, oder der Kunststyl.

Aus dem immanenten Einheitsverhältnisse dieser drei Momente entsteht das Kunstwerk, welches als solches nur das Resultat jener Immanenz seyn kann. (S. 215.)

[...]

Durch den Styl tritt die Kunst als Kunstwerk in die Wirklichkeit, durch ihn und mit ihm ist sie das Daseyn der Schönheit. (S. 237.)

VIERTER ABSCHNITT

Die wirkliche Kunst

Mit der absoluten Kunst vollendet die Kunst sich in ihrem Selbstprocesse nach ihrem wesenhaften Begriffe an und für sich; sie gelangt damit zu ihrem Daseyn überhaupt. (S. 238)

In: Joseph Hillebrand, Philosophie des Geistes oder Encyklopädie der gesammten Geisteslehre. Zweite Abtheilung. Pragmatologie des Geistes, Philosophie der Geschichte und spekulative Theologie, Heidelberg 1836.

Verfügbarkeit: MDZ – Münchner Digitalisierungszentrum

<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10043455?page=202,203&q=%28%22absolute+Kunst%22%29> (16.03.2023)

1842

Alfred Michiels – Histoire des Idées Littéraires en France aux dix-neuvième siècle

Au lieu de s'arrêter, l'école nouvelle pénétra dans une nouvelle enceinte. Jusqu'alors elle n'avait point approché du domaine philosophique : l'histoire et les considérations purement littéraires avaient absorbé toute son attention. Elle gravit enfin les pentes les plus dangereuses de la théorie : M. Victor Cousin, guidé par l'Allemagne, l'entraîna sur les hautes chaînes de la méta physique. En 1818, dans un cours fait à la Sorbonne, il exposa son système des idées absolues, qui ne sont ni la connaissance des objets matériels, ni la connaissance de nous-mêmes. Ces idées forment trois classes : elles se rapportent au vrai, au beau et au bien. Le professeur les étudia sans changer cet

ordre : la seconde partie de ses leçons compose donc une esthétique où il traite presque toutes les difficultés relatives à son sujet. Elle se divise elle-même en deux portions, l'une négative et préparatoire, l'autre dogmatique. Dans la première, il combat les fausses idées sur l'essence du beau ; dans la seconde, il explique cette essence telle qu'il la conçoit. Elles méritent également qu'on s'y arrête, car leur influence, maintenant oubliée, a été jadis très-vive. C'est d'abord là et seulement là que se trouve formulé dans notre langue et d'une manière un peu étendue le système de *l'art pour l'art*. Cette locution même appartient au savant philosophe, car on peut exprimer de plusieurs façons que l'art est à lui-même son propre but et ne doit jamais devenir un moyen. Qui empêchait de nommer cette doctrine la théorie de *l'art absolu* ou de *l'art indépendant* ? MM. de Barante, Sismondi et Guizot l'avaient effleurée ; M. Cousin l'a, pour ainsi dire, par courue d'un bout à l'autre. Ce n'est pas qu'il en soit l'inventeur ; Platon l'avait soutenue dans l'antiquité ; les grands métaphysiciens de l'Allemagne l'ont tous prise sous leur sauvegarde ; Kant, Fichte, Jacobi, Schiller, Hegel se sont déclarés ses champions. Le jeune penseur ne fit guère que résumer leurs discours ; il le fit néanmoins avec une précoce intelligence et un vrai talent. Une gloire de cette espèce est encore assez brillante.

Après avoir distingué le sentiment qu'éveille le beau du désir de possession, de la terreur et de la pitié, de l'illusion, de la recherche de l'intérêt soit personnel, soit général, M. Cousin poursuit et le distingue encore du sentiment moral et religieux, aussi bien que de la prédication politique. « L'art n'est pas plus au service de la religion et de la morale qu'au service de l'agréable et de l'utile. On a voulu aussi les donner toutes deux comme des instruments, comme des moyens, et la fin qu'on leur assignait, c'était l'intérêt ou l'utilité. Rien de plus immoral, rien de plus athée qu'une pareille doctrine. La religion et la morale sont ce qu'il y a de plus élevé ; il ne faut donc les mettre au service d'aucune autre chose que d'elles-mêmes, ni surtout au service de l'intérêt. Il faut de la religion pour la religion, de la morale pour la morale, comme de l'art pour l'art. Le bien et le saint ne peuvent être la route de l'utile ni même du beau, de même que le beau ne peut être la voie ni de l'utile, ni du bien, ni du saint ; il ne conduit qu'à lui-même. »

Toute cette portion du livre est excellente : M. Cousin y multiplie les arguments, et personne au monde ne le réfutera ; il saisit la vérité d'une main trop ferme pour qu'on la lui arrache. Nos censeurs devraient aller à son école ; il les empêcherait de dire bien des folies. Son système de l'art indépendant a une double valeur ; il mérite l'attention par lui-même et par le rôle qu'il a joué dans l'histoire de notre littérature. L'ignorante critique, l'imputant à Victor Hugo, le traitait comme une lourde bévue ; elle ne se doutait pas qu'elle raillait un habile philosophe, et avec lui plusieurs des grands génies de l'humanité.

La portion dogmatique n'a pas eu moins d'influence que l'autre. On se rappelle que dans les combats littéraires de notre siècle une des idées le plus souvent émises peignait le romantisme comme un système d'art où le fond l'emportait sur la forme, l'esprit sur la matière. Aucun des novateurs n'a explicitement professé cette opinion ; mais, outre le témoignage des souvenirs personnels, les journaux en offrent des traces nombreuses. Ainsi M. Delacroix passait pour négliger volontairement son exécution : l'enthousiasme poétique dont il était saisi, la crainte de perdre un moment de vue sa pensée, le forçaient, disait-on, de sacrifier le soin à la verve, le détail à l'ensemble. M. Prévost sculptait d'après ce système. Les drames de M. Hugo et nombre de poèmes échevelés furent écrits sous son influence. Les ouvrages à peine lisibles que nous donnons depuis quel à quel temps d'illustres auteurs en sont une conséquence tardive. Or cette doctrine appartient, comme la précède, à M. Cousin. Il a soutenu avant tous les autres que la beauté de l'expression est la beauté supérieure, qu'elle efface ses rivales et ne leur laisse même qu'un charme d'emprunt. (S. 9 – 12.)

In: Alfred Michiels, Histoire des Idées Littéraires en France aux dix-neuvième siècle, et de leurs origines dans les siècles antérieurs, Bruxelles 1848.

Verfügbarkeit: Google Books

<https://books.google.dj/books?id=9B5bAAAAQAAJ> (03.04.2023)

27.03.1844

Théophile Gautier – Salon de 1844

M. Ingres, comme tous les hommes à conviction, eut tout de suite beaucoup de partisans et d'élèves fanatiques. Il est si bon et si commode de jurer sur ta parole du maître, surtout lorsque c'est un grand maître. Rien n'est plus agréable pour les esprits timorés qui ne sauraient prendre un parti de leur propre mouvement et qui se noieraient dans l'océan de leurs doutes que d'avoir un pôle invariable pour diriger leur boussole. M. Ingres, avec ses goûts exclusifs, son ton tranchant et sa peinture absolue, était plus propre que personne à rallier cette jeunesse à la débandade un peu confuse de se trouver ainsi en plein jour toute fardée et toute bariolée après ce carnaval vénitien de formes et de couleurs.

In: La Presse, 27. März 1844, Paris 1844, s.p.

Verfügbarkeit: Gallica

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4295323/f1.item.r=%22peinture%20absolue%22> (17.03.2023)

1845

Charles Baudelaire – Salon de 1845

M. Delacroix est depuis longtemps un génie illustre, une gloire acceptée et accordée il a donné cette année quatre tableaux; M. William Haussoullier hier était inconnu, et il n'en a envoyé qu'un. Nous ne pouvons nous refuser le plaisir d'en donner d'abord une description, tant cela nous paraît gaiet délicieux à faire. C'est la Fontaine de Jouvence; sur le premier plan trois groupes à gauche deux jeunes gens, ou plutôt deux rajeunis, les yeux dans les yeux, causent de fort près, et ont l'air de faire l'amour allemand. – Au milieu une femme vue de dos, à moitié nue, bien blanche, avec des cheveux bruns crespelés, jase aussi en souriant avec son partenaire elle a l'air plus sensuel, et tient encore un miroir où elle vient de se regarder enfin, dans le coin à droite, un homme vigoureux et élégant – une tête ravissante, le front un peu bas, les lèvres un peu fortes – pose en souriant son verre sur le gazon, pendant que sa compagne verse quel- quel élixir merveilleux dans le verre d'un long et mince jeune homme debout devant elle.

Derrière eux, sur le second plan, un autre groupe étendu tout de son long sur l'herbe ils s'embrassent – Sur le milieu du second, une femme nue et debout, lord ses cheveux d'où dégouttent les derniers pleurs de l'eau salubre et fécondante une autre nue et à moitié couchée semble comme une

chrysalide, encore enveloppée dans la dernière va-apeur de sa métamorphose. Ces deux femmes, d'une forme délicate, sont vaporeusement, outrageusement blanches; elles commencent pour ainsi dire à reparaître. Celle qui est debout a l'avantage de séparer et de diviser symétriquement le tableau. Cette statue, presque vivante, est d'un excellent effet, et sert, par son contraste, les tons violents du premier plan, qui acquièrent encore plus de vigueur. La fontaine que quelques critiques trouveront sans doute un peu *Séraphin*, cette fontaine fabuleuse nous plaît; elle se partage en deux nappes, et se découpe, se fend en franges vacillantes, et minces comme l'air. – Dans un sentier tortueux qui conduit l'œil jusqu'au fond du tableau, arrivent, courbés et barbus, d'heureux sexagénaires. Le fond de droite est occupé par des bosquets où se font des ballets et des réjouissances.

Le sentiment de ce tableau est exquis dans cette composition l'on aime et l'on boit, aspect voluptueux – mais l'on boit et l'on aime d'une manière très-sérieuse, presque mélancolique. Ce ne sont pas des jeunesses fougueuses et remuantes, mais de secondes jeunesses qui connaissent le prix de la vie, et qui en jouissent avec tranquillité.

Cette peinture a, selon nous, une qualité très importante, dans un musée surtout – elle est très-voyante. – Il n'y a pas moyen de ne pas la voir. La couleur est d'une crudité terrible, impitoyable, téméraire même, si l'auteur était un homme moins fort mais... elle est *distinguée*, mérite si couru par MM. de l'école d'Ingres. – Il y des alliances de tons f heureuses il se peut que l'auteur devienne plus tard un franc coloriste. – Autre qualité énorme et qui fait les hommes, les vrais hommes, cette peinture a la foi-elle a la foi de sa beauté, c'est de la peinture absolue, convaincue, qui crie je veux, je veux être belle, et belle comme je l'entends, et je sais que je ne manquerai pas de gens à qui plaire.

In: Baudelaire Dufays, Salon de 1845, Paris. 1845, S. 15 – 17.

Verfügbarkeit : Gallica

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1169708/f18.item.r=%22peinture%20absolue%22> (17.03.2023)

1847

Henry Trianon – Salon de 1847

M. Couture était libre de représenter les Romains de la décadence, mais à la condition de remplir les principales conditions de toute œuvre pittoresque. Deux routes s'ouvraient devant lui : celle de l'art absolu et celle de l'art appliqué. L'art absolu se suffit à lui-même, et dans les objets de la nature il ne voit qu'une occasion de se satisfaire. Tout sujet n'est pour lui qu'un cadre où il développe sa seule image. Il ne tire du spectacle des choses que la conscience qu'il en diffère, ou du moins qu'il les domine. Comme les mathématiques pures, il se constitue en un système indépendant, et il semble qu'il soit, comme elles, antérieur aux êtres concrets. Le possible, ou en d'autres termes l'idéal, est son objet propre. L'art appliqué tient compte du réel et s'inspire du sujet. Moins impassible et plus social que l'autre, il est mieux adapté à l'organisation humaine. Le beau lui paraît être la splendeur du bien, et, sans le réduire à n'être qu'un des aspects de l'utile, volontiers il nous le rend plus sympathique on le revêtant d'une expression morale. Varié comme la nature, il n'exclut ni le laid ni l'agréable ; mais il ne les admet qu'à leur jour et à leur place. Appuyé sur le culte du beau et sur l'observation du vrai, il ne repousse aucune des formes, aucun des moyens de l'imitation sensible ; mais, de près ou de loin, il les rattache à la double base qui le supporte. (S. 216 – 217.)

In: Le Correspondant recueil périodique. Religion, Philosophie, Politique, Sciences, Littérature, Beaux-Arts. Tome Dix-Huitième, Paris 1847, S.210 – 234.

Verfügbarkeit : Gallica

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4224620w/f15.item.r=%22l'art%20absolu%2265j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8> (27.03.2023)

1852

Richard Wagner – Drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an seine Freunde als Vorwort

Das absolute Kunstwerk, das ist: das Kunstwerk, das weder an Ort und Zeit gebunden, noch von bestimmten Menschen unter bestimmten Umständen an wiederum bestimmte Menschen dargestellt und von diesen verstanden werden soll, – ist ein vollständiges Unding, ein Schattenbild ästhetischer Gedankenphantasie. Von der Wirklichkeit der Kunstwerke verschiedener Zeiten hat man den Begriff der Kunst abgezogen: um diesem Begriffe eine wieder gedachte Realität zu geben, da man ohnedem ihn sich selbst in Gedanken nicht faßlich vorstellen konnte, hat man ihn mit einem eingebildeten Körper bekleidet, der als absolutes Kunstwerk, eingestandener oder nicht eingestandener Maaßen, das Spukgebild im Hirne unsrer ästhetischen Kritiker ausmacht. Wie dieser eingebildete Körper alle Merkmale seiner gedachten sinnlichen Erscheinung nur den wirklichen Eigenschaften der Kunstwerke der Vergangenheit entnimmt, so ist der ästhetische Glaube an ihn auch ein wesentlich konservativer, und die Bethätigung dieses Glaubens daher ſ an sich die vollständigste künstlerische Unfruchtbarkeit. Nur in einer wahrhaft unkünstlerischen Zeit konnte der Glaube an jenes Kunstwerk in den Köpfen natürlich nicht in natürlich nicht in den Herzen - der Menschen entstehen.

In: Richard Wagner, Drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an seine Freunde als Vorwort, Leipzig 1852, S. 10 – 11.

Verfügbarkeit: MDZ – Münchner Digitalisierungszentrum

<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10122637?page=18,19&q=%28%22absolute+Kunst%22%29> (17.03.2023)

1853

Wilhelm Heinrich Riehl – Briefe an einen Staatsmann über unsere musikalische Erziehung, Dritter Brief

Stünde unter den Malern, unter den Poeten ein Künstler auf, der das Evangelium verkündigte, daß man mit der kunstgeschichtlichen Vergangenheit brechen müsse, daß es nur verwirre und verknöchere, wenn man die Pfade Dürers und Rafaels, die Pfade Shakespeare's und Goethe's weiter wandeln wolle, daß man aber vollends die Werke der Meister geringeren Ranges, wie Rubens und van Dyck, Leonardo, Poussin, Rembrandt und dergleichen zum Heile der Welt ganz auf die Rumpelkammer zu stellen habe, so würden ihm doch nur sehr wenige zufallen. Verkündeten nun vollends eine Schüler, dieser Künstler eben sey es, der die Malerei der Zukunft geschaffen, der, unabhängig von seinen Vorgängern, die absolute Malerei in sich darstelle, ein künstlerischer Christus, ein Mann, zu ſ dessen Beurtheilung die Kritik erst in einer fernen Zukunft reif werde, – so würde man diese Apostel des neuen Messias geradezu auslachen. Denn da es bei den Malern noch zum Fache gehört, historische Studien zu treiben, so wissen sie auch, daß alle Kunst sich tätig organisch entwickelt, daß alle großen Meister lediglich die Vorarbeit ihrer Vorgänger aufgenommen und weiter gebildet haben, und daß nicht bloß kein Gelehrter, sondern auch kein Künstler jemals vom Himmel gefallen ist. Bei den Musikern dagegen, wo es noch lange nicht zum Fache gehört, sich in die Geschichte der Musik nach den Quellen einzuleben, bezeichnen die obigen Ansichten eben jetzt eine ganz neue, von Vielen mit wahren Fanatismus verfochtene Richtung. (S. 171 – 172.)

In: Deutsche Vierteljahrsschrift, Heft 4, Stuttgart, Tübingen 1853, S.167 – 173.

Verfügbarkeit: ANNO Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften.

<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=dvs&datum=1853&page=1268&size=45> (17.03.2023)

1855

Charles Robin – Histoire illustrée de l'Exposition Universelle

L'art et l'industrie se confondent si bien ensemble dans les œuvres sorties de la main des hommes qu'il devient de jour en jour plus difficile de classer les produits suivant cette division et de dire : celui-ci est purement industriel, celui-là est exclusivement artistique. Quelques puritains de l'art absolu auront beau se récrier contre une telle tendance et qualifier d'hermaphrodisme impudique l'affinité sans cesse plus intime du beau et de l'utile ; ils ne la détruiront pas : elle apparaîtra de jour en jour comme le dernier terme de la perfection.

In: Charles Robin – Histoire illustrée de l'Exposition Universelle par catégories d'industries avec notices sur les exposants, Paris 1855, S. 217.

Verfügbarkeit : Gallica

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9640414s/f246.image.r=%22l'art%20absolu%22?rk=257512;0> (27.03.2023)

1867

Anton Springer – Bilder aus der neueren Kunstgeschichte

Den großen Kunstgenius können wir nicht wecken, wir müssen harren, bis er kommt, wohl aber ziemt es uns, seine Wege zu bahnen, seine Wirksamkeit vorzubereiten. Wie die Verhältnisse stehen, thut vor Allem eine Läuterung der volksthümlichen ästhetischen Begriffe Noth, die wieder ihrerseits eine Klärung des gesammten Volksbewußtseins voraussehen. Vertrauen zum Leben, Glauben an die Zukunft, das sind Dinge, die auch dem Künstler zum Frommen gereichen, die Kunt im großen nationalen Organismus richtig stellen werden. Der Wahn muß schwinden, als ob es eine absolute Kunst gebe, die durch keine Schranken und Geseze gebunden ist, die Willkür des Einzelnen allein zur Richtschnur nimmt, die Wahrheit muß wieder lebendig werden, daß zwischen dem technischen Materiale, dem Ideenkreise und dem Formengerüste ein festes Band, ein inniges Wechselverhältniß bestehe, das nicht ungestraft umgangen werden kann. Diese Erkenntniß in den Einen zu befestigen, in den Andern zu wecken, das ist die Aufgabe einer guten Volkserziehung, davon hängt zunächst das Schicksal unserer Kunst ab.

In: Anton Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bonn 1867, S. 377.

Verfügbarkeit: MDZ – Münchner DigitalisierungsZentrum

<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10477099?page=390,391&q=%28%22absolute+Kunst%22%29> (17.03.2023)

1886

Gustav Ebe – Die Spät-Renaissance, Zweiter Band

Wenn man sich bemüht, die reinen Formen der Antike zu finden, so geräth man auf Schwierigkeiten; f denn diese verändern sich in den Jahrhunderten und das Ursprüngliche ist schwer festzustellen. Denen, welche zuerst angefangen hatten, die römischen Formen zu kopiren, hat man gesagt, dass die Römer nur Plagiaren der Griechen waren und hat auf die letzteren als Quelle verwiesen; dann hat die Kritik auch bei den Griechen Verfall und Blüthe unterschieden und damit die Nachahmung von dem eigentlichen Gebiete der Kunst auf das der Archäologie geleitet. Die Absicht, eine absolute Kunst zu finden, musste schon deshalb scheitern, weil es niemals eine solche gab.

In: Gustav Ebe, Die Spät-Renaissance, Kunstgeschichte der europäischen Länder von der Mitte des 16. bis 18. Jahrhunderts. In zwei Bänden. Zweiter Band, Berlin 1886, S. 903 – 904.

Verfügbarkeit: MDZ – Münchner DigitalisierungsZentrum

<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11470994?page=452,453&q=%28%22absolute+Kunst%22%29> (17.03.2023)

01.04.1888

Raymond Bouyer – Histoire du paysage dans l'art

Du manque d'air au manque d'inspiration, il n'y a qu'un pas et l'esthète exubérant du Nord qui met l'âme à la source du talent, Camille Lemonnier, se plaint que dans les Paysages de Courbet « on n'entend pas chanter les oiseaux.. (3) "Certes, George Sand invoquant l le Lever de la lune « si triste et si belle » ou décrivant la Mare au diable, ou faisant parler le vieux chevrier de la Tour-Gazeau, Victor Hugo s'adressant Aux arbres ou parcourant la Forêt, mouillée, Théodore Rousseau faisant frissonner le Givre, Richard Wagner s'abîmant dans los Murmures de la Forêt de Siegfried réveillent davantage la pensée par les sens avant tout, Courbet voulu faire vrai, voir juste; ses œuvres sont plutôt des morceaux que des tableaux; c'est de la peinture absolue, de l'art pou" l'art le « portraitiste » d'Ornans ignore le souffle d'un Corot et d'un Banville qui ressus- cite les nymphes des clairières ou les fées « de la petite rivière Abron » et deux esthétiques rivales sont en présence le Romantisme disait avec Jules Dupré « La Nature n'est que le prétexte; l'Art est le but en passant par l'individu. Pourquoi dit-on un Van Dyck, un Rembrandt avant de dire ce que le tableau représente?. Le créateur seul subsiste. l'œuvre d'art doit être une création dans la création La nature n'est rien, l'homme est tout. Rien n'est bête comme une montagne un peintre arrive, la regarde, la copie, et la déniaise. (S. 673.)

In: Revue d'histoire contemporaine, 01. April 1888, Paris 1888, 671 – 674.

Verfügbarkeit: Gallica

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1105593/f836.item.r=%22peinture%20absolue%22> (27.03.2023)

20.10.1889

Anonym – Kunst und Wissenschaft

Im Kunstsalon der Hofkunsthändler von Emil Richter im "Europäischen Hof" hat seinen Tagen eine Ausstellung gastliche Aufnahme gefunden, deren Objekte vielleicht bei bloßen Namensnennung manchem kritischen Nörgler nicht so recht in das Reich der absoluten Kunst gehören wollen. Ein wohl noch ziemlich junger Verein - die Zahl seiner Mitglieder läßt das errathen - die "Dresdner Gesellschaft zur Förderung der Amateur-Photographie" hat nämlich zum ersten Male in den schönen Räumen Proben seines Könnens ausgestellt;

In: Dresdner Nachrichten, 20. Oktober 1889, Dresden 1889, s.p.

Verfügbarkeit: Deutsches Zeitungsportal

[https://www.deutsche-digitale-](https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper/item/U6LFTU2NYFTSL3DESS5XVKI5SCDHVB?sort=sort.publication_date+asc&query=%22absolute+Kunst%22&hit=13&issuepage=3)

[bibliothek.de/newspaper/item/U6LFTU2NYFTSL3DESS5XVKI5SCDHVB?sort=sort.publication_date+asc&query=%22absolute+Kunst%22&hit=13&issuepage=3](https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper/item/U6LFTU2NYFTSL3DESS5XVKI5SCDHVB?sort=sort.publication_date+asc&query=%22absolute+Kunst%22&hit=13&issuepage=3) (17.03.2023)

07.03.1894

Friedrich Stern – Die Jubiläums-Kunstaussstellung

So rund 1400 Nummern mag der Katalog zählen, der uns in übersichtlicher Anordnung die im Künstlerhause ausgestellten Werke und ihre Urheber nennt; [...]

Anderswo sind die Leute besser daran; was uns hier als vollendete Thatsache entgegentritt, das hat in Frankreich, in England, zum Theil auch in Deutschland nach einem harten Kampfe das Feld behauptet oder steht heute noch dort in erbittertem Streit, hat aber von allem Anfang an ein orientirtes Publikum als Kampfrichter gehabt. Bei uns ist nur dann und wann ein versprengter Streiter wie aus Irrthum aufgetaucht; die Leute haben den mitten im Frieden so kurios gewappneten Fremdling verwundert angeschaut, bis es ihm unheimlich wurde, und er zum heimischen Schlachtfeld zurückzufinden sich beeilte. Wir lebten im Frieden eines entlegenen Gebirgsdorfes; als Uhde, Israels bei uns erschienen, waren sehr Viele geneigt, sich vor diesen Kunstverderbern zu bekreuzen; [...]

In der Künstlerschaft spiegelten sich wohl die „draußen“ tobenden Kämpfe in schwachen Abglanz wieder, was weiß aber das große Publikum in Wien bisher von Kämpfen in der f Künstlerschaft? Das ist überhaupt nur für starke Sensationen empfänglich. Makart übte noch einen kräftigen sinnlichen Reiz auf die breiten Schichten aus, welche nach richtiger Zeichnung, möglicher Perspektive, lebendigen Natureindrücken weit weniger fragen, als nach den naiven, in ihren Motiven nicht kontrollirbaren Eindrücken des Gefallens oder Nichtgefallens. Was Künstler und Kunstkenner als „riesig interessant“ anstaunen, das ist dem Durchschnittsausstellungsbesucher eine Doktorfrage, die ihm niemals warm machen wird. [...] Ja, insofern es da Schema gibt. Goethe's „Schön ist, was gefällt“ scheint uns bei aller seiner endlosen Dehnbarkeit immer noch die beste und zutreffendste Definition des Begriffes der Schönheit zu sein.

Wir sind aber dabei wieder von unserem Gegenstande abgekommen, wir waren bei der Unschuld der Wiener Ausstellungsbesucher in kunstästhetischen Streitfragen. So eigentlich sind wir in Wien bei der "Stimmung" stehen geblieben; was man, vornehmlich in Deutschland, und da unter gröblicher Verhöhnung der Querköpfe, denen das Organ für die höhere Erkenntniß fehlt, Neues seitdem statuirt hat, die Farbenakkorde, welche sich niemals einer Melodie zugesellen brauchen, die "absolute Malerei", und wie sonst die temperamentvollen und überschwenglichen Reformer die nach neuen Ausdrucksformen ringenden Kunstschöpfungen in Worten kommentiren, das Alles war bisher in Laienkreisen kaum erwähnt worden und auf unseren Ausstellungen war auch noch nichts erschienen, was die Nöthigung zur Einführung der korrespondirenden Formeln gegeben hätte. Das war nicht recht; es war ein Zeichen unserer künstlerischen Erterritorialität, von der z. B. Herr Miethke ein Probchen zu kosten bekommen hat, dem man in England, als er dort um Werke für unsere Ausstellung warb, sagte: Was haben wir in Wien zu suchen? Dieser Erterritorialität haben wir es auch zu danken, wenn wir so viel nachzuholen haben, was uns über den Stand der künstlerischen Bewegungen in Europa orientiren soll.

In: Neues Wiener Tagblatt, 7. März 1894, Wien 1894, S 2 – 3.

Verfügbarkeit: ANNO Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften.

<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=18940307&seite=3&zoom=33&query=%22absolute%2BMalerei%22&ref=anno-search> (06.03.2023)

26.07.1898

Gustav Zieler – Kunstzeitschriften

Der unverkennbare Aufschwung, den die moderne Kunst, zumal die sogenannte angewandte Kunst genommen hat, findet in diesem Reichthum an Kunstzeitschriften sichtbaren Ausdruck. Der Ausdruck „angewandte“ Kunst ist freilich im Grunde ein Pleonasmus, denn jede wirklich lebende Kunst ist eben an-gewandte Kunst; eine absolute Kunst d. h. eine Gallerie- oder Museumskunst, die nicht einen, im weitesten Sinne des Wortes dekorativen Zweck verfolgt, will sagen für und in eine bestimmte Umgebung hineinschafft, stellt keine lebendige Macht im Leben der Völker bar. (S. 2.)

In: Beilage zur Norddeutschen Allgemeinen Zeitung, 26. Juli 1898, Berlin 1898, S. 2 – 3.

Verfügbarkeit: Deutsches Zeitungsportal

[https://www.deutsche-digitale-](https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper/item/ZHA3NOTI6GWC6Y357IOFXATDZL755IV?sort=sort.publication_date+asc&query=%22absolute+Kunst%22&hit=12&issuepage=8)

[bibliothek.de/newspaper/item/ZHA3NOTI6GWC6Y357IOFXATDZL755IV?sort=sort.publication_date+asc&query=%22absolute+Kunst%22&hit=12&issuepage=8](https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper/item/ZHA3NOTI6GWC6Y357IOFXATDZL755IV?sort=sort.publication_date+asc&query=%22absolute+Kunst%22&hit=12&issuepage=8) (20.03.2023)

18.11.1899

Paul Garin – Über den Begriff des Schönen

Was aber solange und immer wieder den Anschein erweckte, als gäbe es so etwas wie absolute Kunst, ja diesen Anschein bis zu einem gewissen Grade als Wahrheit bestätigt, das ist gerade die Plastik. Alles hat seit langem die Empfindung, als ob das Maass der Venus von Milo und ihrer echten Geschwister nicht mehr Oberboten werden könne. Lassen wir unentschieden, warum, unter welchen Umständen und wann im Leben eines Volkes dessen Kunsttrieb sich entfalten müsse. Letzteres vorausgesetzt, finden wir die Entwicklung der griechischen Plastik geradezu wie als Folge gebunden an den gewohnheitsmässigen Anblick des nackten menschlichen Körpers. Die Wirkung dieses Anblickes erhält ihre den Kunstgenuß und die Kunstentwicklung bedingende Richtung aus der Wahrnehmung, dass das nächste Gleichmaass des männlichen Körpers die grösste Kriegstüchtigkeit, des weiblichen die höchste Lebenstüchtigkeit verrathe. Nun hat etwas Aehnliches wie die Ansprüche, welche in diesen beiden Beziehungen von den Barbaren an die griechische Welt gestellt wurden, seitdem die Weltgeschichte nicht wieder gesehen. Niemals mehr hatte seitdem die Schönheit des menschlichen Körpers solches Gewicht im Dasein des Einzelnen, wie eines Volkes. Trotz Christenthum und christlicher Kunst aber schlummert jene alte Werthschätzung auf dem Grand« all' unseres künstlerischen Empfindens gegenüber der Plastik. Trotz aller Ideale, die inzwischen in das Leben der Menschheit getreten sind, geben uns bewusst und mehr noch unbewusst Kriegs- und Lebenstüchtigkeit immer noch das Maass für unseren Kunstgenuß an den Abbildern des menschlichen Körpers. Keine spätere Plastik lebt mehr ausschliesslich in diesem Maasse und jede macht so den Eindruck der Un- oder Ueberreife. So erschien uns die griechische Plastik unübertrefflich und der Gedanke an eine absolute Kunst unabweisbar.

Es steckt aber ein geheimer Wurm in diesem scheinbar natürlichen Schluss. So schwer es vorzustellen sein mag: Mit dem Verlassen der Bewunderung für den Krieg und für die einfache Naturkraft, die seine Opfer liefert, für diese Kriegstüchtigkeit und diese mehr physische Lebenstüchtigkeit könnten andere Antriebe der Kunstentwicklung an die Stelle treten, Fängt nicht in unserer Zeit der Sport schon an die zweitausendjährige Hülle um den menschlichen Körper etwas zu lüften? Und wenn auch gar kein Ausweg sichtbar wäre, könnte nicht doch der Fluch, der alle Plastik des weiblichen Körpers nach der Griechenzeit mehr oder minder weit in das Hetärenreich gestossen bat, weggenommen werden? Dann bliebe zwar die griechische Plastik als der unübertroffene und unübertreffliche Ausdruck jener älteren Formen der Bewunderung der Lebens- kraft fortbestehen, zugleich aber wäre der Gedanke an ein Ende, an eine absolute Kunst auch dieses Einzelgebietes ausgeschlossen. [...] (S. 578.)

In: Deutsche Bauzeitung, XXXIII. Jahrgang, Nr. 92, 18. November 1899, Berlin 1899. S. 578 – 579.

Verfügbarkeit: Internet Archive

https://archive.org/details/bub_gb_E-NLAAAAYAAJ/page/576/mode/2up?q=%22absolute+Kunst%22 (20.03.2023)

07.1898

Adolf Loos – Unsere jungen Architekten

Ist die Architektur noch eine Kunst? [...] Zwei Factoren haben gearbeitet, das Prestige der Architekten zu untergraben. Der erste ist der Staat, der zweite sind Architekten selbst. Der Staat hat an seinen technischen Hochschulen Prüfungen eingeführt und die Prüflinge glauben sich nun berechtigt, auf Grund der mit Erfolg abgelegten Prüfung den Berufsnamen wie einen Titel führen zu können [...] Dass damals das ganze gebildete Wien nicht in ein grosses, befreiendes Lachen ausgebrochen ist, zeigt wohl bereits zur Genüge, wie tief schon durch diese Prüfungen die Meinung ins Volk gedrungen ist, als ob die Architektur eine Sache wäre, die man erlernen könnte und über deren Beherrschung man sich ein Zeugnis ausstellen lassen könnte. Man denke sich die ganze Bewegung nur auf die Musik übertragen. Das Componieren, dem Schaffen des Architekten so innig verwandt, sollte nach der Meinung der Conservatoristen nur jenem gestattet sein, der eine Prüfung am Conservatorium abgelegt hätte. Wie lächerlich uns das wohl anmuthen würde, weil die Musik für uns noch eine absolute Kunst ist. [...] (S. 19 – 20.)

In: Ver Sacrum, Heft 7, Juli 1898, Wien 1898, S. 19 – 21.

Verfügbarkeit: Heidelberger historische Bestände – digital

<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/vs1898/0220/image.info> (20.03.2023)

04.05.1899

Anonym – Oertliches und Sächsisches

Wir wissen heute ganz genau, daß die klassische Kunst der Griechen nicht die absolute Kunst, nicht die Kunst an sich gewesen ist, sondern eine zeitlich und örtlich bedingte nationale Kunst. Und dasselbe gilt von der italienischen Renaissance, von den Niederländern, von Shakespeare, von Schiller und Goethe. Eine Weltkunst giebt es nicht. Wer von der nationalen Kunst nichts wissen will, der muß bei dem Auslande zu Gaste gehen, wo er doch immer ein Fremdling bleibt.

In: Dresdner Nachrichten, 04. Mai 1899, Dresden 1899, S. 2.

Verfügbarkeit: Deutsches Zeitungsportal

https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper/item/FNJOEP7MAUXIGQBVMQKRZAFMBWSAVAZF?sort=sort.publication_date+asc&query=%22absolute+Kunst%22&hit=17&issuepage=2 (20.03.2023)

1904

Albert Dresdner – Der Weg der Kunst

Nimmt man das Zeichnen als eine absolute Kunst, die ihren Zweck in sich selbst findet, so ist Menzel der größte Meister dieser Kunst, und er hat sich dafür das Instrument eines höchst ausdrucksfähigen, beweglichen und energischen Stiles geschaffen. Neben der größten Schärfe und Lebendigkeit der Form erreicht er besonders in seinen Bleistiftzeichnungen einen Reichtum in der Abstufung der Töne von Licht und Schatten, der solche Arbeiten oft dicht bis an die Lebensfülle von Gemälden heranführt und sie zu künstlerischen Erzeugnissen eigener Art und eigenen Wertes stempelt. (S. 106.)

[...]

Manet hingegen, dieser Sohn des naturwissenschaftlichen Zeitalters, verlangte vor allem Klarheit, präzise Formeln, genaue Analyse; er hatte keinen Sinn für das Geheimnisvolle und Relative, sondern drängte nach dem scharf Erkennbaren und Absoluten; er strebte nicht nach der Vermählung, sondern nach der reinlichen Sonderung und Darstellung der Gegensätze, und so verlangte er nach dem unbarmherzigen Tageslichte, nach den schärfsten Kontrasten von Licht und Schatten. (S. 192.)

In: Albert Dresdner, Der Weg der Kunst, Jena, Leipzig 1904.

Verfügbarkeit: Heidelberger historische Bestände – digital

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dresdner1904/0118/image.info#col_thumbs (20.03.2023)

1905

Herman Frobenius – Künstliche Kunst-Metamorphosen

Alle 10 – 20 Jahre tritt im deutschen Vaterlande eine fröhliche Umwertung aller künstlerischen Werte ein [...]. Man verrannte sich. Eine trockene kühle Beobachtung der Natur, die objektiv sein sollte, aber doch den Hauptwert auf die Farbe legte, galt eigentlich allein als Kunst. Ob eine Beobachtung der Natur objektiv ist, die mit farbigen Gläsern in Atelierfenstern und grauen Gläsern vor der Landschaft arbeitet, die Automobillaternen benutzt und das Modell hinter farbige Scheiben stellt, möge jeder selbst beurteilen. Bequem war es jedenfalls, die Dürre der allgemeinen Geistlosigkeit hinter das Wort „absolute Malerei“ zu verstecken. (S. 302.)

[...]

Man befließigt sich augenblicklich, diese Reproduktionsfähigkeit nach Möglichkeit auszubilden, und man hat ohne Zweifel ein bedeutendes Können hierin erreicht; ja, man kann malen, man hat Mittel geschaffen, ob sie impressionistisch oder sonstwie heißen mögen, die bewunderungswürdig und vorzüglich sind. Aber man weiß nicht, daß Malerei und Kunst zwei ganz getrennte Dinge sind, nämlich wie die Modernen den Begriff „Malerei“ einschränkend begrenzen, und daß Malerei in diesem Sinne lediglich Handwerk ist. [...]

Nachdem man also zum Standpunkt des absoluten Handwerkertums herabgesunken war, mußte man auch Thoma und Böcklin gegenüber das Urteil ändern. [...] (S. 304.)

In: Die Rheinlande, Monatsschrift für Deutsche Kunst, Zehnter Band, Juli – Dezember 1905, Düsseldorf 1905, S. 302 – 306.

Verfügbarkeit: Heidelberger historische Bestände – digital

<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rheinlande1905a/0088/image.info> (20.03.2023)

1905 (?)

Herrmann Esswein – Moderne Illustratoren, VI: Ernst Neumann

„Impressionismus“ war damals nicht nur das Schlagwort, sondern die Leidenschaft einer Generation von Künstlern, die unter diesem Begriffe alles verstand, was die Jugend an Erkenntnistrieb, an „Schwärmerei fürs Absolute“, an Temperament zu äußern pflegt. Streben nach absoluter Naturwahrheit, von fast ethischem, bekennerischem Pathos getragen, der Drang zu „restlosen“ Lösungen, letzten „Formeln“, Revolutionierung der Anschauungsweise und damit der Technik, alles das und viel, viel mehr noch hieß damals Impressionismus, trug denselben Namen, der heute fast eine Manier, sicher aber eine erlernbare darstellerische Methode bezeichnet, die wohl immer noch dem Wesensausdruck eigenartiger Persönlichkeiten dienlich sein kann, deren Anwendung an sich aber heute keineswegs mehr als völliger Befähigungsnachweis genügen darf. (S. 13.)

[...]

Ich meine hier eine Art im Grunde romantischer, seelischer Konstitution, die ihn von den »geborenen« Simplicissimus-Zeichnern merklich unterscheidet. Sie deutlich zu machen, muß auch hier die echt romantische »Schwärmerei fürs Absolute“ zitiert und mit dem illustrativ-bedarfskünstlerischen Zug zum Relativen konfrontiert werden.

Wir haben Neumann zunächst als Impressionisten kennen gelernt und haben betont, daß der Künstler mit dieser Tätigkeit durchaus aufs Absolute, auf absolute Wirklichkeitstreue, auf eine absolute Lösung des Lichtproblems drang. Sein Trieb war so sehr auf Essentielles gerichtet, daß gelegentliche Bizarrerien, die Bizarrerien eines sehr ernstesten Künstlers, wie gequälte Schreie, wie nervöse Hyperbeln eines Kunstwillens gemahnen, der sich ein unerreichbar hohes Ziel gesteckt hat und gelegentlich entschlossen ist, lieber die Vernunft aufzugeben, als die Hoffnung, dies dunkel geahnte Ziel zu erreichen. Die Resignation, die diesen chaotischen Feuergeist umsonst zum Illustrator zu machen suchte, war von Grimm, von Aufregung, von Angst und von Hast begleitet. (S. 18.)

[...]

Sein Malertum schrankenlos zu betätigen, lockt ihn der Lithographiestein, dem Neumann malerische Wirkungen abgewinnt, wie keiner vor ihm. Ein Blatt, wie seine Vögel Neptuns, steht in der neueren Kunstgeschichte einzig da. Drei Jachten auf hoher See, vom Bord der vierten aus gesehen, deren Takelung den charakteristischen Vordergrund bildet. Eine Naturwahrheit, wie sie auch der peinlichste Detailkrämer nicht voller erzielen könnte, vereint sich hier mit stärkster poetischer Stimmung. Hier ist im scheinbar Zufälligen ein Kompositionstalent, ein sinnvoller Geschmack der Anordnung entfaltet, der den geradezu visionären Eindruck dieses Blattes ergibt. Es sind vollkommen malerische Mittel, die hier wirken und doch ist dies Blatt mehr, als „absolute Malerei“, in der nur zufällig das Element zu Wort käme, das uns seelisch ergreift. Hier ist alles empfunden, alles überlegt, alles gekonnt. Flächen, Flecken, Töne und Lokalfarbe, die Neumann mit ganz besonderem Feingefühl, mit einer unfehlbar richtig pointierenden Sicherheit anwendet, sind hier inspirativ, flott, auf den ersten Anhieb an ihre Stellen gesetzt und atmen als ganzes, überzeugendes Leben. Die Konzentration, die Neumann brauchte, hat er hier völlig erreicht. Er dankt sie dem Umstand, daß er sich den Arbeitsprozeß erschwerte durch die Herbeiziehung eines Materials, das kein Grübeln, keine Spekulation gestattet, das ein Auge voraussetzt, das sich nicht erst während des Malens ein Bild aus Zufälligkeiten zusammensieht, sondern imstande ist, eine künstlerische Vision so deutlich festzuhalten, daß sie die sichere Hand nur Zug um Zug wie von einer Vorlage abzuschreiben braucht. Mit dieser Marine hat Neumann eine Sachlichkeit im höchsten Sinne erreicht, die nichts mit der banal-naturalistischen Bedeutung des Wortes gemein hat. (S. 28.)

In: Hermann Esswein, Moderne Illustratoren, VI: Ernst Neumann, München und Leipzig 1905(?).

Verfügbarkeit: Internet Archive

<https://archive.org/details/ernstneumann00essw/page/4/mode/2up?q=absolute> (20.03.2023)

05.02.1905

Georg Fuchs – Galerie Heinemann, II

[...] Bei F. Gino Parin finden wir uns in merkwürdiger Gesellschaft. Aber es ist interessant bei ihm. Man unterhält sich angeregt und bald da, bald dort gefesselt von Bizarrerie und Pose, von dandyhafter Uebereleganz und dem zum Salonstil der Uebermenschheits-Bohème gewordenen Kabarett-Gehaben. Er hat Geschmack, den „ausgefallenen“, launischen Geschmack sehr verwöhnter, sehr eigensinniger Leute von raffinierter Genußfähigkeit, er hat viele Japaner gesehen, liebt Beardsley. — Als absolute Malerei gewertet, kommen die Arbeiten noch kaum ernstlich in Betracht. Der Auftrag der Farbe ist noch undifferenziert und flach. Diese Bilder „brillieren“ obenhin, doch mangelt ihnen die organische Lichtwirkung, welche aus der Tiefe kommt, aus der rhythmischen Verteilung der, kleinsten Farbzellen. Seine Linie ist oft entzückend, und sehr ausdrucksvoll in ihrer keuschen, graziösen Beugung. Jedenfalls ein Talent, dem man ernsthafte Selbstzucht wünschen wird, um weit Wertvolleres zu erhoffen, als es heute hergibt. [...]

In: Münchner Neuste Nachrichten, Einzige Tages-Ausgabe, 58. Jahrgang, Nr. 59, 5. Februar 1905, München 1905, S. 2.

28.03.1905

Georg Fuchs – Frühjahrsausstellung der Secession

Die Hauptachse der Ausstellung ist an ihren Endpunkten festgelegt durch die beiden Bilder des jungen Stuttgarter Amandus F a u r e : „Komödianten“ und „Garderobe in einer Schmiere“. Ich weiß nicht, ob die Veranstalter der Ausstellung dadurch, daß sie gerade diese beiden Bilder an die am meisten hervortretenden und hervorhebenden Stellen versetzten, einer bestimmten Anschauung dokumentarischen Ausdruck verleihen oder irgend eine Absicht unterstreichen wollten. Tatsache ist, daß die beiden Bilder sich tapfer halten auf ihren Posten und daß man von dem ersten einen so starken Eindruck empfängt, daß man sich vor dem zweiten seiner noch erinnert, und nicht anders ist es, trennt man vom zweiten zum ersten zurückkehrt, so daß der zwischen diesen beiden Polen hin- und wiederpendelnde Besucher unwillkürlich die „Harmonie Faure“ wie ein Leitmotiv aus dieser so höchst symphonischen Ausstellung von dannen trägt. Das wäre unmöglich, wenn nicht auch innerliche, künstlerische Werte mitwirkten. Wir wollen die Bilder als „absolute Malerei“ nicht überschätzen. Sie haben noch etwas Zähes, Schwerfälliges, Ungelenkes; die Farbe liegt emailartig hart und zuweilen gar schmierig auf, und manche Intention blieb stecken, blieb nur angedeutet, weil die zähe Farbe unüberwindlichen Widerstand entgesetzte.

In: Münchner Neueste Nachrichten, Vorabend-Blatt, 58. Jahrgang, Nr. 146, 28. März 1905, München 1905, S. 1.

Verfügbarkeit: MDZ – Münchner Digitalisierungszentrum
<https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00130405?page=452,453&q=%28%22absolute+Malerei%22%29> (20.03.2023)

28.06.1905

Georg Fuchs – IX. internationale Kunstausstellung, I

Sondern wir nun aus dieser erdrückenden Masse der spezifischen Ausstellungskunst die vereinzelt Schöpfungen aus, die als Werke echter Kunst zwischendurch in unseren Ausstellungen ein gedrücktes Dasein führen, so muß, was die Malerei anlangt, stets festgehalten werden, daß wir unter „Malerei“ heute zwei ganz verschiedene, auf ganz verschiedenen Traditionen stehende Kunstgattungen zusammenfassen: die uralte malerische Raumkunst und die absolute Malerei, die erst im modernen Zeitalter entstand und von Velasquez, Rembrandt, Frans Hals, dem Delfter Vermeer über Watteau, Claude Lorrain, Constable, Corot zu Manet, Leibl und den wenigen heutigen Meistern und Jüngern herabführt, die es sich erlauben dürfen, daran anzuschließen. Nur wer es erfaßt hat, daß heute zwei malerische Traditionen nebeneinander laufen, nur der wird sich in dem wüsten Getümmel unseres Kunstbetriebes und unserer wild durcheinander plärenden Kunstdemagogie zurechtfinden und endlich dahin kommen, wo ein stiller Genuß des positiv Wertvollen erst möglich wird.

Auch unsere heurige Münchner Internationale ist ein großer Markt der Kompromiß- und Ausstellungsmalerei — und kann nichts anderes sein. Werke, welche als reine Ausprägungen eines der beiden echten malerischen Type gelten, fallen sofort als ganz fremdartig auf in der Masse der Ausstellungserzeugnisse. Hoblers Füllung für die Rundung einer gewölbten Halle („Rückzug von Marignan“) stellt das vollkommenste Beispiel des monumentalen Types, der malerischen Raumkunst. Max Liebermanns „Seiler“ oder Habermanns Damenporträt im äußersten Gegensatz dazu vollkommenste Beispiele „absoluter Malerei“ dar. Wie fremd und einsam stehen sie und ihres gleichen da vor uns, in der ziemlich demokratisch-gleichförmigen Masse der Kompromißler!

Und diese reinliche Scheidung der Vertreter der beiden reinen Kunsttypen von der „gemischten“ Gesellschaft der Kompromißler ist unendlich viel wichtiger und auch unendlich viel richtiger als die seither fast allein beliebte zwischen „Modern“ und „Alt“. Schließlich ist es doch ganz gleichgültig, ob der Erzeuger eines Ausstellungsbildes die Errungenschaften der Pleinairisten in größerem oder geringerem Maße oder gar nicht berücksichtigt. Die Tatsache, daß er willkürlich die Gesetze zweier Künste durcheinandermengt, daß er das intime Staffeleibild mit der großzügigen „Stilistik“ der architektonischen Flächenkunst „effektvoller“ zu machen versucht, drückt ihn von vornherein unter die Sphäre der „Erstklassigen“ herab. Man ist entweder Puvis oder Manet, entweder Feuerbach oder Menzel, entweder Hodler oder Liebermann. Nie beides zugleich. Mischrasen sind auch in der Kunst minderwertig.

Wollen wir jedoch gerecht sein, so müssen wir zugeben, daß das Ueberwuchern der Kompromißmalerei nicht verschuldet wurde durch einen Mangel an Talent und Charakter in der jüngeren Generation, sondern durch die kulturelle Ungunst der Zeit. Die malerischen Raumkünstler bekamen keine Aufträge. So wurden sie gewaltsam in den Goldrahmen des Staffeleibildes hineingepreßt und zum Kompromiß mit der absoluten Malerei gezwungen.

In der alten Zeit gab es nur malerische Raumkunst. Die großen Machthaber: die Kirche, die Höfe, die Stadt-Staaten stellten die Talente in den Dienst ihres Reklame bedürfnisses. Die ganze alte Kunst ist aus dem zum äußersten gesteigerten, aber auch zum äußersten verfeinerten Reklame-Wettkampf der alten Machthaber geboren. Unsere

moderne Kultur ist noch nicht wieder genügend verfeinert, um die echte große Kunst als wichtigstes Reklamemittel einsetzen zu können, sie behilft sich noch mit viel geringeren Mitteln der Massen-Suggestion. So wird eine unberechenbare Summe rassistischer Kraft, statt nutzbringend eingesetzt zu werden, in Kunsthandelsware fragwürdiger Qualität umgesetzt. Im Glaspalast tritt uns das heuer wieder einmal so handgreiflich vor Augen, daß man gar nicht darüber wegsehen kann.

In: Münchner Neueste Nachrichten, Vorabend-Blatt, 58. Jahrgang, Nr. 296, 28. Juni 1905, München 1905, S. 1.

Verfügbarkeit: MDZ – Münchner Digitalisierungszentrum

<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00130586?q=%28%22absolute+Malerei%22%29&page=398,399> (20.03.2023)

31.08.1905

Fritz von Ostini – IX. internationale Kunstausstellung, VIII

Fast durchwegs wertvolle Arbeiten haben unsere Tiermaler beige-steuert mit Heinrich Zügel – natürlich darf man sagen! – an der Spitze. In drei Bildern entfaltet dieser auf kleinem Raum seine ganze große Kunst. Eine Schafherde auf der Lüneburger Heide, von tief stehender Sonne beschienen, eine Herde suhlender Schweine in pikanter Beleuchtung, alles ganz ohne merkbares „Arrangement“ und ohne jeden erzählenden Nebensinn – und wie fesselt uns das als Offenbarung der Schönheit! Alles ist im ganzen als Licht und Farbe empfunden, absolute Malerei, frei von jedem Hintergedanken, der nicht rein künstlerisch wäre!

In: Münchner Neueste Nachrichten, Vorabend-Blatt, 58. Jahrgang, Nr. 404, 31. August 1905, München 1905, S. 2.

Verfügbarkeit: MDZ – Münchner Digitalisierungszentrum

<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00130381?q=%28%22absolute+Malerei%22%29&page=458,459> (20.03.2023)

1906

Otto Julius Bierbaum – Fritz von Uhde

Es sind eben Studien. Nicht Studien zu bestimmten Bildern woran man nur bei der „Legende vom heiligen Tobias“ denken könnte — , sondern ganz im allgemeinen. Notizen von Eindrücken, mehr oder weniger ausgeführt, Versuche, gewisse Licht- und Farbenreize in ihrer ganzen augenblicklichen Intensität schnell festzuhalten, Übungsstücke eines Meisters, der wohl weiss, dass er immer und immer wieder danach trachten muss, sich an der Natur zu messen und seinen Besitz an Anschauung zu bereichern. Sie sind höchst kennzeichnend für den „absoluten Maler“, der in dem Maler-Poeten Uhde ebensoviel steckt, wie in irgend einem der impressionistischen Meister, — nur, dass in ihm eben noch etwas mehr steckt, ein Plus, das auch die ungenierteste Rabulistik nicht zu einem Minus machen kann. Denn es bleibt ein Plus selbst dann, wenn ihm, dem Höheren, in bewusster Erkenntnis des Wesentlichen etwas absolute Malerei meistermässig geopfert wird in Werken, bei denen es auf mehr ankommt, als bei Studien. (S. 33.)

In: Franz Hanfstaengl (Hg.), Die Kunst unserer Zeit. Eine Chronik des Modernen Kunstlebens, XVII, München 1906, S. 1 – 34.

Verfügbarkeit: Internet Archive

<https://archive.org/details/diekunstunsererz171mnuoft/page/32/mode/2up?q=%22absolute+Malerei%22> (20.03.2023)

14.07.1906

Georg Fuchs – Rembrandt

Goethe hat die Aktivität des Lichtes zur Grundlage seiner „Farbenlehre“ genommen und damit den Anfang gemacht zur Ergründung der innersten Gesetze der neuen Kunst, die mit Rembrandt geboren wurde und die, genau genommen, die erste neue Kunstanschauung ist, die seit der Antike in unserer europäischen Kultur auf der Bildfläche erschienen ist. Alle Kunst bis dahin war nur ein Fortklingen des antiken Prinzips, das gerade in der Renaissance, in Michelangelo, wieder zu einer Vollendung herausgestiegen war, als Rembrandt die welthistorische Umkehr brachte als eine elementare Reaktion aus dem Blute und der Formgewalt des germanischen Volkstums heraus.

Goethe sagt: „Die Farben sind Taten des Lichtes, Taten und Leiden.“ Ein Heldengesang von den Taten und Leiden des Lichtes, des göttlichen Mittlers zwischen Weltgeschehen und Einzelseele, das ist von nun an jedes Werk bildnerischer Kunst. Rembrandt und alle nach ihm schufen ihre Werke aus Abstufungen des Lichtes, aus diesen Abstufungen, und nur aus ihnen, ergibt sich ihr Organismus, ihre Architektur, ihr Stil, ihr Wert. Die Farbe ist nichts als die „Skala“, die Leiter, auf der das Licht hinabsteigt aus seiner Glorie und reinsten Erscheinung in die Tiefe, ins „Nicht-Licht“, in das Dunkel. Sie ist nicht mehr Selbstzweck wie in der älteren Kunst, sie ist sogar in der Malerei entbehrlich. Die größten Meister der „absoluten Malerei“ haben — das ist überaus kennzeichnend —

fast alle schließlich den Pinsel aus der Hand gelegt und nach dem Griffel gelangt, um im Schwarz-Weiß ihr letztes Wort zu sprechen. Goya, Menzel, Manet, Whistler, Liebermann und viele andere. Der allergrößte von ihnen gar, Rembrandt, ist zugleich der vollkommenste Typus des Stiles der Lichtabstufung, der Erste und bis heute Gewaltigste im Schwarz-Weiß. In der alten Kultur gab es keine absolute Malerei als Selbstzweck. Wo wir die ihr eigentümlichen Mittel, insbesondere die Technik der Lichtabstufung in der alten Kunst angewendet finden, da treten sie immer nur als Hilfsmittel für andere Zwecke, für dekorative, architektonische Wirkungen auf, sei es auch nur als Kontraste, wie etwa bei Piero della Francesca. Die alte Kultur hatte eine absolute Malerei gar nicht nötig, denn sie hatte ja noch die Natur, sie stand zu der Natur als einem Alltäglichen, Selbstverständlichen, Allgegenwärtigen, so wie heute noch der Bauer zur Natur steht. Er findet alles andere eher abbildungswürdig als eben die Natur. Erst der in der modernen Großstadt eingeschlossene und abgeschlossene Mensch empfand das Bedürfnis, sich mit Abbildern der Natur zu umgeben. Nun entwickelte sich eine Malerei, welche diesem neuen Bedürfnis entgegenkam. Die absolute Malerei entstand mit den modernen Großstädten: in den Niederlanden, in England, in Frankreich und endlich in Deutschland wuchs sie mit den durch die neuzeitliche Maschinen-Zivilisation, durch die Industrie, den Handel, den Verkehr bedingten Menschenanhäufungen in eng bebauten Großstädten heran. Sie ist etwas ganz, ganz anderes als die religiöse und tektonische Malerei, welche uns aus früheren Zeiten allein überliefert ist. (S. 1.)

In: Münchner Neueste Nachrichten, Vorabend-Blatt, 59. Jahrgang, Nr. 325, 14. Juli 1906, München 1906, S. 1 – 2.

Verfügbarkeit: MDZ – Münchner Digitalisierungszentrum

https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00130658_00219_u001?page=1&q=%28%22absolute+Malerei%22%29 (20.03.2023)

16.01.1907

Georg Fuchs – Manet und Monet. (Zur Ausstellung in der Galerie Heinemann.)

Th. Duret hat es aus Monets eigenem Munde gehört, wie ihn die Ausstellung Manets von 1968 „tief erschüttert“ und mit einem Ruck aus der modernen Konvention herausgerissen habe. Er sah mit einem Schlage, daß das willkürliche „claireobscur“ des „altmeisterlichen“ Virtuositums alles eher war als im Sinne der alten Meister, daß die Schatten, durch die man es fabrizierte, gar keinem inneren Erlebnis entsprangen, sondern aus träger Gewöhnung an ein starres dekoratives Schema hineingemokelt wurden. Das war ein Schlag mitten ins Gesicht jedes großen Alten; denn nichts ist offensichtlicher, als daß alle Großen der absoluten Malerei einen willkürlichen, lichtlosen Schatten und Halbschatten gemieden haben wie die Pest. Sientemalen das absolute malerische Kunstwerk sich in einer vollkommenen Lichtrhythmik verwirklicht, und niemals anders, so war es das Streben aller, das Licht durchzuführen als Mittel der Artikulation so weit es nur reichen wollte, so weit ihre Palette das farbige Substrat dafür hergab. Die tiefste Dunkelheit — das Schwarz miteingeschlossen — konnte nichts sein als die tiefste Lichtstufe, mußte also Farbe sein, so farbig als nur irgend möglich. Es ist seltsam, wie Monet, nachdem er so das Wesen der Tradition an Manets Hand verstanden hatte, sofort am rechten Punkte einsetzte. Wenn man von einem äußersten Werke des Meisters, der seit Rembrandt die absolute Malerei am weitesten voran geführt hatte, wenn man von einer der kühnsten Skizzen Constables aus auf die Monets blickt, die hier bei Heinemann als seine stärksten Zeugen auftreten („Boulevard des Capucines“, „Die Themse“, „Blick auf Paris“, „Die Felsen von St. Adresse“), so hat man das deutliche Gefühl: das mußte so kommen! Es mußte ganz besonders so kommen, wenn ein Franzose den Constable aufgriff und fortbildete nach der rhythmischen Gesetzmäßigkeit seiner Rasse und in rückhaltloser Hingabe an die Erlebnisse, welche ihm aus der Atmosphäre seiner Heimat in die Seele drangen. Es ist das urfranzösische Temperament, das ihn — wie übrigens auch Pissarro und Sisley — endlich hinriß, den immerhin noch breiten Pinselstrich Manets zu beflügeln. Nachdem ihnen die inneren Augen aufgegangen und ihnen nun unermeßliche Wonnen und Wunder aus den alleralltäglichsten Dingen, aus den Straßen von Paris, aus den Wassern der Seine, aus den flachen Feldern und den felsigen Küsten aufstiegen, da hielt es sie nicht mehr, sie mußten mit eiligeren Takten den sich unaufhörlich drängenden Erlebnissen auf den Fersen bleiben. Der Pinselstrich wird immer kürzer abgesetzt, er wird endlich zum Punkt. Und jeder Punkt ein Lichtkörper. Daraus formulierte dann schließlich Seurat die Theorie der Teilung, den Pointillismus, der die ungebrochenen Farben des Spektrums unvermittelt nebeneinander setzen heißt und den Zusammenklang erst im Auge des Beschauers sich erzeugen läßt. Hier war dann ganz offen ausgesprochen, daß auch der dunkelste Wert im malerischen Organismus kein „Nicht-Licht“ sei, sondern zeugendes, lebendiges Licht. Goethe wäre außer sich geraten vor Freude, wenn er diese Bestätigung seiner Farbenlehre durch die Kunst noch erfahren hätte. Aber wenn er die absolute Malerei schon so hätte anschauen und erleben können wie wir, so würde, er diese Bestätigung schon bei Rembrandt gefunden haben. (S. 2.)

In: Münchener Neueste Nachrichten, Vorabend-Blatt, 60. Jahrgang, Nr. 25, 16. Januar 1907, München 1907, S. 1 – 2.

Verfügbarkeit: MDZ – Münchner Digitalisierungszentrum

https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00130682_00215_u001?page=2.3&q=%28%22absolute+Malerei%22%29 (20.03.2023)

Anmerkung: Dieser Text stimmt in zahlreichen Passagen mit Fuchs' Artikeln aus den Münchner Neuesten Nachrichten überein.

Goethe hat die Aktivität des Lichtes zur Grundlage seiner „Farbenlehre“ genommen und damit den Anfang gemacht zur Ergründung der innersten Gesetze der neuen Kunst, die mit Rembrandt geboren wurde und die, genau genommen, die erste neue Kunstanschauung ist, die seit der Antike in unserer europäischen Kultur auf der Bildfläche erschienen ist. Alle Kunst bis dahin war nur ein Fortklingen des antiken Prinzips, das gerade in der Renaissance, in Michelangelo, wieder zu einer Vollendung heraufgestiegen war, als Rembrandt die welthistorische Umkehr brachte als eine elementare Reaktion aus dem Blute und der Formgewalt des germanischen Volkstums heraus.

Goethe sagt: »Die Farben sind Taten des Lichtes, Taten und Leiden.« Ein Heldengesang von den Taten und Leiden des Lichtes, des göttlichen Mittlers zwischen Weltgeschehen und Einzelseele, das ist von nun an jedes Werk bildnerischer Kunst Rembrandt und alle nach ihm schufen ihre Werke aus Abstufungen des Lichtes, aus diesen Abstufungen, und nur aus ihnen ergibt sich ihr Organismus, ihre Architektur, ihr Stil, ihr Wert. Die Farbe ist nichts als die „Skala“, die Leiter, auf der das Licht hinabsteigt aus seiner Glorie und reinsten Erscheinung in die Tiefe, ins „Nicht-Licht“, in das Dunkel. Sie ist nicht mehr Selbstzweck wie in der älteren Kunst, sie ist sogar in der Malerei entbehrlich. Die grössten Meister der „absoluten Malerei“ haben — das ist überaus kennzeichnend — fast alle schliesslich den Pinsel aus der Hand gelegt und nach dem Griffel gelangt, um im Schwarz-Weiss ihr letztes Wort zu sprechen. Goya, Menzel, Manet, Courbet und viele andere. Der allergrösste von ihnen gar, Rembrandt, ist zugleich der vollkommenste Typus des Stiles der Lichtabstufung, der Erste und bis heute Gewaltigste im Schwarz-Weiss. In der alten Kultur gab es keine absolute Malerei als Selbstzweck. Wo wir die ihr eigentümlichen Mittel, insbesondere die Technik der Lichtabstufung in der alten Kunst angewendet finden* da treten sie immer nur als Hilfsmittel für andere Zwecke, für deko-frative, architektonische Wirkungen auf, sei es auch nur ab Kontraste, wie etwa bei Piero de la Francesca. Die alte Kultur hatte eine absolute Malerei gar nicht nötig, denn sie hatte ja noch die Natur, sie stand zu der Natur als einem Alltäglichen, Selbstverständlichen, Allgegenwärtigen, so wie heute noch der Bauer zur Natur steht. Er findet alles andere eher abbildungswürdig als eben die Natur. Erst der in der modernen Grosstadt eingeschlossene und abgeschlossene Mensch empfand das Bedürfnis, sich mit Abbildern der Natur zu umgeben. Nun entwickelte sich eine Malerei, welche diesem neuen Bedürfnis entgegenkam.

Es ist unbedingt John Constable, welcher diese Entwicklung, die von Rembrandt ihren Ursprung nahm, fortführte in die moderne Malerei hinein. Wir erleben es, indem wir von den früheren zu den späteren Bildern fortschreiten, förmlich mit wie er sich aus der überkommenen holländischen Manier hinaufarbeitet auf die Höhe, von der aus er zum ersten Male das Licht und die Luft gesehen und erfasst hat so wie diese Elemente dann durch ihn zum Besitz der modernen Malerei geworden sind; man erlebt es mit wie er von Ruisdael und van Goyen frei wird und frei wandelt bis zu der Steile, an der dann ein Corot, Menzel, Friedrich einsetzen konnte. Constable malte nicht Bäume und Wiesen und Ackerschollen, nicht Vieh noch Mensch noch Dorf noch Burg: er malte das Licht, die lichtdurchflutete Luft und alles Irdische, alles „Landschaftliche“ im Sinne der Holländer, alles, was vor ihm der Zweck der Landschaftsmalerei gewesen, das ward für ihn nun zum Mittel, zum Mittel der rhythmischen Gliederung der Lichtmassen, der Lichtbewegung. So bedeutet denn sein Auftreten einen Wendepunkt in der Geschichte der europäischen Landschaftsmalerei, und es bedarf nur eines Blickes auf ein Bild wie etwa die „Kalkbrennerei“, um zu erkennen, dass selbst die jüngsten Erscheinungen auf diesem Gebiete (die Dachauer und Leistikow f mit einbegriffen) schon in ihm vorgebildet von ihm ermöglicht sind, die Franzosen gleichfalls mit einbegriffen. Wer denkt vor dem „Flusstal des Stour“ und „Gelbe Farm“ nicht an Corot! — Eminent charakteristisch für ihn ist die „Ansicht von Dedham Vale“, wo Erde, Gebüsch und Wasserspiegel durchaus als Widerstand gegen die Luft, als hemmende und rhythmisch unterbrechende Elemente gegen das Licht wirken. Das Bild webt sich zusammen aus dem Hin und Wider, das durch den Kampf des nach Alldurchdringung sehnächtigen Lichtes gegen das Dunkel sich ergibt. (S. 51 – 54.)

* * *

Die absolute Malerei entstand mit den modernen Grossstädten: in den Niederlanden, in England, in Frankreich und endlich in Deutschland wuchs sie mit den durch die neu-zeitliche Maschinen-Zivilisation, durch die Industrie, den Handel, den Verkehr bedingten Menschenanhäufungen in eng bebauten Grosstädten heran. Sie ist etwas ganz, ganz anderes als die religiöse und tektonische Malerei, welche uns aus früheren Zeiten allein überliefert ist. Es ist also notwendig, dass wir einsehen lernen, wie zwei der Herkunft, dem Zwecke und der stilistischen Wesenheit nach grundverschiedene Arten der künstlerischen Flächen- Einst heute unter dem Begriffe „Malerei“ subsumiert werden. Hier Manet, dort Puvis de Chavanne; hier Liebermann, dort Hodler. Wenn beiderlei Künste fast ein Jahrhundert lang als eine Kunst aufgefasst wurden, so lag dies in Deutschland an dem Mangel einer Kultur, innerhalb deren die architektonisch-dekorative Malerei hätte zur Verwendung gelangen können. Sie war genötigt, für den Markt für die Ausstellungen und Sammlungen zu arbeiten, und schloss daher ein Kompromiss mit der „absoluten Malerei“, ein Kompromiss, dessen klassischer Vertreter und Vollender f kein geringerer als Arnold

Böcklin ist Allein, es ist bekannt, wie schwer Böcklin daran trug, dass er niemals in seinem Leben dazu kam, im gegebenen Räume al fresco im „grossen Stil“ zu malen. Dennoch hat sich selbst im Kompromiss sein Genius so gewaltig manifestiert, dass er nicht zum wenigsten dazu beigetragen, den Irrtum zu befestigen, als ob das Kompromiss zwischen architektonisch-dekorativer Kunst und absoluter Malerei „die moderne Malerei“ schlechthin wäre.

Heute ist unter dem Einflüsse einer sich konsolidierenden modernen Kultur in Deutschland die Reaktion gegen das in Böcklin vollendete Kompromiss im vollen Zuge. Auf der einen Seite scheiden sich die Träger der monumentalen und der dekorativen Gestaltungskraft aus und verlangen nach einem rhythmischen Zusammenwirken mit der Architektur. Sie wollen rhythmische Gliederung von Flächen durch Farbe und Linie. Wenn Klausewitz vom Kriege gesagt hat, er sei „eine Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln“, so kann man von dieser Kunst behaupten, sie sei „eine Fortsetzung der Architektur mit anderen Mitteln“. Hier sind die Naturformen theorethisch ganz entbehrlich; eine Rhythmik aus Linien und Farbflecken kann allein schon zum Ziele führen. Wenn aber Naturformen herangezogen werden, dann nur aus der Vorstellung und nur als Hilfsmittel und Träger rhythmischer Bau- oder Flächen-Glieder.

Auf der anderen Seite konzentrieren sich die „absoluten“ Maler im Sinne des Rembrandt, Velasquez, Constable, Corot, Courbet, Manet, Leibl, Liebermann; sie kündigen das unnatürliche Bündnis mit der Dekoration und richten sich ganz auf das Bedürfnis, aus dem ihre Kunstweise entsprungen ist. Der sensitive Mensch der Grossstadt, von der Natur, von Feld und Wald, von Berg und Heide, vom nackten Leibe und von der unbeschränkt flutenden, mannigfaltigsten Majestät des Lichtes getrennt und eben dämm von inbrünstiger Sehnsucht danach gequält, will sich umgeben mit möglichst getreuen, möglichst fein und reich geschauten, möglichst stark, tief und persönlich empfundenen Abbildern der fernen Natur. Durch sie will er die Natur nicht nur sehen, sondern erleben, und wieder erleben lernen um aus dem Trott eines totunglücklichen Arbeitsinsekts ohne Orientierung, Ziel, Sinn und Harmonie wieder den Weg in die grosse Harmonie des Weltgeschehens zu finden. [...] (S. 54 – 56.)

In: Georg Fuchs, Deutsche Form. Betrachtungen zur Deutschen Jahrhundertausstellung und die Münchner Retrospektive, München, Leipzig ²1907, S. 47 – 66.

Verfügbarkeit: Internet Archive

<https://archive.org/details/deutscheform00unkngoog/page/n72/mode/2up?q=%22absolute+Malerei%22> (20.03.2023)

1907

Wilhelm Worringer – Abstraktion und Einfühlung

[...] Die moderne Ästhetik, die den entscheidenden Schritt vom ästhetischen Objektivismus zum ästhetischen Subjektivismus gemacht hat, d. h. die bei ihren Untersuchungen nicht mehr von der Form des ästhetischen Objektes, sondern vom Verhalten des betrachtenden Subjekts ausgeht, gipfelt in einer Theorie, die man mit einem allgemeinen und weiten Namen als Einfühlungslehre bezeichnen kann. (S. 2.)

[...]

Riegl führte zuerst in die kunstgeschichtliche Untersuchungsmethode den Begriff des „Kunstwollens“ ein. Unter „absolutem Kunstwollen“ ist jene latente innere Forderung zu verstehen, die, gänzlich unabhängig von dem Objekte und dem Modus des Schaffens, für sich besteht und sich als Wille zur Form gebärdet. Sie ist das primäre Moment jedes künstlerischen Schöpfens und jedes Kunstwerk ist seinem innersten Wesen nach nur eine Objektivation dieses a priori vorhandenen absoluten Kunstwollens. Die kunstmaterialistische Methode, die, wie ausdrücklich zu betonen ist, nicht ohne weiters mit Gottfried Semper zu identifizieren, sondern teilweise auf einer mißverstandenen kleinlichen Auslegung seines Werkes basiert, sah im primitiven Kunstwerk ein Produkt der drei Faktoren : Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik. Die Kunstgeschichte war für sie im letzten Grunde eine Geschichte des Könnens. Die neue Anschauung dagegen betrachtet die Entwicklungsgeschichte der Kunst f als eine Geschichte des Wollens, von der psychologischen Voraussetzung ausgehend, daß das Können nur eine sekundäre Folgeerscheinung des Wollens ist. Die Stileigentümlichkeiten vergangener Epochen sind also nicht auf ein mangelndes Können, sondern auf ein andersgerichtetes Wollen zurückzuführen. Das Ausschlaggebende ist also das, was Riegl „das absolute Kunstwollen“ nennt und das durch jene drei Faktoren Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik nur modifiziert wird. „Diesen drei Faktoren kommt nicht mehr jene positive schöpferische Rolle zu, die ihnen die materialistische Theorie zugedacht hat, sondern eine hemmende, negative: sie bilden gleichsam die Reibungskoeffizienten innerhalb des Gesamtproduktes.“ (S. 8 – 9.)

[...]

Die eigentliche Kunst hat jederzeit ein tiefes psychisches Bedürfnis befriedigt, nicht aber f den reinen Nachahmungstrieb, die spielerische Freude an der Nachformung des Naturvorbildes. Die Gloriole, die den Begriff Kunst umschwebt, all die verehrende Hingabe, die sie zu allen Zeiten genossen, kann doch psychologisch nur motiviert werden, indem man an eine Kunst denkt, die aus psychischen Bedürfnissen entstanden, psychische Bedürfnisse befriedigt. [...] Der Wert eines Kunstwerks, das was wir seine Schönheit nennen, liegt allgemein gesprochen in seinen Beglückungswerten. Diese Beglückungswerte stehen natürlich in einem kausalen Verhältnis zu jenen psychischen Bedürfnissen, die sie befriedigen. Das „absolute Kunstwollen“ ist also der Gradmesser für

die Qualität jener psychischen Bedürfnisse. Eine Psychologie des Kunstbedürfnisses — von unserem modernen Standpunkt aus gesprochen; des Stilbedürfnisses — ist noch nicht geschrieben. Sie würde eine Geschichte des Weltgefühls sein und als solche gleichwertig neben der Religionsgeschichte stehen. Unter Weltgefühl verstehe ich den psychischen Zustand, in dem die Menschheit jeweilig sich dem Kosmos gegenüber, den Erscheinungen der Außenwelt gegenüber befindet. Dieser Zustand verrät sich in der Qualität der psychischen Bedürfnisse d. i. in der Be- $\mathfrak{f}$ schaffenheit des absoluten Kunstwollens und findet seinen äußerlichen Niederschlag im Kunstwerk, nämlich im Stil desselben, dessen Eigenart eben die Eigenart der psychischen Bedürfnisse ist. So lassen sich an der Stil-Entwicklung der Kunst die verschiedenen Abstufungen des sogenannten Weltgefühls ebenso ablesen wie an der Thea- $\mathfrak{g}$ onie der Völker. Jeder Stil stellte für die Menschheit, die ihn aus ihren psychischen Bedürfnissen heraus schuf, die höchste Beglückung dar. (S. 11 – 13.)

[...]

Als dieser Gegenpol des Einfühlungsbedürfnisses erscheint uns der Abstraktionsdrang. (S. 14.)

[...]

Wir stellen also den Satz auf: die einfache Linie und ihre Weiterbildung in rein geometrischer Gesetzmäßigkeit mußte für den durch die Unklarheit und Verworrenheit der Erscheinungen beunruhigten Menschen die größte Beglückungsmöglichkeit darbieten. Denn hier ist der letzte Rest von Lebenszusammenhang und Lebensabhängigkeit getilgt, hier ist die höchste absolute Form, die reinste Abstraktion erreicht; hier ist Gesetz, ist Notwendigkeit, wo sonst überall die Willkür des Organischen herrscht. Nun aber dient solcher Abstraktion kein Naturobjekt als Vorbild. „Von dem Naturobjekt unterscheidet sich die geometrische Linie eben dadurch, daß sie nicht im Naturzusammenhang steht. Was ihr Wesen ausmacht, gehört freilich der Natur an. Die mechanischen Kräfte sind Naturkräfte. Aber sie sind in der geometrischen Linie und den geometrischen Formen überhaupt aus dem Naturzusammenhang und unendlichen Wechselspiel der Naturkräfte herausgenommen und für sich zur Anschauung gekommen.“ (Lipps, Ästhetik. 249.) Diese reine Abstraktion konnte natürlich nie erreicht werden, sobald ein tatsächliches Naturvorbild zu Grunde lag. Es fragt sich also: wie verhielt sich der Abstraktionsdrang den Dingen der Außenwelt gegenüber? Wir betonten schon, daß es nicht der Nachahmungstrieb gewesen — die Geschichte des Nachahmungstriebes ist eine andere als die Geschichte der Kunst — der zur künstlerischen Wiedergabe eines Naturvorbildes zwang. Vielmehr sehen wir darin das Bestreben, das einzelne Objekt der Außenwelt, soweit es besonders das Interesse erweckte, aus seiner Verbindung und Abhängigkeit von den $\mathfrak{f}$ anderen Dingen zu erlösen, es dem Lauf des Geschehens zu entreißen, es absolut zu machen. (S. 20 – 21.)

[...]

Vor Allem muß man sich darüber klar sein, daß die genannte Begriffsvermengung zum größten Teil eine Folgeerscheinung der von uns falsch aufgefaßten Antike und Renaissance ist. Denn unter dem Banne dieser beiden Epochen stehen wir vollständig. Beide Epochen stellen nun die Blüte des Naturalismus dar. Aber was ist in diesem Falle Naturalismus? Die Antwort lautet: die Annäherung an das Organisch-Lebenswahre, aber nicht, weil man ein Naturobjekt lebensgetreu in seiner Körperlichkeit darstellen wollte, nicht weil man die Illusion des Lebendigen geben wollte, sondern weil das Gefühl für die Schönheit organisch-lebenswahrer Form wach geworden war und weil man diesem Gefühl, das das $\mathfrak{f}$ absolute Kunstwollen beherrschte, Befriedigung verschaffen wollte. Das Glück des Organisch-Lebendigen, nicht das des Lebenswahren erstrebte man. Vom Inhaltlichem als dem Sekundären jeder künstlerischen Darstellung ist natürlich bei diesen Definitionen abgesehen. Das absolute Kunstwollen, wie es sich am reinsten immer in der Ornamentik offenbart, wo das Inhaltliche den Tatbestand nicht verschleiern kann, bestand also z. B. zur Zeit der Renaissance nicht darin, Dinge der Außenwelt nachzubilden oder sie in ihrer Erscheinung wiederzugeben, sondern darin, die Linien und Formen des Organisch-Lebensvollen, den Wohlklang seiner Rhythmik und sein ganzes innerliches Sein nach außen in idealer Unabhängigkeit und Vollkommenheit zu projizieren, um in jeder Schöpfung gleichsam einen Schauplatz zu schaffen für eine freie ungehemmte Betätigung des eignen Lebensgefühles. (S. 26 – 27.)

[...]

Da wir die Rolle, die das Naturvorbild im Kunstwerk spielt, nur als eine sekundäre anerkennen und ein absolutes Kunstwollen, das sich der Außendinge nur als verwendbarer Objekte bemächtigt, als primären Faktor im psychischen Entstehungsprozeß des Kunstwerkes annehmen, so ist es klar, daß wir die eben ausgesprochene landläufige Deutung des Begriffes Stil nicht annehmen können, denn diese involviert ja als primären und ausschlaggebenden Faktor das Bestreben, das Naturvorbild wiederzugeben. (S. 33)

[...]

Aus den Darlegungen des ersten Kapitels ist in Erinnerung, daß wir als Ausgangspunkt des künstlerischen Schaffenstriebes, als Inhalt des absoluten Kunstwollens, den Drang nahmen, angesichts des verwirrenden und beunruhigenden Wechselspiels der Außenwelt-Erscheinungen Ruhepunkte, Ausruhmöglichkeiten zu schaffen, $\mathfrak{f}$ Notwendigkeiten, in deren Betrachtung der von der Willkür der Wahrnehmungen erschöpfte Geist Halt machen konnte. Dieser Drang mußte seine erste Befriedigung in der reinen geometrischen Abstraktion finden, welche, von allem äußeren Weltzusammenhang erlöst, eine Beglückung darstellt, die ihre geheimnisvolle Erklärung nicht im Intellekt des Betrachtenden, sondern in den tiefsten Wurzeln seiner körperlich-seelischen Konstitution findet. Ruhe und Beglückung konnte nur da eintreten, wo man einem Absoluten gegenüberstand. (S. 33 – 34.)

[...]

In der Notwendigkeit und Unverrückbarkeit der geometrischen Abstraktion konnte er [der Mensch] ausruhen. Sie war scheinbar von aller Abhängigkeit von den Dingen der Außenwelt wie von dem betrachtenden Subjekte selbst gereinigt. Sie war die für den Menschen einzig denkbare und erreichbare absolute Form. Aber bei dieser absoluten Form konnte er sich nicht begnügen, sein nächstes Bestreben mußte sein, auch das einzelne Ding der Außenwelt, das seine Aufmerksamkeit am stärksten in Anspruch nahm, jenem absoluten Werte zu nähern, d. h. es herauszureißen aus dem Fluß des Geschehens, es von aller Zufälligkeit und Willkür zu befreien, es in den Bereich des Notwendigen zu heben, mit einem Wort es zu verewigen. Da die absolute Abstraktion nicht mehr zu erreichen war, sobald ein Naturvorbild zu Grunde lag, so konnte alle Erfüllung nur annähernde Erfüllung sein. (S. 37.)

[...]

Es liegt im Wesen der Ornamentik, daß in ihren Erzeugnissen das Kunstwollen eines Volkes am reinsten und ungetrübtesten zum Ausdruck kommt. Sie bietet gleichsam ein Paradigma, an dem man die spezifischen Eigentümlichkeiten des absoluten Kunstwollens klar ablesen kann. (S. 50.)

[...]

In: Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Universität Bern, Neuwied 1907.

Verfügbarkeit: Internet Archive u.a. (Beim angegeben Link, handelt es sich um eine andere Auflage, als jene welche hier zitiert wurde)

<https://ia902902.us.archive.org/0/items/abstraktionunde00worrwoft/abstraktionunde00worrwoft.pdf> (21.03.2023)

1908

Georg Fuchs – Wilhelm Trübner und sein Werk

Anmerkung: Auch in *Wilhelm Trübner und sein Werk* finden sich zahlreiche idente Textpassagen aus früheren Texten Fuchs⁴.

In der Tat ist das angeblich von Manet „aufgebrachte“ Prinzip des „Impressionismus“ schon längst vor ihm angewandt worden — nämlich immer dann, wenn einer sich den Mut fasste, die tonigen Schemata zu vergessen und rückhaltlos seiner Anschauung zu folgen. Das Prinzip geht durch die ganze „absolute Malerei“ seit ihren Uranfängen — eben weil es das Grundprinzip dieser Kunst ist. Manets Tat war also nicht ein Umsturz der Tradition, sondern ganz im Gegenteil: eine Wiederaufrichtung der grossen Überlieferung. Er wirkte als „Revolutionär“ auf seine Zeitgenossen lediglich deshalb, weil er der in konventioneller Tonigkeit erstarrten offiziellen „Kunst“ seiner Zeit — die überhaupt keine Tradition hatte, sondern, wie bei uns, eine auf äusserlichen Effekt berechnete, imitatorische Virtuosenmache war — die echte, wahrhaftige Tradition entgegensetzte. (S. 61.)

[...]

Also auch nicht von einem „Neo-Impressionismus“. Claude Monet, der als der „Vater“ dieser angeblich noch neueren „Richtung“ gilt, hat nichts getan — und deshalb ist er ein wahrer Künstler —, als die Tradition aus den Händen Manets zu übernehmen und nun seinerseits weiterzuführen. Th. Duret hat es aus Monets eigenem Munde gehört, wie ihn die Ausstellung Manets von 1863 „tief erschüttert“ und mit einem Ruck aus der Konvention herausgerissen habe. Es ist ein ähnliches Erlebnis wie das, welches Trübner hatte, als er Leibl kennen lernte. Er sah mit einem Schlage, dass das willkürliche „claireobscur“ des „altmeisterlichen“ Virtuositums alles eher war als im Sinne der alten Meister, dass die Schatten, durch die man es fabrizierte, gar keinem inneren Erlebnis entsprangen, sondern aus träger Gewöhnung an ein starres dekoratives Schema hineingemokelt wurden. Das war ein Schlag mitten ins Gesicht jedes grossen Alten; denn nichts ist offensichtlicher, als dass alle Grossen der absoluten Malerei einen willkürlichen, lichtlosen Schatten und Halbschatten gemieden haben wie die Pest. Sintemalen das absolute malerische Kunstwerk sich in einer vollkommenen Lichtrhythmik verwirklicht, und niemals anders, so war es das Streben aller, das Licht durchzuführen als Mittel der Artikulation so weit es nur reichen wollte, so weit ihre Palette das farbige Substrat dafür hergab. Die tiefste Dunkelheit — das Schwarz miteingeschlossen — konnte nichts sein als die tiefste Lichtstufe, musste also Farbe sein, so farbig als nur irgend möglich. Es ist ganz seltsam, wie Monet und Trübner, nachdem sie so das Wesen der Tradition jener an Manets, dieser an Leibls Hand verstanden hatten, sofort am rechten Punkte einsetzten. Wenn man von einem äussersten Werke des Meisters, der seit Rembrandt die absolute Malerei am weitesten voran geführt hatte, wenn man von einer der kühnsten Skizzen Constables aus auf die Monets blickt, die als seine stärksten Zeugen auftreten, so hat man das deutliche Gefühl: das musste so kommen! (S. 62.)

[...]

Es ist das französische Temperament, das ihn [Monet] — wie übrigens auch Pissarro und Sisley — endlich hinriss, den immerhin noch breiten Pinselstrich Manets zu beflügeln. Nachdem ihnen die inneren Augen aufgegangen und ihnen nun unermessliche Wonnen und Wunder aus den alleralltäglichsten Dingen, aus den Strassen von Paris, aus den Wassern der Seine, aus den flachen Feldern und den felsigen Küsten aufstiegen, da hielt es sie nicht mehr, sie mussten mit eiligeren Takten den sich unaufhörlich drängenden Erlebnissen auf den Fersen bleiben. Der Pinselstrich wird immer kürzer abgesetzt, er wird endlich zum Punkt. Und jeder Punkt ein Lichtkörper. Daraus

formulierte dann schliesslich Seurat die Theorie der Teilung, den Pointillismus, der die ungebrochenen Farben des Spektrums unvermittelt nebeneinander setzen heisst und den Zusammenklang erst im Auge des Beschauers sich erzeugen lässt. Hier war dann ganz offen ausgesprochen, dass auch der dunkelste Wert im malerischen Organismus kein „Nicht-Licht“ sei, sondern zeugendes, lebendiges Licht. Genau dasselbe wollte Trübner erreichen, als er, um den Takt der Pinselarbeit zu beflügeln, die noch von Leibl mit zeichnerischen Kurvaturen durchwogte Fläche in kleine und kleinste Flächen, in würfelartige Zellen zerlegte — eine Methode, die Leibl nur vorübergehend angewandt hatte, zum Gesetz erhebend. Goethe wäre ausser sich geraten vor Freude, wenn er diese Bestätigung seiner Farbenlehre durch die Kunst noch erfahren hätte. Aber wenn er die absolute Malerei schon so hätte anschauen und erleben können wie wir, so würde er diese Bestätigung schon bei Rembrandt gefunden haben. Ein Blick auf Frans Hals genügt, um davon zu überzeugen, dass dieses Prinzip implicite dem Wesen der freien Malerei überhaupt innewohnt. (S. 63.)

In: Georg Fuchs, Wilhelm Trübner und sein Werk, München, Leipzig 1908.

Verfügbarkeit: Internet Archive

<https://archive.org/details/wilhelmtrubnerun01fuchgoog/page/n9/mode/2up?q=%22absolute+Malerei%22> (21.03.2023)

1909

Heinrich Ernst Kromer – Kunstwerk und Bild

Aber es ist doch bei manchem Werke – immer vorausgesetzt, daß der Künstler in Auffassung und Technik reif sei! – eine strengere Unterscheidung bei der Wertung zu machen; die Maler selber fühlen das, und machen, gleichviel ob bewußt oder unbewußt, diese Rangabstufung heute noch. Und der eingestandene oder uneingestandene Ehrgeiz eines jeden ist doch, von der Studie zum Bild oder zur strenger gefaßten Komposition vorzuschreiten. Dabei pflegt auch der extremste Moderne zuzugestehen, daß nur ein mehr oder minder großes Maß von Denken aus der Studie heraus zum Bild und zur Komposition führt und daß das was man heute „absolute Malerei“ nennt, dabei etwas sehr Wünschenswertes und Löbliches ist, aber nicht das Ausschlaggebende, indem es immer auf der Stufe des rein Technischen stehen bleibt. (S. 574.)

In: Fritz Schwartz (Hg.) Die Kunst für Alle, Vierundzwanzigster Jahrgang, 1908 – 1909, Heft 24, München 1909, S. 574 – 582.

Verfügbarkeit: Heidelberger historische Bestände – digital

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1908_1909 (21.03.2023)

1909

Karl M. Kuzmany – Von Ausstellungen und Sammlungen

Wilhelm Ludwig Lehmanns Landschaftskunst zu studieren, bot eine Kollektivausstellung im Kunstverein [München] erwünschte Gelegenheit. Lehmann vereinigt in merkwürdigerweise intime Auffassung mit einem großartigen, echten Pathos der Darstellung. Er sitzt den Sommer über und bis spät in den Herbst hinein in dem Moosdörflein Etzenhausen bei Dachau und studiert die eigenartig reizvolle Landschaft, studiert besonders den Himmel. Er ist ein Wolkenmaler von hervorragender Qualität, mit keinem anderen leicht zu vergleichen: höchstens mit seinem Landsmann Stäbli trifft er sich in der Art, schwere, finstere, düstere Himmelstimmungen im Bilde festzuhalten. Obwohl Lehmanns Bilder in erster Linie als absolute Malerei zu qualifizieren sind, besitzen sie über ihre technischen Vorzüge hinaus einen feinen, unverwischbaren Stimmungsgehalt: meist sind sie ernst, als wollten sie die ganze tiefe Andacht zur Natur, die ihren Meister beseelt, zum Ausdruck bringen. Doch ist damit nicht gesagt, daß eine gewisse monotone Feierlichkeit die Dominante oder gar die Alleinherrscherin der Lehmannschen Kunst sei. Der Maler besitzt im Gegenteil eine große Elastizität, und sein Stil ist auch, wie der jeder starken Individualität von charakteristischer Unverkennbarkeit, so sind doch seine Motive desto vielartiger. Ja, er verläßt sogar zuweilen sein engeres Arbeitsgebiet, malt bunte, lustige Hafenbilder, Marinen und Figürliches von bedeutendem Aussehen. Immerhin möchte ich diese Arbeiten im Werke Lehmanns nicht überhandnehmen sehen. Er hat uns soviel in Form und Farbe der Landschaft zu geben und von seiner überraschend neuartigen Anschauung der Natur zu sagen, daß er wohl kaum Zeit finden kann zu Aufgaben, die seinem Wesen und seiner künstlerischen Berufung ferner liegen. (S. 196.)

In: Fritz Schwartz (Hg.) Die Kunst für Alle, Vierundzwanzigster Jahrgang, 1908 – 1909, München 1909, S. 190 – 198.

Verfügbarkeit: Heidelberger historische Bestände – digital

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1908_1909 (21.03.2023)

1909

Georg Jakob Wolf – Die Secessionsgalerie in München

Von Richard Pietzsch gab es zwei große Isartalbilder, das eine in österlicher Vorfrühlingsstimmung, das andere im vollen Lenz, doch schlängelt sich der Fluß nicht in traditioneller, frühlingssüßlicher idyllischer Schäferanmut durch blumenzarte Auen, sondern er quillt schäumend über und führt mächtige Massen grauen Hochwassers daher. Die Stimmung ist in beiden Fällen völlig ausgeschöpft, und als absolute Malerei gehören die Bilder zum Besten, was Pietzsch bisher gemalt. (S. 500.)

In: Fritz Schwartz (Hg.) Die Kunst für Alle, Vierundzwanzigster Jahrgang, 1908 – 1909, München 1909, S. 497 – 504.

Verfügbarkeit: Heidelberger historische Bestände – digital

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1908_1909 (21.03.2023)

24.06.1909

Anonym (Fritz von Ostini zugeschrieben) – Kunstverein Rosenheim

Zügel, der «bekannte Tiermaler, der mit seinen Gemälden in fast sämtlichen Galerien des In- und Auslandes vertreten ist, bringt uns auch hier ein prächtiges Bild „Kühe im Moor“. In diesem Bilde entfaltet Zügel seine ganze Kunst. Zwei Kühe von der Sonne beschienen, in pikanter Beleuchtung, alles ohne merkbares Arrangement und doch wie fesselnd, absolute Malerei, bei welcher alles als Licht und Färb «empfunden ist. In der Nähe gesehen gleißt und funkelt das nur so von den stärksten Farben aber schon in einer kurzen Entfernung wachsen diese zu einer ruhigen Gesamtwirkung zusammen. In gleicher Weise sind auch die Enten von Franz Graeßl in Licht und Farbe durchgeführt.

In: Rosenheimer Anzeiger, 55. Jahrgang, No. 141, 24. Juni 1909, S. 2.

Verfügbarkeit: MDZ – Münchner Digitalisierungszentrum

https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00063934_00973_u001?page=2,3&q=%28%22absolute+Malerei%22%29 (21.03.2023)

1909

Hugo von Tschudi – Die Sammlung Arnhold

Ein Bild von Jacque, auf dem sich ein Hirt mit seiner Schafherde in starker Silhouette gegen den lichten Abendhimmel absetzt, gibt eine Millet-Wirkung etwas vergrößert wieder. Auch ein braves Viehstück von Emile van Marck vertritt nur in unzureichender Weise die Kunst seines grösseren Lehrers Troyon.

Isabey's Kircheninneres, in dem eine Messe abgehalten wird, muss mit seiner gedämpften, wenn auch überaus geschmackvollen Farbigeit, der diskreten, aber absichtlichen Lichtführung, nicht minder durch die Schablonenhaftigkeit des Vorwurfs in seinem Entstehungsjahr 1874 schon völlig als vieux jeu angemutet haben. Bildern dieser Art gegenüber wirkt der Courbet der Sammlung Arnhold ganz tendenzlos, als absolute Malerei. Keine Erzählung, kein interessantes Motiv, nicht einmal Stimmung, nichts als ein Teppich grüner Töne von reichster Schattierung. Dass ein verschwiegener Waldteich, von hohen Eichen umstanden, dargestellt ist, erscheint nur wie ein Vorwand für diese Symphonie in Grün. Etwas aus der Rolle fällt der Künstler mit dem Figürchen des Badenden, der ins Wasser steigt. Es ist aber nebensächlich behandelt, fast schemenhaft, ohne Modellierung, und stört so den Charakter dieser flächig wirkenden Malerei nicht. (S. 54.)

In: Karl Scheffler (Red.), Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe, Jahrgang VII, Berlin 1909, S. 45 – 62.

Verfügbarkeit: Heidelberger historische Bestände – digital

<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kk1909/0059/image.info> (21.03.2023)

1910

Gelett Burgess – The wild men of Paris

Poor, patient: Matisse, breaking his way through this jungle of art, sees his followers go whooping off in vagrom paths to right and left. He hears his own speculative words distorted, misinterpreted, inciting innumerable vagaries. He may say, perhaps: "To my mind, the equilateral triangle is a symbol and manifestation of the absolute. If one could get that absolute quality into a painting, it would be a work of art." Whereat, little madcap Picasso, keen as a whip, spirited as a devil, mad as a hatter, runs to his studio and contrives a huge nude woman composed entirely of triangles, and presents it in triumph. What wonder Matisse shakes his head and does not smile! He chats thoughtfully of the "harmony of volume" and "architectural values," and wild Braque climbs to his attic and builds

an architectural monster which he names Woman, with balanced masses and parts, with openings and columnar legs and cornices. (S. 403.)

[...]

It was in a court off the Rue D'Orsel, up I don't know how many flights of stairs. No one could have been kinder than was Braque to the impertinent, ignorant foreigner. He gave me a sketch for his painting entitled "Woman" in the Salon des Independents. To portray every physical aspect of such a subject, he said, required three figures, much as the representation of a house requires a plan, an elevation and a section. His chief preoccupation is the search for violence (he spars, too, does Braque), for a primitive emotion. He looks at Nature in order to possess it emotionally. In his sketch there is a "harmony of volume," which is a step further than any mere flat decorative effect. It is a spiritual sentiment. Now, gentle reader, look at his drawing! I had to keep my face straight.

"I couldn't portray a woman in all her natural loveliness," says Braque. "I haven't the skill. No one has. I must, therefore, create a new sort of beauty, the beauty that appears to me in terms of volume, of line, of mass, of weight, and through that beauty interpret my subjective impression. Nature is a mere pretext for decorative composition, plus sentiment. It suggests emotion and I translate that emotion into art. I want to expose the Absolute, and not merely the factitious woman." (S. 405.)

In: Clinton W. Sweet (Hg.), The Architectural Record, Vol. XXVII. No.5, New York 1910, S.400 – 414.

Verfügbarkeit: architecturalrecord.com

<https://www.architecturalrecord.com/ext/resources/news/2016/02-Feb/wild-men-of-paris-architectural-record-may-1910.pdf> (21.03.2023)

1910

Fritz von Ostini – Hanns Pellar, München

Die steigende Sehnsucht nach Phantasie in der Kunst ist eine Tatsache geworden, nicht mehr wegzuleugnen. Die „schön gemalte Rübe“ und das „wundervoll gemalte Spargelbündel“ sind Dinge für sich, wie die ganze „absolute Malerei“, die immer bestehen und gelten wird für die Kennenden, aber nicht statt, sondern neben jener Malerei, die außer ihrer farbigen Schönheit auch gegenständlichen Gehalt hat! Daß der gegenständliche Reiz kein Ersatz für den malerischen Wert sein kann, versteht sich von selbst, aber auch die malerische Bravour allein kann auf die Dauer selbst den Verständigen nicht Malerei bedeuten! Und darum werden die, die etwas zu sagen haben, etwas Eigenes, immer wieder unser Interesse fesseln. Zumal wenn das Wie interessant ist, wie bei Hanns Pellar! (S. 4.)

In: Alexander Koch (Hg.), Deutsche Kunst und Dekoration, XIII. Jahrgang, Band XXVI, April 1910 – September 1910, Darmstadt 1910, S. 3 – 10.

Verfügbarkeit: Heidelberger historische Bestände - digital

<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1910/0018/image.info> (21.03.2023)

1910

Georg Jakob Wolf – Die Ausstellung 1910 des Deutschen Künstlerbundes in Darmstadt

Soviele Namen, sovielen Individualitäten – gibt's größere Gegensätze in der deutschen Kunst als Zügel und Hofmann, als Vogeler und Liebermann, als Stuck und Trübner? Und doch ziehen sie alle am nämlichen Strang, und aller Ziel ist das gleiche: der neue Stil. Auf welchem Weg man ihn erreicht, das ist im Grunde gleichgültig, und je mehr Wege eingeschlagen werden, desto größer ist die Wahrscheinlichkeit, daß der rechte dabei ist. Zwei große Scheidungen der Marschroute empfindet man merklich: Dekoration (im besten Sinn natürlich, nicht in dem wegwerfenden Verstande, in dem man Makarts Nachahmer „Dekorateure“ nennt) — und absolute Malerei. Hier Ludwig von Hofmann — hier Wilhelm Trübner: da gibt's keine rechte Brücke, und wir werden daher wohl mitansehen müssen, wie sich der- einst der heißersehnte, heißumstrittene „neue Stil“ gabelt, in einen dekorativen Ast und in einen absolut malerischen. Was übrigens kein Schade sein wird, denn das dreimal gebenedeite goldene Zeitalter der Kunst, die Renaissance, lehrt uns, daß man damals unbeschadet des letzten gemeinsamen Grundes des Renaissance-Stils für ein Freskogemälde einen anderen bildmäßigen Ausdruck wählte als für ein Staffeleibild... (S. 558 – 559.)

In: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, Einundzwanzigster Band, München 1910, S. 553 – 564.

Verfügbarkeit: Internet Archive

<https://archive.org/details/diekunstmonatshe21mnuoft/page/558/mode/2up?q=%22Absolute+Malerei%22> (31.03.2023)

09.02.1911

Josef Strzygowski – Junge Künstler im Hagenbund

Sie haben die „absolute“ Malerei im Sinn; mancher von ihnen wird daran zum Märtyrer werden. Die Wiener Kunstfreunde sollten über ihren antiquarischen Interessen nicht vergessen, daß sich hier mancher in verzweifelterm Ringen unter unseren Augen verblutet. (S. 2.)

In: Die Zeit, 10. Jahr, Nr. 3010, 9. Februar 1911, Wien 1911, S. 1 – 2.

Verfügbarkeit: ANNO Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften

<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=zei&datum=19110209&seite=1&zoom=33&query=%22absolute%2BMalerei%22&ref=anno-search> (22.03.2023)

01.03.1911

Karl Einhart – Eine Kunstaussstellung in Wien

Im „Hagenbund“ veranstalten jetzt einige Maler und Bildhauer eine Ausstellung ihrer Werke [...]. Es wird nichts Geringeres unternommen, als der Versuch Werke einer reinen Malerei vorzuführen [...].

Ihr ästhetischer Wert liegt in der plastischen und malerische Güte der einzelnen Werke und als geschichtliches Moment wird, wie bereits erwähnt, die Tatsache bleiben, daß hier zum erstenmale in Oestereich österreichische Künstler in geschlossener Front und mit bewußter Absicht die absolute Malerei zur Einführung bringen. Dies geschieht sehr spät bei uns, wir hinken ja überall um ein Jahrzehnt nach, aber daß es nur endlich überhaupt geschieht, muß jeder, dem es um die Fortbildung und Vertiefung alles Künstlerischen ernstlich zu tun ist, mit dankbarer Freude begrüßen. Die moderne Kunst hat in der Malerei [...] einen vorläufigen Gipfel erreicht. Die große Arbeit der Vorimpressionisten und der Impressionisten war geleitet, die Entdeckung der Farbe [...] war erreicht; nun wird Bilanz gezogen. Manet gibt sein Letztes, Cézanne ist neben ihm der Klassiker. die Farbe hat ihren höchsten sinnlichsten Wert erhalten, die Bilder sind von berausender Pracht. Van Gogh, dieser menschlich bedeutsamste Künstler der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, gibt der Richtung eine allerletzte psychologische Verfeinerung, so daß Gauguin, der die Farbenskala nicht mehr zu bereichern vermag, da das Möglichste bereits geleistet, eigentlich nur den Umfang erweitert, indem er den Farben den Schimmer des Glühenden und Leuchtenden bringt und so den äußerlichen Abschluß darstellt. Die Malerei steht am Ende, die große Arbeit ist getan. (S. 2.)

In: Freie Stimmen, Deutsche Kärntner Landes-Zeitung, 31. Jahrgang, Nr. 26, 1. März 1911, Klagenfurt 1911, S. 1 – 3.

Verfügbarkeit: ANNO Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften.

<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=fst&datum=19110301&seite=1&zoom=33&query=%22absolute%2BMalerei%22&ref=anno-search> (21.03.2023)

1911

Wassily Kandinsky – Über das Geistige in der Kunst

Hier fühlt Schönberg genau, daß die größte Freiheit, welche die freie und unbedingte Atmungsluft der Kunst ist, nicht absolut sein kann. Jeder Epoche ist ein eigenes Maß dieser Freiheit gemessen. Und über die Grenzen dieser Freiheit vermag die genialste Kraft nicht zu springen. Aber dieses Maß muß jedenfalls erschöpft werden und wird jedesmal erschöpft. Es mag die widerspenstige Karre sich sträuben wie sie will! Diese Freiheit zu erschöpfen sucht auch Schönberg, und auf dem Wege zum innerlich Notwendigen hat er schon Goldgruben der neuen Schönheit entdeckt. Schönbergsche Musik führt uns in ein neues Reich ein, wo die musikalischen Erlebnisse keine akustischen sind, sondern rein seelische. Hier beginnt die „Zukunftsmusik“. (S. 32)

[...]

Bei der Betrachtung der zweiten kompositionellen Aufgabe, der Schaffung der einzelnen zum Aufbau der ganzen Komposition be-stimmten Formen muß noch bemerkt werden, daß dieselbe Form bei gleichen Bedingungen immer gleich klingt. Nur sind die Bedingungen immer verschieden, woraus zwei Folgen fließen:

1. ändert sich der ideale Klang durch Zusammenstellung mit anderen Formen,
2. ändert er sich auch in derselben Umgebung (soweit das Festhalten derselben möglich ist), wenn diese Form in ihrer Richtung verschoben wird. Aus diesen Folgen fließt weiter eine andere von selbst heraus.

Es gibt nichts Absolutes. Und zwar ist die Formenkomposition, auf dieser Relativität ruhend, abhängig 1. von der Veränderlichkeit der Zusammenstellung der Formen und 2. von der Veränderlichkeit jeder einzelnen Form bis ins kleinste. Jede Form ist so empfindlich wie ein Rauchwölkchen: das unmerklichste geringste Verrücken jeder ihrer Teile verändert sie wesentlich. (S. 61 – 62.)

In: Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei, München ³1912.

Verfügbarkeit: Heidelberger historische Bestände - digital

<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kandinsky1912> (21.03.2023)

1912

Paul Ferdinand Schmidt – Kleine Kunstnachrichten

MAGDEBURG. Curt Herrmann hatte zu seiner Kollektivausstellung im Kunstverein eine Rede gehalten über „Probleme der modernen Malerei“. Für ihn schrumpften diese Probleme zu dem einen zusammen : absolute Malerei; Überwindung des zufallsmäßigen Impressionismus; Lichtmalerei schlechthin, und das bedeutet: alleinige Herrschaft des Neo-Impressionismus. So lautet wenigstens das Dogma dieser kleinen Künstlergruppe, die noch immer auf Seurats technische Erfindung schwört, und CurtHerrmann hat sogar ein hübsches Buch daraus gemacht. Man kann nun schon deshalb nicht an seinem Problem vorbei, weil es einen richtigen Kern hat, nämlich den, daß allerdings in erster Linie gut gemalt werden soll. Aber mit der absoluten Malerei ist es doch nicht in alle Ewigkeit getan, und mit Lichtmalerei allein ist nur ein kleiner Prozentsatz aller malerischen Probleme erschöpft. Dies genüge zur Abwehr von Herrmanns Einseitigkeit. Sie steckt auch ganz in seinem praktischen Schallen (das ihm, sehr natürlich, seine Theorie diktiert hat) : eigentlich ist er nur Stillebenmaler. Wunderbar sind seine Stilleben, von delikater, schöner Juwelenwirkung; ein Genuß für Augen, die reine Farben zu schätzen wissen. Diese Wirkung der touches und des leuchtenden Lichts kann schwerlich überboten werden. Herrmanns Landschaften aber sind auch nicht viel anders als Stilleben behandelt; am lebendigsten noch die breit (impressionistisch!) gemalten Skizzen, die größeren Bilder oft wie von transparentem, statt auffallendem Licht erfüllt. Sonst waren noch Bilder von Bracht, Fr. Rhein, O. H. Engel u. a. ausgestellt.

In: Alexander Koch (Hg.) Deutsche Kunst und Dekoration, Band XXIX, Oktober 1911 – März 1912, Darmstadt 1912, S. 489.

Verfügbarkeit: Heidelberger historische Bestände - digital
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1911_1912/0496/image.info (21.03.2023)

15.06.1912

Curt Glaser – Frankfurter Ausstellungen

Auf der anderen Seite steht Kandinsky der nun ganz auf das irgendwie deutbare Objekt der Darstellung verzichtet, um bloß noch durch ein paar Farbklänge, ein paar Linien zu wirken. Man denkt an Analogien der modernsten Musik, nur liegt der Unterschied eben darin, daß die Tonkunst ein Material besitzt, das eben nur ihr eigen ist und über das sie frei verfügt, während das Material der Malerei nur in der Welt der Dinge existiert und aus ihr genommen werden kann. Ist daher absolute Musik die originärste, reinste Form der Musik, so könnte eine absolute Malerei, d. h. eine Malerei aus bloßen Farben und Linien ohne Formen nur die abstrahierteste Malerei, sozusagen ein Grenzfall der Kunst sein. Die Möglichkeit einer solchen Kunst hat Kandinsky dargetan, theoretisch in seinem Buche „Das Geistige in der Kunst“, praktisch in einigen seiner Bilder, wenn es ihm auch nicht immer gelingt, seinem Farben- und Liniengefüge völlig das Zwingende, das So-und-nicht-anders-sein-können des organischen Kunstwerkes zu geben. (S. 434.)

In: Fritz Schwartz (Hg.), Die Kunst für Alle, Siebenundzwanzigster Jahrgang, 1911 – 1912, Heft 18, München 1912, S. 434 – 436.

Verfügbarkeit: Heidelberger historische Bestände – digital
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1911_1912/0466/image.info (21.03.2023)

1912

Kandinsky – Über die Formfrage

Die Schranken werden ständig aus neuen Werten geschaffen, die die alten Schranken umgestossen haben. So sieht man, dass im Grunde nicht der neue Wert das wichtigste ist, sondern der Geist, welcher sich in diesem Werte offenbart hat. Und weiter die für die Offenbarungen notwendige Freiheit. So sieht man, dass das Absolute nicht in der Form (Materialismus) zu suchen ist. Die Form ist immer zeitlich, d.h. relativ, da sie nicht mehr ist, als das heute notwendige Mittel, in welchem die heutige Offenbarung sich kundgibt, klingt. (S. 75.)
[...]
Um ebenso relativ ist also die Form selbst. So ist die Form auch zu schätzen und aufzufassen. Man muss sich so zu einem Werk stellen, dass auf die Seele die Form wirkt. Und durch die Form der Inhalt (Geist, innerer Klang). Sonst erhebt man das Relative zum Absoluten. (S. 78)

In: Wassily Kandinsky/Franz Marc (Hg.), Der Blaue Reiter, München 1914, S. 74 – 102.

Verfügbarkeit: Heidelberger historische Bestände - digital

12.10.1912

Robert Breuer – Absolute Malerei

Der Sturm hat (Königin-Augusta-Str. 51), nachdem er das letztemal mit seinen harmlosen Belgiern bis zum Nullpunkt abgeflaut war, jetzt wieder eine Sensation herangefegt: den Russen W. Kandinsky. Das heißt: ganz unbekannt ist uns dieser Malerei nicht. Seit zwei oder drei Jahren kennen wir ihn als den Propheten der absoluten Pinselkunst. Kandinsky möchte beweisen, daß, wie es eine absolute Musik gibt, auch eine absolute Malerei, eine Malerei die nur Formen und Farben, aber nichts Gegenständliches zeigt, möglich ist. Er macht uns Bilder sehen, auf denen man in der Tat keinerlei Natur weder Bäume, noch Menschen, noch Wolken, weder Körper, noch Luft zu entdecken vermag. Wenn man nicht einige auftauchende Phantome dafür nehmen will. Doch würde der Maler auch diese Phantome noch für einen Ballast halten und erst im reinen, beim besten Willen nicht mehr deutbaren Fleck das Ideal erblicken. Fragt sich: ob so etwas möglich ist? Gewiß, von jeher erfüllte das Ornament die Forderung solcher absoluten Form. Die typischen Architekturteile tun es nicht minder. Wer würde vor einer Säule noch an einen Baumstamm denken, und doch ist die Säule ohne Zweifel die höchste Entwicklung einer Form, die auf den Baum nicht nur äußerlich, sondern faktisch zurückgeht. Wer würde von dem Zahnschnitt eines Gesimses auf die Kopfenden hölzerner Balken schließen, die einst die horizontale Dachlage bildeten? In all diesen Fällen wurde die Naturform absolut überwunden. Und ähnlich steht es etwa um die Ornamentik asiatischer Gewebe, Wirkereien oder keramische Gebilde. Sie alle zeigen die Naturform unter dem Zwang der technischen Notwendigkeit (Webstuhl, Fadenbündel) auf ein Minimum reduziert. Indessen, es dürfte doch nicht zufällig sein, daß alle diese absoluten Formen zugleich Architektur oder Kunstgewerbe sind. Niemals zeugt uns die Vergangenheit, die aller Völker, aller Länder, absolute Formen solcher Art als Selbstzweck. Weder die Säule, noch der Teppich sind allein zum Betrachten da, und ihr formales Minimum entstand vielleicht zu einem erheblichen Teil aus ästhetisch-ökonomischen Gründen: die Nerven der Benutzer waren vor den Einzelheiten zu schützen. Die Säule wirkt ruhiger als der Baum. Man kann, während man ißt oder handelt oder betet, keine Ablenkungen gebrauchen; da genügt ein Rahmen, eine abstrakte Neutralität. Zuweilen aber, wenn die Notdurft schweigt und die Leidenschaften hervorstürzen, schreit der Menschen nach Geschichten. Er will die Wirklichkeit sehen, den Wald, den Sonnenschein, das stürmende Meer, die geliebte Frau; er will das Ungeheuerliche sehen, die Teufel und die Götter. So wurde die Malerei; so entstehen die Bilder. Eine absolute Malerei im Sinne des Kandinsky wäre erst möglich, wenn der Trieb des Menschen zum Gesicht erloschen. Wobei nur noch anzumerken bleibt, daß die Heftigkeit solches Triebes nicht immer an der Leidenschaft zum Detail gemessen werden, vielmehr oft genug an der Essenz der Dinge, an ihrer Struktur, an ihrem Rhythmus ihr Entzücken entzündet.

Ganz anders steht es um die Musik. Die hat nie ernstlich sich damit erschöpft, die Töne der Natur das Brüllen der Wogen, das Zwitschern der Vögel, das Säuseln des Windes, nachzuahmen. Der Mensch brauchte nicht den Ton erst zu hören; er trug das Instrument der Töne in sich selber. Und wenn er auch Vogelstimmen imitierte, um auf der Jagd die Opfer zu locken, und wenn er auch, im Kriegesgesang, die wilden Tiere nachahmte; die eigentliche Lust und Kunst des Tones empfand er allein, wenn die eingeborene Stimme im Maß der Leidenschaft sich hob und senkte. Da galt es nicht mehr nachzuahmen; da galt es, Empfindung durch Töne zu versinnlichen. Da galt es, solche Tonfolgen, um ihres eigenen Wohlklanges willen, zu entwickeln, aneinanderzureihen, gegeneinanderströmen zu lassen. Nicht die Wogen des Meeres, vielmehr die Wogen des eigenen Blutes sollten zur Darstellung gelangen. So war die Musik, im schärfsten Gegensatz zur Malerei, immer absolute Form; sie war es mindestens stets bis zu einem gewissen Grade.

Und nun sollen die Provinzen vertauscht werden: Musik soll Malerei und Malerei Musik sein. Erst haben das die Feuilletonisten gesagt, und dann haben einige Malerei gedacht, es in die Wirklichkeit umsetzen zu können. Zu ihnen gehört Kandinsky. Und nur darum, nur, weil er eine symptomatische Erscheinung ist, beschäftigen wir uns mit ihm. Müssen aber bald sehen, daß die Analyse des Kandinsky zugleich der Tod seiner Art, die Erledigung der absoluten Malerei, ist.

Die Analyse des Kandinsky ist sehr rasch getan. Er hilft uns zu ihr nachdrücklich zur die Vorführung seiner früheren Bilder, von denen er selber sagt, daß sie die Vorläufer der jetzigen Arbeit seien. Nun: diese früheren Bilder sind höchst harmlos nur in einem absolut, nämlich: im Mangel an Talent. Es sind Dinge, wie sie die russischen oder ungarischen Bilderbücher der Kunstgewerbler uns oft genug sehen ließen; dazu eine leichte Impfung mit Volkskunst und der internationalen Naivität der Präraffaeliten. Kandinskys frühe Bilder schwanken zwischen den Burlesken des Ungarn Rippl-Rouai und den Farbenemaillen des Monticelli; sie stehen zugleich den grellen Dekorationen des Franz Stuck nicht weniger nahe als den Spielereien des Biedermeier. Und so, als harmloser Eklektiker, als ein mitteleuropäischer Kunstgewerbler hat Kandinsky noch 1907 gemalt, hat noch damals ganz artig dramatische Szenen als ornamentale Illustrationen im Bilderbogenstil gemacht. Wer sollte da glauben, daß plötzlich, 1912, aus der Harmlosigkeit der Revolutionär aller bisherigen Malgeschichte und der Schöpfer des absoluten Pinselwerkes geworden sei. Was Kandinsky uns heute als absolute Malerei zeigt, ist nicht als eine Verwilderung seiner Bilderbogen. Der Kunstgewerbler, der schon immer in ihm steckte, ist ausgebrochen und

würde vielleicht etwas Unsehbares hervorbringen, wenn er die Leinwand mit dem Webstuhl und die Farben mit bunten Wollen vertauschte.

Es gibt keine absolute Malerei, solange das Auge noch nicht blind geworden gegen die Wirklichkeit und noch nicht müde, die Natur immer tiefer und reiner zu sehen. Und es gibt keine absolute Malerei, solange wir Empfindungen, Bewegung, Stillstand, Wechsel, Harmonie und Kontrast im höchsten und letzten Grade nur an dem Kosmos von Menschen, Wald und Luft und vorzustellen vermögen. Absolute Malerei, ist solange wir so organisiert bleiben wie heute, für uns ein Elementarbegriff, der sich am Farbenkreisel und an der Palette erschöpft.

In: Unterhaltungsblatt des Vorwärts, Nr. 199, 12. Oktober 1912, Berlin 1912, S. 795.

Verfügbarkeit: Deutsches Zeitungsportal

<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper/item/ZWUTSS5DBAZRPS72QUIQYUUFZJZ5TA7D?query=%22absolute+Malerei%22&hit=&issuepage=1> (22.03.2023)

1912/1913

Wassily Kandinsky – Entwicklung der Kunstformen

Anmerkung der Herausgeber*innen: Unveröffentlichtes Manuskript, undatiert, vermutlich 1912/13 verfasst.

I. Epoche – Gegenständlich – angew.[andte] Kunst

II. Epoche – Abstrakt – absolute K.[unst]

[...]

Dieser Zustand der vollkommenen Unterordnung des Materials (also der malerischen Mittel) der Natur, der vollkommenen Ignorierung des maler.[ischen] Wertes dieser Mittel bezeichnet den Ursprung der Kunst und bildet zur selben Zeit die ihre erste Periode.

[...]

Von demselben Momente [an] aber beginnt die Entwicklung der Kunst, die neue Elemente zur Geltung kommen läßt, die erst unbewußt und wieder Absicht mitsprechen, dann künstlerisch (erst äußerlich, später innerlich) vom Beschauer empfunden wurden, allmählich an Bedeutung gewannen, absichtlich und schließlich bewusst angewendet wurden.

Die Zeit der Entwicklung der maler.[ischen] Mittel bildet die zweite Periode der Kunst.

Diese zweite Periode wird also durch bewußte Anwendung der mal.[erischen] Mittel charakterisiert und zerfällt in zwei engere Stadien.

1.) Es wurde wahrscheinlich der dekorative Wert der mal.[erischen] Mittel bemerkt. (S. 477.)

[...]

2.) Wird außer dem dek.[orativen Wert] der maler.[ischen] Mittel auch der seelische Wert derselben empfunden [...]. (S. 478.)

[...] Die von hier beginnende [hinzugefügt: vollkommende] Trennung der Kunst [ersetzt: Natur] von der Natur, die radikale Emanzipierung [hinzugefügt: und restlose Befreiung] der ersten von der zweiten, die Entstehung der absoluten Kunst, bildet die dritte Periode der Entwicklung, die zur selben Zeit die zweite Epoche in der K.[unst]geschichte beginnt, oder genauer gesagt die erste Periode der zweiten Epoche.

<u>I. Epoche</u>		<u>III. Per[iode] =</u>	<u>II. Epoche</u>
<u>I. Periode</u>	<u>II. Periode</u>		<u>I. Periode</u>
Reine Natur	Abnehmen der Natur		reine Kunst
Gegenstand	g.[raphische] + mal.[erische]		mal.[erische] Mittel
Mittel	Mittel		
	Zunehmen [?] der Mittel		
unbewußt	bewußt		wissenschaftlich
mechanisch	gefühlsmäßig		(Theorie)
unwillkürlich	willkürlich		
Darstellende Kunst	Dek.[orative]-seelische Kunst		absolute Kunst

(S. 479.)

In: Helmut Friedel/Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung (Hg.), Wassily Kandinsky. Gesammelte Schriften 1889 – 1916. Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte, München, Berlin, London, New York 2007, S. 477 – 479.

Verfügbarkeit: Online nicht verfügbar

1913

Wassily Kandinsky – Rückblicke

Die andere Art ist die kompositionelle, bei der das Werk größtenteils oder ausschließlich „aus dem Künstler“ entsteht, so wie das in der Musik seit Jahrhunderten der Fall ist. Die Malerei hat in dieser Beziehung die Musik eingeholt und beide bekommen eine immer wachsende Tendenz, „absolute“ Werke zu schaffen, d. h. vollkommen „objektive“ Werke, die den Naturwerken gleich rein gesetzmäßig als selbständige Wesen „von selbst“ erwachsen. Diese Werke stehen der in abstracto lebenden Kunst näher und vielleicht sind sie allein bestimmt, diese in abstracto existierende Kunst in unabsehbarer Zeit zu verkörpern. (S. XXV.)

[...]

Ich glaube, daß die künftige Philosophie, außer dem Wesen der Dinge, auch ihren Geist mit besonderer Aufmerksamkeit studieren wird. Dann wird die Atmosphäre gebildet, die den Menschen im allgemeinen die Fähigkeit ermöglicht, den Geist der Dinge zu fühlen, diesen Geist, wenn auch ganz unbewußt zu erleben, so wie noch heute

das Äußere der Dinge unbewußt von den Menschen im allgemeinen erlebt wird, was den Genuß des Publikums an der gegenständlichen Kunst erklärt. Dadurch aber wird den Menschen im allgemeinen erst das Erleben des Geistigen in den materiellen Dingen und später das Erleben des Geistigen in abstrakten Dingen bedingt. Und durch diese neue Fähigkeit, die im Zeichen des „Geistes“ stehen wird, kommt der Genuß der abstrakten = absoluten Kunst zustande. (S. XXVII.)

In: Der Sturm (Hg.), Kandinsky 1901 – 1913, Berlin 1913, S. I – XXIX.

Verfügbarkeit: Heidelberger historische Bestände – digital.

<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kandinsky1913> (22.03.2023)

12.03.1913

Paul Westheim – Stürmer und Dränger in der modernen Kunst. Neue Probleme der Malerei

Theroretisch ist es ohne weiteres verständlich, daß der Maler, der da glaubt, sich und sein Empfinden lediglich durch Farbwerte ganz zum Ausdruck bringen zu können, auf das Gegenständliche der Darstellung mehr und mehr verzichtet. Es ist die Lehre von der "reinen" der "absoluten" Malerei, deren letzte Konsequenz die Buntpapiere des Kandinsky sind. Dieser Kandinsky und die Leute um ihn herum haben auf alle Darstellung verzichtet, setzen nur Farbflecke nebeneinander - um damit schließlich dem erkenntnistheoretischen Irrtum zu erliegen, sich ohne Ausdruck ausdrücken zu wollen.

In: Unterhaltungs-Beilage zur Norddeutschen Allgemeinen Zeitung, Nr. 61, 13. März 1913, Berlin 1913, S. 1.

Verfügbarkeit: Deutsches Zeitungsportal

<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper/item/B52D7AEYDIXK2XSHA5L5EL6MUKZJULYT?query=%22absolute+Malerei%22&page=3&hit=12&issuepage=11>
(22.03.2023)

28.05.1913

Robert Breuer – Die Alten und die Neuen. Die Ausstellung der Berliner Sezession. II.

Nun kommen wir auf das Schlachtfeld des Tages. Lohnt es sich, mitzutun? Wird aus dem Kampf der Theorien und Programme sich dieses oder jenes in die Geschichte hinüberretten? Wer möchte mit Bestimmtheit ja oder nein sagen! Nur eins ist gewiß: diese viel experimentierenden Malerei meinen es bitter ernst. Und das andere: sie sind keine Stümper. Wenn sie sich heute mit stammelnden Andeutungen begnügen, so darf nicht vergessen werden, daß mancher von ihnen sich schon vor Jahren als eine geradezu fanatischer Zeichner des Details bewährte. Was wollen diese Revoltierenden: absolute Malerei. Malerei, gelöst vom Gegenständlichen, nur Klang, Harmonie, und Rhythmus. Also: Ornament! Ornament aber ist Kunstgewerbe. Die Revoltierenden aber wollen gerade umgekehrt das Kunstgewerbe, die geschmacklich tüchtige Dekoration, die Stich- und Intarsienvorlagen überwinden.

In: Unterhaltungsblatt des Vorwärts, Nr. 101, 28. Mai 1913, Berlin 1913.

Verfügbarkeit: Deutsches Zeitungsportal

<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper/item/PHL5IVM726UHVWHVGO6GCJ3Q2KNB2PDJ?query=%22absolute+Malerei%22&page=2&hit=20&issuepage=11>
(22.03.2023)

1913

Lucien H. Neitzel – Neue französische Malerei. Zum Geleit

Zwei Wege des Umwertens bieten sich grundsätzlich dem Künstler dar, die beide zu den guten wie den schlechten Werken führen.

Der eine, weiblicher, frommer, weitet sich vor dem Objekt (geht von einem Objekt aus). Sein Ursprung ruht im Nachahmungstrieb. Er ist analytisch und strebt dem tiefsten Wesensgrund der Dinge nahezukommen.

Der andere, männlicher, an sich schöpferischer, entquillt der Vorstellung (die nur leider ein synthetisches Gewächs ist). Er ist vom Wollen und vor allem, von der Kraft des Künstlers abhängig und scheint am absolutesten sein Ziel erreichen zu können.

[...]

Welches also ist die Tat der ersten Kubisten?!

(Das Wesen einer guten Malerei war in der Kraft der Umwertung erkannt worden.)

Sie prüften das Wesen der Umwertung, fanden sie kostbarer, je schöpferischer sie war, je stärker sie gegen das Naturobjekt revoltierte (sie kunstvoller, je naturferner).

Sie erkannten, daß der vieltausendjährige Tanz der Malerei vor der Erscheinung des Objekts trotz aller starken internen Gegenströmungen eine einseitige, feminine Bewegung war, der man eine starke, autochtone, durchgeistigte Männlichkeit gegenüberstellen müsse, um das Gleichgewicht vor der Ewigkeit herzustellen.

Wie vorher das Körperliche Zentrum jeder Betätigung war, so sollte fortan das Geistige im Mittelpunkt jeden Schaffens stehen. Zum erstenmal erwachte die Sehnsucht nach einer »absoluten Malerei«.

Als diese Maler den Weg zur Entkörperlichung (Vergeistigung) ihrer Kunst betraten, stiegen sie zuerst in den uralten Heilquell der Malerei: die Geometrie.

[...]



Der Kubisten erster Vorstoß nach der absoluten Malerei war eine sehr gewissenhafte Entkörperlichung. Sie entkleideten die Körper ihres Erscheinungswertes und suchten sie auf ihre absoluten stereometrischen Formen zu reduzieren, wobei sie bald mehr das Ganze, bald mehr die Einzelheit berücksichtigten. Ihr großer Ernst erlaubte ihnen nicht, dem Problem von einer anderen Seite nahezutreten, als der, die in ihren gediegenen Kenntnissen des Handwerklichen und der Formen der Malerei ein sicheres Fundament hatte. Was die geistige Triebkraft der Bewegung verschleierte, stütze die Sicherheit und Stetigkeit ihrer Entwicklung. Sie fand Anhänger. Einige, die sie mehr oberflächlich, physisch, andere, die sie mehr innerlich, psychisch, ausbauen halfen. Bald konnte man einzelne Gruppen unterscheiden, deren Bestrebungen — wenn ich nicht irre — Guillaume Apollinaire als erster formulierte. (Dieser außerordentlich feinfühliges Schriftsteller, dessen, trotz mancher Relativitäten, grundlegendes Werk »Les Peintres Cubistes« jedem empfohlen sei.)

Seine Unterscheidungen sind kurz folgende:

1. Physischer Kubismus, der neue Gebilde mit Formelementen der Erscheinungswelt (quasi nach der Natur) schafft.
2. Wissenschaftlicher Kubismus, der neue Gebilde mit Formelementen malt, die nicht in der Erscheinung, sondern im Wissen fundamentiert sind.
3. Orphischer Kubismus, der neue Gebilde mit aus des Künstlers Phantasie geborenen und nur ihr entlehnten Formelementen schafft.
4. Instinktiver Kubismus, der als Vorhof des Kubismus angesehen werden mag, doch von ihm durch die Pforte der Erkenntnis abgeschlossen ist. (Also kein Kubismus ist!)

Dem Problem der absoluten Malerei, das wir als zielbestimmend für diese Bewegung erkannt haben, treten natürlich nur der wissenschaftliche und der orphische Kubismus nahe.



Absolute Malerei . . . Gegenstandslose Malerei . . .

Uns, die wir so bedingt sind, die wir uns so lächerlich relativ fühlen, was sagen uns diese Worte? Wollen sie besagen, daß hier eine Malerei ohne Objektsvorstellung im Werden ist?

Nein, durchaus nicht!

Die neue Malerei verbannt nur die Erscheinung des Objekts. Statt ihrer soll eine individuelle Objektsvorstellung in der Kunst platzgreifen, die, rein im Künstler gewachsen, ihm zum Ausdruck seiner allereigensten, innersten Gedanken und Phantasiegebilde dienen soll

Ist dies möglich?

Ja — und nein!

Absolut ist es schon aus dem Grunde der Materialabhängigkeit des Individuums unmöglich. Und will man diesen Urkompromiß durch Verwendung echten Materials (Kalk, Mörtel, Gips, Stoff, Papier etc. etc.) umgehen — wie es einige strenge Charaktere der wissenschaftlichen Abteilung taten —, so begeht man den viel schwereren Fehler,

daß man eine Transfusion mit artfremden Dingen vornimmt, was natürlich zum Tode der Malerei führen muß . . .
An einen Urkompromiß ist jedes Schaffen gebunden.
Aber relativ ist es möglich.

[...]

Und dennoch möchte man jeden ernstesten Künstler, der das Streben nach Großem hat, der von einer Neuklassik der Malerei träumt, in seine Gefolgschaft bitten. Nirgends erkennt man seine Relativitäten besser, als wenn man um das Absolute ringt. Erst, wenn man seine Grenzen kennt, kann man seine Fähigkeiten restlos verwerten.

In: Hans Arp, Lucien H. Neitzel, Neue französische Malerei. Ausgewählt von Hans Arp. Eingeleitet von L.H. Neitzel, Leipzig 1913, s.p.

Verfügbarkeit: Internet Archive

https://ia801209.us.archive.org/24/items/bub_gb_vRVGAQAAIAAJ/bub_gb_vRVGAQAAIAAJ.pdf (22.03.2023)

1913 / 1918

Fritz Burger – Cezanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart

Anmerkung: Die erste Auflage des Buches erschien im Jahr 1913. Nachdem Burger im Jahr 1916 gefallen war, wurde der Text vom Herausgeber unter Mithilfe von Burgers Frau Clara Burger leicht überarbeitet. Die entsprechenden Textstellen entstammen der zweiten Auflage von 1918.

Das Relative und das Absolute im Kunstwerk:

Jedem Kunstwerk wohnt eine doppelte Erkenntnis inne, jeder Farbfleck hat zweifachen Sinn. Er ist Teil dessen, was man Bild nennt (man spricht von der Bildbedeutung) und auch Erscheinung eines benennbaren Gegenstandes. Die Bildbedeutung umfaßt die sinnliche Erkenntnis, sie ist das Reale, die Wirklichkeit im Kunstwerk, die in erster Linie der praktisch-künstlerisch Gebildete erkennen kann. Die gegenständliche Bedeutung dagegen, die der Nichtkünstler als das Absolute im Kunstwerk nimmt, ist das Relative in der Kunst. Vulgär spricht man darum von der »Auffassung« des Gegenstandes und meint damit seinen Inhalt als Gegenstand der Gestaltung (der sinnlichen Erkenntnis). Der Betrachter wie meist auch der Künstler kennt nur eine durch Kulturkonventionen bedingte Auffassung des Gegenstandes, er hält nur diejenigen geistigen, sinnlichen oder ethischen Eigenschaften für richtig, die er als wesentliche und wertvolle mit seiner Vorstellung von dem Gegenstand verbindet. Für diese Deutung des Gegenständlichen gibt es aber so wenig eine Grenze, wie für die Ordnungsarten sinnlicher Eindrücke. In den Erscheinungsbeziehungen allein ist das Prinzip des Denkens erkennbar, philosophisch gesprochen, die Form des Urteils. Die Kunst ist so lange allgemeinverständlich, als die Deutung der Gegenstände und ihrer künstlerischen Beziehungen den Konventionen der Allgemeinheit entspricht. Es liegt in der Natur der Sache, daß neue Wertungen auf diesem Stoffgebiet gerade deshalb so leicht auf Widerstand und Spott stoßen, weil die große Menge, einem naiven Realismus ihrer Anschauung folgend, eben in der Deutung der Erscheinung des Gegenständlichen ihre als die natürliche und wahre erkannte Weltanschauung sieht und sich der Relativität alles Konventionellen nicht bewußt wird. Vermittelt dieser konventionellen sinnlichen Vorstellungen erkennt der Nichtkünstler daher nur das ihm geläufige Stoff- und Farbengebiet. Über die Erscheinungsbeziehungen des einzelnen vermag er sich kaum Rechenschaft zu geben. Die verurteilende Kritik der Nichtkünstler trifft zumeist nur das Stoffgebiet des künstlerischen Urteils, nicht dieses selbst, das Gewand, nicht den Geist. Daß wir unsere Vorstellung für die Wahrheit schlechthin nehmen, ist ein unverzeihlicher Irrtum, den alle Kunstschreiberei noch nicht hat beseitigen können. Bevor man nach Wahrheit in der Kunst ruft, sollte man sich darüber klar sein, was Wahrheit für die Kunst heißt. Der Betrachter pflegt für selbstverständlich zu halten, daß sich der dargestellte Gegenstand innerhalb der ihm geläufigen Deutungsmöglichkeiten hält, ohne daran zu denken, daß dieser Gesichtsvorstellungsbesitz meist nicht persönlich erworben, sondern vorwiegend von zeitgenössischen Künstlern übernommen ist. (S. 13 - 14.)

[...]

Für Rafael war das Absolute der Natur das Unpersönliche, er bekämpfte, verneinte die Individualität der Person in seiner Kunst. Hodler schildert ihre Abhängigkeit zum erstenmal mit sinnlichen Mitteln. Aus dem ästhetischen ist so ein religiöses und ethisches Problem geworden, das die Kunst auf eigenem Boden löst und veranschaulicht. (S. 48.)

[...]

Wie Cezanne die überpersönliche Macht, sucht Courbet das Absolute in der Natur. Er verstand darunter das Unpersönliche schlechthin. Daher spielt weder die handelnde Persönlichkeit noch der Gegenstand als Ideenträger eine aufdringliche Rolle im Bilde, so daß man wie bei Cezanne weit mehr an das Geschöpf als den Schöpfer denkt, und wo der Schöpfer wirkt, ist es nicht der Künstler. (S. 92.)

[...]

Bei den Burljuk etwa analogen »Köpfen« Picassos wird man sich erinnern müssen, daß hier keine Schönheit gestaltet und keine Häßlichkeit gesucht wird, nicht die Harmonie der Ewigkeit, nicht das Individuelle, nicht das Allgemeine, sondern das Absolute, das Geschlechtslose jenseits des Gegensatzes von Leben und Tod, die Gestalt jenseits des Gegensatzes von Figur und Raum, das Seiende im Werden, das Wunder im Gesetz. (S. 141.)

[...]

Hatte Kanoldt die unerschütterliche Macht des alles Individuelle bestimmenden Gesetzes, das Absolute in der Natur, zum Objekt seiner Gestaltung gemacht, so versuchte Rousseau den geduldigen Gehorsam alles Einzelnen in der Erscheinung zu schildern. (S. 141)

[...]

Cezanne, Van Gogh, Picasso gestalten in ihrer »Natur« die Formen ihrer Erkenntnis, die eben auch »Natur« und Äußerung ihres unendlichen Wesens war. Bei Rousseau wird in der gestalteten Natur die Beschränktheit menschlicher Erkenntnis betont, die wie ein Schleier vor das Absolute, Unerkennbare tritt. Der Mensch ist hier nicht wie in der Kunst Cezannes Schöpfer der Natur, sondern nur eine Macht, die ihren einzelnen Wesenheiten Ziel und Grenze setzt. Deshalb fehlen in Rousseaus Bildern alle Grenzbeziehungen der einzelnen Motive. (S. 142)

[...]

Eine Apotheose des kindlichen Lebens der Natur, bedürfnisloses Vegetieren, ein wunschloses Sein, ohne Freude oder Leid. Man idealisiert die Natur, indem man sie aller Menschlichkeit entkleidet und die Anthropomorphisierung des Gestalteten bekämpft, um das Absolute zu gestalten. (S. 147.)

[...]

Die neue Kunst will keinen Gegensatz von Diesseits und Jenseits, keinen von Mensch und Natur oder Mensch und Tier. Die Grenzen der Geschlechter verwischen sich, um einem Menschheitsideal jenseits aller Geschlechtlichkeit Platz zu machen, das das Absolute der menschlichen Natur und in ihm die Ewigkeit umfaßt. Man sucht weder den Typus der Gattung noch den der Gottheit, sondern das Absolute, die alles einigende Urwesenheit in den Dingen, der das Tier nicht ferner steht als der Mensch, der beide wie einem unsichtbaren Lebenspol zustreben. Phosphoreszierende Farben, leuchtende Wunder, das Auge der Ewigkeit, nicht das Auge der Gestalt! (Nolde Campendonk, Marc) (S. 151.)

[...]

Der große Ernst dieser Landschaft in seinem eigentümlichen seelischen Gehalt ist vom Theatralischen ebensoweit entfernt wie vom Banalen. Dieses Wirken des Absoluten muß Cezanne auch in den Bildern der Venezianer angezogen und ihn dazu geführt haben, ihre programmatischen Figurenkompositionen gelegentlich in seine moderne Weltanschauung zu übersetzen. (S. 164.)

In: Fritz Burger, Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart, München 1918.

Verfügbarkeit: Heidelberger historische Bestände – digital

<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/burger1918ga> (22.03.2023)

10.04.1914

Anonym – Theater, Kunst und Literatur

Aus München wird uns geschrieben: Man kann heute schon von zwei streng geschiedenen Richtungen der Kunst sprechen. Die eine ist die Moderne schlechthin und hat als Endziel die absolute Gestaltung des schöpferischen Gedankens. Sie geht in ihren Erkenntnissen zurück auf die alten Meister vor der Erfindung der europäischen Perspektive. Die zweite, deren Werke wir in den Sezessions-Ausstellungen finden, ist die Malerei der Vorgänge in der Natur. Sie wurde von den Franzosen erfunden und erledigt. Die absolute Malerei denkt die Objekt« bildmäßig, die andere denkt sie vorher, noch in den Zusammenhängen. Oder gar nicht und überläßt sich der Intuition, dem Geschmack, der Routine. Hauptsächlich aber dem Geschmack.

In: Wiener Abendpost, Beilage zur Wiener Zeitung, Nr. 82. 10. April 1914, Wien 1914, S. 3.

Verfügbarkeit: ANNO Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften

<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=19140410&seite=21&zoom=48&query=%22absolute%2BMalerei%22&ref=anno-search> (22.03.2023)

1914

Wassily Kandinsky – Mein Werdegang

Mein Werdegang besteht aus drei Momenten:

[...]

3. Die Zeit der bewußten Anwendung des Malmaterials, der Erkenntnis der Überflüssigkeit der realen Form für mich und des peinlich allmählichen Zunehmens der Fähigkeit, aus sich nicht nur den Inhalt zu schöpfen, sondern auch die dazu gehörende Form – also die Zeit des Übergangs zur reinen Malerei, die auch absolute Malerei genannt wird, und das Erreichen der für mich notwendigen abstrakten Form. (S. 52.)

[...]

So löste sich von selbst allmählich immer mehr der Gegenstand in meinen Bildern [auf]. Dies ist auf beinahe allen Bildern von 1910 zu sehen.

Der Gegenstand wollte und sollte noch nicht vollkommen aus meinen Bildern verschwinden. (S. 54 – 55.)

[...]

Ich löste also auf demselben Bild die Gegenstände mehr oder weniger auf, damit sie nicht alle auf einmal erkannt werden können, und damit also diese seelischen Mitklänge allmählich, der eine nach dem anderen vom Beschauer erlebt werden können. Und hier und da kamen von selbst rein abstrakte Formen herein, die also rein malerisch wirken mußten ohne die erwähnte Färbung. Mit anderen Worten gesagt, war ich selbst noch nicht reif, die rein abstrakte Form ohne gegenständliche Überbrückung zu erleben. Wenn ich schon damals diese Fähigkeit gehabt hätte, so wären schon zu dieser Zeit absolute Bilder von mir entstanden.

Im allgemeinen wußte ich aber zu dieser Zeit schon ganz bestimmt, daß ich die absolute Malerei erzwingen werde. Meine Erfahrungen geboten mir die größte Geduld. Es war aber unendlich zu manchen Stunden, dieser Weisung zu folgen. (S. 55.)

In: Hans K. Roethel/Jelena Hahl Koch (Hg.), Kandinsky. Autobiographische Schriften, Bern 2004, S. 51 – 59.
Verfügbarkeit: Online nicht verfügbar

1917

Adolf Hölzel – Das Bild ist eine Welt für sich, die eigens und gründlich erforscht sein will

Diesem Teil bildlicher Kunst sollen im Wesentlichen gerade diese Betrachtungen gelten, mit denen sich auch der Hauptsache nach die derzeitigen Fragen der Malerei beschäftigen und nach Klärung verlangen. Und da müssen wir gleich feststellen, dass auch hier zwei Hauptwege deutlich zu erkennen sind, von denen der eine seinen Ausgang von der Natur nimmt, die durch die Art der Verwertung der künstlerischen Mittel zu besonderem Ausdruck gebracht werden kann, der andere dagegen von vornherein, wie wir sehen werden, von den Mitteln ausgeht, in deren Zusammenhängen die seherische Phantasie des Künstlers bestimmte auch gegenständliche Vorgänge wahrnehmen kann, die dann aus diesen Mitteln heraus, wenn f nötig, bis zu einer reichen gegenständlichen Durchführung weiter entwickelt werden mögen. Die reine Ausnützung der künstlerischen Mittel im Bilde, ohne gegenständliches Programm, entspricht der *absoluten Musik*, womit der Ausdruck und Begriff »absolute Malerei« festgestellt sein soll.

»Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müsste. Sie ist ganz Form und Gehalt und veredelt das, was sie ausdrückt.«

Goethe, M. Rf. R. von Max Hecker

S. 104, 486.

Für die Erkenntnis und den wahren Genuss dieser Kunstwerke, die natürlich in der Malerei die gleiche Berechtigung haben wie in der Musik, sollte der Beschauer sich das Gegenständliche wegdenken, oder die Werke studieren, die es am wenigsten enthalten. Jedenfalls aber muss sich die künstlerische Forschung ganz besonders mit diesen Fragen beschäftigen. (S. 171 – 172.)

[...]

Die Einen sagen: Kunst kommt von Können; wieder Andere: Kunst ist eine Sache der Empfindung. Und die am meisten können und empfinden konnten, wie Dürer, Lionardo, Delacroix, etc. sagen: Kunst ist eine Wissenschaft. — Darum werden, wie in der Wissenschaft, dem forschenden Teil in der Kunst und den darauf bezüglichen Leistungen von allen Seiten, insbesondere vom Staat aus, für einen künstlerischen und damit verbundenen nationalen Höhepunkt, der auch in wirtschaftlicher Hinsicht so Vieles bedeutet, die den Wissenschaften zu Teil werdenden Vergünstigungen für die reine Forschung ebenfalls zuzukommen haben. Das heisst, es wird viel mehr als bis jetzt für diese künstlerische Forschung getan werden müssen.

Dass es sich dann hier um die absolute Malerei und ihre Erforschung im künstlerischen Sinn hauptsächlich handeln wird, das zeigt etwa das Verlangen der Mathematiker, die mit scheelen Augen auf die praktischen Erfolge, da sie so viele ausgezeichnete Kräfte in Anspruch nehmen, hinsehen, weil diese Erfolge von der eigentlichen Wissenschaft der Mathematik ablenken. »Arithmetisieren der Mathematik« ist hier das Schlagwort. So ist auch durch die fortgesetzte praktische Ausnützung der Malerei mit den damit verbundenen notwendigen Konzessionen, viel von reiner Kunst verloren gegangen, und wir wurden mehr und mehr von ihr abgelenkt. Vor Allem wurden auch durch die ständige Ausnützung älterer Formeln. (S. 173.)

[...]

Ist es auch und nach immer klarer geworden, dass harmonische Bedingungen und Forderungen auch in der Malerei vorhanden, ja im Bilde massgebend sind, dann ist auch die eingeführte, gegenständliche Darstellung diesen Verpflichtungen unterworfen. Doch gelangt nicht jeder Gegenstand durch dieselben harmonischen Vorgänge in gleicher Weise zu seinem Ausdruck. Der Gegenstand fordert bestimmte Harmonie-Grundlagen: wie etwa die Worte des Liedes diese und gewisse Rhythmen verlangen: also so ganz eigentlich »das Lied« nicht absolute Musik, rein um des Klanges willen und bestimmter um ihrer selbst halber entstandene Klangrhythmen ist. Man kann nicht jedem rein musikalischen Kunstwerke Worte, ein Gedicht unterlegen. Die Musik dafür muss eigens für die Wortklänge und Rhythmen gedacht und komponiert werden. Genau so wird es sein mit dem Gegenstand im Bild. Geht man von ihm aus, so stellt er, wie das Lied, seine Forderungen, die erfüllt werden müssen. Das ist vielfach

gelöst. Zu allen Zeiten, auch in der grossartigsten Weise, doch nicht immer künstlerisch. Die gegenständliche Frage tritt nun auch an diese absolute Malerei heran, die lediglich die Wirkungen der rein malerischen Mittel, der Farbklänge, Tönungen, die damit zusammenhängenden Linien- und Formbewegungen im Auge hat. Als Kunst kann sie das Gegenständliche entbehren und ein hervorragend eigener Augenschmaus sein. Doch wird die menschliche Phantasie, die vom Menschen ausgeht und auch alles auf ihn hinführt, vielfach aufs Heftigste gerade durch das absolut Zwingende einer solch' hohen Kunst angeregt, Gegenständliches eigenartig aus Rhythmen wie aus Farbflecken herausfühlen.

Damit im Zusammenhange stehen neuere Bewegungen in der Malerei, die ein bestimmtes Gegenständliches aus den angewandten Mitteln, aus den vorhandenen Linienschwingungen, Form-, Ton-, und Farbflecken entwickeln; ähnlich wie man aus phantastischen Wolkenbildungen oder feuchten Flecken an der Wand so vieles Merkwürdige heraus sieht. Dadurch kann dem Gegenstand ein grosses Gewicht harmonischer Zusammengehörigkeit mit der Kunst im Kunstwerk zu teil werden. Denn nicht das Kunstwerk ist »die Kunst«, sondern diese ist darin enthalten, wie schon Lichtwark sagt, und amalgamiert sich mit dem Persönlichen des Künstlers, dem im Bilde Dargestellten, der Art der Verwertung der Mittel, dem Zweck des Werkes, dem Material, zu einem Ganzen, das eben als Kunstwerk um so höher stehen wird, je mehr Kunst darin enthalten ist. (S. 184.)

In: Oliver Jehle / Christoph Wagner (Hg.), Adolf Hölzel. Kunsttheoretische Schriften, evidentia, Band 4, München 2020, S. 171 – 193.

Verfügbarkeit: Brill.com

1917

Georg Jakob Wolf – Ernst Zimmermann

Der Zimmermann dieses Jahrzehnts ist uns für die Entwicklungsgeschichte der Münchner Malerei der wichtigste, denn nicht allein im Porträtfach erwies er sich damals als der Künstler von vielen Graden. Da ist auch eine Reihe von Landschaften und Interieurs. Das Grün des Waldinneren wußte er prachtvoll licht und zart zu malen und ein solches Bild mit koloristisch fein behandelten und vorzüglich auf den Fond abgestimmten Akten zu beleben; da wurde nichts genrehaft, nichts stofflich, alles war absolute Malerei. (S. 211.)

In: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 35. Band, XXXII Jahrgang, München 1917, S. 201 – 211.

Verfügbarkeit: Internet Archive

<https://archive.org/details/diekunstmonats35muncuoft/page/n5/mode/2up?q=%22Absolute+Malerei%22> (23.03.2023)

30.12.1917

Rudolf Blümner – Die neue Malerei. Futurismus, Kubismus, Expressionismus

Damit stellt sich die Malerei der Musik gleich, die ebenfalls, wenigstens wenn es reine Musik ist, auf die Wiedergabe von in der Natur Hörbarem und gar Sehbarem verzichtet und nur noch mit den ihr eigenen Mitteln wirkt, mit Ton und Rhythmus. In der Tat ist solch ein absoluter Maler erstanden, der Russe Wassili Kandinsky. In seinen ersten Malperiode hat auch er die Dinge dieser Welt gemalt. Aber immer mehr hat er in ihnen ein Hemmnis seiner inneren Geschichte empfunden. Seit einer Reihe von Jahren schon (Kandinsky ist heute über fünfzig Jahre alt) ist er zu der reinen Form- und Farbenmalerei übergegangen. [...]

Welche Möglichkeiten sich der Malerei eröffnen, wenn man einmal zur Erkenntnis einer absoluten Malerei gelangt ist, haben im Laufe der letzten Jahre eine Reihe von Malern gezeigt, Maler wie Rudolf Bauer und Georg Muche, Malerinnen wie Hilla von Rebay und Nell Walden haben eine Fülle von Bildern mit absoluter Malerei geschaffen. Sie alle zeigen, dass sie von Kandinsky völlig unabhängig sind und auch untereinander keine Berührungspunkte haben, als eben den völligen Verzicht auf alles Gegenständliche. (S. 2.)

In: Sonntag, Beilage zum „Vorwärts“ Berliner Volksblatt, 34. Jahrgang, Nr. 52, 30. Dezember 1917, Berlin 1917, S. 1 – 2.

Verfügbarkeit: Deutsches Zeitungsportal

https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper/item/BLAPNW4IAT2RJSACLMSHFZTPJBP2QDZ?sort=sort_publication_date+asc&query=%22absolute+Malerei%22&hit=4&issuepage=1 (23.03.2023)

1919

Adolf Behne – Die Wiederkehr der Kunst

Am deutlichsten illustriert das Verhältnis vielleicht die Tatsache, daß Kandinski in seinem Buche „Über das Geistige in der Kunst“ die einzelnen Farben stimmungsmäßig festzulegen versucht, während etwa bei Paul Klee oder Arnold Topp die Farben weltenhaft sind und bleiben, sich also einer Festlegung, und besonders einer stimmungsmäßigen Festlegung entziehen. Der „absolute Maler“ Kandinski wir in das Menschliche, d.h. in das

Relative, zurückgeworfen, weil seine Farben zu schwache Flügel haben. Diese Malerei ist schließlich garnicht die absolute. Denn für eine solche kann unmöglich entscheidend sein, ob sie an Gegen-ständliches anknüpft oder nicht, sondern einzig, ob sie der Farbe volle Freiheit gibt. Eben das aber tut die absolute Malerei Kandinskis nicht. Wohl aber tut es die Malerei Klees oder Topps, die es nicht prinzipiell und ängstlich vermeidet, Gegenstände zu benutzen, dafür aber die völlig reine Weltenhaftigkeit der Farbe gewinnt. Ihre Bilder sind ganz freie und gelöste Erlebnisse der Farben selbst.

Das Heil der absoluten Malerei kann niemals im Vermeiden des Gegenständlichen um jeden Preis liegen. Absolut ist die Malerei die alles kann. (S. 45 – 46.)

In: Adolf Behne. Die Wiederkehr der Kunst, Leipzig 1919.

Verfügbarkeit: Internet Archive

<https://archive.org/details/diewiederkehrde00behngoog/page/n7/mode/2up?q=%22Absolute+Malerei%22> (23.03.2023)

11.09.1919

John Schikowski – Die Expressionisten im Landesausstellungsgebäude, I.

Die gegenwärtige Entwicklung des Expressionismus geht auf eine immer entschiedeneren Ablehnung alles Gegenständlichen hinaus. Den äußersten Flügel bilden jene Künstler, die in der Malerei nur noch durch die reine Sprache der Linien und Farben wirken wollen. Die Ausstellung zeigt in den Säulen 27, 28 und 29 zahlreiche Arbeiten dieser sogenannten „Absoluten Malerei“. Kandinsky, der Begründer der Richtung und ihre bedeutendsten deutschen Vertreter fehlen leider.

In: Vorwärts. Berliner Volksblatt, Abendausgabe, 36. Jahrgang, Nr. 465, 11. September 1919, Berlin 1919, S. 2.

Verfügbarkeit: Deutsche Zeitungsportal

[https://www.deutsche-digitale-](https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper/item/KGP7NGWQFQGDJ7AFP54WHSXUUUFNWULM?sort=sort_publication_date+asc&query=%22absolute+Malerei%22&hit=6&issuepage=2)

[bibliothek.de/newspaper/item/KGP7NGWQFQGDJ7AFP54WHSXUUUFNWULM?sort=sort_publication_date+asc&query=%22absolute+Malerei%22&hit=6&issuepage=2](https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper/item/KGP7NGWQFQGDJ7AFP54WHSXUUUFNWULM?sort=sort_publication_date+asc&query=%22absolute+Malerei%22&hit=6&issuepage=2) (23.03.2023)

19.09.1919

John Schikowski – Die Expressionisten im Landesausstellungsgebäude, II.

Die Expressionisten strengster Observanz? sehen in der „absoluten Malerei“, die direkt durch Linie und Farbe wirkt, das alleinige Heil der Kunst. Sie vergessen dabei, daß der Anblick jeder Linie und Farbe, auch wenn sie nichts Gegenständliches darstellt, bewußt oder unbewußt doch immer Erinnerungen an bestimmte Naturbilder in uns hervorruft, die mit jenen Linien oder Farben irgendwie verwandt oder verbunden sind. Diese „assoziierten“ Eindrücke geben der einzelnen Linie oder Farbe im Kunstwerk erst ihre eigentliche Bedeutung.

In: Vorwärts. Berliner Volksblatt, Morgen-Ausgabe, 36. Jahrgang, Nr. 479, 19. September 1919, Berlin 1919, S. 2.

Verfügbarkeit: Deutsches Zeitungsportal

[https://www.deutsche-digitale-](https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper/item/6XGCF562GMYOWKFEVHXUJPM7AC6W7BJH4?hit=7&query=%22absolute+Malerei%22&sort=sort_publication_date+asc&issuepage=2)

[bibliothek.de/newspaper/item/6XGCF562GMYOWKFEVHXUJPM7AC6W7BJH4?hit=7&query=%22absolute+Malerei%22&sort=sort_publication_date+asc&issuepage=2](https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper/item/6XGCF562GMYOWKFEVHXUJPM7AC6W7BJH4?hit=7&query=%22absolute+Malerei%22&sort=sort_publication_date+asc&issuepage=2) (23.03.2023)

14.12.1919

Paul Landau – Absolute Malerei

„Absolute Musik“ hieß das Schlagwort, das in der Zeit des Kampfes um Wagners Kunst zuerst von den Gegnern der „Zukunftsmusik“ verwendet wurde. Man stellte diesen Begriff in Gegensatz zu der „malenden“ oder „Programm Musik“, die Elemente der Dichtung und der bildenden Kunst in die Welt der Töne einführe. Es sei ja gerade die besondere Macht der Musik, führten die konservativen Musikästhetiker aus, daß sie reine, unmittelbare Empfindung sei und daher ohne Vermittlung des Verstandes oder irgend eines anderen Um- und Abweges direkt wieder Empfindungen erwecke. Was hier als Wesen der Musik bezeichnet ist, wird nun in neuster Zeit auch für die bildende Kunst gefordert, und so ist der Begriff der „absoluten Malerei“ entstanden, die ebenfalls ohne irgend welche Hilfen des Gedankens oder Natur unmittelbar „von Seele zu Seele“ wirken will. Herwarth Walden sieht hierin das eigentliche Wesen des Expressionismus. „In der Tonkunst ist das expressionistische Wesen der Kunst längst erkannt worden“, sagt er in seinem Buche „Die Neue Malerei“. „Die Verwirrung durch die Nachahmung äußerer akustischer Eindrücke ist in der Geschichte der Musik sehr selten. Diese Verirrungen nennt man sehr charakteristisch Tonmalerei. Man ist so weit in die Verbildung der Bildkunst hineingeraten, daß man dies künstlerische Mißverständnis mit Namen und Tat sogar in die Musik übertrug. Der unmusikalische Mensch hört nur Töne und hört Musik erst dann, wenn er sich dabei durch Denken und Vergleichen etwas vorstellen kann. Der unmalerische Mensch sieht nur Farb[...] und sieht ein Bild nur dann, wenn er sich durch Denken oder Vergleichen etwas dabei vorstellen kann. Ohr und Auge sind nur die sinnlichen Vermittler, nicht aber die Träger der Kunst.“

Diese Forderung einer „reinen Augenkunst“ ist nun durchaus nicht neu. Schon der Impressionismus verfolgte das Ziel, die ganze Natur in Farbenflecken aufzulösen und jede fremde Vorstellung möglichst auszuschalten. Er war ja vor allem eine Gegenbewegung gegen jene „Programmalmalerei“, die im Bilde nicht nur allerlei Geschichten erzählen, sondern auch Weltgeschichte und Philosophie lehren wollte. Der Impressionismus geht daher durchaus auf eine möglichst ausschließliche Wirkung der Farben hin, wenn er auch freilich den Natureindruck nie ganz ausschaltet. Die Sinfonien Whistlers in Blau und Gold, die Variationen Monet über das Thema lichtumflossener Heuhaufen „musizieren“ zwar in Farben, lassen sich doch aber immer noch als Porträt- und Landschaftsstudien erkennen. So sehr aber auch das Stoffliche zurücktritt vor dem unmittelbaren Eindruck koloristischer Harmonien, so ist es doch das Streben aller großen Impressionisten, der Natur ihren höchsten Farbenzauber zu entreißen, nicht farbige Visionen der eigenen Phantasie darzustellen, wie dies etwa in einem brennenden Rot Rembrandts oder einem düsteren Gelb Grünewalds der Fall ist. Ihr Eigenleben als „sinnlich sittlicher Wert“ im Sinne Goethes gewinnt die Farbe erst in der Spätentwicklung des Impressionismus, vor allem bei Van Gogh. Hofmannsthal hat in seinen Briefen „Die Farben“, in denen er seinen ersten Eindruck von Van Gogh darstellt, die ungeheure seelische Wirkung dieses Kolorismus geschildert, der, losgelöst vom Bildstoff, den Blutschrei der gemarterten Seele, die Verzückung eines tragischen Sichselbstbefreiers malt. Aus Van Goghs Briefen wissen wir, daß er sich mit seiner Farbenbehandlung durchaus im Gegensatz zum Impressionismus fühlte. „Statt das wiederzugeben, was ich vor mir sehe, gehe ich eigenmächtig mit der Farbe um“, schreibt er einmal. „Denk Dir, ich mal einen Künstler, der große Träume träumt. Dieser Mann soll blond sein. Alle Liebe, die ich für ihn empfinde, möchte ich in das Bild hineinmalen. Zuerst male ich ihn also, so wie er ist. Damit ist das Bild noch nicht fertig. Ich übertreibe das Blond der Haare, nehme Orange, Chrom, mattes Zitronengelb. Hinter dem Kopf – statt der banalen Zimmerwand – male ich die Unendlichkeit; ich mache einen einfachen Hintergrund aus dem reichsten Blau. So wirkt der blonde beleuchtete Kopf auf dem blauen Hintergrunde geheimnisvoll wie ein Stern im dunklen Äther.“ So hat Van Gogh seine Seelensprache der Farbe gefunden, die direkt zu jedem Empfindenden spricht. Aber freilich geht er noch von dem Natureindruck aus, und es ist das Neue bei den Vertretern der „absoluten Malerei“, daß sie jede Beziehung ihres Kolorismus zur Natur aufgegeben haben. Wie sich diese Entwicklung vollzog, können wir an einigen Künstlererscheinungen der letzten Kunstaussstellungen verfolgen.

Am weitesten in der Verselbstständigung der Farbe ist innerhalb des impressionistischen Stil der Neoimpressionismus gegangen. Diese Malweise verwendet ja bekanntlich nur Primärfarben, die erst auf der Netzhaut des Beschauers zum Lokalfarben zusammenzuschmelzen. Die Farbe wird daher in Punkten und Strichen aufgetragen und zu einer reinen Harmonie geformt, die allein schon durch ihre klare Schönheit erfreuen muß, auch ohne daß man den dargestellten Gegenstand beachtet. Wird doch durch diese Zerlegung der Farben alles naturhaft Körperliche aufgelöst! Der Raum verschwimmt in zahllose Lichtfunken, und die Dinge strahlen in bunte Farbenbuketts auseinander. Solche koloristischen Wunder bietet der bedeutendste der deutschen Neoimpressionisten, Curt Hermann, in einer schönen Ausstellung bei Gurlitt. Die Verklärung der Natur durch die Farbe ist hier aufs Höchste gesteigert, und wir betrachten entzückt diese Landschaftsräume, die vom zarten Hauch verklingender Lichtneben, von dem durchsichtigen Geflimmer, spiegelnder Reflexe umwogen sind. Aber die Lichtspiele und Farbenströme dieser Kunst sind doch zugleich durch eine wundervolle Feinheit der Linienrhythmik gestaltet. Ein strengerer Formwille waltet in der bunten Farbenwelt, der Stilleben ebenso wie Landschaften und Porträts doch zu Wirklichkeiten begrenzt. Am großartigsten kommt diese Kraft der Gestaltung in den beiden Stilleben der aufgehängten Vögel zum Ausdruck, die wirklich Schöpfungen einer ganz vollendeten und in sich abgeschlossenen Meisterschaft sind. Die Entfernung von der Natur, die zu „absoluter Malerei“ führt, findet sich in einem viel stärkeren Maße, wie bei Curt Hermann, bei einem jungen Maler, der zum ersten Mal in Berlin – und zwar bei Carl Nicolai – ausstellt und eine starke Begabung zeigt: Ernst Lindemanns durchaus expressionistisch in der Art, wie sie Naturmotive verwerten. Man ahnt wohl noch in diesen Aquarellen die Weite der hingebreiteten Landschaft, das aufragende Segelboot oder die Blumen, aber diese Wirklichkeiten versinken in dem gewaltigen Unerlebnis der Farbe, das sich hier offenbart. Die Weite, die in den gelbflammenden Abendhimmel lodert, wird zu einem jubelnden Fanal, und die braun brennenden Aderstreifen, die rot feurigen Wege werden zu sprühenden Gluteneine einzigen farbigen Baues, der in der Seele des Malers beim Anblick der Heide entzündet wurde.

Der eigentliche Expressionismus stellt sich in völligen Gegensatz zur Natur, deren Einwirkung auch noch bei Lindemann leise durchklingt. Diese völlige Abstraktion kann nun sowohl in der Form wie in der Farbe durchgeführt werden, und der Kubismus betont besonders das Formale, indem er statt der Gestaltungsgefülle der Natur geometrische Körper aufbaut. Das Farbige spricht nur in einer kühlen und neutralen Weise mit. Für diese erste Stufe des Kubismus bezeichnen ist das schöne Werk von Albert Gleizes in der Novemberausstellung des „Sturm“. Es ist ein unendlich fein abgewogener Aufbau von Form in einem stillen und klaren Ton, der mit der den Ort des Inneren Erlebnisses bezeichnenden Unterschrift „Pass“ nichts zu tun hat. Die eigentliche Bewegung der absoluten Malerei ist nicht von den französischen Kubisten, sondern von dem Münchener Kreise des „blauen Reiters“ ausgegangen, und ihr Vater ist der Russe Kandinsky, der auf seinen Bildern nur noch körperlose Farbenharmonien gibt. Etwas unendlich suggestives geht von diesen weichen verträumten Farbenzusammenstellungen aus; sie haben etwas Verschleiertes, Hinschmelzendes, Abgründiges, wie die russische Seele. Kandinsky sowohl, wie auch andere bedeutende Maler des „Sturm“, so Rudolf Bauer in seinen „Sinfonien“ oder Arnold Topp in seinen farbigen Gestaltungen, wollen komplizierte Empfindungen erwecken, in

dem sie ihre farbigen Visionen hinschreiben. Einfacher und unkomplizierter ist Hugo Händel, der im November der Hauptaussteller im „Sturm“ war. Dieser naive und empfindungskräftige Künstler ist vielleicht am besten geeignet, ein größeres Publikum in die Geheimnisse der absoluten Malerei einzuführen. Da heißt z. B. ein Bild „Der Zorn“: Rot, Gelb kreischen gellend auf, dazwischen schiebt sich ein trübes Dunkel; Zacken und Kringle fahren wütend in die Farben hinein, und das Ganze ist so suggestiv, daß man eine schimpfende polternde Stimme als Begleitung zu hören glaubt. Oder ein anderes Bild heißt „Trauer“: Mit grünen, gelben, roten Kurven ringenden schwarze Flecken, und das Dunkel lastet immer schwerer über den helleren Tönen. Während hier ganz primitiv ein aufsteigendes Trauergefühl ausgedrückt ist, wirkt bei einem anderen Trauer-Bild noch ein dumpfes melancholisches Blau mit, das die Empfindung träumerischer und beseelter macht, Freude dagegen wird ausgeprägt in hellen, gleichsam lachenden Tönen, in aufwärtsstrebenden, hüpfenden Formen. Wenn Händel „Auferstehung“ darstellen will, so zeigt er aufwärtssteigende Gestaltungen, die sich immer höher und weiter ausbreiten. Oder in einem „Scherzo“ läßt er lustige Kurven und bunte Flecken so ausgelassen durcheinanderschwirren, daß wirklich der Eindruck einer amüsanten Drollerie erzielt wird. So löst diese „absolute Malerei“ in dem, der sich ihr willig hingibt, ungezwungen und unmittelbar gewisse Urgefühle aus. Eine andere Frage ist freilich, ob dieses Spielen mit bloßen Farben und Formen wirklich letzte Aufgabe der Kunst sein soll. Nur allzu leicht wird es zur Spielerei, zum Bildwitz, wie die etwa die kuriosen Arabesken von Oskar Fischer zeigen, der diesen Stil bereits zur Grimasse verzerrt. Es werden doch letzten Endes immer nur gestaltlose Gefühle und dumpfe Ahnungen sein, die durch Farbtöne in uns erweckt werden können. Dies mag zu einer Verfeinerung des Farbensinns und zu einer Differenzierung unserer Empfindungen führen. Aber auf die Dauer wird sich die bildende Kunst den ihr notwendigen Zusammenhang mit Natur und Kultur nicht rauben lassen, und so kann die absolute Malerei nur ein interessantes Durchgangsstadium auf neuen Wegen und zu neuen Zielen sein.

In: I. Beilage der „Berliner Börsen-Zeitung“, Nr. 571, 14. Dezember 1919, Berlin 1919.

Verfügbarkeit: Deutsches Zeitungsportal

<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper/item/FKBNTNA22YMOVAIMMSN5TSSC3O5MOUY3?query=%22absolute+Malerei%22&hit=&issuepage=3> (23.03.2023)

1919

Gustav Friedrich Hartlaub – Kunst und Religion. Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst

In der bildenden Kunst liegt es aber anders. Gewiß ist theoretisch eine »absolute Malerei«, selbst eine »absolute Plastik« denkbar, die in der Ordnung von Farbe und Form in Fläche und Raum sowohl eine bestimmte Anwendung der ewig gültigen künstlerischen Gestaltungsgesetze, als auch ein Symbol der besonderen Gefühlserlebnisse des Künstlers gibt, ohne den Ursprung dieser Gefühle und ihre Bestimmtheit durch gewisse Vorstellungen zu verraten. Gewisse elementare Allgemeingefühle lassen sich wohl auch, ohne Zuhilfenahme gegenständlicher Verknüpfungen, durch die Form» und Farbzeichen verständlich übertragen. (S. 109.)

[...]

Selbst der abstrakteste Kubismus von heute verhüllt die gegenständliche Beziehung nur, indem er auf eine naturgemäße Nachahmung verzichtet. Fehlt aber die gegenständliche Beziehung ganz, wie etwa in den »Kompositionen« Kandinskys, so ist die Wirkung merkwürdig begrenzt und eintönig, es klingen seltsame, unfäßbare, gleichsam kosmische oder elementare Urempfindungen an und ab, die sich noch nicht zur festen Vorstellung verdichtet zu haben scheinen. Das Merkwürdigste ist, daß gerade an diesem Punkte, wo es sich doch um intimste Gefühlsmittelung handeln soll, das ungeschulte Auge überhaupt keine Ausdrucksgebilde zu gewahren glaubt, sondern rein ornamentale Formenspiele, zufällige Naturgebilde oder eine Mischung von beiden. Dieser Irrtum ist höchst bedeutungsvoll: jene gegenständlich gleichsam nicht umrandeten Gefühle f bleiben unpersönlich, kollektiv, so persönlich ihr Ursprung sein mag. Die Ebene, in der ein Maler und Bildhauer zu Hause ist, ist somit eine andere, als die des Musikers. (S. 109 – 110.)

[...]

Ihr Sprung in das rein Musikalische bedeutet zugleich oft den Sprung ins Leere, droht die Brücke zwischen dem Ausdruckgeber und dem Ausdrucknehmer abzubrechen. Die Form» Symbole werden unverständlich, soweit sie jene enge Ausdrucksskala von Allgemeingefühlen, die wir geschildert haben, überschreiten wollen. Nichts anders ist aber die sogenannte »reine« und »absolute« Malerei eines Kandinsky oder die Plastik eines Archipenko — eine extreme Spezialität, künstlerisch wohl möglich und zulässig, aber nicht ergibig. In Wirklichkeit nichts weniger als »rein«, sondern Ergebnis einer äußersten Grenzverwischung der Künste! (S. 112.)

In: Gustav Friedrich Hartlaub, Kunst und Religion. Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst, in: Carl Georg Heise (Hg.), Das Neue Bild. Bücher für die Kunst der Gegenwart, Zweiter Band, Leipzig 1919.

Verfügbarkeit: Internet Archive

<https://archive.org/details/kunstundreligio00hart/page/n9/mode/2up?q=%22absolute+Malerei%22> (23.03.2023)

1919

Max Deri – Die Malerei im XIX. Jahrhundert. Entwicklungsgeschichtliche Darstellung auf psychologischer Grundlage

Die absolute Malerei – Peinture pure: Wassily Kandinsky

Während man alle anderen bisher besprochenen Übergangsformen der modernen Malerei in der Geschichte vergangener Zeiten nachweisen kann, begegnet uns in der „absoluten Malerei“ eine Gestaltung, die in ihrer Art bisher in der Kulturgeschichte noch nicht da war. Diese völlige Neuartigkeit der absoluten Malerei wird kaum für ihre Zukunftskraft in Anspruch genommen werden können. (S. 286.)

[...]

Was diese Künstler wollen, ist vom Boden unserer Theorie aus so durchaus eindeutig definierbar, daß die absolute Malerei — als Parallele zur „absoluten Musik“ — von psychologischer Seite aus sogar theoretisch konstruiert werden konnte, bevor sie noch existierte. Sie will den unmittelbarsten Weg „von Innen nach Außen“ gehen, sie will ohne jedweden sachlichen Inhalt ihre Bilder aus reinen Farben und Formen gestalten. Dabei sollen diese völlig sach-inhaltlosen Farben und Formen unmittelbar aus dem inneren Gefühle des Künstlers heraus geschaffen werden, also reine Ausdrucks-Kunst in des Wortes extremster Bedeutung geben. (S. 287.)

[...]

Man muß nur auch hier, wie beim Pointillismus, beim Kubismus und beim Futurismus die Vorstadien genau beachten. Dann stellen sich auch die reifen „absoluten“ Bilder als eine für sich gesondert ausgebaute Übergangsphase des allgemeinen Entwicklungsweges heraus.

Äußerlich betrachtet gelangt man unmittelbar zu einem absoluten Gemälde, wenn man in den Bildern der zweiten von uns besprochenen futuristischen Gruppe alle noch vorhandenen Reste des sachlichen Inhaltes fortläßt und nur die allgemeinen Linien als Ausdrucksformen beibehält. Würde man etwa in dem zuletzt besprochenen Bilde der „Revolution“ von Russolo einerseits die, Menschenmenge zu einem ausgefüllten spitzen Dreieck ohne jede Unterscheidung menschlicher Figuren zusammenlaufen lassen und so als Ausgangs -Komplex der Angriffs-Winkelformen fassen, andererseits in den Häusern jede Detailform tilgen und nur das Gelagerte der Rechtecke beinhalten, so würde man unmittelbar ein Bild der absoluten Malerei erhalten. Das Bild würde dabei seinen allgemeinen Gefühlsgehalt durchaus bewahren. Die spitzen Winkel würden als reine Liniensymbole des Angreifens gegen die beiden Rechtecke als Flächensymbole des Ruhens und Besitzens anstürmen, sie würden in gleicher Weise wie bei der sachlich ausgemalten Darstellung diese Ruheformen durchbrechen und aus der geschlossenen Reihe treiben, das Bild im Vorbrechen nach links hin durchstürmen. Das Gefühl, das man auf Grund einer „Einfühlung“ in diese Formen in sich heraufzwingen würde, müßte durchaus diesen reinen Symbolen entsprechen und das Bild könnte dann ebenso gut, wie früher mit den gegenständlichen Inhalten seiner Häuser und Menschen, „Revolution“ genannt werden.

Der innere Werdegang, der zur absoluten Malerei geführt hat, wird klar, wenn man die frühen Bilder Kandinskys, der der ganzen Gruppe den Weg gewiesen hat, mit in den Kreis der Betrachtung nimmt.

Sein „Hochzeitszug“ bilde den Anfang. Ein durchaus schwaches Bild. [...] Das, was man mit einem so leicht mißverständlichen Worte das »Dekorative« nennt, kommt hier allein zur Wirkung. [...] Die Gerechtigkeit zwingt, festzustellen, daß merkwürdigerweise alle großen Meister der modernen Übergangsperiode im Anfange ihres Schaffens Bilder ganz geringer Qualität gemalt haben. (S. 287 – 288.)

[...]

In den hier gesperrt gedruckten Sätzen ist das Prinzip in theoretischer Reinheit gegeben. Und, wie schon des Öfteren betont, ist gegen die „theoretische Richtigkeit“ der absoluten Malerei und ihres Gestaltungsvorganges kein Einwand möglich. Gegenüber der praktischen Durchführung hegt allerdings auch Kandinsky selbst noch den Zweifel, ob es „heute schon, wo die Emanzipation unserer Malerei von der direkten Abhängigkeit von der ‚Natur‘ im allerersten Anfange ist“ möglich sei, in der Malerei „ganz das Band, das uns mit der Natur verknüpft, zu vernichten, mit Gewalt auf die Befreiung loszusteuern und uns ausschließlich mit der Kombination von reiner Farbe und unabhängiger Form zu begnügen.“ Doch aus vielen seiner Worte spricht auch wieder die Zuversicht, daß es einmal, «wenn die Menschen durch das Gebrauchen der abstrakteren und abstrakten Formen — die keine Interpretation von Körperlichem erhalten werden — ein feineres und stärkeres Empfinden bekommen werden“, daß es dann wohl möglich sein werde, die „absolute Malerei“ nicht nur gleichberechtigt mit den bisher üblichen Malweisen, sondern diesen sogar innerlich übergeordnet in reichstem Maße auszubauen.

Wir glauben, daß dies gerade aus inneren Gründen niemals möglich sein wird. Die absolute Malerei ist, auch wenn Kandinsky es nicht ausdrücklich in seinem Buche bezeugen würde, als Parallele zur absoluten Musik entstanden, gleichsam „erfunden“ worden. Ein besonders stark musikalisch veranlagter Maler hat hier eine Übertragung der in der absoluten Musik üblichen Schaffensweise auf die Bildschöpfung vorgenommen.

Die absolute Musik ist — im Gegensatze zur naturalistischen Programm- Musik — jene, die allein durch die Aufeinanderfolge von Tönen, also durch reine Melodien, dann durch Rhythmen, durch die Dynamik, Agogik und Harmonik ohne jede Hilfe eines sachlichen Inhaltes reine Formen schafft, die aus Allgemeingefühlen heraus geboren werden und dann Träger dieser Gefühle sind. Da diese Formen ohne jeden gegenständlichen Inhalt

bleiben, können sie auch nicht exakt erläutert, sondern nur durch allgemeine Gefühlsworte umschrieben werden. Man muß sie unmittelbar erleben, um sie wirklich kennen zu lernen. (S. 294.)

[...]

Absolute Malerei: man soll vor ein solches Bild in derselben Bereitschaft treten, mit der man sich anschickt, etwa eine Sonate zu hören. Die Farben und die Linien des Bildes lassen nichts sachlich Inhaltliches erkennen. Man soll, wird verlangt, längere Zeit vor dem Bilde verweilen, um jenes Allgemeingefühl unmittelbar und ohne jede Hilfe eines Gegenständlichen in sich aufsteigen zu lassen, das durch die Fleckenverteilung, durch das Zu- oder Gegeneinander der Farben, durch das Spiel der Linien, durch die Anordnung der Formen hervorgerufen wird. Ein Beispiel sei durchgedacht. Ein Bild aus der Gruppe der „absoluten Malerei“ hänge an einer Wand. Man sieht es an: man gerät in eine bestimmte Gefühlsverfassung. Diese ist bei guten Bildern durchaus einheitlich. In der ersten Minute zeigt das Bild dem geübten Auge seine Seele. Denn man sieht es, wenn auch vorerst im Großen, mit Einem Blick. Das gehört zum Wesen des europäischen Tafelbildes, ist seiner Formung immanent. Man umfaßt das Tafelbild mit dem Auge in kürzester Zeit von oben nach unten, von rechts nach links. Und gleichzeitig mit dem Erkennen und Verstehen der Formen ist, wie in der Musik, das Gefühl gegeben.

Nun mag man stehen bleiben und im Einzelnen betrachten. Hundert dieser Einzelheiten werden bemerkt und neu bewußt. Hier tritt das, dort jenes, hier eine Linie, dort eine Form oder eine Farbe oder ein Licht ins erfüllende Bewußtsein. Sie werden als Elemente erkannt und aufgenommen. Alle diese Elemente aber stimmen bei guten Bildern zum „inneren Grundklang“ — Kandinsky — des Werkes. Keines stört das Grundgefühl, jedes baut es bloß aus, bereichert, variiert es. Doch eben weil sie alle zum inneren Grundklang stimmen, weil dem „malerischen Kontrapunkt“ die Möglichkeit des Variierens, Gegensatzens, Folgens oder Auflörens in der Zeiterstreckung fehlt, weil alle Elemente gleichzeitig da sind, und weil sie alle, sowie sie einmal gefunden, erkannt und verstanden sind, auch im Wesentlichen wie ein andauernd währender Akkordklang gleichzeitig wirken — da die nur durch den nötigen Blickweg bedingten ganz geringfügigen Zeitverschiebungen dem einheitlich Ganzen des Erlebnisses gegenüber gar nicht in Betracht kommen können —: gerade deshalb scheint uns der Umfang der Wirkungen der absoluten Malerei mit dem der absoluten Musik kaum vergleichbar, geschweige denn in Parallele zu stellen. Man mag sich eine Stunde lang in ein solches Bild vertiefen, man mag ihm in die letzten Details nachgehen: man erlebt doch andauernd das gleiche, bereits in den ersten Minuten lebendig gewordene Allgemeingefühl. Und so ermüdet man bald. Die reinen Allgemeingefühle sind als feststehende und nicht mit dem Zeitablauf wechselnde Komplexe für Staffeleibilder zu wenig erlebnisreich. Sie sind so weit im Umfang, daß sie zu dünn im Inhalt werden. Und daran gehen diese Bilder zugrunde. Sie sterben im Eindruck allzu rasch ab.

Dies scheint uns einer der Hauptmängel der absoluten Bildgestaltung: die zu geringe Variationsfähigkeit des Grundgefühles innerhalb der vier Rahmenleisten des geschlossenen Bildes. Und dies scheint uns auch der Grund, weshalb in der bisherigen Geschichte die Fassung derartiger Allgemeingefühle innerhalb der Künste für das Auge durchaus der Architektur und dem Ornament überlassen geblieben sind. Denn in der Baukunst kann einerseits durch übermenschliche räumliche Größe dem einheitlich-einfachen Allgemeingefühl die überragende Wirkung des Monumentalen so überwältigend zugesellt werden. (S. 296.)

[...]

Im Einzelfalle aber, etwa beim Durchwandern einer Kirche von der Orgeltribüne durch das Mittelschiff zum Chor und durch die Seitenschiffe zum Eingang zurück, spricht doch auch wieder das zeitliche Moment außerordentlich stark mit und ermöglicht dadurch bis zu einem gewissen Grade reichere Gegensetzungen und Lösungen, Variierungen und Verflechtungen des Grundgefühles. — In der Ornamentik wieder unterstützt gerade die vage Allgemeinheit des Gefühles einer „absoluten“ Gestaltung den dekorativen Charakter der Gebilde. Denn das dekorative Wirken beruht auf einem Unterordnen des Gefühles eines Werkes unter das überragende Gefühl eines anderen. So ordnet sich die „absolute“ Gestaltung der Ornamentik gerade desto leichter einem Gebäude oder einem Gebrauchsgerät oder, als Gewand-Ornamentik, der menschlichen Figur unter, je vager und allgemeiner, je weiter also im Umfange ihres Gefühles und je geringer damit in ihrem persönlichen Gehalte die Formen sind.

Das rein expressionistische Rahmenbild der absoluten Malerei aber, [...] das uns anglotzt aus den vier Leisten her mit dem sachinhalts-losen, starrenden Medusenaugen des leeren Allgemeingefühles: dieses „absolute Bild“ wird raschester Ermüdung zum Opfer fallen. (S. 297.)

[...]

Denkt man das Problem weiter durch, so häufen sich noch die Schwierigkeiten. Eine der folgenswersten ist die mangelhafte „Führung“ des Auges, die dem Beschauer die Gewißheit nimmt, die Formen auch immer in der vom Künstler gewollten Richtung, also in der gewollten Bewegungstendenz zu lesen. Denn mit einer Umkehrung der Bewegungstendenz kann sich der ganze Gefühlsgehalt einer Form völlig verändern. In der Musik ist es eben wegen der gebundenen zeitlichen Reihung der Töne und der Themen völlig ausgeschlossen, eine Melodie in falscher Aufeinanderfolge ihrer Teile zu hören und auf diesem Wege ihren Gefühlsgehalt mißzuverstehen. Beim absoluten Bild aber ist dem Auge völlige Freiheit gegeben und damit den wesentlichsten Irrtümern die breiteste Bahn geöffnet. (S. 297 – 298.)

[...]

Je reicher nun die Formverflechtungen eines absoluten Bildes sind, desto größer wird die Zahl dieser Irrwege werden müssen. [...] Die Gestaltung ist so, daß wohl fast jeder an den kugelförmigen Formen beginnt und die Linien zu dem leicht Verlaufenden ihrer Enden hin verfolgt. Fragt man aber Kandinsky selbst, so erfährt man, daß diese

Lesung gerade die falsche ist. [...] Man wird zugeben, daß derartige Mißverständnisse, die in jedem absoluten Gemälde zu Dutzenden eingeschlossen liegen, die ganze Kunstart von ihrer Basis her auf das Schwerste gefährden, wenn nicht völlig unmöglich machen. (S. 299.)

[...]

Der Künstler selbst mag in seinem sukzessiven Schaffen allen Möglichkeiten nachgehen können, die auch die absolute Musik bietet. Die Fassung in die spezifischen Formen der Malerei hindert ihn daran, seinen Schaffens-Weg auch dem Beschauer klar erkennbar zu machen. (S. 300)

[...]

Doch damit sind die Bedenken gegen die Zukunft einer reicheren inneren Umwicklung der absoluten Malerei noch nicht einmal erschöpft. Vielleicht der wichtigste Einwand, der letzte, der noch besprochen werden soll, liegt in der allgemeinen Organisation der Natur und der menschlichen Sinnesorgane begründet. (S. 301.)

[...]

So kommt es, daß sich unser ganzes Bewußtsein beim Hören von Tongestaltungen von vornherein durchaus auf das Erkennen der zugrunde liegenden Gefühle einstellt, während sich selbst vor den absolutesten Linienzügen und Formbildungen hartnäckig und immer wieder sachlich-gegenständliche Assoziationen aufdrängen werden und aufdrängen müssen. Die Arbeitsleistung, die nötig ist, um vor einem absoluten Bilde diese sachlich-gegenständlichen Assoziationen abzuweisen und sich andauernd auf den absoluten Gefühlsgehalt von Formen zu konzentrieren, ist eine so große, die Aufmerksamkeit muß so andauernd immer wieder aus den biologisch wichtigsten Bahnen gerissen werden, und sie wird, sowie man das Bild verläßt, so andauernd wieder diese Bahnen geführt, daß sich die Menschen schon aus seelisch-ökonomischen Gründen niemals dazu werden erziehen können, der Voraussetzungen der absoluten Malerei zu entsprechen. (S. 303.)

[...]

Dabei kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die absolute Malerei im Vermeiden alles Inhaltlichen und im Bau der Komposition aus Farbflecken und aus laufenden und verweilenden, steigenden und fallenden, bohrenden und verflatternden Linien echter „Expressionismus“ sein will. Sie will den Ausdruck von Gefühlen in Formen geben, die nichts mit dem äußeren Eindruck eines Objektes zu tun haben, sondern aus eben diesen Gefühlen, die der Maler in sich hatte, geschaffen wurden.

Doch indem man diese Definition überdenkt und sie mit dem Schaffensweg Kandinskys vergleicht, wird auch wieder klar, was die absolute Malerei Kandinskys doch wieder grundsätzlich von der wirklich rein expressionistisch-absoluten Musik unterscheidet. Der absolute Musiker — nicht der naturalistische Programm-Musiker — bildet aus einem Gefühle völlig-unmittelbar die Formen. Auf direktem Wege steigt aus dem Gefühl die Form empor. Kandinsky aber schafft auch heute noch die fertigen absoluten Bilder keineswegs unmittelbar aus dem Gefühle heraus. Er nimmt einen Natureindruck oder sein sachlich-gegenständliches Erinnerungsbild und skizziert sie vorerst in ihren sachlich erkennbaren Formen. Dann erst geht er daran, die spezifisch erkennbaren gegenständlichen Inhalte immer mehr formal zu verwischen. Er weicht ganz langsam und nur sukzessive von den gegenständlichen Umrissen ab. Diese Abweichungen trifft er allerdings auf Grund seines Gefühles, also als „Expressionist“. Aber immerhin lehnt er sich vorerst durchaus an Gegenständliches an. Daher kommt es auch, daß schließlich selbst seine absoluten Formen für denjenigen, der den Weg und die Vorstudien kennt, immer noch erkennbare Beste gegenständlicher Inhalte enthalten. (S. 304.)

[...]

Daran aber, daß selbst er als der Schöpfer der Werke nicht ohne den Umweg über den sachlichen Inhalt auskommt, daß selbst er sich nicht darauf verlassen kann, unmittelbar aus dem Gefühle die Formen zu bilden, merkt man abermals den Wesensunterschied gegen den absoluten Musiker, der unmittelbar aus seinem Gefühle heraus Melodie, Rhythmus, Dynamik und Harmonik schafft. Im eigentlichen inneren Sinne ist also Kandinskys Malerei gar keine rein absolute Malerei. Ihre Schöpfung geht nicht auf dem spezifisch expressionistischen Wege vor sich, sondern pflegt nur ein immer weiter getriebenes bewußtes Verwischen naturalistischer Erinnerungsbilder. (S. 305.)

[...]

So bleiben die absoluten Bilder Kandinskys innerhalb des Zuges der Entwicklung zur neuen Malerei des Expressionismus eine Besonderheit, die Merkwürdigkeit eines dem Zeitgeföhle offenen, wahren und aufrichtigen Menschen, einer reinen und in ihrer leicht verschwommenen Lyrik hüllenlos hingeebenen Seele. Doch sie bleiben ein verlorener Umweg auf dem Zuge der Entwicklung. Sie führen abseits zu einem eingeehten friedlichen Eckchen. Doch will man weiter, so muß man umkehren und den Hauptweg wieder suchen, den die Anderen, Größeren gegangen sind. (S. 307.)

In: Max Deri, Die Malerei im XIX. Jahrhundert. Entwicklungsgeschichtliche Darstellung auf psychologischer Grundlage von Max Deri. Erster Band, Berlin 1919, S. 286 – 307.

Verfügbarkeit: Internet Archive

https://archive.org/details/bub_gb_0ZMyAQAAIAAJ/page/n5/mode/2up?q=%22Absolute+Malerei%22 (24.03.2023)

1919

Franz Landsberger – Impressionismus und Expressionismus. Eine Einführung in das Wesen der neuen Kunst

Was zunächst die Farbe anbetrifft, welcher sich die absolute Malerei vor allem bedient, so ist ihre Wirksamkeit von der des Tones in vielfacher Hinsicht verschieden. Zunächst darin, daß wir die Farbe in der Natur niemals an sich erleben, sondern an Gegenständen haftend, während der Ton auch von seinem Erreger gelöst gehört wird: wer sucht nach dem Vogel in den Zweigen, dessen Gesang er lauscht? Das hat zur Folge, daß wir auch in der Kunst dieser dinglichen Verknüpfung der Farbe nicht gern entraten. Es braucht durchaus nicht immer ein Gegenstand der Natur, es kann — wie z. B. in der Ornamentik — irgend eine abstrakte Figur sein, an die wir die Farbe heften; nötig ist nur, daß ihre gegenständliche Form nicht zu verschwommen und gestaltlos auftritt (wie das gerade die absolute Malerei liebt), weil sich des Betrachters sonst leicht eine gewisse Unruhe bemächtigt, als habe er etwas verloren und müsse es suchen gehen. (S. 39.)

[...]

Nimmt man noch hinzu, welche unendlichen Möglichkeiten der in der Zeit verlaufenden Musik durch die Fülle ihrer Melodien, Harmonien, Tempi und dynamischen Schwankungen gegeben sind, so erkennt man das ganze Übergewicht der absoluten Musik über die absolute Malerei und begreift zugleich, warum die Malerei mit solcher Zähigkeit an der Natur" festhielt: eben weil sie durch sie von ihrer Vieldeutigkeit erlöst wird. (S. 41.)

In: Franz Landsberger, Impressionismus und Expressionismus. Eine Einführung in das Wesen der neuen Kunst, Leipzig ⁶1922.
Verfügbarkeit: Internet Archive

<https://archive.org/details/impressionismus00landsuoft/page/38/mode/2up?q=%22Absolute+Malerei%22> (24.03.2023)

1920

Paul Fechter – Der Expressionismus

Zu Kandinsky und Marc tritt als dritter unter den Münchnern ein Zeichner: Paul Klee. Er steht auf der Seite Kandinskys: wie jener absolute Malerei ohne gegenständliche Bindung, so sucht er absolute Zeichnung, reines Spiel von Linien und Kurven unter Ausschaltung des Naturvorbildes zu geben. (S. 30.)

In: Paul Fechter, Der Expressionismus mit 50 Abbildungen, München 1920.

Verfügbarkeit: Internet Archive

<https://archive.org/details/derexpressionismus00fech/page/30/mode/2up?q=%22absolute+Malerei%22> (24.03.2023)

1920

Friedrich Märker – Lebensgefühl und Weltgefühl. Einführung in die Gegenwart und ihre Kunst

So blieb, sollte der expressionistische Stilwille erfüllt werden, nur die völlige Abkehr von aller Realität: das Spiel von gegenstandslosen Farben und Linien, wie es Kandinskys absolute Malerei zeigt. (S. 64.)

In: Friedrich Märker, Lebensgefühl und Weltgefühl. Einführung in die Gegenwart und ihre Kunst, München 1920.

Verfügbarkeit: Internet Archive

<https://archive.org/details/lebensgefuehlund00mark/page/n9/mode/2up?q=%22Absolute+Malerei%22> (24.03.2023)

1920

Paul Brandt – Sehen und Erkennen

Aus dem Vorwort zur vierten Auflage

Ganz neu sind die Kapitel über Expressionismus, Kubismus und Futurismus bis hin zur „absoluten“ Malerei. Dabei kam es mir vor allem darauf an, das Kunstwollen dieser Richtungen dem Verständnis des Lesers nach Kräften zu erschließen und die Grenzen des Sehens und Erkennens möglichst weit hinaufzuschieben, bis dann allerdings Kandinskis gegenstandslose Malerei, wo freilich das Wichtigste, die Farbe, fehlt, Halt gebot. Im übrigen aber gelte Altmeister Goethes Wort:

Doch sind wir auch mit diesem nicht gefährdet,
In wenig Jahren wird es anders sein:
Wenn sich der Most auch ganz absurd gebärdet,
Es gibt zuletzt doch noch 'nen Wein.

Absolute Malerei: Kandinsky

Mit der „Komposition“ Kandinskis sind wir nun tatsächlich an den Grenzen angelangt, die der Titel dieses Buches uns steckt: zu sehen vermögen wir noch, aber nicht mehr zu erkennen. Zugleich aber auch an den Grenzen der Kunst, denn wo das Chaos beginnt, hört die Kunst auf. Oder sollen wir den theoretischen Erörterungen, wie sie entgegen dem Wort Goethes: „Bilde, Künstler, rede nicht!“ Kandinski liebt, Bedeutung beimessen? Versucht er doch — und dies ist das Entscheidende — an Stelle eines wesentlichen Bestandteils der bisherigen Kunst, nämlich der Natur, als ebenso wesentlich „die reine künstlerische Form“ zu setzen, „die dem Bilde die Kraft selbständigen Lebens verleiht und es zum geistigen Subjekt zu erheben imstande ist“, so daß es in rein künstlerischer Sprache „von Geist zu Geist“ redet. So verrennt sich die absolute Malerei ebenso wie der Kubismus Picassos, nur in eine andre Sackgasse. Ist die Absicht des Romanen „die Vernichtung des Gegenstandes, die Dekomposition der Wirklichkeit“, so hat auch der Slawe der Natur in der Kunst den Tod geschworen, aber nicht, wie jener, durch Zurückführung der Natur auf ihre innere, abstrakte, metaphysische Gesetzlichkeit (also mittelbar doch wieder in tieferem Sinne eine Bejahung der Natur!), sondern durch absolute Verneinung: gegenstandslose Linien und Farben, bisher nur in der Architektur und im wiederholenden Ornament möglich, sollen unmittelbar zum Gefühl sprechen: Kandinskis Kunst ist der Untergang des künstlerischen Europa! Es mußte ja wohl sein, daß der bolschewistische Zeitgeist auch diese seltsame Blüte trieb. Aber wenn sie auch eine vielleicht notwendige, ja prophetische Erscheinung der Zeit ist oder war, so ist sie doch die Erscheinung einer kranken Zeit, die künstlerisch wie politisch die ganze Neige des bitteren Kelches leeren muß, den der Weltkrieg uns kredenzt hat. Gesundung kann uns nur durch Überwindung dieser kunstpathologischen Richtungen werden, sie führen sich, wenn sie an die letzten Grenzen gestoßen sind, selbst ad absurdum. Dies wird auch das Schicksal jener beiden andern Bewegungen sein, die die Grenzen der Kunst über ihren eigenen Begriff vorzuschieben versuchen, des französischen Kubismus und des italienischen Futurismus — sie werden gehen, wie sie gekommen sind, sobald sie ihre künstlerische Sendung erfüllt haben. Die Natur läßt ihrer nicht spotten, am wenigsten von einer Seite, der sie von Urzeiten her treueste Führerin und Geleiterin gewesen ist, von der Kunst! (S. 445.)

In: Paul Brandt, Sehen und Erkennen, Leipzig 1925.

Verfügbarkeit: Internet Archive

<https://archive.org/details/sehenunderkennen00bran/page/n9/mode/2up?q=%22absolute+Malerei%22> (23.03.2023)

1921**Rudolf Blümner – Der Geist des Kubismus und die Künste.**

Die zum Zwecke der künstlerischen Einheit umgeformte Realität aber hat jede „Bedeutung“ außerhalb des Bildes verloren. Der Schritt zu dem, was man heute absolute oder abstrakte Malerei nennt, ist getan. (S. 20.)

Die absolute Malerei

Absolut heißt die Malerei, die nicht „gegenständlich“ ist. So etwa lautet die populäre Formulierung. Kandinsky war der Schöpfer der absoluten Malerei. Er kam zu ihr nicht plötzlich, sondern in allmählicher Entwicklung: sich steigernde Auflösung gesehener oder vorgestellter Realitäten nach eigenen, für jedes Bild besonderen Form- und Farbgesetzen. Auf dem Wege dieser Entwicklung gibt es Uebergänge: Bilder, in denen noch die ursprüngliche Realität mehr oder weniger genau zu erkennen ist. Aber diese „Uebergangsbilder“ lassen meist schon eine absolute Betrachtung zu. Was heißt das? Das Erkennen realer Dinge auf dem Bild beruht, wie man weiß, auf Assoziationen mit Dingen der Realität selbst. Wir erkennen auf dem Bild ein Pferd. Das ergibt sich aber nicht aus der Anschauung des Bildes allein, sondern aus unserer Kenntnis des realen optischen Bildes vom Pferd. Das Bild, das die konkreten Dinge dieser Welt „darstellt“, setzt also eine gedankliche Tätigkeit voraus. Diese gedankliche Tätigkeit ist bei den Uebergangsbildern Kandinskys nicht mehr nötig. Seine Künstlerschaft zerlegte oder löste die gemalten Realitäten in Formen, die nie geschaut, neu und offenbarend sind. Und die spätere Entwicklung führte Kandinsky dahin, nur solche Formen zu schaffen, die Assoziationen an uns bekannte Realitäten ausschließen.

Alles dieses ist den Unterrichteten wohl bekannt. Ich kann es aber nicht unerwähnt lassen, weil es das Wesentliche enthält, das gegen Kandinsky und die absolute Malerei vorgebracht zu werden pflegt. Einige wenden sich ganz besonders gegen die Worte „gegenständlich“ und „ungegenständlich“. Sie sagen, auch der absolute Kandinsky sei „gegenständlich“. Zwar nicht im alltäglichen Sinn. Er male wohl nicht die Dinge, die wir auf früheren Gemälden zu sehen gewohnt seien, nicht einmal irgend welche Dinge der Realität, aber doch Formen, die uns an solche Dinge näher oder entfernter erinnern, Formen, die Birnen, Pflaumen, Körperteilen, Eiern, Kugeln, Kegeln, Augen, Sternen, Kometen, Blitzen, Wolken gleichen. Eine ausgezeichnete Widerlegung dieser Auffassung hat Rudolf Bauer, selbst ein Vertreter der absoluten Malerei in seinem Aufsatz „Die kosmische Bewegung“ (Expressionismus / Die Kunstwende) gegeben: Alle diese Formen sind primär, die Dinge, mit denen sie assoziiert werden, sind

sekundär. Die Ei-Form war vor dem Ei in der Welt, der Blitz ist nur möglich, weil vor ihm die Blitz-Form in der Welt war. Ganz gewiß kann der Künstler keine andern Formen schaffen, als die im Kosmos vorhandenen. Aber wer jene Kandinskyschen Gebilde gegenständlich sieht, oder sie mit realen Dingen assoziiert, der sieht nicht nur die Formen, sondern denkt gleichzeitig an geometrische oder ähnliche Formen außerhalb des Bildes. Es ist also genauer, statt von ungegenständlichen Formen von abstrakten Formen zu sprechen, oder von Primärformen im Gegensatz zu konkreten Formen oder Sekundärformen.

Ein anderer Einwand, der gegen Kandinsky erhoben wird, ist von beträchtlicherer Art. Er greift nicht eine Formulierung an, sondern er bezweifelt den Herzschlag des Kunstwerks: Kandinsky schaffe willkürlich, so sehr nach seinem eigenen Belieben und seelischen Maßstab, daß ihm niemand folgen könne, weil niemand im Besitz dieses seelischen Maßstabes sei. Man sollte glauben, dieser Einwand könne nur von jenen Menschen erhoben werden, die man „unmusikalisch“ nennt. Denn sonst wüßten sie, daß der Maßstab für die Bewertung der musikalischen Ausdrucksformen auch nicht außerhalb der Musik zu finden ist. Aber man stützt den Einwand gerade durch die Behauptung, daß, was für die Musik gelte, für die Malerei nicht zu treffen. Ein sonderbarer Schluß! Weil sie den Maßstab für musikalische Formen besitzen (oder zu besitzen glauben — es käme drauf an, ob sie nicht in Wahrheit unmusikalisch sind!), den für abstrakte malerische Formen aber nicht besitzen (oder nicht zu besitzen glauben, vielleicht wissen sie gar nicht, daß sie ihn besitzen), leugnen sie, daß andere ihn besitzen! Die Möglichkeit zur Bewertung abstrakter malerischer Formen liegt in allen Menschen. Jeder kann einen Kreis von einem Viereck unterscheiden, eine gerade Linie von einer krummen, eine große Fläche von einer kleinen. Und der Farbensinn wird gar nicht einmal bestritten. Nur reicht freilich dieses Unterscheidungsvermögen nicht aus, um einen künstlerischen Maßstab zu geben. Warum nicht? Wer erkennt die künstlerische Ordnung abstrakter Formen? Und woran erkennt man sie? Man begreift: Der Vorwurf, daß für die Bewertung abstrakter malerischer Formen kein Maßstab bestehe, leugnet auch, daß der Künstler selbst einen Maßstab für die Setzung abstrakter malerischer Formen besitze.

Und doch gibt es einen solchen Maßstab. Zu seiner Erkenntnis soll uns die kubistische Malerei helfen. (S. 21 – 23.)

In: Rudolf Blümner, Der Geist des Kubismus und die Künste, Berlin 1921.

Verfügbarkeit: Internet Archive

<https://archive.org/details/dergeist00blmn/page/n3/mode/2up?q=%22absolute+Malerei%22> (24.03.2023)

1921

Egon Hofmann – Die Tragik der Zeit

Die absolute Kunst ist nicht ein Grundstein, sondern ein Endpunkt. Es ist nicht denkbar, daß darüber hinaus eine Entwicklung möglich ist. Kurzfristige Ismen entstehen jetzt mehr denn je. Wie alles Neue werden sie von einem Teil frenetisch beklatscht und als Herrscher auf den Schild gehoben. Als Gegenpol der Doktrin, die Erstarrung zeitigt, sind sie nötig wie Sauerteig. Als Majorität wären sie nicht denkbar. Auch hier ist die Kunst Abklatsch des öffentlichen Lebens. Wir warten noch immer auf den Mann, das umfassende Genie, der uns führen soll wie Israel aus Ägypten. In dieser Sehnsucht liegt das Bekenntnis unserer Kraftlosigkeit. Der Wille ist da, aber er kann keine Berge versetzen. Der Glaube ist uns verloren gegangen. So ist Zwiespalt wohin wir schauen. (S. 233.)

In: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 43. Band, XXXVI. Jahrgang, München 1921, S. 227 – 233.

Verfügbarkeit: Internet Archive

<https://archive.org/details/diekunstmonatshe43mnnoft/page/n5/mode/2up?q=%22absolute+Kunst%22> (24.03.2023)

1921

Leo Matthias – Genie und Wahnsinn in Rußland. Geistige Elemente des Aufbaus und Gefahrelement des Zusammenbruchs

Dem russischen Maler entspricht daher jede neue Kunst – auch die absolute. Nur die absolute sogar, weil sie körperlos, abstrakt ist und eine Art Esperantosprache der Formen. Wenn man in Paris zu diesem Maler-Esperanto kam, so war das der Punkt hinter einer Tradition; dieser Punkt war zwar an sich, wie jeder Punkt, international, aber er war trotz alledem französisch, weil er die Logik seines Daseins vom Ende einer nationalen Tradition empfing. Die absolute Malerei in Rußland ist daher ganz anders zu bewerten als die absolute Malerei in Paris. Sie bedeutet als Symptom etwas ganz anderes — so wie die Starre beim Menschen etwas ganz anderes bedeutet als beim Stein; denn beim Menschen ist sie gerade ein Zeichen dafür, daß er einstmals lebte, und beim Stein ist sie ein Zeichen dafür, daß er niemals lebte. Nur weil man in Rußland eigentlich niemals lebte, war man für die Starre, die aus Paris kam. Weil man eine konkrete Tradition niemals besaß, liebte man die abstrakte Malerei. Daher das ungeheure Epigonentum in dieser Richtung. (S. 52.)

In: Leo Matthias, Genie und Wahnsinn in Rußland. Geistige Elemente des Aufbaus und Gefahrelement des Zusammenbruchs, Berlin 1921.

Verfügbarkeit: Internet Archive

<https://archive.org/details/genieundwahnsinn00matthgoog/page/n7/mode/2up?q=%22absolute+Malerei%22> (24.03.2023)

1921

Max Deri – Die Neue Malerei. Sechs Vorträge

Nur wenn man derart von allem Anfang an die Entwicklungslinie der Farbe von der der Form gesondert hält, können die nun folgenden Übergangserscheinungen vom subjektiven Naturalismus der letzten Dezennien des neunzehnten Jahrhunderts in den Expressionismus des zwanzigsten Jahrhunderts wirklich durchschaut und begriffen werden.

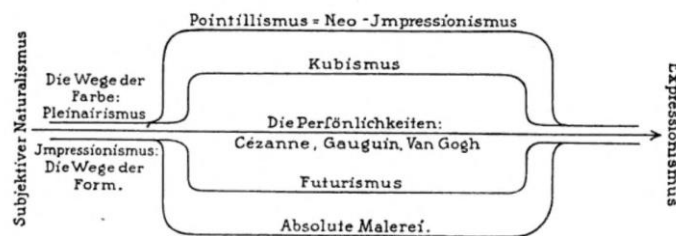
Fünf Wege kann man bei schematischer Vereinfachung erkennen, die in die neue Stilweise überleiten.

Erstens den direkten Weg der großen Genies: Cézanne und van Gogh.

Zweitens zwei Wege auf der Entwicklungslinie der Farbe: den Pointillismus (auch Neo-Impressionismus genannt) und den Kubismus.

Drittens zwei Wege auf der Entwicklungslinie der Form: den Futurismus und die absolute Malerei.

Wiederum soll eine schematische Tabelle diese Anordnung klären helfen.



(S. 3.)

[...]

Im nächsten Aufsatz dann wollen wir den Weg der Form gehen: vom Impressionismus an die Schwelle des Expressionismus: er wird durch den Futurismus und durch die absolute Malerei führen. (S. 36.)

[...]

Dies ist das Prinzip im Kerne. Die eigentliche Entwicklung über Cézanne, van Gogh und Hodler wird zeigen, daß diese Gestaltungsart, die so alt ist, wie alle Malerei, nur fruchtbar wird, wenn die Maler derartige Gefühlssymbole in die gegenständlichen Bildinhalte einarbeiten. Hier aber ist das „Prinzip an sich“ gebracht. Und kaum als Prinzip erkannt, wurde, von dieser Gruppe der Kleineren, auch schon versucht, es in „Reinzucht“ zu kultivieren. Und so führte es auf diese Weise zum letzten Engwege, zur vierten „Sackgasse“ des Überganges: zur „absoluten Malerei“. Man kann sagen, daß die Einstellung des subjektiven Naturalismus in der pleinairistischen und impressionistischen Malerei in so vollkommenem Gegensatz zu dem extremen Expressionismus der absoluten Malerei steht, daß, soweit wir bisher in der Kulturgeschichte fruchtbare Entwicklungen überschauen, eine unmittelbare Ineinanderführung der beiden Arten von vornherein ausgeschlossen war. (S. 69.)

[...]

Doch, wie man in allen Entwicklungs-Bereichen, im ökonomischen wie im politischen, im wissenschaftlichen wie im technischen, im sozialen und auch im künstlerischen feststellen kann, besitzen jeweils nur die Genies eines Gebietes dieses Gefühl für die alles andere überragende Bedeutung und Wichtigkeit der stetigen Fortführung einer Entwicklungsphase in die andere. Die Kleineren meinen oft, revolutionär zwingen zu können, was nur evolutionär zu erringen ist. Zu diesen [...] gehört nun [...] auch Wassily Kandinsky.

Daß dabei der Zwang der Entwicklung stärker ist, als selbst der bewußteste und klarste Wille des Einzelnen, beweist nun gerade auch das Schaffen Kandinskys. Denn wenn er auch in seinem erwähnten Buche das „Prinzip“ der absoluten Malerei in theoretischer Reinheit formuliert, so kann er ihm im Schaffen selbst doch nicht folgen.

Absolute Malerei im „idealen Prozeß“ hieße: völlig unmittelbar aus Allgemeingefühlen heraus völlig sachinhaltslose Linien- und Formsymbole zu erfinden, die diese Gefühle tragen. Kandinsky aber gelangt zu seinen absoluten Formen durch allmähliche Verwischung sachinhaltlicher Darstellungen. (S. 70.)

[...]

Wenn man den Weg betrachtet, den Cézanne im Vergleiche zu den pointillistischen, kubistischen, futuristischen und absoluten Malern gegangen ist, so mag man sich die Sachlage in dem Bilde vergegenwärtigen, als hätten fünf Männer vor einem Urwald-Dickicht gestanden, das zu durchdringen ihnen Aufgabe und Sehnsucht war. Während nun vier Schwächere von den Fünfen, je zwei zur rechten und je zwei zur linken Seite, auswichen, weil ihnen hier

hellere Stellen ein leichteres Durchkommen zu gewähren schienen, „trotzte der Fünfte seinen Mut gegen das Dickicht. (93.)

In: Max Deri, Die Neue Malerei. Sechs Vorträge, Leipzig 1921.

Verfügbarkeit: Internet Archive

https://archive.org/details/bub_gb_rso1AAAAMAAJ/page/n5/mode/2up?q=%22Absolute+Malerei%22 (24.03.2023)

1922

Max J. Friedländer (Hg.) – Max Liebermanns Graphische Kunst

Eine allgemeingültig „gute“, absolute Malerei, nämlich eine solche, die von der Individualität des Malers unabhängig wäre, gibt es nicht. (S. 14.)

In: Max J. Friedländer (Hg.), Max Liebermanns Graphische Kunst, Dresden ²1922.

Verfügbarkeit: Internet Archive

<https://archive.org/details/maxliebermannsgr00frieuoft/page/14/mode/2up?q=%22absolute+Malerei%22> (24.03.2023)

1923

Wassily Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche

Absolutes

Es muß aber immer betont werden, daß vollkommen reinklingende, sozusagen einfarbig ausstrahlende Elemente in der Realität nicht existieren, daß sogar die Elemente mit Bezeichnung „Grund- oder Urelemente“ nicht primitiver, sondern komplizierter Natur sind. Alle Begriffe, die auf „Primitivität“ lauten, sind auch nur relative Begriffe, deshalb ist auch unsere „wissenschaftliche“ Sprache bloß relativ. Absolutes kennen wir nicht. (S. 25.)

In: Wassily Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, in: Walter Gropius, L. Moholy-Nagy, Bauhausbücher 9, München ²1928.

Verfügbarkeit: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kandinsky1928> (28.03.2023)

1924

Hans Hildebrandt – Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts

Die Absolute Malerei – Die Konstruktivistischen Bewegungen

Einer so weitgehenden Unterwerfung der gegenständlichen Welt unter einen herrischen Gestaltungswillen, daß nur noch Zeichen andeutend von den Erscheinungen der Natur berichten, begegnen wir oft in der Geschichte der Kunst. Seltener dem Absoluten unter völliger Ausschaltung jeder Gegenständlichkeit. Werke dieser Art, von hoher Formkultur und reichster Erfindung zeugend, entstanden in allen Erdteilen und zu allen Zeiten, auch bei den sogenannten „Naturvölkern“.

Die Flucht vor der übermächtigen Umwelt in die vom Menschengeste geschaffen, ihm untertane Welt, und die Beruhigung in ihrem Gesetze – denn dies ist der innerste Kern abstrakten Gestaltens – scheint demnach einer der menschlichen Grundtriebe zu sein. Ist mithin das heutige Auftreten einer absoluten Kunst ein nicht alltäglicher, doch keineswegs unerhörter Vorgang, so birgt diese radikalste Bewegung auch ein gänzlich Neues: Sie beschränkt sich nicht auf Ornamente an Bauten oder an Dingen des Gebrauchs, sie tritt mit der Forderung auf, als einzig wahrhaft vollgültige und reine Gattung der bildenden Kunst anerkannt zu werden.

Die Musik hat, gewiß nicht zu ihrem Schaden, den Weg der Abstraktion gewählt und ward gerade auf ihm „die Kunst der Seele“. Freilich setzt sie Empfänglichkeit für den „inneren Klang“ der Musik voraus, um ein Wort Kandinskys auf sie zu übertragen. Nicht anders die Absolute Malerei. Auch ihr Reich ist nur dem Empfänglichen zugänglich, dessen Gefühl und Phantasie sich von der gewohnten Welt der Dinge zu lösen vermögen. Hier aber harren seiner unverhoffte Schätze, und er wird mit die reinsten Stunden befreiender Beglückung dem Verweilen in einer Welt danken, die den übermächtigen Druck der Dinge nicht mehr kennt. (S. 397.)

Auch die Absolute Malerei hat ihre Epochen expressionistischen Durchbruchs und tektonischer Klärung. Zumeist sind es die nämlichen Künstler, deren persönliche Wandlung die allgemeine Wandlung der Kunstkultur spiegelt. Adolf Hölzel in Stuttgart [...], Otto Meyer in Amden [...], Augusto Giacometti in Zürich, sind um 1910 neben Kandinsky zur reinen Abstraktion gelangt.

Meyer hat ihrer Anwendung in seinen Gestaltungen entsagt, trotzdem er ihr Wesen voll erkannte: Er glaubt nicht an ihre Wirkungsfähigkeit, der Mehrzahl der Menschen etwas zu geben, und denkt zu ethisch für den Grundsatz

„l'art pour l'art“. Die absoluten Gemälde Giacomettis entstanden zu früh und in einer dem Gegenstands losen zu fremd-ablehnenden Umgebung, um eine ihrem inneren Werte angemessene Wirkung zu haben. [...] Die Wendung zum Absoluten, vollzogen bereits nach der Berufung an die Stuttgarter Akademie 1907, ist die letzte und gewichtigste Wandlung in Hölzels tatenreichem Leben. [...] Hölzel, der seine Erkenntnisse meisterlich zu formulieren weiß, hat auch als Verkünder des Absoluten äußerst befruchtend auf Viele gewirkt.

Zur Leidenschaft wird die Absolute Malerei bei Wassily Kandinsky [...]. Als Schüler der Münchener Akademie bringt er seine russische Seele, sein russisches Temperament, seine russische Sinnlichkeit und Farbensehnsucht mit. Bei wenigen Malern liegt der Werdegang so offen zutage. Der Naturalismus wird bald überwunden. Er ist für Kandinsky weit mehr als ein ästhetischer Irrtum: Er ist der künstlerische Ausdrucksmaterialistischer Weltanschauung, der er seine Überzeugung von dem Primat des Geistigen entgegenstellt. (S. 398.)

[...]

Wir alle entsinnen uns der Stürme von Haß und Hohn, die über den Propheten gegenstandsloser Kunst hereinbrausten. Sie sind verebbt die Absolute Malerei ist geblieben, hat sich machtvoll entfaltet. Weniger dank den unmittelbaren Nachahmern Kandinskys, die während des Krieges von dem zehrten, was „Der Sturm“ an Werken des Ausgewiesenen bewahrte, als dank einer Reihe jüngerer, meist russischer, ungarischer und holländischer Künstler, die auf getrennten Bahnen unmittelbare Zugänge zu konstruktivem Gestalten entdeckten. (S. 399.)

[...]

Um den Kern der letzten abstrakten Richtungen bloßzulegen, möge der Gesamtbegriff „Konstruktivismus“ für alle Bewegungen vergönnt werden, die das Gegenständliche rundweg verneinen, [...]. Hingegen ist wichtig, daß der dem Osten entstammende Konstruktivismus auch Probleme und Darstellung des (absoluten) Raumes einbegreift, während der westliche der absoluten Malerei einzig die Flächenprobleme zubilligt.

Gründer des russischen Konstruktivismus ist Kasimir Malewitsch [...]. (S. 400.)

[...]

In alle Länder ist die absolute Malerei eingedrungen. Doch fehlt der Platz, ihre Wanderzüge zu schildern. Erwähnt sei nur, daß neben den genannten Führern noch manche Künstler wertvolle Beiträge eigener Auffassung zu verzeichnen haben: In Deutschland Vordemberge-Gildewart, der durch Einfügung auch plastischer Teil stücke, meist profilierter Rahmenteile, fremdartige Wirkungen hohen Reizes erzeugt, Ella Michel-Bergmann, Burchartz, Buchheister; in Österreich Cizek, der Erzieher der Jugend; in Ungarn neben Peri Frau Toyen und Vilanos Huszar ; in Italien Panaggi; in Schweden Carlsund usw. Selbst in den Vereinigten Staaten und im konservativen England hat die abstrakte Malerei Fuß gefaßt, dort durch Katherine Dreier, hier durch Lett Haines. Der Amerikaner Man Ray, wichtiger noch als Künstlerphotograph denn als Maler, gehört ganz der Pariser Kunst an, die noch eine Führernatur zu verzeichnen hat: Marcel Duchamp. Er ist der freieste aller selbständig gestaltenden Konstruktivisten und scheut sich nicht, in die Welt mathematisch strenger Spannungen überraschende Bildungen von fast kapriziöser Geschmeidigkeit zu versetzen. Die Vereinigung des Unvereinbaren leiht seinen Werken bestechenden Reiz und einen Hauch von Phantastik, der sie surrealistischen Erfindungen nähert.

Kann auch auf die neue Entfaltung des Wandteppichs als einer Abart des Wandgemäldes nicht eingegangen werden, so muß doch wenigstens ausgesprochen werden, daß der Absoluten Malerei vor allem der Dank für die gegenwärtige Hochblüte des Teppichs gebührt. Sie äußert sich seltener in freiorganischen, aus Farbe und Rhythmus entwickelten Gestaltungen gleich jenen der Russin Viktoria Regener-Mintschina. Häufiger in konstruktivistisch durchgebildeten Werken, die unter den Händen ausgezeichneter Künstlerinnen, meist des Bauhaus-Kreises, wie Benita Otte, Fridl Dicker, S. Täubner- Arp usw. Straffheit und Strenge des Aufbaus mit edlem Wohlklang vereinen und mehr sind als ein formenreiner, farbenschöner Schmuck. (S. 403.)

Konstruktive und Frei-Tektonische Gegenstandsmalerei

Den unbestreitbar hohen Vorzügen der Absoluten Malerei, ihrer Reinheit und Folgerichtigkeit, stehen als Nachteile gegenüber: Die Ausschaltung der gesamten Gegenstandswelt, deren Schätze die Phantasie von jeher mit Selbstverständlichkeit für ihre Schöpfungen ausgebeutet hatte, sowie die – zum mindesten vorläufige – Unmöglichkeit, auf weitere Kreise einzuwirken. Daher die sich häufenden Bestrebungen, das Gegenständliche eingehen zu lassen in die Ordnung des Abstrakten. (S. 404.)

In: Hans Hildebrandt, Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, in: Albert Brinckmann (Hg.), Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin 1924.

Verfügbarkeit: Online nicht verfügbar.

16.11.1924

John Schikowski – Woher und Wohin?

In den bildenden Künsten sind in letzter Zeit äußerlich Veränderungen vor sich gegangen, die man irrtümlich auf eine innere Neueinstellung zurückführt. Leute die die neue Kunstanschauung noch nicht lebendig in sich aufgenommen hatten, triumphieren jetzt und behaupten die vermeintliche Mode habe bereits abgespielt und man sei wieder beim guten Alten angelangt.

Man folgert dies aus der Tatsache, daß die sogenannte absolute Malerei und Plastik, die ausschließlich durch das reine Kunstmittel (dort Linie und Farbe, hier Form) wirkt, zurückgegangen ist und die gegenständliche Kunst, in deren Werken äußere Erscheinungsformen der Natur sichtbar werden, Raum gewonnen hat.

[...]

Die jüngste Vergangenheit hatte einen naturalistischen Stil, der im Impressionismus unserer Tage gipfelte. Dann setzt der Umschwung ein und es gelangte ein expressionistischer Stil zur Herrschaft, der gleich radikal zum äußersten Extrem, zur absoluten, gegenstandslosen Kunst führte, [...]. Daneben aber gab es auch im Rahmen des expressionistischen Stils immer noch eine gegenständliche Kunst, die auf die Mitwirkung des äußeren Naturbildes nicht verzichtete, dieses aber als untergeordneten Faktor behandelte, der sich rhythmischen Linien und Farbvisionen anzupassen hatte, dessen Formen und Farben nach den Erfordernissen der Komposition unter Umständen sehr radikal umgestaltet wurden.

Dieser gegenständliche Expressionismus hat in den letzten Jahren die absolute Kunst mehr und mehr zurückgedrängt. Und diese Tatsache gab denen, die für den neuen Stil noch kein Verständnis gewonnen hatten, zu dem Irrtum Veranlassung, es sei wieder eine naturalistische Epoche heraufgekommen.

In: Vorwärts. Berliner Volksblatt, 4. Beilage des Vorwärts, 41. Jahrgang, Nr. 542, 16. November 1924, Berlin 1924, s.p.
Verfügbarkeit: Deutsches Zeitungsportal

https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper/item/XP4RZQE0BBUITDIYD4MZZMR7RWESC3UA?sort=sort.publication_date+asc&query=%22absolute+Kunst%22&page=4&hit=&issuepage=17
(31.03.2023)

13.07.1932

Hans Hildebrandt – Malerei und Skulptur des 20. Jahrhunderts

Bei Ausbruch des Weltkrieges steht eine Reihe weiterer Richtungen im Vordertreffen: Der ausgebildete Expressionismus, der Kubismus, der Futurismus, die absolute Malerei Kandinskys, die nahezu abstrakte Skulptur Archipenkos usw. Und wieder anderthalb Jahrzehnte später, in der gegenwärtigen Stunde, ist zwar der Lebenswille mancher Bewegung erschlaft, aber andere sind mit um so mehr Energie in die Bresche gesprungen: der Konstruktivismus östlicher und westlicher Prägung, dort abzweigend in Suprematismus und „Proun“, der Purismus, der Berismus, der Surrealismus, der Neurealismus, hier mit der Forderung peinlichster Sachlichkeit, dort hinübergreifend in eine magische Welt usw. (S. 1.)

[...]

Die absolute – meist „abstrakt“ genannte – Malerei durchläuft eine ähnliche Entwicklung vom revolutionären Ausbruch bis zur bewußt gesetzmäßigen Klärung. In ihrer revolutionären Epoche ist die slawische absolute Malerei dem deutschen Expressionismus verwandt, in ihrer Epoche der Klärung, als Konstruktivismus, dem Kubismus. (S. 2.)

In: Wiener Zeitung, 229. Jahrgang, Nr. 160, 13. Juli 1932, Wien 1932, S. 1 – 2.

Verfügbarkeit: ANNO Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften

<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=19320713&query=%22absolute+Malerei%22&ref=anno-search&seite=1> (24.03.2023)

14.05.1935

J. Manfreda – Gedanken über Defregger und die moderne Kunst

Problematik, Skizzenhaftigkeit sowie fachliches und künstlerisches Nichtkönnertum haben in allen Zeiten bestanden und sind vom vollendeten Können wohl zu unterscheiden. Die „absolute Malerei“ Kandinsky ist ein „Problem“, wie auch der Expressionismus ein solches war. Damit sind und waren zwar neue Wege in der Kunst angedeutet, aber sie kamen nur ganz vereinzelt zur Ausreifung, d. h. zu allgemeinen und dauernden kunstgeschichtlichen Anerkennung.

In: Tiroler Anzeiger, 28. Jahrgang, Nr. 11, 14. Mai 1935, Innsbruck 1935, S. 5.

Verfügbarkeit: ANNO Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften

<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=tan&datum=19350514&seite=5&zoom=33&query=%22absolute%2BMalerei%22&ref=anno-search> (24.03.2023)

31.03.1938

Joseph Goebbels über das Thema „Weltanschauung und Kunst“

Es gibt keine absolute Kunst.

Hier und da wird in Künstlerkreisen gesagt: Wir wollen keine tendenziöse Kunst, wir wollen eine absolute Kunst.

Es gebe aber keine absolute Kunst. Kunst müsse immer irgendwie in Beziehung zum Menschen und zum Leben

stehen. Damit sei aber schon ihre Tendenz gegeben. Der Nationalsozialismus tue auf dem Gebiete der Kunst nichts anderes, als sie in Beziehung zu setzen zur Nation und ihren Gliedern, und ihr damit Tendenz und inneren Wert zu geben. Deshalb – lebhaft Zustimmung der Künstler begleiten diese Feststellung – sei es auch ganz unsinnig, von „tendenziöser Kunst“ zu sprechen. Keine Tendenz zu besitzen, sei ein untrügliches Zeichen von Verfall. Das sei auch das Geheimnis des Verfalles nicht nur der deutschen Kunst der Nachkriegszeit, sondern darüber hinaus der europäischen Kunst gewesen: Sie haben kein Verhältnis mehr zu den Menschen gehabt, vegetierte in einem luftleeren Raum, ohne Beziehung zur Gemeinschaft, Familie und Volk.

In: Neues Wiener Tagblatt, 72. Jahrgang, Nr. 89, 31. März 1938, Wien 1938, S. 4.

Verfügbarkeit: ANNO Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften

<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19380331&query=%22Absolute+Kunst%22&ref=anno-search&seite=4> (31.03.2023)

04.12.1940

Emerich Schaffran – Wilhelm Leibl

Leibls Malkunst war von größter Verantwortung der Natur gegenüber getragen aber bei aller Fülle herrlichster und brillant gezeichneter Details vergaß er nie die Farbe. Dem reichen, tonstarken Kolorit verdankte der junge 1844 in Köln geborene Maler seine Erfolge. Dennoch wurde Leibls hinreißend schöne, absolute Malerei nicht verstanden, da er nicht als Gedankenmaler gewertet werden konnte. Als er seine „Dorfpolitiker“ in München ausstellte, erntete er Hohn und Schimpf.

In: Neues Wiener Tagblatt, 74. Jahrgang, Nr. 334, 3. Dezember 1940, Wien 1940, S. 9.

Verfügbarkeit: ANNO Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften

<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19401204&query=%22absolute+Malerei%22&ref=anno-search&seite=9> (24.03.2023)

21.02.1950

M.H. – Form und Gestaltung

Vor vielen Jahren hat der Riegl-Schüler Wilhelm Worringer in einer bedeutenden kunstphilosophischen Studie, „Abstraktion und Einfühlung“, den Nachweis erbracht, daß die Entwicklung der Kunst sich in allen Epochen dialektisch vollzogen habe, das heißt: aus dem Wechselspiel von wirklichkeitsnaher und wirklichkeitsferner Kunst (welche zwei Hauptrichtungen einander gesetzmäßig ablösen) entstehen jeweils neue Synthesen, die dann – auf nächsthöherer Ebene – in zwei neue Gegensätze sich aufspalten und so fort. Dieses dialektische Spiel wird besonders deutlich in der Kunst unseres Jahrhunderts. Nach den geometrischen Formen des Konstruktivismus in den späten Zwanzigerjahren brachen neoklassizistische und wirklichkeitsnahe Strömungen in die bildende Kunst ein, während das Pendel in jüngster Zeit wieder in Extrem der Abstraktion ausschlägt.

Besonders in den romanischen Ländern, die in der Bildnerei heute führend sind, ist der Zug zum Abstrakten, Geometrischen und Rationalen hervorstechend, was die kürzliche Ausstellung zeitgenössischer italienischer Malerei wieder klar gezeigt hat. Diese modern-abstrakte Kunst strebt bewußt vom Sinnlichen weg und nähert sich den kühlen Formen der Technik.

[...]

In der Akademie auf dem Schillerplatz ist derzeit die Ausstellung „Form und Gestaltung“ zu sehen, welche die Entwicklung der modernen Kunst nur im Lichte der Abstraktion zeigt. Diese Schau ist also mit Absicht einseitig, bietet aber durch die geschickte Art der Zusammengestaltung ein ausgezeichnetes Bild über den Werdegang der Malerei vom Kubismus über den Konstruktivismus und die „absolute Malerei“ (Kandinsky) bis zu den neusten Schöpfungen eines Francis Picabia und Jean Arp.

In: Neues Österreich. Organ der demokratischen Einigung, 6. Jahrgang, Nr. 43, 21. Februar 1950, Wien 1950, S. 4,

Verfügbarkeit: ANNO Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften

<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nos&datum=19500221&query=%22absolute+Malerei%22&ref=anno-search&seite=4> (24.03.2023)

1951

Klaus Lankheit – Die Frühromantik und die Grundlagen der „gegenstandslosen“ Malerei

Der 1866 geborene Russe Wassily Kandinsky ist der Schöpfer einer neuen Malerei, die auf den dinglichen Gegenstand bewußt verzichtet, und die man daher als „gegenstandslose“, „abstrakte“ oder im Geiste ihres Begründers am besten als „absolute“ Malerei bezeichnet. Erstmals in der Geschichte der Malerei werden dabei Linien und Farben nicht nach ihrem inhaltlichen Darstellungswert, sondern ausschließlich nach ihrem formalen Eigenwert verstanden. (S. 55.)

In: Universitäts-Gesellschaft Heidelberg (Hg.), Heidelberger Jahrbücher, Jahrbuch 1951, S. 55 – 90.

Verfügbarkeit: Heidelberger historische Bestände – digital

<https://doi.org/10.11588/diglit.47637#0057> (24.03.2023)

ABSTRACT

Deutsch

In der bisherigen kunsthistorischen Forschung werden die Begriffe der absoluten Kunst und absoluten Malerei einer gegenstandslosen oder abstrakten Malerei am Beginn des 20. Jahrhunderts zugeschrieben. Ein Blick auf die terminologische Bedeutung des Wortes „absolut“ zeigt jedoch, dass dieses mit den Worten „abstrakt“ oder „ungegenständlich“ wenig gemeinsam hat. Es muss daher davon ausgegangen werden, dass die Begriffe der absoluten Malerei und absoluten Kunst bereits im Vokabular der Kunstliteratur und Kunsttheorie vorhanden gewesen sein müssen, ehe sie Einzug in den Sprachgebrauch der Avantgarde des 20. Jahrhunderts hielten. Die vorliegende Arbeit befasst sich erstmals umfassend mit der Geschichte des Begriff „absolut“ in der Kunstliteratur und zeigt, dass seine Wurzeln weiter zurückreichen als bisher angenommen wurde.

Um eine kohärente Entwicklung des Terminus nachzeichnen zu können, wurde ein Korpus aus deutsch- und französischsprachigen kunsttheoretischen Texten im Zeitraum zwischen 1800 und 1950 erstellt. Die Auswertung der Rechercheergebnisse erfolgte anhand einer historischen Diskursanalyse, und konnte die drei Hauptphasen, die das Absolute in seiner kunsthistorischen Entwicklungsgeschichte durchlaufen hatte, sichtbar machen.

Der erste Teil beschäftigt sich mit den historischen Ursprüngen in der Philosophie und Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts. Inspiriert von den Ideen der deutschen Philosophie wurde die absolute Kunst Teil der *l'art pour l'art* Theorie in Frankreich. Sie unterschied die zweckfreie, von äußeren Zusammenhängen unabhängige, absolute Kunst von einer angewandten Kunst, die einen praktischen Nutzen verfolgte. Die Herausbildung der Kunstgeschichte als Universitätsfach führte gegen Ende des 19. Jahrhunderts jedoch zur Verwerfung der Vorstellung einer absoluten Kunst.

Das zweite Kapitel zeigt die, der Kunstgeschichte, bisher vollkommen unbekannte Richtung der absoluten Malerei, die ihren Ausgang im Realismus und Impressionismus hatte, und unter den deutschen Impressionisten und Kunstkritikern des Münchner Raumes große Verbreitung fand. Die absolute Malerei des Realismus und Impressionismus war eine „reinmalerische“ Kunst, deren malerische Stimmung gegenüber dem Bildinhalt und der Komposition überwog und die sich durch ein ausdrucksstarkes Spiel mit Farbe, Licht und Schatten auszeichnete. Sie fand ihre Inspiration in der *l'art pour l'art* Theorie, da die Kunst für sich selbst stehen und nicht zur Unterhaltung des Publikums dienen sollte. Georg Fuchs grenzt die absolute Malerei zudem deutlich von einer „dekorativen“ Historienmalerei und Malerei des Symbolismus und Jugendstils ab.

Die dritte und letzte Phase legt die Entwicklung der absoluten Malerei im Abstraktionsdiskurs dar. Wilhelm Worringer verknüpfte 1907 erstmals das Absolute mit Ideen der Abstraktion. Durch die einfache Linie, die die absolute Form darstelle, sei die absolute Abstraktion erreicht. Maßgebend für die absolute Malerei des Abstraktionsdiskurses wurde jedoch die Idee der absoluten Musik, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts entstand. Absolute Malerei bezieht sich vor diesem Hintergrund auf eine Malerei, die – ebenso wie ihr Vorbild die Musik – frei von gegenständlichen Vorbildern aus der Natur ist und stattdessen ihre eigene Rhythmik und Harmonie aus ungegenständlichen, absoluten Formen entwickelt. Die Bezeichnung „absolut“ für eine gegenstandslose Malerei wurde als passend empfunden, da sie völlig „unabhängig“ und „losgelöst“ von Objekten der Natur war. Ab 1910 ist es vor allem Wassily Kandinsky, der in der Literatur immer wieder als Begründer und Vertreter der absoluten Malerei genannt wird. Die in der Kunstgeschichte bisher vorherrschende Meinung, dass Adolf Hölzel um 1900 als erstes von einem absoluten Kunstwerk gesprochen hat, konnte widerlegt werden.

Dass die absolute Kunst und absolute Malerei letztlich aus dem Sprachgebrauch der Kunstliteratur verschwand lässt, sich auf drei verschiedene Ursachen zurückführen. Erstens wendeten sich Künstlerinnen und Künstlern ab den 1920er Jahren wieder verstärkt gegenständlichen Inhalten zu, was die Bezeichnung „absolut“ im Sinne von „losgelöst“ und „unabhängig“ unpassend werden ließ. Zweitens erfolgte eine Verdrängung des „Absoluten“ durch das objektivere „Abstrakte“, und drittens wird die „absolute Malerei“ zum alleinigen Merkmal Wassily Kandinskys.

Die Forschungsergebnisse konnten die vorherrschende These, dass sich der Term „absolut“ exklusiv auf gegenstandslose Werke bezieht, somit deutlich widerlegen und eröffnen einen neuen, bisher unbekannten Blick auf die Termini der absoluten Kunst und absoluten Malerei.

Englisch

In previous art historical research, the terms absolute art and absolute painting are attributed to non-objective or abstract paintings at the beginning of the 20th century. However, a look at the terminological meaning of the word "absolute" shows that it has hardly anything in common with the words "abstract" or "non-objective". It must therefore be assumed that the terms absolute painting and absolute art had already been present in the vocabulary of art literature and art theory before they found their way into the linguistic vocabulary of the 20th century avant-garde. This thesis is the first to take a comprehensive look at the history of the term "absolute" in art literature and demonstrates that its origins go back further than previously assumed.

To trace a coherent development of the term, a corpus of French and German theoretical texts from the period between 1800 and 1950 was compiled. The evaluation of the research results was carried out based on a historical discourse analysis, and was able to reveal the three main phases that the absolute had passed through in its development in the history of art.

The first part deals with the historical origins in 19th century philosophy and art theory. Inspired by the ideas of German philosophy, absolute art became part of the *l'art pour l'art* theory in France. It distinguished absolute art, which was free of purpose and independent of external contexts, from applied art, which had a practical purpose. However, the emergence of art history as a university subject towards the end of the 19th century led to the rejection of the idea of an absolute art.

The second chapter shows the direction of absolute painting, hitherto completely unknown to art history, which had its origins in Realism and Impressionism and became widespread among the German Impressionists and art critics in the Munich region. The absolute painting of Realism and Impressionism was an art whose pictorial sentiment predominated over the content of the picture and the composition, and which was characterised by an expressive use of colour, light and shadow. It found its inspiration in the *l'art pour l'art* theory, by stating that art should stand for itself and not serve to entertain the public. Georg Fuchs additionally distinguishes absolute painting from "decorative" historical paintings and paintings of Symbolism and Art Nouveau.

The third and final phase sets out the development of absolute painting in the debate on abstraction. Wilhelm Worringer first linked the absolute with ideas of abstraction in 1907. Absolute abstraction was achieved through the simple line that represented the absolute form. However, the idea of absolute music, which emerged in the middle of the 19th century, became decisive for absolute painting in the debate on abstraction. In this context, absolute painting refers to a form of painting that - like its counterpart music - is free of representational models from nature and instead develops its own rhythm and harmony from non-representational, absolute forms. The designation "absolute" for a non-representational painting was felt to be suitable, as it was completely "independent" and "detached" from objects in nature. From 1910 onwards, it is above all Wassily Kandinsky who is repeatedly mentioned in literature as the founder and representative of absolute painting. The previously prevailing opinion in art history that Adolf Hölzel was the first to speak of an absolute work of art around 1900 could be disproved.

The fact that absolute art and absolute painting ultimately disappeared from the vocabulary of art literature can be attributed to three different causes. Firstly, from the 1920s onwards, artists increasingly turned to representational content again, which made the term "absolute" in the sense of "detached" and "independent" unsuitable. Secondly, there was a displacement of the "absolute" by the more objective term "abstract", which could be shown by quantitative analysis, and thirdly, "absolute painting" became Wassily Kandinsky's exclusive characteristic.

The research results were thus able to clearly refute the prevailing thesis that the term "absolute" refers exclusively non-representational works and open up a new, previously unknown view of the terms of absolute art and absolute painting.