

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

**Die Suche nach einer „anderen Realität“
Die Kunst František Kupkas im Spannungsfeld zwischen
Wissenschaft und Esoterik**

Verfasserin

Katrin Maria Friesenbichler, Bakk. BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 905

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Soziologie

Betreuerin: Prof. Dr. Roswitha Breckner

**„Große Kunst besteht in der Verwandlung unsichtbarer und nicht greifbarer
Wirklichkeit, einer Wirklichkeit, die wir nur fühlen [...].“¹**

¹ Kupka 2001: 138.

Danksagung

Ich möchte mich an dieser Stelle bei den Menschen bedanken, die mich während meiner Studienzeit unterstützt und zum Gelingen dieser Masterarbeit beigetragen haben.

Mein besonderer Dank gilt Frau Prof. Dr. Roswitha Breckner für die Betreuung dieser Arbeit und ihre geduldige und aufbauende Unterstützung.

Ein großer Dank gebührt auch den TeilnehmerInnen der Interpretationsgruppen, die sich mit mir gemeinsam auf das Erlebnis eingelassen haben, Kupkas Werke zu interpretieren: Friedrich Höfler, Wolfgang Madleitner, Lisa Riedl, Katharina Sacher, Bianca Taschl und Katharina Winger.

Irene Rieder möchte ich für die vielen hilfreichen Gespräche danken.

Bedanken möchte ich mich auch bei meinen Eltern, im Speziellen für ihre finanzielle Unterstützung. Meinen Geschwistern danke ich für ihre vielfältige (auch monetäre) Hilfe, die aufzuzählen den Raum sprengen würde. Besonders meinen Schwestern Luise, Maria, Anna, Margit und Michaela möchte ich für ihre liebenswürdige und hilfsbereite Art danken. Auch meinen Nichten Teresa und Linda danke ich für all die schöne gemeinsam verbrachte Zeit. Philip danke ich, dass er auch in schwierigen Momenten für mich da war. Seine Musik ermöglicht mir, in verborgene Welten voller Schönheit zu reisen, die Kraft und Hoffnung zu schenken vermögen.

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	9
1. FORSCHUNGSINTERESSE UND FRAGESTELLUNGEN	11
2. THEORETISCHE, METHODOLOGISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN	16
2.1. Annäherung an die Frage „Was ist ein Bild?“	16
2.2. Merleau-Pontys Kunstphilosophie	21
2.3. Soziologische Kunstbildanalyse	26
2.3.1. Überlegungen zur „Übersetzung“ von Bildern in Sprache	27
2.3.2. Beispiele für soziologische Kunstbildanalysen	28
2.4. Methodisches Verfahren und seine Anwendung im Forschungsprozess	30
3. BILDANALYSEN	34
3.1. Analyse des Gemäldes <i>Amorpha, fugue à deux couleurs</i>	34
3.1.1. Analysephase 1	34
3.1.2. Analysephase 2	37
3.1.3. Analysephase 3	55
3.1.4. Zusammenfassende Interpretation	67
3.2. Analyse des Gemäldes <i>L'Eau, la Baigneuse</i>	75
3.2.1. Analysephase 1	75
3.2.2. Analysephase 2	78
3.2.3. Analysephase 3	98
3.2.4. Analysephase 4	100
3.2.5. Zusammenfassende Interpretation	104
3.3. Vergleich der Bilder	107
4. THEORETISCHE EINBETTUNG DER ERGEBNISSE	109
4.1. Einbettung der Ergebnisse in die Forschung zu Kupka	109
4.1.1. Das Geistige in der gegenstandslosen Malerei	109
4.1.2. Der Einfluss der Wissenschaft auf die gegenstandslose Malerei	111
4.1.3. Beispiele	113
<i>Le Commencement de la vie</i>	113
<i>Printemps cosmique II</i>	115
4.2. Einbettung der Forschungsergebnisse in soziologische Theorien	116

5. SCHLUSSWORT	121
LITERATURVERZEICHNIS	122
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	137
ANHANG	138
Abbildungen	138
Anmerkungen zur Biographie des „Prinzen der Träume“	142
Kurzdarstellung	145
Abstract	145

Einleitung

„Nach allgemeiner, immer schon gültiger Vorstellung [...] sind Werke der bildenden Kunst ein ursprüngliches und uraltes Mittel, mit dessen Hilfe unsere Gedanken und Gefühle mitgeteilt werden können.“ (Kupka 2001: 133)

Bilder „sprechen“, sie verfügen über ungeahnte Ausdrucksmöglichkeiten. Neben der Sprache ist das Bild das bedeutendste Medium der Darstellung und Mitteilung (Sachs-Hombach 2003). Das Kommunikationspotential bildlicher Medien wurde in der Soziologie lange vernachlässigt. Erst in den letzten Jahren lässt sich eine zunehmende Beschäftigung mit Bildern unterschiedlichster Art beobachten.² Die Einsicht, dass Bilder als „Instrumente der Erkenntnis“ (Boehm 2007: 94) in unterschiedlichen Disziplinen eingesetzt werden können, ermöglicht eine fruchtbare Auseinandersetzung mit Bildern sowohl in den Natur- wie auch in den Geistes- und Sozialwissenschaften (Breckner 2010: 9).

Innerhalb der Soziologie beschäftigt sich vor allem die Visuelle Soziologie sowohl mit der Analyse von bewegten und unbewegten Bildern als auch mit der Erhebung visueller Daten, z. B. in Photobefragungen oder als ethnographische Filme. Auffällig ist jedoch, dass Kunstbilder, insbesondere Gemälde, in der Soziologie eher stiefmütterlich behandelt werden, und das, obwohl sie Einblicke in eine Epoche gewähren, denn: „[...] die Seele eines Zeitalters maskiert sich hier nicht; [...] sie verrät sich.“ (Sedlmayr 1998: 8) Für den Künstler und Kunstkritiker Michel Seuphor (1957: 21) geben Kunstwerke mehr über eine Gesellschaft preis als Textquellen: „Aus den Statuen von Chartres erfährt man mehr über das 13. Jahrhundert als aus den gelehrtesten Handbüchern.“ Ähnlich argumentiert John Berger (2002: 10):

„Kein anderes Zeugnis, kein Text aus der Vergangenheit vermag wie das Bild eine derart unmittelbare Vorstellung der Welt zu vermitteln, in der andere Menschen zu anderen Zeiten lebten. Bilder sind in dieser Hinsicht genauer und ergiebiger, als Literatur es sein kann.“

In einem Kunstwerk zeigt sich in verdichteter Form, modifiziert durch ein Individuum, der Zeitgeist einer Epoche (Panofsky 1994: 211).³ Werner Gepharts (1998: 19) Worte schlagen in dieselbe Kerbe: „Das Kunstwerk wird somit [...] als Indikator einer gesellschaftlichen Strömung, eines Zeitgeistes, als Ausdruck der materiellen Kultur einer Gesellschaft begriffen.“ Kurzum: „Die Gesellschaft ist *im* Bilde“.

Das Kunstbild, als unmittelbarer und synthetischer Ausdruck des Menschen, repräsentiert gesellschaftliche Zusammenhänge und ist Bestandteil sozialer Sinnbildungsprozesse (Breckner 2010: 9). Kunstwerke in ihren mannigfaltigen Variationen geben Auskunft über

² In den 90er Jahren kam es zur (späten) akademischen Wiederentdeckung der Bilder. In Fachkreisen wurde vom „pictorial turn“ (Mitchell 1992: 89, zit. n. Sachs-Hombach 2003) oder „iconic turn“ (Boehm 1994: 13) gesprochen.

³ Kupka (2001: 122) war ähnlicher Ansicht: „Jeder Künstler zeichnet sich, obwohl er ähnlich einem Zauberspiegel seine Umgebung und seine Zeit reflektiert, durch einen Stempel aus, den er den Gegenständen aufdrückt.“

lebensgeschichtlich Besonderes und gesellschaftlich Allgemeines (Oevermann 1990: 90). Gesellschaftliche Umbrüche manifestieren sich in Kunstwerken. Diese wiederum prägen die Wahrnehmung der Menschen, denn Bilder sind Bestandteile der symbolischen Ordnung, die eine interaktive Orientierungsfunktion innehat (Müller-Doohm 1993: 442).

Für Maurice Merleau-Ponty zeigt ein Gemälde, wie der/die MalerIn die Welt über die Wahrnehmung, das Sehen erschließt (Scholpp 2004: 45): „Indem der Maler der Welt seinen Körper leiht, verwandelt er die Welt in Malerei.“ (Merleau-Ponty 2003a: 278) Die leibliche Wahrnehmungsweise der Welt wird über das Bild für die BildproduzentInnen, aber auch die BetrachterInnen sichtbar (Breckner 2010: 88).

Gemälde eignen sich also hervorragend für soziologische Analysen. Umso mehr verwundert es, dass sie als Analysegegenstand in der Soziologie selten auftauchen.⁴ In der vorliegenden Arbeit möchte ich diesem Umstand Rechnung tragen und zwei Gemälde des tschechischen Künstlers František Kupka (1871–1957) analysieren. Kupka zählt neben Wassily Kandinsky, Kasimir Malewitsch und Piet Mondrian zu den Pionieren der abstrakten Malerei. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts begann sich in vielen Kunstströmungen eine abstrakte Formensprache zu entwickeln. Von einigen Ausnahmen im 19. Jahrhundert abgesehen, ist der Durchbruch der sogenannten abstrakten, ungegenständlichen, nichtfigürlichen, gegenstandslosen oder auch konkreten Malerei in Europa zwischen den Jahren 1908 und 1910 zu verorten (Pohribny 1978: 10ff).⁵ Ungefähr zur selben Zeit fühlten zahlreiche KünstlerInnen in verschiedenen Ländern eine innere Notwendigkeit, sich von der Welt der sichtbaren Dinge abzuwenden und stattdessen abstrakt zu malen.

Kupkas Gemälde, insbesondere seine gegenstandslosen, üben auf mich eine große Faszination aus. Ihre Schönheit und Rätselhaftigkeit weckte in mir den Wunsch herauszufinden, worüber sie „sprechen“. Ich möchte den Gemälden *Amorpha, fugue à deux couleurs* (1912) und *L'Eau, la Baigneuse* (1906–1909) mithilfe der Segmentanalyse nach Roswitha Breckner ihre Botschaften und Geheimnisse entlocken.

⁴ Ein Grund dafür könnte sein, dass Kunstwerke im Vergleich zu anderen Bildern mehr Deutungsprobleme mit sich bringen. Müller-Doohm (1997: 89) weist richtigerweise darauf hin, dass die ikonische Dichte von Kunstwerken jene von Werbebildern bei weitem übertrifft. Aufgrund ihrer Ambiguität entziehen sich Kunstwerke einer eindeutigen Interpretation, da sie nicht auf einen fest umrissenen Sinn fixiert werden können (Krieger 2010: 13).

⁵ An dieser Stelle muss allerdings eingeräumt werden, dass es auch davor bereits abstrakte Kunst gab. Genau genommen gibt es seit der Steinzeit ganze Epochen abstrakten Schaffens (Pohribny 1978: 13). Als prominentes Beispiel ist die islamische Kunst zu nennen, für die sich Kupka übrigens sehr interessierte, denn diese „Kunst der erdachten Formen, die Natur nicht unbeholfen und falsch nachzuahmen, besticht durch eine Harmonie von formaler Reinheit und außergewöhnlicher Erhabenheit [...]. In dieser Welt geht es mehr als nur um ‚Arabeske‘, sie beinhaltet einen rhythmischen Geist, der durch die Reihung der Formelemente zu Gesang gemacht wird.“ (Kupka 2001: 16)

1. Forschungsinteresse und Fragestellungen

Die Zeit, in der die abstrakte Kunst in Europa zum Durchbruch gelangte, war eine Zeit des Umbruchs. Die modernen westlichen Gesellschaften im Europa des frühen 20. Jahrhunderts erfuhren drastische Veränderungen. Die Zeit um 1900 war eine Zeit „rapider und tief greifender sozialer und kultureller Umbrüche, gleichsam [...] die Schwellenzeit der ersten Modernisierung der Arbeits- und Lebensverhältnisse.“ (Kröll 2008: 203) Diese gesellschaftlichen Umwälzungen fanden auch in der Kunst ihren Niederschlag. Da in der Kunst das „Wehen des (Zeit-)Geistes, ein Atmen der Weltseele“ (Kern 1980: 128) spürbar ist, kann eine soziologische Analyse von Kunstbildern zu einem besseren Verständnis gesellschaftlicher Phänomene beitragen.

Was offenbaren uns nun die Bilder der KünstlerInnen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in jener Umbruchszeit, zur Abstraktion gefunden hatten? Was kann eine Analyse ihrer Werke über die Gesellschaft, in der sie entstanden sind, in Erfahrung bringen? Konkreter formuliert: Wie zeigen die Gemälde, welchen gesellschaftlichen Einflüssen jene KünstlerInnen ausgesetzt waren? Um dieses Forschungsinteresse für meine Masterarbeit sinnvoll einzugrenzen, werde ich mich auf wenige Faktoren konzentrieren, die zahlreiche AvantgardenkünstlerInnen massiv beeinflusst haben.

Um herauszufinden, welche gesellschaftlichen Prozesse auf die KünstlerInnen jener Zeit eingewirkt haben, greife ich auf die Werke eines soziologischen Klassikers zurück. Denn die Gründergeneration der Soziologie hat versucht, das Skelett der modernen Gesellschaften freizulegen (Gephart 1997: 16). Max Weber (1959: 17) hat diagnostiziert, dass mit dem ökonomisch-technischen Fortschritt, der Industrialisierung, Rationalisierung und Verwissenschaftlichung die „Entzauberung der Welt“ einhergeht. Die Industrialisierung wirkte sich auf alle Bereiche der Gesellschaft aus und brachte deren Fundament ins Wanken. Traditionen und Institutionen, die den Menschen in ihrem Handeln als Orientierung gedient hatten, waren in Auflösung begriffen (Rosa et al. 2007: 23). Der auf Profitsteigerung angelegte okzidentale Kapitalismus und der damit verbundene Triumph von Technik und Naturwissenschaft veränderten die Lebensführung der Menschen. Eine strenge Zeitdisziplin fand Einzug in den Alltag der Menschen. Sie richteten ihr Handeln nun zunehmend nach einem optimalen Kosten-Nutzen-Verhältnis aus (Rosa et al. 2007: 58). Enttraditionalisierung, Säkularisierung, Rationalisierung und Individualisierung sind die Schlagworte, die den Modernisierungsprozess charakterisieren. Die Kehrseite der Modernisierung lässt sich mit den Begriffen „Pulverisierung sozialer Kohäsion“ (Kröll 2008: 205), Orientierungslosigkeit, Sinn- und Geborgenheitsverlust umschreiben (Weber 1988: 204; Klinger 2000: 27). Die herkömmliche Religion⁶ verlor zunehmend ihre „politische und gesellschaftliche Verhältnisse begründende und verbindende [...] Funktion.“ (Klinger 2000: 13f) Das Individuum war in seiner Suche nach Sinn und Bedeutung zunehmend auf sich selbst gestellt: „Der Übergang zur

⁶ Damit sind die lutherische und die katholische Kirche gemeint (siehe Kröll 2008: 207).

Moderne bewirkt [...] eine Privatisierung der Beziehung des Ich zum Kosmos und zu den letzten Fragen der Religion und des Seins.“ (Benhabib 1989: 462)

In diesem gesellschaftlichen Labor sind die ersten abstrakten Gemälde entstanden. Alfred Barr, Direktor des Museum of Modern Art in New York, begriff die abstrakte Kunst „als Vollendung des modernen, auf die Vernunft und den linearen Fortschritt ausgerichteten Lebensentwurfs.“ (Smolik 2001: 164) Sein Werk *Cubismus und Abstract Art* von 1936 prägte gemeinsam mit Clement Greenbergs Annahmen den Umgang mit abstrakter Malerei für die nächsten Jahrzehnte. Abstrakte Malerei wurde als das Ergebnis rein formaler Bestrebungen betrachtet, als eine Kunst, die nur ihre Mittel, also Formen, Farben und Umrisse, reflektierte und sonst *nichts* (Schmied 1980: 7; Tuchman 1988: 18; Oberhuber 1988: 7). Das war jedoch ein großer Irrtum. Die KünstlerInnen, die eine abstrakte Formensprache entwickelten, wurden wesentlich von esoterischen⁷ Strömungen, von mystischen und okkulten Lehren beeinflusst (v. Beyme 2005: 265). Ihr Weg zur Abstraktion war verbunden mit einer Suche nach geistigen Inhalten in einer sich wandelnden Gesellschaft, in der die traditionellen Instanzen der Kirche ihre moralische Autorität und Orientierungsfunktion verloren haben (Rosa et al. 2007: 24).⁸ Weber (1959: 28) weist in seinem Vortrag *Wissenschaft als Beruf* aus dem Jahr 1919 bereits darauf hin, dass mit dem Bedeutungsschwund der alten Kirchen das Erstarken anderer religiöser Strömungen einhergeht. Er war nicht nur Zeuge der Säkularisierungstendenzen, sondern auch der „ersten großen Welle quasi-, post- oder neureligiöser Bewegungen häufig kultischen Zuschnitts“ (Kröll 2008: 206), wie beispielsweise Gesundheitsreligionen (Vegetarismus, Nudismus, Sonnenkult) oder ostasiatischer Spiritualismen etc. (ebd.).

Diese Welle neureligiöser Bewegungen machte vor den Pionieren der abstrakten Malerei nicht halt. Esoterische Schriften übten eine Verlockung auf sie aus, da sie Antworten auf die großen Fragen der Menschheit geben konnten. Meine Wahl ist für die vorliegende Arbeit auf die Werke des Malers Kupka gefallen, da ich vermutete, dass in seinen abstrakten Gemälden jener Bezug zu geistigen Strömungen sichtbar wird und seine Kunst exemplarisch dafür steht, dass sich zahlreiche AvantgardekünstlerInnen in jenem säkularisierten Jahrhundert verstärkt dem

⁷ Ich verwende den Begriff Esoterik als Überbegriff für Lehren, die nur Eingeweihten zugänglich sind (Fuchs-Heinritz et al. 2011: 184). Dazu zähle ich u. a. auch den Okkultismus, da Geheimlehren und -praktiken Bestandteile des Okkultismus sind (ebd.: 482), und zahlreiche mystische Strömungen, wie beispielsweise die Mysterienkulte des antiken Griechenlands, Strömungen der Gnosis, die mittelalterliche Katharerbewegung und die Kabbala. Ferner wird auch Gedankengut des Hermes Trismegistos, des Spiritismus des 19. Jahrhunderts, der Rosenkreuzer, der Theosophie und der Anthroposophie Rudolf Steiners zur Esoterik gezählt. Interessanterweise treten heute esoterische Weltdeutungen entgegen ihrer Herkunftsgeschichte exoterisch auf, d. h., sie sind nicht mehr nur einem kleinen Kreis von Leuten zugänglich, sondern der breiten Masse. Ihre Präsenz in der Öffentlichkeit, im Speziellen die der Vulgäresoterik (Pendeln, Tarotkarten, Wahrsagen, Astrologie, Edelsteintherapie etc.), ist enorm (Reinhold et al. 1997: 468f).

⁸ Die Kunst steht seit jeher häufig mit der Suche der Menschen nach Orientierung und nach dem überindividuellen Sinn ihres Daseins in Verbindung. Bis ins hohe Mittelalter war jene Suche in einem einheitlichen religiösen Weltbild fest verankert. Die Fresken Giotto's oder die Tafeln des Piero della Francesca verkünden die *eine* Wahrheit (Schmied 1980: 7). Mit dem Ausgang der Renaissance bzw. der europäischen Aufklärung begann die Religion im Zuge des ökonomisch-technischen Fortschritts, der Rationalisierung und Verwissenschaftlichung, ihre Stellung als alleiniges unangetastetes Sinnstiftungsmodell zu verlieren (Kröll 2008: 205; Schmied 1980: 7). Staat, Gesellschaft und Individuen lösten sich zunehmend aus der „Vormundschaft der einstmals lebensstrukturell autoritativen Kirche“ (Kröll 2008: 206).

Geistigen zuwandten. Diese Vermutung hat sich auch bestätigt. Bereits zu Beginn der Analyse des ersten Gemäldes kam ein spiritueller Charakter zum Vorschein. Doch nicht nur das: In Kupkas Gemälden sind neben geistigen auch zahlreiche naturwissenschaftliche Bezüge aufgetaucht. In der Analyse zeichnete sich früh ab, dass Kupka nicht nur von den erstarkenden spirituellen bzw. esoterischen Strömungen, sondern auch wesentlich von wissenschaftlichen Theorien beeinflusst wurde. Seine Gemälden verweisen auf eine Auseinandersetzung des Künstlers mit einander entgegengesetzten Lehren. In einem einzigen Bild wird sichtbar, dass sich der Künstler in einem Spannungsverhältnis zwischen naturwissenschaftlichen und esoterischen Einflüssen befand. Dies wäre sprachlich-argumentativ in dieser Weise schwer ausdrückbar. Ein Bild, im Unterschied zu einem Text, ist ungleich besser in der Lage, jene Gleichzeitigkeit widersprüchlicher gesellschaftlicher Einflüsse auszudrücken.

Kupkas Kunst gewährt Einblicke, wie sich jene Umbruchszeit auf viele KünstlerInnen auswirkte. Zum einen waren sie mit dem Siegeszug der Naturwissenschaften und deren im Experiment nachprüfbar rationalen Erklärungen konfrontiert, zum anderen mit einem sich breitmachenden Sinnmangel, der mit den Säkularisierungs- und Enttraditionalisierungsprozessen einherging.

Klaus v. Beyme (2005: 265) erklärt am Beispiel von Kandinsky, Klee, Kupka und Malewitsch, dass sich der „Kampf um die Abstraktion zwischen Para-Religion, Wissenschaft und Esoterik“ abspielte. Einerseits waren diese KünstlerInnen von einem Drang nach dem Geistigen und Spirituellen, andererseits vom Wunsch nach Verwissenschaftlichung und Rationalität ergriffen. Beyme (ebd.: 277) fasst zusammen: „Die künstlerische Abstraktion der 20er Jahre lebte im Zwiespalt von okkulten Wunschvorstellungen und technisierter Nachkriegsgesellschaft.“

In Kupkas Gemälden hat sich diese Spannung zwischen wissenschaftlichen und esoterischen Einflüssen niedergeschlagen. Sie sind Beispiel dafür, dass sich viele KünstlerInnen jener Zeit in einem Zwiespalt befanden, der aus der gleichzeitigen Beeinflussung durch wissenschaftliche und spirituelle Denkmodelle resultierte. Seine Bilder zeigen – um das Ergebnis dieser Arbeit ein Stück weit vorwegzunehmen –, wie sich Kupka mit diesen verschiedenen Einflüssen auseinandergesetzt hat. Zudem belegen seine Gemälden, dass der/die Einzelne sich eigenständig auf die Suche nach Sinn und Transzendenz machen musste, um neue Anhaltspunkte in einer sich wandelnden Welt zu finden.

Ausgangspunkt dieser Masterarbeit ist das Kunstwerk, denn es offenbart gesellschaftliche Sachverhalte. Die Kunstsoziologie hat sich auch mit den Werken selbst zu beschäftigen und nicht nur mit Akteuren oder Institutionen des Kunstfeldes (Wuggenig 1997: 293; Gephart 1997: 18).⁹ Eine Kunstsoziologie, die die Analyse der Kunstwerke umgeht, beraubt sich selbst möglicher Erkenntnisquellen.

⁹ Die empirische Kunstsoziologie in der Tradition Silbermanns richtete ihr Augenmerk nicht auf das Kunstwerk: Da SoziologInnen (meist) keine KünstlerInnen und auch keine KunsthistorikerInnen seien, hätten sie von Aussagen über das Kunstwerk selbst abzusehen. Sie sollten sich stattdessen, um nur einige Beispiele zu nennen, mit den sozialen Bedingungen der Kunstproduktion, den Institutionen der Kunstvermittlung, den Entwicklungen des Kunstmarktes oder der Erforschung der RezipientInnen beschäftigen (Gephart 1997: 18; Wuggenig 1997: 294).

Gegenstand meiner Arbeit sind die beiden Gemälde *Amorpha, fugue à deux couleurs* (*Amorpha, Fuge in zwei Farben*, Abb. 1)¹⁰ und *L'Eau, la Baigneuse* (*Wasser, die Badende*, Abb. 2) von František Kupka. Ich möchte mithilfe der Segmentanalyse nach Breckner (2010) die unterschiedlichen Ausdrucksdimensionen in diesen Gemälden herausarbeiten. Konkreter formuliert: Ich möchte herausfinden, wie man jene oben beschriebene Spannung zwischen wissenschaftlichen und esoterischen Einflüssen in diesen Bildern rekonstruieren kann.

Kupkas abstraktes Meisterwerk *Amorpha, fugue à deux couleurs*, das im Jahr 1912 in Paris ausgestellt wurde, ist Gegenstand meiner ersten Bildanalyse. Das Bild stellt das Resultat einer langen (künstlerischen) Suche dar. Kupka schuf mit diesem Werk sein Credo,¹¹ es ist „[...] Zeugnis einer vollständigen Synthese intellektueller, instinktiver und malerischer Ideen.“ (Rowell 1976: 142) Kupkas Weg zur Abstraktion war geprägt von der Suche nach einer transzendenten Wahrheit, nach einer unsichtbaren „anderen Wirklichkeit“ (Kupka 2001: 156), deren Gesetze der sichtbaren Welt zugrunde liegen (Adolphs 2004: 12). Im Spannungsfeld zwischen Wissenschaft und Esoterik suchte Kupka eine „andere Realität“ (Kupka 1921: 569, zit. n. Mladek 1981: 114) und versuchte sie mithilfe einer geeigneten Formensprache in seinen Werken auszudrücken. In *Amorpha, fugue à deux couleurs* manifestiert sich seine Vorstellung von der anderen Realität (Srp 1995: 329).

Ich habe *L'Eau, la Baigneuse* als zweites zu analysierendes Bild gewählt. Dieses Gemälde, das als Kontrastbild dient, steht am Übergang zur abstrakten Schaffensperiode Kupkas. Ein Vergleich der beiden Bilder soll zeigen, ob ähnliche Sinngehalte zu Tage treten oder nicht.

Aus dem Forschungsinteresse lassen sich zusammenfassend folgende Forschungsfragen ableiten:

- Worüber geben Kupkas Gemälde *wie* Auskunft?
- Da Kupka sowohl von wissenschaftlichen Theorien als auch von esoterischen Lehren beeinflusst wurde, stellt sich die Frage: Wie spiegeln sich diese gegensätzlichen Einflüsse in seinen Gemälden wider bzw. wie kann jene Spannung, die aus diesen entgegengesetzten Einflüssen resultiert, in seinen Gemälden rekonstruiert werden?
- Die Analyse soll darüber Aufschluss geben, in welcher Weise in den Gemälden sichtbar wird, *wie* sich der Künstler mit wissenschaftlichen Theorien als auch esoterischen Lehren auseinandergesetzt hat bzw. wie er mit diesem Spannungsverhältnis umgegangen ist.

¹⁰ Die Abbildungen befinden sich im Anhang.

¹¹ Kupka schreibt in einem Brief an Roessler: „Jahrelang war ich auch hier die hungrige Seele, ein Soldat in der zahlvollen Armee großer und kleiner Künstler, bis ich schließlich, spät aber doch zu Bewußtsein gekommen, gesund vor mir selbst dastehe. Der Moment ist gekommen, wo ich mein Credo schreiben (zeichnen, malen will).“ (Kupka 1910, zit. n. Mladek 1996: 41)

- Zudem soll herausgearbeitet werden, wie es Kupka gelingt, eine „andere“, unsichtbare Welt sichtbar zu machen.

Ich habe die Werke Kupkas auch deswegen gewählt, weil seine Vorreiterrolle auf dem Gebiet der abstrakten Malerei im Gegensatz zu Kandinsky, Mondrian, Malewitsch usw. lange ignoriert wurde. Sein umfangreiches Œuvre geriet zeitweilig sogar in Vergessenheit.¹² Obwohl sein Rang als einer der Begründer der abstrakten Malerei heute gefestigt ist, steht die Kupka-Forschung noch am Anfang (Smolik 2009: 213; 2001: 163).

Zudem habe ich mich für einen Blick in eine vergangene Zeit entschieden, denn

„Kunstsoziologie sollte nicht nur eine der Gegenwart, sondern um der Gegenwart willen auch eine der Vergangenheit sein, die zu studierenden Werke sollen also nicht nur die von heute, sondern auch die von gestern sein. Kurzum: es geht um den Einbezug der Geschichte! [...] Immer reichen ihre Polypenarme bis in die Gegenwart, immer hat sie ihre Hände mit im Spiel, auch in unseren Tagen.“ (Kapner 1992: 52, zit. n. Hegedüs 1997: 324)

Das beginnende 20. Jahrhundert, dessen Zeitgeist uns aus Kupkas Gemälden entgegenströmt, verweist mit seiner chaotischen Offenheit und Unbestimmtheit auch auf die heutige Zeit (Rosa et al. 2007: 27; Anděl 1997: 86).

Die vorliegende Masterarbeit ist wie folgt aufgebaut:

Das folgende Kapitel enthält die theoretischen, methodologischen und methodischen Grundlagen der Arbeit. Am Beginn werden einige grundlagentheoretische Positionen vorgestellt, auf denen eine Bildanalyse aufbaut. Den Schluss dieses zweiten Kapitels bildet die Beschreibung der Methode und ihrer Anwendung im Forschungsprozess. Das dritte Kapitel hat die beiden Bildanalysen zum Inhalt. Im vierten Kapitel werden die Ergebnisse aus den Bildanalysen zunächst in bestehende Wissensbestände aus der Kupka-Forschung eingebettet und anschließend im Kontext soziologischer Theorien betrachtet. Das fünfte und letzte Kapitel der Arbeit enthält ein kurzes Schlusswort.

¹² Kupkas Werk wird erst seit den 1960er Jahren systematisch erforscht (Adolphs 2004: 5; Anděl 1997: 85; Malsch 2003: 33). Über die Gründe für seine Außenseiterposition (die er schon zu Lebzeiten innehatte) und die Ignoranz der Kunstgeschichte ihm gegenüber siehe Kosinski (1997b: 99–111), Malsch (2003: 33–39), Smolik (2009: 221) und Vachtová (1976: 11–15).

2. Theoretische, methodologische und methodische Grundlagen

In diesem Kapitel gilt es in einer theoretischen Auseinandersetzung grundlegende Fragen zu klären: Was ist ein Bild (im Unterschied zur Sprache)? Wie erzeugen Bilder Sinn? Was kennzeichnet die menschliche Wahrnehmung? Aufbauend darauf lässt sich klären, wie wir Bilder wahrnehmen. Ferner soll aufgezeigt werden, warum eine Bildanalyse über die Wahrnehmung eines Menschen Auskunft geben kann.

Der folgende theoretische Abriss soll deutlich machen, warum sich die Methode der Bildanalyse für die Erforschung meiner Fragestellungen eignet und warum das Fach Soziologie grundsätzlich von Bildinterpretationen profitieren kann.

2.1. Annäherung an die Frage „Was ist ein Bild?“

In einer visuellen Kultur lebend, sind wir ohne Unterlass mit Bildern konfrontiert. Was aber ist ein Bild?

Bei näherer Beschäftigung mit dieser Frage wird rasch deutlich, dass es schier unmöglich ist, eine befriedigende Antwort zu finden, da unzählige Ansichten vorherrschen, was ein Bild kennzeichnet. Ich möchte daher nur einige Ansätze über das Wesen von Bildern exemplarisch vorstellen.

Ein kurzer Überblick über Bildkonzeptionen soll in der Antike beginnen: Mit Platon, so Sach-Hombach (2003), vollzog sich der Übergang von einer „kultisch-magischen“ Bildauffassung, wonach das im Bild Abgebildete tatsächlich zugegen sei, zu einer „repräsentationalistischen“ Bildvorstellung, wonach das Bild auf das im Bild Gezeigte verweist.

Platon unterscheidet zwischen Ur- und Abbild. Das Abbild ist mit dem Urbild nicht identisch, aber es ist ihm ähnlich. Für Platon sind Ideen Urbilder der Realität. Nach diesen Ideen sind die Lebewesen und Gegenstände geformt. Das Reich der unveränderlichen Ideen ist der Welt der sichtbaren Dinge übergeordnet, ethisch wie auch ontologisch. Die sichtbare Welt existiert nur in der Teilhabe oder Nachahmung der Welt der Ideen (Kunzmann et al. 1991: 38f).

Platon unterscheidet drei Realitätsgrade von Objekten: 1. die Idee (Urbild), die unveränderliche Form eines Gegenstandes, 2. den sichtbaren Gegenstand (Abbild des Urbilds) und 3. die Abbildung des konkreten Gegenstandes (Abbild des Abbilds). Ein Abbild ist immer trügerisch, da es die Idee, das Urbild, nicht vollständig wiedergeben kann. In den Künsten wird nun das Abbild nochmals abgebildet. Platon kritisiert deshalb die Dichtung und Malerei, da es sich bei einem Text oder Gemälde immer um ein Trugbild handle, das zwei Schritte vom Urbild entfernt sei, d. h., es ist nur eine Nachahmung der Erscheinung, die wiederum eine Nachahmung der Idee ist. Das Kunstwerk ist bloßer Schein, Nachahmung der Nachahmung. Es ist, so Platon, von der Wahrheit weit entfernt. Platon kritisierte Kunstwerke wohl deshalb so heftig, weil er in ihnen eine Macht der Verführung erkannte (Timmermann 1998: 634f, 639).

Zur Zeit der Aufklärung wurden Bilder als transparente Repräsentationen der Wirklichkeit betrachtet (Mitchell 1990: 18). Spricht man heutzutage von Bildern, so können damit unterschiedliche Phänomene gemeint sein: Gemälde, Photographien, Diagramme, Skulpturen, Muster, Halluzinationen, Gedichte, optische Illusionen, aber auch Ideen, Metaphern, Träume etc. (ebd.: 19). W. J. T. Mitchell (ebd.: 19f) plädiert dafür, sich Bilder als weitverzweigte Familie vorzustellen. Er unterscheidet verschiedene Typen von Bildlichkeit: graphische, optische, perzeptuelle, geistige und sprachliche Bildlichkeit. Die Psychologie beispielsweise beschäftigt sich hauptsächlich mit geistiger Bildlichkeit, mit Träumen, Erinnerungen, Ideen. Die Literaturwissenschaft setzt sich mit sprachlicher Bildlichkeit auseinander, wie z. B. mit Beschreibungen und Metaphern. Die Physik arbeitet mit optischer Bildlichkeit, wie Spiegelungen, Projektionen etc.; die Kunstgeschichte mit graphischer Bildlichkeit, mit Zeichnungen, Gemälden, Statuen u. v. m. Mit perzeptuellen Bildern, dazu zählt Mitchell (ebd.) Sinnesdaten, Erscheinungen, ‚Formen‘, befassen sich viele Disziplinen: die Physiologie, Neurologie, Psychologie, Philosophie Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft. Nicht alle Bilder lassen sich diesen Typen einwandfrei zuordnen. Manche Bilder treten als Mischwesen auf und gehören mehreren Typen an bzw. lassen sich keinem dieser Typen subsumieren. Mitchell (ebd.: 23) kritisiert die Unterscheidung zwischen realen und geistigen Bildern, wonach letztere im Vergleich zu ersteren nicht stabil und dauerhaft seien, von Person zu Person variierten und nicht nur visueller Natur seien, sondern auch andere Sinne einschließen würden. Auch reale, materielle Bilder werden von BetrachterInnen unterschiedlich wahrgenommen. Sie sind nicht statisch, sondern ihre Bedeutung ist historisch wandelbar. Auch sind sie nicht ausschließlich von visueller Qualität, sondern an der Apprehension und Interpretation dieser Bilder sind viele Sinne beteiligt (Mitchell 1990: 23f; Breckner 2010: 22). Mitchells Betonung der Ähnlichkeiten zwischen materiellen und geistigen Bildern hat eine Erweiterung des Bildbegriffes zur Folge (Breckner 2010: 23).

Einigkeit herrscht in modernen Untersuchungen darin, dass Bilder nicht mehr als „transparente Fenster zur Welt“ (Mitchell 1990: 18) betrachtet werden. Bei der Frage, was ein Bild nun tatsächlich ausmache, ist hingegen kein Konsens zu verzeichnen.

Vereinfacht gesagt lassen sich zwei Positionen unterscheiden: Zum einen werden Bilder als eine Art Sprache verstanden, als Zeichen, die wie Schriftzeichen auf etwas anderes als sich selbst verweisen und sich auf „sprachlich konstituierte Bedeutungsbezüge rückführen lassen“ (Breckner 2003: 35).¹³ Zum anderen gesteht man Bildern eine eigene Ausdrucksform zu, die sich von jener der Sprache grundsätzlich unterscheidet. Susanne K. Langer (1979: 99) beispielsweise versteht Bilder als eine spezifische Form von Symbolisierungstätigkeit. Sie

¹³ Müller-Doohm (1993: 453) nennt die Ikonologie (Panofsky), die Ikonik (Imdahl), die strukturelle Hermeneutik (Oevermann) und die Semiologie (Barthes) als Beispiele für theoretische Positionen, die von einer sprachanalogen Struktur des Bildes ausgehen. Phänomenologische und psychoanalytische Interpretationsverfahren hingegen erkennen die visuelle Eigenqualität des Bildes. Loer (1994: 343) verteidigt die Objektive Hermeneutik und widerspricht Müller-Doohms Annahme, wonach dieses Verfahren von der Textförmigkeit des Bildes ausgehe.

unterscheidet zwischen „präsentativen“ und „diskursiven Symbolisierungen“ (ebd.: 103) und erklärt diese zwei Formen am Beispiel des Unterschiedes zwischen Sprache und Bild.¹⁴

Bilder bestehen wie auch Sprache aus verschiedenen Elementen, aber diese Elemente haben keine vom Bild unabhängige Bedeutung. Linien, Licht- und Schattenflächen haben für sich keine festgelegten Bedeutungen, im Gegensatz zu einzelnen Wörtern: „Die Licht- und Schattenverhältnisse, aus denen ein Porträt, z. B. eine Photographie, besteht, haben an sich keine Bedeutsamkeit. Einer isolierenden Betrachtung würden sie lediglich als Kleckse erscheinen.“ (ebd.: 101) Die Elemente eines Bildes können nicht wie die Wörter in der Sprache mithilfe anderer definiert werden. Daher gibt es auch kein Vokabular und kein Wörterbuch der Bedeutungen von Linien, Schatten, Punkten, Kontrasten etc. Die Übersetzung präsentativer Symbolisierungen ist deswegen nicht möglich – so kann beispielsweise eine Skulptur nicht in eine Tuschezeichnung „übersetzt“ werden. In der Sprache sind Übersetzungen möglich, weil es ein Vokabular und syntaktische Regeln gibt, wie die Wörter kombiniert werden können. Bei präsentativen Symbolisierungen gibt es keine der grammatischen Syntax vergleichbaren Gesetze, die die Anordnung der Bildelemente regeln. Die Elemente eines Bildes sind zudem viel zahlreicher als die sprachlichen Elemente eines Textes. Das Bild kann daher nicht wie die Sprache in Grundeinheiten (Wörter) zerlegt werden, da sich ein „Symbolismus mit so vielen Elementen, so myriadenfachen Zusammenhängen [...] nicht in Grundeinheiten aufbrechen läßt“ (ebd.: 101). Daher ist die Übereinstimmung zwischen Photographie und Gegenstand viel enger als zwischen Gegenstand und Wort. Aus diesem Grund eignen sich Photographien besser für den Reisepass als Beschreibungen (Langer 1979: 100–103):

„Sprache im strengen Sinn ist ihrem Wesen nach diskursiv; sie besitzt permanente Bedeutungseinheiten, die zu größeren Einheiten verbunden werden können; sie hat festgelegte Äquivalenzen, die Definition und Übersetzung möglich machen; ihre Konnotationen sind allgemein, so dass nichtverbale Akte, wie Zeigen, Blicken oder betontes Verändern der Stimme nötig sind, um ihren Ausdrücken spezifische Denotationen zuzuweisen. Alle diese hervorstechenden Züge unterscheiden sie vom ‚wortlosen‘ Symbolismus, der nichtdiskursiv und unübersetzbar ist, keine Definitionen innerhalb seines eigenen Systems zulässt und das Allgemeine nicht direkt vermitteln kann.“ (ebd.: 103)

Ein bedeutender Unterschied zwischen Sprache und Bild ist auch jener, dass Bilder ihre Elemente gleichzeitig präsentieren, sie sind im Unterschied zur Sprache nicht linear organisiert. Sprachlich vermittelte Bedeutungen sind von einem „vorher/nachher“ gekennzeichnet. Sie werden nacheinander verstanden und durch den Diskurs zu einem Ganzen zusammengefasst. In der Sprache bringt die bestimmte Abfolge der Wörter, die durch syntaktische Regeln festgelegt ist, bestimmte Bedeutungen hervor (ebd.: 103; Breckner 2010: 12). Symbole, wie sie Bilder darstellen, zeigen den BetrachterInnen ihre Elemente gleichzeitig. Die Bedeutungen der symbolischen Bildelemente „werden nur durch die Bedeutung des Ganzen verstanden, durch ihre Beziehungen innerhalb der ganzheitlichen Struktur.“ (Langer 1979: 103). Dennoch nehmen wir nicht gleichzeitig alle Bildelemente wahr, sondern folgen

¹⁴ Es muss jedoch angemerkt werden, dass Bilder sich zwar besser für präsentative Symbolisierungsprozesse eignen, aber auch in diskursiven Symbolisierungstätigkeiten Bedeutungen hervorbringen können. Dasselbe ist für die Sprache festzuhalten: Zum Beispiel in Form der Metapher kann Sprache auch präsentativ symbolisieren (Breckner 2010: 45).

„ikonischen Pfaden“ (Loer 1994: passim). Damit sind bildliche Elemente gemeint, die unsere Wahrnehmung strukturieren, wie beispielsweise perspektivische Konstellationen (Breckner 2003: 37).

Auch Imdahl (1994: 310) betont die „szenische Simultaneität“ von Bildern im Unterschied zur Sukzessivität der Sprache. Als weitere Besonderheit von Bildern nennt Imdahl ihre „Flächengegebenheit“ (ebd.: 319), d. h., das Bild als Fläche unterscheidet sich von allem Räumlichen und Körperlichen. Die Flächengegebenheit gibt vor, wie ein Bild betrachtet wird, denn das im Bild zu Sehende ist fixiert. Das unterscheidet das Bild von der natürlichen Wahrnehmungsvielfalt der visuellen Welt. Imdahl (ebd.) erläutert dies folgendermaßen: „[...] das im Bilde zu Sehende – wie immer es auf die außerbildliche visuelle Welt hinweist oder auch nicht – [hat] außerhalb des Bildes keine Existenz und [ist] insofern mit dem Bilde selbst identisch.“

Imdahl entwickelte, in Anknüpfung an Panofskys Arbeiten, das hermeneutische Verfahren der *Ikonik*, um den bildimmanenten Sinn zu enträtseln. Der Sinn eines Bildes, so Imdahl (1996), erschließt sich in der Synthese von „wiedererkennendem Sehen“ und „sehendem Sehen“. Ersteres ist ein gegenstandsbezogenes Sehen, es identifiziert das Was der Darstellung. Das „sehende Sehen“ hingegen bezieht sich auf das Wie der Darstellung, auf die Komposition des Bildes. Der bildliche Sinn speist sich, genauer betrachtet, aus der „szenischen Choreographie“, „der perspektivischen Projektion“ und der „planimetrischen Ganzheitsstruktur der Bildkomposition“ (Imdahl 1996: 17). Die Perspektive eines Bildes ist eine „visuelle Systematisierung lokaler Relationen“ (ebd.: 19), sie schränkt die Kontingenz der Blickorientierung ein (Breckner 2010: 282). Die szenische Choreographie meint die Visualisierung von Handlungssystemen, innerhalb derer die Handlungen der Figuren sinnvoll aufeinander bezogen sind (Imdahl 1996: 19). Zwar erscheint eine Handlung im Bild fixiert, doch kann sie als logisch ablaufender Handlungsverlauf, als eine „kausale Wechselbeziehung zwischen Aktion und Reaktion“ (ebd.: 20) wahrgenommen werden. Die planimetrische Ganzheitsstruktur eines Bildes ist für die Begrenzung der Kontingenz des Bildsinns die bedeutendste Dimension (Breckner 2010: 283). Die Bildkomposition ist die „Organisationsform“ (Imdahl 1996: 21) des Bildes, die durch Größe, Richtung, Form, Lokalisierung der dargestellten Bildelemente und der daraus entstehenden Linien (Feldlinien) spezifische Bedeutungen hervorbringt: „Vermöge seiner planimetrisch geregelten Komposition ist das Bild eine vom Künstler erschaffene, in seiner Ganzheitlichkeit invariable und notwendige, das heißt alles auf alles und alles aufs Ganze beziehende Simultanstruktur.“ (ebd.: 23)

Die *Ikonik* besteht aus der Verbindung von wiedererkennendem und sehendem Sehen, denn „die formalen und inhaltlichen Qualitäten des Bildes [sind] nicht voneinander zu trennen. [...] Veränderungen der Komposition [...] verändern den Sinn der verbildlichten Szene“ (Imdahl 1994: 303, 305). Das Verfahren der *Ikonik* ist auch auf die gegenstandslose Kunst anwendbar (siehe Imdahl 1996a).

Boehm (1994: 29) führt als Eigenheit des Bildes die „ikonische Differenz“ an, die sich durch den Kontrast, z. B. von Fläche und Tiefe, von hell und dunkel usw., ergibt. Die „ikonische Differenz“, die mit dem ikonischen Kontrast eng verwandt ist, charakterisiert die einmalige Aussagekraft des Bildes. Der Kontrast, so Boehm, ist die Bedingung des Bildmediums schlechthin:

„Was uns als Bild begegnet, beruht auf einem einzigen Grundkontrast, dem zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und allem was sie an Binnenereignissen einschließt. [...] Was Bilder in aller historischen Vielfalt als Bilder ‚sind‘, was sie ‚zeigen‘, was sie ‚sagen‘, verdankt sich mithin einem visuellen Grundkontrast, der zugleich der Geburtsort jedes bildlichen Sinnes genannt werden kann.“ (Boehm 1994: 29f)

Boehm (ebd.: 38) nennt als weitere Charakteristika des Bildes: Anschaulichkeit, Begrenzung bzw. Rahmung, Ökonomie der Mittel, Totalität und das Wechselspiel zwischen sukzedierender und simultaneisierender Sicht. Letzteres meint die Doppelbewegung des Blickes bei der Bildbetrachtung: Der Blick oszilliert permanent zwischen der Erfassung einzelner Bildelemente (Sukzession) und der Betrachtung des Bildganzen (Simultaneität) (Raab 2008: 50).

Zusammenfassend möchte ich festhalten, dass für die vorliegende Arbeit v. a. Susanne K. Langers Ausführungen relevant sind. Langer zeigt auf, dass präsentative Symbolisierungen, wie z. B. Kunstwerke, Riten, Mythen, etwas auszudrücken vermögen, was mit Sprache nicht oder nur ungenügend wiedergegeben werden kann:

„Der präsentative Symbolismus zeichnet sich dadurch aus, daß eine Vielzahl von Begriffen in einen einzigen totalen Ausdruck zusammengezogen werden kann, ohne daß diesen einzelnen Begriffen durch die den Gesamtausdruck konstituierenden Teile jeweils entsprochen wird.“ (Langer 1984: 191)

Langer (ebd.) nennt diese spezifische Form von Bezugnahmen „Verdichtung“. Der Mond ist ein Beispiel für ein verdichtetes Symbol. Er ist in vielen Mythen Träger sehr verschiedener, oftmals unvereinbarer Bedeutungen. Als Symbol des Weiblichen steht er sinnbildlich für die Jungfrau, die Mutter aber auch die alte Frau. Er ist Metapher für Geburt, Wachstum, Verfall und Tod zugleich (ebd.: 190f).

Ein einziges Bild kann gleichzeitig viele unterschiedliche Bedeutungen, Ambivalenzen und Widersprüche ausdrücken. Dies ist einem Text in der Weise kaum möglich. Aus diesem Grund eignen sich Bildanalysen hervorragend zur Erforschung meiner Fragestellungen. Denn Bilder können in verdichteter Form spannungsgeladene gesellschaftliche Prozesse sichtbar machen, die diskursiv in der Weise kaum ausdrückbar wären.

Im folgenden Kapitel wird Merleau-Pontys Kunstphilosophie skizziert. Merleau-Pontys Theorie erklärt die menschliche Wahrnehmung und im Speziellen unsere Wahrnehmung von Bildern. Daraus lässt sich ableiten, worauf bei der Analyse von Bildern besonders geachtet werden muss.

2.2. Merleau-Pontys Kunstphilosophie¹⁵

Auf Maurice Merleau-Ponty, einen bedeutenden Vertreter der Phänomenologie, gehen wichtige bildtheoretische Konzepte zurück. Er beschäftigte sich eingehend mit der Malerei, v. a. mit jener von Cézanne. Sein Aufsatz *Der Zweifel Cézannes* (1945) kann als Phänomenologie des Malens bezeichnet werden (Stoller 1995: 155).

Merleau-Pontys Phänomenologie wendet sich gegen das cartesianische Modell des denkenden Menschen, dessen Körper bloß ein Instrument für den Geist ist. Er zieht keine Grenze zwischen den Sinnen bzw. der Wahrnehmung und dem Verstand. Körper und Geist bilden eine Einheit, so der Phänomenologe. Merleau-Ponty rückte den menschlichen Körper als „Medium der Welthabe“ (Stoller 1995: 54), als „erkennenden Leib“ (Merleau-Ponty 1966: 464) in den Vordergrund. Der Leib¹⁶ des Menschen stellt die Bedingung jeglicher Erfahrung¹⁷ dar. Wie auch Husserl betrachtet Merleau-Ponty den Leib als Wahrnehmungsorgan. Der Leib als „natürliches Ich“ (ebd.: 243) ermöglicht das grundlegende Existenzphänomen *Wahrnehmung* (Stoller 1995: 15, 51). Die Wahrnehmung ist bei Merleau-Ponty nicht ein Phänomen unter anderen, sondern grundlegendes Phänomen, sie leistet die Kontaktaufnahme mit der Welt (Waldenfels 1983: 160f). Diese „primordiale“ (Merleau-Ponty 2003b: 13) leibliche Wahrnehmungserfahrung liegt jeder anderen Erfahrung zugrunde. Die leibliche Wahrnehmung liegt vor jeder Reflexion, sie ist „nächste Quelle und das letzte Richtmaß aller Erkenntnis“ (Merleau-Ponty 1966: 43). Merleau-Ponty (ebd.: 282) plädiert für die Wiederentdeckung der „unreflektierten Welterfahrung“, die sich von Denkprozessen unterscheidet. Er möchte jene Welt erkunden, die aller Erkenntnis vorausliegt (ebd.: 5). Die Vorstellung der leiblichen Wahrnehmung als „ursprünglicher Weltbezug“ (Stoller 1995: 46) ist verbunden mit dem Glauben an eine existierende Welt, zu der man Zugang hat (ebd.: 44).

Unser Leib ist verantwortlich für die Perspektive, die wir einnehmen (Merleau-Ponty 1966: 117): „Er [der Leib, d. Verf.] ist erster und letzter Ausgangspunkt aller Blickweisen auf die Welt.“ (Stoller 1995: 39) Er gibt vor, wie wir die Welt wahrnehmen. Merleau-Ponty übernimmt Husserls Vorstellung von der Doppelfunktion des Leibes: Der Leib ist physisches Ding, ein Objekt der Anschauung, aber auch empfindender Leib, Subjekt der Empfindung (ebd.: 50). Der Leib ist zu „doppelten Empfindungen“ (Merleau-Ponty 1966: 118) fähig: Er ist sehend und sichtbar zugleich. Eine Hand kann berühren und berührt werden. Der Leib ist nicht nur in der Lage, die Welt um sich herum, sondern auch sich selbst zu betrachten, sich sehend selbst zu sehen, sich tastend selbst zu betasten: „[...] er ist ein ‚Selbst‘ durch [...] eine

¹⁵ Die Kapitelüberschrift mag die Vorstellung erwecken, dass Merleau-Ponty eine von seiner Philosophie unabhängige Kunsttheorie verfasst hätte. Dem ist aber nicht so. Stattdessen wirft er die traditionellen Unterscheidungen zwischen Wahrnehmungslehre, Ontologie, Erkenntnistheorie und Kunstphilosophie über Bord (Därman 1998: 558).

¹⁶ Merleau-Ponty meint mit dem Begriff des Leibes den eigenen Körper, den individuellen, empfindenden Organismus. Der Leib unterscheidet sich von einem unpersönlichen, fremden Objekt-Körper, dem physikalischen Körper (Stoller 1995: 52f).

¹⁷ Erfahrung und Wahrnehmung werden gleichgesetzt (Stoller 1995: 42).

Verknüpfung von dem, der sieht, mit dem, was er sieht, [...] ein ‚Selbst‘ also, das zwischen die Dinge gerät [...].“ (Merleau-Ponty 2003a: 280)

Der Leib als Einheit von Sehendem und Sichtbarem vermittelt zwischen Innen und Außen, zwischen der Welt und mir. Er ist die Mitte zwischen Körper und Geist, zwischen Mensch und Welt (Stoller 1995: 138). So wird verständlich, warum Merleau-Ponty die Unterscheidung von Descartes zwischen *res extensa* und *res cogitans* verwirft und von der Einheit zwischen Subjekt und Objekt ausgeht. Der Leib ist Teil der sichtbaren Welt, er ist in das Sichtbare eingetaucht. Die Welt steht uns nicht gegenüber, sondern wir befinden uns in ihr und werden von ihr durchdrungen (Merleau-Ponty 2003a: 279; Därmann 1998: 560). Unsere Sinne (der Leib) sind nicht passive Empfänger von Sinnesdaten, sondern verschaffen uns „Zugang zur Welt“ (Merleau-Ponty 1966: 254). Merleau-Pontys Annahme widerspricht dem modernen Reiz-Reaktions-Schema, wonach ein Stimulus, der von außen kommt, ein entsprechendes Sinnesorgan reizt (Stoller 1995: 96). Die verleiblichten Sinne werden stattdessen als „Vermögen des Zugangs zu den Dingen“ (Merleau-Ponty 1966: 324) definiert, sie sind permanent gemeinsam¹⁸ aktiv, auch im Schlaf.¹⁹ Die permanente Wahrnehmung unseres Leibes ist uns aber meist nicht bewusst, wir nehmen die Wahrnehmung unseres Leibes größtenteils nicht wahr.²⁰ Daher spricht Merleau-Ponty (1966: 196) von der „anonymen Wachsamkeit der Sinne“. Wahrnehmung ist also nicht als bloßer Akt zu verstehen, sondern sie ist Hintergrund und Untergrund, von dem sich alle Akte abheben (Waldenfels 1983: 160). Unsere Sinne nehmen keine fertige Welt wahr, sondern eröffnen erst eine Welt (Stoller 1995: 100): „[...] das Sehen²¹ [vollzieht] sich aus der Mitte der Dinge heraus [...].“ (Merleau-Ponty 2003a: 280) Das Sichtbare steht dem Menschen bzw. dem/der Sehenden nicht passiv gegenüber, sondern beide sind wechselseitig miteinander verbunden. Zum Sehen gehört die Bewegung des Leibes, er durchquert das Sichtbare. Somit vollzieht sich das Sehen im Sichtbaren. Boehm (1994: 19) führt folgendes Beispiel an: Betrachten wir einen Baum, so erfahren wir zwar einerseits diesen Baum als etwas, das von uns entfernt, draußen ist, aber wir

¹⁸ Die Sinne seien, so Merleau-Ponty (2003b: 12), stets gemeinsam an der Wahrnehmung beteiligt, erst die Wissenschaft bringe uns bei, zwischen den Sinnen zu unterscheiden.

¹⁹ „Ich kann die Augen schließen, mir die Ohren verstopfen – doch ich kann nicht aufhören, zu sehen, sei es auch nur das Schwarz meiner Augen, zu hören, sei es auch nur die Stille [...].“ (Merleau-Ponty 1966: 450)

²⁰ Am Fall Schneider, einem an Agnosie leidenden Patienten, erklärt Merleau-Ponty, dass wir ein implizites Wissen vom eigenen Körper haben und sich unser Leib am Raum orientiert, ohne dass wir uns dessen immer bewusst wären. Der agnostische Patient ist, obwohl seine Sinnesfähigkeit nicht beeinträchtigt ist, nicht in der Lage, auf einen Befehl hin auf einen Körperteil zu zeigen. Es ist ihm nicht möglich, auf sein Knie zu zeigen, wenn man ihn dazu auffordert. Sticht ihn hingegen eine Mücke am Knie, so schlägt er blitzschnell auf sein Knie und trifft die Mücke. Der agnostische Patient ist außerstande, eine „abstrakte“ Bewegung auszuführen, d. h. eine Bewegung, die keiner natürlichen, sondern einer experimentellen Situation entspricht. Eine Bewegung in einer natürlichen Situation ist nicht an ein Denken gebunden, das die Bewegung vorbereitet. Dieser Bewegung liegt ein implizites Wissen vom eigenen Körper zugrunde, daher kann der Patient sein Knie sofort lokalisieren, denn er spürt den Schmerz. Merleau-Ponty (1966: 136) spricht von „Bewegungsintentionalität“, d. h., der Leib leistet selbst, ohne dass dazu ein Denken erforderlich wäre, das Ziel der Bewegung zu erfassen. Bewegung ist somit von der Wahrnehmung nicht zu trennen, man muss sie nicht permanent reflektieren (Stoller 1995: 80ff; Merleau-Ponty 1966: 128–131). Stoller (1995: 82) schreibt hierzu: „Das implizite Wissen des Leibes um seine Orientierung, um seine eigene Körperlichkeit und seine Orientierung im Raum, das nicht ausdrücklich gedacht, sondern vielmehr in aktivem Verhalten vollzogen wird, definiert den Leib als erste Bedingung der Möglichkeit, auf eine Welt überhaupt bezogen zu sein.“

²¹ Sehen meint hier nicht nur die Sinneswahrnehmung der Augen, sondern ein leibliches Sehen, das auch exemplarisch für die anderen Sinne steht (Stoller 1995: 159).

erfahren den Baum ebenso als etwas, das in uns selbst präsent ist. Der Baum ist von uns nicht gänzlich losgelöst. „Das Auge ist in der Welt, die Welt im Auge.“ (ebd.) Sehen ist ein „Habhaftwerden auf Entfernung“ (Merleau-Ponty 2003a: 284). Das Sehen verliert bei Merleau-Ponty seine Statik, der Mensch ist Beteiligter und nicht distanzierter Beobachter (Boehm 1994: 19).

Selbstreflexion und ein Ich-Bewusstsein sind nur durch die Doppelfunktion des Leibes möglich, nur wenn ich mich selbst sehend sehen kann, meine Hände meinen Körper berühren können, kann ich ein Bewusstsein von mir erlangen. „Das Sehen ist weder ein bestimmter Modus des Denkens noch eine Selbstgegenwart; es ist mein Mittel, von mir selbst abwesend zu sein, von innen her der Spaltung des Seins beizuwohnen, durch die allein ich meiner selbst innerwerde.“ (Merleau-Ponty 2003a: 311)

Merleau-Pontys Wahrheitsbegriff deutet sich in der folgenden Aussage an: „Die Welt ist das, was wir wahrnehmen.“ (Merleau-Ponty 1966: 13) Aber die Wahrnehmung ist auf etwas gerichtet, d. h., sie ist auf ein Wahrgenommenes, auf eine Welt, Gegenstände und Personen bezogen (Stoller 1995: 48).²² Die Welt, das Seiende ist nicht nur Ding und nicht nur Bewusstsein, sondern die Kommunikation bzw. Vermischung der beiden (Merleau-Ponty 2003c: 51): „Die Welt ist nicht, was ich denke, sondern das, was ich lebe, ich bin offen zur Welt, unzweifelhaft kommuniziere ich mit ihr, doch ist sie nicht mein Besitz.“ (Merleau-Ponty 1966: 14) Die Wahrnehmung ist kein kausaler Prozess, sie ist „Ausdruck einer weltlich-situativen Kommunikation“ (Stoller 1995: 136). Die Wahrnehmung ist nicht frei von Sinn und Bedeutung, sondern liefert einen „ersten Sinn“ (ebd.: 39) immer mit. Jede Erfahrung ist auch eine Deutung, etwas als *etwas* wahrzunehmen impliziert eine Deutung (Stoller 1995: 48, 137). Der Sinn ist weder in den Dingen noch in einem Geist auffindbar, er entsteht in *Zwischenräumen* (Bermes 2003: XXXVIII; Stoller 1995: 138). Sinn wird nicht in der Welt vorgefunden, sondern stiftet sich im Umgang mit ihr immer wieder neu (Becker 1998: 13). In einer gegenseitigen Durchdringung aus leiblicher Wahrnehmung und geistiger Tätigkeit entsteht unser Bild von der Welt.

Merleau-Ponty beschäftigt sich v. a. in seinem Spätwerk²³ intensiv mit der Malerei. Sie dient ihm nun als Beispiel und Bestätigung seiner Theorie, wonach der Mensch über die leibliche Wahrnehmung mit der Welt verbunden ist. Für Merleau-Ponty erkennen die MalerInnen, im Gegensatz zu den WissenschaftlerInnen, worauf ihre Kunst beruhe. Die Wissenschaft übergehe ihre eigene Voraussetzung. Sie spreche von Erkenntnis, erkenne aber nicht, worauf diese beruht: „Das wissenschaftliche Denken [...] muss sich in ein vorausgehendes ‚Es gibt‘ zurückversetzen, [...] auf den Boden der wahrnehmbaren Welt [...].“ (Merleau-Ponty 2003a: 277) Die Malerei hingegen sei dazu in der Lage, sie illustriere nämlich das „Rätsel des Leibes“ (ebd.: 281). Die leibliche Wahrnehmung als ursprüngliche Art der Weltbegegnung kommt in der Malerei zum Vorschein. Durch die Beschäftigung mit der Malerei Cézannes erkannte Merleau-Ponty, dass in dessen Gemälden eine Realitätserfahrung ausgedrückt wird, die nicht

²² Die Abhängigkeit der Wahrnehmung vom Wahrgenommenen wird in der Phänomenologie durch den Begriff der Intentionalität ausgedrückt (Stoller 1995: 48).

²³ In *Das Auge und der Geist* (1961) ist die Malerei Hauptthema, aber sie tauchte auch schon in den 40er Jahren in *Der Zweifel Cézannes* auf.

durch wissenschaftliche Schemata oder Alltagskonventionen verändert wurde (Stoller 1995: 156). Cézanne, so Merleau-Ponty (2003: 10), wollte die primordiale Welt malen und diese „natürliche“ Welt mit dem Verstand und der Tradition in Verbindung bringen. Cézannes Aussage, dass die Kunst persönliche Wahrnehmung sei, eine Wahrnehmung, die in der Empfindung liege und vom Verstand zum Ausdruck gebracht werde, bestätigte Merleau-Pontys Theorie (Merleau-Ponty 2003b: 9; Stoller 1995: 155).

Die MalerInnen bringen ihren Leib ein, denn ein Geist kann nicht malen. Sie malen nicht, was sie denken, sondern was sie wahrnehmen, was sie leiblich sehen. Der/die MalerIn bildet die Welt nicht ab, sondern er/sie befragt sie vielmehr (Stoller 1995: 158):

„Das Sehen des Malers ist nicht mehr ein Blick auf ein Äußeres, eine bloß ‚physisch-optische‘ Beziehung zur Welt. Die Welt liegt nicht mehr durch eine Repräsentation vor ihm. Vielmehr ist es der Maler, der in den Dingen geboren wird wie durch eine Konzentration und ein Zu-sich-Kommen des Sichtbaren [...]“ (Merleau-Ponty 2003a: 305)

Dieser Vorstellung entspricht folgende Aussage Cézannes: „Die Natur ist im Inneren“ (zit. n. Merleau-Ponty 2003a: 281). Zwischen dem/der MalerIn und dem Sichtbaren kehren sich die Rollen um: Viele MalerInnen sprechen davon, dass nicht sie die Dinge, sondern die Dinge sie betrachten (ebd.: 286). Es sind die Dinge, die unser Sehen besetzen, uns also gewissermaßen ansehen (Waldenfels 1983: 200). Das Ineinandergreifen von Sichtbarem und Sehendem ist so stark, „dass man nicht mehr weiß, wer sieht und wer gesehen wird, wer malt und wer gemalt wird.“ (Merleau-Ponty 2003a: 286)²⁴ Das Bild sieht sich „durch den Blick des Malers und lässt sich, realisiert durch die Hand des Malers, sehen.“ (Därmann 1998: 561)

Diese Vorstellung lässt eine Radikalisierung von Merleau-Pontys Denkweise erkennen, die erst im Spätwerk feststellbar ist (Waldenfels 1983: 198). Zwar bleibt der Leib weiterhin die zentrale Kategorie, aber die Entstehung des Seins rückt nun stärker vom Subjekt ab (Stoller 1995: 158). Das Subjekt verliert nun gänzlich seine Distanz zur Welt (Waldenfels 1983: 198). Wichtig für die vorliegende Arbeit ist, dass Merleau-Ponty die Kunst nicht wie Platon als Nachahmung betrachtet, sondern als eine Ausdruckshandlung (Merleau-Ponty 2003b: 15f). Die Malerei ist nach Merleau-Ponty als Erweiterung der Ausdruckstätigkeit des Leibes zu verstehen (Därmann 1998: 561). Ein Gemälde verweist somit immer auf leibliche Wahrnehmungserfahrungen, seine Entstehung ist auf das leibliche Sehen zurückzuführen. Genauer gesagt stellt das Bild eine „Verlängerung des leiblichen Sehens“ (Wiesing 2000: 70) dar. Der Stil eines Gemäldes zeigt somit die Art der Wahrnehmung eines Menschen:

„Die Besonderheit von Bildern liegt in dieser Perspektive darin, über den Stil der Darstellung die leibliche Dimension der Wahrnehmung als Formgestalt sichtbar zu machen. Denn jede leibliche Wahrnehmung entwickelt einen Stil, der in der aktuellen Wahrnehmung unsichtbar bleibt. In einer bildlichen Darstellung wird hingegen auch der Stil der Wahrnehmung sichtbar. [...] Das Bild wird zum

²⁴ In diesen Aussagen wird deutlich, dass das Sehen nun nicht mehr von einer zentralen Position aus gedacht wird, es ist vom Subjekt stärker abgerückt, bleibt aber dennoch mit ihm verbunden. Das Sehen spielt sich nun eher in einem Zwischenbereich ab, zwischen Sehendem, Sichtbarem und Mitsehendem (Stoller 1995: 158, 161).

Spiegel der Art und Weise der jeweils subjektgebundenen Wahrnehmung, und zwar für die Bildproduzenten wie die Bildbetrachter.“ (Breckner 2010: 88)

Das Bild bringt somit etwas zum Vorschein, was der Wahrnehmung ohne das Bild nicht zugänglich ist (Breckner 2010: 89). Ein Bild zeigt nicht nur den Wahrnehmungsstil, sondern macht Sichtbarkeit selbst sichtbar (Waldenfels 1983: 200). Die Malerei enthüllt die Mittel der Dinge (wie Licht, Schatten, Farben, Reflexe etc.), durch die sie unter unserem Blick zu sichtbaren Dingen werden. Diese Mittel verbergen sich, um das Ding zu zeigen, daher bleiben sie im alltäglichen Sehen unsichtbar (Merleau-Ponty 2003a: 284f). „Der Maler [...] macht gerade das zu einem sichtbaren Gegenstand, was ohne ihn im je einzelnen Bewusstseinsleben eingeschlossen bliebe: die Vibration der Erscheinungen, die die Wiege der Dinge ist.“ (Merleau-Ponty 2003b: 16)

Das Bild ist sichtbar und sehend zugleich. Es gehört zur Welt der Dinge, stellt aber selbst eine „kleine Welt“ (Boehm 1994: 21) dar. Durch das Bild zeigt sich die Welt so, wie sie der/die MalerIn wahrnimmt. Es ist ein Gemenge aus Wahrnehmung, (leiblicher) Bewegung und Deutungen. Im Gemälde wiederholt sich das „Rätsel des Leibes“ (Merleau-Ponty 2003a: 282), die Überkreuzung der Blicke (anblicken und angeblickt werden) (Boehm 1994: 21). Dies erklärt auch die Macht der Bilder, die nicht nur angeblickt werden, sondern auch die BetrachterInnen anblicken. Sie lösen Empfindungen aus, denn in der Bildbetrachtung ist unser Leib beteiligt, nicht nur der Verstand. Das Bild hat die Kraft, unser Sehen neu zu gestalten, d. h., Bilder haben einen performativen Charakter, denn sie prägen unsere Wahrnehmung und unser Handeln (Därmann 1998: 561; Breckner 2010: 89).

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich aus Merleau-Pontys Theorie für die Methode der Bildanalyse wichtige Erkenntnisse ableiten lassen. Aus seinen Ausführungen wird deutlich, dass im Zuge der Bildanalysen die eigene Wahrnehmung reflektiert werden muss. Er weist darauf hin, dass der Leib bei der Wahrnehmung (von Bildern) eine zentrale Rolle innehat. Da die Wahrnehmung eines Bildes in großem Maße ein leiblicher Akt ist und wir mit dem ganzen Körper ein Bild wahrnehmen, müssen leibliche Empfindungen und Gefühlsregungen in die Analyse miteinbezogen werden.

Merleau-Ponty stellt klar, dass unser Verhältnis als InterpretInnen zum Bild kein einseitiges ist. Nicht nur wir sehen auf das Bild, sondern wir treten mit dem Bild in eine Interaktion. Bilder stehen uns nicht passiv gegenüber, sondern sie blicken uns an. Sie haben bedeutenden Einfluss darauf, wie wir uns fühlen, wenn wir sie betrachten. Die Interaktion mit dem Bild findet zu einem großen Teil auf leiblicher Ebene statt.

Merleau-Ponty zufolge kann man zudem durch das bewusste Ausblenden des Gegenstandes der Darstellung neue Phänomene im Bild entdecken. Über den Stil des Bildes kann die Wahrnehmung des Bildproduzenten / der Bildproduzentin, die leiblich verankert ist, erforscht werden (Breckner 2010: 84).

Im Hinblick auf Kunstbildanalysen aus einem soziologischen Blickwinkel ist zu konstatieren, dass die Wahrnehmung nicht ausschließlich subjektzentriert ist, sondern von gesellschaftlichen

Einflüssen geprägt wird. Kupkas künstlerischer Ausdruck muss somit im Rahmen der gesellschaftlichen Situiertheit des Künstlers betrachtet werden. Daher ist der Entstehungskontext der Gemälde unabdingbarer Bestandteil der Bildanalysen (siehe Kapitel 3).

Das folgende Kapitel soll nochmals die Relevanz soziologischer Bildanalysen auf Grundlage theoretischer Annahmen deutlich machen und einen Einblick in bereits bestehende soziologische Kunstbildanalysen geben.

2.3. Soziologische Kunstbildanalyse

„Vor allem Bewusstwerden existiert das Soziale auf dumpfe Weise als stumme Forderung.“
(Merleau-Ponty 1966: 414)

Die soziale Welt wird von einer Vielzahl an Bildern unterschiedlichster Art bevölkert. Die kultursoziologische Forschung hat zur Aufgabe, sich mit der „Präsentation von Wirklichkeit über das Medium Bild“ (Müller-Doohm 1993: 438) auseinanderzusetzen.

Für die Anwendung einer Bildanalyse im sozialwissenschaftlichen Kontext ist die Tatsache bedeutend, dass Bilder „Träger soziokultureller Muster“ (ebd.: 444) sind. Die soziale Situiertheit strukturiert die Wahrnehmung und Handlungen der Menschen. Merleau-Ponty (1966: 417) spricht von einer „sozialen Atmosphäre“, die uns umgibt. Interaktionen bestimmen unsere Wahrnehmungen mit, denn Wahrgenommens wirkt auf nachfolgende Wahrnehmungen ein. Zum Beispiel kann ein Gespräch mit einem Freund das Denken und Handeln noch lange Zeit nach diesem Gespräch begleiten, auch wenn man sich etwas anderem zugewandt hat (Stoller 1995: 86f).

Das Bild ist, wie erwähnt, als Ausdruckshandlung, als „kulturelle Ausdrucksform“ (Müller-Doohm 1997: 85) zu verstehen. „Bilder sind keine Naturdinge, sondern Artefakte – soziale Konstruktionen.“ (Raab 2008: 10) Das Bild ist mit dem Abbild nicht identisch, sondern es stellt mit seinen ikonischen Ausdrucksmitteln eine eigene Realität dar. Bilder zeigen sich als Ding immer mit, jedoch haben sie die Funktion, etwas anderes zu zeigen (Müller-Doohm 1997: 85). Bilder sind von der Differenz zwischen dargestelltem und gemeintem Objekt geprägt. Das, was Bilder repräsentieren, ist kein bloßes Abbild des Repräsentierten, kein neutrales Doppel eines außerbildlich wahrgenommenen Phänomens. Bilder modellieren das von ihnen Dargestellte, indem sie es arrangiert präsentieren (in einer bestimmten Perspektive, einen bestimmten Ausschnitt wählend): „[...] sie bringen inszenierte, stilisierte und gelegentlich idealisierte, sozial also anders ‚gerahmte‘, symbolische Realitäten zum Ausdruck [...].“ (Raab 2008: 46) Diese Differenz zwischen dargestelltem und gemeintem Objekt zeugt

vom Mehrwert der Bilder – dieser Mehrwert besteht darin, dass Bilder einen Überschuss an Sinn erzeugen (Boehm 1994: 38; Raab 2008: 46f).

Für die Soziologie gilt es also, Bilder als „Chiffren gesellschaftlicher Sachverhalte“ (Adorno 1969: 117, zit. n. Müller-Doohm 1997: 86) zu analysieren. Bilder sind Teil der symbolischen Ordnung, an der sich Gesellschaftsmitglieder hinsichtlich ihrer Interaktionen orientieren (Müller-Doohm 1993: 442).

2.3.1. Überlegungen zur „Übersetzung“ von Bildern in Sprache

Eine geeignete Methode der Bildinterpretation muss die Eigenlogik des Bildes erfassen. Sie muss in der Lage sein, die symbolische Dimension der Bilder, die manifesten und latenten Deutungs- und Orientierungsmuster in visuellen Darstellungen zu rekonstruieren (Müller-Doohm 1993: 443; Breckner 2008: 3).

Die Methodologie einer interpretativen Bildanalyse hat sich dem Problem zu stellen, wie Ergebnisse von Interpretationen bildlicher Medien adäquat versprachlicht werden können. Die von zahlreichen TheoretikerInnen angeführten Unterschiede zwischen Bild und Text grenzen das Medium Bild klar von der Sprache ab. Bildlicher Sinn kann nicht durch Text er- bzw. vollständig in Text übersetzt werden (Imdahl 1994: 319)²⁵. Der Output einer Bildanalyse ist aber meist sprachlicher Natur.²⁶ Da jedoch die Sprache im Unterschied zum Bild sequentiell organisiert ist, kann die „szenische Simultaneität“ (ebd.: 310) eines Bildes sprachlich nicht wiedergegeben werden.

Gottfried Boehm zufolge gelingt die Beschreibung von Bildern mithilfe der rhetorischen Figur der Ekphrasis. Die Ekphrasis ist eine Beschreibungsart, die in der Vorstellung der LeserInnen und ZuhörerInnen Bilder erzeugt: „Als rhetorische Disziplin oder literarische Gattung zeugt die Ekphrasis von der Bildkraft der Sprache und von ihrer Fähigkeit, Bilder zu erzählen.“ (Boehm 1995: 23) Das Hauptaugenmerk dieser Beschreibung liegt auf den bildkonstituierenden Kontrasten und Gestaltbildungen. Ekphrasen „lenken den Blick des Lesers auf die Kontraste, in denen sich punktuell ein Gesamteindruck manifestieren kann.“ (ebd.: 35)

Eine gute Bildbeschreibung muss sowohl beschreiben, was dargestellt ist, als auch, wie das Dargestellte wirkt. Sie hat laut Boehm „Ungesehenes sichtbar zu machen, es für das Auge herauszuheben, es zu zeigen.“ (ebd.: 39) Wort und Bild stimmen darin überein, dass sie beide etwas zeigen. Die Ekphrasis ist imstande, sprachlich wiederzugeben, was sich im Bild zeigt.

Mithilfe der Beschreibung soll *mehr* gesehen werden, als ohne sie im Bild gesehen wird. Treffende Bildbeschreibungen zeichnen sich nicht dadurch aus, dass sie alles wortwörtlich beschreiben. Stattdessen vollführen sie einen Balanceakt: Sie kommen der Sache nicht zu nahe, entfernen sich aber auch nicht zu sehr von ihr (ebd.: 39f).

²⁵ Imdahl (1994: 319) betont: „Es ist die Identität des Bildes, als jene stellvertretende Repräsentationsform selbst durch nichts anderes repräsentierbar zu sein.“

²⁶ Ausnahmen würden Ergebnisse in bildlicher Form darstellen.

Ein abstraktes Werk zu beschreiben erweist sich als besondere Herausforderung. Wie Boehm (1995) klarstellt, versucht die abstrakte Kunst, literarische Bedeutungen über Bord zu werfen, indem das Bild, rein aus Formen und Farben bestehend, keine gegenständlichen Bezüge aufweist. Boehm schlägt daher vor, den Produktionsvorgang in die Beschreibung dieser Werke aufzunehmen. Allerdings unterscheidet sich die Beschreibung der Erzeugung des Bildes von der Beschreibung des Ergebnisses. Daher ist die Analyse der Ausgangsbedingungen des Bildes und der daraus entstehenden Lebendigkeit bedeutsam:

„Die Beschreibung abstrakter Bilder bezieht sich ihrerseits auf das Moment des Lebendigen, das sich herausbildet. [...] auch in der abstrakten Kunst ist der Bildprozess Träger einer Semantik, Basis einer komplexen Metaphorik, die der Interpret auszulegen versucht – so vieldeutig sie auch bleiben mag.“ (Boehm 1995: 38)

Das heißt, nicht nur die Erzeugungsregeln gilt es zu beschreiben, sondern auch die vom Bild ausgelösten *subjektiven Empfindungen*. Die Beschreibung abstrakter Werke kann gelingen, „denn die Beschreibung setzt nicht nur Wiedererkennbares voraus, sie vermag dem zu folgen, was durch das Bild allererst sichtbar gemacht wird.“ (ebd.) Auch ungegenständliche Formen weisen ein deiktisches Potential auf, das Verständigung zulässt (ebd.).

Aus dem bisher Gesagten wird deutlich, warum Bildanalysen für die Soziologie bereichernd sind. Bilder informieren nicht nur über Gegenstandsbezüge innerhalb des Bildes und über ikonische Bildwirklichkeiten, geschaffen durch Formen, Farben, Perspektiven und Konstellationen, sondern auch über die Vorstellungen der BildproduzentInnen, über Interaktions- und Handlungsbezüge, über abwesende Wirklichkeiten, auf die das Bild verweist, über die Entstehungs- und Aufbewahrungszusammenhänge und über die leibliche Wahrnehmung beim Betrachten von Bildern (Breckner 2003: 40).

2.3.2. Beispiele für soziologische Kunstbildanalysen

Soziologische Analysen von Gemälden stellen (noch) Raritäten dar. Es sollen hier die struktural-hermeneutischen Gemäldeanalysen von Oevermann, Loer und Heinze-Prause kurz vorgestellt werden.

Ulrich Oevermann (1990) analysierte die Gemälde *Dantebarke* aus dem Jahr 1822 und *Jakob ringt mit dem Engel* (1854–1861) von Eugène Delacroix. Er arbeitete die Zusammenhänge zwischen künstlerischem Handeln, biographischen Konstellationen und Inhalt/Gestaltung der Gemälde heraus. Oevermann konzentrierte sich vor allem auf die Biographie und Erfahrungen des Künstlers, dessen Leben in gesteigerter Form im Kunstwerk zum Ausdruck kommt (Oevermann 1990: 14).

Ähnlich präsentiert sich die Arbeit von Thomas Loer (1994): Er analysierte das Gemälde *Montagne Sainte-Victoire* (1904–1906) von Paul Cézanne mit Hilfe der Methode der Objektiven Hermeneutik. Loer interpretierte nicht nur das besagte Bild, sondern auch

Ausschnitte aus Briefen, die Cézanne verfasste. Auch er rückt die Frage nach der Konstitution sinnlicher Erfahrung im Werk Cézannes in den Vordergrund:

„Nachdem anhand der Bildanalyse eine spezifische Form ästhetischer Erfahrung aufgezeigt und auch die Prädestination des Motivs für eine herausgehobene Erfahrung zumindest angedeutet wurde, stellt sich nun die Frage nach der der ästhetischen Gestaltung zugrunde liegenden Landschaftserfahrung, nach der Weise, wie das in die Erfahrung hineinragende potentiell Erhabene in ihr aktualisiert wurde.“ (Loer 1994: 359)

Loer kommt zu dem Ergebnis, dass das Motiv der Montagne Sainte-Victoire als Gegenstand der Erfahrung insofern bedeutsam wird, als dieser Berg sinnbildlich für die Interaktion mit der Peergroup, mit Cézannes Freunden, steht. Im Bild der *Montagne Sainte-Victoire* kulminieren die Erinnerungen an die gemeinsam mit den Freunden verbrachte Zeit. Die Bedeutsamkeit der Peergroup wurde, so Loer, auf das Motiv des Berges übertragen (Loer 1994: 359–368).

Roswitha Heinze-Prause (1996) analysierte Emil Schumachers *Großes rotes Bild* (1965) und Piet Mondrians Gemälde *Der rote Baum* (1908–1910). In Schumachers abstraktem Gemälde klingt, so Heinze-Prause (1996: 77f), die „inhaltliche Dimension der Landschaft“ an. Das große rote Bild, das in der Tradition der Romantik steht, thematisiere die Naturgesetzmäßigkeiten und die Transzendenz der mineralisierten Malmaterie (ebd.: 92).

Mondrians Gemälde *Der rote Baum* weist auf die Auseinandersetzung des Künstlers mit theosophischen Lehren hin. Beeinflusst von Rudolf Steiners Schriften, stellt das Bild des roten Baums die erste Stufe der Erkenntnis dar, wie sie Steiner in seinen Vorträgen aus dem Jahr 1908 formulierte.²⁷ In dieser Stufe der Erkenntnis kommt das Wesen der Dinge zum Vorschein. Mondrian malte also das imaginäre Bild eines Baumes, welches den anderen Menschen verborgen bleibt. Auch Heinze-Prause weist darauf hin, dass theosophische Lehren bzw. esoterische Konzepte viele KünstlerInnen beeinflussten, die eine abstrakte Formensprache entwickelten. Dies trifft, wie bereits erwähnt, auch auf František Kupka zu. Die zunehmenden Säkularisierungstendenzen zu jener Zeit verstärkten das Bedürfnis nach einer Ersatzreligion, z. B. in Form der Theosophie (ebd.: 109).

Die vorgestellten Kunstbildanalysen machen deutlich, dass in die Gestaltung der Bilder persönlich relevante Sinngehalte der KünstlerInnen einfließen. Allerdings kommen diese Analysen nur flüchtig auf gesamtgesellschaftliche Verhältnisse zu sprechen, die Einfluss auf KünstlerInnen und die Gestaltung des Kunstwerkes ausgeübt haben. Oevermann betont zwar, dass im Einzelnen auch stets das Allgemeine enthalten sei, jedoch geht seine Bildanalyse kaum über individuelle Bezüge hinaus.

Dies soll dagegen in den Analysen von Kupkas Gemälden exemplarisch umgesetzt werden.

²⁷ Rudolf Steiner unterscheidet drei Stufen der höheren Erkenntnis, die man innerhalb der visuellen Wirklichkeit erreichen könne: 1) die imaginative Erkenntnis, 2) die inspirierte Erkenntnis, 3) die intuitive Erkenntnis. In diesen Phasen der Erkenntnis erlangt der Mensch die Einsicht, dass alles Existierende Teil des Ganzen ist. Der Mensch als Mikrokosmos repräsentiert den Makrokosmos. In der letzten Stufe der Erkenntnis ist der Mensch in der Lage, mit den Pflanzen und Tieren, die ebenfalls beseelt sind, mitzufühlen, und erreicht den Zustand der Harmonie (Heinze-Prause 1996: 103).

2.4. Methodisches Verfahren und seine Anwendung im Forschungsprozess

Um die verschiedenen Ausdrucksdimensionen der Gemälde zu erfassen, habe ich als Analysemethode die interpretative Segmentanalyse nach Roswitha Breckner gewählt. Das Verfahren der Segmentanalyse nimmt nicht nur auf die zuvor beschriebenen spezifischen Eigenheiten von Bildern Rücksicht, sondern auch auf den Wahrnehmungsprozess. Wir nehmen ein Bild nicht linear, sondern prozessual wahr: „Vielmehr erschließt die Wahrnehmung eines Bildes seine Strukturierung, indem das Auge über das Bild wandert.“ (Breckner 2003: 37) Daher schlägt Breckner vor, nicht ausschließlich das Gesamtbild zu analysieren, sondern einzelne Bildsegmente nacheinander. Dadurch soll „der Strukturierung des Bildes nicht zuletzt auch im Prozess seiner Wahrnehmung zu folgen versucht [werden], um zu verstehen, in welcher Weise aus der Beziehung und Organisiertheit zwischen verschiedenen Elementen eine Bildgestalt mit ihren spezifischen Ausdrucksqualitäten und Thematisierungen entsteht.“ (ebd.: 40)

Die Bildanalyse erfolgt idealerweise in einer Gruppe, damit mehr Interpretationsmöglichkeiten garantiert und die Argumente gegenseitig präzisiert und kontrolliert werden können (siehe Lamnek 2005; Lueger 2010).²⁸

Die Segmentanalyse besteht aus mehreren Phasen:

I. Dokumentation der Bildwahrnehmung, des Ersteindrucks und der formalen Bildgestalt; Segmentbestimmung

In der ersten Phase der Analyse wird der eigene Wahrnehmungsprozess des Bildes dokumentiert. Es geht darum, sich bewusst zu machen, wie wir ein Bild erfassen, auf welche Elemente unser Blick zuerst fällt, welche Elemente als zusammengehörig oder als voneinander unterschieden wahrgenommen werden. Die beim Betrachten des Bildes wachgerufenen ersten Eindrücke sollen, was einerseits bildthematische Bedeutungen, andererseits vom Bild ausgehende Wirkungen, Stimmungen und Emotionen, betrifft, ebenfalls festgehalten werden, damit sie nicht unreflektiert in die Analyse einfließen. Ferner erfolgt in dieser Phase eine formale Beschreibung des Bildes: Bildachsen und -ebenen, die perspektivische Gestaltung, die Farbkonstellationen, die Größen- und Lichtverhältnisse, szenische Elemente, Personen (-Konstellationen), Textelemente usw. gilt es zu beschreiben. Die Beschreibung soll keine Interpretationen enthalten. Diese ersten Arbeitsschritte dienen in weiterer Folge der Festlegung der zu interpretierenden Segmente und ihrer Reihenfolge. Es empfiehlt sich, die Segmente dem

²⁸ Die Teaminterpretation dient der Qualitätssteigerung der Analyse. Das Team übernimmt die Funktion eines Korrektivs für individuelle Wahrnehmungsfilter (Lueger 2010: 183). Lamnek (2005: 177) betont, dass durch die Analyse im Team eine größere Perspektivenvariation gewährleistet ist und durch den Zwang, seine Sichtweise in der Gruppe zu begründen, unplausible Interpretationshypothesen ausscheiden. Dadurch kommt es zu einer Verdichtung der Analyse, die Intersubjektivität garantiert.

Wahrnehmungsprozess entsprechend zu reihen, d. h., das erste Segment ist jenes, das beim Betrachten des Bildes als erstes aufgefallen ist (Breckner 2003: 41; 2010: 287ff).²⁹

In der Gruppe wählt eine Person das Bild aus und bereitet die genannten ersten Aufgaben vor. Die restlichen Gruppenmitglieder beginnen, ohne das Bild zu kennen, mit der Interpretation der Segmente (Breckner 2010: 287).³⁰

II. Interpretation der Bildsegmente

Die zweite Analysephase hat die Erschließung des Bildsinns zum Ziel. Die Segmente werden zunächst einzeln interpretiert und anschließend mit den vorher interpretierten in Beziehung gesetzt, d. h., das erste Segment wird analysiert, dann das zweite, danach die beiden Segmente zusammen, dann das dritte Segment einzeln und anschließend die Segmente eins bis drei zusammen usw.

Die Segmente werden hinsichtlich potentieller indexikalischer und symbolischer, aber auch ikonographischer, ikonologischer und ikonischer Sinnbezüge interpretiert. Zu den Bildsegmenten werden abduktiv Sehweisen und Hypothesen entwickelt.³¹ Die Segmente werden u. a. mithilfe folgender Fragen untersucht: Welche lokalen, zeitlichen, gegenständlichen, symbolischen und interaktiven Bezüge sind für die Bildgestaltung relevant? Verweist das Segment indexikalisch auf eine bestimmte Zeit, auf einen bestimmten Ort? Was verrät die perspektivische Anordnung über räumliche Bezüge? Verweist ein Segment auf eine bestimmte soziale Situation? Welche „ikonischen Pfade“ (Loer 1994) sind im Bild auffindbar? Welche Funktion haben die Segmente für die thematischen Bezüge des Bildes? Welche Sehweisen verdichten sich im Laufe der Interpretation, welche müssen verworfen werden? (Breckner 2003: 42; 2010: 289ff)

III. Analyse der Feldlinien

Im Gesamtbild werden die räumliche Perspektive und, Imdahl (1996) folgend, die das Bildfeld strukturierenden Feldlinien untersucht. Feldlinien strukturieren die Anordnung von Gegenständen, Figuren, Bewegungen, Gesten im Bild. Das Sichtbarmachen der inneren Organisiertheit des Bildes zeigt auf, wie die Bildkomposition die Wahrnehmung lenkt. Dadurch können neue Hypothesen und Sehweisen auftauchen, andere werden bekräftigt oder müssen womöglich aufgegeben werden (Breckner 2010: 291).

²⁹ Die Festlegung der Segmente kann sich im Interpretationsprozess auch ändern, sollte sich zeigen, dass die Segmente zu detailliert oder zu grob gewählt wurden (Breckner 2010: 289).

³⁰ Es können auch alle Gruppenmitglieder die erste Analysephase vornehmen. Der Vorteil besteht hierbei darin, dass der eigene Wahrnehmungsprozess mit jenem der Anderen verglichen werden kann. In der Diskussion der Wahrnehmungsprozesse zeigen sich oft Gemeinsamkeiten hinsichtlich der als relevant wahrgenommenen Bildelemente. Der Detaillierungsgrad und die Reihenfolge der wahrgenommenen Elemente variieren jedoch von Person zu Person. Eine unterschiedliche Reihenfolge der Segmente des gleichen Bildes führt aber nicht zu grundlegend anderen Analyseergebnissen (Breckner 2010: 288).

³¹ Die Hypothesenbildung erfolgt in Anlehnung an das Verfahren der Objektiven Hermeneutik, die eine theoretische Verallgemeinerung der Aspekte aus der Fallrekonstruktion vorsieht (Breckner 2008: 5).

IV. *Rekonstruktion des Entstehungs-, Aufbewahrungs- und Verwendungskontextes*

In der vierten Phase wird der Kontext des Bildes erforscht, damit es in einen gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang gestellt werden kann (Lueger 2010: 112). Wie ist das Bild entstanden, von wem wird es wie verwendet? Wo wird das Bild aufbewahrt und zu welchem Zweck? Welche Bedeutungen realisieren sich im Gebrauch oder werden dort erst erzeugt? Auch die Frage nach der Intention des Bildproduzenten / der Bildproduzentin wird in dieser Analysephase erörtert. Ferner ist die Bestimmung des Bildtypus und des Genres relevant. Die Medialität und das Genre des Bildes liefern bestimmte Bedeutungen implizit mit. Daher soll analysiert werden, in welchem Zusammenhang diese Bedeutungen zu dem im Bild rekonstruierten Bildsinn stehen. Obendrein werden die Betrachtungskontexte beleuchtet, in denen das Bild steht: Wer sieht sich das Bild mit welchem Bestreben in welchen sozialen Zusammenhängen an? Mit welcher Absicht setze ich mich selbst als Betrachter ins Verhältnis zum Bild: Möchte ich einen Blick in die Vergangenheit werfen, bin ich auf der Suche nach Beweisen etc.? (Breckner 2003: 42; 2008a: 323; 2010: 292f)

V. *Zusammenfassende Interpretation*

In der letzten Analysephase erfolgt eine zusammenfassende Interpretation des Bildes. Folgende Frage soll beantwortet werden: „Was wird im und durch das Bild für wen wie *sichtbar* gemacht?“ (Breckner 2008a: 324) Welche manifesten und latenten Themen konnten im Bild aufgespürt werden? Mit welchen Gestaltungselementen sind diese Themen ins Bild gesetzt? Das Hauptaugenmerk der Analyse liegt verständlicherweise auf den Bedeutungsbezügen, die nicht auf den ersten Blick erkennbar, sondern latent im Bild enthalten sind. Die Interpretationsergebnisse sind nie gänzlich objektivierbar, da das interpretierende Subjekt an der Bedeutungsproduktion maßgeblich beteiligt ist. Zudem kann der Bildsinn auch nicht vollständig in eine sprachliche Form umgewandelt werden (ebd.: 294).

VI. *Einbettung der Ergebnisse in fachtheoretische bzw. empirische Bezüge*

In der Abschlussphase werden die gewonnenen Ergebnisse aus der Bildanalyse auf einer theoretisch allgemeineren Ebene diskutiert und in fachspezifische Fragen eingebettet. Jedoch betont Breckner (2010: 293), dass „theoretische Konzepte [...] nicht erst hier in die Analyse eingeführt [werden]. Sie spielen als heuristisches Potential bei der Entwicklung von Hypothesen in der gesamten Bildinterpretation eine wichtige Rolle.“ Idealerweise trägt die Bildanalyse zum besseren Verständnis eines gesellschaftlichen Phänomens bei (ebd.: 293f).

Gemäß dem interpretativen Forschungsparadigma (siehe Lamnek 2005) erfolgte die Segmentanalyse des ersten Gemäldes (*Amorpha, fugue à deux couleurs*) nicht mit einer konkreten Fragestellung, sondern mit einem offenen Forschungsfokus, der sich im Zuge der

Analyse verengte. Die erste Analyse hat den gemeinsamen Einfluss aus der Naturwissenschaft und aus einem mystischen bzw. okkulten Umfeld erst deutlich gemacht. Auf Grundlage der Analyseergebnisse des *Amorpha*-Bildes wurde die Fragestellung konkretisiert und erst danach das zweite Gemälde ausgewählt und interpretiert (zur zyklischen Vorgehensweise siehe exemplarisch Froschauer/Lueger 2003; Lamnek 2005; Lueger 2010). Das zweite Bild sollte ein Kontrastbild zum ersten darstellen. Daher habe ich ein gegenständliches Gemälde gewählt, das allerdings am Übergang zur abstrakten Schaffensperiode Kupkas steht.³²

Die Analyse der Bilder gestaltete sich folgendermaßen:

Ich wählte das Bild *Amorpha, fugue à deux couleurs* aus, dokumentierte meine ersten Eindrücke, meinen Wahrnehmungsprozess und verfasste die formale Bildbeschreibung. Danach bestimmte ich die einzelnen Segmente des Bildes. Die Interpretation der Segmente erfolgte in einer Vierpersonengruppe. Da ich das Bild ausgewählt hatte, konzentrierte ich mich hauptsächlich auf das Protokollieren der ersten Ergebnisse. Alle anderen InterpretInnen kannten weder das Gemälde noch den Namen des Künstlers. Die Positionen der Segmente im Gesamtbild verriet ich der Interpretationsgruppe nicht. Dadurch sollte der Interpretationsspielraum zusätzlich geöffnet werden, da durch das Verschieben der Segmente innerhalb des Bildrahmens unterschiedliche Bedeutungen sichtbar werden können.

Die Rekonstruktion des Entstehungs-, Aufbewahrungs- und Verwendungskontextes sowie die Gesamtinterpretation erfolgten aber bei beiden Bildern nicht in der Gruppe.

Auch bei *L'Eau, la Baigneuse* wurde die erste Analysephase von mir alleine vorgenommen und die Interpretation der Segmente in einer (anderen) Gruppe, bestehend aus vier Personen. Aus zeitlichen Gründen legte ich die Segmente den AnalyseteilnehmerInnen nun so vor, wie sie im Bild positioniert sind.

Das folgende Kapitel hat die Analysen der beiden Gemälde zum Inhalt.

³² Kupka beschäftigte sich ca. seit 1903 mit dem Thema der Abstraktion (Pohribny 1978: 20). Bereits 1910 schuf er sein erstes gegenstandsloses Gemälde: *Nocturne* (Blum 1997c: 131).

3. Bildanalysen

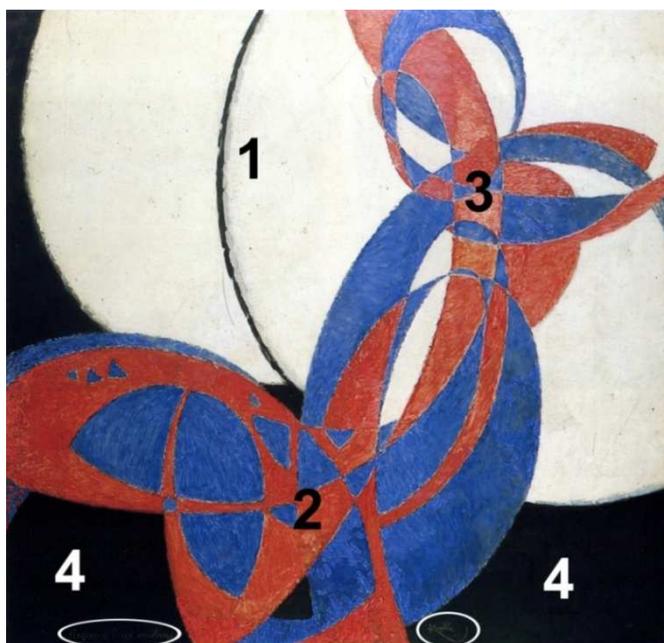
3.1. Analyse des Gemäldes *Amorpha, fugue à deux couleurs*

In diesem Kapitel wird das erste Gemälde den Phasen der Segmentanalyse folgend analysiert.

3.1.1. Analysephase 1

In Phase 1 werden, gemäß dieser Reihenfolge, meine Bildwahrnehmung, mein Ersteindruck, eine kurze formale Beschreibung und die Segmentbildung vorgestellt.

Dokumentation des Wahrnehmungsprozesses



Bildtitel: *Fugue à deux couleurs*

Signatur: *Kupka*

Beim Anblick des Bildes fielen mir zunächst die beiden weißen Kreise im Mittelgrund des Gemäldes auf. Danach wanderte mein Blick zum rot-blauen, geschwungenen Flügel am linken Bildrand. Die rot-blaue Form leitete meinen Wahrnehmungsprozess, meine Augen folgten dieser Form von links unten nach rechts oben: Ich sah zuerst den großen rot-blauen Bogen mit den kleinen blauen dreieckigen Formen am linken Bildrand. Mein Blick glitt, der Kreisbogenform folgend, nach unten, zum unteren Bildrand. Danach wanderte mein Blick entlang der blauen Bögen nach oben, wo die Form kleinteiliger und verspielter wird. Zuletzt nahm ich den schwarzen Hintergrund wahr. Aufgrund der stark verkleinerten Wiedergabe des Bildes in einem Ausstellungskatalog entdeckte ich erst spät die Signatur des Malers und den Bildtitel am unteren Bildrand.

Ersteindruck

Mein erster Eindruck war, dass ich das Bild schön finde. Das Bild drückt Klarheit und Harmonie aus. Die rot-blaue Form im Bildvordergrund wirkt dynamisch und verspielt. Die weißen Kreisformen im Hintergrund bilden zu dieser beweglichen Form einen Kontrast, sie wirken schwer und träge. Der schwarze Hintergrund erzeugt ein Gefühl von Tiefe, Ungewissheit und Unbegrenztheit – er wirkt unheimlich, doch kann er der rot-blauen Form nichts anhaben. Das Bild erweckte in mir die Assoziation von Freiheit. Die blau-rote Form löste ein positives Gefühl aus, sie vermittelt den Eindruck von Unbeschwertheit, Bewegung und Entwicklung. Sie geht über den Bildrand hinaus, sie ist also frei in ihrer Bewegung und somit grenzenlos. Die rot-blaue Form lenkt den Blick von unten nach oben. Beim Betrachten des Bildes verspürte ich ein erhebendes, erbauendes Gefühl.

Formale Bildbeschreibung³³

In diesem nahezu quadratischen Gemälde schraubt sich im Bildvordergrund eine Form aus ineinander verschlungenen roten und blauen Arabesken³⁴ vom unteren Bildrand nach rechts oben. Die blau-rote Form besteht aus unterschiedlich großen Einheiten. Im unteren Teil des Bildes ist die Form breiter und geschlossener. Die Form verjüngt und öffnet sich nach oben hin: Die einzelnen Elemente sind kleinteiliger; Freiräume zwischen den geschwungenen Elementen lassen die Form im oberen Bereich durchlässig, leicht und luftig wirken. Durch die gegenseitige Anziehung und Abstoßung der roten und blauen Elemente entsteht ein Bewegungsspiel, das einem Tanz ähnelt. Die kurvilineare blau-rote Form überragt sowohl den unteren als auch den oberen Bildrand.

Der Bildmittelgrund wird von zwei weißen, einander überlappenden Scheiben bzw. Kreisen gebildet. Sie sind von einem schwarzen Hintergrund umgeben. Der starke Kontrast lässt die weißen Scheiben plastisch hervortreten. Sie sind nicht in einem einheitlichen Weiß-Ton gemalt, sondern weisen helle graue und braun-beige Flecken auf. Ihre Konturen sind unregelmäßig, sie enthalten Brüche und bilden somit keine scharfen Trennlinien zum Hintergrund. Die Bildkomposition weist keinen eindeutigen Mittelpunkt auf, die perspektivische Tiefenwirkung ist vermindert. Die reduzierte Farbdarstellung, die sich auf Schwarz-Weiß- und Rot-Blau-Kontraste beschränkt, evoziert den Eindruck von Klarheit.

Das Bild ist nach einem strengen Kompositionsprinzip aufgebaut: dem Goldenen Schnitt³⁵. Friedrich Teja Bach (1985: 329) hat ein Schema (Abb. 3)³⁶ angefertigt, in dem er die

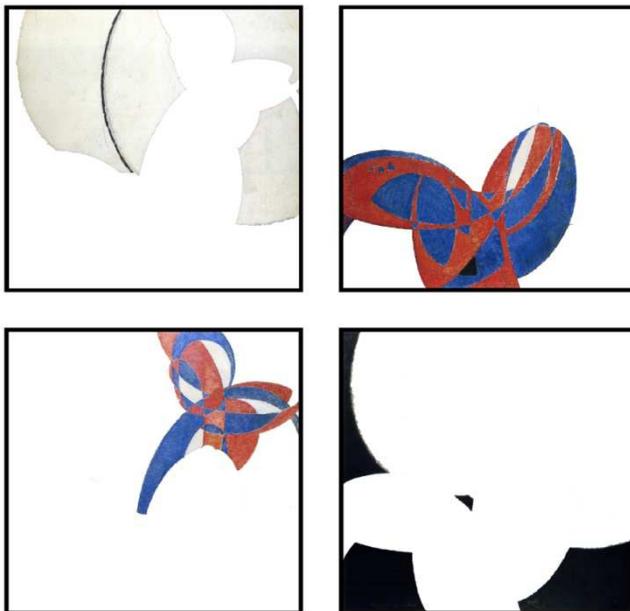
³³ Die formale Beschreibung des Gemäldes ist kurzgehalten, da die einzelnen Segmente im Zuge der Interpretation ebenfalls beschrieben werden.

³⁴ Die Formen erinnern an Arabesken, das ist eine von Mauresken abgeleitete Dekorform aus phantasievollen Pflanzenranken, sich umschlingenden Blüten und Blättern, die oft symmetrisch angeordnet sind (Hartmann 1996: 102).

³⁵ Der Goldene Schnitt ist ein spezielles Teilungsverhältnis einer Strecke: Ein Punkt teilt eine Strecke im Goldenen Schnitt, wenn sich die größere Teilstrecke zur kleineren gleich verhält wie die Gesamtstrecke zur größeren Teilstrecke. Der Goldene Schnitt, auch *divina proportio* (göttliches Verhältnis) genannt, war schon in der Antike (Euklid) bekannt. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war die Vorstellung weit verbreitet, dass der Goldene Schnitt ein göttliches, universelles Naturgesetz sei. Er wurde daher in der Natur und in der

Komposition in fünf Kreise unterteilt. Der Schnittpunkt B wird durch den Kreis mit dem Kreismittelpunkt m_5 gebildet (große weiße vordere Scheibe), der den oberen Bildrand schneidet. Schnittpunkt D wird durch den Kreis um m_3 und die obere Bildkante gebildet. Der Kreis mit dem Kreismittelpunkt m_4 ist die hintere weiße Scheibe. Die zwei weiteren Kreise mit den Mittelpunkten m_1 und m_2 zeichneter Bach durch die Vervollständigung der kreisbogenförmigen Flügel der blau-roten Form ein. Bach (ebd.) erklärt, dass die Punkte B und D die Bildbreite im Goldenen Schnitt teilen. Meine Berechnungen anhand einer Abbildung des Gemäldes im Ausstellungskatalog *Die abstrakten Farben des Universums* (1997) bestätigten diese Annahme, dass die Punkte B und D die Strecke AE im Goldenen Schnitt teilen.³⁷ Bach (ebd.) erläutert ferner, dass der Radius der Kreise mit den Mittelpunkten m_1 , m_2 und m_4 der Strecke AB (AE-minor) und der Radius des Kreises mit dem Mittelpunkt m_5 der halben Bildbreite entspricht. Kupkas Gemälde folgt demnach ausgeklügelten mathematischen Prinzipien. Durch den Goldenen Schnitt erzeugt die Komposition einen harmonischen Eindruck.

Segmentbildung



Der Wahrnehmungsprozess stellte die Grundlage für die Identifizierung und Reihung der Segmente dar. Da am ausgedruckten Bild, das aus der Bilddatenbank unidam stammt, die

Anatomie des menschlichen Körpers gesucht und auch gefunden. Beispiele in der Natur sind Blüten (die die Form eines regelmäßigen Fünfecks aufweisen), Blatt- und Kernanordnungen, die Schuppen der Tannenzapfen oder die Anordnung der Außenzellen der Ananas (Beutelspacher/Petri 1989).

³⁶ Siehe Anhang.

³⁷ Bachs Schema wurde im Katalog *Vom Klang der Bilder* (1985) nicht maßstabsgerecht abgedruckt. Daher verwendete ich die Abbildung des Gemäldes im Katalog *Die abstrakten Farben des Universums* (1997): Diese Abbildung hat die Maße $15,9 \times 16,45$ cm. Das Originalgemälde *Amorpha, fugue à deux couleurs* hat die Abmessungen 211×220 cm. Der Maßstab beträgt also ca. $1 : 13,32$. Eingesetzt in die Formel $a/M = M/m$ (wobei a der Strecke AE, m der kürzeren und M der längeren Teilstrecke entspricht), erhalte ich auf beiden Seiten der Gleichung ungefähr den Wert 1,6 (zum Goldenen Schnitt siehe Beutelspacher/Petri 1989: 16).

Schriftzüge am Bild (Bildtitel und Signatur) nicht lesbar waren, habe ich sie nicht als eigene Segmente gewählt. Sie sind im Zuge der Analyse des Gesamtbildes anhand des Ausstellungskataloges *Die abstrakten Farben des Universums* (1997) berücksichtigt worden.

3.1.2. Analysephase 2

Die Segmente werden hinsichtlich indexikalischer, symbolischer, auch ikonographischer, ikonologischer und ikonischer Bedeutungen analysiert.

Segment 1



Das erste Segment besteht aus drei unterschiedlich großen Teilen. Die geraden Außenlinien deuten auf die Position des Segments in der rechten Bildecke hin.

Der größere Teil des Segments auf der linken Bildhälfte weist eine markante schwarze gebogene Linie auf, die annähernd parallel zum gebogenen linken Bildrand dieses Teils verläuft, der ebenfalls eine dunkle Kontur besitzt. Die drei Teile werden als zusammengehörig wahrgenommen. Auch der kleinere Teil rechts unten weist einen gebogenen blassblauen Bildrand auf. Das Segment wirkt fragmentarisch, da die drei Teile nicht miteinander verbunden sind. Die Leere zwischen den Teilen irritiert. Es entsteht das Gefühl, die Teile zusammenfügen zu wollen.

Der Farbauftrag erzeugt den Eindruck, als sei das Segment mit Wachsmalkreiden gemalt worden. Die schwarze, annähernd mittig platzierte, gebogene Linie des linken Teils wirkt aufgrund mehrerer Einbuchtungen unregelmäßig. Es scheint, als wäre sie mit zittriger Hand gezogen worden. Dadurch macht sie einen bewegten, vibrierenden Eindruck. Die schwarze Linie erhält durch eine helle blau-gräuliche, ebenfalls unregelmäßige, weil nicht durchgängige

Linie eine Verdoppelung. An anderen Stellen der Segmentkontur tauchen auch bläuliche Farbtöne auf.

Auch die linke Außenkontur des größten Teilstücks sowie die untere Begrenzungslinie des rechten unteren Teilstücks sind ähnlich gestaltet. Die linke Kontur scheint sich zum Hintergrund aufzulösen.

Die weißen Stellen des Segments weisen keinen einheitlichen Farbauftrag auf. Blasse graue und bräunlich-beige Flecken lassen die Oberfläche uneben und plastisch wirken. Bei genauerer Betrachtung sind kleine dunkle Striche und Punkte erkennbar.

Aufgrund der runden Formen, der weiß-grauen Farbigekeit und der rauhen, uneben wirkenden Oberflächenstruktur entsteht der Eindruck, dass es sich bei diesem Segment um die Darstellung einer Mond- bzw. Planetenlandschaft handeln könnte.

Die gebogenen Linien weisen auf die Visualisierung kugelförmiger Körper hin. Die markante schwarze, gebogene Linie des linken Teilstücks lässt auf die Darstellung zweier Himmelskörper schließen. Diese Linie markiert demnach die Grenze eines Gestirns, das sich vor ein anderes geschoben hat. Da die Konturen des Segments unregelmäßig sind, wird der Eindruck einer zirkulierenden Bewegung hervorgerufen.

Aufgrund der Farbigekeit wird das Segment einerseits mit Kälte (Schnee, Eis), aufgrund der einheitlichen Gestaltung auch mit Weite und Leere assoziiert.³⁸

Infolge des fragmentarischen Charakters der drei unzusammenhängenden Teile entsteht die Vorstellung von Überresten bzw. einem Ausschnitt eines historischen Dokumentes (etwa einer astronomischen Himmelsberechnung). Das Segment wird mit Alter und Beständigkeit in Verbindung gebracht, da die Teile nicht rein weiß sind, sondern fleckig bzw. schmutzig aussehen. Dies könnte auf Abnutzungsspuren hinweisen. Der dunkle Rand der weißen Teile könnte auch Verbrennungsrückstände andeuten. Die kleinen dunklen Striche in den weißen Flächen könnten, im Zusammenhang mit einer astronomischen Darstellung, als Geheimcode fungieren.

Die Sehweise einer Planetenlandschaft stand bei der Analyse dieses Segments in der Interpretationsgruppe im Vordergrund. Innerhalb der Planeten-Hypothese scheint es plausibel, dass es sich um die Darstellung zweier Monde handelt, da die Gestaltung des Segments Ähnlichkeiten mit Bildern der Mondoberfläche aufweist (v. a. auch die weiß-gräuliche Farbe, die unregelmäßig erscheinende Oberfläche etc.). Der Mond wird auch mit Wasser in Verbindung gebracht, da er die Gezeiten beeinflusst. Die bläulichen Konturen des Segments werden ebenfalls mit Wasser assoziiert. Der Mond ist aber auch ein Symbol für Weiblichkeit. Der Mond, dessen Zyklus dem Menstruationszyklus einer Frau ähnelt, gilt in vielen vormodernen Kulturen als Fruchtbarkeitssymbol (Eliade 1986, Langer 1984).³⁹ Außerdem

³⁸ Der häufige Gebrauch des Wortes „Assoziation“ ist darauf zurückzuführen, dass Bilder mit bestimmten Bedeutungsassoziationen versehen sind. In der Analyse werden alltägliches Wissen und Assoziationen aktiviert. Geschichten, die mit Bildern assoziiert werden, stellen „Normalitätsfolien“ (Lueger 2010: 142) dar. Sie geben Auskunft darüber, unter welchen Rahmenbedingungen das Bild sinnhaft erscheint. Damit verbunden ist die Annahme, dass die Bildsprache sozial angeeignet wurde, aber meist unbewusst bleibt (ebd.:109f, 142).

³⁹ Siehe hierzu ausführlicher Bildanalyse 2.

suggestieren die runden Formen Plastizität und erinnern an die Rundungen eines weiblichen Körpers (Busen, Pobacken und Bauch). Der Mond steht u. a. auch für die Gefühlswelt und daher wiederum für Weiblichkeit. Obwohl das Segment kahl, leer und kühl wirkt, wird es aus diesen Gründen mit Fruchtbarkeit und Leben in Verbindung gebracht.

Diese Sehweise wird durch ikonographische Bedeutungen des Mondes bestätigt. Der Mond, meist in Form eines Halbmondes bzw. Sichelmondes dargestellt, ist ein ambivalentes Symbol (Hartmann 1996: 610). Er gilt einerseits als Zeichen der Jungfräulichkeit – die Mondsichel ist das Attribut der jungfräulichen Jagdgöttin Artemis/Diana⁴⁰, die als Schützerin des wachsenden Lebens und als Geburtshelferin der Gebärenden gilt (Lücke 2011: 33). Der Mond ist aber auch Symbol der Fruchtbarkeit – er ist das Attribut der Mondgöttin Luna/Selene, die den Monatszyklus der Frauen und die Geburt beeinflusst. Sie wurde daher als Göttin des Wachstums und der Fruchtbarkeit verehrt. Sie war verantwortlich für das Werden und Vergehen auf der Erde (Harrauer/Hunger 2006: 492). In der christlichen Ikonographie steht in Immaculata-Darstellungen (Immaculata, lat. „die Unbefleckte“) die Jungfrau Maria auf einer Mondsichel, da der Mond als himmlisches Symbol Marias galt.⁴¹ Dieser Marienbildtypus sowie jener der Mondsichelmadonna beziehen sich auf eine Stelle im Neuen Testament (Hartmann 1996: 94, 701, 1024). In der Offenbarung des Johannes findet sich eine Beschreibung des apokalyptischen Weibes⁴², das unter Schmerzen gebiert: „Und ein großes Zeichen wurde am Himmel gesehen: eine Frau, umhüllt von der Sonne, und der Mond war unter ihren Füßen, und eine Krone von zwölf Sternen war auf ihrem Haupt, und sie war schwanger.“ (Bibel 1885, Offenbarung 12: 1f) In dieser Beschreibung steht der Mond auch mit Schwangerschaft und Geburt in Verbindung. Ob als Attribut einer jungfräulichen oder einer fruchtbarkeitsverheißenden Göttin – der Mond hat eine starke weibliche Symbolkraft.

Die Form (die eventuell auch einen Ausschnitt aus Ellipsenformen darstellt) und die Farbe des Segments lassen auch an ein Ei bzw. zwei Eier denken. Die leere Fläche zwischen den Segmenten könnte darauf hinweisen, dass aus dem Ei ein lebendiges Wesen schlüpft. Die weißen Schalen brechen auf und ein Küken erblickt die Welt.

Die Assoziation mit einem Ei ist verbunden mit der Idee des Eisprungs und der Befruchtung. Womöglich ist auch der Moment der Befruchtung einer Eizelle visualisiert. Insofern enthält das Segment in dieser Sehweise eine sexuelle Komponente und erweckt ebenfalls die Vorstellung der Zeugung von Leben bzw. einer Geburt. Die schwarze Linie könnte in diesem Zusammenhang eine stilisierte Nabelschnur verbildlichen.

Alternativ zu diesen Sehweisen könnte das Segment als vergrößerter Handabdruck, auf dem die Handlinien hervortreten, interpretiert werden. Sowohl die Sehweise einer astronomischen Darstellung, eines Eis oder einer Eizelle, des Schlüpfens eines Lebewesens wie auch die

⁴⁰ Artemis wurde später mit der Mondgöttin Selene/Luna identifiziert (Impelluso 2003: 51).

⁴¹ Die Sonne, so Hartmann (1996: 701), war ein Symbol für Christus.

⁴² Das apokalyptische Weib wurde spätestens in der Gotik mit der Mutter Gottes gleichgesetzt (Hartmann 1996: 94, 701, 1024).

vergrößerte Darstellung eines Handabdrucks sind im Rahmen eines Naturkundebuches vorstellbar.

Zusammenfassend gilt es festzuhalten, dass die meisten Sehweisen die Idee von Körperlichkeit, Fruchtbarkeit und (Entstehung/Zeugung von) Leben enthalten.

Anknüpfend daran wird erwartet, dass in den nächsten Segmenten Flüssigkeiten dargestellt sind (z. B. Wasser).

Ferner werden kräftige Farben erwartet, wie beispielsweise rot, blau und gelb, sowie ein schwarzer Hintergrund. Somit wären die weißen Flächen dieses Segments Hintergrund für etwas Farbigen.

Segment 2



Das zweite Segment, das hauptsächlich aus roten und blauen Farbflächen besteht, hat zwei kreisbogenförmige „Flügel“. Diese Form löst die Assoziation mit einem Schmetterling aus.

Die kontrastierenden Farben wurden nicht überall deckend aufgetragen – an manchen Stellen schimmert der weiße Untergrund durch. Viele übereinandergelegte kurze Pinselstriche erzeugen eine unregelmäßige, bewegt wirkende Oberfläche. Die geschwungene Silhouette sowie die gebogenen Formen verleihen dem Segment einen dynamischen Charakter. Die aus verschiedenen blauen Farbtönen zusammengesetzten blauen Elemente erinnern an eine bewegte Wasseroberfläche (die aus der Vogelperspektive betrachtet wird).

Die kräftig-roten Farbflächen, die in einem ähnlichen Verfahren aufgetragen wurden, lassen an Blut und damit verbunden an Leben⁴³ denken. Das schwarze Dreieck und die weiße, langgezogene dreieckige Form im Bild tanzen aus der Reihe. Auch das kleine dunkle Teilstück am linken Rand des Segments springt ins Auge: Es besteht aus vielen roten Tupfen auf blauem

⁴³ Die Farbe Rot wird, so Gross (1981: 11), seit vorgeschichtlicher Zeit mit Blut gleichgesetzt. Rot ist die Lebensfarbe, die bei der Menstruation, Geburten und Verletzungen immer wieder neu erlebt wird (Riedel 1983: 24).

Hintergrund. Dieses kleine Dreieck wirkt wie die verdichtete Ursubstanz des Segments, aus dem sich die Form entfaltet.

Im linken Teil des Segments überwiegt leicht die rote Farbe. Die blauen dreieckigen Formen scheinen wie Inseln oder (erkaltete) Gesteinsblöcke auf einer roten Flüssigkeit (heiße Lava) zu schwimmen. Das schwarze Dreieck öffnet eine zusätzliche räumliche Dimension. Es wirkt wie ein schwarzes Loch, wie ein Tor zur Unterwelt. Es zieht den Blick in die Tiefe. Dieses geheimnisvolle Dreieck bildet mit der weißen Fläche ein weiteres Kontrastpaar (rot-blau, schwarz-weiß).

Die roten Elemente haben eine verbindende Wirkung. Die blauen Dreiecke scheinen sich wellenförmig (von links oben nach rechts unten und dann wieder leicht nach oben) auf dem roten Untergrund zu bewegen. Die drei großen blauen Dreiecke, deren Spitzen auf ein kleines blaues Quadrat zeigen, lenken die Aufmerksamkeit auf sich, da sie eine logisch nachvollziehbare Form bilden: Würde ein viertes Dreieck ergänzt werden, so bildete sich ein Kreis.

Im rechten Teil des Segments dominiert die blaue Farbe. Die blauen Elemente sind größer als die roten. Vieleckige Formen mit gebogenen Kanten scheinen sich von unten nach oben zu bewegen, da sie nach oben hin schmaler werden. Unbestimmt bleibt, ob sich die roten Flächen unter den blauen befinden oder umgekehrt. Tendenziell wirken beide Sehweisen plausibel. Im rechten Teil scheint die Wirkung stärker zu sein, dass die blauen Elemente den Grund für die roten bilden.

Das Segment strebt, ähnlich wie eine Pflanze zum Licht, nach oben. Es breitet sinnbildlich die Flügel aus.

Zeitlich wird auch dieses Segment in einer vergangenen Epoche verortet. Es erinnert an abstrakte Kunstformen vergangener Kulturen und indigener Völker. Der ornamenthafte Charakter wird mit einer spirituellen Bedeutung in Verbindung gebracht. Die Bedeutung dieser Symbolik lässt sich uns nicht erschließen – dies scheint Eingeweihten vorbehalten zu sein. Daher wirkt das Segment geheimnisvoll.

Aufgrund der starken Kontraste scheint das Segment unterschiedliche Dualismen zu visualisieren: die Elemente Wasser/Feuer, Wasser/Erde, Erde/Luft; die Temperaturzustände kalt/heiß; die Aggregatzustände fest/flüssig; die Dichtegrade schwer/leicht (das schwarze Dreieck wirkt schwer, es zieht in die Tiefe und wird mit Erde bzw. dem Untergrund assoziiert, während die weiße Fläche leicht wirkt und nach oben zieht und daher mit dem Himmel bzw. der Luft in Verbindung gebracht wird).

In diesem Segment wird auch die Vorstellung von Geschlechtlichkeit erzeugt: Blau als Symbol für das männliche, Rot für das weibliche Prinzip bzw. umgekehrt. Blau wird als Farbe des Himmels dem Männlichen, als Farbe des Wassers aber dem Weiblichen zugeordnet (Heinze-Prause 1996: 106). Ähnlich verhält es sich mit der Farbe Rot.⁴⁴ Der Blau-Rot-Kontrast ist ambivalent, da unklar bleibt, welche die weibliche und welche die männliche Farbe ist (ebd.).

⁴⁴ Die Farbe Rot war bei den alten Griechen und später auch im Christentum mit Männlichkeit verbunden (Schlerka 2010: 204). Riedel (1983: 43) betont, dass erst in der Zeit der Frauenbewegung Rot als Farbsymbol der Weiblichkeit in alten Archetypen wie z. B. in der roten Göttin des Vollmondes, der Liebe und der Mütterlichkeit wiederentdeckt wurde. Auch die Venus von Willendorf, so Gross (1981:17), war rot gefärbt.

Die Farben Rot und Blau sind auch mit zahlreichen Bedeutungen aus der christlichen Ikonografie behaftet. Blau als Farbe, die häufig mit dem Himmel assoziiert wird, ist die Farbe des Mantels der Mutter Gottes, der Himmelskönigin (Riedel 1983: 66; Gross 1981: 217). Rot gilt als königliche Farbe: Die rote Fahne war ein Zeichen des Königs (Gross 1981: 64f). Christus, als König der Könige, wird im 4. und 5. Jahrhundert ebenfalls in einem roten Mantel dargestellt (Riedel 1983: 35). Rot, als Farbe der Macht, ist auch heute christlichen Würdenträgern vorbehalten.

Da das Segment keinen bestimmten Gegenstand erkennen lässt, speisen sich die Assoziationen vor allem aus der Symbolik der Farben. Blau wird mit Wasser, Himmel, Kühle und auch mit dem männlichen oder dem weiblichen Prinzip in Verbindung gebracht. Rot ist die Farbe des Blutes, Feuers, der Hitze und hat ebenfalls eine weibliche und eine männliche Symbolik. Die psychischen Wirkungen der Farben Rot und Blau könnten gegensätzlicher nicht sein: Rot wirkt belebend und erregend. Es erhöht Puls, Blutdruck und Atemfrequenz. Daher steht Rot für Lebens- und Willenskraft, Energie, Aktivität, Aggressivität, Herrschaft, für Liebe und Erotik, aber auch für Gefahr etc. Blau hingegen wird als dämpfend und passiv empfunden, es ist die Farbe der Meditation, der Ruhe, des Übersinnlichen und Reinen. Rot-Strahlung ist aktivierend, während Blau-Strahlung beruhigend wirkt (Riedel 1983; Heinze-Prause 1996: 106).

Die Kombination der Farben Rot, Blau und Weiß erinnert an Harlekin Kostüme. Im Zusammenhang mit der Dynamik des Segments verstärkt diese Farbkombination dessen verspielten Charakter. Das ineinander verflochtene Bewegungsspiel der roten und blauen Elemente löst die Assoziation eines Tanzes aus. Bewegung und Verspieltheit werden mit etwas Lebendigem assoziiert.

Eine weitere Sehweise ist jene, dass das Segment Einblick in einen abstrakten Körper zu geben scheint, das rote Blut zirkuliert um Knochen und Muskelfasern.

Das Segment löst auch negative Gefühle und Assoziationen aus. Es wirkt fragmentarisch bzw. zerstört. Es erinnert an ein zerbrochenes Ornament, dessen Einzelteile man wie ein Puzzle zusammensetzen kann, die dann ein bestimmtes Bild ergeben. Die spitzen Dreiecke sind scharf und einschneidend, sie erinnern an Scherben und Splitter. Dadurch erhält das Segment auch einen verletzenden Charakter. Bei einigen TeilnehmerInnen der Analysegruppe löste das Segment sogar ein Gefühl der Aggression aus. Da alle Elemente des Segments um Aufmerksamkeit ringen, kann sich der Blick an keiner Stelle ausruhen. Daher wurde es als unruhig und aufreibend empfunden. Die gegensätzlichen Formen (spitze Ecken, geschwungene Linien) und die kontrastierenden Farben erzeugen ein spannungsvolles Gewirr. Doch nach längerer Betrachtung ist eine Ordnung im scheinbaren Chaos erkennbar. Das Segment wirkt im Ganzen arrangiert, sorgfältig geplant und präzise ausgeführt. In der scheinbaren Formenvielfalt sind viele Ähnlichkeiten zu entdecken: Dreiecks- und Kreisbogenformen wiederholen sich, zahlreiche Linien verlaufen parallel. Dies lässt an fraktale Formen⁴⁵ denken.

Rot als Farbe des weiblichen Lebens (Menstruation, Geburt) eignete sich auch aufgrund seiner aktivierenden psychischen Wirkung gut als Farbe der Frauenbewegung (Riedel 1983: 20f, 43).

⁴⁵ Siehe Fußnote 133. Die Bezeichnung Fraktal leitet sich von *fractus* (lat. „zerbrochen“) ab. Das Erscheinungsbild fraktaler Formen ist oft zergliedert. Fraktale kommen auch in der Natur vor, z. B. bei

Segmente 1 und 2



Aufgrund der starken Gegensätzlichkeit der beiden Segmente wirken sie auf den ersten Blick nicht zusammengehörig. Das erste Segment – einfach und minimalistisch in der Gestaltung – versinnbildlicht Leere, Stille, Weite und Offenheit. Es wird mit Licht assoziiert, das sich unendlich weit ausbreitet. Es steht in Kontrast zum zweiten Segment, das viele unterschiedliche Formen aufweist und auch farblich vom ersten Segment abweicht. Im Vergleich zum ersten Segment wirkt das zweite laut, dicht, quirlig und spannungsgeladen. Es vermittelt den Eindruck von etwas Lebendigem, einem lebenden Organismus, der pulsiert und aus den weißen Kugeln hervorzubrechen scheint. Das erste Segment wirkt im Vergleich zum zweiten harmonisch. Letzteres irritiert, da wir durch das wiedererkennende Sehen geprägt sind. Die Dynamik und Komplexität des zweiten Segments bewirkt ein Gefühl der Überforderung, man wird diesem Teil des Bildes nicht Herr.

Trotz ihrer Gegensätzlichkeit weisen die beiden Segmente auch Übereinstimmungen auf: schwarze und weiße Elemente sowie kreisbogenförmige Linien. Würde man die gebogenen Flügel des zweiten Segments verlängern, entstünde ein Kreis. Zwischen den beiden Segmenten besteht formal eine Verbindung, das zweite Segment scheint daher aus dem ersten hervorzugehen.

Die Sehweise des Einblicks in einen Körper ist weiterhin plausibel. Das Segment 1 scheint die Hülle oder Haut zu sein, welche den Blick auf das Innere eines Körpers freigibt. Etwas Lebendiges, Verletzliches wird sichtbar. Dies impliziert auch die Annahme, dass etwas aufgebrochen ist oder wurde, vielleicht auch gewaltsam. In Verbindung mit der

Farnen, Karfiol (Romanesco), Bäumen, Küstenlinien, Bergen etc. (Mandelbrot 1997: 96f; Schwebinghaus/Großer 2000).

Mondhypothese ist vorstellbar, dass die aufgeplatzte Mondhülle das Innere des Himmelskörpers preisgibt.

Auch die Vorstellung von Befruchtung ist weiterhin denkbar. Das befruchtete weiße Ei bringt Leben hervor.

Allgemeiner formuliert steht das erste Segment für die Makro- und das zweite für die Mikroebene. Beide stehen miteinander in Beziehung. Gegensätzliche Prinzipien scheinen einander zu bedingen: Stille/Lärm, Leere/Dichte, Entspannung/Spannung, Einfachheit/Komplexität, Außen/Innen, Weite/Enge etc. Die Gegensätzlichkeit der beiden Segmente lässt an den Lebensverlauf denken, der ebenfalls komplex und nicht geradlinig ist, aber beide Prinzipien aufweist, die den zwei Segmenten zugeschrieben werden.

Der spirituelle Charakter bleibt auch in der Kombination der beiden Segmente aufrecht. Das zweite Segment hat den Charakter einer geheimen Botschaft. Es ist rätselhaft und erweckt die Assoziation mit einer Symbolsprache, die nur von wenigen Menschen (Eingeweihten) verstanden wird. Es wirkt wie Schrift aus Formen und Farben, die religiösen Charakter hat. Die beiden Segmente lassen einen Prozess sichtbar werden, der sich einer einfachen Erklärung entzieht. Dadurch entsteht die Vorstellung eines spirituellen, übersinnlichen Vorgangs.

Lebendigkeit, Dynamik und die Verbundenheit gegensätzlicher Prozesse lassen sich als Kernstücke der unterschiedlichen Lesarten bzw. Sehweisen zusammenfassen.

Als weiteres Segment wird eine große schwarze Fläche vermutet, denn sie würde Ruhe in das Bild bringen, die Kontraste entschärfen und Harmonie erzeugen. Außerdem wird eine weitere lebendig wirkende, geschwungene Form ohne Ecken und Kanten erwartet.

Segment 3



Das dritte Segment besteht aus vielen kleinteiligen roten, blauen und weißen Elementen. Darunter befinden sich dreieckige Formen, aber auch längliche vieleckige, sich scheinbar drehende Elemente. Fast alle Linien sind kreisbogenförmig geschwungen. Das Segment weist nur eine gerade Linie auf, die auf die Position des Segments am oberen Bildrand hindeutet. Das Segment wirkt schnell und beweglich. Die Gesamtform strebt nach rechts oben.

In der Mitte des Segments überwiegen kleine, am Rand hauptsächlich größere, in die Länge gezogene Elemente. Das Segment scheint sich aus einer kompakten Mitte heraus zu entfalten. Gleichzeitig scheinen sich die Formen aber auch ineinander zu verstricken. Das Segment lässt an ein Ornament oder ein Mandala denken. Obwohl nicht direkt ersichtlich, scheint das Segment eine Ordnung und Regelmäßigkeit zu bergen.

Dieses Segment weist mehrere Ebenen auf: Die weißen Flächen könnten die Malfläche des Bildes wiedergeben, sie bilden die unterste Ebene. Die zweite Ebene wird zum Teil von roten und blauen Elementen (dies ist nicht eindeutig auszumachen, je nach Form befindet sich die rote über der blauen oder umgekehrt) und die dritte Ebene ebenfalls von roten und blauen Elementen gebildet. Sowohl die blauen als auch die roten Flächen weisen unterschiedliche Farb-Nuancen auf. Die Farbe ist an vielen Stellen nicht deckend aufgetragen, vor allem am rechten Bildrand ist die blaue Farbe sehr durchlässig. Die zum Rand hin ausbleichende Farbe gleicht dem Fade-out eines Musikstücks, bei dem der Ton immer leiser wird.

Die verspielte Bewegung des Segments sowie das Ausbleichen der Farbe zum Rand hin löst die Vorstellung aus, dass hier ein Musikstück verbildlicht ist – ein Musikstück aus Farben und Formen. Keine Notenschrift, sondern Farb- und Formelemente visualisieren Musik. Die Farben Rot und Blau stellen zwei unterschiedliche Stimmen dar, die ein Wechselspiel erzeugen. Die Assoziation mit einem geheimen Notensystem wird aufgerufen. Vorstellbar ist auch, dass diese Formen zur Musik gemalt wurden.

Das Segment lässt auch etwas Figürliches erkennen. In der Mitte sticht eine rote, ovale Form ins Auge, deren Farbton intensiver als jener der anderen roten Elemente ist. Auch die Form unterscheidet sich von den anderen Elementen. Diese Form könnte den Kopf einer Figur darstellen, die ihre Arme nach oben ausstreckt. Das Segment könnte insofern die abstrakte Figur eines Tänzers oder einer Tänzerin wiedergeben. Aufgrund der geschwungenen Linien wirkt das Segment harmonisch und leicht.

Mehrere Schichten aufweisend, die ineinander übergehen und sich umschlingen, strahlt das Segment einen zyklischen Charakter aus. Das Segment erzeugt daher die Idee von Wachstum, keinem linearen, sondern einem zyklischen Wachstum: Verschiedene Plateaus scheinen ineinander überzugehen und sich auszubreiten. Diese Sehweise des Wachstums wird verstärkt durch die Vorstellung, dass es sich um eine Blume mit blauem Stängel und zwei Blüten handelt, die zum Licht emporwächst.

Das Segment erinnert auch an ein flatterndes Tier, an einen Schmetterling oder Papagei mit geöffneten Flügeln. Der obere Teil des Segments weist Ähnlichkeiten mit einer Schleife auf. Der schmückende Charakter des Segments erinnert an ornamentale Kunst, die bedeutende Gegenstände ziert. Die Farbkonstellation lässt wiederum an Harlekinkostüme denken.

Segmente 1–3



Die Segmente 1–3 zeigen, dass Segment 2 und 3 eine zusammenhörige Form, eine Einheit bilden. Die Farbflächen dieser kurvilinearen Form (Segment 2 und 3) sind im unteren Bereich in kräftigen Farbtönen aufgetragen. Form und Farbe weisen an der Basis eine große Dichte auf. Nach oben hin werden die Farben blasser, hier schimmert an vielen Stellen der weiße Hintergrund durch. Dadurch ist ein Farbverlauf in der rot-blauen Form erkennbar. Die Elemente werden nach oben hin schmaler, langgezogener, fragiler. Zwischen ihnen tun sich Freiräume auf. Die Form öffnet sich nach oben hin, sie wird durchlässiger und wirkt luftig und leicht. Von einer verdichteten soliden Basis ausgehend, verjüngt sich die Form nach oben hin und scheint sich langsam aufzulösen. Die Form ist von einer Aufwärtsdynamik gekennzeichnet, sie hebt aber nicht ab, da sie eine solide Basis aufweist. Die weißen Kreise im oberen Teil verstärken den Eindruck der sukzessiven Auflösung nach oben hin.

Die blau-rote Form steht in großem Kontrast zum ersten Segment. Dennoch scheint sie mit den beiden weißen Kreisen verbunden zu sein. Dieser Eindruck wird formal durch die kreisbogenförmigen Linien erzeugt, aus denen auch die blau-rote Form besteht. Auch die Öffnungen der Form im oberen Bereich verhindern den Eindruck von völlig unabhängigen Segmenten.

Auffällig ist das kleine schwarze Dreieck nahe am unteren Bildrand. Es fügt sich farblich nicht in die übrige Darstellung der blau-roten Form. Wie bereits erwähnt, zieht es den Blick in die Tiefe, in eine andere Dimension.

Die Schweise einer Planetendarstellung ist weiter aufrecht. Die überlappenden Scheiben erzeugen den Eindruck, als würde sich ein Himmelskörper vom anderen abspalten oder als

würden sich beide vereinigen und durch diesen Vorgang die blau-rote Form (Energie) freisetzen. Das schwarze Dreieck wird in diesem Zusammenhang mit einem schwarzen Loch assoziiert. Oder die blau-rote Form, die auch an kosmische/planetarische Nebel oder Gaswolken im Weltall erinnert, umgibt die Himmelskörper, die aneinander vorüberziehen. Aufgrund der Farben und ihrer Bewegung könnte die blau-rote Form auch Wärmefrequenzen verbildlichen.

Das dritte Segment verstärkt in der Zusammenstellung der Segmente die Bewegung und Dynamik. In Verbindung mit der blutroten Farbe erzeugt die rot-blaue Form die Assoziation mit etwas Organischem, Lebendigem. Auch die Darstellung der überlappenden weißen Kreise wird nicht nur mit Himmels-, sondern auch mit Zellkörpern in Verbindung gebracht, die sich gerade im Prozess der Teilung befinden. Insofern wirkt das Bild wie eine vergrößerte Darstellung einer Zellteilung, die die Bedingung für Leben darstellt. Durch diese Teilung entstehen nicht nur neue weiße Zellkörper, sondern auch eine lebendige, pulsierende Form, die ebenfalls an sich teilende und bewegte Blutkörperchen erinnert, die durch blaue Venen pulsieren.

Auch die Vorstellung, dass im Bild die Befruchtung einer Eizelle visualisiert wird, scheint nicht unplausibel zu sein (die blau-rote Form befruchtet Eizellen). Die Sehweise eines vergrößerten Einblicks in einen Körper ist verbunden mit unsichtbaren körperlichen Prozessen, die stilisiert, auf das Wesentliche reduziert dargestellt, sichtbar werden. Diesen Prozessen haftet etwas Geheimnisvolles an, sie stellen ein Rätsel dar. Aufgrund der undurchschaubaren Komplexität der Segmente wird ihnen weiterhin auch eine spirituelle Bedeutung zugeschrieben.

Die weißen Kreise versinnbildlichen einerseits das Universum, andererseits auch Zellen, die nur unter dem Mikroskop sichtbar sind. Sie sind in Bewegung: Sie ziehen sich gegenseitig an und scheinen langsam zu einer einzigen Form zu verschmelzen, oder sie stoßen einander ab und bilden zwei Formen, die aber durch ihre unübersehbare Ähnlichkeit eine ursprüngliche Zusammengehörigkeit bezeugen.

Die blau-rote Form wird mit den Assoziationen Leben, Organismus, Entwicklung und Energie, die durch ein spannungsgeladenes Bewegungsspiel aus zwei gegensätzlichen Eigenschaften entsteht, in Verbindung gebracht. Diese Form erhält ihre Dynamik über die wechselseitige Anziehung bzw. Abstoßung zwischen den blauen und roten Elementen.

Die Sehweise, wonach im Bild Musik visualisiert wird, wird durch die Kombination der Segmente verstärkt. Die blau-rote Form erinnert an eine Klangwolke, deren kontrapunktische Melodie bald ausklingen wird. Damit eng verbunden ist die Vorstellung eines Tanzes bzw. eines/einer oder zweier TänzerInnen (die blauen Elemente werden mit einem Mann, die roten mit einer Frau verbunden), die sich mit einer spielerischen Leichtigkeit von links unten nach rechts oben bewegen. Die Vorstellung einer Klangwolke im Weltraum lässt an Sphärenmusik⁴⁶

⁴⁶ Zipp (1998: 9) spricht von der Sphärenmusik als einer Grundwahrheit, die in allen Kulturen, obzwar in Form und Ausdruck variierend, auftaucht. Damit verbunden ist die Vorstellung, „dass sich die Schöpfung

denken. Die Pythagoreer entwickelten einst die uralte Vorstellung des Welteneinklangs weiter, indem sie astronomische und musiktheoretische Forschung betrieben. Sie nahmen an, dass alles, was sich bewegt, einen Ton erzeugt, so auch die Himmelskörper. Ferner erkannten sie, dass sowohl musikalische Klänge als auch die Bewegung der Sterne mathematisch berechenbar sind, sich also durch ganzzahlige Verhältnisse ausdrücken lassen. Eine Analogie zwischen Musik und Universum wurde entdeckt. Dies legte den Schluss nahe, dass der gesamte Kosmos demselben Prinzip unterliege, nämlich einer mathematischen Ordnung, die eine Harmonie (der Töne) bewirkt.⁴⁷ Die Sphärenharmonie umgreift das gesamte Universum und alle Erscheinungen (Zipp 1998: 22–32):

„Als Spiegelung der himmlischen, d. h. göttlichen Harmonie erhielt somit die Musik, der seit Urzeiten magische Kräfte zugeschrieben worden waren, eine wichtige Mittlerfunktion. Ihre Heilsbedeutung sah man darin, daß durch die ihr innewohnenden Intervallgesetze die Seele, die auch ‚Harmonie des Leibes‘ genannt wurde, gleichsam geläutert und auf die göttliche Ordnung eingestimmt wird.“ (Zipp 1998: 30)

Die Bewegungen der beiden Kreiskörper und der blau-roten Form erzeugen scheinbar einen harmonischen Klang.

Das Bild bringt unterschiedliche Dimensionen, die Makroebene, das unendlich Große (Universum), und die Mikroebene, das unendlich Kleine (Körperzellen, Atome, Staubpartikel), zum Ausdruck. Das Bild scheint, wird die Planeten-Sehweise weiterverfolgt, das Verhältnis zwischen Mensch und Universum bzw. zwischen dem Leben auf der Erde (Mensch und Tier) und dem Universum zu thematisieren.

Die Segmente 1–3 lassen eine Ordnung erkennen, eine Verbundenheit gegensätzlicher Elemente: Nicht nur die weißen Kreise kontrastieren zur blau-roten Form, sondern diese selbst bildet eine Einheit aus kontrastierenden Elementen. In diesen drei Segmenten scheint ein Prozess im Gange zu sein, der Energie freisetzt und etwas Lebendiges entstehen lässt. Während die weißen Kreise Beständigkeit symbolisieren, wirkt die blau-rote Form vergänglich.

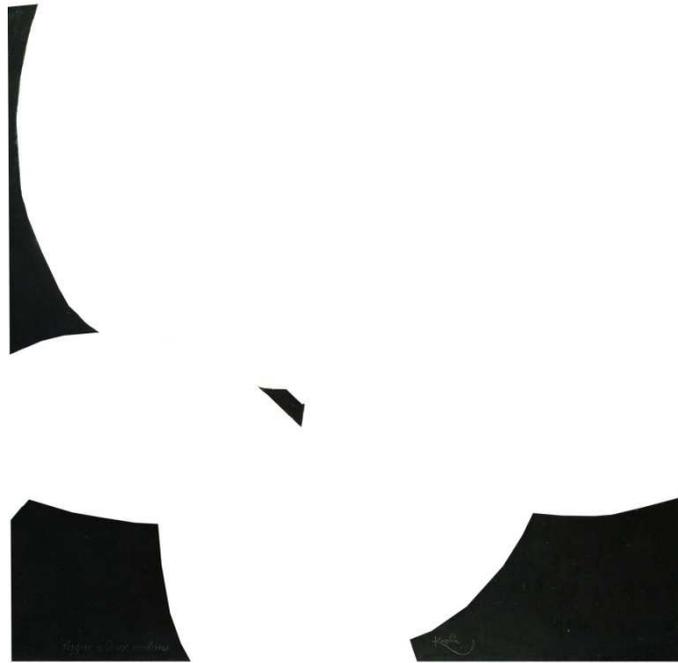
Die Vorstellung einer rein ornamentalen Kunstform, die nur schmückenden Charakter hat, muss verworfen werden. Diese ornamentalen Formen drücken eine tiefere Bedeutung aus, sie verweisen auf einen geistigen Gehalt.

mittels Klangphänomenen, d. h. akustischer Schwingungen als Urform aller Bewegung, vollzogen hat [...].“ (ebd.: 11) Diese Idee taucht in Mythen zahlreicher Urvölker auf, sie wurde von den Hochkulturen in Mesopotamien, Indien, China und Ägypten weiterentwickelt. Diese mythologischen Kosmogonien waren, so Zipp (ebd.), bereits im zweiten Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung voll ausgebildet.

Auch Harrison (2007: 67f) weist darauf hin, dass Musik in beinahe allen Hochkulturen bei der Schöpfung beteiligt war. In vielen Schöpfungsmythen gibt es eine Verbindung von Licht und Musik – so schuf beispielsweise laut einem ägyptischen Schöpfungsmythos die singende Sonne die Welt durch einen Lichtschrei. Die Azteken glaubten, dass ein Mann die Musik von der Sonne geholt habe.

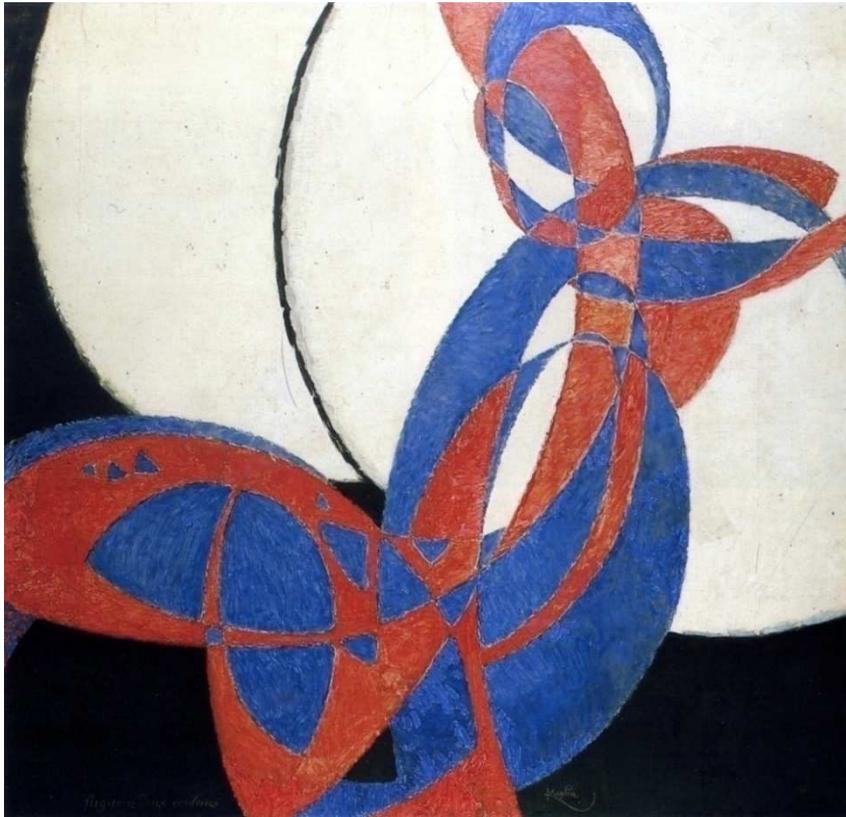
⁴⁷ Platon übernahm diese Vorstellung von den Pythagoreern: „Jede Figur, jede Zahlenverbindung, das ganze System der Harmonie und des Umlaufs der Gestirne muß demjenigen, der auf die rechte Weise belehrt wird, als einziges und gemeinsames großes Ganzes erscheinen ... Denn jedem aufmerksamen Beobachter wird es einleuchten, daß ein natürliches Band alle diese Gegenstände umschlingt.“ (Platon, zit. n. Zipp 1998: 32)

Segment 4



Segment 4 besteht aus vier schwarzen Teilen. Das Schwarz ist überall deckend aufgetragen. Die Schriftzüge am unteren Bildrand (Bildtitel und Signatur) sind kaum lesbar. Die schwarzen Flächen ergeben unregelmäßige Vielecke. Die Kanten der Flächen weisen klare Konturen auf (Geraden bzw. Kreisbögen), sie wirken wie mit Zirkel und Lineal gemalt. Die schwarzen Flächen, die fast alle am Bildrand positioniert sind, erzeugen einen schwarzen Rahmen, der vermutlich etwas zur Geltung bringen soll. Die schwarzen Teile grenzen etwas ab, sie sind Hintergrund bzw. Untergrund, eine Fläche, von der sich etwas abhebt. Die Teile sind zum Zentrum des Bildes hin ausgerichtet. Schwarz löst zahlreiche Assoziationen aus: Nichts bzw. Nicht-Sein, Abwesenheit, Nacht, Weltraum (schwarzes Loch), Unendlichkeit, Ausweglosigkeit, das Böse etc. Schwarz schluckt das Licht, der Absorptionsgrad beträgt hundert Prozent. Es ist geheimnisvoll, weil es Dinge verhüllt, unsichtbar macht. In diesem Zusammenhang hat es oftmals auch einen bedrohlichen Charakter.

Gesamtbild



Das Gesamtbild löste bei allen AnalyseteilnehmerInnen ein positives Empfinden aus, da es eine harmonische Ordnung zeigt. Das Bild, ausgewogen in Farben und Formen, evoziert ein friedliches Gefühl. Der schwarze Hintergrund öffnet den Raum in die Tiefe, die tiefschwarzen Flächen ziehen nach unten bzw. nach hinten und lassen unendliche Weiten erahnen. Die weißen Kreise, die durch den Kontrast zum Hintergrund plastisch hervortreten, bewegen sich scheinbar langsam nach oben. Die blau-rote Form kann sich frei bewegen, da sie sich scheinbar in einem unendlich großen Raum befindet. Sie wirkt verspielt und übermütig, einem Kind gleich, das von allen Zwängen befreit ist.

Das Bild bringt Bewegung zum Ausdruck. Die roten und blauen Stränge wirbeln immer weiter nach oben, die Kreiskörper im Hintergrund scheinen sich langsam zu drehen und vorüberzuziehen. Die schnelle spielerische Bewegung der blau-roten Form kontrastiert mit der langsamen Drehung der Kreiskörper. Der schwarze Hintergrund ist statisch, er drückt Tiefe, Zeit- und Bewegungslosigkeit aus. Die zwei weißen Kreiskörper vor dem tiefschwarzen Hintergrund werden mit einer Weltall-Darstellung assoziiert, mit Unendlichkeit und Größe, die für den menschlichen Geist kaum fassbar ist.

Eine zentrale Sehweise ist, dass im Bild unterschiedliche Klänge verbildlicht sind. Die blau-rote Form gleicht einer Melodie bzw. einer Klangwolke und erinnert an visualisierte Darstellungen von Musik in Computerprogrammen, z. B. im Media-Player. Klangbilder schweben im Weltraum vor Planeten, von denen ein Grundton auszugehen scheint. Die blau-rote Form spielt eine harmonische Melodie, wobei die blauen und roten Elemente

unterschiedliche Stimmen darstellen. Der von den weißen Kreiskörpern ausgehende Grundton ist tiefer (Moll) als die Stimmen der rot-blauen Form (Dur). Das Bild erzeugt eine beschwingte Stimmung. Die Assoziation des Dargestellten mit einer Klangwolke im kosmischen Raum ruft die antike Idee der Sphärenmusik wach.

Neben Klängen ist in diesem Bild auch Licht visualisiert. Die weißen Kreiskörper strahlen und werden daher nicht nur mit beschienenen Himmelskörpern wie dem Mond, sondern auch mit der Sonne und Sternen in Verbindung gebracht. Ihr Licht macht die blau-rote Form erst sichtbar. Jeder Körper, jeder Stoff, auch das Licht hat eine bestimmte Frequenz, d. h., in allem steckt ein Klang. Klang, Licht und Bewegung als Grundprinzipien des Universums kommen im Bild zur Anschauung.

Eine weitere bedeutende Sehweise ist, dass es sich bei der blau-roten Form um eine stilisierte Figur, eine Tänzerin handelt. Sie trägt ein Kleid und streckt ihre Arme aus. Sie scheint vor den Himmelskörpern zu tanzen und Pirouetten auszuführen. Die blau-rote Form wird auch mit einem tanzenden Paar (Frau und Mann) assoziiert. Da sich die blauen und roten Formen ineinander verschlingen, wird die Idee der Vereinigung bzw. Ergänzung von zwei unterschiedlichen Prinzipien (männlich/weiblich) hervorgerufen. Die beiden bilden eine sich ergänzende Einheit. Jene besonders kräftig rote Stelle im oberen Teil der Form, die einer Herzform ähnelt, kann als Verbindungsstück des roten und des blauen Stranges betrachtet werden, als Herz der beiden Figuren. Gleichzeitig wird der Prozess der Vereinigung als ein vergänglich sichtbar, am oberen Ende scheinen sich die Stränge voneinander zu trennen und aufzulösen. Auch die beiden Planeten scheinen miteinander zu verschmelzen bzw. sich zu teilen. Beide Prozesse bedingen einander: Eine Teilung setzt voraus, dass die beiden Körper vorher eine Einheit bildeten. Vereinigen können sich nur Teile, die zuvor getrennt waren. Beide Vorgänge lassen etwas Neues entstehen. Wechselseitige Anziehung und Abstoßung charakterisieren die Bewegung auf der Makro- wie auch auf der Mikroebene.⁴⁸

Werden mit den weißen Scheiben die beiden hellsten Himmelskörper assoziiert, die man von der Erde aus sieht, so stellt eine die Sonne, die andere den Mond dar. Die Sonne ist auch ein Symbol der Männlichkeit, der Mond hingegen steht für Weiblichkeit (Herwig/Thallemer 2008: 14).⁴⁹ Ihre Überlappung erinnert einerseits an eine Sonnenfinsternis, andererseits auch an das Symbol der Ehe und Unendlichkeit: zwei miteinander verbundene Kreise.⁵⁰ Somit scheinen sich sowohl im Vorder- als auch im Mittelgrund des Bildes ähnliche Vorgänge zu vollziehen: Zwei Teile, die ursprünglich zusammengehören, spalten sich aus einer Einheit ab bzw. verschmelzen wiederum zu einer einzigen Form. Das kleine blaue, rot-getupfte Dreieck am linken Bildrand scheint die verdichtete Substanz der blau-roten Form zu sein. Aus ihr teilen

⁴⁸ Diese Vorstellung scheint der Theorie des antiken Philosophen Empedokles zu ähneln: Empedokles nimmt an, dass die vier Elemente Wasser, Erde, Feuer, Luft durch die Kräfte der Liebe und des Hasses bewegt werden. Durch die Liebe bilden sie eine Einheit, durch den Hass werden sie getrennt. Sind beide Kräfte gleichzeitig wirksam, entstehen die konkreten Dinge, indem sich die Elemente mischen (Kunzmann et al. 1991: 31).

⁴⁹ Siehe hierzu ausführlicher Bildanalyse 2.

⁵⁰ Diese Form taucht in Kupkas Œuvre früh auf, beispielsweise im Werk *Commencement de la vie* (siehe Kapitel 4.1.3.). Zwischen diesen beiden Gemälden ist eine direkte Verbindung erkennbar.

bzw. entfalten sich der rote und der blaue Strang, die zwar unterschiedliche Elemente, aber dennoch durch das ausgeführte Bewegungsspiel eine Einheit bilden. Die Vorstellung von gegensätzlichen, sich aber ergänzenden Kräften sowie der Schwarz-Weiß-Kontrast erinnern an das Yin-Yang-Symbol.⁵¹

Auch Platons Mythos vom Kugelmenschen und der Erweckung des Eros wird beim Anblick des Gesamtbildes aufgerufen: Im Anfang existierte ein kugelrunder Urmensch, der männlich und weiblich zugleich war, mit zwei Gesichtern und vier Beinen. Da ihm an nichts mangelte, existierte auch kein Eros. Zeus aber schnitt diese Geschöpfe in zwei Teile und seither irren sie sehnsuchtsvoll auf der Suche nach ihrer abgetrennten Hälfte umher. Nur wenn sie sich finden und umarmen, können sie ihre Sehnsucht stillen und ihre ursprüngliche Ganzheit und Glück erfahren (Platon 2009: 101–106).

Die Dualismen im Bild (rot/blau, schwarz/weiß, hell/dunkel, kleinteilig/groß, schnell/langsam, laut/leise, heiß/kalt usw.) fügen sich zu einer harmonischen Einheit, ergänzen sich und bilden etwas Neues. In diesem Zusammenhang ist auch die Hypothese der Befruchtung weiter aufrechtzuerhalten, insbesondere aufgrund der weißen Kreiskörper, die an Eizellen erinnern, welche durch rot-blaues Spermium (die rot-blaue Form wird auch mit Flüssigkeiten in Verbindung gebracht) befruchtet werden. Die weißen Kreise erinnern, wie bereits erwähnt, auch an weibliche Körperteile, z. B. an zwei Brüste oder Pobacken. Sexualität und Eros sind wichtige Schlagworte. Die blau-rote Form, deren Stränge sich umschlingen, lässt an den Liebesakt denken. Ferner erscheint auch plausibel, dass das Bild den sexuellen Höhepunkt visualisiert. Die blau-rote Form strebt nach oben, ähnlich einem Feuerwerk, das sich am Himmel entlädt und Farben in die Luft schleudert. Aufgrund des spirituellen Charakters des Bildes wird die Verschmelzung von unterschiedlichen Prinzipien mit einer mystischen Vereinigung assoziiert.

Eine weitere Assoziation ist das Aufsteigen des Geistes bzw. der Seele nach dem Tod und ihr Übergehen in einen zeitlosen unendlichen Raum.

Das Bild deutet das Verhältnis zwischen Mikro- und Makrokosmos, Mensch und Universum an. Vorgänge in der Welt des Kleinen spiegeln sich auch in jener des Großen. Das kleine blaue, rot-getupfte Dreieck am linken Bildrand, wo die blau-rote Form ihren Ursprung zu haben scheint, erinnert an eine Nabelschnur, die an der großen Form dranhängt. Hier zeigt sich deutlich die Ähnlichkeit des Kleinen und Großen. Das Universum in seiner Vielfalt und Komplexität scheint ein allumfassendes Prinzip aufzuweisen, das sich überall wiederfindet.

⁵¹ Yin und Yang waren ein Götterpaar, das sich als Licht und Dunkel manifestierte und durch seine Vereinigung die Welt hervorbrachte. In der Textsammlung *Huainanzi* ist folgender Schöpfungsmythos zu lesen: „In der Urzeit, als Himmel und Erde noch nicht existieren, gab es nur Erscheinungen, keine körperlichen Gestalten. Es war ein unermeßlicher Abgrund, tief und dunkel, weit und unfaßbar, unbeweglich und still, düster und verschwommen. Niemand weiß, wo er sich aufat. Daraus entstanden zusammen, in Vereinigung miteinander, zwei Gottheiten, um den Himmel zu planen und die Erde zu gestalten. Eine Öffnung! Niemand weiß, in welche Tiefe sie reichte. Eine Flut! Niemand weiß, wo sie zum Stehen kam. Darauf trennten sie sich und bildeten von nun an Schatten und Licht (Yin und Yang). Indem sie sich in die Acht Extreme gliederten, erzeugten sich gegenseitig das Harte und das Weiche, und die [...] Wesen [...] erhielten ihre körperlichen Gestalten.“ (Fiedeler 1993:10f)

Eine bestimmte Weltsicht kommt zum Ausdruck, nämlich dass es eine harmonische, höhere (vielleicht auch göttliche) Ordnung gibt.

Die weißen Kreise, symbolisch als weibliche Brüste interpretiert, haben einen fruchtbaren und nährenden Charakter. Die rote ovale Form, die farblich heraussticht, wirkt in diesem Zusammenhang wie die Brustwarze, an welcher die blau-rote Form, einem Säugling gleich, zu hängen scheint. Licht, das von den Kreiskörpern ausgestrahlt wird, ist ebenfalls nährend, es ist überlebenswichtig für das Gedeihen von Leben. Die blau-rote Form scheint nicht nur von den Kreiskörpern hervorgebracht worden zu sein, sie ist auch von ihnen abhängig und strebt, ähnlich einer Pflanze, zum Licht empor. Die Verbundenheit des organischen Lebens mit dem Universum scheint ein bedeutendes Bildthema zu sein, ganz nach dem Motto „Alles ist eins“.

Die weißen Kreise sind im Bild dominant. Sie vermitteln ein Gefühl von Beständigkeit. Die blau-rote Form scheint sich schnell aus dem Bild zu bewegen, sie ist im Gegensatz zu den weißen Kreiskörpern vergänglich.

Das Bild zeigt etwas, was dem menschlichen Bewusstsein normalerweise nicht zugänglich ist. Es hat einen spirituellen, transzendenten Charakter und wirkt bewusstseinsweiternd. Es scheint einen Ausschnitt eines großen Ereignisses wiederzugeben, das nicht abgeschlossen ist. Sowohl die weißen Kreise als auch die blau-rote Form gehen über den Rand des Bildes hinaus. Wo sie ihren genauen Ursprung und ihr Ende haben, bleibt unklar. Der schwarze Hintergrund öffnet einen unendlichen Raum. Das Bild drückt Komplexität und Schönheit aus, die schwer in Worte zu fassen ist. Dadurch rückt es die Begrenztheit unseres eigenen Fassungsvermögens in den Vordergrund. Das Bild wird auch mit Träumen oder Visionen assoziiert. Das Bewusstsein muss in einem erweiterten Zustand sein, um die im Bild dargestellte Welt wahrnehmen zu können. Das Bild spricht die Gefühlsebene stark an, da es sich unserem logischen, rationalen Denken weitgehend zu entziehen vermag. Es behält trotz eingehender Analyse seinen geheimnisvollen Charakter.

Vereinfacht ausgedrückt scheint das Invariante der meisten vorgestellten Sehweisen die Ergänzung unterschiedlicher Prinzipien zu einem harmonischen Ganzen zu sein. Durch wechselseitig bedingte Teilung oder Vereinigung, d. h. durch Bewegung bringen diese Kräfte etwas Neues hervor.⁵²

Der Bildtitel

Der Titel des Bildes *Amorpha, fugue à deux couleurs* ist in zweifacher Hinsicht mehrdeutig: Das französische Wort *fugue* verweist einerseits auf das musikalische Kompositionsprinzip der

⁵² Interessante Ergebnisse erhielt ich, als ich das Bild Kindern zeigte und ihre spontanen Antworten festhielt: Das Bild zeige „eine Meerjungfrau und dahinter den Mond“, „eine Eule vor dem Mond“, „viele kleine bunte Fische im Mondlicht“, „eine Gottesanbeterin und Pobacken“. Die überlappenden Kreise werden fast durchwegs als Mond aufgefasst. Auch der Bezug zum Element Wasser und seinen Bewohnern sowie die Verbindung zur Tierwelt sind Assoziationen, die denen aus der Segmentanalyse ähneln.

Fuge⁵³, andererseits bedeutet es auch Flucht. Das Wort *fugue* als musikalische Fuge zu interpretieren erscheint sinnvoller als den Titel als „Flucht in zwei Farben“ zu deuten. Die zwei Farben im Titel stehen demnach sinnbildlich für zwei musikalische Stimmen. Die zwei Farben führen ähnlich zweien Stimmen einer Fuge ein kontrapunktisches Bewegungsspiel aus.

Das Wort „Flucht“ hingegen weckt bedrohliche, angsterfüllte Assoziationen. Diese Assoziationen widersprechen jenen, die in der Analyse des Gesamtbildes zum Vorschein gekommen sind. Allein der Eindruck von Schnelligkeit, den die blau-rote Form erzeugt, stellt eine schlüssige Verbindung mit dem Wort „Flucht“ her.

Der musikalische Bezug des Titels stärkt die Sehweise visualisierter Klänge aus der Segmentanalyse. Die Musik war für Kupka eine wichtige Inspirationsquelle, allerdings illustrierte er kein konkretes Musikstück (siehe Kapitel 3.1.3.).

Der erste Teil des Titels, *Amorpha*, gibt weitere Rätsel auf. Das Wort „amorph“ bedeutet form- bzw. gestaltlos. Doch was bedeutet das a am Wortende? *Amorpha* ist ein Neologismus Kupkas, von denen er mehrere schuf (Anděl 1997: 93). Bis heute ist nicht geklärt, was den Künstler bewog, das Werk *Amorpha* zu benennen. Simon Shaw-Miller (2002: 133) ist der Ansicht, dass *Amorpha*, abgeleitet vom griechischen Wort *amorphos*, als die weibliche Form des Hauptwortes *amorphe* verstanden werden kann, da das Gemälde aus dem Sujet eines jungen Mädchens entwickelt wurde (siehe Kapitel 3.1.3.).

Virginia Spate (1979: 130f) macht auf theosophische Quellen aufmerksam. Sie vertritt die Auffassung, dass das Wort *Amorpha* vom theosophischen Konzept *arupa*, was formlos bedeutet, abgeleitet wurde.⁵⁴ Kupka, so Spate (ebd.), wurde von den theosophischen Ideen über die Beziehung zwischen Klang und Farbe inspiriert. Annie Besant und Charles W. Leadbeater⁵⁵ zufolge erzeugen Gedanken und Gefühle und in diesem Zusammenhang auch Musik, da sich in ihr Emotionen manifestieren, Formen und Farben, die allerdings nur für Eingeweihte sichtbar werden. Diese Formen seien in einer geistigen bzw. spirituellen Ebene angesiedelt,⁵⁶ die nur von sensiblen SeherInnen erfahren werden kann. Diese Vorstellung beruht auf der Annahme, dass Gefühle, Gedanken und eben auch Musik Vibrationen ausstrahlen, die durch das geistige Auge *gesehen* werden können. Musik hat in der Theosophie einen spirituellen Charakter, da sie den Menschen mit einer höheren Ebene der Existenz, mit einem spirituellen Bereich in Berührung bringt (Shaw-Miller 2002: 133f; Spate 1979: 131). In

⁵³ Die Fuge ist ein komplex-strukturiertes mehrstimmiges Instrumental- oder Vokalstück. Das Thema der Fuge wird am Beginn des Stücks von der ersten Stimme (Dux) vorgestellt. Eine zweite Stimme (Comes) nimmt dieses Thema auf und gibt es abgewandelt, d. h. meist eine Quinte höher, wieder. Comes ändert die Leitstimme ab und vollzieht zu dieser eine kontrapunktische Bewegung, d. h. eine Gegenbewegung (Michels 1977: 116f).

⁵⁴ Siehe hierzu ausführlicher Spate 1979: 131.

⁵⁵ Sie leiteten nach Helena P. Blavatsky und Henry S. Olcott die Theosophische Gesellschaft (Galbreath 1988: 390; Bax 1995: 37).

⁵⁶ Die TheosophInnen glauben, dass die Welt in dynamischen Prozessen des Ausströmens und Zurückfließens sieben Ebenen durchlaufe, begonnen bei der physischen bis hin zur spirituellen. Die ersten drei Stufen bestehen im Abstieg Gottes in eine zunehmende Verstofflichung, die mittlere Stufe besteht in einer Kristallisation und die drei letzten Stufen meinen den Aufstieg zum Göttlichen, eine Vergeistigung. Analog dazu bestehe auch der Mensch aus sieben Prinzipien oder „Körpern“: Die drei höheren Körper (Kausalkörper, Geistesseele und der Geist) weisen das göttliche Element auf (Galbreath 1988: 389f; Spate 1979: 130).

diesem Zusammenhang nimmt Spate (ebd.) an, dass der Titel *Amorpha, fugue à deux couleurs* sich auf jene höhere Bewusstseinssebene beziehe, die durch Musik eröffnet wird.⁵⁷

Kupka selbst spricht in drei Texten über diesen Bildtitel: in *La chemin vers l'Amorphe*, in einem Brief an Nebesky und in einem Brief an André Warnod. In letzterem schreibt Kupka: „Amorpha, ein Gemälde, dessen Titel nur ein provisorischer sein kann, denn ‚morphé‘, die Form, ist die ursprüngliche Grundbedingung der Kunst, aus welchem Bereich sie auch sein mag.“ (zit. n. Anděl 1997: 93)⁵⁸

Kupka gesteht dem Titel selbst eine gewisse Unlogik zu:

„Ich habe eine gewisse Unlogik bemerkt, die ich mir gestattet habe, in dem [sic] ich im letzten Salon d' Automne zwei Bildern den Titel *Amorpha* gab. Er entstand nur aus meiner Absicht, sich der Notwendigkeit, ein Sujet darzustellen, zu entledigen. Es war sehr wohl meine Pflicht, in viel größerem Ausmaße morphistisch zu bleiben, als Formen zu interpretieren, die aus der Natur genommen wurden.“ (ebd.)

Kupka spricht in diesen Zitaten von *morphé* und dem *Morphismus* als Grundbedingung der Kunst. Das Wort *Morphismus*, eine weitere Wortkreation des Künstlers, gebrauchte er synonym für das Erschaffen und für den Reichtum der Formen in der Natur und in einem Kunstwerk, so Anděl (1997: 93).

Das letzte Zitat gibt Hinweise für die Verwendung des Wortes *Amorpha*, obwohl Kupka den *Morphismus* als grundlegend erachtete. *Amorpha* drückt nicht das Gegenteil von *morphé*, also Form, aus, sondern diese Wortschöpfung soll die BetrachterInnen davon abbringen, im Gemälde einen realen Gegenstand, eine Form aus der Natur zu suchen. Der Titel soll stattdessen, so Rowell (1976: 52), die BetrachterInnen animieren, „allein die chromatischen und strukturellen Rhythmen zu betrachten.“

Kupka schreibt 1923 in einem Brief an den tschechischen Kunsttheoretiker V. Nebesky, dass er bedauere, das Bild Fuge genannt zu haben: „[...] es schien mir – ganz konventionell – daß ich einen gegenständlichen Titel geben muß. Alles liegt aber nur im Raum-Zeit-Begriff und in der Möglichkeit, solche Raum-Zeit-Assoziationen hervorzurufen.“ (zit. n. Vachtová 1981: 99)

3.1.3. Analysephase 3⁵⁹

Am Beginn dieses Kapitels wird die Genese von *Amorpha, fugue à deux couleurs* kurz umrissen. Im Anschluss daran werden die sozialen und technischen Entstehungs-, Aufbewahrungs- und Verwendungszusammenhänge eruiert.

⁵⁷ Im Gegensatz zu Besant und Leadbeater malte Kupka aber seine Gemälde nicht nach bestehenden Musikstücken. Die Vorstellung jedoch, dass Gefühle Einsichten in spirituelle Sphären erlauben und Musik einen Weg zu diesen darstelle, hat Kupka sicherlich fasziniert (Spate 1979: 131).

⁵⁸ Ferner schreibt Kupka: „Es ist hauptsächlich der *Morphismus*, der für die Malerei unentbehrlich ist. *Morphé*, die Form ist sein Grundelement.“ (zit. n. Anděl 1997: 93)

⁵⁹ Die Analyse der Feldlinien wird von der Beschreibung der Bildkomposition (siehe Kapitel 3.1.1), wie sie Friedrich Teja Bach in Abb. 3 vornahm, ersetzt. Kreisbögen und der Goldene Schnitt bestimmen die Komposition.

Die Entstehung von *Amorpha, fugue à deux couleurs*

Ein Blick auf die Entwicklung des Gemäldes zeigt, warum in der Analyse der einzelnen Segmente nicht nur farbige Rhythmen wahrgenommen wurden, sondern auch viele gegenständliche Assoziationen zum Vorschein kamen.

Kupka entwickelte dieses abstrakte Kunstwerk einerseits aus einem Gemälde, das seine ballspielende Stieftochter im Garten zeigt: *La petite fille au ballon* (*Das kleine Mädchen mit Ball*, Abb. 4). Von diesem Gemälde ausgehend erstellte Kupka viele Studien (Abb. 5–8), in denen er die Bewegung des Mädchens und des blau-roten Balls mithilfe von Kreis- und Ovalformen wiederzugeben versuchte. Dadurch gelang es ihm, die Bildfläche zu rhythmisieren und Zeit wie auch Bewegung auf die zweidimensionale, statische Leinwand zu übertragen (Blum 1997b: 114f). Kupka abstrahierte in diesen Studien sukzessive vom ursprünglichen Sujet, bis schließlich das abstrakte Hauptwerk *Amorpha* geboren war.

Neben *La petite fille au ballon* stellt das Werk *Mädchen mit Reifen* (Abb. 9) ein weiteres Ausgangsbild für zahlreiche Bewegungsstudien dar, die ebenfalls in *Amorpha, fugue à deux couleurs* münden. Mithilfe der Kreisform des Reifens und des fliegenden Gewandes der Tänzerin erzeugt Kupka den Eindruck von Bewegung (Mladek 1976: 16f).

Kupka schuf mehr als fünfzig Skizzen und etwa ein Dutzend Ölgemälde als Vorbereitung für *Amorpha, fugue à deux couleurs*.⁶⁰ Dies bezeugt den Stellenwert dieses Gemäldes, das der Künstler als sein Credo bezeichnete (Spate 1979: 109; Mladek 1996: 41).

Die Assoziation der blau-roten Form mit einer abstrakten Frauenfigur, ja einer Tänzerin aus der Segmentanalyse macht deutlich, dass der Gegenstand, aus dem die abstrakten Formen entwickelt wurden, noch spürbar ist.⁶¹

Die zwei weißen, überlappenden Scheiben erschienen bereits in *Commencement de la vie* (siehe Kapitel 4.1.3.) und in *Le premier pas* (*Der erste Schritt*, Abb. 10), das zwischen 1909 und 1913 entstand. In ersterem, das als Vorläufer für *Le premier pas* diente, sind es zwei miteinander verbundene Kreise, die die Schöpfung, die kosmische Geburt und die fundamentale kosmische Dynamik versinnbildlichen (Lamač 1989/90: 9; Welsh 1988: 81). *Le premier pas* stellt den Beginn von Kupkas Entwicklung einer kosmischen Ikonografie dar (Ausst.Kat. 2003: 74f). Das Gemälde zeigt zwei große überlappende Scheiben, die ebenfalls an Mondarstellungen erinnern. Sie werden von einem Kreis kleinerer Scheiben umgeben. Kosinski (1997a: 39) schreibt über dieses Bild: „Diese kleinen Kreisformen auf ihren ‚Umlaufbahnen‘ lassen sogleich an Mondzyklen denken, erinnern aber zugleich wegen ihrer Ähnlichkeit mit codierten Chips oder mikroskopischen Fotos von Zellstrukturen an winzige

⁶⁰ Die Studien, welche von *La petite fille au ballon* ausgingen, führten auch zu anderen Werkserien, wie z. B. *Disques de Newton* (*Newtons Scheiben*). Auf einer Studie nach *La Petite fille au ballon* machte Kupka am Rand folgende Notiz: „Genèse des Disques et de la ‚Fugue‘“. Eine Abbildung dieser Studie befindet sich in Ausst.Kat. 1976: 12.

⁶¹ Brüderlin (2001: 25) weist darauf hin, dass der Arabeske bzw. ornamentalen Formen ein Vermittlungsprinzip zwischen gegenständlicher und ungegenständlicher Kunst zukommt: „Die vermittelnde Disposition zwischen [...] Abstraktem und Gegenständlichem lässt sich demnach aus der Ornamentgeschichte der Arabeske herleiten. Sie kennt den Wandel von der kurvilinearen Wellenranke des antiken Akanthus zur kristallin geknickten Polygonalornamentik der sarazenischen Kunst, aber auch umgekehrt.“

Perlenstränge genetischen Materials.“ *Le premier pas*, an das *Amorpha, fugue à deux couleurs* direkt anknüpft, spielt mit „einem abenteuerlichen Maßstabwechsel“, so Kosinski (ebd.), was jedoch für zahlreiche Werke Kupkas typisch sei.⁶² Die Entstehung von *Le premier pas* und *Amorpha, fugue à deux* hängt vermutlich eng mit einer Vision Kupkas zusammen. In einem Brief an Roessler schreibt er 1897: „Gestern durchlebte ich eine Phase der Bewusstseinspaltung, während der es mir schien, als betrachte ich die Welt von aussen. Ich befand mich im riesigen leeren Raum und sah die ruhig rotierenden Planeten.“ (Kupka 1897, zit. n. Rowell 1976: 50)

Kupka entwickelte das Motiv der einander überlappenden Scheiben u. a. aus seiner Beschäftigung mit der Astronomie. Zwischen 1900 und 1905 wurden in Europa Sonnenfinsternisse beobachtet und photographiert. Kupka besuchte häufig die Observatorien in Paris, um astronomische Photographien zu studieren (Rowell 1976: 85). Leal weist darauf hin, dass Kupkas Studien zu *Amorpha, fugue à deux couleurs* einerseits auf der Abstraktion eines Körpers in Bewegung, andererseits auf Bildern von Sternbahnen und auf mikroskopischen Bildern von organischem Gewebe und Zellteilungen beruhen (Ausst.Kat. 2003: 76). Kupka erkannte in den Formen des Makrokosmos, des Universums, eine Analogie mit den Formen des Mikrokosmos, z. B. mit Zellstrukturen. Dies wird in *Amorpha, fugue à deux couleurs* und auch in *Printemps cosmique II* (siehe Kapitel 4.1.3) sichtbar.

In *Le premier pas* taucht, wie auch in *Amorpha, fugue à deux couleurs*, der blau-rote Farbkontrast auf.⁶³ Kupka betrachtete die Farbe als autonomes Gestaltungselement des Bildes, das eine spirituelle Kraft ausstrahlt (Adolphs 2004: 11f): „Farbe verfügt über ein eigenes Leben [...].“ (Kupka 2001: 82) Kupka studierte die psychophysiologische Wirkung der Farben,⁶⁴ damit er sie im Bild, gemäß seiner Intention, ein organisches Ganzes zu erschaffen, einsetzen kann (Brullé 2003: 31). Die Kombination der Farben Rot und Blau deutet auf den Einfluss aus der *Smaragdenen Tafel*⁶⁵ hin, so Srp (1995: 332). Die Ausgewogenheit der Farben Rot und Blau weist auf folgenden Grundsatz der *Smaragdenen Tafel* hin: die *coniunction oppositorium*, die Verbindung von Polaritätsgesetzen (ebd.).⁶⁶ Vermutlich

⁶² Kosinski (1997a: 39) weist auf die Parallelen in den Denkweisen von Kupka und dem französischen Maler Odilon Redon hin: „Der bizarre Maßstabwechsel und die protosurrealistische Verschmelzung menschlicher und pflanzlicher Formen sind von Redons Besessenheit nach Fragen der Zeugung, des Wachstums und der Metamorphose angeregt, von seinem Staunen über das Leben der Mikroorganismen, seinen Betrachtungen über jene vorweltlichen Kräfte, von denen der Kosmos erschaffen worden ist.“

⁶³ Srp (1995: 330) betont, dass dieser Farbkontrast bereits in frühen Werken Kupkas, die Ende des 19. Jahrhunderts entstanden sind, verwendet wurde und in vielen seiner Gemälde auftaucht.

⁶⁴ Kupka beschäftigte sich mit verschiedenen Farbtheorien, z. B. mit jenen von Isaac Newton, Wilhelm Bezold und Ernst Brücke (Adolphs 2004: 11).

⁶⁵ Bei der *tabula smaragdina* handelt es sich um einen bedeutenden hermetischen Text von Hermes Trismegistos, der in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts in Frankreich weit verbreitet war. In seinem Buch *Die Schöpfung in der bildenden Kunst* zitiert Kupka die altägyptische Version der *Smaragdenen Tafel* (Kupka 2001: 91; Srp 1995: 321). Hermetische Texte haben philosophischen und Offenbarungscharakter – Hermes führt die LeserInnen zur Erleuchtung der wahren Natur der Welt (Galbreath 1988: 375).

⁶⁶ Srp (1995: 332) ist der Ansicht, dass Kupka, was den Blau-Rot-Kontrast betrifft, auch von Kandinskys Thesen beeinflusst wurde. Kandinsky schreibt über die Farben Rot und Blau: „So ist es z. B. mit der Benachbarung von Rot und Blau, dieser in keinem physikalischen Zusammenhang stehenden Farben, die

orientierte sich Kupka aber auch an der Farbenlehre der Anthroposophie Steiners, die, wie Heinze-Prause (1996: 103) hervorhebt, auf Goethes Farbtheorie zurückgreift. Die Kombination der Farben Rot und Blau drücke demnach „die Totalität des Gleichgewichts“ und den „Zustand der Harmonie“ aus (ebd.: 107).

Der Schwarz-Weiß-Kontrast stellt ebenfalls eine Verknüpfung zweier Polaritäten dar: „Die weiße Farbe ist die Reflexion aller Lichtstrahlen. Das Schwarz ist deren Absorption.“ (Kupka, zit. n. Srp 1995: 332)⁶⁷

Kupka versah bestimmte Formen mit einer psychologischen Interpretation: „Die Empfindung, die uns die Senkrechten bereiten = Schweigen, die Waagrechten = ein verborgener Zustand, die Diagonalen und die Schrägen = ein Eindringen, Kreise = Freude und Bewusstsein, Leben = Kreisbögen, freie Bewegung, Eiformen, heitere Gesten.“ (Kupka, zit. n. Ausst.Kat. 2003: 75) Diese Zuschreibung des Künstlers erlaubt eine Präzision der Sehweisen aus der Segmentanalyse. *Amorpha, fugue à deux couleurs* enthält, wie ausführlich dargestellt, viele Kreisbögen, die Darstellung zweier Kreise und die blau-rote Form, die eine freie Bewegung auszuführen scheint. Die Assoziation der blau-roten Form mit einem lebendigen Organismus aus der Segmentanalyse dürfte somit mit Kupkas Intentionen übereinstimmen. Die lebendige Form vor dem Hintergrund zweier Himmelskörper deutet auf das Bestreben des Malers hin, mithilfe geometrischer Formen eine holistische Sichtweise von der Welt auszudrücken: die Verbundenheit aller Lebewesen⁶⁸ mit dem Universum (siehe hierzu auch Kosinski 1997a: 40).

Der zeitliche Entstehungskontext

Kupka, der sich 1896 in Paris niedergelassen hatte, schuf *Amorpha, fugue à deux couleurs* zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Als er dieses Werk, gemeinsam mit dem zweiten ungegenständlichen Gemälde *Amorpha, chromatique chaude* (*Amorpha, warme Chromatik*), im Jahr 1912 in Paris ausgestellt hatte, erntete der Maler verächtliche Kritik (Ausst.Kat. 1997: 20).⁶⁹ Kupka war seiner Zeit voraus, seine bahnbrechenden Neuerungen der Malerei wurden erst lange nach seinem Tod erkannt (Adolphs 2004: 5; Anděl 1997: 85; Malsch 2003: 33).

Kupkas abstrakte Werke entstanden in einer Zeit des Umbruchs. Der Übergang von einer Agrar- zu einer modernen Industriegesellschaft in Europa war im vollen Gange:⁷⁰

„Es war eine Zeit wissenschaftlicher Revolutionen und sich verändernder gedanklicher Paradigmen – eine Übergangszeit, die mit ihrer Offenheit und Unübersehbarkeit, mit ihren Krisen und Hoffnungen in Vielem auf heute verweist. Auch die heutige Zeit steht im Zeichen des Übergangs [...].“

aber gerade durch den großen geistigen Gegensatz unter ihnen als eine der stärkst wirkenden, einer der bestpassenden Harmonien heute gewählt werden.“ (Kandinsky 1952: 109, zit. n. Srp 1995: 332)

⁶⁷ Srp (1995: 332) streicht hervor, dass die weiße Farbe bei Kupka mit der wedischen Mythologie in Verbindung steht.

⁶⁸ Die blau-rote Form wurde nämlich nicht nur mit einer Frau bzw. einem tanzenden Paar, sondern auch mit Tieren (Schmetterling, Papagei) und Pflanzen assoziiert.

⁶⁹ Siehe Anhang.

⁷⁰ Die Industrialisierung lief in Frankreich erst ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an.

Diese Veränderungen bringen die Krise des modernistischen Gedankenmodells und den Bedarf neuer Paradigmen mit sich, die sich in Begriffen wie ‚Nicht-Linearität‘, ‚Chaos‘ und ‚Komplexität‘ ankündigen. Diese finden in Kupkas Werk, in seinen Prinzipien und Visionen Resonanz und rücken ihn so vom Rande ins Zentrum des gegenwärtigen Denkens.“ (Anděl 1997: 86)⁷¹

Zahlreiche wissenschaftliche Entdeckungen von Charles Darwin bis Albert Einstein veränderten die Wahrnehmungsweise der Menschen. Die Entdeckung der Röntgenstrahlen, elektromagnetischer Wellen, der Radioaktivität u. v. m. ließen eine bislang unsichtbare Welt zum Vorschein treten (siehe Kapitel 4.1.2.). Diese neuen Erkenntnisse in der Physik relativierten den Souveränitätsanspruch der Gegenstände in ihrer äußeren Erscheinung. Stattdessen wurden sie zu Trägern einer Scheinrealität (Pohribny 1978: 15).

Mithilfe technischer Innovationen konnte diese neuentdeckte Welt teilweise auch sichtbar gemacht werden. Eine zentrale Rolle spielte zweifelsohne die Photographie. Sie ist in der Lage, Phänomene festzuhalten, die dem bloßen Auge entgehen. Die Chronophotographie, die in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts aufgekommen ist, hält Bewegungsabläufe fest, die das menschliche Auge nicht sehen kann. Mareys Aufnahmen bewegter Wasser- und Luftströmungen, der Muskel-, Atem- und Kreislaufätigkeit, der Phasen eines Vogelflugs (Abb. 11) oder Muybridges Bilder eines galoppierenden Pferdes waren eine Sensation. Die Photographie wurde zum neuen Werkzeug der Wissenschaft. Diese Bilder übten auch auf die Kunstwelt einen großen Einfluss aus. Zahlreiche MalerInnen begannen die traditionelle Definition des Gemäldes als statische Darstellung eines unveränderlichen Augenblicks zu überdenken. 1895 wurde die Mikro- und Röntgenphotographie erfunden. Kupka befand sich in Paris im Epizentrum der photographischen Revolution. Er war einer der Ersten, die die kinetische Dimension in die Malerei integrierten. In seinem Oeuvre zeigt sich deutlich der Einfluss der Chronophotographie (Rowell 1976: 27–42). Henderson (1995: 21f) weist auch die Einflussnahme der Röntgenphotographie auf einige Werke⁷² Kupkas nach. Anděl (1997: 91) beweist, dass Kupka auch von Mikrophotographien kreisförmiger Zellen und sternförmiger Neuronen inspiriert wurde (siehe Kapitel 4.1.3.).

Mithilfe der Photographie konnten die neuesten wissenschaftlichen Errungenschaften auch in bildlicher Gestalt vielen Menschen zugänglich gemacht werden. Nicht alle KünstlerInnen reagierten positiv auf die photographischen Bilder, manche sahen in ihnen eine Bedrohung ihrer Kunst, denn kein Gemälde konnte in der Genauigkeit der Wirklichkeitswiedergabe mit der Photographie mithalten. Zwischen der Malerei und der Photographie entstand ein

⁷¹ Das neu erwachte Interesse an Kupkas Kunst am Ende des 20. bzw. zu Beginn des 21. Jahrhunderts deutet auf die Aktualität seiner Gedanken hin, die sich in seinen Werken manifestieren. Leal (2003: 20) berichtet vom großen Erfolg der 1990 ausgerichteten Ausstellung des Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Die Aktualität seiner Werke zeigt Anděl (1997: 96f) auch dahingehend auf, dass Kupka sich als ein Pionier der fraktalen Vorstellungskraft erweist, da seine Werke erstaunliche Parallelen und Ähnlichkeiten mit Benoît Mandelbrots fraktaler Geometrie aufweisen. Außerdem zeige Kupkas Werk eine Affinität zu den wissenschaftlichen Theorien von Ralph Abraham, Ilya Prigogine, David Bohm, Francisco Varela oder Rupert Sheldrake (ebd.: 85).

⁷² Henderson (1995: 22ff) weist den Einfluss der Röntgenphotographie in den Gemälden *Le Miroir ovale* (*Der ovale Spiegel*, 1910), *Plan par couleurs*, *Grand Nu* (*Farbflächen, Großer Akt*, 1909/10) und *Plan par couleurs* (*Flächen durch Farben*, 1911/12) nach.

Konkurrenzverhältnis. Die MalerInnen mussten sich von dem neuen Medium abgrenzen, da sie diesem in der Nachahmung der Natur unterlegen waren (Rowell 1976: 27; Pohribny 1978: 15). Die KünstlerInnen erkannten, dass die Photographie eine neue Dimension der visuellen Erfahrung darstellte, da sie Phänomene sichtbar macht, die dem Auge sonst verborgen bleiben (Rowell 1976: 27). Kupka war sich dessen bewusst:

„Leider wandelt sich die Natur ständig, Metamorphose folgt auf Metamorphose. Die Gesetze der Physiologie werden allmählich verbreitet; Daguerre, das bewegte Bild, ermöglichen eine exaktere Wiedergabe, als es die sachgetreuesten, realistischsten Maler je haben anstreben können. Auch der geschickteste Künstler ist nicht fähig, das Leben in der Natur mit traditionellen Mitteln darzustellen.“ (Kupka [nicht datiertes Manuskript], zit. n. Rowell 1976: 26f)

Kupka wusste um die Unmöglichkeit, die Natur zu imitieren, da „ein Künstler [...] nicht dafür geschaffen [ist], die Dinge so zu sehen, wie sie sind.“ (Kupka 2001: 51)⁷³ Die Sinnesorgane seien, wie u. a. die Photographie zeige, nicht nur begrenzt und könnten viele Bereiche der Welt nicht wahrnehmen, auch sei es unmöglich, die Natur getreu abzubilden, da sie sich permanent wandle. Noch hinzu komme, dass die Wahrnehmung des Menschen von zahlreichen – äußeren wie inneren – Faktoren beeinflusst werde. Psychische, unbewusste Vorgänge, Konventionen, Assoziationen, Visionen und Emotionen, aber auch die Ernährungsgewohnheiten⁷⁴ eines Menschen beeinflussen dessen Wahrnehmung, so Kupka (2001). Sein Buch belegt, dass der Künstler, der von 1892 bis 1896 in Wien gelebt hatte,⁷⁵ auch von der Psychoanalyse beeinflusst wurde.

Es ist laut Kupka die Rolle der KünstlerInnen, die den Wahrnehmungsphänomenen immanente Idee zu dechiffrieren und sie mithilfe verständlicher Formen sichtbar zu machen (Rowell 1976: 52). Nur sie seien, neben hochempfindlichen Aufzeichnungsgeräten, in der Lage, unsichtbaren Aspekten eine Form zu verleihen (Henderson 1995: 13). Durch das Abstrahieren vom Gegenstand in seiner äußeren Erscheinung soll das Wesentliche, Gleichbleibende bzw. Gesetzmäßige in der Realität zum Vorschein gebracht werden (Pohribny 1978: 12).⁷⁶

Kupka stand den wissenschaftlichen Entdeckungen nicht abwertend gegenüber. Im Gegenteil, die Wissenschaft leistete ihm Hilfestellung auf der Suche nach jener Welt, die den sichtbaren Dingen zugrundeliegt. Die Auseinandersetzung mit der Wissenschaft unterstützte ihn in seinem Bestreben, die Zusammenhänge in der Natur zu verstehen und „genauso logisch wie die Natur [...] Werke [zu] schaffen.“ (Kupka 2001: 60) Dazu müsse der Blick der KünstlerInnen das äußere Erscheinungsbild der Dinge, „die Haut durchdringen“ (ebd.: 57).

⁷³ Kupka fragt sich in seinem Buch *Die Schöpfung in der bildenden Kunst*: „Kann die Kunst der gemalten oder gemeißelten Flächen überhaupt lebendige Gestalten darstellen? Kann sie die Oberflächen, mit denen sich die unzähligen Prozesse der chemischen Assimilation bedecken, kann sie das Blut, das durch die Adern unter der Haut pulsiert, und die Empfindlichkeit des Hautgewebes lebensnah darstellen?“ (Kupka 2001: 58)

⁷⁴ Kupka (2001: 68) schreibt: „Eine leichte, aus guter Laune heraus gerauchte Zigarette ruft orientalische Farbigkeit hervor, dagegen regt eine Prise Tabak das Auge zur Klarsicht an, macht es den Linien und der räumlichen Gestaltung gegenüber empfindlicher, schwächt aber gleichzeitig seinen Sinn für die Farbe.“

⁷⁵ Ausführlichere Informationen befinden sich im Anhang.

⁷⁶ Diese Annahme ähnelt der phänomenologischen Methode, die die Dinge ebenfalls nicht so nimmt, wie sie sich zeigen, sondern durch eine schrittweise Reduktion zum Wesen der Dinge vordringen will (Lamnek 2005: 58). Die ähnlichen Ziele in der modernen Malerei und der Phänomenologie treten deutlich zu Tage: „Wie ein Maler die Welt sieht, ist verwandt, wie ein Phänomenologe die Welt sieht.“ (Scholpp 2004: 87)

Kupka glaubte, dass die alles lenkende kosmische Ordnung in den Vorgängen der Natur und im Menschen nachvollziehbar sei (Rowell 1976: 52): „Wenn wir nach dem Prinzip all dessen suchen, so kommen wir zum Leben einer Elementarzelle: Die Bewegungen, mit denen sie sich streckt und wieder zusammenzieht, entsprechen dem kosmischen Rhythmus des Wechsels und der Fortpflanzung.“ (Kupka 2001: 115) Sein Wunsch, zum Wesen der Dinge vorzudringen und sie mithilfe der Malerei zu verbildlichen, wurde nicht nur aus den skizzierten wissenschaftlichen Erkenntnissen gespeist, sondern auch aus mystischen, esoterischen Vorstellungen, die in jener Zeit kursierten. Insbesondere die theosophische Geheimlehre von Helena P. Blavatsky, die sich aus westlich-okkulten Lehren (Hermetik, Gnosis, Neuplatonismus, Kabbala usw.), dem amerikanischen Spiritismus des 19. Jahrhunderts und orientalischen Religionen (v. a. dem Buddhismus und dem Hinduismus) zusammensetzt, sowie die Anthroposophie Rudolf Steiners⁷⁷ erwiesen sich für die Entwicklung der abstrakten Malerei als einflussreich: Beide vertraten die Ansicht, dass allem etwas Anderes zugrundeliege. Das Wesen der Dinge sei in ihrer äußeren Erscheinung nicht sichtbar, sondern könne nur von Eingeweihten erfahren werden (Galbreath 1988: 389; Heinze-Prause 1996: 106–109). Doch warum waren diese Lehren zu jener Zeit so einflussreich?

Im Europa des frühen 20. Jahrhunderts kam es auch aufgrund des zunehmenden Aufschwungs der Wissenschaft zu einer Unterhöhlung des Glaubens an herkömmliche Religionen. Die industrielle Revolution und die daraus resultierenden ökonomischen Veränderungen trugen dazu bei, dass sich traditionelle Lebensformen auflösten und ein Gefühl der Sinnleere zurückließ (Weber 1988: 203f; Tuchman 1988: 19; Klinger 1990: 49). Die rasche Entwicklung von Technik, Wissenschaft, Wirtschaft und Bevölkerung überstieg das Anpassungsvermögen der Menschen (Fischer 1980: 49).

Mit dem Siegeszug der Naturwissenschaft und dem Kapitalismus ging die „Entzauberung der Welt“ (Weber 1959: 17) einher. Die Theosophische Gesellschaft, die Ende des 19. Jahrhunderts von Helena P. Blavatsky und Henry S. Olcott gegründet worden war, vertrat das Ziel, Wissenschaft, Religion und Philosophie wieder zu vereinigen (Galbreath 1988: 389). Im Paris der Vorkriegsjahre waren Mystik und Okkultismus fixer Bestandteil des intellektuellen Milieus, in dem sich Kupka befand. Theosophische und andere esoterische Schriften boomten. Die Zeitschrift *Mercure de France* schrieb im Teil „Ésotérisme et spiritisme“ beispielsweise über den deutschen Mystiker und Theosophen Jakob Böhme, Paracelsus u. v. m. (Henderson 1988: 228; Galbreath 1988: 371).

Der Okkultismus war im Gegensatz zur positivistischen Wissenschaft in der Lage, Modelle für die sinnsuchenden Menschen jener Zeit anzubieten. In einer trostlos gewordenen mechanistischen Welt wurde der Ruf nach dem Geistigen und Transzendenten laut (Loers 1995: 11f; Oberhuber 1988: 8; Tuchman 1988: 19; Fischer 1980: 49). Die Entwicklung der abstrakten Malerei ist gekennzeichnet von der Suche nach dem allem Sinnlichen zugrundeliegenden Geistigen (siehe Kapitel 4.1.1.). Der Blick der KünstlerInnen wandte sich

⁷⁷ Steiner war Mitglied der Theosophischen Gesellschaft, spaltete sich aber mit der Gründung der Anthroposophischen Gesellschaft von dieser ab (Bax 1995: 37).

von der sichtbaren Außenwelt ab und richtete sich auf ihre eigene schöpferische Innenwelt (Tuchman/Freeman 1988). Sie wollten Unsichtbares sichtbar machen und halfen dadurch mit, ein umfassenderes Wirklichkeitsverständnis zu begründen (Wehr 2005: 12). Theosophische Lehren und esoterische Konzepte stellten das gemeinsame Bezugssystem vieler KünstlerInnen dar, die den Weg der Abstraktion bestritten. Die zunehmenden Säkularisierungstendenzen jener Zeit verstärkten das Bedürfnis nach Ersatzreligionen, wie z. B. in Form der Theosophie (Heinze-Prause 1996: 109).

Die Avantgarde der Vorkriegsjahre vertraute auf die Einsichten theosophischer, okkulten und mystischer Lehren und entdeckte eine andere Welt, die sich nur in einer ungegenständlichen Kunst zeigen kann (Loers 1995: 12). Denn wie Wittgenstein (1963: 115) in seinem Werk *Tractatus logico-philosophicus* schreibt, „gibt [es] allerdings Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische.“ Das Mystische kann sich nur in einer nicht-logischen Struktur wie der Kunst zeigen (Loers 1995:12).

Die Abkehr vom Naturalismus in der Kunst war, so Fischer (1980: 45), „verbunden mit einer Opposition gegen den Materialismus der Zeit und gegen die Diktatur einer Wissenschaft ohne Gott.“

Der Durchbruch einer ungegenständlichen Formensprache in der Malerei ereignete sich in Europa in industriellen Gesellschaften, deren Wirtschaftssystem von Verwertbarkeit und Nutzenmaximierung geleitet wurde. Das instrumentelle Denken, das Primat der Zweckrationalität und eine vorherrschende utilitaristische Sichtweise, die der Wahrnehmung der Menschen einen Stempel aufdrückten, wurden von vielen KünstlerInnen abgelehnt, da sie ein einseitiges und verfremdetes Bild der Realität verbreiten würden. Im folgenden Zitat von Georges Braque kommt die Ablehnung der Zweckdienlichkeit zum Ausdruck: „Ich versuche zu erreichen, daß ein Gegenstand seine übliche Funktion aufgibt. Ich greife ihn erst auf, wenn er zu nichts weiter taugt, als es alter Kram in dem Augenblick tut, wo sein relativer Nutzen aufhört“ (zit. n. Pohribny 1978: 14). Die Tradition der Naturnachahmung in der Malerei stand in einem engen Verhältnis mit kritisierten traditionellen Werten und Konventionen. Die Ablehnung des Gegenständlichen ist auch mit dem Abwenden von einer bedrohlichen Krisenwelt, die kurz vor einem Weltkrieg stand, verbunden (Pohribny 1978: 14f). Wie v. Beyme (2005: 14) betont, müssen Bedrohungsgefühle und Angstvisionen im Zeitalter der aufkommenden faschistischen Diktaturen bei der Interpretation der Werke der Avantgarde jener Zeit berücksichtigt werden.

Die Motivation Kupkas, eine neue Formensprache zu entwickeln, verortet Lamač (1989/90: 12) grundsätzlich in seiner Ablehnung des Status quo: „[...] la motivation est, au fond, le même refus du *statu quo* de la condition humaine qui sous-tend la critique sociale des dessins satiriques des Kupka. [...] la lutte pour un art nouveau est à la fois lutte pour un homme nouveau et pour un monde nouveau.“

Hinzu kommt, dass die KünstlerInnen in der bürgerlichen Gesellschaft ihre feste Stelle als AuftragnehmerInnen verloren hatten und so an den Rand der Gesellschaft, in eine Außenseiterposition rückten. Dadurch erhielten sie aber auch die Chance, in der Ausübung

ihrer Kunst relativ frei zu sein und ein Selbstbewusstsein für die „schöpferische Eigenmacht“ (Pohribny 1978: 15) zu entfalten. Sie waren nun ihre eigenen AuftraggeberInnen und konnten ihren eigenen Ideen nachgehen (ebd.).

Kupka beschäftigte sich bereits in seinen symbolistischen Werken mit dem Absoluten und Metaphysischen (ebd.: 51). Er glaubte, wie auch die TheosophInnen, dass sich das Wesen der Natur in rhythmischen geometrischen Strukturen ⁷⁸ offenbare. Bergsons These der wahrheitsfindenden Rolle der Kunst stieß bei Kupka auf offene Ohren. Er war überzeugt, dass er diese rhythmische geometrische Kraft der Natur mithilfe seiner Intuition wahrnehmen könne (Mladek 1996: 34; Tuchman 1988: 36). Die Annahme, dass sich abstrakte Wahrheiten in geometrischen Formen dartun, geht weit zurück und ist ein Kennzeichen okkultur Weltbilder (siehe Kapitel 3.1.4.):

„Seit Urzeiten war Geometrie unabtrennbar von der Magie. Selbst die ältesten Felszeichnungen haben geometrische Form. Dies deutet auf ein von einer alten Priesterschaft gebrauchtes Zeichen- und Anrufungssystem. Da die in geometrischen Formen ausgedrückte Vielfalt und abstrakte Wahrheit nur als Widerspiegelung des innersten Wesens der Welt erklärt werden konnten, wurden sie für höchstes Mysterienwissen erachtet und den Blicken der Profanen entzogen. Nur ein Wissender konnte solche Figuren zeichnen, und ihre mystische Bedeutung blieb den Uneingeweihten verborgen.“ (Pennick 1980: 8, 12f, zit. n. Tuchman 1988: 21)

Ähnliches gilt für ornamentale Formen: „Ornamentale Abstraktion und Geometrie wurden [...] zur Ausdrucksform des Heiligen.“ (Pohribny 1978: 13)

Die blau-rote Form in *Amorpha, fugue à deux couleurs* hat, wie bereits erwähnt, ornamentalen Charakter. ⁷⁹ Eine Kunst, die auf ornamentale Formen zurückgreift, will Vergangenes wiederbeleben. Sie will jene Funktion aufgreifen, die das Ornament in älteren Kulturen innehatte, nämlich übergreifende Zusammenhänge und metaphysische Wahrheiten zu offenbaren: „Das Kunstwerk bestimmt sich hier als Schauplatz der Offenbarung höherer, überzeitlicher Wahrheiten.“ (Zitko 2001: 59) Abstrakte Malerei bezieht sich nicht, wie lange angenommen wurde, ausschließlich auf formale Probleme, auf die reine Form und Farbe ohne symbolischen Gehalt, sondern steht in der Tradition, Spirituelles zu veranschaulichen (Heinze-Prause 1996: 116f):

„Mit der Befreiung vom Gegenstand rührten die Künstler in unserem Jahrhundert wieder an jene Sphäre des Wirkens, die in archaischen Kulturen den Priestern und Schamanen, in der östlichen und abendländischen Tradition den Propheten, Heiligen und Erleuchteten vorbehalten waren [sic].“ (Weitemeier-Steckel 1980: 137)

Rombold (1980: 18) weist darauf hin, dass Rückgriffe auf Vergangenes, eine Orientierung an den Anfängen oftmals dem Wunsch nach einem Neubeginn und einer besseren Zukunft entspringen: „Das Paradies ist eine rückwärtsgewandte Utopie.“ (ebd.)

⁷⁸ Welsh (1988: 64) betont: „Es wird klar, daß für Künstler wie František Kupka [...] die Reduktion natürlicher auf abstrakte Formen die Idee geometrischer Konfiguration als Paradigma spiritueller Erleuchtung mit sich brachte.“

⁷⁹ Zitko (2001: 56) weist darauf hin, dass die erste Generation der abstrakten Maler eine Affinität zu ornamentalen Formen zeigt.

Kupkas „Weg zu einer neuen Realität“ (Mladek 1996: 32) vollzog sich über die Auseinandersetzung mit alten Kunstformen. Er beschäftigte sich mit der tschechischen Volkskunst, der ägyptischen und der antiken griechischen, der keltischen, der hinduistischen, der mesopotamischen sowie der islamischen Kunst (Maldek 1996: 32f; Kupka 2001; Adolphs 2004: 16). Damit einher ging der Wunsch, zu den Urelementen, zur Ursprache bzw. zu den Archetypen zurückzukehren. Die Beschäftigung mit archaischen Kunstformen, die eine große magische und spirituelle Kraft besitzen, zeigt sich bei vielen KünstlerInnen, die zur Abstraktion fanden. Sie ist verbunden mit der Suche nach jener unsichtbaren Substanz, auf der die sichtbare Welt beruhe (Pohribny 1978: 10–13):

„Dieses Durchdringen zu den Urelementen, diese Vorgänge einer Reinigung der Kunstformen bezeichnen wir summarisch als ‚Abstrahieren‘. ‚Abstrahieren‘ heißt eine Schönheit, eine Geistigkeit, die in der Realität enthalten ist, zu extrahieren; anders gesagt: ‚Abstrahieren‘ ist ein Hineinschreiten an die Grenze der geistigen Formenwelt. Diese ‚andere‘ Welt ist dann die Welt des Abstrakten, Ungegenständlichen.“ (ebd.: 10)

Die Abstraktion ist Teil eines Prozesses, der dazu dient (und dies lässt sich für Kupka bestätigen), zu den bestimmenden Kräften des Universums durchzudringen (Adolphs 2004: 15).

Kupka wurde in seiner Entwicklung einer ungegenständlichen Formensprache wesentlich von der Musik inspiriert, da sie der Inbegriff einer vollkommen abstrakten Kunstform ist:

„Ich bin zur Überzeugung gekommen, dass es nicht die Aufgabe der Kunst ist, irgendein Objekt fotografisch getreu zu reproduzieren. [...] Musik, deren Material die Töne sind, die nicht der Natur abgelauscht sind, ist die einzige Kunst, die vollkommen erschaffen werden musste. [...] Warum soll er [der Mensch, d. Verf.] dann nicht auch in der Malerei und Skulptur unabhängig von den Formen und Farben der ihn umgebenden Umwelt schaffen?“ (Kupka 1913, zit. n. Ausst.Kat. 1967: 5)

Kupkas Interesse für Musik resultiert einerseits aus der Bewunderung ihrer rein abstrakten Form. Die Musik war Vorbild, da sie Gefühle in abstrakter Weise ausdrückt.⁸⁰ Die KünstlerInnen müssen, so Kupka, zum Wesen ihrer subjektiven Erlebnisse vordringen: „Zum Ausdruck bringen, was wir fühlen, und nicht nachzuahmen, was in der äußeren Welt zu sehen ist, sich aufrichtig zu bemühen, das Unbestimmte zu konkretisieren, ohne sich selbst zu belügen [...] – das ist das eigentliche Problem.“ (Kupka 2001: 150) Kupka berief sich auf Sokrates: „Man sollte wieder zum Rat des Sokrates zurückkehren: *Erkenne dich selbst!*“ (ebd.) Selbsterkenntnis sei somit die Voraussetzung dafür, die universale Ordnung erfassen zu können. Kupka war überzeugt, er könne die allem innewohnenden kosmischen Rhythmen intuitiv wahrnehmen. Sie in der Malerei auszudrücken stellte aber eine Herausforderung dar: „[...] was macht der Künstler, wenn er aus einem an und für sich unbeweglichen Werk die Bewegung nicht ausschließen will? [...] Mit Mitteln, die an sich unbeweglich sind, den

⁸⁰ „Musik und Architektur haben freilich gegenüber der Malerei und der Bildhauerei den Vorteil [...], daß sie die darstellenden Formen ihrer Kunst der subjektiven Welt der Empfindung und des Gedankens entnehmen und sich daher abstrakt entfalten. [...] beide singen etwas, was mit Worten nicht auszudrücken ist, wofür wir aber empfindsam sind.“ (Kupka 2001: 146)

Eindruck von Bewegung hervorrufen!“ (ebd.: 114) Bei diesem Vorhaben orientierte er sich an der Schwesterkunst Musik: „Wenn ich Formen verschiedener Dimensionen verwende und sie nach rhythmischen Gesichtspunkten anordne, schaffe ich eine ‚Symmorphie‘, die sich gleich einer Symphonie im Raum entwickelt.“ (Kupka, zit. n. Rowell 1976: 40) Die Wortneubildung *Symmorphie* besteht aus den Wörtern „Symphonie“ und „Morphismus“ und meint eine aus Formen bestehende Symphonie.⁸¹

Die Musik nahm in der Entwicklung der abstrakten Malerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Schlüsselrolle ein:⁸² „Was die Maler von jeher an der Musik faszinierte, war ihre Immaterialität, ihre souveräne Unabhängigkeit von der Welt des Sichtbaren und den reproduktiven Zwängen, an die sich die bildende Kunst jahrhundertlang gebunden fühlte.“ (v. Maur 1985: 3)⁸³

Kupka orientierte sich an der Musik, da er mit seinen Gemälden bewegte Organismen erschaffen wollte (Adolphs 2004: 11; Kupka 2001: 156). Die Musik weist im Gegensatz zur Malerei eine zeitliche Dimension auf (Adolphs 2004: 10): „Musikalische Intensität besteht ebenso im Raum als auch in der Zeit.“ (Kupka 2001: 114) Angelehnt an die Musik versuchte Kupka die Zeitdimension in seine Gemälde zu integrieren und „Raum-Zeit-Assoziationen“ (Kupka, zit. n. Vachtová 1981: 99) hervorzurufen.

Musik und Rhythmus faszinierten Kupka wohl auch aufgrund ihres spirituellen Charakters. Die Musik diente ihm als „Brücke zum Absoluten“ (Pohribny 1978: 51). Musik, die seit Urzeiten in kultischen und spirituellen Kontexten eingesetzt wird, hat vielfach die Funktion, zwischen Irdischen und Überirdischen zu vermitteln (Zipp 1998: 30; Zitko 2001: 59).⁸⁴ Nietzsche weist darauf hin, dass rhythmisch organisierte Rede und Musik häufig dazu dienen, Geister oder Götter zu beschwören. Die in vormodernen Kulturen zu beobachtende Verbindung zwischen Rhythmus und Magie lässt sich bis in die Moderne verfolgen (Zitko 2001: 59). Die Malerei erhält durch einen bildlich dargestellten Rhythmus jene spirituelle Kraft, wie sie in sakralen Kontexten die Musik innehat (Pohribny 1978: 21). „Der Rhythmus bindet die getrennten Elemente von Raum und Zeit wieder zusammen, er entknotet, befreit, vollendet sie und lässt alles zur Einheit werden. Wer den Rhythmus erfaßt, bringt Gott zum Ausdruck.“ (Surchamp, zit. n. Pohribny 1978: 22)

Kupka, der sich sehr für die griechische Philosophie, Kunst und Kultur interessierte, stieß vermutlich auf seiner Suche nach einer transzendenten Wahrheit ebenfalls auf die Musik als

⁸¹ Kupka (2001: 113, Fußnote 48) schreibt in *Die Schöpfung in der bildenden Kunst*: „Je mehr Rhythmus in einem bildenden Werk vorhanden ist, um so mehr kommt es an Musik heran: Die Kunst der Klänge, die nur eine andere Art impressiver Farbtonung ist, die sich in der Zeit entwickelt.“

⁸² Die gegenseitige Beeinflussung zwischen Musik und Malerei ist kein neues Phänomen, sondern lässt sich bis in die Antike zurückverfolgen. Eine besonders intensive Auseinandersetzung zwischen Malerei und Musik setzte ungefähr mit der Frühromantik ein. Die Musik wurde für viele MalerInnen zum Vorbild, zur Quelle der Innovation und Inspiration (v. Maur 1985: 3; Gott dang 2004: 17).

⁸³ Karin v. Maur (1985) erarbeitete die vielfältigen Verbindungen zwischen Musik und Malerei im 20. Jahrhundert. Sie zeigt deutlich die Nähe zwischen abstrakten Gemälden und musikalischen Strukturen auf.

⁸⁴ Man denke nur an die Rolle der Musik in den Religionen: „Qui cantat bis orat“ („Wer singt, betet doppelt“), so lautet ein berühmter Ausspruch des heiligen Augustinus (Krips 2009: 14).

Grundprinzip des Universums, als *harmonia mundi* (Mladek 1996: 154; Adolphs 2004: 12). Auch v. Maur (1985: 12) weist darauf hin, dass in den kosmologischen Werken von Kupka, Kandinsky oder Marc die Musik „auf abstrakter Ebene [...] zur Metapher des Unsichtbaren und Überirdischen, zum Gleichnis des tönenden Kosmos und einer universalen Weltharmonie [wird].“ (v. Maur 1985:12)

Aufbewahrungs- und Verwendungskontext

Amorpha, fugue à deux couleurs wird in der Prager Nationalgalerie aufbewahrt. Dieser Aufbewahrungsort definiert das Bild als Kunstwerk und bestimmt somit auch, wie es betrachtet wird. Aufgrund der Größe des Bildes (211 × 220 cm) liegt die Vermutung nahe, dass es vom Künstler für ein Museum konzipiert wurde. Zwar ist ein derart großes Bild auch in Privaträumen vorstellbar, allerdings nur in sehr großen, deren EigentümerInnen wohlhabend sein müssen.

Die Bildgröße zeugt auch von einem großen Selbstbewusstsein des Malers. Seine abstrakten Werke provozierten zu jener Zeit die Gemüter:

„Was ich in letzter Zeit ausstellte, hieß: Fläche durch Farben, Amorpha, Fuge in zwei Farben, Warme Chromatik etc. Insgesamt suche ich jetzt Symphonien – erinnerst du dich an [den Ausdruck] ‚Farbensymphonist‘? Erst jetzt bin ich es – und du hast keine Ahnung, was ich für Spott zu ertragen habe.“ (Kupka 1913, zit. n. Mladek 1996: 43)

Die Größe des Bildes impliziert auch einen bestimmten Legitimationsanspruch des abstrakten Gemäldes. Das Bild soll nicht übersehen werden und die BetrachterInnen beeindrucken. Die Bildgröße erfordert zudem eine bestimmte Betrachtungsweise: Bei diesem Werk muss man aufschauen. Die Intention des Künstlers war vermutlich, seine abstrakten Werke als legitime Kunst zu propagieren. Die Größe des Bildes ist aber auch inhaltlich erklärbar: Der Bezug zum Universum verlangt ein entsprechendes Bildformat.

Das Wort „Fuge“ im Bildtitel hängt vermutlich ebenso mit dem Wunsch Kupkas zusammen, seine Gemälde als anerkannte Kunst zu rechtfertigen. Der Titel stellt nämlich eine Verbindung mit der Musik von Johann Sebastian Bach, dem Meister der Fuge, her. Gottdang (2006: 25) weist darauf hin, dass zahlreiche KünstlerInnen an die Musik von Bach anknüpften, um abstrakte Ausdrucksformen in der Tradition zu verankern und ihre Kunst zu verteidigen. Bachs Kompositionen demonstrierten, dass abstrakte Kunst nicht willkürlich und unkontrolliert ist, denn „[...] Bach schaltete [...] den Zufall aus – seine Musik galt als vollkommene Kombination von Logik und Poesie, Verstand und Gefühl. Sie schien im Einklang mit kosmischen Gesetzen [...].“ (ebd.) Das strenge, gleichzeitig aber schöpferische und komplexe Ordnungsprinzip der Fuge galt als „Abbild einer höheren Weltharmonie“ (Michels 1977: 117). Kupka bewunderte Bachs Werke, da sie auszudrücken vermögen, was auch er in seinen Gemälden wiederzugeben suchte. Bachs Kompositionen schienen Kupkas Anschauung zu bestätigen, wonach kosmische Gesetze sich in Kunstwerken inkarnieren. Laut Kupka haben KünstlerInnen eine Vermittlerrolle inne, da der Mensch wie die Natur Anteil am Kosmos hat

und daher mit den kosmischen Gesetzen verbunden ist. KünstlerInnen schaffen ein Kunstwerk, indem sie sowohl ihrer Intuition und ihren Instinkten als auch ihrer Ratio vertrauen. Das Kunstwerk wird zum Universum, das durch die besonderen Fähigkeiten der KünstlerInnen enthüllt und veranschaulicht werden kann (Vachtová 1981: 86, 96).

Da Bachs Musik Kupkas Vorstellung einer universalen Harmonie entsprach, orientierte er sich an dessen Werken⁸⁵ und wollte selbst „eine farbige Fuge komponieren, wie Bach dies in der Musik getan hat“ (Kupka, zit. n. Ausst.Kat. 2003: 167), wobei er betonte, sich nicht mit einer simplen Kopie zu begnügen (ebd.).

3.1.4. Zusammenfassende Interpretation

„Die Zukunft des bildenden Werkes liegt in diesem Geheimnis des Lebens, das wir zu entschlüsseln und in das wir über die Mittel des Ausdrucks einzudringen versuchen. Der Künstler und der Betrachter empfangen wie ein Sakrament [...] das Verständnis der Welt im Hinblick auf den Willen des Kosmos; Lichtwellen bilden die Formen, die über die Sinne wahrgenommen werden, und ordnen sie im Raum an.“ (Kupka 2001: 155)

In Kupkas *Amorpha, fugue à deux couleurs* kommt die komplexe Weltsicht des Künstlers zum Ausdruck. Die Sinnbezüge des Gemäldes kreisen um die Themen Musik und Rhythmus, Entstehung des Lebens, Einheit von Mikro- und Makrokosmos, von Mensch und Kosmos, Fruchtbarkeit, Wachstum, Entwicklung usw. Das Bild zeigt ein harmonisch geordnetes Universum, in dem alles in Bewegung ist, sich entwickelt, aufbricht, wandelt, zirkuliert, sich vereinigt, auflöst und doch beständig ist.

Durch die Analyse des Entstehungskontextes können zwei Sehweisen aus der Segmentanalyse verbunden werden. Jene, wonach die blau-rote Form als Musik bzw. Klangwolke interpretiert wurde, sowie die Interpretation als abstrahierte Figur, als lebendiger Organismus (Mensch, Tier oder Pflanze). Diese Form symbolisiert wohl den Rhythmus der kosmischen Ordnung, der nach Kupkas Vorstellung in allen lebendigen Wesen enthalten ist:

„Wenn wir die Beschaffenheit des menschlichen Körpers betrachten, entdecken wir Kurven, die sich immer und überall wiederholen, die ständig wiederkehren. [...] Diese Meisterwerke der Einheitlichkeit sind für uns eine ewige Lehre (auch Bäume und Pflanzen verfügen – so scheint es – über ein und dasselbe Gesetz eines einheitlichen Rhythmus). Wir schöpfen unentwegt aus der nicht versiegenden Quelle der Natur.“ (Kupka 2001: 114)

Hypothetisch bleibt, ob Kupkas *Amorpha* auch die Idee des Urklangs ausdrückt, wonach ein harmonischer Klang, als Urform der Bewegung, die lebendige Schöpfung entstehen ließ und für ihr Fortbestehen sorgt (zur Idee des Urklangs siehe Zipp 1998: 11).

⁸⁵ Friedrich Teja Bach (1985: 329) weist auf die Bedeutung der Bach'schen Fugen für Kupkas Entwicklung einer abstrakten Formensprache hin: „Die proportionierte Abstraktheit BACH'scher Fugen, wie sie KUPKA u. a. 1911 durch den befreundeten Musiker und BACH-Interpreten Morse-Rummel kennengelernt hatte, war einer der Orientierungspunkte in seiner Entwicklung von figurativen zu abstrakten Ausdrucksformen. Im Werkkomplex der Amorpha-Reihe wird diese Entwicklung besonders deutlich [...]“

Das Gemälde offenbart uns das Mysterium der Welt, die Rhythmen des Lebens. Das Bild drückt Bewegung aus und wird mit Leben assoziiert. Leben ist Bewegung, eine Bewegung, die über Anziehung und Abstoßung eine schöpferische Kraft entwickelt. Eros, die schöpferische Anziehungskraft gegensätzlicher Prinzipien, vollzieht sich im Rhythmus des Universums. Dieser Rhythmus des großen Ganzen ist in jedem Lebewesen enthalten. Die Verbundenheit der menschlichen mit allen anderen Formen, die Kupka anspricht, kommt im Bild zum Ausdruck.

Die zentralen Lesarten der Analyse beschreiben im Kern die Entstehung eines neuen Organismus durch die Ergänzung unterschiedlicher Prinzipien. Der starke Bezug zu Flüssigkeiten (Blut, Wasser, Lava usw.) verstärkt die Idee des Lebendigen, sich Entwickelnden. Ob nun Menschen, Tiere, Pflanzen, Flüssigkeiten, der Befruchtungsprozess, der Sexualakt oder eine Melodie im Bild gesehen werden: gemeinsam ist alldem, dass sich etwas bewegt, vereinigt und entwickelt. Dies ist sowohl im Bildvordergrund als auch im Mittelgrund des Gemäldes erkennbar. Sowohl das Große als auch das Kleine ist von Rhythmus, dem allesumfassenden Prinzip, beseelt.

Bedeutsam ist der spirituelle Charakter des Bildes. Die mystische Komponente von Kupkas Weltsicht kommt zur Anschauung. Das Bild zeugt von der Komplexität und Schönheit der Schöpfung. Das Gemälde mit seinen mannigfaltigen Bedeutungen macht darauf aufmerksam, dass der Mensch mit seinen Sinnen und seiner Vernunft nur wenig erfassen kann. Die Phänomene des Lebens und des Universums in ihrer ganzen Pracht kann er nie vollständig begreifen.⁸⁶

Wie Adolphs (2004: 15) bemerkt, spiegelt sich in der Struktur von Kupkas Werken seine ganzheitliche Auffassung des Universums. Das *Amorpha*-Bild ist, wie die Analyse zeigt, ein beeindruckendes Beispiel dafür.

Die spirituellen und wissenschaftlichen Bezüge, die in der Analyse aufgetaucht sind, werden nun zusammengefasst.

Spirituelle Symbolik in *Amorpha, fugue à deux couleurs*

In der Segmentanalyse wurde mehrfach der spirituelle Charakter des Gemäldes angesprochen, wobei nicht präzisiert werden konnte, welche formalen Aspekte des Gemäldes diesen Eindruck tatsächlich auslösen. Die Analyse des Entstehungskontextes brachte bereits mehr Klarheit.

Bezugnehmend auf Fischers Kapitel „Zur Symbolik des Spirituellen und der Transzendenz in der modernen Malerei“ (1980) möchte ich die spirituelle Symbolik von *Amorpha, fugue à deux couleurs* herauskristallisieren.

Rhythmus, Ornament und Geometrie

⁸⁶ Diese Interpretation ähnelt jener Seuphors (1957: 92), der meinte, dass die gegenstandslose Kunst im 20. Jahrhundert über die „Relativität des ‚Ausdrückbaren‘“ nachgesonnen habe.

Die ornamentalen Formen in *Amorpha* sind kein oberflächlicher Dekor, sondern stehen in der Tradition der Übermittlung metaphysischer Wahrheiten (Zitko 2002: 59).

Wie bereits erwähnt, dienen Ornamente sowie geometrische Formen seit alters als Symboliken des Geistigen bzw. Heiligen. Geometrische Formen werden aufgrund ihrer mathematischen Gesetzmäßigkeit seit Pythagoras und Platon mit dem Geistigen (als Gegensatz zum Zufälligen) in Verbindung gebracht (Fischer 1980: 50). Mathematische Gesetzmäßigkeiten, wie sie sich in *Amorpha* im Goldenen Schnitt und der Darstellung geometrischer Formen zeigen, implizieren eine geistige Ordnung. Sie verraten auch den Einfluss aus der Naturwissenschaft, ihre Verwendung resultiert aber gerade aus dem Wunsch, die innere Gesetzmäßigkeit der äußeren Erscheinungen, eine transzendente Wahrheit, zum Ausdruck zu bringen. Der Eindruck von Harmonie und Einheit im Werk visualisiert Ordnung, kein Chaos: „Geht man von der pythagoräisch-platonischen Auffassung aus, daß die Einheit dem Geistigen näher sei als die Vielheit, so wird übrigens auch klar, weshalb eine auf das Geistige gerichtete Kunst von der Vielfalt und Zufälligkeit der Erscheinungen wegstrebt [...].“ (Fischer 1980: 51)

Im Goldenen Schnitt, so Richter (zit. n. Beutelspacher/Petri 1989: 102), berühren sich „mystische Weltbilder vergangener Zeiten [...] mit modernsten Erkenntnissen in den Naturwissenschaften und der Mathematik [...]. Das Verhältnis des goldenen Schnitts, die proportio divina [...], charakterisiert in subtiler Weise die letzte Bastion von Ordnung im Chaos.“

Die spirituelle Qualität des Ornaments hängt mit seiner rhythmischen Struktur zusammen. Ähnlich wie der Rhythmus in der Musik übt das Ornament durch die Wiederkehr ähnlicher und identischer Formen eine suggestive Kraft auf die BetrachterInnen aus. Nietzsche spricht sogar von einem Zwang, den der Rhythmus auslöse. Er erklärt, warum gerade Musik und rhythmische Gebete in spirituellen Kontexten zum Einsatz kommen:

„Es sollte vermöge des Rhythmus den Göttern ein menschliches Anliegen tiefer eingepägt werden [...]. Vor allem aber wollte man den Nutzen von jener Überwältigung haben, welche der Mensch an sich beim Hören der Musik erfährt: der Rhythmus ist ein Zwang; er erzeugt eine unüberwindliche Lust, nachzugeben, mit einzustimmen; nicht nur der Schritt der Füße, auch die Seele selber geht dem Takte nach – wahrscheinlich, so schloß man, auch die Seele der Götter! Man versuchte sie also durch den Rhythmus zu *zwingen* und eine Gewalt über sie auszuüben: man warf ihnen die Poesie wie eine magische Schlinge um.“ (Nietzsche 1999: 87f)

Das Ornament weist ebenfalls eine metrische Ordnung auf und wird daher in Riten und Beschwörungen verwendet. Aufgrund ihrer Suggestivkraft eignen sich Ornamente für die Darstellung, aber auch zur Durchsetzung profaner wie sakraler Macht, so Zitko (2001: 59).

Die ornamentalen Formen in *Amorpha* erfüllen zwei Funktionen: Sie drücken eine höhere, geistige Wahrheit aus und verstärken die performative Kraft des Gemäldes.

Licht- und Farbsymbolik

In *Amorpha, fugue à deux couleurs* ist die Darstellung von Licht und Farbe bedeutsam. Licht wird in der Lichtmetaphysik Plotins und des Neuplatonismus als Ausstrahlung des höchsten

Geistigen verstanden. Wo es auf Materie trifft, entsteht Farbe. Analog dazu entsteht die Form: Als Ausstrahlung einer Idee verleiht sie dem Stofflichen Gestalt. Die Vorstellung, dass sich Gott bzw. das höchste Geistige im Licht offenbare, war für die mittelalterliche Kunst, aber auch für die Malerei der Moderne von entscheidender Bedeutung (Fischer 1980: 52f). Kupka war vom farbigen Licht gotischer Glasfenster fasziniert (Ausst.Kat. 2003: 76). Die Glasmalerei, so erwähnt Kupka in einem Manuskript, sei das beste Medium, um das auszudrücken, was er suche (Rowell 1976: 142). Der Farbauftrag in *Amorpha* weist auf Kupkas Vorliebe für die Glasmalerei hin. Kupka trug die Farbe in vielen übereinandergelegten kurzen Pinselstrichen auf. Der Farbauftrag setzt sich aus vielen einzelnen Farbtönen zusammen. Dadurch bekommen die Farben einen emailleartigen Glanz. Die Farben scheinen von innen heraus zu leuchten, transparente Stellen verstärken den lichtdurchlässigen Charakter und verweisen deutlich auf Kupkas Orientierung am Verfahren der Glasmalerei (Ausst.Kat. 2003: 76). Fischer (1980: 50) weist darauf hin, dass die moderne Malerei in der Darstellung transparenter Dinge auf eine alte Bildtradition zurückgreift. Das Transparente, Lichtdurchlässige wurde beispielsweise bereits in der ottonischen Buchmalerei eingesetzt, um das Geistige zu symbolisieren.

Auch die Kombination der Farben Rot und Blau deutet womöglich darauf hin, dass Kupka sich in der Darstellung des Geistigen auf die christliche Kunst bezog. Die Kleidung der Mutter Gottes wird in vielen Gemälden in den Farben Blau und Rot wiedergegeben (Rombold 1980: 26).⁸⁷ Die Verwendung gegensätzlicher Farben, die sich zu einer Einheit verknüpfen, rückt das Gemälde aber auch in die Nähe okkultur (hermetischer) Quellen. Der Blau-Rot-Kontrast im Speziellen könnte auch auf anthroposophische Einflüsse zurückgehen (siehe 3.1.3.).

Im *Amorpha*-Gemälde erstrahlt eine transzendente Wahrheit scheinbar ebenfalls in einem geistigen Licht. Kupka spricht im Zitat am Beginn dieses Kapitels von der Funktion des Lichtes im Gemälde, das „Geheimnis des Lebens“ und das „Verständnis der Welt“ zu übertragen.⁸⁸

Spatz (1979: 126, 128) weist auf Kupkas Interesse für die spirituelle Bedeutung des Lichts hin. Sie (ebd.) führt an, dass Kupka vermutlich auch von einem vedischen Text beeinflusst wurde, demzufolge Gott seine weiße Lichtstrahlung in eine vielfarbige Schöpfung verwandelte. Eine ähnliche Auffassung vertraten auch die TheosophInnen. Blavatsky übernahm dieses Bild des weißen Lichts, um eine ewige Wahrheit, die den Menschen eigen sei, auszudrücken (ebd.: 354). Weißes Licht ist in diesen Glaubensvorstellungen ein Symbol der primordialen Einheit. Kupka unterschied, so Spatz (ebd.: 128), zwischen diesem essentiellen und dem natürlichen Licht. Die strahlend-leuchtend weiße Farbe in *Amorpha* drückt vermutlich diese höhere

⁸⁷ Siehe beispielsweise *Pieta* von Giovanni Bellini (1469); Raphaels *Sixtinische Madonna* (1512/13) oder *Madonna im Grünen* (1506); Jan van Eycks *Madonna in der Kirche* (1425) oder *Lucca Madonna* (1435); Petrus Christus' *Madonna in der Stube*; Michelino da Besozzos *Madonna im Rosengarten*; Tizians *Pesaro-Madonna* (1519–1528); Michelangelos *Hl. Familie* (Tondo Doni, 1506–1508); Rubens *Hl. Familie unter dem Apfelbaum* (um 1630); Antonis van Dycks *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* (um 1630) und viele mehr.

⁸⁸ Dass die Darstellung von Licht herangezogen wird, um etwas Heiliges bzw. eine Wahrheit auszudrücken, wird auch an Redewendungen ersichtlich wie „mir geht ein Licht auf“, „ins Licht rücken“, „Licht in eine Sache bringen“ etc.

Wahrheit, jene ursprüngliche Einheit aus, wonach alle Schöpfung von einer geistigen Kraft, die sich im Licht manifestiert, abstammt.

Um die spirituelle Symbolik näher zu bestimmen, wird *Amorpha, fugue à deux couleurs* auf mystische und okkulte Elemente untersucht.

Mystische Elemente in *Amorpha, fugue à deux couleurs*

Um die Frage zu beantworten, wie sich mystische Einflüsse auf Kupka in *Amorpha, fugue à deux couleurs* widerspiegeln, muss vorerst der Begriff der Mystik⁸⁹ näher erklärt werden: Das Wort „Mystik“ leitet sich, so Galbreath (1988: 378), vom griechischen Wort *mýstēs* „der in die Geheimlehren Eingeweihte“ oder *mýein* „sich schließen“ ab. Es hat seinen Ursprung in den Mysterienreligionen des Altertums, die nur wenigen Eingeweihten zugänglich waren. Bridges (1970: 4, zit. n. Galbreath 1988: 378) versteht Mystik als „selbstlose, unmittelbare, transzendente, vereinigende Erfahrung Gottes oder der letzten Realität sowie die Interpretation dieser Erfahrung durch den Erfahrenden.“ Das Einssein, die *unio mystica*, die Vereinigung mit Gott bzw. das Innewerden der letzten Wahrheit (z. B. Gott, das Eine, Brahma, Tao oder die undifferenzierte Ganzheit), kennzeichnet eine mystische Erfahrung.⁹⁰ Die mystische Erfahrung ist die „Gewahrwerdung einer letzten, nicht-sinnlichen Ganzheit in allen Dingen, einer Einheit oder des Einen, zu dem weder die Sinne noch die Vernunft zu dringen vermögen ... Sie übersteigt gänzlich unser sinnlich-intellektuelles Bewußtsein.“ (Stace 1960: 14f, zit. n. Galbreath 1988: 378) Die innere Schau der MystikerInnen hat das Erkennen der formlosen geistigen Wahrheit zum Ziel (Kern 1980: 128).

Dies rückt die Mystik in die Nähe der gegenstandslosen Malerei. Kupka nahm eine ähnliche Haltung ein, auch er wollte das Wesen hinter den Erscheinungen der Welt erkennen.

Fischer (1980: 57) räumt ein: „Es ist [...] daran zu erinnern, dass das Problem des Ungegenständlichen ja keineswegs von der bildenden Kunst zuerst aufgeworfen wurde, sondern dass es von alters her ein Problem der Mystik ist.“

Nicht auf die äußeren Erscheinungen, sondern auf die inneren Gesetzmäßigkeiten bezieht sich der Erkenntniswille der MystikerInnen und vieler PionierInnen der abstrakten Malerei. Das heißt, zwischen abstrakter Kunst und Mystik gibt es, wie Kern (1980: 127) hervorhebt, strukturelle Entsprechungen. In *Amorpha, fugue à deux couleurs* wird ein Gefühl des Einsseins evoziert, der Einheit aller Dinge. *Amorpha*, Kupkas Credo, scheint dem leeren Seelenspiegel

⁸⁹ Der Begriff Mystik ist komplex und lässt sich schwer fassen. Er erfuh viele Bedeutungswandlungen (Bußmann 2008: 14). Im heutigen Sprachgebrauch wird Mystik als Ausdruck für das Geheimnisvolle, Nicht-Rationale verwendet (Galbreath 1988: 378).

⁹⁰ Der mystischen Erfahrung geht eine intensive spirituelle Vorbereitung voraus. Um innere Ruhe und Gelöstheit zu erreichen, bedarf es der Meditation. Meditiert wird beispielsweise durch das Wiederholen von Gebeten, Gesängen, Mantren, das Betrachten von Gemälden oder Mandalas, Fasten, Atemübungen und Yoga etc. Doch diese Methoden führen nicht automatisch zu einer mystischen Erfahrung, diese ist nämlich ein Gnadenakt. Passivität kennzeichnet eine mystische Erfahrung, sie wird erlitten (Galbreath 1988: 379; Bußmann 2008: 13, 20).

der MystikerInnen zu entsprechen, auf den sich die Erfahrung von der letzten Wahrheit, dem Einssein, übertragen hat (Kern 1980: 128).

Okkulte Elemente in *Amorpha, fugue à deux couleurs*

Der Begriff des Okkultismus ist ähnlich komplex wie jener der Mystik. Das Okkulte (lat. *occultus* „verborgen“) meint, vereinfacht ausgedrückt, die geheimen bzw. verborgenen Bereiche der Wirklichkeit. Okkultismus ist eine Sammelbezeichnung für ganzheitliche Weltanschauungen, die vom Glauben gekennzeichnet sind, Geheimwissen zu übersinnlichen, geheimnisvollen und wissenschaftlich noch unerforschten Bereichen der Natur, des Kosmos und der menschlichen Psyche zu besitzen (Fuchs-Heinritz et al. 2011: 482; Hillmann 2007: 463). Ihre AnhängerInnen befassen sich mit Phänomenen⁹¹, die dem normalen Erkennen und Verstehen verborgen und nur durch das Erwerben spezieller Fähigkeiten erfahr- bzw. auch beeinflussbar sind.⁹² Ein Kennzeichen vieler okkulten Lehren ist, dass sie vor Nichtinitiierten geheim gehalten werden (Galbreath 1988: 381).

Tuchman (1988: 19) arbeitete grundlegende Ideen heraus, die in den meisten okkulten und mystischen Weltbildern vorkommen:

„das Universum als einzige, lebendige Substanz; auch Geist und Materie sind eins; alle Dinge entwickeln sich aus dialektischer Gegensätzlichkeit, so dass das Universum Gegensätze umfasst – Männlich-Weiblich, Licht-Dunkel, Vertikal-Horizontal, Positiv-Negativ; alles entspricht einander in universeller Analogie, oben wie unten; Imagination ist real; und Selbstwahrnehmung kann durch Erleuchtung eintreten, durch Zufall oder äußere Einwirkung: Hitze, Feuer oder Licht.“

Zusammengefasst lassen sich fünf Prinzipien okkulten Literatur festmachen: kosmische Metaphorik, Vibrationen, Synästhesie, Dualität und heilige Geometrie. Kosmische Metaphorik bezeichnet die mystische Lehre von der einzigen lebendigen Substanz des Universums. Diese Substanz umfasst auch jene den Menschen zugrundeliegenden Kräfte.⁹³ In vielen okkulten Texten findet sich die Annahme, dass Vibrationen die alles gestaltenden Kräfte seien. Ein weiteres Merkmal vieler okkultistischer SchriftstellerInnen und KünstlerInnen ist die Beschäftigung mit Synästhesien, der Überschneidung von Sinneswahrnehmungen wie z. B. dem Farbenhören. In okkulten Weltbildern waltet das Gesetz der Dualität. Eine universelle Analogie, „wie oben, so unten“, charakterisiert das Universum. Es besteht aus Polaritäten wie männlich/weiblich, Licht/Dunkelheit, horizontal/vertikal. Alles im Universum hat ein dialektisches Gegenbild. Balzac schrieb: „Wenn du allen menschlichen Dingen auf den Grund

⁹¹ Zu okkulten Praktiken zählen z. B. Wahrsagen, Pendeln, Geister- und Totenbefragungen etc. (Hillmann 2007: 643). Unter Okkultismus fallen auch Theorien, die dem bestehenden wissenschaftlichen Verständnis entgegenstehen (z. B. Ufos, Astronauten im Altertum, Außerirdische etc.); Psi-Phänomene (außersinnliche Wahrnehmungen wie z. B. Hellsehen, Telepathie, Psychokinese); transpersonale Erlebnisse (Offenbarungszustände, Spiritismus) etc. (Galbreath 1988: 382).

⁹² Oft ist es schwierig, mystische von okkulten Lehren zu unterscheiden. Jedoch weist Galbreath (1988: 378) darauf hin, dass es in der Mystik nicht wie im Okkultismus um die Aneignung besonderer Fähigkeiten oder um die Handhabung verborgener Kräfte und Wesen gehe.

⁹³ Der deutsche Mystiker Jakob Böhme (zit. n. Tuchman 1988: 25) schreibt: „Das ewige Centrum des Lebens Geburt und der Wesenheit ist überal, Wann du einen kleinen Circkel schleust, als ein kleines Körnlein, so ist darinnen die ganzte Geburt der Ewigen Natur.“

gehst, wirst du den schrecklichen Antagonismus zweier Kräfte finden, der das Leben hervorbringt. Die Bewegung bringt durch den Widerstand eine Verbindung hervor: das Leben.“ (zit. n. Tuchman 1988: 20)

Der Rückgriff auf die heilige Geometrie vieler Okkultismus-Interessierter geht einher mit dem Wunsch, das Unveränderliche in der Welt wiederzugeben. Geometrische Formen stellen in dieser Vorstellung die Grundlage aller anderen Formen dar: „In der heiligen Geometrie werden die vielfältigen abstrakten Wahrheiten in geometrischen Formen mit mystischen Inhalten verknüpft.“ (Tuchman 1988: 30) Das Erforschen geometrischer Gesetze war begleitet von der Suche nach der fundamentalen Urform oder Lebensform. Sie wurde vielfach als Thyrsus, Spirale oder der Lemniskate wiedergegeben (Tuchman 1988: 20–32).

In Kupkas *Amorpha* kommen beinahe alle okkulten Prinzipien zum Ausdruck. Der Bezug zur heiligen Geometrie stellt sich v. a. über die Kreisformen her. Welsh (1988: 81) nimmt an, dass sie einerseits auf die runden Blätter der Lotusblume zurückgehen, wie sie in *Le Commencement de la vie* (Abb. 15) vorkommen und die kosmische Geburt und die Kontinuität der Bewegung ausdrücken. Andererseits könnte Kupkas Gemälde mit mehreren Scheiben, so Welsh (ebd.: 81f), auch vom theosophischen Diagramm *La chaîne planétaire* (*Planetarische Kette*, Abb. 12) beeinflusst worden sein. Dieses Diagramm thematisiert die Wechselwirkungen zwischen Involution (Absteigen des Geistes in die Materie) und Evolution (Aufsteigen des Geistes über die Materie) und somit das Wechselverhältnis zwischen Mikro- und Makrokosmos.

Das Gesetz der Dualität ist in *Amorpha* in unterschiedlicher Weise ebenfalls präsent: rot/blau, schwarz/weiß, hell/dunkel, kleinteilig/groß, schnell/langsam, laut/leise, heiß/kalt, männlich/weiblich usw. Im Titel sowie der blau-roten Form, die mit Klängen assoziiert wird, taucht der Bezug zur Synästhesie auf.⁹⁴ Auch die Vorstellung vom Universum als einzige lebendige Substanz harmoniert mit den Sehweisen aus der Segmentanalyse. Möglicherweise verkörpert die blau-rote Form in *Amorpha* auch die grundlegende Urform des Lebens. Dass Vibrationen die grundlegenden Kräfte im Universum seien, ist in *Amorpha* nicht ersichtlich.

Der Einfluss aus der (Natur-)Wissenschaft

Neben Einflüssen aus okkulten Texten zeigen sich auch solche aus wissenschaftlichen Arbeiten. Die zahlreichen astronomischen Bezüge wurden schon mehrfach erwähnt, auch die Assoziationen der Kreisformen mit Zellen. Dieses Gemälde bringt zum Ausdruck, dass die Teilung bzw. Vereinigung von Zellen die Entstehung von Leben bedingt. Die Gestaltung der weißen Scheiben in *Amorpha* ist wesentlich auf Kupkas Arbeit mit dem Mikroskop in einem Biologielabor und sein Interesse für Astronomie zurückzuführen. Der Einfluss aus der Astronomie zeigt sich auch in der Bildkomposition. Das Bild gibt den Blick auf ein kosmisches Ereignis wieder – es zeigt den „Vogelperspektive-Effekt“ (Anděl 1997: 85), eine

⁹⁴ Kupka (2001: 64) teilt in seinem Buch synästhetische Wahrnehmungserfahrungen mit: „So kann ich mich dem nicht erwehren, einen Ton, den ich vor mehreren Jahren als weich orangefarbig bezeichnete, heute als bleibblau empfinde [...]“

gesamtheitliche Perspektive, die „auf eine großzügige Weise die gesamte Breite einer phänomenalen Welt vom Mikrokosmos bis zum Makrokosmos [überblickt].“ (ebd.: 86) Diese Perspektive zeugt vom Einfluss astronomischer Photographien. Auch der viszerale Charakter der rot-blauen Form, der in der Segmentanalyse zum Vorschein trat und auf den auch Srp (1995: 332) hinweist, steht womöglich mit Kupkas physiologischen Studien im Zusammenhang. Der Einfluss aus der Mathematik wird über den Goldenen Schnitt ersichtlich. Kupkas Raum-Zeit-Darstellung in *Amorpha* wurde laut Shaw-Miller (2002: 140) von Bergson⁹⁵ beeinflusst.⁹⁶

In *Amorpha* ist alles in Bewegung: “Every astral body formed by rotations ... every movement gives a form to matter, chemical action in minerals, marine plants, land plants, fishes, insects, birds, quadrupeds, and bipeds.” (Kupka, zit. n. Spate 1979: 123)

Diese Vorstellung speist sich, so Spate (ebd.: 123f), sowohl aus Blavatskys Ansichten über die zyklische Evolution, die sich vom Anorganischen über die Pflanzen- und Tierwelt sowie den Menschen bis zu einer spirituellen Ebene vollzieht,⁹⁷ als auch aus Bergsons Theorien über den permanenten Wandel und den kontinuierlichen Schöpfungsprozess in der Natur.

An dieser Stelle ist auf die Schwierigkeit hinzuweisen, Themenbezüge, die in *Amorpha* auftauchen, *entweder* esoterischen *oder* wissenschaftlichen Einflüssen zuzuordnen. Viele sind beiden Kategorien zuzurechnen. In *Amorpha* spiegelt sich zwar deutlich Kupkas Auseinandersetzung mit naturwissenschaftlichen Arbeiten und esoterischen Anschauungen aller Art wider, jedoch zeigt das Gemälde den (gelungenen) Versuch, diese spannungsvollen Einflüsse in Einklang zu bringen.

Amorpha, fugue à deux couleurs macht Kupkas Vorstellung von einer „anderen“ Welt sichtbar. Diese ist gespeist von spirituellen Auffassungen und wissenschaftlichen Erkenntnissen. Das Gemälde macht sichtbar, dass Kupka auf seiner Suche nach einer transzendentalen Wahrheit widersprüchliche Einflüsse heranzogen hat und sich aus ihrer Verknüpfung ein eigenes Modell zur Erklärung übergreifender Zusammenhänge schuf. Es zeigt, dass Kupka die Spannung zwischen diesen Einflüssen zu lösen versucht, indem er sie zu einem harmonischen, geordneten Weltbild verbindet.

Kupkas *Amorpha* verdeutlicht, dass sich die KünstlerInnen in der abstrakten Malerei zurückeroberten, was durch den Aufschwung von Wissenschaft und Technik ein Stück weit

⁹⁵ v. Beyme (2005: 494) weist auf den starken Einfluss der Philosophie Bergsons auf die französische Avantgarde hin. Seine Philosophie des *élan vital* wurde von vielen KünstlerInnen, auch von Kupka, aufgenommen. v. Beyme ist der Ansicht, dass der Einfluss Bergsons deshalb so stark war, weil seine Philosophie ein Handwerkszeug bot, den Maschinerismus, Positivismus und Materialismus zu überwinden. Das Organische, als Gegenbild dazu, wurde von zahlreichen KünstlerInnen magisch überhöht.

⁹⁶ Kupka (zit. n. Rowell 1976: 41) schreibt: „Bewegung ist nichts anderes als eine Reihe von verschiedenen Stellungen im Raum.“ Nach Bergson eliminiert unser Verstand die Zeit. Die Zeit wird vom Verstand als Medium verwendet, d. h., sie wird als Raum wahrgenommen. Dauer wird durch Ausgedehntes ausgedrückt. „Die Sukzession in der Zeit bekommt die Form einer stetigen Linie.“ (Müller 2009: 3f)

⁹⁷ Kupka zitierte, so Spate (1979: 352), folgende Zeilen aus Blavatskys Buch *Doctrines secrètes* (1888): „La pierre devient plante; la plante devient animal; l’animal devient homme; l’homme devient esprit, et l’esprit devient dieu.“

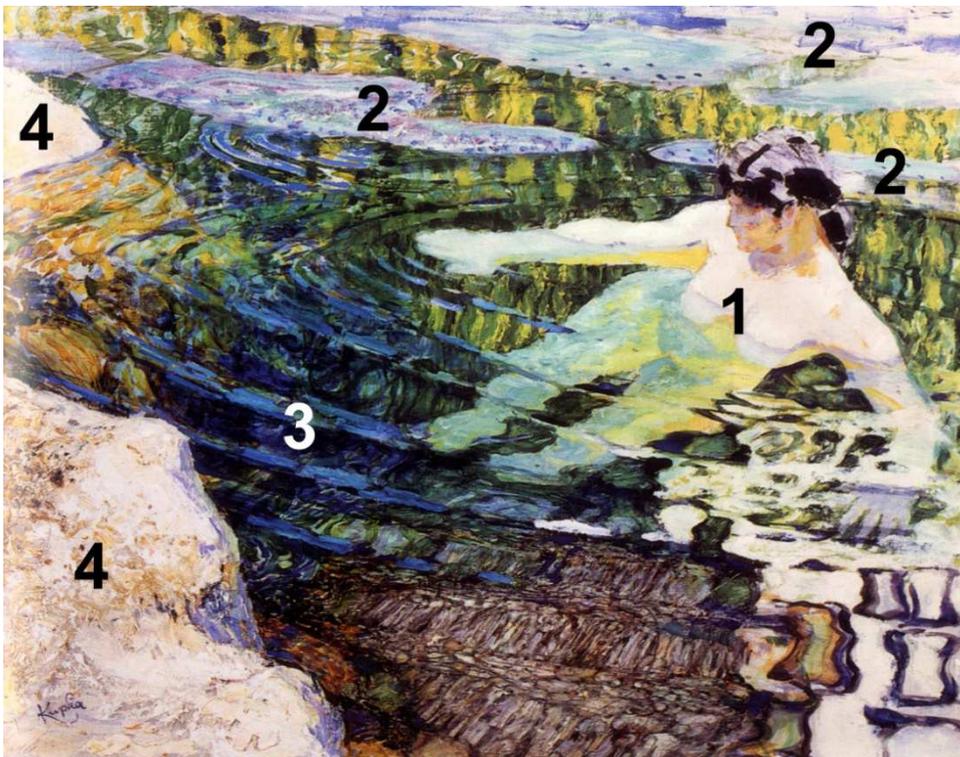
verlorengegangen war: das Spirituelle, Mystische und Geheimnisvolle; ihre Intuitionen und Visionen; die Betonung der Gefühlsebene und des Subjektiven. Die BetrachterInnen tauchen ein in geheimnisvolle Sphären, die vernunftmäßig kaum fassbar sind. Sie werden nicht mit rationaler Klarheit oder einer positivistischen Bestandsaufnahme des sichtbar Gegebenen konfrontiert. Nicht die wissenschaftliche Logik, die die Dinge voneinander trennt und dadurch ihre übergeordnete Zusammengehörigkeit übersieht, kommt zum Ausdruck. Stattdessen enthüllt Kupkas *Amorpha*, die Oberfläche der Erscheinungen durchdringend, deren inneres Wesen und fasst sie zu einer harmonischen Ordnung zusammen. Das Verständnis vom Wesen der Dinge erhielt der Maler aber nicht nur aus seiner Intuition und mediumistischen Gaben, sondern gerade auch aus der Auseinandersetzung mit wissenschaftlichen Theorien und esoterischen Lehren.

3.2. Analyse des Gemäldes *L'Eau, la Baigneuse*

Analog zur Vorgehensweise der ersten Bildanalyse erfolgt nun jene des zweiten Gemäldes.

3.2.1. Analysephase 1

Dokumentation des Wahrnehmungsprozesses



Ich nahm zuerst den Körper der Frau wahr. Mein Blick wanderte entlang des Körpers zum Kopf der Frau und anschließend zu dem hellblauen, nebelartigen Gebilde hinter ihrem Haupt. Danach richtete sich mein Augenmerk auf die blau-weiße Fläche am oberen Bildrand, welche ich als Himmel wahrgenommen habe. Von dort ging mein Blick weiter nach links, wo sich eine dritte, ähnlich gestaltete, langgezogene Farbfläche befindet. Aufgrund der ähnlichen Malweise und farblichen Gestaltung nahm ich die drei hellblauen Bildelemente als zusammengehörig wahr. Dunkelblaue Wellenformen unterhalb der langgezogenen, zartblauen Fläche zogen meine Aufmerksamkeit auf sich, mein Blick folgte den Wellenlinien bis zum rechten Bildrand unterhalb der Hand der Frau. Von den weißen, kleinteiligen Gebilden wanderte mein Blick nach links, wo ein großer Felsblock ins Bild zu ragen scheint. Mir fiel die Signatur „Kupka“ auf. Zum Schluss erspähte ich den kleinen Felsblock darüber.

Ersteindruck

Das Bild erzeugt den Eindruck, dass die darauf zu sehende Frau in ihre Umgebung eingebettet ist bzw. sie von ihrer Umgebung nahezu absorbiert wird. Das Wasser umspielt ihren Körper nicht nur, sondern scheint ihn aufzulösen, einzunehmen, sich mit ihm zu vereinigen. Die Grenzen zwischen den verschiedenen Bildelementen verschwimmen: Es ist nicht klar auszumachen, wo das Wasser aufhört und der Himmel anfängt; unterschiedliche Aggregatzustände sind als solche nicht klar voneinander unterscheidbar. Die Person wirkt aufgrund der instabilen Körperhaltung hilflos, sie wird von ihrer Umgebung aber nicht bedroht, sondern scheint gut aufgehoben zu sein. Das Bild strahlt trotz der flirrenden Formen und Farben Ruhe aus. Die Frau geht in der Natur auf, sie ist ein unabtrennbarer Teil von ihr. Die Farben und bewegten Formen des Bildes lassen die Vorstellung von Wachstum und Dynamik entstehen.

Formale Bildbeschreibung⁹⁸

Das 63 × 80 cm große Gemälde zeigt eine nackte Frau im Wasser. Die Wasseroberfläche ist unruhig, Wellen breiten sich zu den Bildrändern hin aus und bringen Bewegung ins Bild. Urheber des größeren Wellenkreises ist die Frau: Sie erzeugt mit ihrem rechten Arm Wellen. Die Frau wirkt, obwohl Bewegung mit dem Arm angedeutet ist, im Vergleich zu den kreisenden Wellen und den flirrenden, emporsteigenden bzw. fallenden gelben, grünen und orangen Formen statisch. Die Frau scheint vom Wasser getragen zu werden. Ihr Körper ist entlang der Diagonale von der linken unteren zur rechten oberen Bildecke ausgerichtet. Die Signatur des Malers ist ebenfalls diagonal gestellt und „zeigt“ auf die Frau. Der Körper der Frau befindet sich im Mittelgrund des Bildes. Sie ist jedoch nicht mittig ins Bild gesetzt, sondern der Großteil ihres Körpers ist in der rechten oberen Bildhälfte, nahe beim rechten

⁹⁸ Die formale Beschreibung ist kurzgehalten, da die einzelnen Segmente im Zuge der Interpretation ebenfalls beschrieben werden.

Bildrand positioniert. Mit dem linken Arm scheint sie sich abzustützen – worauf, ist allerdings unklar.

Das klare Wasser gibt den Blick auf den Untergrund frei. Im Wasser spiegeln sich verschiedene Formen und Farben, die eine flirrende, vibrierende Dynamik erzeugen. Eine dunkelblaue Stelle weist auf die Tiefe des Wassers hin. Die Füße der Frau befinden sich in diesem dunklen Bereich des Bildes, ihr Körper ist von einer Aufwärtsdynamik erfasst, er strebt zur rechten oberen Bildecke.

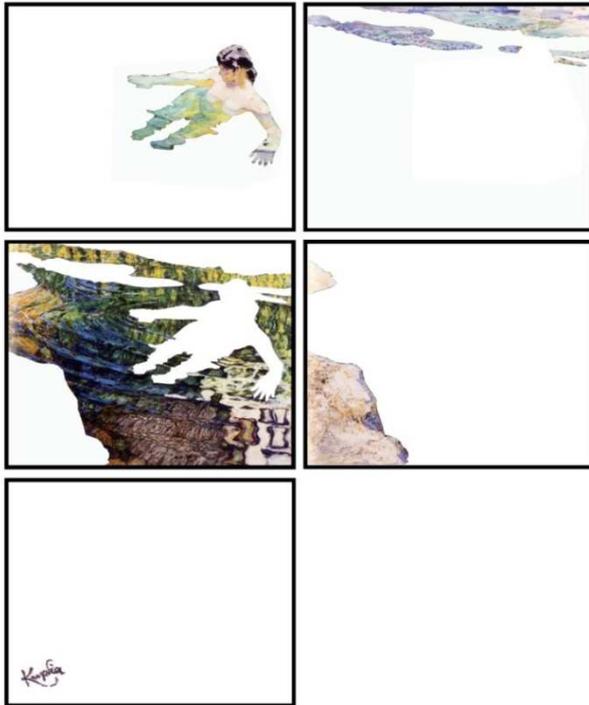
Die beiden Felsen am linken Bildrand verleihen dem Bild Stabilität. Der Felsblock, der im Vordergrund ins Bild ragt, wirkt mächtig. Die Felselemente schließen das Gewässer mit der Badenden ein. Mithilfe der Darstellung raumgreifender Wellenkreise und des kleinen Felsens am linken oberen Bildrand wird Räumlichkeit suggeriert. Der zweite Felsen ist nicht nur kleiner als jener im Bildvordergrund, sondern weist blassere Farben auf und ist ungenauer dargestellt. Die Oberflächenbeschaffenheit des größeren Felsens ist im Unterschied zu der des kleineren deutlich erkennbar. Die Farbperspektive bleibt allerdings auf dieses Bildelement beschränkt: Die Spiegelungen im Wasser weisen durchgängig dieselben kräftigen Farben auf. Dadurch wird die Tiefenwirkung wiederum zurückgenommen.

Das Wasser beansprucht den Großteil der Bildfläche. Die Frau nimmt ähnlich viel Platz ein wie die Felselemente. Unklar bleibt, ob die hellblauen nebelartigen Bildelemente zum Wasser gehören oder nicht.

Das Gemälde weist kräftige, klare Farben auf. Kühle Blau- und Grüntöne überwiegen und bilden in Verbindung mit den warmen gelben und orangen Farben starke Kontraste. Besonders die Frau sticht ins Auge, da sich der weiße Oberkörper und das Schwarz der Haare von der Umgebung abheben. Kupka verwendete eine offene, durchlässige Malweise: Die Konturen verschwimmen bzw. lösen sich zum Teil gänzlich auf. Da an einigen Stellen das Weiß der Leinwand durchzuschimmern scheint, könnte der Eindruck entstehen, dass das Gemälde unvollendet sei. Im Bereich des rechten Arms der Frau löst sich das Bild in geometrisch anmutende Formen auf. Diese greifen auf den menschlichen Körper über.

Segmentbildung

Ausgehend vom Wahrnehmungsprozess und der formalen Bildbeschreibung habe ich folgende fünf Bildsegmente bestimmt. Bezugnehmend auf Müller-Doohms (1997: 104) Vorschlag, Bild und Textelemente im Analyseprozess vorerst zu trennen, habe ich die Signatur des Künstlers als eigenes Segment gewählt.



Die Reihenfolge der interpretierten Segmente folgt dem Wahrnehmungsprozess.

3.2.2. Analysephase 2

Es folgt nun die Analyse der Bildsegmente und ihres Zusammenhangs hinsichtlich indexikalischer, symbolischer, auch ikonographischer, ikonologischer und ikonischer Bedeutungen.

Segment 1



Im ersten Segment ist eine Person zu sehen. Die Darstellung weiblicher Brüste, Bauch- und Hüfttrundungen verweist auf das Bild einer Frau. Die Profildarstellung des Kopfes zeigt eine kleine, zierliche Nase und ein kleines, spitzes Kinn. Schultern und Arme der Person wirken muskulös und kräftig – man würde sie eher an einem männlichen Körper vermuten. Die Geschlechtsdarstellung ist nicht vollkommen eindeutig, jedoch überwiegen jene Merkmale, die für die Darstellung einer Frau sprechen.⁹⁹

Der rechte Arm der Frau ist ausgestreckt, der linke abgewinkelt. Die Armhaltung erzeugt den Eindruck, dass die Frau mit dem rechten Arm jemanden oder etwas auf Distanz hält oder sich mit der Hand nach vorne tastet, sich gleichzeitig mit der linken Hand abstützt. Die Körperhaltung wirkt instabil, der Körperschwerpunkt der Frau ist nach hinten verlagert. Die Frau steht nicht in aufrechter Position auf einem Untergrund, die Füße ruhen nicht auf dem Boden. Die Stellung der Füße ist nicht parallel. Auch die perspektivische Darstellung unterscheidet sich: Der linke Fuß ist stärker von der Seite zu sehen als der rechte. Die Beine haben ungewöhnliche Ausbuchtungen, sie wirken kraftlos, nach unten schlackernd. Die Hüfte und Beine scheinen nach links oben zu entgleiten, als würde eine Kraft der Frau den Boden unter den Füßen wegziehen. Die Armhaltung erzeugt den Eindruck, dass die Frau sich mit den Armen ausbalanciert. Die Körperdarstellung lässt die Person in einem Zustand der Schwerelosigkeit erscheinen, womöglich schwebt oder fliegt sie. Eine Frau, die ohne technische Hilfsmittel fliegt, weckt die Assoziation eines Wesens mit übernatürlichen Fähigkeiten, also beispielsweise eines Engels oder eines gottähnlichen Wesens.

Der Kopf ist im Profil dargestellt, er ist nach rechts gedreht und leicht nach unten geneigt. Die Blickrichtung der Frau ist nicht eindeutig zu eruieren. Die Kopfhaltung legt nahe, dass sie in Richtung ihrer rechten Hand blickt. Da aber die Augen nicht erkennbar sind, ist auch denkbar, dass sie geschlossen sind. Das Gesicht ist unscharf wiedergegeben, Mund und Augen sind mithilfe orange-rötlicher bzw. brauner Farbflecken angedeutet. Nase und Wangenknochen sind durch eine bläulich-violette Farbe betont. Die Farbe des restlichen Gesichts und des Halses sticht durch einen hellen Orange-Ton hervor. Das Schwarz der Haare stellt einen großen Kontrast zum Körper dar. Das füllige Haar ist zu einem Pferdeschweif zusammengebunden. Der Scheitel ist durch einen breiten schwarzen Pinselstrich betont. Der obere Teil des Kopfes ist nicht deckend gemalt, die weiße Leinwand tritt deutlich zwischen den Pinselstrichen hervor. Nicht nur diese Stelle ist skizzenhaft dargestellt: Auch der Oberkörper, welcher im Gegensatz zum Gesicht fast ganz weiß ist, erweckt den Eindruck, dass das Segment unvollendet ist. Der Körper der Frau ist nicht detailliert wiedergegeben. Die Hände sind verschwommen dargestellt: Die Finger der rechten Hand sind angedeutet, die linke Hand ist flach, allein die Umrisse verweisen auf eine menschliche Hand mit fünf Fingern. Brustwarzen sind nicht dargestellt, die Gesichtszüge sind nicht deutlich erkennbar. Aufgrund der unscharfen Gesichtszüge und der relativ ungenauen Darstellungsweise des Körpers ist die Individualität

⁹⁹ Die Ungereimtheit in der Geschlechtsdarstellung könnte auf männliche Züge der Dargestellten verweisen.

der Person stark reduziert. Aus diesem Grund ist nicht anzunehmen, dass es sich um eine indexikalische Darstellung einer bestimmten Person handelt.

Die Malweise deutet darauf hin, dass es nicht in der Absicht des Künstlers stand, eine naturalistische Darstellung einer Frau anzufertigen.¹⁰⁰ Durch den skizzenhaften Charakter wird der Prozess der Bildherstellung in den Vordergrund gerückt. Dadurch gelangt ins Bewusstsein, dass der Maler der Schöpfer der dargestellten Frau ist und sie aus Formen und Farben *entstehen lässt*. Die Darstellung ermöglicht zwar eindeutig, das Segment als Bild einer Person erkennen zu können, jedoch könnte die Reduktion der Details darauf hinweisen, dass der Frau im Bild eine zweitrangige Rolle zukommt.

Andererseits könnte die ungenaue Wiedergabe des menschlichen Körpers bedeuten, dass sich die Frau in Entwicklung befindet. Der Prozess ihrer Entstehung ist noch nicht abgeschlossen, sie wird sich weiterentwickeln. Das Segment zeigt jedoch eindeutig das Bild einer lebendigen Frau: Die Körperhaltung deutet auf Körperspannung hin, das Gesicht wirkt aufgrund der warmen Farben durchblutet.

Noch nicht angemessen zur Sprache gekommen ist die verkürzte Darstellung der Arme und Beine. Letztere fallen auch aufgrund der zahlreichen Ausbuchtungen und der untypischen Farbgestaltung der Haut auf. Die linke Hand schließt unmittelbar an den Ellbogen an. Schlieren in unterschiedlichen Blau- und Violetttönen umspielen den verkürzten Arm, die Hand ist durch kräftige blaue Streifen betont. Die Konturen des Armes und der Hand sind stark verschwommen, der Arm ist nicht plastisch dargestellt. Der rechte Arm weist knapp unter dem Ellbogen einen hellblauen Farbton auf und ist etwas verkürzt. Die einzelnen Finger sind kaum erkennbar. Die Beine der dargestellten Frau muten fremdartig an. Die Füße sind grob gemalt, die Zehen sind nur angedeutet. Die Beine sind im Vergleich zum Oberkörper zu kurz, auch sie sind verkürzt dargestellt. Unter der Brust, ab der linken Schulter, sowie ab dem rechten Ellbogen sind die Körperteile verkürzt dargestellt, die Konturen lösen sich zunehmend auf, der Körper der Person scheint zu zerfließen. Auch die Farben verändern sich: Der Schulter- und Brustbereich tritt aufgrund der weißen Farbe deutlich hervor. Die Körperpartie unterhalb der Brust ist in türkis-blauen sowie gelben Farbtönen gehalten. Ein durchsichtiger hellblauer Schleier bedeckt einen Teil der Brust, dieser zieht sich zur linken Schulter fort. Die türkisfarbenen und gelben Farben der Bauch- und Beinregion könnten einerseits auf Kleidung verweisen, plausibler erscheint andererseits die Annahme, dass die bläulichen Farben, die lasierend aufgetragen wurden, auf Wasser hinweisen. Neben der Farbgestaltung deuten die verkürzten Gliedmaßen, das gehobene Becken und die Auflösung der Konturen darauf hin, dass sich die Frau im Bild bis knapp über der Brust im Wasser befindet. Auch der Zustand der Schwerelosigkeit wird in diesem Zusammenhang verständlich. Die Lichtbrechung, die ein Lichtstrahl erfährt, wenn er auf Wasser trifft, erklärt den Knick im Körper, der den Eindruck

¹⁰⁰ Korrekterweise erfolgt eine Überlegung zur Intention des Bildproduzenten erst in der Phase der Kontextanalyse.

erzeugt, als wäre der Unterkörper ein Stück nach links oben versetzt. Der Effekt der „optischen Hebung“ ist visualisiert.

Unklar bleibt, warum auch der Oberkörper der Frau, der aus dem Wasser ragt, verschwommen dargestellt wurde. Womöglich geben die Segmente den flüchtigen Moment einer visuellen Erscheinung – die badende Frau im Wasser – wieder.

Die helle Darstellung des Oberkörpers und des Oberkopfes deutet auf eine starke Beleuchtung der Frau von oben hin. Die Frau im Bild befindet sich wahrscheinlich im Freien im Wasser und wird von der Sonne beschienen. Die gelben Farbflächen unterhalb des rechten Arms, zwischen den Brüsten und an den Beinen geben ein weiteres Rätsel auf. Der gelbe Strahl unterhalb des rechten Arms scheint diesen zu stützen bzw. hochzuheben. Diese gelben Partien könnten ebenfalls auf eine Beleuchtung hindeuten oder die Energie der Frau, ihre Lebensenergie visualisieren.

Die Frau ist in Aufsicht dargestellt. Die BetrachterInnen blicken aus einer erhöhten Perspektive auf sie herab. Ihr nackter Oberkörper ist nicht nur farblich, sondern auch perspektivisch betont. Die Frau nimmt keinen Kontakt mit den BetrachterInnen auf, sie wird von diesen unbemerkt beobachtet. Die nackte Frau als Bildobjekt für den männlichen Blick ruft das Thema Voyeurismus und die konstruierte passive Rolle der Frau sowie deren untergeordnete Stellung in der Gesellschaft auf (vgl. hierzu Berger 2002: 43–61; Hammer-Tugendhat 2000: 69f; Bonnet 2006).

Das Segment weckt starke Assoziationen mit Wasser. Die nackte Frau im Wasser ist vermutlich beim Baden dargestellt. Baden dient zumal der Körperpflege, es reinigt den Körper. Die Körperhaltung der Frau weist aber nicht darauf hin, dass sie sich wäscht, sie scheint eher im Wasser zu treiben bzw. zu schwimmen. Ihre Arme könnten eine Schwimmbewegung andeuten. Thema des Bildes ist womöglich die Frau beim Baden – im Sinne einer Freizeitbeschäftigung; die Frau badet zum Vergnügen oder um sich zu entspannen. Gegen diese Sehweise spricht, dass aus dem Gesicht der Frau keine spezifische Regung abzulesen ist. Das Bild der badenden Frau muss womöglich im Zusammenhang einer rituellen Reinigung betrachtet werden. Pfeleiderer (1988: 263) betont die Sonderstellung des Wassers unter den Elementen für rituelle Kontexte. Ein Bad in heiligem Wasser läutert die Seele der Badenden, es befreit von Sünden und bösen Mächten (ebd.: 272f).¹⁰¹ Wasser und Baden sind unauflösbar mit dem Thema der Verwandlung und Erneuerung verbunden. Wasser verwandelt den unreinen Körper in einen reinen, die sündhafte Seele in eine geläuterte, den kranken Körper in einen gesunden etc. (Pfeleiderer 1988: 264f; Eliade 1986: 228f). Die Badenden entsteigen

¹⁰¹ Pfeleiderer (1988: 268) spricht in diesem Zusammenhang von „Wasser als symbolisch reinigendes Agens“. Sie beschreibt die rituelle Wirkung des Wassers am Beispiel von Pilgerreisen in Indien. Die Wasseranlagen zahlreicher Pilgerzentren Indiens werden von Menschen aufgesucht, die glauben, dass sie von einem Dämon besessen sind. Die Körper der Betroffenen werden als unrein betrachtet. Um geheilt zu werden, müssen sie nicht nur in heiligem Wasser baden, sondern es auch trinken (ebd.: 270–273). Bekanntestes Beispiel für eine europäische Pilgerstätte mit heilender Wasserquelle ist der französische Wallfahrtsort Lourdes. Assmann (2002: 85) berichtet, dass v. a. jene Wallfahrtsorte eine derartige Quelle aufweisen, die mit wundertätigen Mariendarstellungen in Zusammenhang stehen. Er weist somit auf die enge Verbindung von Frau, Quelle und Fruchtbarkeit hin.

verwandelt und regeneriert dem Wasser.¹⁰² Ob das Segment als Teil einer rituellen Reinigungszeremonie oder eines Heilungsvorgangs zu deuten ist, bleibt vorerst unklar. Das Segment zeigt aber die verwandelnde Kraft des Wassers: Das Wasser verändert die Formen des Körpers der Frau, es löst die Konturen auf, der Körper zerfließt, scheint sich aufzulösen und Teil des Wassers zu werden. Das Wasser dringt in den Körper und nimmt ihn ein. Die Konturen des Körpers lösen sich auf, Frau und Wasser verbinden sich. Dadurch kommt die Zusammengehörigkeit von Frau und Wasser zum Ausdruck. Das Bild einer Frau im Wasser „zeigt“ Weiblichkeit in verdichteter Form, denn Wasser gilt in vielen Kulturen als weibliches Element (Herwig/Thallemer 2008: 14, 72).¹⁰³ Wasser ist die Voraussetzung für die Entstehung von Leben. Der Embryo wächst im Fruchtwasser des weiblichen Körpers heran. Wasser ist ein Lebenselixier, ohne das der Mensch nicht leben kann. Die Gezeiten des Wassers werden vom Mond beeinflusst. Nicht nur Mond und Wasser sind eng miteinander verbunden,¹⁰⁴ sondern auch der Mond und die Frau. Da der Mond in einem ewigen zyklischen Prozess wächst und wieder verschwindet, ist er „[...] das Gestirn der Rhythmen des Lebens: So ist es nicht erstaunlich, dass er über alles gebietet, was im Kosmos dem Gesetz zyklischen Werdens unterworfen ist: Wasser, Regen, Vegetation, Fruchtbarkeit.“ (Eliade 1986: 183) Da der weibliche Menstruationszyklus dem Mondzyklus ähnelt, wird vielfach angenommen, dass der Mond die Fruchtbarkeit der Frauen beeinflusst (ebd.: 197).¹⁰⁵

„Lunarische und aquatische Bewegungen hängen mit demselben Schicksal zusammen, sie regieren Erscheinen und periodisches Verschwinden aller Gestalten, sie geben dem allgemeinen Werden eine zyklische Struktur. Schon prähistorisch ist der Zusammenhang Wasser – Mond – Frau als ein anthropokosmischer Fruchtbarkeitskreis aufgefasst worden.“ (ebd.: 222)

Wasser ist in unzähligen Schöpfungsmythen der Urstoff bzw. die Urgottheit, aus dem alles Sein hervorgeht (Herwig/Thallemer 2008: 16; Assmann 2002: 82; Bredekamp 1988: 156).¹⁰⁶

¹⁰² In der Taufe zeigt sich der reinigende und erneuernde Aspekt des Wassers: Durch das Eintauchen in das Wasser stirbt der Täufling symbolisch, das Auftauchen entspricht einer Wiedergeburt. Die Getauften entsteigen erneuert, frei von Sünden, dem Wasser (Eliade 1986: 230). Eliade (ebd.: 229) gibt einen Auszug aus den vielen Textquellen, in denen die reinigende Kraft des Wassers thematisiert wird: „Abwaschung reinigt von Verbrechen (*Aeneis* II, 717–720), von unheilvoller Gegenwart der Toten (Euripides, *Alkestis* 96–104), vom Wahnsinn (Quelle von Clitor, Arkadien; Vitruvius, *De architectura* 8), indem sie einerseits die Sünden, andererseits den physischen oder geistigen Zerfall aufhebt.“

¹⁰³ Das weibliche Wasser, das für die Gezeiten verantwortlich ist, wird dem Mond zugeordnet und im Chinesischen dem mütterlichen, feuchten Yin. Die Sonne hingegen, die für die Verdunstung verantwortlich ist, ist männlich. Sie wird mit dem Feuer, dem männlichen Yang verknüpft. An den romanischen Sprachen zeigt sich dies: *la lune, la luna* vs. *le soleil, il sole* (Herwig/Thallemer 2008: 14).

¹⁰⁴ Diese Verbundenheit des Wassers mit dem Mond kommt in religiös-mythischen Vorstellungen dadurch zum Ausdruck, dass die Mondgottheit zugleich auch die Gottheit des Wassers ist, wie z. B. in Mexiko bei den Irokesen (Eliade 1986: 189).

¹⁰⁵ Diese Vorstellung hat sich in zahlreichen Mythen manifestiert: Manche Völker glaub(t)en, dass der Mond sich mit den Frauen in Gestalt eines Menschen oder einer Schlange vereinige. Eliade (1986: 195ff) führt an, dass beispielsweise bei den Inuit junge Mädchen nicht in den Mond blicken, da sie befürchten, schwanger zu werden. Die Vorstellung, dass der Mond der erste Gatte der Frauen sei, ist laut Eliade weit verbreitet. Die Menstruation sei der Beweis für die Verbindung von Frau und Mond.

Aus wissenschaftlicher Perspektive ist der Zusammenhang zwischen Mond- und Menstruationszyklus nicht bewiesen (Gruber et al. 2010: 182f).

¹⁰⁶ Um nur einige Beispiele zu nennen: In orientalischen Schöpfungsmythen ist das Wasser der Urstoff, aus dem sich das erste Götterpaar entwickelt. In der griechischen Mythologie bringen Okeanos (Urstrom) und

Die gebärende Kraft des Wassers, aus dem alles andere entsteht, ist eng mit dem weiblichen Prinzip verbunden. Die Eigenschaften von Wasser, das Bewegliche, Anpassungsfähige, Feuchte, Kühle wird als Gegenpol zur harten, unbiegsamen männlichen Ordnung gesehen (Bredenkamp 1988: 156f). Das Wasser und die Frau sind Symbole des Lebens und der Fruchtbarkeit (Eliade 1986: 222; Assmann 2002: 85).

„In der Gestalt der ‚Gebälerin von allem‘ kommen somit sowohl die erzeugende als auch die erotische Kraft des Wassers, Fertilität und Sexualität, zusammen [...]“ (Bredenkamp 1988: 157) Das Bild der nackten Frau im Wasser kreist also um die Themen Fruchtbarkeit, Entstehung von Leben und Sexualität.

Die ungenaue, verschwommene Darstellungsweise der Frau könnte bedeuten, dass die Symbolik, die mit der Frauengestalt verbunden ist, im Vordergrund steht. Die Vermutung, dass die Frau im Bild im Wasser badet, bestärkt die Sehweise, dass Fruchtbarkeit ein bedeutendes Thema des Bildes ist. Die farbliche und perspektivische Betonung der Brüste der Frau unterstreicht diese Sehweise. Das fruchtbare Wasser ist nicht nur die Gebälerin von allem, es befruchtet auch die Erde, die Tiere und die Frau (Eliade 1986: 222).

Der skizzenhafte Charakter des Segments wird aber auch mit der Entwicklung eines Menschen assoziiert. In Verbindung mit Wasser wird die Vorstellung erzeugt, dass die Frau aus dem Wasser entsteht. Die Frau ist somit ein Wesen, das vom Wasser geformt, geboren wird.¹⁰⁷ Sie nimmt durch das Auftauchen Gestalt an. Der Urstoff Wasser bringt Leben hervor. Diese Vorstellung spiegeln nicht nur Schöpfungsmythen wider, sondern auch und bis heute die wissenschaftliche Erklärung, wonach alles Leben aus dem Wasser entsprungen ist (Russell 2010: 31–37).¹⁰⁸ Die Frau könnte das Produkt der gebärenden Kraft des Wassers darstellen. Sie selbst ist aber ebenfalls als Fruchtbarkeitssymbol aufzufassen. Die Auflösung der Formen des Körpers erweckt nicht nur den Eindruck der Entstehung, sondern auch der Auflösung von Form, von Leben. Das fruchtbare, lebensspendende Wasser ist gleichzeitig auch zerstörerisch und todbringend.

Das Segment macht auch darauf aufmerksam, dass der menschliche Körper zum Großteil (ca. 70 %) aus Wasser besteht. Die bläulichen, verzerrten Stellen des weiblichen Körpers, die mit

Thetys (Wassergöttin) durch ihre Hochzeit den ganzen Kosmos und alles Leben hervor (Böhme 1988: 29; Alpers 1988: 67). Dieser Mythos ist eng verwandt mit dem babylonischen Schöpfungsmythos *Enuma elis*, der schildert, dass am Anfang nur der Ozean existierte (Alpers 1988: 67f). Auch in der indischen Mythologie ist die Rede vom Urwasser (Eliade 1986: 223f). Detel (1988: 43f) weist darauf hin, dass der biblische Schöpfungsbericht sich ebenfalls in diese Tradition einreicht: „Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde. Und die Erde war wüst und leer, und es war finster in der Tiefe, und der Geist Gottes schwebte über dem Wasser.“ Das Wasser, so Detel, war schon immer da und Gott schuf aus dem Wasser Himmel und Erde.

In „aquatischen Kosmogonien“ (Schier 1963: 315, zit. n. Böhme/Böhme 1996: 39) ist die Urflut, Magna Mater, fruchtbarer Schoß und verschlingender Abgrund in einem. Sie ist das Unerschaffene, das Finstere, Wüste, Chaotische, welches dauerhaft mit dem Weiblichen assoziiert bleibt (Böhme/Böhme 1996: 39).

Nicht nur in religiös-mythologischen Vorstellungen, sondern auch in philosophischen Theorien erscheint das Wasser als Ursubstanz: Für Thales von Milet, Hesiod und Paracelsus ist das Wasser der Urgrund (*arché*), der Urstoff, der allen Dingen zugrundeliegt (Detel 1988: 43; Bredenkamp 1988: 157; Kunzmann et al. 1991: 31).

¹⁰⁷ Dies erinnert an die Geburt der Venus (der Schaumgeborenen), die den Fluten des Meeres entsteigt. Sandro Botticellis Version des beliebten Themas der Geburt der Venus hat sich im kollektiven Bildgedächtnis festgesetzt (Herwig/Thallemer 2008: 72).

¹⁰⁸ Laut Russell (2010: 31) bildeten warme alkalische Quellen in der Tiefsee die Brutstätten der ersten Organismen.

Wasser assoziiert werden, spiegeln dieses Verhältnis wider. Das Segment verweist somit auf die chemische Zusammensetzung des menschlichen Körpers.

An den Ausbuchtungen der Beine der Frau ist erkennbar, dass das Wasser nicht ruhig ist, sondern Wellen bildet. Bewegtes Wasser eröffnet eine zeitliche Dimension im Bild. Wasser fließt, es wandelt sich unaufhörlich. Fließendes Wasser drückt Energie, Bewegung, Fluss, verrinnende Zeit, aber auch Unendlichkeit aus (Wally 2002: 14).

Die Körperhaltung der Frau verdient noch eine genauere Betrachtung. Der Körper weist eine Ambivalenz zwischen starkem Oberkörper und schwachen Beinen auf. Die Person wirkt einerseits verletzlich: Sie ist nackt (zeigt verletzbare Stellen wie Hals und Brust), hat keinen stabilen Stand, rudert mit den Armen, versucht die Balance zu halten, stützt sich ab bzw. umgreift etwas, um nicht nach hinten zu fallen. Andererseits wirkt sie nicht fragil, sondern jung, kräftig und widerstandsfähig. Ihr Körper drückt Körperspannung aus, sie stützt sich ab bzw. drückt sich empor. Die Körperhaltung deutet den Versuch einer entgegengesetzten Bewegung an: Die Person scheint sich gegen den Schwebезustand, in dem sie sich befindet, etwas zu sträuben. Sie tastet sich entweder nach vorne oder rudert mit den Armen zurück. Irgendetwas im Bild scheint ihre Aufmerksamkeit zu erregen.

Der Körper scheint einerseits nach rechts oben zu streben, andererseits wirkt es auch plausibel, dass sich die Frau zögernd nach links vortastet. Sie wird entweder aus dem Zentrum des Bildes hinaus- oder hineingezogen. Die Körperhaltung ist ambivalent.

Segment 2



Das zweite Segment besteht aus vier unterschiedlich großen Teilen. Neben violetten, grünen und weißen Farben überwiegen verschiedene blaue Farbtöne. Die verschiedenfarbigen Pinselstriche fließen ineinander und verbinden sich zu unklaren, verwaschenen Farbflächen. Das „wiedererkennende Sehen“ (Imdahl 1996) wird in diesem Segment nicht bedient. Was genau dargestellt ist, kann nicht beantwortet werden. Die Malweise, das Verschwimmen der Konturen, die blauen, lasierend aufgetragenen Farben verleihen dem Segment einen fluiden Charakter. Das Segment erzeugt die Assoziation von ineinanderfließenden Wasserströmen (linkes Teilelement) und Wolken, die der Wind am blauen Himmel vorüberziehen lässt (oberes Teilelement). Malweise, Form und Farben erzeugen eine fließende Dynamik. Alles fließt ineinander, vermischt sich. Flüssige und gasförmige Substanzen – Wasser und Luft – scheinen

sich zu vereinigen. Das Segment löst angenehme Gefühle aus. Die Darstellung lässt an Meeresrauschen und Vogelgezwitscher denken.

Jener Teil, der sich von links oben schräg nach unten zur Bildmitte hin zieht, ist am dichtesten bemalt. Blaue, türkisfarbene und violette Farbtöne vermengen sich zu einem chaotischen Strudel. Die kleinteilige Gestaltung erzeugt Unruhe. Kleine dunkelblaue Punkte heben sich vom helleren Untergrund ab und verstärken die flirrende Bewegung. Dieser Teil erzeugt die Assoziation mit einem unruhigen Gewässer, das schäumt und sprudelt. Unterschiedliche Substanzen scheinen ineinanderzufließen. Die Gestaltung der anderen Teile des Segments ist ähnlich. Die blauen Punkte finden sich sowohl in den beiden kleinen Teilen als auch im größten Segmentteil am oberen Bildrand wieder. Dies lässt die verschiedenen Teile als zusammengehörig erscheinen. Jener Teil am oberen Bildrand, der sich nach links verjüngt, wird allerdings eher als Himmelsdarstellung denn als ein Gewässer gedeutet. Zum rechten Bildrand überwiegen weiße Pinselstriche, die mit Wolken assoziiert werden. Die blauen Punkte lassen an einen Vogelschwarm am Himmel denken. Eine grüne Stelle könnte Land in weiter Ferne andeuten. Die Wolken geben einen Blick auf eine landschaftliche Erhöhung preis. Das Segment wird auch mit Dämpfen und Gaswolkennebeln assoziiert, aus denen Planeten entstehen. Insgesamt erzeugt das Segment den Eindruck von Wasser, Luft, Morgengrauen, unberührter Natur. Das Segment kann mit den Eigenschaften frisch, feucht, fließend, kühl und klar beschrieben werden.

Segmente 1 und 2



Die Kombination der Segmente 1 und 2 erhärtet die Annahme, dass das Bild eine Frau im Wasser zeigt. Die Frau scheint von Wasser umgeben zu sein. Die beiden Segmente legen die

Vermutung nahe, dass sich die Frau in einem großen natürlichen Gewässer befindet. Die Sonne bestrahlt und erleuchtet die Frau im Wasser.

Die Kombination der beiden Segmente offenbart bzw. verstärkt die fließende Dynamik der einzelnen Segmente: Sowohl die Frau scheint nach rechts zu gleiten als auch die einzelnen Teile des zweiten Segments – v. a. die kleineren Teile des zweiten Segments scheinen nach rechts unten zu fließen, die Frau hingegen strebt nach rechts oben. Die Malweise beider Segmente ist durch das Verschwimmen der Konturen gekennzeichnet. Es gibt keine klaren Grenzen, das Wasser scheint den Körper der Frau aufzulösen, gleichzeitig bewahrt es aber die Form (Ausst.Kat. 2003: 56). Einerseits ist das Wasser schützend, denn es trägt die Frau, andererseits ist es auch bedrohlich, da die Strömung die Frau aus dem Bild hinauszutreiben scheint. Das Wasser schenkt und bewahrt Leben, nimmt es aber auch, denn wie Eiblmayr (1993: 177f) hervorhebt, bedeutet in der Bildrealität das Herausfallen aus dem Bild den Tod.

Die Kombination der beiden Segmente verdeutlicht, dass das Wasser, in dem sich die Frau befindet, in Bewegung ist. Fließendes Wasser symbolisiert, wie schon angedeutet, Zeit, aber auch Unendlichkeit (Wally 2002: 14).¹⁰⁹ Wasser fließt, es wandelt sich unaufhörlich. Diesem permanenten Wandel ist auch die Frau ausgesetzt. Sie scheint sich zu entwickeln, gleichzeitig aber auch aufzulösen. Das Wasser, als sich ständig wandelnde, formlose, fruchtbare Substanz, ist der Urstoff, aus dem die Form, die Frau entspringt. Wasser löst die Form aber auch auf, die Frau kehrt in das Wasser zurück (Eliade 1986: 221). Der sich formende bzw. auflösende Körper der Frau sowie die angedeutete Möglichkeit des Aus-dem-Bild-Herausgleitens erzeugen den Eindruck von Vergänglichkeit. In Heraklits Ausspruch „Man kann nicht zweimal in denselben Fluss steigen“ (Heraklit, Fragmente 91, übers. von Diels 1934: 171), weil „denen, die in dieselben Flüsse hineinsteigen, strömen andere und wieder andere Wasserfluten zu“ (Heraklit, Fragmente 12, übers. von Diels 1934: 154), kommt diese Symbolik des bewegten Wassers zum Ausdruck: Er verwendet das Wasser als Sinnbild für das ununterbrochene Werden und Vergehen des Seins. Gegensätzliches, so Heraklit, ist im ständigen Austausch miteinander (Kunzmann et al. 1991: 33).¹¹⁰

Die Körperhaltung der Frau lässt, wie schon angedeutet, den Eindruck entstehen, dass sie sich gegen das Aus-dem-Bild-Triften, gegen die Vergänglichkeit ihres Seins, sträubt.

Am Körper der Frau wird der natürliche Kreislauf des Werdens und Vergehens thematisiert. Der weibliche Körper eignet sich hervorragend für dieses Thema, denn der Frau wird in einer jahrhundertealten Tradition die unverdrängte Nähe zur Natur zugeschrieben, wohingegen dem Mann der Bereich des Geistigen und der Kultur zugeordnet wird.

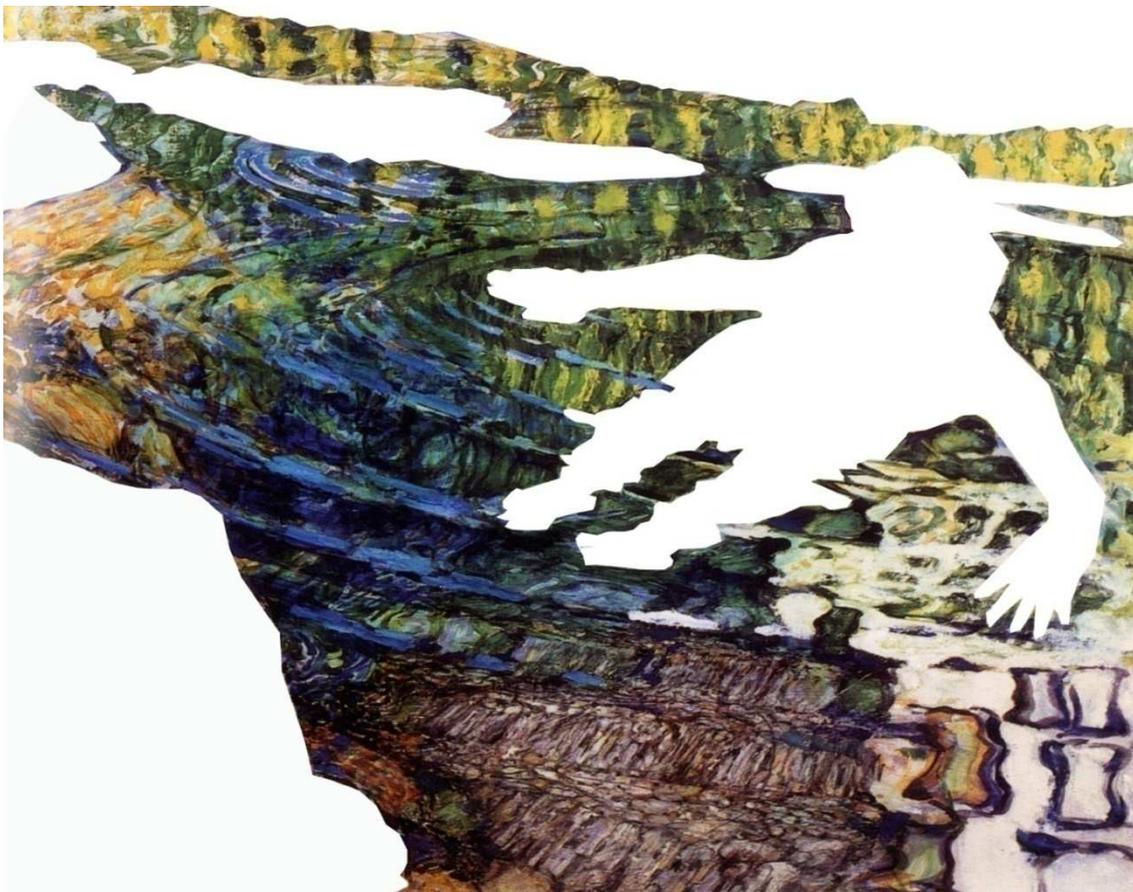
Die Verbundenheit von Frau und Umgebung (Wasser, Himmel) wird in der Kombination der beiden Segmente auch dadurch ausgedrückt, dass derselbe türkis-blaue Farbton in beiden

¹⁰⁹ Folgendes Zitat von R. Breuer belegt, dass naturwissenschaftliche Erkenntnisse den Symbolgehalt von Wasser als einem Sinnbild für Zeit untermauern: „Wer denkt schon bei einem Schluck Wasser daran, dass man damit ein paar Gramm kosmischer Urmaterie trinkt? Wasserstoff ist ein 20 Milliarden Jahre altes ‚kosmisches Fossil‘, das dem Urknall entstammt.“ (zit. n. Herwig/Thallemer 2008: 140)

¹¹⁰ Heraklit (Fragmente 10, übers. von Diels 1934: 153) schreibt: „Verbindungen: Ganzes und Nichtganzes, Einträchtiges Zweiträchtiges, Einklang Zweiklang, und aus Allem Eins und aus Einem Alles.“ Ferner liest man bei ihm: „Das Kalte erwärmt sich, Warmes kühlt sich, Feuchtes trocknet sich, Dürres netzt sich.“ (Fragmente 126, übers. von Diels 1934: 179)

Segmenten zu finden ist. Das Weiß des Oberkörpers und die bläulich-violette Farbe des Gesichts finden ihre Entsprechung ebenfalls im zweiten Segment. Allerdings hebt sich die Frau aufgrund der schwarzen Haartracht deutlich von der Umgebung ab. Die Darstellung der Frau zeichnet das Vorkommen warmer Farben aus: Die hellorange Farbe des Gesichts, die gelben Stellen unter den Armen und im Brust-, Hüft- und Beinbereich setzen einen Unterschied zwischen Frau und Umgebung. Die Frau erscheint in dieser Kombination als einzigartig. Das Licht der Sonne, das die Frau bestrahlt und die Farben und Formen sichtbar werden lässt, kann als weitere Energiequelle, die für die Fruchtbarkeit von Wasser und Frau notwendig ist, gedeutet werden. Das Licht tritt ebenfalls als lebensspendende Kraft in Erscheinung (vgl. hierzu auch Spate 1979: 98f). Das Bild verweist somit auf die Abhängigkeit des Lebens auf der Erde von Sonne und Mond.

Segment 3



Anm.: Das dritte Segment rief bei den InterpretInnen Gänsehaut hervor.

Das dritte Segment zeigt klares Wasser. Die Wasseroberfläche ist unruhig, Wellenkreise breiten sich zu den Bildrändern hin aus. Im vorderen Bildbereich sind große Wellenkreise zu sehen. Dahinter befindet sich ein kleinerer Wellenkreis. Die ausgreifenden Wellenkreise suggerieren Räumlichkeit. Der größere Wellenkreis verbindet sich mit dem kleineren. Die

Wellenformen ergeben den griechischen Buchstaben ε. Auf der Wasseroberfläche scheinen sich grüne und gelbe Formen zu spiegeln, die an Spiegelungen von Pflanzen, blühenden Bäumen oder Blumen erinnern. Die grünen Elemente könnten aber auch Wasserpflanzen darstellen (Algen, Seegras). Es bleibt unklar, ob es sich bei den grünen vertikalen Formen ausschließlich um Spiegelungen von Bäumen/Pflanzen handelt oder ob im Wasser Pflanzen wachsen. Die gewellten Formen deuten auf die Bewegung des Wassers hin. Die vertikalen, gelben und grünen, gewellten Formen erzeugen, je nach Betrachtungsweise, eine emporsteigende oder absinkende Dynamik. Ob die Formen nach oben streben oder nach unten in die Tiefe des Wassers sinken, kann in der Betrachtung variieren. Tendenziell überwiegt die Sehweise, dass die Formen emporsteigen. Die Wasserpflanzen scheinen zu wachsen, sie streben zum Licht empor und vereinen sich mit den Spiegelungen. Dieser Bereich des Segments löst positive Gefühle aus, er wirkt ruhig, obwohl Bewegung suggeriert wird. Durch die Spiegelung erhält der im Bild wiedergegebene Raum eine zusätzliche Dimension. Das Gespiegelte erscheint als „Bild im Bild“, als Zeichen einer nicht im Bild selbst präsenten Welt. Die Wirklichkeit im Bild wird in verschiedene Ebenen aufgesplittert (Faber 1989: 20). Die Darstellung verweist womöglich auf etwas, was mit den Sinnesorganen nicht wahrgenommen werden kann, aber dennoch vorhanden ist.

Das klare Wasser erlaubt an manchen Stellen einen Blick auf den Untergrund. Am vorderen Bildrand fällt eine große braune Fläche auf, die felsigen Untergrund andeutet. Aufgrund der Rillen und Furchen erinnert diese Stelle auch an Erde. Rote, glühende Farbflecken deuten das heiße Erdinnere an, aus dem Magma zu treten scheint. Der Untergrund ist in Bewegung, formt sich neu. Am linken Bildrand fallen orange Pinselstriche auf. Entweder handelt es sich wiederum um eine Spiegelung oder um etwas, das sich im Wasser oder auf dem Wasser befindet. Von der Form her erinnern sie an züngelnde Flammen, an Feuer, das aus dem Erdinneren zu dringen scheint. Plausibel ist aber auch die Sehweise eines Korallenriffs. Rechts davon erzeugt eine dunkelblaue Stelle den Eindruck großer Tiefe. Auch rundherum (mit Ausnahme der braunen und roten Stellen) wird der Untergrund nicht sichtbar. Das Wasser wirkt unendlich tief und daher geheimnisvoll: Es ist unklar, was sich alles darin befindet. Die dunkelblaue, tiefe Stelle erzeugt eine Sogwirkung, die den Blick der BetrachterInnen in die unheimlichen Tiefen des Wassers zieht.

Irritation rufen die kleinteiligen weißen Formen am rechten Bildrand hervor. Die länglichen Formen könnten wiederum auf Spiegelungen hinweisen. Unmittelbar rechts neben einer dreiteiligen, an Finger erinnernden Form scheint ein dunkles Augenpaar aus der Tiefe des Wassers zu blicken. Diese Formen erinnern an einen Totenschädel. Das verstärkt den unheimlichen, geheimnisvollen Charakter des Bildes.

Zum rechten Bildrand hin nimmt der Abstraktionsgrad des Bildes zu. Das Segment wirkt insgesamt chaotisch, komplex, bewegt, undurchschaubar. Verschiedene Bewegungsdynamiken sind erkennbar: Die Wellen breiten sich kreisförmig aus, die gelbe und grüne vertikale Musterung im oberen Bereich weist eine steigende bzw. sinkende Dynamik auf. Das Segment zeigt viele verschiedene Farben, die ineinander übergehen. Diese Art der Darstellung erzeugt den Eindruck, dass das Wasser belebt ist und organisches Leben enthält. Das Wasser erscheint

als fruchtbares Element, in dem Keime gedeihen. „[...] das Wasser symbolisiert die Summe der Möglichkeiten. Es ist *fons et origo*, die Mutter von allem, was existieren kann.“ (Eliade 1986: 221)

Die Darstellung des Wassers lässt nur erahnen, was sich alles darin befindet, sich entwickelt und gedeiht. Es birgt Geheimnisse in sich, die aufzudecken unmöglich erscheint.

Segmente 1–3



Anm.: Die InterpretInnen analysierten das Bild meist stehend. Sie empfanden das Bedürfnis, aufzustehen oder sich auf einen Sessel zu stellen und von oben auf das Bild zu blicken.

Die Segmente 1–3 zeigen den Großteil des Bildes. Zu sehen ist eine Frau im Wasser. Was bisher nur als Vermutung geäußert wurde, hat sich bestätigt. Die formale Gestaltung der Segmente, die verschwimmenden Konturen, die ineinanderfließenden Farben erzeugen einen liquiden Charakter, zeigen dies aber auch inhaltlich. Wasser ist das bedeutendste Element im Bild.

Die vorhin beschriebene Einzigartigkeit der Frau muss nun relativiert werden, da die Farben der Frau auch in den anderen Segmenten zu finden sind. Die Frau ist aus jenen Elementen zusammengesetzt, die sie umgeben, in denen sie sich befindet. Zwischen Frau und Wasser gibt es keine eindeutige Abgrenzung. Die Entstehung der Frau aus dem Wasser sowie deren Auflösung durch das Wasser ruft nicht nur die Zusammengehörigkeit von Frau und Wasser

auf, sondern auch deren Abhängigkeit voneinander. Das Wasser bedeutet Fruchtbarkeit, es ist die Voraussetzung für Leben. Böhme (1988: 11) weist auf den Irrweg hin, der für die neuzeitliche Wissenschaft charakteristisch wurde, Subjekt und Objekt zu trennen: Das Wasser ist kein dem Menschen gegenüberstehender Stoff, der menschliche Körper besteht selbst zum größten Teil aus Wasser und ist in seinen leiblichen Bezügen mit diesem unauflösbar verbunden. Dies wird im Bild sichtbar. Der Körper der Frau ist Teil des Wasserkreislaufes. Der Mond ist im Bild zwar nicht dargestellt, seine Wirkungsweise ist aber dennoch präsent: Er beeinflusst die Bewegung des Wassers und die Fruchtbarkeit der Frau. Die Zusammenstellung der Segmente 1–3 verstärkt jene Sehweisen, die das Licht als eine weitere Zutat für die Entwicklung und das Gedeihen von Leben wahrnehmen. Die gewellten, gelben, vertikalen Formen könnten demnach die kraftvollen Sonnenstrahlen symbolisieren, die in Verbindung mit dem Wasser Leben entstehen lassen. Die Frau ist Teil dieses fruchtbaren Prozesses. Ihr nackter Körper verleiht dem Szenario einen sexuellen Charakter. Die Kombination der Segmente 1–3 offenbart, dass die Frau nicht nur über das Wasser mit der Landschaft verschmilzt, sondern auch über das Sonnenlicht. Nicht nur die Frau leuchtet, sondern auch die sie umgebenden gelben, vertikalen Formen. Das Licht durchflutet das Wasser und ermöglicht das Wachstum von Pflanzen. Das Licht, die Sonne, so betont auch Spate (1979: 98f) in ihrer Interpretation des Bildes, erscheint als lebensspendende Kraft. Die Verbundenheit von Frau und Umgebung wird durch die weiche Konturierung des Oberkörpers verstärkt. Auch der Körper über dem Wasser ist zur Umgebung hin nicht klar abgegrenzt.

Die weißen Stellen im Bereich des linken Arms der Frau können als Vergänglichkeitssymbol interpretiert werden. Der Abstraktionsprozess greift auf den menschlichen Körper über und löst ihn auf. Eine auffällige dreiteilige Form dringt in den Körper ein. Unmittelbar links neben dem Ellbogen erinnern die Formen an einen Totenkopf. Es wirkt, als umgreife die Frau mit ihrem Arm den Tod. In ihr spiegelt sich der Kreislauf von Geburt und Tod wider. Hartmut Böhme (1988: 212) erläutert, dass „in der erotischen Verschmelzung von Frau und Wasser, wie sie seit der Antike im endlosen Strom der Nymphen, Sirenen, Undinen, Nixen vorgenommen wird, [...] die Frau das Doppelgesicht von Eros und Tod [trägt] [...]“. Dies wird auch implizit in diesem Bild sichtbar.

Die Wellenkreise verbinden alle Bildsegmente miteinander, sie können als weiteres Zeichen für die Verbundenheit von Frau, Wasser und Himmel verstanden werden.

Der Körper der Frau besteht aus Wasser, aber auch die Wolken am Himmel, wobei nicht klar ersichtlich ist, ob sich der Himmel in der Wasseroberfläche spiegelt. Das Wasser erscheint in der Kombination der Segmente 1–3 als Ursubstanz. Es vermittelt, im Gegensatz zum vergänglichen Körper der Frau, Ewigkeit. Das Wasser ist grenzenlos und unvergänglich. Die Wasseroberfläche ist einerseits ein Spiegel, andererseits eine Grenze zwischen Ober- und Unterwelt. Sie ist nicht ruhig, sondern ein Perpetuum mobile, bewegt durch das Zusammenwirken irdischer und unirdischer (Mond-)Energien (Wally 2002: 33).

Die Frau erzeugt mit ihrem Arm die vorderen Wellenkreise. Sie wirkt auf das Wasser ein. Woher der zweite Wellenkreis im Hintergrund stammt, ist allerdings unklar. Er ist womöglich Zeugnis unsichtbarer Energien.

Die Frau wird von den Wellenkreisen umschlossen. Obwohl sichtbar wird, dass sie aus denselben Elementen/Stoffen besteht wie ihre Umgebung, nimmt sie einen besonderen Platz im Bild und in der Welt ein. Der lebensspendenden Substanz Wasser ist die Frau jedoch untergeordnet. Sie beansprucht zwar viel Platz im Bild, sie wirkt auf das Wasser ein, sie bewegt es und hinterlässt Spuren, aber sie kann sich nicht (aus dem Wasser) über das Wasser erheben. Die Positionierung der Frau am rechten Bildrand spielt auf die (bedrohliche) Überlegenheit des Wassers und die menschliche Vergänglichkeit an, da die Gefahr des Aus-dem-Bild-Triftens präsent ist.

Der geheimnisvolle Charakter des Bildes wird durch die Kombination der Segmente verstärkt: Das zweite Segment (bestehend aus den hellblauen Formen am oberen Bildrand) irritiert, da nicht klar ist, ob es zum Wasser oder zum Himmel gehört. Es könnte sich hier um die Spiegelungen des Himmels im Wasser handeln. Die beiden unteren Teile scheinen auf dem Wasser zu schwimmen. Sie werden auch mit Wasserströmungen oder mit Nebelschwaden assoziiert, die sich vom Wasser erheben bzw. auf dieses herabsinken. Die violetten Farbtöne des linken Teils wecken auch die Assoziation mit einem Seerosenteppich. Die ähnliche Gestaltung der drei hellblauen Segmentteile erzeugt den Eindruck, als würde der Himmel auf das Wasser stürzen. Festzuhalten ist, dass der Himmel im Bild präsent ist. Auch hier ist keine eindeutige Grenze zwischen unterschiedlichen Elementen (Wasser, Luft) bzw. Aggregatzuständen (flüssig, gasförmig) erkennbar. Ferner ist unerklärlich, was sich im Wasser spiegelt. Da kein Ufer erkennbar ist, bleibt die Ursache für die Spiegelungen verborgen.

Die drei Segmente wirken harmonisch. Ähnliche Muster, Farben und Strukturen tauchen an vielen Stellen des Bildes auf. Alles wirkt zusammengehörig. Doch ist dieses Bild für den menschlichen Geist nicht erfassbar. Das Bild vermittelt den Eindruck, dass die Schöpfung und die Rolle des Menschen in ihr ein Mysterium sind. Der Mensch, die BetrachterInnen und die Frau im Wasser, sehen nur Spiegelungen, sie können aber das Wesen der Dinge nicht erkennen. Die Erkenntnismöglichkeit des Menschen ist begrenzt, das wahre Wesen der Dinge offenbart sich uns nicht. Die Spiegelungen verweisen auf die Existenz einer Welt, die außerhalb unseres Erkenntnisvermögens liegt.¹¹¹ Der Maler erscheint als Eingeweihter, der um die Gesetze dieser Welt weiß. Er ist ein Beobachter, der über den Dingen steht, aber mehr noch, er ist der Schöpfer, der mithilfe der Malerei diese Welt entstehen lässt.

Mit der Darstellung einer nackten, badenden Frau wird eine uralte Bildtradition wachgerufen. Seit der Antike gibt es unzählige Bilder von badenden Frauen.¹¹² Sie erschienen häufig in

¹¹¹ Dies erinnert an Platons Höhlengleichnis: Die Menschen können die wirkliche Welt nicht sehen. Sie halten die Schatten, die den sinnlichen Erfahrungen entsprechen, für die Wirklichkeit (Kunzmann et al. 1991: 41). Liessmann deutet Platons Höhlengleichnis so: „Die Schattenbilder sind unsere Sinneseindrücke, sie sind die Welt, wie wir sie durch unsere Sinnesorgane wahrnehmen. Die ‚Welt des Gesichtssinns‘ gleicht der ‚Wohnung im Gefängnis‘, das sinnlich Wahrnehmbare aber gleicht dem Schatten des Seienden.“(Liessmann 2003: 63)

Die Frau im Bild, die im Dunklen zu tappen scheint, deren Sehsinn nicht ausgeprägt ist, scheint ebenfalls nur Schatten zu sehen und die Wahrheit nicht erkennen zu können. Sie ist zu sehr verstrickt in ihre Umgebung, ja sie ist untrennbar mit dieser verbunden, so dass ihr die nötige Distanz fehlt, um erkennen zu können.

¹¹² Die Badende ist seit der Antike ein beliebtes Motiv in der bildenden Kunst: „Badende und sich reinigende Frauen [...] bevölkern in allen möglichen biblischen und mythologischen Verkleidungen die Bildwelt bis zur

mythologischer Verkleidung, dienten aber vor allem dem voyeuristischen Vergnügen derjenigen, die die Bilder erwarben (vgl. hierzu Hammer-Tugendhat 2000; Berger 2002; Bonnet 2006). Die BetrachterInnen bemächtigen sich über den voyeuristischen Blick der Frau, die einen Ruhepol zu ihrer bewegten Umgebung bildet. Die Verbindung von Frau und Wasser macht auf die jahrhundertelange kulturelle Tradition aufmerksam, wonach Weiblichkeit mit Natur, Männlichkeit mit Kultur verbunden ist. Der aktive männliche Künstler malt das passive „Naturwesen“ Frau und verwandelt es somit in Kunst/Kultur (Nead 1992: 11, 18).¹¹³

Neben den komplexen symbolischen Bezügen, die das Bild preisgibt, wird auch der Gedanke wachgerufen, dass das Motiv der Badenden dem Künstler womöglich als Experimentierfläche für die Entwicklung einer abstrakten Formensprache diene. Es ist das erotisch aufgeladene Bild der Frau im Wasser, an dem der Maler seine künstlerischen Fertigkeiten testet und weiterentwickelt.

Jene zuvor aufgestellten Sehweisen, dass die Frau aus Genuss badet bzw. ein spirituelles Waschritual ausführt, sind unplausibel. Das Gesicht der Frau, ihre Körperhaltung drücken weder Genuss aus, noch gibt es Hinweise, die für die Darstellung eines Rituals sprechen.

Gegenwart: Venusfiguren, Nymphendarstellungen, Susanna im Bade, Bathseba im Bade, Undinen und seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert einfach badende Frauen.“ (Hammer-Tugendhat 2000: 70) Der Mann verschwand bereits im 16. Jahrhundert aus den Badebildern, er konstituierte sich stattdessen als Betrachter vor dem Bild (ebd.: 69f).

¹¹³ Nead (1992: 18) erläutert: “If the male signifies culture, order, geometry (given visual form in Vitruvian Man), then the female stands for nature and physicality. Woman is both *mater* (mother) and *materia* (matter), biologically determined and potentially wayward. Now, if art is defined as the conversion of matter into form, imagine how much greater the triumph for art if it is the *female* body that is thus transformed - pure nature transmuted, through the forms of art, into pure culture.” Und weiter schreibt sie: “Thus in western metaphysics, form (the male) is preferred over matter (the female); mind and spirit are privileged over body and substance and the only way to give meaning and order to the body in nature is through the imposition of technique and style – to give it a defining frame. The implications of a system of thought that defines both scientific inquiry and artistic creativity as masculine are considerable and are certainly still at work in contemporary society.” (ebd.: 23)

Segment 4



Das vierte Segment besteht aus zwei Teilen, die eine blaue Konturierung aufweisen. Das Segment wird als Stein- bzw. Felsdarstellung gedeutet. Die blaue Kontur des kleineren Felsens lässt die Vermutung entstehen, dass der Felsen von Wasser umgeben ist. Die blaue Farbe des größeren Felsens strukturiert dessen Oberfläche, die angedeuteten Ausbuchtungen und Unebenheiten suggerieren Plastizität. Zwischen blauen und hellen Farben ist keine klare Grenze auszumachen. Durch den kleineren Teil wird ein perspektivischer Tiefenraum eröffnet, die undifferenzierte Gestaltung weist darauf hin, dass er weit entfernt ist. Der große Felsblock hingegen weist mehrere Farben auf (unterschiedliche Braun- und Blautöne, Grau, Hellgrün, Rot). Die hellen, beinahe weißen Stellen deuten auf einen starken Lichteinfall hin. Der Felsblock wirkt ausgebleicht und von der Witterung abgenutzt. Durch die Größe und kantige Form wirkt er aber schwer, massiv und beständig. Konturen auf der Oberfläche erinnern an Spurenfossilien, sie könnten aber auch Zeugnisse menschlicher Gestaltung sein. Der Stein wirkt alt, er ist ein Sinnbild für Zeit und Ewigkeit. Seine Entstehung verweist auf geologische Naturgewalten eines längst vergangenen Erdzeitalters. Die Felsen in der Brandung trotzen der Kraft der Wellen, die unaufhörlich gegen sie peitschen. Daher ist der Fels ein Symbol für Stärke und Unerschütterlichkeit. Er hat in diesem Zusammenhang einen schützenden Charakter, da er einen Zufluchtsort gegen Bedrohungen darstellt. Andererseits kann ein Felsblock auch ein Hindernis darstellen, das schwer zu überwinden ist.

Segment 5



Die Signatur des Malers, in dunkelblauer oder schwarzer Schrift, ist gut lesbar. Die Vergrößerung zeigt einen Schriftzug, der an manchen Stellen leicht unterbrochen ist, so als wäre die Farbe teilweise abgeblättert. Sie weist möglicherweise Abnutzungserscheinungen auf, was darauf hindeuten könnte, dass sie schon viele Jahre existiert.

Die Buchstaben K und k sind verziert, die geschwungene Schrift hat einen dekorativen Charakter. Der Anfangsbuchstabe, der durch eine lange geschwungene Linie betont ist, verbindet die Buchstaben miteinander. Die Signatur ist schräg gestellt, sie zeigt nach rechts oben. Der Schriftzug führt, ähnlich einem Zeigegestus, den Blick in eine bestimmte Richtung.

Gesamtbild



Das Bild gibt einen Ausschnitt wieder. Das Wasser geht über den Bildrand hinaus, es nimmt den Großteil der Bildfläche ein. Das Gewässer ist groß und bedeutend. Das Wasser ist fruchtbar, es bringt Leben in Form von Pflanzen hervor. Es ist aber auch die Substanz, aus der sich hochentwickelte Wesen (wie der Mensch) entwickeln. Im Bild wird die formende Kraft des Wassers visualisiert. Die Wellen breiten sich zum linken Bildrand hin aus und dringen

zwischen den Felsblöcken hindurch. Selbst die mächtigen Felsen können dem Wasser nur begrenzt trotzen, denn die Bucht scheint ebenfalls vom Wasser geformt zu sein. Auf die Frau, das Wasser und die Felsen wirken die vibrierenden Energien der Sonne ein, aber auch die Kräfte des Mondes. Das Bild zeigt den Fruchtbarkeitskreis Wasser – Mond – Frau – Sonne. Die Ursubstanz Wasser erzeugt in Verbindung mit den Mondenergien und dem Sonnenlicht Formen/Leben. Die Fruchtbarkeit der Schöpfung ist ein bedeutendes Bildthema.

Die Frau im Wasser trägt das „Doppelgesicht von Eros und Tod“ (Böhme 1988: 212). Sie symbolisiert nicht nur Fruchtbarkeit, Sexualität und Leben, sondern auch Vergänglichkeit und den Tod. Die Hypothese, wonach das zyklische Werden und Vergehen Thema des Bildes ist, bleibt aufrecht. Die Felsen verstärken die zeitliche Dimension, die Ewigkeit dieses Kreislaufs. Im Gesamtbild nehmen die beiden Felsen eine wichtige Rolle ein: Sie geben dem Bild und der Frau im Bild Halt. Der Felsen im Vordergrund ist mächtig, er wirkt wie ein Schutzwall. Die Position der Felsen verstärkt den Eindruck, dass sich die Frau nach rechts oben und nicht nach links unten bewegt. Im Gesamtbild wird sichtbar, dass der Maler seine Signatur auf dem Felsen anbringt, auf hartem, beständigem Untergrund. Er untermauert seinen Autorenstatus, gleichzeitig suggerieren die Verwitterungsspuren des Schriftzugs eine lange Zeitdauer. Kupkas Kunst ist beständig, sie überdauert die Zeit, obwohl sie äußeren Einflüssen/Angriffen ausgesetzt ist. Kupka erhebt für seine Kunst den Anspruch auf Ewigkeit. Bemerkenswert ist, dass die Signatur schräg ins Bild, genauer gesagt auf die Frau weist. Signatur und Frauenkörper liegen in einer Diagonale, die Segmente stehen in enger Beziehung zueinander. Der Schriftzug, der den Felsen, die Natur markiert, verweist auf die kulturelle Tätigkeit des Menschen. Die Schrift als kulturelles Symbol des männlichen Künstlers weist auf seine Leistung, durch die Malerei Natur in Kultur (das Naturwesen Frau in Kunst) verwandelt zu haben.¹¹⁴

Im Gesamtbild taucht eine neue Bedeutung auf, nämlich die Vier-Elemente-Lehre: Wasser, Erde (Felsen, Wasseruntergrund), Luft und Feuer, all diese Elemente sind im Bild präsent, wobei letzteres am undeutlichsten bleibt. Aber die roten Stellen rechts vom unteren Felsblock scheinen zu glühen. Sie werden mit Hitze und Feuer assoziiert. Auch die orangen, züngelnden Formen in der Bucht könnten Feuer verbildlichen. Demnach kann nicht ausgeschlossen werden, dass auch die Vier-Elemente-Lehre¹¹⁵, die seit der Antike bis ins 17. Jahrhundert für das europäische Naturverstehen bestimmend war, in diesem Bild eine Rolle spielt (Böhme/Böhme 1996: 91). Die Farbgestaltung der Frau im Bild entspricht dieser Vorstellung.

¹¹⁴ Siehe Fußnote 113.

¹¹⁵ Die Vier-Elemente-Lehre nahm in Europa ihren Anfang bei Empedokles. Böhme/Böhme (1996: 19) betonen, dass keine andere naturwissenschaftliche Theorie eine derart lange Geltung habe wie die Elementenlehre. Die antike Philosophie schuf, indem sie die Elementenlehre aus dem Mythos löste, eine für mehr als 2000 Jahre verbindliche Theorie. Die Lehre hat sich in diesem Zeitraum mehrfach gewandelt: „Am Anfang ist sie die Lehre von den vier Wurzeln, sie wird zu der Lehre von den einfachen Körpern, zur Lehre von den Grundbestandteilen aller Naturdinge, sie ist das große Viererschema, das von den vier Winden bis zu den Temperaturen die sinnliche Welt ordnet [...]“ (Böhme/Böhme 1996: 92) Eine Grundannahme der Vier-Elemente-Lehre ist jedoch die Einheit der vier Elemente. Die Zahl 4 als solche hat eine große Bedeutung. Im 17. Jahrhundert wird die Vier-Elemente-Lehre vom Periodensystem der Elemente abgelöst. Aber sie lebt in den Alltagsvorstellungen und in der künstlerischen Symbolik fort. In jenen Gesellschaften, in denen sie um 1800 aus den Wissenschaften ausgegrenzt wurde, spitzt sich die Umweltkrise zu, so Böhme/Böhme (1996: 19, 92, 140).

Sie besteht aus denselben Elementen wie ihre Umgebung. Der Mikrokosmos Mensch ist aus denselben Stoffen zusammengesetzt wie der Makrokosmos Welt.¹¹⁶

Im Zusammenhang mit der Vier-Elemente-Lehre rücken die Wellenkreise, die gemeinsam den griechischen Buchstaben ε formen, erneut in den Blick: Das Epsilon, das die Zahl 5 symbolisiert,¹¹⁷ könnte das fünfte Element, die Quintessenz (*quinta essentia*),¹¹⁸ darstellen, die den Kosmos zusammenhält. Comoth (1998) weist darauf hin, dass der Buchstabe ε im alten Griechenland für das Mystische, für Ἑστία steht, für die Göttin Hestia. Ἑστία heißt „das zuerst Zusammenhaltende“ (ebd.: 10), ihre Zahl ist die fünf, die Quintessenz. Ἑστία ist die Beschützerin der Ordnung, sie ist „Herd (focus), Brennpunkt“ (ebd.: 11), sie hält den Kosmos zusammen (ebd.: 9–29).¹¹⁹ Die Bedeutung des Zusammenhaltenden scheint im Bild plausibel, da die Wellen alle Segmente des Bildes miteinander verbinden. Dadurch wird die Zusammengehörigkeit aller Elemente unterstrichen.

Werner Hofmann (1967: 10f) weist darauf hin, dass Kupka dieses Bild nach einem von ihm mehrfach verwendeten Kompositionsprinzip aufbaut: Die Wellen schwingen aus der

¹¹⁶ Die Vorstellung, dass der Mensch ein Mikrokosmos ist, der dem Makrokosmos Welt/Universum seinem Wesen nach entspricht, reicht bis zu Anaximenes (585–525 v. Chr.) zurück. Besonders von Platon (Timaios) und der Stoa wurde die Mikrokosmos/Makrokosmos-Analogie entfaltet. Im Mittelalter sind, um nur einige Beispiele zu nennen, Bernardus Silvestris und Hildegard von Bingen in diese Tradition zu reihen (Böhme/Böhme 1996: 166, 197, 200). Auch der Arzt Paracelsus ist ein Nachfahre der Elementenlehre und der Mikrokosmos/Makrokosmos-Analogie: Der Leib ist die „kleine Welt“, in ihm zeigt sich die „große Welt“. Der Mensch vereinigt in sich alle anderen Wesen, er ist die Quintessenz der Natur. Demnach folgt Paracelsus, so Böhme/Böhme (1996: 205), dem hermetischen Grundsatz der *Tabula Smaragdina*: „Was oben ist, das ist auch unten.“ Ähnliche Ansichten vertrat auch Blavatsky (Rowell 1976: 57).

¹¹⁷ Das Epsilon hat in der Mathematik, Musik und Philosophie eine besondere Bedeutung. Das Epsilon ist der fünfte Buchstabe des griechischen Alphabets und hat einen numerischen Wert von 5. Nach antiker Vorstellung sind die geraden Zahlen weiblich, die ungeraden männlich. 5 setzt sich aus der ersten geraden (2) und der ersten ungeraden Zahl (3) zusammen, denn den Anfang der ungeraden Zahlen bildete damals die 3. 5 ist also die „Ehe“ von 2 und 3 (Rosenberger 2001: 116).

¹¹⁸ Die Vier-Elemente-Lehre wurde immer wieder durch ein fünftes Element ergänzt, den Äther. Bereits im Umkreis von Platon ist der Äther nachweisbar. Der Äther wird als obere Himmelskugel (im *Phaidros*) oder als eine Luftart (im *Timaios*) beschrieben. Bei Aristoteles taucht der Äther als erster und ewiger Körper auf. Die Geschichte der *quinta essentia* ist wie die Vier-Elemente-Lehre sehr variantenreich (Böhme/Böhme 1996: 143f).

Der Äther bei Aristoteles steht in einem engen Verhältnis zum Licht und zur Seele: Der Äther als Quintessenz ist bei Aristoteles *pneuma*, die Lebenswärme bzw. Lebenskraft, diese sei „analog zu dem Element der Gestirne.“ (Aristoteles, zit. n. Böhme/Böhme 1996: 145). Der aristotelische Äther ist, so Böhme (ebd.), Licht bzw. Lichtträger, im Kosmos und in der Seele. In der Neuzeit erlebte die Vorstellung vom Äther erneut eine Hochkonjunktur. Der Äther verlor aber seine metaphysische Bedeutung. Die Annahme, dass der Äther die weltfüllende Substanz sei, wurde in der Physik erst durch Einstein widerlegt. Lord Kelvin war der Ansicht, dass der Äther der Ursprung der Materie sei. Nach Newton überträgt der Äther Licht- und Wärmeschwingungen und durchdringt die Materie (Henderson 1995: 16). In okkulten Schriften war der Äther ebenfalls präsent: Für Blavatsky war der Äther die *anima mundi*, sie setzte ihn aber auch mit einer Gottheit gleich, die alles durchdringe, oder mit dem Astrallicht. (Henderson 1995: 16)

¹¹⁹ Ob die Wellenkreise im Bild ein Symbol für die Quintessenz darstellen, bleibt hypothetisch. Aufgrund von Kupkas Interesse für mystische und okkulte Lehren ist es wahrscheinlich, dass er sich mit Zahlenmystik auseinandersetzte, daher kann die Hypothese nicht gänzlich verworfen werden (Welsh 1988: 65).

Eine weitere Sehweise wäre, dass das Epsilon die pythagoreische Vorstellung ausdrückt, dass das Wesen der Wirklichkeit in Zahlen bestehe. Zahlen schaffen die Ordnung des Kosmos, indem sie das Unbestimmte bestimmen und begrenzen. Das Ungerade wurde als begrenzt und vollkommen betrachtet (Kunzmann et al. 1991: 31).

Raumtiefe in den Vordergrund und erzeugen ein Raumbekken.¹²⁰ Dadurch erreicht der Maler eine räumliche Verkettung der Formen. Die verschiedenen Bildebenen werden miteinander verbunden. Die Frau bildet zu den ausgreifenden Kurven einen ruhenden Gegenpol (ebd.).

Das Ineinanderfließen der Farben und Formen verstärkt die Sehweise noch, wonach alles mit allem verbunden ist.

Das Bild drückt Bewegung aus. Die vertikalen gelben und grünen Formen erzeugen eine aufsteigende bzw. absinkende Dynamik. Die gewellten Formen scheinen zu vibrieren. Die senkrechte Bewegung evoziert in Verbindung mit der gelben und grünen Farbgestaltung die Vorstellung von Wachstum. Neben den vertikalen Formen strukturieren Kreisformen das Bild. Die Wellen dehnen sich zur Seite hin aus, sie erzeugen eine horizontale Bewegung. Die Wellenkreise dehnen sich nicht nur in die Breite aus, sie bewegen sich auch zum oberen Bildrand, indem sich der größere und kleinere Wellenkreis vereinen und letzterer im Himmel zu münden scheint. Bewegung wird mit Zeit, aber auch mit Leben assoziiert. Stillstand bedeutet Tod, Bewegung aber Leben.

Das Bild enthält eine rätselhafte Komponente: Unklar bleibt, woher die Spiegelungen im Wasser stammen, sie verweisen auf Kräfte/Energien, die zwar vorhanden, aber für den Menschen nicht sichtbar bzw. erfassbar sind. Wir sehen nur Spiegelungen, aber nicht das Wesen der Dinge. Die Ursache für die Spiegelungen bleibt verborgen. Das tiefe Wasser gibt seine Geheimnisse ebenfalls nicht preis. Die Erkenntnismöglichkeiten des Menschen sind begrenzt.

Durch die skizzenhafte Gestaltung des menschlichen Körpers wird, wie bereits beim ersten Segment erwähnt, der Prozess der Bildherstellung wachgerufen. Die rechte untere Bildecke unterscheidet sich vom übrigen Bild, da sich an dieser Stelle das Bild in abstrakte Formen auflöst. Dieser Abstraktionsprozess greift auf den Körper der Frau über. Das Wasser, in dem die konkreten Formen des menschlichen Körpers allmählich zerfließen, verweist auf die Stichhaltigkeit der Lesart, dass dieses Motiv der Suche einer gegenstandslosen Formensprache diene. Das schöpferische Wasser, das die konkrete Form verwandelt, erscheint als Analogie zur Malerei bzw. zur Kreativität der KünstlerInnen, die ebenfalls in der Lage ist, etwas Neues entstehen zu lassen, (auf dem Weg zur Abstraktion) konkrete Formen auflöst, die Grenzen überschreitet. Die Malerei schafft, wie das Wasser, eine Verwandlung der Form und dadurch eine Neuschöpfung.¹²¹

Wie bereits angedeutet werden im Bild Geschlechterkonstruktionen virulent: Die Frau erscheint als Naturwesen; sie verkörpert die Zusammengehörigkeit von Mensch und Natur. Konstruktionen des Weiblichen sind in der Kultur des Abendlandes bekanntlich

¹²⁰ Werner Hofmann (1967: 10) macht darauf aufmerksam, dass Kupka schon in frühen Werken, wie z. B. in den Gemälden *Heinrichs Heines Todestraum (Abschied Heines von den Frauen, 1891–1894)* und *Schwarzes Idol (1900)*, ein ähnliches Raumbekken konstruierte.

¹²¹ Diese Hypothese stimmt mit jener von Anděl (1997: 91) überein, wonach Kupka die Entstehung des Lebens und die Schöpfung in der Kunst als verwandte Prozesse betrachtete. Seine Bilder seien „eine Metapher für das künstlerische Werk, das am Schaffensprozeß teil hat. [...] Gleichzeitig ist sie [die Kunst, d. Verf.] sich des Prozesses des Schaffens bewußt und wird zu einer Art Werkzeug der Selbstwahrnehmung der Natur.“ (ebd.)

naturbildzentriert. Nicht zu vergessen ist, dass sich in diesen Zuschreibungen Herrschaftsverhältnisse spiegeln (Kröll 2009: 37).

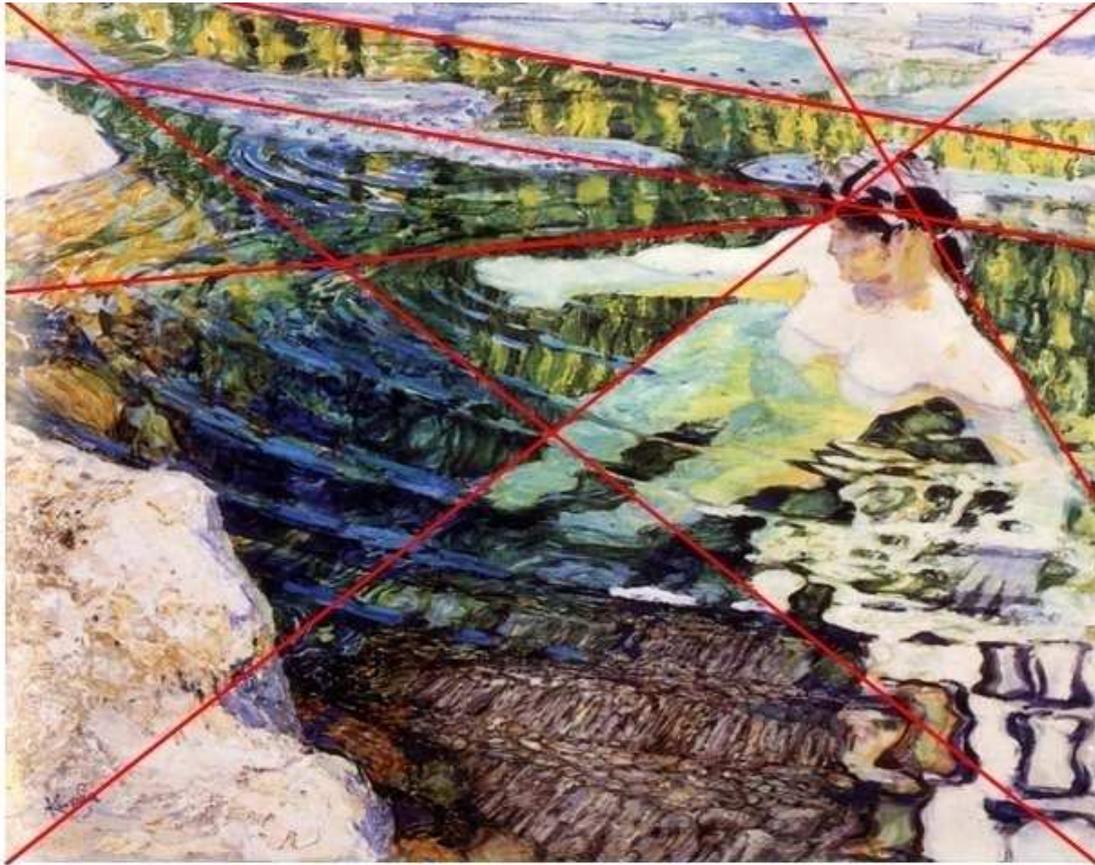
Bildtitel

Der Titel des Bildes lautet *L'Eau (Wasser)* oder *La Baigneuse (Die Badende)*.¹²² Je nach Titelvariante liegt die Betonung eher auf dem nassen Element oder auf der in diesem Badenden. Als Doppeltitel betrachtet – *L'Eau, la Baigneuse* –, ist das Wasser, da es am Anfang steht, bedeutender als die Badende. Der Künstler setzt die Badende ins Wasser, letzteres scheint jedoch im Zentrum des Interesses zu stehen. Diese Titelvariante würde die Lesart stützen, dass der Künstler sich am Thema Wasser probiert und die Frau ins Wasser setzt, um herauszufinden, wie der menschliche Körper im Wasser aussieht und wie das Wasser konkrete Formen auflöst. Aufgrund des mystischen Charakters und der Unergründbarkeit des Bildes lösten alle Titelvarianten ein Gefühl der Ernüchterung, ja sogar Enttäuschung aus.

3.2.3. Analysephase 3

In diesem Kapitel wird die kompositorische Strukturierung des Bildfeldes untersucht. Im Dahl (1996) folgend, habe ich sogenannte Feld- oder Kräftelinien eingezeichnet, die die Bildfläche organisieren.

¹²² Was den Titel des Bildes betrifft, findet man in der Fachliteratur unterschiedliche Angaben: Manche gehen von einem Doppeltitel aus (*L'Eau, la Baigneuse*) (Ausst.Kat. 1976; Ausst.Kat. 1997; Ausst.Kat. 2002), andere wiederum sind der Ansicht, dass das Bild *L'Eau* oder *La Baigneuse* heißt (Ausst.Kat. 2003; Ausst.Kat. 1989/1990; Spate 1979).



Die Analyse des Feldliniensystems belegt, dass die Badende sowie die Signatur Kupkas in einer Diagonale liegen. Die Diagonale beschreibt eine Aufwärtsbewegung. Die zweite Diagonale drückt die Öffnung des Bildes nach links oben aus und macht ebenfalls eine Aufwärtsdynamik sichtbar. Das eingezeichnete Feldliniensystem zeigt, dass die meisten der Linien (vier von sechs) im Haupt der Frau zusammenlaufen. Die nebelartigen Gebilde im Wasser scheinen nach rechts unten zu fließen, ebenso jenes Element, das als Himmel oder Spiegelung desselben interpretiert wird. Sie beschreiben eine entgegengesetzte Dynamik zu jener des Frauenkörpers, der nach oben strebt. Die markante Armhaltung der Frau veranschaulicht die Präsenz und Bedeutung der Frau im Bild. Die beiden Linien der Arme kreuzen sich, weitergeführt, im Frauenkopf. Was bedeutet das nun für die Interpretation des Bildes? Die Feldlinien bringen eine neue Bedeutung ins Spiel: Dem Haupt bzw. dem Geist oder Bewusstsein der Frau muss eine bedeutsamere Stellung eingeräumt werden, als dies bisher in der Segmentanalyse geschehen ist. Obwohl die Frau im Bild Teil ihrer Umgebung ist und aus denselben Elementen besteht wie diese, nimmt vermutlich ihr Bewusstsein eine besondere Rolle ein. Die Nähe ihres Kopfes zum Himmel weist vermutlich in eine ähnliche Richtung. Das Geistige gehört dem Himmel an und nicht der Erde. Die geistigen Fähigkeiten des Menschen unterscheiden ihn von der Natur. Die Aufwärtsbewegung der Frau könnte in diesem Zusammenhang ihre geistige Entwicklung ausdrücken, die sie in ihrer Entwicklung aus der Natur über diese, über das Irdische hinwegsetzt. Der Kopf, als Sitz des Verstandes, ist betont und hebt die Frau von ihrer natürlichen Umgebung ab.

Im Bild ist, wie bereits erwähnt, ein perspektivischer Tiefenraum angedeutet. Das Gemälde ist in leichter perspektivischer Draufsicht konstruiert. Die BetrachterInnen blicken aus einem erhöhten Standpunkt auf die Frau im Wasser. Der Maler gibt hier einen Einblick in seine Schöpfung. Sowohl der Maler als auch die BetrachterInnen scheinen nicht Teil dieser Welt zu sein, sondern schauen auf sie herab. Der Felsen im Vordergrund stellt eine Barriere dar. Das Dargestellte im Bildmittelgrund rückt somit von den BetrachterInnen ab und kann nur aus der Distanz beobachtet werden. Der Künstler erscheint als Beobachter von außen, der seine Wahrnehmung dieser Welt mithilfe von Formen und Farben wiedergibt.

3.2.4. Analysephase 4

Entsprechend der ersten Bildanalyse wird auch am Beginn dieses Kapitels die Genese des Gemäldes vorgestellt. Da die Analyse des zeitlichen Entstehungskontextes von *L'Eau, la Baigneuse* sich mit jener des ersten Gemäldes überschneidet und eine Recherche des Aufbewahrungs- und Verwendungskontextes nur wenige relevante Informationen hervorbrachte, soll stattdessen der kunsthistorische Diskurs zu diesem Gemälde präsentiert werden.

Die Entstehung von *L'Eau, la Baigneuse*

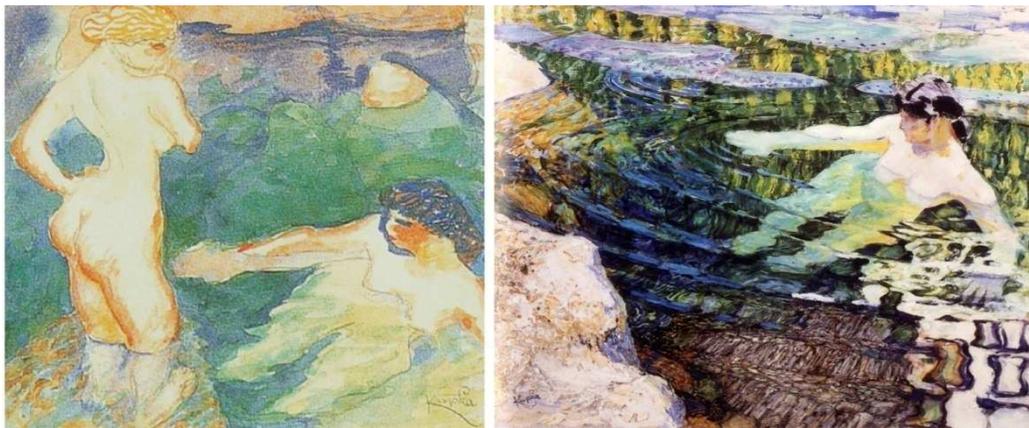
Das Bild entstand vermutlich in den Jahren 1906–1909 (Ausst.Kat. 1989/90: 126; Ausst.Kat. 1997: 77; Ausst.Kat. 2003: 55; Ausst.Kat. 2002: 166).¹²³ *L'Eau, la Baigneuse* ist ein Übergangswerk zwischen Kupkas gegenständlicher und seiner abstrakten Schaffensperiode (Hofmann 1967: 11). Das Bild weist auf die Entwicklung einer abstrakten Formensprache hin: Die Tiefenräumlichkeit ist reduziert, die Form des Körpers wird durch das Wasser aufgelöst. Zu diesem Gemälde wurde Kupka angeblich durch Photographien von seiner Stieftochter beim Baden im Garten oder während der Ferien im südfranzösischen Théoule angeregt (Ausst.Kat. 2003: 55). Laut Spate (1979: 98) und Shaw-Miller (2002: 127) stand Kupkas Gattin Eugénie Straub Modell für die Frau im Bild. Eine Anekdote von Kupkas Frau schildert, dass ihr Mann mehrmals eine Badewanne im Garten aufstellte, in der sie beim Baden Wellen erzeugen musste, damit er das einfallende Sonnenlicht auf der bewegten Wasseroberfläche festhalten konnte (Mladek 1996: 156). Die Körperhaltung der Frau im Bild legt die Vermutung nahe, dass er die Position seiner in der Badewanne liegenden Gemahlin für das Gemälde heranzog. Der abgestützte Arm der Frau entstammt vermutlich der Liegeposition in der Badewanne. Ob nun seine Frau oder seine Stieftochter für die Frau auf dem Gemälde Modell stand, ob er sich mit Photographien beholf oder nach dem Naturbeispiel arbeitete, bleibt unklar. Wie bereits in

¹²³ Wann das Bild genau entstanden ist bzw. wie lange Kupka an dem Bild gearbeitet hat, ist unklar. Margit Rowell (1976: 75) gibt an, dass das Bild in den Jahren 1906–07 entstanden sei, laut Virginia Spate (1979: 101) hat Kupka das Bild in den Jahren 1907–08 gemalt. Die Datierung ist nicht eindeutig bestimmbar, da Kupka dieses Gemälde nicht ausstellte (Ausst.Kat. 2002: 166).

der Segmentanalyse angemerkt, war Kupka wohl nicht daran gelegen, dass die Frau im Bild identifizierbar wäre.

Kupkas Œuvre beweist, dass Wasser eine große Anziehungskraft auf den Künstler ausübte.¹²⁴ Die gemeinsame Darstellung von Frau und Wasser taucht ebenfalls bereits in Kupkas symbolistischer Schaffensphase auf, wie beispielsweise das Gemälde *La Vague (Die Welle)*, Abb. 14) aus dem Jahr 1902 zeigt: Zu sehen ist eine Frau vor dem Hintergrund einer stürmischen Meereslandschaft (Ausst.Kat. 2003: 55).

Kupka fertigte für das Bild *L'Eau, la Baigneuse* zahlreiche Studien an.



Die Aquarellstudie *Les Baigneuses (Die Badenden)*, Abb. 13) zeigt zwei nackte Frauen beim Baden. Das Hauptaugenmerk richtet sich vor allem auf den Körper der stehenden Frau. Ihr Gesicht ist stilisiert, ihr Körper hingegen naturalistisch wiedergegeben. Die Frau steht seitlich verdreht, sie präsentiert den BetrachterInnen sowohl ihr Gesäß als auch ihre Brust. Diese Gestalt verschwindet aus dem Gemälde *L'Eau, la Baigneuse*. Die Frau, die im Wasser liegend dargestellt ist, weist bereits eine ähnliche Körperhaltung auf wie die Frau in *L'Eau, la Baigneuse*. Vom „archaischen“ Stil (Rowell 1976: 74) der Studie ist am Gemälde schließlich nichts mehr zu sehen. Im Gemälde *L'Eau, la Baigneuse* rücken das Wasser und die Umgebung der Badenden viel stärker in den Vordergrund. In der Studie ist der Hintergrund unspezifisch wiedergegeben. Die weiblichen Rundungen des erotisiert dargestellten Körpers der stehenden Frau sind hingegen stark präsent. Im Hauptgemälde ist das sinnlich-erotische Moment in den Hintergrund gerückt. Die Zusammengehörigkeit von Frau und Wasser spielt in der Studie wiederum nur eine untergeordnete Rolle. Die Gegenüberstellung der beiden Werke zeigt deutlich den flirrenden, bewegten Charakter von *L'Eau, la Baigneuse*, den die Studie nicht aufweist.

Kupka durchlebte im Jahr 1904 eine Krise. In diesem Jahr malte er kaum ein Bild. Während dieser dunklen Phase begann er Bergson zu lesen und die idealistische Philosophie, zu der er sich hingezogen fühlte, zu überdenken. Es war diese Zeit, in der er sich verstärkt mit

¹²⁴ Wasser taucht in vielen Gemälden Kupkas auf, wie z. B. in *L'Autre Rive* (1895), *Méditation* (1899), *Le Commencement de la vie* (1900), *Epona-Ballades. Les Joies* (1901–02), *Touches de Piano/Lac* (1900–1903).

naturwissenschaftlichen Disziplinen zu beschäftigen begann (Spate 1979: 102f). Kupka bekam 1904 den Auftrag, die Enzyklopädie *L'homme et la terre* des Geographen Élisée Reclus zu illustrieren.¹²⁵ Einige dieser Illustrationen zeigen deutlich Kupkas Dilemma, in dem er sich befand. Er war hin- und hergerissen zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zwischen modernen wissenschaftlichen Theorien und alten mystischen Glaubensformen, zwischen der Arbeit nach der direkten Erfahrung und nach der Intuition, so Spate (ebd.: 103). Spate geht davon aus (und bestärkt somit meine Ergebnisse der Analyse des *Amorpha*-Gemäldes, siehe Kapitel 3.1.4.), dass die Arbeit zu *L'homme et la terre* ihn dazu veranlasst hatte, dieses Dilemma zu lösen und wissenschaftliche wie spirituelle Einflüsse in seiner Suche nach dem Transzendenten miteinander zu versöhnen. Kupka kam zu der Überzeugung, dass zwischen dem inneren Selbst und dem äußeren Universum eine gegenseitige Abhängigkeit besteht. Reclus' Aphorismus „Der Mensch ist Natur, die sich ihrer selbst bewußt ist“ wurde zu seinem Leitsatz (Anděl 1997: 91).¹²⁶ Dieser Ausspruch scheint die Grundthematik des Gemäldes *L'Eau, la Baigneuse* zusammenzufassen.

Kupka arbeitete ab 1906 an der *Baigneuses*-Serie (Ausst.Kat. 1989/90: 117). In der Zeit zwischen 1906 und 1910 emanzipierte er sich künstlerisch und experimentierte mit neuen formalen Verfahren (Blum 1997a: 74). Er wollte eine neue Formensprache finden, die seinen Ideen eher entsprach. Kupka schrieb 1905 an Machar: „Mir scheint es überflüssig, Bäume zu malen, wenn die Leute auf dem Weg zur Ausstellung viel schönere sehen können. Ich male lediglich Konzepte, Synthesen, Akkorde [...]“ (zit. n. Mladek 1981: 106)

Da der Mensch Teil der kosmischen Ordnung ist, die Kupka ausdrücken wollte, untersuchte er den menschlichen Körper. Der Übergang zu einer ungegenständlichen Bildsprache vollzog sich einerseits über die sukzessive Abstraktion des menschlichen Körpers, wobei *Amorpha, fugue à deux couleurs* (neben einigen anderen Gemälden)¹²⁷ den Abschluss dieser Entwicklungsphase darstellt (Mladek 1996: 154). Andererseits führte Kupkas Weg zur Gegenstandslosigkeit auch über Landschaftsdarstellungen (Ausst.Kat. 1989/90: 117).

Kupka ließ sich auf seinem Weg zu einer „anderen Realität“ maßgeblich von der griechischen Antike leiten. Er begründet seine Faszination für die griechische Kunst folgendermaßen:

„Befreit von der geerbten Achtung gegenüber der hieratischen Erhabenheit jener Werke, die nach Griechenland von Ägypten und Mesopotamien gebracht worden waren, strebte man Kunstwerke an, die [...] sie sogar übertreffen würden. [...] Künstler, die sich ungeduldig und ruhelos danach sehnten, ein der Zeit entsprechendes Bild zu schaffen, halten den Zauber, der vom menschlichen Körper ausgeht, in einem von leidenschaftlichem Blut durchdrungenen Hymnos fest, der sich dem Reich der Götter nähert. Mit diesem Streben, den melodischen Klang der Linien eines vergötterten Körpers

¹²⁵ Siehe Anhang.

¹²⁶ Spate (1979: 95) weist auf den mystischen Gehalt dieser Aussage hin: “The idea that man and nature are one, and that man is separate from nature only in being endowed with consciousness, was common to all the mystic beliefs of the period, and was to be of central importance in Kupka’s development of nonfigurative art.”

¹²⁷ *Amorpha, chromatique chaude; Plans verticaux (Vertikale Flächen)* und *Localisations de mobiles Graphiques (Lokalisierung beweglicher Zeichen)*, die 1912 bzw. 1913 ausgestellt wurden (Mladek 1996: 154).

festzuhalten, erreicht die Malerei und Bildhauerei eine Vollkommenheit, die Ausdruck des ‚ewigen Augenblicks‘ ist.“ (Kupka 2001: 23)

Der kunsthistorische Diskurs zu *L'Eau, la Baigneuse*

Im Anschluss möchte ich einige Interpretationen des Gemäldes aus der Fachliteratur skizzieren und in Bezug zur eigenen Bildanalyse stellen. Allgemein sind Interpretationen dieses Gemäldes rar und eher oberflächlich. Grund dafür ist vermutlich, dass diesem Bild weniger Bedeutung zugemessen wurde als beispielsweise *Amorpha, fugue à deux couleurs*.

Hofmann (1967: 10) schreibt über das Gemälde: „Die ‚Badende‘ und andere Fassungen dieses Themas weisen auf das paradiesische Naturerlebnis und das vom Fin de Siècle häufig dargestellte Gleichnis ‚Weib-Fruchtbarkeit-Wasser‘ zurück.“ Er bezeichnet dieses Werk als formale Gratwanderung (ebd.: 11).

„Die Frau wird vom fließenden Element getragen, das macht ihren Körper schwerelos. In die Schwingungen des Wassers eingebettet, tauscht er seine materielle Geschlossenheit gegen den kommunizierenden Rhythmus des Sich-Öffnens und Sich-Verströmens – eine vom Jugendstil bevorzugte Metapher für die Passivität des Kreatürlichen. Ruhen und Fließen, Liegen und Schweben gehen ineinander über.“ (ebd.)

Laut Spate (1979: 98f) drücke Kupka in *L'Eau, la Baigneuse* die „life-giving forces of the sun“ aus. Die kreisförmige Bewegung der Wellen verkörpere die Kontinuität des Seins (ebd.: 128).¹²⁸

Theinhard und Brullé (2002: 166f) weisen auf den esoterischen Gehalt des Bildes hin: „[...] la scène est connotée par une symbolique qui peut renvoyer à l'ésotérisme. De ce point de vue, on peut interpréter *L'Eau. La Baigneuse* comme une parabole de la naissance de la vie organique – être humain, voire beauté suprême – à partir des éléments naturels.“ Diese Interpretation stellt einen Bezug zur theosophischen Vorstellung der Evolution her.

Mladek (1996: 156) schreibt, dass Kupka in diesem Gemälde das „Übergehen des menschlichen Mikrokosmos in den Makrokosmos der Natur“ darstelle. Fast identisch ist die Deutung von Theinhardtová (Ausst.Kat. 1989/90: 126): „La fusion du microcosme (l'homme) dans le macrocosme de la nature sous-tend cette vision.“ Sie weist direkt auf den theosophischen Einfluss hin: „Le tableau est également une recherche sur le chromatisme de la lumière, sans doute en rapport avec les études théosophiques de Kupka.“ (ebd.) Theinhardtová spricht vermutlich die Bedeutung des weißen Lichts in einem vedischen Text an, auf den Spate (1979: 128) hingewiesen hat (siehe Kapitel 3.1.4.). Demnach verwandelte Gott sein weißes Licht in eine vielfarbige Schöpfung. Diese Idee übernahmen auch die TheosophInnen. Leal zufolge kommt in dem Gemälde Kupkas „symbolistische und pantheistische Sichtweise des Verhältnisses zwischen Mensch und Natur“ zum Ausdruck (Ausst.Kat. 2003: 56).

¹²⁸ Dies gilt generell für Kupkas kreisförmige Kompositionen.

Hofmanns Interpretation, dass das Bild die „Passivität des Kreatürlichen“ visualisiere, unterscheidet sich von meiner Interpretation. Auch jene von Leal, wonach im Bild eine pantheistische Sichtweise zum Ausdruck komme, liefert einen neuen Aspekt. Die anderen Interpretationen ähneln den Schweisen der hier vorgelegten Analyse. Gemeinsame Themenschwerpunkte sind: Mikrokosmos/Makrokosmos-Analogie, Entstehung des organischen Lebens und des Menschen sowie das fruchtbare Sinnbild Frau/Wasser/Sonne.

3.2.5. Zusammenfassende Interpretation

„Setzen wir uns an das Ufer eines Flusses und beobachten, was mit den Formen der Bäume geschieht, die sich am anderen Ufer befinden: Ihre Abbilder spiegeln sich auf der Oberfläche des sich bewegenden Wassers. [...] ihre Umrisse umschreiben andere Kurven als die der Bäume am Ufer. Es ist ein anderer Schlüssel, eine andere Harmonie: Die Farben werden saftiger. Was für ein bemerkenswertes Spiel von absolut gegebenen Grenzen!“ (Kupka 2001: 101f)

Die Sinnbezüge in *L'Eau, la Baigneuse* kreisen um die Themen Fruchtbarkeit, Entstehung des Lebens aus dem Wasser, Wachstum, Evolution sowie die Zusammengehörigkeit von Mensch und Natur, die Einheit von Mikro- und Makrokosmos. Die Welt und das organische Leben bestehen aus den vier Elementen Wasser, Erde, Luft und Feuer. Das Wasser allerdings ist das Hauptelement. Es ist die Ursubstanz, die alles Leben in Verbindung mit der Kraft des Sonnenlichts hervorbringt. Das menschliche Wesen setzt sich nur durch sein Bewusstsein von der Natur ab. Auffallend ist die Abhängigkeit der Frau von ihrer Umgebung. Sie ist den Kräften der Natur unterlegen und im Gegensatz zu ihrer Umgebung vergänglich. Die Frau verkörpert den Kreislauf des Lebens, sie ist Symbol für Leben und Tod zugleich.

Die Formen und Farben im Bild weisen eine vibrierende Dynamik aus. Vibrierende Energien scheinen für die Fruchtbarkeit des Wassers verantwortlich zu sein. Auch dieses Gemälde hat einen geheimnisvollen Charakter. Die vielen Unbestimmtheiten, die in der Segmentanalyse auftauchen, lassen das Bild undurchschaubar wirken. Vor allem die Spiegelungen im Bild eröffnen eine Dimension, die zwar nicht sichtbar, aber dennoch präsent ist. Dies verweist vermutlich auf jene geistige Substanz, die Kupka hinter allen Erscheinungen vermutete.

Mystische und okkulte Elemente in *L'Eau, la Baigneuse*

Analog zur ersten Analyse erzeugt auch dieses Bild den Eindruck, dass alles miteinander verbunden ist. Auch in diesem Gemälde scheint sich der Erkenntniswille des Malers auf das Wesen hinter den äußeren Erscheinungen zu beziehen. Daher ist das Gemälde aus denselben Gründen wie das *Amorpha*-Bild (siehe Kapitel 3.1.4.) in einen mystischen Kontext zu rücken. Jedoch zeigen sich in diesem Gemälde stärker die Grenzen der Gemeinsamkeiten mit der mystischen Schau. Diese ist auf die Erkenntnis der formlosen geistigen Welt, auf das

Einswerden mit Gott gerichtet. Die Erfahrung der *unio mystica* transzendiert alle irdischen Formen (Kern 1980: 128).

L'Eau, la Baigneuse ist von theosophischen Einflüssen nicht auszunehmen, insbesondere was die Vorstellung betrifft, dass der Mensch sich aus dem Anorganischen über die Pflanzen- und Tierwelt zum Geistigen und Göttlichen weiterentwickelt. Der Mensch durchläuft in dieser Vorstellung, ebenso wie die Welt, über die Reinkarnation sieben Stufen der Entwicklung. Die Aufwärtsbewegung der Frau drückt womöglich diese Idee der Evolution aus: Durch die geistige Entwicklung steigt die Frau langsam von der Materie, aus der sie entstanden ist, zum Geistigen auf. Da alles in der Welt durch die Involution, also den Abstieg des Geistigen/Göttlichen in die Materie, entstanden ist, hat alles Anteil am göttlichen Wesen. Sowohl Mensch als auch Natur gründen in der göttlichen/geistigen Kraft (Galbreath 1988: 389f; Welsh 1988: 82f).

Auch die Wellenkreise, die ein Epsilon formen, könnten von Blavatskys Schriften beeinflusst worden sein. Blavatskys Geheimlehre enthält ein eigenes Zahlensystem, sie bemühte sich um die Verknüpfung numerischer und geometrischer Zahlensysteme. Die Zahl 5 stand bei Blavatsky für den Mikrokosmos und den fünfgliedrigen denkenden und bewussten Menschen. Als geometrische Form wird die Zahl 5 in theosophischen Schriften allerdings durch ein Pentagramm ausgedrückt (Welsh 1988: 65). Daher ist vermutlich wahrscheinlicher, die epsilonförmigen Wellen als Quintessenz zu deuten, die den Kosmos zusammenhält. Sie könnten auch die pythagoreische Vorstellung ausdrücken, wonach das Wesen der Wirklichkeit in Zahlen besteht. Als Abbilder der Zahlen besteht das Wesen der Dinge in ihrer mathematischen Gestalt. Zahlen, die der geistigen Sphäre zuzurechnen sind, ordnen den Kosmos, indem sie das Unbestimmte bestimmen und begrenzen. Die ungeraden Zahlen wurden als begrenzt und vollkommen betrachtet (Kunzmann et al. 1991: 31). Diese Sehweisen bleiben allerdings im Bereich des Hypothetischen.

Die kosmische Metaphorik, die Tuchman (siehe Kapitel 3.1.4.) als eines von fünf Grundprinzipien okkultur Literatur vorstellt, scheint auch in *L'Eau, la Baigneuse* relevant zu sein: vor allem jener Aspekt, wonach Vibrationen die alles gestaltenden Kräfte seien (Tuchman 1988: 26).

Auch in Aussagen Kupkas kommt diese Vorstellung zum Ausdruck: „[...] die Ausstrahlung vitaler Energie, die der Natur und auch uns eigen ist, geschieht durch vibrierende, verschieden gefärbte Wellen [...]“ (Kupka 2001: 74) An einer anderen Stelle im Buch schreibt er:

„Jede Skala, die von hellen zu dunklen Tönen übergeht, vermittelt den visuellen Eindruck einer Vibration: wie eine Zimbel, deren Metallplatten in eine Tonskala eingestimmt sind, wobei jede Metallplatte ihren eigenen Ton hervorbringt. Hier bietet uns die Natur – wie im übrigen so oft – eine bemerkenswerte Lehre.“ (ebd.: 101)

In diesen Zitaten spricht Kupka die vibrierende Energie des Lichtes an. Das Licht als Energie, die allem zugrundeliegt, durchdringt in Form von „vibrierenden verschieden gefärbten Wellen“ die Schöpfung. Das Licht ist vermutlich in diesem Gemälde, wie auch in *Amorpha*, Ausdruck

des Geistigen/Göttlichen. Die transparente Wasseroberfläche, die vom Licht durchdrungen wird und in der sich eine Vielfalt an Farben spiegelt, visualisiert womöglich die geistige Substanz in der gesamten Schöpfung, die deren Fruchtbarkeit bedingt.

Ferner spricht aus Kupkas Zitaten die Verbindung von Licht, Farbe und Musik. Kupka schildert im Zusammenhang mit der Sonne, der „Mutter des Lebens“ (Kupka 2001: 56), ein synästhetisches Erlebnis:

„Ich führe die Übungen [Körperübungen im Freien, d. Verf.] wie ein Gebet aus, indem ich mich an die aufgehende Sonne wende, an dieses großartige Feuerwerk [...]. Den ganzen Körper vom Duft und Licht durchdrungen, erlebe ich dabei herrliche Augenblicke, durchtränkt von Farbtönen, die der titanischen Farbkaviatur entstammen.“ (ebd.: 71)

Auch der Einfluss aus der Naturwissenschaft ist in diesem Gemälde merkbar. Die Darstellung der Lichtbrechung und der optischen Hebung deutet auf ein naturwissenschaftliches Interesse und die Beobachtung dieser Phänomene hin. Im Gemälde wird sichtbar, dass Kupka die chemische Zusammensetzung des menschlichen Körpers reflektierte. Zudem verweist seine Vorstellung von der menschlichen Evolution nicht nur auf theosophische Anschauungen, sondern auch auf wissenschaftliche Erkenntnisse.¹²⁹ In *L'Eau, la Baigneuse* wird auch die geologische Entstehung und Entwicklung angedeutet. Nicht die biblische Schöpfungsgeschichte kommt zum Ausdruck, sondern ein langer Evolutionsprozess, der nach wie vor nicht abgeschlossen ist. Die Vorstellung, dass alles Leben aus dem Wasser entstanden ist, könnte sowohl aus wissenschaftlichen Theorien als auch aus mythologischen Erzählungen stammen.

Als Voraussetzung für die Erforschung des Farbspektrums des Lichts in *L'Eau, la Baigneuse*, wie sie Theinhardtová anspricht, muss Kupkas Studium unterschiedlicher Farbtheorien, besonders jener von Isaac Newton,¹³⁰ herangezogen werden (Adolphs 2004: 11). Der Einfluss von Bergsons Schriften ist ebenfalls anzuführen.

¹²⁹ Einschränkung muss festgehalten werden, dass in theosophische Lehren wissenschaftliche Erkenntnisse eingeflossen sind, da die Theosophie ja die Verbindung von Religion und Wissenschaft anstrebte (Galbreath 1988: 389). Theosophie und Naturwissenschaften waren eng miteinander verbunden (Brullé/Theinhardt 1997: 154).

¹³⁰ In Kupkas Buch *Die Schöpfung in der bildenden Kunst* (2001) sind auf Seite 85 die Newton'schen Farbringe abgebildet. Auch malte er eine Serie mit dem Namen *Disques de Newton* (*Die Scheiben von Newton*), die stark an Delaunays *Formes circulaires* erinnert.

3.3. Vergleich der Bilder

Trotz der formalen Gegensätzlichkeit¹³¹ weisen die beiden Bilder thematisch viele Gemeinsamkeiten auf. Die Analyse der beiden Gemälde zeigt in eklatanter Weise, dass die Berührungspunkte und nicht die Unterschiede überwiegen. Die Analyse bringt zum Vorschein, dass sich Kupka lange Zeit mit denselben Themen beschäftigte und diese mit unterschiedlichen visuellen Mitteln bearbeitete.

Beide Gemälde weisen einen geheimnisvollen Charakter auf, beide beinhalten eine Ausdrucksdimension, die auf etwas Verborgenes hinweist und sich logisch kaum erfassen lässt.

In beiden Bildern drückt sich auf diese Weise Kupkas Suche nach einer „anderen Wirklichkeit“ (Kupka 2001: 156) aus. Ähnlich wie die antiken griechischen Philosophen suchte auch er die Substanz, auf der die Welt beruht (Pohribny 1978: 10). Seine beiden Gemälde geben jene Grundprinzipien wieder, auf denen, seiner Vorstellung entsprechend, das Universum gründet.

In *Amorpha* sind dies Klang, Rhythmus bzw. Bewegung und das Licht. Diese Prinzipien scheinen eine fruchtbare Schöpfung zu ermöglichen. Ihnen zugrunde liegen mathematische Gesetzmäßigkeiten, die eine harmonische Ordnung im Universum schaffen. In *L'Eau, la Baigneuse* stellen das Wasser, das Licht und eine vibrierende Dynamik grundlegende Elemente und Kräfte dar.

In beiden Werken kommt die Verbundenheit von Mikro- und Makrokosmos zur Anschauung, das feste Band, das die kleinsten mit den größten Teilen des Universums zusammenhält. Der Mensch ist nicht abgesondert von seiner Umgebung, er kann nicht von der Natur und dem Kosmos getrennt betrachtet werden. In Kupkas Vorstellung der Welt durchdringen ähnliche Prinzipien alles Seiende. Diese Grundidee taucht in beiden Bildern auf.

Die gegenseitige Verbundenheit des Kleinen mit dem Großen wird in *Amorpha* über eine mathematisch konstruierte Komposition ausgedrückt. Kreisbogenformen verbinden formal den Bildvordergrund (die blau-rote Form) mit dem Bildmittelgrund (weiße Kreisformen). Formenanalogien, die in den Sehweisen der Segmentanalyse auftauchten, verstärken den Eindruck der Zusammengehörigkeit des Mikro- und des Makrokosmos: Die beiden weißen Kreisformen werden sowohl mit Himmels- als auch mit Zellkörpern assoziiert. Eine Bewegung, die zwischen Anziehung und Abstoßung pendelt, umfasst die Bildsegmente und lässt sie zusammengehörig wirken.

In *L'Eau, la Baigneuse* hingegen wird die Vorstellung der Einheit über das Verschwimmen der Konturen und eine Durchdringung der Formen und Farben erzielt. Die Farben der Frau tauchen auch in ihrer Umgebung auf. Zusätzlich wird auch in diesem Gemälde der Eindruck der Verbundenheit durch die Darstellung von Bewegung verstärkt: Eine vibrierende Dynamik durchdringt das gesamte Bild.

¹³¹ Die großen Unterschiede zwischen den Gemälden machen einen Vergleich auf formaler Ebene sinnlos.

In beiden Gemälden kommen mithilfe der Darstellung von Bewegung Leben/Energie und eine zeitliche Dimension zum Ausdruck. In *L'Eau, la Baigneuse* wie auch in *Amorpha* ist nicht nur die Entstehung von Leben, sondern auch dessen Vergänglichkeit Bildthema, jedoch rückt in ersterem der bedrohliche Aspekt, das Heraustriften aus dem Bild und somit der Tod, stärker in den Vordergrund.

In *L'Eau, la Baigneuse* werden der Prozess der Bildherstellung und die Analogie von Malerei und Schöpfung in der Natur aufgerufen: Die Entstehung bzw. Auflösung der Form kommt dem Werden und Vergehen des Lebens gleich. Die Kreativität des Malers entspricht der Fruchtbarkeit der Natur.

Amorpha umfasst eine größere Bandbreite, es beinhaltet sowohl eine kosmische als auch eine mikroskopische Dimension. Trotzdem löst es in viel stärkerem Ausmaß als *L'Eau, la Baigneuse* den Eindruck von Ordnung und Harmonie aus. Auch der spirituelle Charakter tritt in *Amorpha* stärker zu Tage. *Amorpha* ist aufgrund seiner abstrakten Formensprache dem Geistigen näher als *L'Eau, la Baigneuse*. Letzteres ist stärker in der Welt des Sichtbaren verankert und drückt auf subtilere Weise als *Amorpha, fugue à deux couleurs* jene geistige Dimension aus. Der spirituelle Charakter wird in *Amorpha* über die ornamentale Formensprache, über eine musikähnliche rhythmische Strukturierung der blau-roten Arabesken sowie über die Farb- und Lichtsymbolik ausgedrückt. In *L'Eau, la Baigneuse* verweisen die Spiegelungen, die Darstellungen des Lichtes und der Transparenz und eventuell auch die epsilonförmigen Wellen auf eine geistige Dimension.

In *Amorpha* gelang es Kupka besser, wissenschaftliche und spirituelle Bezüge zu einem harmonischen Ganzen zu verbinden, als in *L'Eau, la Baigneuse*.

Interessanterweise ist in *L'Eau, la Baigneuse* nicht nur der spirituelle, sondern auch der wissenschaftliche Einfluss schwächer ersichtlich. Daraus kann die These abgeleitet werden, dass der Grund für Kupkas wissenschaftliche Auseinandersetzung vor allem seine Suche nach einer geistigen Wahrheit war (siehe hierzu auch Kapitel 4.1.2.). *L'Eau, la Baigneuse* zeigt, dass Kupka zur Entstehungszeit noch auf der Suche nach der anderen Realität war und sich aus den unterschiedlichen Einflussbereichen noch kein harmonisches Bild geformt hatte. *Amorpha* hingegen zeigt das Resultat seiner Suche, es zeigt seine Vorstellung von der anderen Wirklichkeit.

Damit die eigenen Ergebnisse zu einem reicheren bzw. vollständigeren Bild ausgebaut werden können und ein besseres Verstehen der zum Vorschein gebrachten Thematiken möglich ist, werden sie im folgenden Kapitel in fachspezifische Diskurse eingebettet.

4. Theoretische Einbettung der Ergebnisse

In diesem Kapitel werden die Ergebnisse aus den Bildanalysen in einen allgemeineren theoretischen Kontext gestellt. Zunächst werden die Ergebnisse in bestehende Wissensbestände aus der Kupka-Forschung eingebettet. Anschließend werden sie im Kontext soziologischer Theorien betrachtet.

4.1. Einbettung der Ergebnisse in die Forschung zu Kupka

4.1.1. Das Geistige in der gegenstandslosen Malerei

Kupkas spirituelle Suche, die sich in seinen Bildern ausdrückt, wird von vielen AutorInnen thematisiert. Zahlreiche Publikationen heben hervor, dass die Pioniere der abstrakten Malerei wesentlich von spirituellem Gedankengut beeinflusst waren.

In den Ausstellungskatalogen *Das Geistige in der Kunst – Abstrakte Malerei 1890–1985* (1988), *Okkultismus und Avantgarde: Munch bis Mondrian 1905–1915* (1995) und *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (1980) demonstrieren die AutorInnen, dass die Entwicklung der abstrakten Kunst unauflösbar mit spirituellen Ideen verbunden ist. Die Großmeister der Abstraktion wurden von geistigen Strömungen wie der Theosophie, dem Spiritismus, dem Wiederaufleben orientalischer und mediumistischer Tendenzen, der Alchimie, der Kabbala, der Hermetik, dem Buddhismus usw. inspiriert (Oberhuber 1988: 8): „[...] ihre Kunst spiegelt den Wunsch wider, geistige, utopische oder metaphysische Ideale, die mit herkömmlichen Bildvorstellungen nicht wiederzugeben sind, auszudrücken.“ (Tuchman 1988: 17)

Kupka beschäftigte sich sein ganzes Leben lang mit Mystik und Okkultismus. Er war seit seiner Lehrzeit bei dem Sattlermeister Šiška, der ihn in den Spiritismus eingeweiht hatte, als Medium tätig.¹³² Kupka war überzeugt, Übersinnliches wahrnehmen zu können und Einsichten in eine Welt zu erlangen, die den anderen unzugänglich bleibe (Rowell 1976: 26; Mladek 1981: 66f, 100). Kupka glaubte, in einen Zustand von Überbewusstheit gelangen zu können. Überbewusstheit kann mit Hellsehen oder hypnotischer Trance verglichen werden. Dieser Ausdruck, den er von Helena P. Blavatsky entlehnt hatte, beschreibt einen Zustand der Wahrnehmung außersinnlicher Phänomene (Rowell 1976: 50).

Zudem meinte Kupka, in der Natur eine tiefere Bedeutung entdecken zu können. Ihr wohne eine geistige Realität, eine spirituelle Essenz inne, die alle Lebewesen durchdringe und diese mit dem Kosmos vereine (Kosinski 1997: 16; Spate 1979: 87; Rowell 1976: 49). Er war der Ansicht, dass diese nicht direkt sichtbare, unendlich große und in imaginären Farben erstrahlende Welt von einem Rhythmus beseelt sei, der alle Erscheinungsformen der sichtbaren Welt, Menschen, Tiere, Pflanzen erfülle (Rowell 1976: 26).

¹³² Anmerkungen zur Biographie Kupkas befinden sich im Anhang.

Kupkas Briefwechsel mit dem tschechischen Dichter Josef Svatopluk Machar belegt das Interesse des Malers für jene übersinnliche Welt und sein Streben, abstrakte Ideen auch abstrakt darzustellen (Tuchman 1988: 36). Kupka wollte jene „andere Realität“ (Kupka 1921: 569, zit. n. Mladek 1981: 114), die den sichtbaren Dingen zugrunde liegt, visuell ausdrücken: “Kupka clearly intended that the painting should make the spectator conscious of and at one with the mysterious joyful vibrating life that pervades all being.” (Spate 1979: 95) Dies sei, so Kupka, nur mithilfe einer abstrakten Formensprache möglich (ebd.: 86).

Um diese andere Wirklichkeit darzustellen, entwickelte Kupka in seiner gegenstandslosen Schaffensperiode unter anderem eine organisch-kurvilineare und eine linear-flächige bzw. geometrische Formensprache (Hofmann 1967: 11; Blum 1997c: 130).¹³³ Erstere rhythmisiert die Bildfläche mithilfe von Kreis- und Ellipsenformen, letzere mit vertikalen Formen. Kreis und Vertikale haben eine konstruktive wie auch metaphysische Bedeutung (Winkler 1997: 63). Die Kreisform wird von Kupka als Symbol der Entstehung eingesetzt, als Sinnbild für die Kontinuität der Bewegung und die fundamentale Dynamik, die dem Universum zugrunde liegt (Lamač 1989/90: 9). Robert P. Welsh (1988: 82) vertritt die Hypothese, dass Kupkas kreisförmige Kompositionen von theosophischen Diagrammen beeinflusst wurden, welche die Wechselwirkung zwischen Mikro- und Makrokosmos, zwischen „Abstieg des Geistes in die Materie“ und „Aufstieg des Geistes über die Materie“ schematisierten (siehe Kapitel 3.1.4). Die Vertikale drücke in Kupkas Gemälden die These der *tabula smaragdina* aus – „das was unten ist, ist wie das, was oben ist, und das, was oben ist, ist wie das, was unten ist“ (Srp 1995: 321).¹³⁴ Die vertikalen Flächen sind von einer Aufwärtsbewegung geprägt, die mit dem Prinzip der Levitation im Einklang stehen und der theosophischen Idee vom Aufstieg von der Welt der Materie in die des Geistes entsprechen.¹³⁵ Die Vertikale steht in der Theosophie auch für das gen Himmel führende männliche Geistige. Das Horizontale wird hingegen als weibliches Prinzip aufgefasst, als Gaia, als Erd-Mutter (Welsh 1988: 82; Srp 1995: 321, 333; Blum 1997c: 132).

¹³³ Kupkas Œuvre ist formal sehr komplex. Viele seiner Bilder lassen sich nicht in diese beiden Kategorien einordnen. Er schuf auch fließende Muster und unregelmäßige, abstrakte Formen, die er aus der Beobachtung natürlicher Formen und Prozesse schöpfte. Erstaunlicherweise ähneln diese Formen den sogenannten *fraktalen* Formen des Mathematikers Mandelbrot (1924–2010) (Anděl 1997: 85, 96f; Blum 1997c: 130). Fraktale sind selbstähnliche Objekte: Jedes Teil eines Fraktals ist der Gesamtform ähnlich. (Schwebinghaus/Großer 2000). Diese Formen lassen sich nach der Geometrie von Euklid nicht definieren, so Anděl (1997: 85). Beutelspacher und Petri (1989: 74) weisen aber darauf hin, dass in Dreiecksfraktalen der Goldene Schnitt auftaucht. Euklids Werk *Elemente* ist das älteste mathematische Dokument, in dem der Goldene Schnitt erklärt wird (ebd.). Kupka beschäftigte sich ebenfalls mit dem Goldenen Schnitt (siehe Kapitel 3.1.1.).

Festzuhalten ist jedoch, dass Mandelbrots Werk *Die fraktale Geometrie der Natur* mit Kupkas Werken viele Parallelen aufweist. Beide waren von vegetabilen und geologischen Formen und dem Prozess der Turbulenz fasziniert. Beide erfanden neue Wörter, da es für diese Formen keine Begriffe aus der klassischen Wissenschaft gab. Software-Programme, die auf Mandelbrots Theorie der fraktalen Geometrie beruhen, erzeugen Bilder, die an Kupkas Arbeiten erinnern (Anděl 1997: 96f).

¹³⁴ Das Gesetz der Dualität, wonach sich alles in universeller Analogie entspricht, „wie oben, so unten“, ist eines der fünf Prinzipien okkultur Literatur, neben kosmischer Metaphorik, Vibrationen, Synästhesie und heiliger Geometrie (siehe Kapitel 3.1.4).

¹³⁵ Welsh (1988: 82) ist der Ansicht, dass Kupkas Gemälde *Les Touches de piano – Le Lac* (Klaviertasten-See) aus dem Jahr 1909 ein frühes Beispiel für eine Darstellung der Levitation ist.

Bewegung, so glaubte Kupka, sei das fundamentale Prinzip des Lebens. Er war der Ansicht, dass „in der Natur alles in Bewegung ist, gleich ob es zu beobachten oder unsichtbar ist.“ (Kupka 1923: 43, zit. n. Anděl 1997: 88) Da auch der Mensch Teil dieser Bewegung ist, war Kupka womöglich der Ansicht, dass jede Repräsentation von Bewegung des Universums in den BetrachterInnen ein Gefühl der Solidarität mit dem Kosmos erzeuge.¹³⁶ Daher führte sein Weg zur Abstraktion über die Darstellung von Bewegung im unbewegten Medium des Gemäldes (Spate 1979: 105, 109; Dorival 1967).

Nicht nur Kupka, auch Kandinsky, Mondrian, Malewitsch etc. wurden von mystisch-okkulten Lehren beeinflusst, obwohl sie ihre Stilrichtung in relativer Isoliertheit entwickelten: Kupka in Frankreich, Kandinsky in Deutschland, Malewitsch in Russland und Mondrian in den Niederlanden (Welsh 1988: 85).

4.1.2. Der Einfluss der Wissenschaft auf die gegenstandslose Malerei

Kupka war nicht nur von mystischem und okkultem Gedankengut fasziniert, großen Einfluss übte auch die Naturwissenschaft auf ihn aus. Er befasste sich mit Mechanik, Physik, Optik, Chemie, Biologie, Physiologie, Neurologie und Astronomie. An der Sorbonne besuchte er Physiologie-, Physik- und Biologievorlesungen und arbeitete in einem biologischen Labor. Sein Buch *Die Schöpfung in der bildenden Kunst* (2001) belegt sein umfassendes Wissen über die damaligen wissenschaftlichen Theorien (Henderson 1995: 20; Anděl 1997: 88). Er setzte sich intensiv mit der Wahrnehmung auseinander und erkannte die Unmöglichkeit, die Natur so wahrzunehmen, wie sie wirklich ist (Kupka 2001). Die Natur in der Malerei zu imitieren sei daher eine Verfälschung ihrer, ja eine Beleidigung.¹³⁷ Stattdessen müssten KünstlerInnen eine „Synthese der Natur“ vornehmen und verschiedene Wahrnehmungen „chronometrisieren“ (Kupka 2001: 144), also Wahrnehmungen, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten gemacht wurden, zusammenfügen.

Die damals neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse, die Entdeckung der Röntgenstrahlung, Hertz' Nachweis elektromagnetischer Wellen, die Erfindung der drahtlosen Telegrafie, die Chronophotographie, die Entdeckung der Radioaktivität usw. hatten eine fundamentale Veränderung der Wahrnehmung von Raum und Materie zur Folge und machten eine Kunst, die auf dem konventionellen Sehen beruht, obsolet (Henderson 1995: 14; Blum 1997: 67).

Kupkas erster Satz in *Die Schöpfung in der bildenden Kunst* lautet: „Es zeigt sich, dass zeitgenössische Künstler von den Ergebnissen moderner Wissenschaften beeinflusst werden;

¹³⁶ Spate (1979: 112) weist auch darauf hin, dass Kupka Leonardo da Vinci bewunderte. Dessen Vorstellung, dass zwischen den physikalischen Bewegungen des Universums und den inneren Bewegungen der Seele eine Verbindung bestehe, bestätigte wahrscheinlich Kupkas Ansicht von der Bedeutsamkeit, Bewegung in seinen Gemälden darzustellen.

¹³⁷ Kupka (2001: 45) schreibt: „Nehmen wir Platz im Zug! Draußen ist es so schön! Fahren wir doch, um uns Bäume, Flüsse, Felder und Gipfel anzusehen – sie sind herrlich! Gleichzeitig wollen wir Abbitte für all die Beleidigungen leisten, die sie von unseren Malern erfahren haben.“

viele sind sogar – ob bewußt oder unbewußt – Schüler der heutigen Gelehrten.“ (Kupka 2001: 7)

In dieser Aussage spricht der Autor auch von sich selbst, denn in seinen Werken findet sich der Einfluss dieser Entdeckungen (siehe hierzu Anděl 1997: 88–92 und Henderson 1995: 13–31). Kupka empfahl den KünstlerInnen, „Kurse an der Polytechnischen Hochschule und an der Medizinischen Fakultät“ (Kupka 1989: 72, zit. n. Brullé/Theinhardt 1997: 154) zu belegen: „Ich kann einen modernen Maler nicht verstehen, der sich nicht zumindest eines Teleskops und eines Mikroskops bedienen kann.“ (Kupka, zit. n. Brullé/Theinhardt 1997: 155) Er entdeckte unter dem Mikroskop eine andere Natur, welche den Sinnesorganen für gewöhnlich verschlossen bleibt. Dies bestätigte ihn in seiner Annahme, dass es in der Natur Phänomene gibt, die mit dem bloßen Auge nicht sichtbar sind. Diesen unsichtbaren Phänomenen könnten nur empfindliche Geräte oder sensible KünstlerInnen mithilfe ihrer Intuition Form verleihen (Henderson 1995: 15).

Der gleichzeitige Einfluss naturwissenschaftlicher Theorien und esoterischer Lehren wirkt auf den ersten Blick paradox. Doch für Kupka war dies kein Widerspruch. Er betrachtete, wie auch die Bildanalyse belegen, den Okkultismus und die Wissenschaft als gleichwertige Wege auf der Suche nach unsichtbaren Realitäten und assimilierte eine Vielzahl unterschiedlichster Ansichten zu einer umfassenden Philosophie künstlerischen Schaffens (Henderson 1995: 14; Mladek 1996: 34; Anděl 1997: 88). Henderson betont außerdem, dass sich zu jener Zeit Wissenschaft und Okkultismus einander näherten: Zahlreiche WissenschaftlerInnen befassten sich mit okkultistischen Praktiken. Umgekehrt griffen viele okkulte SchriftstellerInnen wissenschaftliche Ergebnisse auf. Die Okkultisten sahen in manchen wissenschaftlichen Entdeckungen die Bestätigung ihrer Annahme hochempfindlicher Phänomene, die jenseits des Erkenntnisbereichs des Materialismus und der positivistischen Wissenschaften lagen. Okkulte Phänomene wurden mit wissenschaftlichen Ergebnissen verknüpft: Röntgenstrahlen mit Hellsichtigkeit, Telepathie mit der drahtlosen Telegrafie, Radioaktivität mit Alchimie (Henderson 1995: 14f). Auch Kupka wurde, wie im folgenden Zitat zum Ausdruck kommt, durch wissenschaftliche Thesen in seinen mystischen Anschauungen bestärkt. In seinem Notizbuch vergleicht er 1910/11 die Wahrnehmungsgabe des Künstlers mit der photographischen Platte und beschreibt sie als „überaus empfindlichen Film, der auch jene unbekanntem Welten spüren (sehen) kann, deren Rhythmen uns unfassbar scheinen.“ (zit. n. Henderson 1995: 20) In dieser Metapher des Denkens als Film vereinen sich sein Interesse für die vierte Dimension des Raums und die hellseherische Enthüllung der unsichtbaren „Form an sich“ (Henderson 1995: 20). Mit der vierten Dimension ist eine höhere, nicht sichtbare Dimension des Raums gemeint.¹³⁸ Sie wurde mit Platons „Welt der Ideen“ und Kants „Ding an sich“ in Verbindung gebracht, als Metapher für die Unendlichkeit und das Erhabene benutzt und als wahre Wirklichkeit bezeichnet, die nur mit einem höheren, kosmischen Bewusstsein wahrgenommen werden kann (Henderson 1995: 15; Galbreath 1988: 372).

¹³⁸ Diese Idee stammt aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und spielt bis zur Verbreitung von Einsteins Relativitätstheorien in allen Bewegungen der modernen Kunst eine wichtige Rolle (Henderson 1995: 15).

Ludmila Vachtová (1976: 14) ist der Ansicht, dass sich Kupka deshalb mit der Naturwissenschaft auseinandersetzte, weil sie bestätigen sollte, was er intuitiv suchte bzw. spürte. Das Interesse für die Naturwissenschaft wurzelt demnach in seinem mystischen und okkulten Gedankengut. Die Natur war sein Vorbild, ihre Beobachtung notwendig, um die kosmische Ordnung zu verstehen, denn in den Vorgängen von Wachstum, Kreislauf, Ausdehnung, Wechsel, Erweiterung und Verengung werden die Rhythmen sichtbar, die auch der Mensch in sich trägt (Rowell 1976: 26). Indem er natürliche Strukturen und Abläufe besser verstand, konnte er eine parallele Ordnung zu den verborgenen Gesetzen des Kosmos schaffen: „Die schöpferische Fähigkeit des Künstlers entfaltet sich nur dann, wenn es ihm gelingt, die Erscheinungen der Natur in eine andere Realität umzusetzen [...].“ (Kupka 1921: 569, zit. n. Mladek 1981: 114)

Kupkas Grundsätze, die, so Rowell (1976), zum Teil auf Rudolf Steiners Formulierungen der Goetheschen Ästhetik zurückgehen, bestanden in der Annahme, dass sich die unsichtbaren Prinzipien des Kosmos in allen Manifestationen der Natur – auch im Menschen – finden. Diese sichtbar zu machen ist die Aufgabe der KünstlerInnen – nicht durch die Imitation der Natur, sondern durch das Schaffen einer parallelen Ordnung (ebd.: 49). „Ein Werk der bildenden Kunst sollte eine eigene Einheit sein, ein Organismus mit besonderen existentiellen Eigenschaften, der sein eigenes Leben aus sich heraus lebt!“ (Kupka 2001: 156)

4.1.3. Beispiele

An dieser Stelle möchte ich noch zwei Gemälde von Kupka vorstellen und einen kurzen Einblick in die Forschungsliteratur gewähren, die den Einfluss aus geistigen Strömungen und der Wissenschaft auf Kupkas Werke thematisiert.

Le Commencement de la vie

In Kupkas frühen Gemälden, wie *Le Commencement de la vie* (oder *Les Nénuphars – Anfang des Lebens* oder *Wasserpflanzen*, Abb. 15), das um 1900 entstand, zeigt sich bereits deutlich sein spirituelles Interesse, seine „Suche nach einer transzendenten Wahrheit“ und nach „einem metaphysischen, philosophischen und ästhetischen Sinn“ (Kosinski 1997a: 38). Der Einfluss der Theosophie¹³⁹, die starke okkultistische Tendenzen aufwies, und aus östlichen Religionen wird hier deutlich sichtbar.

¹³⁹ Den Begriff Theosophie verwende ich, angelehnt an die Ausführungen von Galbreath (1988: 389), für Gedankengut, das die Theosophische Gesellschaft entwickelt hat. Theosophische Schriften enthalten metaphysische Lehren, die auf esoterischer Tradition gründen. Das Wissen über die Natur und den Menschen basiert auf dem Wissen von der göttlichen Natur bzw. den geistigen Kräften (ebd.). Kupka kannte die Schriften der Begründerin der Theosophischen Gesellschaft, Helena P. Blavatsky, gut. Er zitierte sie in seinen Notizen und benannte sogar einen Gemäldezyklus mit vier Radierungen nach einem ihrer Werke, *La Voix du silence (Die Stimme der Stille)* (Spate 1979: 352; Freeman 1988: 408; Henderson 1995: 20; Theinhardt 2003: 45f).

Zu sehen ist eine Wasseroberfläche mit Lotusblüten. Aus einer großen weißen Lotusblüte entspringen zwei sich überkreuzende Kreise, der untere enthält eine strahlende Form. Theinhardt (2003: 47) zufolge ist diese Form das kosmische Weltenei, Gebärmutter des Fötus, der vom oberen Kreis umrahmt wird und über die Nabelschnur mit der strahlenden Form und der Blüte verbunden ist. Diese Darstellung erinnert an die Evolution, die den Menschen mit der pflanzlichen Form verbindet (Kosinski 1997a: 39).

Rowell (1976: 57) ist der Ansicht, dass diese Aquatinta die theosophische Vorstellung illustriert, dass der Mensch ein Mikrokosmos innerhalb des Universums sei, und er „wie ein Fötus von seinen drei Wesensarten in der Gebärmutter des Makrokosmos gehalten [wird]. Während sein irdischer Leib in Einklang mit seiner ihm verwandten Erde ist, lebt sein Astralwesen im Einklang mit der siderischen *anima mundi* [...]“ (Blavatsky, zit. n. Rowell 1976: 57)

Die naturalistische Darstellung des Fötus zeigt Kupkas Interesse an den Naturwissenschaften (ebd.). Lamač (1989/90: 9) betont, dass in diesem Werk die Kreise mit der Idee von Schwangerschaft, Geburt und Entstehung korrespondieren. Sie sind Symbole für die Kontinuität der Bewegung, das kosmische Werden und die fundamentale Dynamik des Universums.

Welsh (1988: 81) hebt hervor, dass der Lotus in der indischen Religion und der Theosophie zahlreiche mystische und kosmologische Bedeutungen hat. Blavatsky sieht in der Lotusblume ein ursprüngliches Zeichen der Schöpfung, da ihre Wasserwurzel täglich auf die Sonne reagiert und somit eine Wasser-Feuer-Dualität verkörpere. Nach Blavatsky steht diese Dualität exemplarisch für alle alten Kosmologien. Eliade (1986: 223) erklärt, dass in der indischen Mythologie die Gottheit Nârâyana auf den Urwassern schwimmt:

„Und aus seinem Nabel [...] nimmt die erste kosmische Form Leben an: der Lotus, [...] Symbol des Wogens, der keimenden und doch schlummernden Kraft, des Lebens, das noch nicht zum Bewusstsein erwacht ist. Die ganze Schöpfung wird auf diesem Lotus geboren und ruht auf ihm.“ (ebd.: 224)

Im tantrischen Buddhismus spiegelt der Lotus das weibliche Prinzip wider, das in der Vereinigung mit dem Blitz die Welt hervorbringt. Spate (1979: 97) ist der Ansicht, dass diese Idee im Bild visualisiert wird.

In der Zeit um 1900 tauchen in einigen von Kupkas Gemälden Sphingen auf, die ebenfalls auf die Theosophie verweisen, z. B. im Werk *La voie du silence (Der Weg der Stille)*. Die Sphinx ist in der Theosophie die Vermittlerin zwischen Mikro- und Makrokosmos, zwischen Mensch und Weltall. In Kupkas Werken erscheint sie als ein Medium einer höheren Realität (Shaw-Miller 2002: 126). Srp (1995: 325) betont, dass die Sphinx das Verborgene, Nichterkennbare bzw. Unbekannte symbolisiere.

In diesem Gemälde zeigt sich der starke esoterische Einfluss und Kupkas Streben nach spirituellen Inhalten. Wissenschaftliche Bezüge tauchen zwar ebenfalls auf, stehen aber nicht im Vordergrund. In Kupkas ungegenständlichen Werken tritt, wie das nächste Beispiel belegt, der naturwissenschaftliche Einfluss viel stärker zu Tage.

Printemps cosmique II

In Kupkas abstrakter Schaffensperiode kommt beispielsweise auch im Gemälde *Printemps cosmique II* (*Kosmischer Frühling II*, Abb. 16) der Einfluss der Naturwissenschaft zum Ausdruck. Das Bild zeigt, wie auch das *Amorpha*-Gemälde (siehe Kapitel 3.1.4.), den „Vogelperspektive-Effekt“ (Anděl 1997: 85). In diesem Gemälde kommt zudem Kupkas Vision der Formgebung zum Ausdruck. Die Frage, „wie die Materie Form annimmt“, zählte zu seinen Hauptinteressen, so Blum (1997d: 181). Denn die Wirklichkeit entstehe durch die Interaktion verschiedener Elemente, in einem Prozess zwischen Chaos und Ordnung. Die Formen in *Printemps cosmique II* sind zwar laut Kupka ausgedacht, jedoch visualisiert der Kompositionsentwurf die Sicht auf einen Planeten aus dem Weltraum und verweist somit auf den Einfluss astronomischer Photographien. Am linken oberen Bildrand befindet sich ein kreisförmiges Gebilde, von dem sternförmig einzelne Linien ausgehen. Diese Form weist eine große Ähnlichkeit mit einer Photographie eines Mondkraters aus dem Jahr 1881 auf (Anděl 1997: 87; Rowell 1976: 132). *Printemps cosmique II* zeigt, wie auch *Amorpha*, Kupkas Faszination für Formenanalogien auf der Mikro- und der Makroebene, die er im Zuge seiner Auseinandersetzung mit wissenschaftlichen Illustrationen (astronomischen Photographien von Planeten und Mikrophotographien von Zellen) fand. Ein Netz aus kleinen sternförmigen Gebilden im rechten Teil des Bildes beweist Kupkas Kenntnis photographischer Darstellungen von Neuronen. Die Ähnlichkeit zwischen dem sternförmigen Gebilde links oben und dem sternförmigen Netz rechts deutet auf eine Formenanalogie von Gehirn und Planet hin (Anděl 1997: 91f). Kupka beobachtet sowohl die Welt des Kleinen durch das Mikroskop als auch die Welt des Großen durch das Teleskop. Aus diesen Beobachtungen leitet er seine Bildsprache ab, nicht indem er die Natur imitiert, sondern indem er die unsichtbaren Kräfte, die ihr zugrunde liegen, interpretiert. *Printemps cosmique II* zeigt den Formenreichtum natürlicher Prozesse. Kupka brachte die Rhythmen und Formen des Mikro- und des Makrokosmos miteinander in Einklang, denn Kunst stellt für ihn ein pantheistisches Schöpfungsgleichnis dar (Blum 1997d: 180; Brüderlin 2001: 129).

4.2. Einbettung der Forschungsergebnisse in soziologische Theorien

In diesem Kapitel werden die Ergebnisse im Kontext soziologischer Theorien betrachtet.

Kupkas Gemälde stehen exemplarisch für die Privatisierung des Religiösen und für die Suche vieler KünstlerInnen zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach einer neuen transzendenten Wahrheit. Sie belegen ein Streben nach Spiritualität sowie außeralltäglichen und geheimnisvollen Momenten. Sie zeigen die Suche nach Indizien für die Zusammengehörigkeit von Natur, Mensch und Kosmos. Kupkas Bilder deuten auf eine Ablehnung ausschließlich rationaler Denkweisen hin und auf einen Mangel an Befriedigung „metaphysischer Bedürfnisse“ (Hillmann 2007: 644) und, damit verbunden, auf eine Zuwendung zu okkulten Strömungen. Seine Gemälde zeigen jedoch keine einseitige Hinwendung zu spirituellem Gedankengut. Sie machen sichtbar, dass sich der Maler auch zur positivistischen Wissenschaft hingezogen fühlte. Folgendes Zitat von Kupka unterstreicht diese Annahme:

„Wir verdanken dem Positivismus nicht nur unseren intellektuellen Fortschritt, sondern auch indirekt viele Aufklärungen in der Kunst. Er lehrte die Künstler ihre Gedanken zu klären, ihre poetischen Vorstellungen und den ‚magischen Charme‘ ihrer realisierten Arbeiten zu analysieren.“ (Kupka 1989: 71, zit. n. Brullé/Theinhard 1997: 156)

Kupka empfahl KünstlerInnen, wie oben erwähnt, sich mit Naturwissenschaften zu beschäftigen. Aber er grenzte sich deutlich von der Wissenschaft ab: „Ein Künstler, der seine Erlebnisse kühl untersucht, ist kein Künstler – sondern ein Wissenschaftler.“ (Kupka 2001: 142)

Kupka versuchte, und das zeigt sich v. a. im *Amorpha*-Gemälde, spirituelle und wissenschaftliche Einflüsse zu einem harmonischen Ganzen zu vereinen. Kupkas Bilder verweisen auf das Bedürfnis des Künstlers nach einer metaphysischen Wahrheit, in der Wissenschaft und Esoterik Platz finden. In den Gemälden wird sichtbar, dass Kupka Wissensbestände aus der Wissenschaft heranzog und diese mit esoterischen Inhalten zu einem einheitlichen Weltanschauungsmodell verband.¹⁴⁰ Das *Amorpha*-Gemälde zeigt den gelungenen Versuch, Wissenschaft und Esoterik in Einklang zu bringen und das Spannungsverhältnis zu lösen, das sich aus diesen Einflüssen ergibt. In *L'Eau, la Baigneuse* ist dieser Versuch der Harmonisierung jener Spannung (noch) nicht gänzlich gelungen. Hier stehen die Einflüsse eher nebeneinander.

Kupkas *Amorpha* zeigt ein Sichabwenden von der Welt in ihrer äußeren Erscheinung. Diese Abwendung ist in *L'Eau, la Baigneuse* bereits angedeutet. Jedoch zeigt das Gemälde kein Abwenden von der Natur, sondern ein Durchdringen zu ihrem geistigen Wesen.

Stil und Komposition des *Amorpha*-Gemäldes erzeugen den Eindruck von Klarheit, Harmonie und Ordnung. Durch den Glanz der Farben erhält es zudem einen kostbaren Charakter.

¹⁴⁰ Um diese Hypothesen zu überprüfen, müssten selbstverständlich noch andere Gemälde Kupkas analysiert werden.

Insbesondere die Strahlkraft des Gemäldes weist auf die Übermittlung einer geistigen Wahrheit hin (siehe Kapitel 3.1.4.). *Amorpha* bringt eine holistische Weltsicht mithilfe einer Formensprache zum Ausdruck, die sich an vergangenen Kunstformen orientierte:

„Die Tendenz zum Ornament in der klassischen Moderne rührt an Ideen einer organischen Totalität, die man in der älteren Kunst verwirklicht sah, und bildet zugleich einen Motor für die Konstruktion vergleichbarer Ordnungen. In einer Gesellschaft, die aufgrund ihrer inneren Dynamik jede traditionelle Sinn- oder Erfahrungstotalität zersetzt, bildet es einen Kern für Prozesse der Kristallisation von Beziehungen, Verwandtschaften und Analogien; seine Wiederkehr mobilisiert Praktiken des magischen Denkens, die das Heterogene, Unterschiedene und voneinander Entfernte miteinander ins Verhältnis setzen.“ (Zitko 2001: 60)

Kupka drückt in *Amorpha* eine allesumfassende Einheit mithilfe einer ungegenständlichen Formensprache aus, deren Innovation unumstritten ist. Er griff jedoch auf Ausdrucksformen zurück, die jene „organische Totalität“ und eine spirituelle Symbolik enthalten. Kupka glaubte vermutlich tatsächlich an eine „rückwärts gewandte Utopie“ (Rombold 1980: 18). Damit verbunden ist eine Ablehnung der Welt, in der er lebte, einer Welt, in der das Gefühl des Einsseins, der Verbundenheit des Menschen mit dem Kosmos abhanden gekommen war, einer Welt, die durch einen Sinnverlust gekennzeichnet ist. Dieser Verlust des Sinns und der Orientierung ist charakteristisch für die modernen westlichen Gesellschaften. Er ist eine Folge des okzidentalen Rationalisierungsprozesses, so Weber (1988). Rationalisierung und Intellektualisierung, vorangetrieben durch die moderne Wissenschaft, prägen die okzidentale Entwicklung und führten zu einem immensen gesellschaftlichen Wandel: „Ungeheuer ist da nun der Gegensatz zwischen Vergangenheit und Gegenwart.“ (Weber 1992: 88) Doch wie Weber (ebd.: 87) hervorhebt, führt die ansteigende Intellektualisierung und Rationalisierung nicht zu einem besseren Verstehen der Bedingungen, unter denen man lebt:

„Sondern sie bedeutet etwas anderes: das Wissen davon oder den Glauben daran: daß man, wenn man nur wollte, es jederzeit erfahren könnte, daß es also prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte gebe, die dahineinspielen, daß man vielmehr alle Dinge – im Prinzip – durch Berechnen beherrschen könne. Das aber bedeutet: die Entzauberung der Welt. Nicht mehr, wie der Wilde, für den es solche Mächte gab, muß man zu magischen Mitteln greifen, um die Geister zu beherrschen oder zu erbitten. Sondern technische Mittel und Berechnung leisten das.“ (ebd.)

Den Kapitalismus, der die abendländischen Gesellschaften prägt, kennzeichnet die grenzenlose Steigerung der Produktion und Produktivität. Nicht die Deckung des Bedarfs charakterisiert das Wirtschaften, sondern die Vermehrung des Profits (Weber 1988: 35).¹⁴¹ Die Produktion wurde rationalisiert, d. h., durch Technisierung und Automatisierung der Arbeitsabläufe soll die Effizienz gesteigert werden. Den frühen kapitalistischen Unternehmer charakterisiert, dass er den Gewinn nicht verprasst, sondern wieder investiert (Rosa et al. 2007: 56). Weber (1988: 12) stellte fest, dass die „rationale Ethik des asketischen Protestantismus“ die Entstehung dieser „Wirtschaftsgesinnung“ bedingt hat.

¹⁴¹ Weber (1988: 35f) schreibt: „Der Mensch ist auf das Erwerben als Zweck seines Lebens, nicht mehr das Erwerben auf den Menschen als Mittel zum Zweck der Befriedigung seiner materiellen Lebensbedürfnisse bezogen. Diese für das unbefangene Empfinden schlechthin sinnlose Umkehrung des, wie wir sagen würden, ‚natürlichen‘ Sachverhalts ist nun ganz offenbar ebenso unbedingt ein Leitmotiv des Kapitalismus [...].“

Entscheidend ist, dass nicht nur die Produktionsformen rationalisiert wurden, d. h., dass die Unternehmen sich von traditionellen Handelsmethoden abwandten und nach effizienteren Zweck-Mittel-Relationen strebten,¹⁴² sondern dass auch das Weltbild und die alltägliche Lebensführung der Menschen eine Rationalisierung erfahren haben. Der Rationalisierungsprozess beschränkt sich nicht nur auf die Wirtschaft – auch die Individuen praktizieren eine rationalisierte Lebensführung und Berufsauffassung, so Weber (1988: 12). Sie richten in ihrer alltäglichen Lebensführung ihr Handeln nicht mehr nach einer „übergreifenden Ethik“ (Hetzl 2006: 6), sondern vermehrt nach einem optimalen Kosten-Nutzen-Verhältnis aus. Zweckrationale Handlungsweisen gewinnen an Bedeutung, wohingegen traditionale und affektuelle an Bedeutung verlieren. Eine strenge Zeitdisziplin, in der keine Minute nutzlos verstreichen darf, sowie harte Bildungs- und Berufsarbeit kennzeichnen die rationalisierte Lebensführung. Diese rationale Lebensführung ist aus dem Geist der christlichen Askese geboren (Weber 1988: 202). Diese religiöse Fundamentierung ging jedoch allmählich verloren: „Der siegreiche Kapitalismus jedenfalls bedarf [...] dieser Stütze nicht mehr.“ (ebd.: 204)

Der Rationalisierungsprozess in Wissenschaft, Technik, Wirtschaft und bürokratischen Verwaltung verselbstständigte sich zu Sachzwängen. Diese Systeme erhärten zu einem „stahlharten Gehäuse“ (ebd.: 203). In diesem Gehäuse bleibt wenig Raum für individuelle Handlungsfreiheit. Die kapitalistische Wirtschaftsordnung zwingt den Individuen die Normen des wirtschaftlichen Handelns auf. Wer diesen Normen zuwiderhandelt, wird „ökonomisch eliminiert“ (ebd.: 37).

Habermas (1984: 565) spricht in diesem Zusammenhang von einer „Kolonialisierung der Lebenswelt“: Die systemischen Imperative aus jenen gesellschaftlichen Bereichen, die durch Zweckrationalität in Reinform gekennzeichnet sind (z. B. Unternehmen), verselbständigen sich und dringen in die Handlungsbereiche der Individuen ein (Treibl 2006: 174f).

Mit dieser Entwicklung gehe, so Weber (1988: 203f), ein Sinn- und Freiheitsverlust einher.¹⁴³

Die Entzauberung der Welt, das Verschwinden aller magischen und geheimnisvollen Momente in ihr, bewirkt ein Versiegen der Sinnressourcen (Rosa et al. 2007: 61).

„Es ist das Schicksal unserer Zeit mit der ihr eigenen [...] Entzauberung der Welt, daß gerade die letzten und sublimsten Werte zurückgetreten sind aus der Öffentlichkeit, entweder in das hinterweltliche Reich mystischen Lebens, oder in der Brüderlichkeit unmittelbarer Beziehungen der einzelnen zueinander.“ (Weber 1992: 109f)

Es sind die Kunst und intime, zwischenmenschliche Beziehungen (Erotik), die der instrumentellen Rationalität entgegenstehen: Die ästhetische und erotische Sphäre sind jene Bereiche, „deren Wesen von Grund aus arationalen oder antirationalen Charakters“ (Weber 1988: 554) ist. Die Kunst ist im Gegensatz zur Wissenschaft nicht dem „Fortschritt“ unterworfen: „Ein Kunstwerk, das wirklich ‚Erfüllung‘ ist, wird nie überboten, es wird nie

¹⁴² Weber (1988: 8) konstatiert zwei wichtige Voraussetzungen für die rationale Organisation des kapitalistischen Betriebs: die Trennung von Haushalt und Betrieb und die rationale Buchführung.

¹⁴³ Auch Habermas (1984: 565) ist dieser Meinung: Die „Kolonialisierung der Lebenswelt“ führe zu „Erscheinungen des *Sinnverlustes*, der *Anomie* und der *Persönlichkeitsstörungen*.“

veralten [...].“ (Weber 1992: 85) Nach Weber (1988: 555) übernimmt die Kunst die Funktion einer „innerweltlichen Erlösung: vom Alltag und, vor allem, auch von dem zunehmenden Druck des theoretischen und praktischen Rationalismus.“

Gehlen (1965: 16), an Weber anknüpfend, meint, dass die abstrakte Malerei eine „usurpierende Art der Opposition“ sei: „Hier zuerst erschien die Bemühung der Freiheitsoasen, sich unter dem allgegenwärtigen Druck der riesigen Gesellschaften auszudehnen. Stichwort: Entlastung.“ (ebd.) Die Kunst hat demnach in der modernen Gesellschaft eine Kompensationsfunktion inne (Hetzl 2006: 7).

Klinger (1990: 52) weist darauf hin, dass speziell Landschaftsdarstellungen in der Kunst die Funktion haben, „die verlorene Einheit und Ganzheit des Weltbildes zu substituieren.“ Der Verlust der Natur, der durch ihre Beherrschung einhergeht, habe allerdings eine Sehnsucht nach ihr zur Folge.¹⁴⁴ Die Landschaft im Gegensatz zur Natur, als Objekt der Naturwissenschaft, wird zu einem Ideal. Mithilfe dieses Landschaftsideals soll erhalten werden, was der Modernisierungsprozess vernichtet. Da die Landschaftsdarstellung unweigerlich auf das Subjekt verweist, bringt sie die Einheit von Natur und Mensch zum Ausdruck:

„Denn mehr noch als die wirkliche Landschaft ist die dargestellte Landschaft in der Lage, den Eindruck von Einheit zu vermitteln, mehr noch als die wirkliche Landschaft auf das menschliche Subjekt verweist, in dem als Wahrnehmenden sie sich erst konstituiert, verweist die Landschaftsdarstellung auf das Subjekt, den Künstler, der sie erst hervorbringt.“ (Klinger 1990: 52)

Nur mehr die Kunst erreiche, was in der gesellschaftlichen Praxis durch den neuzeitlichen Rationalisierungsprozess verschwunden ist, „die vollkommene Verbindung, die Übereinstimmung von Mensch und Natur“ (Eberle 1984: 59, zit. n. Klinger 1990: 53).

Die Autorin konstatiert dies für die Landschaftsmalerei des 18. und 19. Jahrhunderts, meiner Ansicht nach trifft dies jedoch auch auf die Malerei Kupkas zu. Kupkas Gemälde zeigen zwar kein „sentimentales Landschaftsideal“ (Klinger 1990: 56), machen aber, vermutlich gerade aufgrund des Verlustes jener Totalitätserfahrung, eine übergreifende Einheit sichtbar.

Klinger weist auf die idealtypische Analogie zwischen Frau, Landschaft und Kunstwerk hin. Da die Kunst in der männlich-dominierten Industriegesellschaft an den Rand gedrängt wurde, schien sie von deren Wertvorstellungen ausgenommen zu sein. Die handwerkliche Arbeitsweise ließ sie als naturwüchsig erscheinen. In der Kunst habe sich sozusagen noch eine vorindustrielle, nicht entfremdete Produktionsweise erhalten. Diese Vorstellungen von der Kunst, die Ende des 18. Jahrhunderts auftauchten, rücken sie in unmittelbare Nähe eines idealisierten oder sentimental Landschafts- und Weiblichkeitsbildes.

So erklärt Klinger, warum das Kunstwerk im Allgemeinen wie auch die Landschaft und die Frau zu Repräsentanten „der verlorenen Ganzheit und Harmonie“ (Klinger 1990: 55)

¹⁴⁴ Ähnliches trifft auch auf das Weibliche zu. Klinger erläutert dies: „Nach seiner Zerstörung oder Unterwerfung oder wenigstens Entfernung kehrt der Gegenstand der Furcht in umgekehrter Gestalt zurück: als Gegenstand der Sehnsucht. In diesem Sinne entwickelt sich das sentimentale Ideal von Weiblichkeit und Natur nicht nur zufälligerweise mehr oder weniger gleichzeitig wie der eingangs zitierte verschärfte Unterwerfungsprozeß, sondern in engstem Kausalzusammenhang mit ihm.“ (Klinger 1990: 48)

wurden.¹⁴⁵ *L'Eau, la Baigneuse* drückt in diesem Zusammenhang in idealtypischer Weise jene verlorene Zusammengehörigkeit aus.

Kupkas Vorstellung von der „anderen Realität“ und damit verbunden seine Formensprache setzen sich aus vielen unterschiedlichen Einflüssen zusammen. Sein Werk verweist auf Webers Diagnose, wonach das Wegfallen einer metaphysischen Ordnung durch den Rationalisierungsprozess zu einem Polytheismus der Wertordnungen führte: „Die alten vielen Götter, entzaubert und daher in Gestalt unpersönlicher Mächte, entsteigen ihren Gräbern, streben nach Gewalt über unser Leben und beginnen untereinander wieder ihren ewigen Kampf.“ (Weber 1992: 101) Denn die Wissenschaft kann, wie Weber (1959: 22) betont, auf die wichtigste aller Fragen – wie wir leben sollen – keine Antwort geben.

„Der Mensch droht von der modernen kapitalistischen Gesellschaft verschlungen zu werden. Weder Philosophie noch Wissenschaft haben Zugang zu jener ‚Wahrheit‘, an der der Mensch sich in seinem Handeln verbindlich und zweifelsfrei orientieren könnte. Die Einheit der Vernunft zerbricht in eine Vielzahl von Rationalitäten, und an die Stelle des einen Guten und Gerechten oder der Gewissheit des Gesollten tritt der ‚Polytheismus der Werte‘: das Neben- und Gegeneinander der unterschiedlichen höchsten Werte und letzten Zwecke, an denen Menschen sich orientieren.“ (Schwaabe 2011)

Obwohl dem allgemeinen Prozess der Rationalisierung ausgesetzt, finden die Menschen in der Kunst, die „mit den Eigengesetzlichkeiten des zweckrationalen Handelns in der Welt in Spannung lebt“ (Weber 1988: 554), die Möglichkeit, eine höhere Wahrheit, etwas Vollkommenes, auszudrücken und nach Freiheit zu streben. Denn die Kunst ist dem Zwang der Gesellschaft nicht vollkommen unterworfen (Seuphor 1957: 94). Davon zeugen die Werke Kupkas. Seine Gemälde drücken alle jene Elemente aus, die durch die Entzauberung verloren zu gehen drohen oder bereits verloren sind: das Magische, Geheimnisvolle, das Spirituelle und Mystische und das Mysterium – eine Dimension, die der Vernunft verborgen bleibt.

¹⁴⁵ Die Frau repräsentierte, so Klinger (1990), insofern jene verlorene Ganzheit, als sie im Gegensatz zum Mann der Privatsphäre, dem Haus und der Familie angehört. Natürlich war dies die Folge der Arbeitsteilung zwischen den Geschlechtern und einer bewussten Ausgrenzung aus dem Bereich der Öffentlichkeit. Da aber durch den Rationalisierungsprozess der Bereich der Öffentlichkeit, der Arbeit zunehmend als leidvoll erfahren wurde, fiel auf jene Sphäre, die der Öffentlichkeit am weitesten entfernt zu sein schien, nämlich auf die Familie und damit einhergehend auf die Frau nun ein positives Licht. „In der Idealisierung des neuzeitlich Ausgegrenzten zum Relikt und Repräsentanten der verlorenen Ganzheit liegt der eigentliche Kern der Analogie zwischen dem sentimental weiblichen Konzept und dem Begriff der Landschaft. Beiden gemeinsam ist nicht nur die Ausgrenzung von Gesellschaft und Geschichte, gemeinsam ist ihnen auch die merkwürdige Verdrängung dieser Ausgrenzung, die dann den ‚Aufstieg‘ des so Ausgegrenzten zum Repräsentanten von Ganzheit ermöglicht.“ (Klinger 1990: 50) Natürlich entspricht die Realität diesen Konzepten nicht – so wenig wie der Großteil der Frauen und die Natur von einem rationalisierten Produktionsprozess ausgenommen sind, ist es auch die Kunst (ebd.: 50f).

5. Schlusswort

Max Weber hatte Recht: Kupkas Werke haben in mehr als 100 Jahren nichts an Aktualität eingebüßt. Sie stehen nicht nur exemplarisch für das beginnende 20. Jahrhundert, in dem durch den Zusammenbruch alter Gewissheiten die Gesellschaft zum Problem wurde. Kupkas Gemälde stehen beispielhaft auch für die heutige Zeit. In unseren globalen Gesellschaften scheinen die letzten Sicherheiten zu zerrinnen. Die spätmodernen Gesellschaften sind von permanenter Offenheit und Unbestimmtheit gekennzeichnet. „Die in der Industrialisierung als schockhafte, aber einmalige Auflösung überkommener Institutionen erfahrene Modernisierung scheint [...] gleichsam auf Dauer gestellt zu sein. An die Stelle stabiler Institutionen treten unberechenbare *flows* [...] von Informationen, Ideen, Geldern und Menschen.“ (Rosa et al. 2007: 26f)

Beschäftigungs- und Familienverhältnisse sind unsicher wie nie. Die räumliche und zeitliche Gestaltung haben sich durch die neuen digitalen Informations- und Kommunikationstechnologien geändert. Eine langfristige Planung des eigenen Lebens scheint kaum möglich: „Leben wird zum ‚Wellenreiten‘. Gesellschaft wird [...] zum Dauerproblem.“ (ebd.: 27) Damit verbunden sind selbstverständlich Orientierungsprobleme und Sinnkrisen. Die Privatisierung religiöser Fragen betrifft uns heute genauso wie vormals Kupka und seine ZeitgenossInnen. Damit verbunden ist auch bis heute der Hang zur Esoterik nicht abgerissen. Die Esoterik-Abteilungen in Buchläden weisen eine unüberschaubare Fülle an Heilsangeboten auf und bezeugen die große Nachfrage nach solchen.

In Kupkas Kunst zeigt sich, dass die Modernisierung der Lebensverhältnisse nicht zum Verschwinden der Religion geführt hat. Seine Gemälde deuten auf den Prozess hin, der auch heute in den westlichen Gesellschaften aktuell ist: Eine „kirchlich verankerte, sozial sichtbare Obligationsreligion“ wird von einer „privatförmig ausgestalteten Optionsreligiosität“ abgelöst (Kröll 2008: 209).

Auch heutzutage hat es den Anschein, dass sich viele Menschen in einem Zwiespalt befinden zwischen Wissenschaftsgläubigkeit einerseits und der Hinwendung zu verschiedenen spirituellen Strömungen andererseits. Zum einen scheint man heute in jedem Bereich des Lebens rationale und wissenschaftlich fundierte „Expertenmeinungen“ konsultieren zu wollen, zum anderen werden auf der Suche nach Antworten auf metaphysische Fragen Weltkulturen und Weltreligionen nach „Rezepten des Heils geplündert“ (Linse 1996: 216).¹⁴⁶

Die Aktualität seiner Werke verstärkt noch die Verwunderung darüber, dass František Kupka, obwohl er vier Jahre in Wien gelebt hat, bis heute in Österreich eine unvergleichliche Ignoranz entgegen schlägt. In Wien gibt es weder eine Gedenktafel noch eine Büste oder einen Straßennamen, der an diesen Meister erinnert.

¹⁴⁶ Zur Überprüfung dieser Annahmen sind aktuelle Forschungen notwendig.

Literaturverzeichnis

- Adolphs, Volker, 2004: František Kupka- „Farbensymphonist“. In: Kunstmuseum Bonn und der Internationalen Beethovenfeste Bonn gGmbH (Hg.), Kupka. Der Rhythmus der Farbe (Ausst.Kat., Kunstmuseum Bonn, Bonn 2004), Bonn: Kunstmuseum.
- Adorno, Theodor W., 1969: Stichworte – Kritische Modelle II. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Alpers, Klaus, 1988: Wasser bei Griechen und Römern. Aspekte des Wassers im Leben und Denken des griechisch-römischen Altertums. In: Böhme, Hartmut (Hg.), Kulturgeschichte des Wassers. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 65-98.
- Anděl, Jaroslav, 1997: Wanderer zwischen Chaos und Ordnung. In: Anděl, Jaroslav; Kosinski, Dorothy (Hg.), František Kupka. Die abstrakten Farben des Universums (Ausst.Kat., Dallas Museum of Art, Dallas 1997; Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 1998; Nationalgalerie Prag, Prag 1998), Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 85-95.
- Assmann, Peter, 2002: „Aquaria Varia“ – kondensierte Anmerkungen zur Ikonologie von Mensch-Wasser-Relationen. In: Wally, Barbara (Hg.), Aquaria. Über die außergewöhnliche Beziehung von Wasser & Mensch (Ausst.Kat. Landesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum, Linz 2002; Kunstsammlung Chemnitz, Chemnitz 2002), Weitra: Publication PN°1 - Bibliothek d. Provinz, 79-96.
- Athanasiadès, Georges, 2009: Wer singt, betet doppelt. Schriften zur Musik und Theologie, hrsg. von Harrietta Krips. Wien: Böhlau Verlag.
- Bach, Friedrich Teja, 1985: Johann Sebastian Bach in der klassischen Moderne. In: Maur, Karin v. (Hg.), Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jh. (Ausst.Kat., Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1985), München: Prestel, 328-335.
- Baetcke, Franziska; Blum, Laurence Lyon, 1997: Biographische Anmerkungen. In: Anděl, Jaroslav; Kosinski, Dorothy (Hg.), František Kupka. Die abstrakten Farben des Universums (Ausst.Kat., Dallas Museum of Art, Dallas 1997; Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 1998; Nationalgalerie Prag, Prag 1998), Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 19-37.
- Bax, Marty, 1995: Die Theosophische Gesellschaft. In: Loers, Veit und Schirn Kunsthalle Frankfurt (Hg.), Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915 (Ausst.Kat. Schirn-Kunsthalle, Frankfurt 1995), Ostfildern: Edition Tertium, 32-37.
- Becker, Barbara, 1998: Leiblichkeit und Kognition. Anmerkungen zum Programm der Kognitionswissenschaften.
<http://sammelpunkt.philo.at:8080/783/1/2566.0.Becker98.5.pdf>, 23.10.2012.
- Benhabib, Seyla, 1989: Der verallgemeinerte und der konkrete Andere. Ansätze zu einer feministischen Moraltheorie. In: List, Elisabeth; Studer, Herlinde (Hg.), Denkverhältnisse. Feminismus und Kritik. Frankfurt am Main: Suhrkamp; 454-487.
- Berger, John u.a., 2002: Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Bermes, Christian, 2003: Einleitung. In: ders. (Hg.), Das Auge und der Geist. Philosophische Essays. Hamburg: Felix Meiner Verlag, XI-LIII.

- Beutelspacher, Albrecht; Petri, Bernhard, 1989: Der Goldene Schnitt. Mannheim: Bibliographisches Institut.
- Beyme, Klaus v., 2005: Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft. 1905-1955, München: C.H. Beck Verlag.
- Blum, Laurence Lyon, 1997: Der Künstler-Schöpfer. In: Anděl, Jaroslav; Kosinski, Dorothy (Hg.), František Kupka. Die abstrakten Farben des Universums (Ausst.Kat., Dallas Museum of Art, Dallas 1997; Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 1998; Nationalgalerie Prag, Prag 1998), Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 66-68.
- Blum, Laurence Lyon, 1997a: Die Entdeckung neuer Formen. In: Anděl, Jaroslav; Kosinski, Dorothy (Hg.), František Kupka. Die abstrakten Farben des Universums (Ausst.Kat., Dallas Museum of Art, Dallas 1997; Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 1998; Nationalgalerie Prag, Prag 1998), Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 74-76.
- Blum, Laurence Lyon, 1997b: Amorpha. In: Anděl, Jaroslav; Kosinski, Dorothy (Hg.), František Kupka. Die abstrakten Farben des Universums (Ausst.Kat., Dallas Museum of Art, Dallas 1997; Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 1998; Nationalgalerie Prag, Prag 1998), Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 114-116.
- Blum, Laurence Lyon, 1997c: Die Sprache der Vertikalen. In: Anděl, Jaroslav; Kosinski, Dorothy (Hg.), František Kupka. Die abstrakten Farben des Universums (Ausst.Kat., Dallas Museum of Art, Dallas 1997; Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 1998; Nationalgalerie Prag, Prag 1998), Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 130-132.
- Blum, Laurence Lyon, 1997d: Lebenskräfte, kosmische Kräfte. In: Anděl, Jaroslav; Kosinski, Dorothy (Hg.), František Kupka. Die abstrakten Farben des Universums (Ausst.Kat., Dallas Museum of Art, Dallas 1997; Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 1998; Nationalgalerie Prag, Prag 1998), Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 179-181.
- Boehm, Gottfried (Hg.), 1994: Was ist ein Bild? München: Wilhelm Fink Verlag.
- Boehm, Gottfried, 1994: Die Wiederkehr der Bilder. In: ders. (Hg.), Was ist ein Bild? München: Wilhelm Fink Verlag, 11-38.
- Boehm, Gottfried, 1995: Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache. In: ders.; Pfothner, Helmut (Hg.), Beschreibungskunst- Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. München: Wilhelm Fink Verlag, 23-40.
- Boehm, Gottfried; Pfothner, Helmut (Hg.), 1995: Beschreibungskunst- Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Boehm, Gottfried, 2007: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens. Berlin: University Press.
- Böhme, Hartmut, 1988: Umriss einer Kulturgeschichte des Wassers. Eine Einleitung. In: ders. (Hg.), Kulturgeschichte des Wassers. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 7-42.
- Böhme, Hartmut (Hg.), 1988: Kulturgeschichte des Wassers. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Böhme, Gernot; Böhme, Hartmut, 1996: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente. München: Beck.

- Bohn, Volker (Hg.), 1990: Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bonnet, Jacques, 2006: Die Badende. Voyeurismus in der abendländischen Kunst. Berlin: Parthas Verlag.
- Breckner, Roswitha, 2003: Körper im Bild. Eine methodische Analyse am Beispiel einer Fotografie von Helmut Newton. ZBBS. Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung, 2003, Heft 1, 33-60.
- Breckner, Roswitha, 2008: Bildwelten – Soziale Welten. Zur Interpretation von Bildern und Fotografien, Online-Beitrag zu Workshop & Workshow vom 23./24. 11.2007, www.univie.ac.at/visuellesoziologie/.
- Breckner, Roswitha, 2008a: Bilder in sozialen Welten. Eine sozialwissenschaftliche Methodologie und Methode zur interpretativen Analyse von Bildern, Habilitationsschrift, Kap. 4: Methodologische Prinzipien und Methodische Verfahren, 293-328.
- Breckner, Roswitha, 2010: Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien. Bielefeld: transcript Verlag.
- Bredenkamp, Horst, 1988: Wasserangst und Wasserfreude in Renaissance und Manierismus. In: Böhme, Hartmut (Hg.), Kulturgeschichte des Wassers. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 145-188.
- Bridges, Hal, 1970: American Mysticism: From William James to Zen. New York: Harper & Row.
- Brüderlin, Markus, 2001: Einführung: Ornament und Abstraktion. In: Brüderle, Markus; Fondation Beyeler (Hg.), Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog (Ausst.Kat., Fondation Beyeler, Riehen/Basel 2001) Köln: DuMont, 16-27.
- Brullé, Pierre; Theinhardt, Marketa, 1997: Trotz allem Malerei. In: Anděl, Jaroslav; Kosinski, Dorothy (Hg.), František Kupka. Die abstrakten Farben des Universums (Ausst.Kat., Dallas Museum of Art, Dallas 1997; Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 1998; Nationalgalerie Prag, Prag 1998), Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 151-164.
- Brullé, Pierre, 2003: „Farbig gekleidet wollen wir leben!“. In: František Kupka. 1871-1957. Eine Retrospektive (Ausst.Kat., Kunstmuseum Liechtenstein, Liechtenstein 2003; Fondation de l'Hermitage, Lausanne 2003; Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, Strassburg 2003/2004; Musée Fabre, Montpellier 2004; Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 2004), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 25-32.
- Bußmann, Maria, 2008: Mystik in der gegenstandslosen Malerei am Beispiel von Kasimir Malewitsch, Barnett Newman und Mark Rothko. Wien: Praesens Verlag.
- Comoth, Katharina, 1998: Hestia: zur Bedeutung des mystischen E. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter Heidelberg.

- Därmann, Iris, 1998: Maurice Merleau-Ponty. In: Nida-Rümelin, Julian; Betzler, Monika (Hg.), Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart. Stuttgart: Kröner Verlag, 557-565.
- Detel, Wolfgang, 1988: Das Prinzip des Wassers bei Thales. In: Böhme, Hartmut (Hg.), Kulturgeschichte des Wassers. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 43-64.
- Die Bibel in der Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Vollständige Schulausgabe, 1986, hrsg. vom Interdiözesanen Katechetischen Fonds, Verlag Österreichisches Bibelwerk Klosterneuburg.
- Die Bibel, Neue-Welt-Übersetzung der Heiligen Schrift, 1985, hrsg. von der Wachturm Bibel- und Traktat-Gesellschaft der Zeugen Jehovas, e.V., Selters/Taunus.
- Diels, Hermann, 1934: Die Fragmente der Vorsokratiker. Erster Band, fünfte Auflage, herausgegeben von Walther Kranz, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- Dienst, Heide; Saurer, Edith, 1990: „Das Weib existiert nicht für sich“. Geschlechterbeziehungen in der bürgerlichen Gesellschaft. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik.
- Dorival, Bernard, 1967: Frank Kupka. In: Frank Kupka, Katalog 28 (Ausst.Kat., Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1967) Wien.
- Eberle, Mathias, 1984: Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei. Gießen: Anabas.
- Eder, Franz X.; Frühstück, Sabine (Hg.), 2000: Neue Geschichten der Sexualität. Beispiele aus Ostasien und Zentraleuropa 1700-2000. Wien: Turia & Kant.
- Eiblmayr, Silvia, 1993: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Eliade, Mircea, 1986: Die Religionen und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Faber, Monika, 1989: Das Innere der Sicht. Surrealistische Fotografie der 30er und 40er Jahre (Ausst.Kat., Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1989), Wien: Österreichisches Fotoarchiv.
- Fiedeler, Frank, 1993: Yin und Yang. Das kosmische Grundmuster in den Kulturformen Chinas. Köln: DuMont.
- Fischer, Friedhelm W., 1980: Zur Symbolik des Spirituellen und der Transzendenz in der modernen Malerei. In: Schmied, Wieland (Hg.), Zeichen des Glaubens - Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts (Ausst.Kat., Schloss Charlottenburg, Berlin 1980), Stuttgart: Klett-Cotta, 44-58.
- Forster, Rudolf (Hg.), 2008: Forschungs- und Anwendungsbereich der Soziologie. Wien: Facultas.
- Freeman, Judi, 1988: Zeittafeln: Künstler und das Geistige. In: Tuchman, Maurice; Feeman, Judi (Hg.), Das Geistige in der Kunst - Abstrakte Malerei 1890-1985 (Ausst.Kat., Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1986; Museum of Contemporary Art, Chicago 1986; Haags Gemeentemuseum, the Hague 1986), Stuttgart: Urachhaus, 393-419.

- Froschauer, Ulrike; Lueger, Manfred, 2003: Das qualitative Interview. Zur Praxis interpretativer Analyse sozialer Systeme. Wien: Facultas-Verlag.
- Fuchs-Heinritz, Werner; Klimke, Daniela; Lautmann, Rüdiger; Rammstedt, Otthein; Stäheli, Urs; Weischer, Christoph; Wienold, Hanns (Hg.), 2011: Lexikon zur Soziologie. 5., überarb. Auflage, Wiesbaden: VS Verlag.
- Galbreath, Robert, 1988: Glossar spiritueller und verwandter Begriffe. In: Freeman, Judi; Tuchman, Maurice (Hg.), Das Geistige in der Kunst – Abstrakte Malerei 1890-1985 (Ausst.Kat., Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1986; Museum of Contemporary Art, Chicago 1986; Haags Gemeentemuseum, the Hague 1986), Stuttgart: Urachhaus, 367-392.
- Garz, Detlef; Kraimer, Klaus (Hg.), 1994: Die Welt als Text. Theorie, Kritik und Praxis der Objektiven Hermeneutik. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gehlen, Arnold, 1965: Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Frankfurt am Main; Bonn: Athenäum Verlag.
- Gephart, Werner, 1998: Bilder der Moderne. Studien zu einer Soziologie der Kunst- und Kulturinhalte. Opladen: Leske+Budrich.
- Gott dang, Andrea, 2004: Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum 1780-1915. München: Deutscher Kunstverlag.
- Gott dang, Andrea, 2006: Bach kennt kein Chaos. In: Weltkunst München, Heft 04/2006, 76. Jahrgang, S. 25.
- Gross, Rudolf, 1981: Warum die Liebe rot ist. Farbsymbolik im Wandel der Jahrtausende. Düsseldorf/Wien: Econ Verlag.
- Gruber, Werner; Oberhammer, Heinz; Puntigam, Martin, 2010: Wer nichts weiß, muss alles glauben. Salzburg: Ecowin.
- Habermas, Jürgen, 1984: Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hammer-Tugendhat, Daniela, 2000: Kunst, Sexualität und Geschlechterkonstruktionen in der abendländischen Kultur. In: Eder, Franz X.; Frühstück, Sabine (Hg.), Neue Geschichten der Sexualität. Beispiele aus Ostasien und Zentraleuropa 1700-2000. Wien: Turia & Kant, 69-92.
- Harrauer, Christine; Hunger, Herbert, 2006: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart. 9. vollständig überarb. Auflage, Purkersdorf: Verlag Brüder Hollinek.
- Harrison, John, 2007: Wenn Töne Farben haben. Synästhesie in Wissenschaft und Kunst. Berlin/Heidelberg: Springer Verlag.
- Hartmann, Peter Wulf, 1996: Kunstlexikon. Wien: Beyars.
- Hegedüs, Marie, 1997: Poesie der Alltäglichkeit. Zur Phänomenologie der Stammbuchsitten. In: Smudits, Alfred; Staubmann, Helmut (Hg.), Kunst Geschichte Soziologie. Beiträge zur soziologischen Kunstbetrachtung aus Österreich. Festschrift für Gerhardt Kapner. Frankfurt am Main: Peter Lang, 323-338.

- Heinze-Prause, Roswitha; Heinze, Thomas, 1996: Kulturwissenschaftliche Hermeneutik. Fallrekonstruktionen der Kunst-, Medien- und Massenkultur. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Henderson, Linda Dalrymple, 1988: Mystik, Romantik und die vierte Dimension. In: Freeman, Judi; Tuchman, Maurice (Hg.), Das Geistige in der Kunst – Abstrakte Malerei 1890-1985 (Ausst.Kat., Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1986; Museum of Contemporary Art, Chicago 1986; Haags Gemeentemuseum, the Hague 1986), Stuttgart: Urachhaus, 219-237.
- Henderson, Linda Dalrymple, 1995: Die moderne Kunst und das Unsichtbare: Die verborgenen Wellen und Dimensionen des Okkultismus und der Wissenschaften. In: Loers, Veit und Schirn Kunsthalle Frankfurt (Hg.), Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1905-1915(Ausst.Kat., Schirn-Kunsthalle, Frankfurt 1995), Ostfildern: edition tertium, 13-31.
- Herwig, Oliver; Thallemer, Axel, 2008: Wasser. Einheit von Kunst und Wissenschaft. Stuttgart: Arnoldsche.
- Hetzel, Andreas, 2006: Peinture conceptuelle – Arnold Gehlens Deutung des Kubismus. Sic et Non. Zeitschrift für Philosophie und Kultur. Im Netz., 2006. http://www.sicetnon.org/content/kunst/peinture_conceptuelle_hetzel.pdf, 16.01.2013.
- Hillmann, Karl-Heinz, 2007: Wörterbuch der Soziologie. 5., vollständig überarb. und erweiterte Auflage, Stuttgart: Kröner.
- Hitzler, Ronald; Honer, Anne (Hg.), 1997: Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Eine Einführung. Opladen: Leske + Budrich.
- Hofmann, Werner 1967: Kupka und Wien. In: Frank Kupka, Katalog 28 (Ausst.Kat., Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1967) Wien, 8-14.
- Imdahl, Max, 1994: Ikonik. Bilder und ihre Anschauung. In: Boehm, Gottfried (Hg.), Was ist ein Bild? München: Wilhelm Fink Verlag, 300-324.
- Imdahl, Max, 1996 (1980): Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. 3. Aufl., hrsg. von Gottfried Boehm, Karlheinz Stierle. München: Fink Verlag.
- Imdahl, Max, 1996a: Zur Kunst der Moderne. Gesammelte Schriften, Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Impelluso, Lucia, 2003: Götter und Helden der Antike. Berlin: Parthas.
- Jung, Thomas; Müller-Doohm, Stefan (Hg.), 1993: „Wirklichkeit“ im Deutungsprozess. Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kaemmerling, Ekkehard (Hg.), 1994: Ikonographie und Ikonologie. Theorien-Entwicklungs-Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem Band 1, 6., überarb. Auflage, Köln: Dumont Verlag.
- Kandinsky, Wassily, 1952: Über das Geistige in der Kunst. Bern: Benteli Verlag.
- Kapner, Gerhardt, 1992: Kulturpolitik, Kunst, Musik. Wien: VSWGÖ.

- Kern, Hermann, 1980: *Mystik und Abstrakte Kunst*. In: Schmied, Wieland (Hg.), *Zeichen des Glaubens - Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (Ausst.Kat., Schloss Charlottenburg, Berlin 1980), Stuttgart: Klett-Cotta, 127-131.
- Klinger, Cornelia, 1990: *Frau – Landschaft – Kunstwerk. Gegenwelten oder Reservoir des Patriarchats?* In: Dienst, Heide; Saurer, Edith (Hg.), „Das Weib existiert nicht für sich“. *Geschlechterbeziehungen in der bürgerlichen Gesellschaft*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 41-63.
- Klinger, Cornelia, 2000: *Die Ordnung der Geschlechter und die Ambivalenz der Moderne*. http://www.uni-tuebingen.de/fileadmin/Uni_Tuebingen/Fakultaeten/PhiloGeschichte/Dokumente/Downloads/ver%C3%B6ffentlichungen/klinger-modpol.pdf, 26.3.2013.
- Kosinski, Dorothy, 1997: *Einleitung*. In: Anděl, Jaroslav; Kosinski, Dorothy (Hg.), František Kupka. *Die abstrakten Farben des Universums* (Ausst.Kat., Dallas Museum of Art, Dallas 1997; Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 1998; Nationalgalerie Prag, Prag 1998), Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 16-17.
- Kosinski, Dorothy, 1997a: *Sinnsuche*. In: Anděl, Jaroslav; Kosinski, Dorothy (Hg.), František Kupka. *Die abstrakten Farben des Universums* (Ausst.Kat., Dallas Museum of Art, Dallas 1997; Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 1998; Nationalgalerie Prag, Prag 1998), Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 38-40.
- Kosinski, Dorothy, 1997b: *Identität und Andersheit*. In: Anděl, Jaroslav; Kosinski, Dorothy (Hg.), František Kupka. *Die abstrakten Farben des Universums* (Ausst.Kat., Dallas Museum of Art, Dallas 1997; Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 1998; Nationalgalerie Prag, Prag 1998), Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 99-111.
- Krieger, Verena, 2010: „At war with the obvious“ – *Kulturen der Ambiguität. Historische, psychologische und ästhetische Dimensionen des Mehrdeutigen*. In: dies. (Hg.), *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 13-52.
- Krieger, Verena (Hg.), 2010: *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Krips, Harrietta, 2009: *Vorwort*. In: Athanasiadès, Georges, *Wer singt, betet doppelt. Schriften zur Musik und Theologie*, hrsg. von Harrietta Krips. Wien: Böhlau Verlag, 14.
- Kröll, Friedhelm, 2008: *Religion*. In: Forster, Rudolf (Hg.), *Forschungs- und Anwendungsbereiche der Soziologie*. Wien: Facultas, 202-217.
- Kröll, Friedhelm, 2009: *Einblicke. Grundlagen sozialwissenschaftlicher Denkweisen*. Wien: Braumüller.
- Kunzmann, Peter; Burkard, Franz-Peter; Wiedmann Franz, 1991: *dtv-Atlas Philosophie*. München: dtv.
- Kupka, František, 1897: *Brief an Roessler, 7. Februar 1897*.
- Kupka, František, 1910: *Brief an Roessler, 6. Oktober 1910*.
- Kupka, František, 1921: „Créer! *Question de principe dans la peinture*“. *La vie des lettres et des arts*, Paris, Juli 1921, 569-575.

- Kupka, František, 1923: Tvoření v umění výtvarném. Prag: S.V.U: Manes.
- Kupka, František, 1989: La Création dans les arts plastiques. Erste französische Ausgabe. Paris: Cercle d'Art.
- Kupka, František, 2001: Die Schöpfung in der bildenden Kunst, hrsg. von Noemi Smolik. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.
- Lamač, Miroslav, 1989/90: Un univers nouveau. In: František Kupka 1871-1957 ou l'invention d'une abstraction (Ausst.Kat. Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris 1989/90), Paris: Paris-Musées, 7-14.
- Lamnek, Siegfried, 2005: Qualitative Sozialforschung. Lehrbuch. 4., vollständig überarb. Auflage, Weinheim/Basel: Beltz Verlag.
- Langer, Susanne K., 1979: Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Langer, Susanne K., 1984: Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Leal, Brigitte, 2003: Kupka, „der Rebell, der Aussenseiter“. In: František Kupka. 1871-1957. Eine Retrospektive (Ausst.Kat., Kunstmuseum Liechtenstein, Liechtenstein 2003; Fondation de l'Hermitage, Lausanne 2003; Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, Strassburg 2003/2004; Musée Fabre, Montpellier 2004; Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 2004), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 13-24.
- Liessmann, Konrad Paul, 2003: Vom Nutzen und Nachteil des Denkens für das Leben. Vorlesungen zur Einführung in die Philosophie. 3. Auflage, Wien: WUV-Universitätsverlag.
- Linse, Ulrich, 1996: Geisterseher und Wunderwirker. Heilssuche im Industriezeitalter. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- List, Elisabeth; Studer, Herlinde (Hg.), 1989: Denkverhältnisse. Feminismus und Kritik. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Loer, Thomas, 1994: Werkgestalt und Erfahrungskonstitution. Exemplarische Analyse von Paul Cézannes ‚Montagne Sainte-Victoire‘ (1904/06) unter Anwendung der Methode der objektiven Hermeneutik und Ausblicke auf eine soziologische Theorie der Ästhetik im Hinblick auf eine Theorie der Erfahrung. In: Garz, Detlef; Kraimer, Klaus (Hg.), Die Welt als Text. Theorie, Kritik und Praxis der Objektiven Hermeneutik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 341-382.
- Loers, Veit, 1995: Einführung. In: ders. und Schirn Kunsthalle Frankfurt (Hg.), Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1905-1915(Ausst.Kat., Schirn-Kunsthalle, Frankfurt 1995), Ostfildern: edition tertium, 9-10.
- Lücke, Susanne und Hans-K., 2011: Die Götter der Griechen und Römer. 2. Auflage, Wiesbaden: marix verlag.
- Lueger, Manfred, 2010: Interpretative Sozialforschung: Die Methoden. Wien: facultas wuv.
- Malsch, Friedemann, 2003: Zur Rezeption des Oeuvres von František Kupka. In: František Kupka. 1871-1957. Eine Retrospektive (Ausst.Kat., Kunstmuseum Liechtenstein,

- Liechtenstein 2003; Fondation de l'Hermitage, Lausanne 2003; Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, Strassburg 2003/2004; Musée Fabre, Montpellier 2004; Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 2004), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 33-39.
- Malsch, Friedemann; Cosandier, Juliane; Bußmann, Klaus, 2003: Vorwort. In: František Kupka. 1871-1957. Eine Retrospektive (Ausst.Kat., Kunstmuseum Liechtenstein, Liechtenstein 2003; Fondation de l'Hermitage, Lausanne 2003; Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, Strassburg 2003/2004; Musée Fabre, Montpellier 2004; Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 2004), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 11-12.
- Mandelbrot, Benoît B., 1997: Die fraktale Geometrie der Natur. In: Anděl, Jaroslav; Kosinski, Dorothy (Hg.), František Kupka. Die abstrakten Farben des Universums (Ausst.Kat., Dallas Museum of Art, Dallas 1997; Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 1998; Nationalgalerie Prag, Prag 1998), Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 96-97.
- Maur, Karin v., 1985: Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jh. (Ausst.Kat., Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1985), München: Prestel.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1966: Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin: Walter de Gruyter.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1994: Keime der Vernunft. Vorlesungen an der Sorbonne 1949-1952, hrsg. von Bernhard Waldenfels. München: Fink.
- Merleau-Ponty, Maurice, 2003: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, hrsg. von Christian Bermes. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Merleau-Ponty, Maurice, 2003a: Das Auge und der Geist. In: ders.: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, hrsg. von Christian Bermes. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 275-317.
- Merleau-Ponty, Maurice, 2003b: Der Zweifel Cézannes. In: ders., Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, hrsg. von Christian Bermes. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 3-37.
- Merleau-Ponty, Maurice, 2003c: Das Metaphysische im Menschen In: ders., Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, hrsg. von Christian Bermes. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 47-69.
- Michels, Ulrich, 1977: dtv-Atlas zur Musik. Tafeln und Texte, Bd.1, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Mitchell, William J.T., 1990: Was ist ein Bild? In: Bohn, Volker (Hg.), Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 17-68.
- Mitchell, William J.T., 1992: The Pictorial Turn. In: Art Forum, March, 89-95.
- Mladek, Meda; Rowell, Margit, 1976: Chronologie. In: Frank Kupka. 1871-1957 (Ausst.Kat., Solomon R. Guggenheim Museum New York, New York 1975; Kunsthaus Zürich, Zürich 1976), New York: Kunsthaus Zürich, 241-251.
- Mladek, Meda, 1976: Die Suche nach der schönen Form. In: Frank Kupka. 1871-1957 (Ausst.Kat., Solomon R. Guggenheim Museum New York, New York 1975; Kunsthaus Zürich, Zürich 1976), New York: Kunsthaus Zürich, 16-24.

- Mladek, Meda, 1981: Biographie. In: Frank Kupka (Ausst.Kat., Galerie Gmurzynska, Köln 1981), Köln: Galerie Gmurzynska, 100-124.
- Mladek, Meda, 1981: Einflüsse aus Mitteleuropa. In: Frank Kupka (Ausst.Kat., Galerie Gmurzynska, Köln 1981), Köln: Galerie Gmurzynska, 44-83.
- Mladek, Meda, 1996: Mitteleuropäische Einflüsse. In: Zwei Wegbereiter der Moderne I. František Kupka aus der Sammlung Jan und Meda Mladek (Ausst.Kat., Tschechisches Museum der bildenden Künste, Prag 1996; Graphische Sammlung Albertina, Wien 1996; Haus der Kunst München, München 1997), Prag: Haus der Kunst München, 8-51.
- Müller, Klaus Peter, 2009: Bergsons Suche nach der verlorenen Zeit. Sic et Non. Zeitschrift für Philosophie und Kultur. Im Netz., 2009.
http://www.sicetnon.org/content/pdf/Bergsons_Suche_nach_der_verlorenen_Zeit.pdf,
 27.11.2012.
- Müller-Doohm, Stefan, 1993: Visuelles Verstehen- Konzepte kultursoziologischer Bildhermeneutik. In: Jung, Thomas; Müller-Doohm, Stefan (Hg.), „Wirklichkeit“ im Deutungsprozess. Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 438-457.
- Müller-Doohm, Stefan, 1997: Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse. In: Hitzler, Ronald; Honer, Anne (Hg.), Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Eine Einführung. Opladen: Leske + Budrich, 81-108.
- Nead, Lynda, 1992: The female Nude. Art, obscenity and sexuality. London/New York: Routledge.
- Nida-Rümelin, Julian; Betzler, Monika (Hg.), 1998: Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart. Stuttgart: Kröner Verlag.
- Nietzsche, Friedrich, 1999: Die fröhliche Wissenschaft. „La gaya scienza“. Neuauflage. München: Goldmann.
- Oberhuber, Konrad, 1988: Das Geistige in der Kunst und das Wirken Rudolf Steiners. In: Freeman, Judi; Tuchman, Maurice (Hg.), Das Geistige in der Kunst – Abstrakte Malerei 1890-1985 (Ausst.Kat., Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1986; Museum of Contemporary Art, Chicago 1986; Haags Gemeentemuseum, the Hague 1986), Stuttgart: Urachhaus, 7-16.
- Oevermann, Ulrich, 1990: Eugène Delacroix – biographische Konstellation und künstlerisches Handeln, in: Georg-Büchner-Jahrbuch 6: 13-58 (Frankfurt/Main).
- Panofsky, Erwin, 1994: Ikonographie und Ikonologie. In: Kaemmerling, Ekkehard (Hg.), Ikonographie und Ikonologie. Theorien-Entwicklung-Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem Band 1, 6., überarb. Auflage. Köln: Dumont Verlag, 207-225.
- Pennick, Nigel, 1980: Sacred Geometry: Symbolism and Purpose in Religious Structures. New York: Turnstone.
- Pfleiderer, Beatrix, 1988: Vom guten Wasser. Eine kulturvergleichende Betrachtung. In: Böhme, Hartmut (Hg.), Kulturgeschichte des Wassers. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 263-278.

- Platon 2009: Das Höhlengleichnis. Sämtliche Mythen und Gleichnisse. Ausgewählt und eingeleitet von Bernhard Kytzler. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag.
- Pohribny, Arsén, 1978: Abstrakte Malerei. Freiburg im Breisgau: Verlag Herder.
- Raab, Jürgen, 2008: Visuelle Wissenssoziologie. Theoretische Konzeption und materiale Analysen. Konstanz: UVK-Verlag.
- Reinhold, Gerd (Hg.) unter Mitarb. von Lamnek, Siegfried; Recker, Helga, 1997: Soziologie-Lexikon. 3. überarb. und erweiterte Auflage, München: Oldenbourg Verlag.
- Richter, Peter H., „s. d.“: Der goldene Schnitt – letzte Bastion der Ordnung im Chaos. In: Harmonie in Chaos und Kosmos – Bilder aus der Theorie dynamischer Systeme, hrsg. von Sparkasse Bremen, Universität Bremen.
- Riedel, Ingrid, 1983: Farben. In Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie. Stuttgart: Kreuz Verlag.
- Rombold, Günter, 1980: Transzendenz in der modernen Kunst. In: Schmied, Wieland (Hg.), Zeichen des Glaubens - Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts (Ausst.Kat., Schloss Charlottenburg, Berlin 1980), Stuttgart: Klett-Cotta, 14-27.
- Rosa, Hartmut; Strecker, David; Kottmann, Andrea, 2007: Soziologische Theorien. Konstanz: UVK-Verlagsgesellschaft.
- Rosenberger, Veit, 2001: Orakelsprüche und Weihgeschenke: Delphi als Kristallisationspunkt griechischer Identitäten. In: Von den Hoff, Ralph; Schmidt, Stefan (Hg.), Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. Stuttgart: Steiner Verlag, 107-120.
- Rowell, Margit, 1976: František Kupka: Eine Metaphysik der Abstraktion. In: Frank Kupka. 1871-1957 (Ausst.Kat., Solomon R. Guggenheim Museum New York, New York 1975; Kunsthaus Zürich, Zürich 1976), Zürich: Kunsthaus Zürich, 25-52.
- Rowell, Margit, 1976: Katalog der Ausstellung. In: Frank Kupka. 1871-1957 (Ausst.Kat., Solomon R. Guggenheim Museum New York, New York 1975; Kunsthaus Zürich, Zürich 1976), New York: Kunsthaus Zürich, 53-240.
- Russell, Michael, 2010: Urerzeugung in der Tiefsee. Spektrum der Wissenschaft Dossier, 2010, 3, 30-37.
- Sachs-Hombach, Klaus, 2003: Bildtheorien in Geschichte und Gegenwart. <http://www.theomag.de/25/ksh1.htm>, 20.08. 2012.
- Schier, Kurt, 1963: Die Erdschöpfung aus dem Urmeer und die Kosmogonie der Völuspá. In: Kuhn, Hugo; Schier, Kurt (Hg.), Festschrift zum 90. Geb. Friedrich von der Leyens. München: Beck, 303-334.
- Schlerka, Annemarie, 2010: Die Farbe Rot in den Kulturen. Ein interdisziplinärer Vergleich im rituellen Kontext. Dissertation an der Universität Wien.
- Schmied, Wieland, 1980: Die Fragestellung. Ein Vorwort. In: ders. (Hg.), Zeichen des Glaubens - Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts (Ausst.Kat., Schloss Charlottenburg, Berlin 1980), Stuttgart: Klett-Cotta, 7-10.

- Scholpp, Hadumoth Radegundis, 2004: Das Sehen als Medium menschlicher Bildungsprozesse. Eine Untersuchung zu pädagogischen, didaktischen und therapeutischen Dimensionen des Sehens mit Schwerpunkt im elementaren Bildungsbereich. München: Herbert Utz Verlag.
- Schwaabe, Christian, 2011: Max Weber – die Entzauberung der modernen Welt. <http://www.goethe.de/ges/phi/prt/de8250983.htm>, 16.01.2013.
- Schwebinghaus, Ulrich; Großer, Benedikt, 2000: Fraktale und das Chaosspiel. „Mit Würfeln zu Fraktalen Welten". <http://www.matheprisma.uni-wuppertal.de/Module/Fraktal/index.htm>, 29. 10. 2012.
- Sedlmayr, Hans, 1998 (1948): Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. 11.Aufl. Salzburg/Wien: Otto Müller Verlag.
- Seuphor, Michel, 1957: Knaurs Lexikon abstrakter Kunst. München: Droemersche Verlagsanstalt Th. Knaur.
- Shaw-Miller, Simon, 2002: Visible Deeds of Music. Art and Music from Wagner to Cage. New Haven: Yale University Press.
- Smolik, Noemi, 2001: Ein Künstler, der seiner Zeit voraus war. In: dies. (Hg.), Die Schöpfung in der bildenden Kunst, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 163-169.
- Smolik, Noemi, 2009: Vom Spiritualismus zur Abstraktion. Karl Wilhelm Diefenbach und Frantisek Kupka. In: Buhrs, Michael (Hg.), Karl Wilhelm Diefenbach (1851-1913). Lieber sterben, als meine Ideale verleugnen! (Ausst.Kat., Museum Villa Stuck, München 2009) München: Edition Minerva, 212-222.
- Smudits, Alfred; Staubmann, Helmut (Hg.), 1997: Kunst Geschichte Soziologie. Beiträge zur soziologischen Kunstbetrachtung aus Österreich. Festschrift für Gerhardt Kapner. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Spate, Virginia, 1979: Orphism. The evolution of non-figurative painting in Paris 1910 -1914. Oxford: Oxford University Press.
- Srp, Karel, 1995: Die andere Natur bei Frantisek Kupka. In: Loers, Veit und Schirn Kunsthalle Frankfurt (Hg.), Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1905-1915 (Ausst.Kat., Schirn-Kunsthalle, Frankfurt 1995), Ostfildern: edition tertium, 321-349.
- Stace, Walter T, 1960: The Teachings of the Mystics. New York: New American Library.
- Stoller, Silvia, 1995: Wahrnehmung bei Merleau-Ponty. Studie zur Phänomenologie der Wahrnehmung. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Theinhardt, Markéta; Brullé, Pierre, 2002: L'organisme complexe de l'œuvre, la quête picturale et graphique de Kupka de 1898 à 1912. In: Vers des temps nouveaux. Kupka. Œuvres graphiques 1894-1912 (Ausst.Kat., Musée d'Orsay, Paris 2002), Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 153-199.
- Timmermann, Jens, 1998: Platon. In: Nida-Rümelin, Julian; Betzler, Monika (Hg.), Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart. Stuttgart: Kröner Verlag, 631-640.

- Treibel, Annette, 2006: Einführung in soziologische Theorien der Gegenwart. 7., aktualisierte Auflage, Wiesbaden: VS-Verlag für Sozialwissenschaften.
- Tuchman, Maurice, 1988: Verborgene Bedeutungen in der abstrakten Kunst. In: Freeman, Judi; Tuchman, Maurice (Hg.), Das Geistige in der Kunst – Abstrakte Malerei 1890-1985 (Ausst.Kat., Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1986; Museum of Contemporary Art, Chicago 1986; Haags Gemeentemuseum, the Hague 1986), Stuttgart: Urachhaus, 17-62.
- Vachtová, Ludmila, 1976: Genius der Neugierde. In: Frank Kupka. 1871-1957 (Ausst.Kat., Solomon R. Guggenheim Museum New York, New York 1975; Kunsthaus Zürich, Zürich 1976), New York: Kunsthaus Zürich, 11-15.
- Vachtová, Ludmila, 1981: Das Stigma vom Anders-Sein. In: Frank Kupka (Ausst.Kat., Galerie Gmurzynska, Köln 1981), Köln: Galerie Gmurzynska, 84-99.
- Von den Hoff, Ralph; Schmidt, Stefan (Hg.), 2001: Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. Stuttgart: Steiner Verlag.
- Waldenfels, Bernhard, 1983: Phänomenologie in Frankreich. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wally, Barbara. 2002: Vom Menschen und vom Wasser – aus der Sicht zeitgenössischer KünstlerInnen. In: dies. (Hg.), Aquaria. Über die außergewöhnliche Beziehung von Wasser & Mensch (Ausst.Kat. Landesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum, Linz 2002; Kunstsammlung Chemnitz, Chemnitz 2002), Weitra: Publication PN^o1 - Bibliothek d. Provinz, 11-38.
- Weber, Max, 1959 (1917/1919): Wissenschaft als Beruf. 4. Auflage, Berlin: Duncker & Humblot.
- Weber, Max, 1988 (1920): Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I. Tübingen: J.C.B. Mohr Siebeck.
- Weber, Max, 1992: Gesamtausgabe, Abt. I: Schriften und Reden, Band 17, hrsg. von Wolfgang J. Mommsen und Wolfgang Schluchter. Tübingen: J. C. B. Mohr
- Wehr, Gerhard, 2005: Helena Petrovna Blavatsky. Eine moderne Sphinx. Biographie. Dornach: Pforte Verlag.
- Weitemeier-Steckel, Hannah, 1980: Pilger zum Absoluten – Geheimnisse und Verführungen der Abstrakten. In: Schmied, Wieland (Hg.), Zeichen des Glaubens - Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts (Ausst.Kat., Schloss Charlottenburg, Berlin 1980), Stuttgart: Klett-Cotta, 137-142.
- Welsh, Robert P., 1988: Heilige Geometrie: Französischer Symbolismus und frühe Abstraktion. In: Freeman, Judi; Tuchman, Maurice (Hg.), Das Geistige in der Kunst – Abstrakte Malerei 1890-1985 (Ausst.Kat., Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1986; Museum of Contemporary Art, Chicago 1986; Haags Gemeentemuseum, the Hague 1986), Stuttgart Urachhaus, 63-87.
- Wiesing, Lambert, 2000: Phänomene im Bild. München: Fink.
- Winkler, Elisabeth Th., 1997: Die Rhythmisierung der Bildfläche. Kupkas Weg zur Abstraktion, phil. Dipl., Wien.

- Wittgenstein, Ludwig, 1963: Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wuggenig, Ulf, 1997: Soziologie und Bildende Kunst. In: Smudits, Alfred; Staubmann, Helmut (Hg.), Kunst Geschichte Soziologie. Beiträge zur soziologischen Kunstbetrachtung aus Österreich. Festschrift für Gerhardt Kapner. Frankfurt am Main: Peter Lang, 293-320.
- Zitko, Hans, 2001: Rationalisierung im Dienste der Tradition - Ornament und Serie in der Kunst der Moderne. In: Brüderle, Markus; Fondation Beyeler (Hg.), Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog (Ausst.Kat., Fondation Beyeler, Riehen/Basel 2001) Köln: DuMont, 57-63.
- Zipp, Friedrich, 1998: Vom Urklang zur Weltharmonie. Werden und Wirken der Idee der Sphärenmusik. 2.verbesserte und ergänzte Auflage, Berlin: Merseburger Verlag.

Ausstellungskataloge

Ausst.Kat. Museum des 20. Jahrhunderts 1967

Frank Kupka. Katalog 28 (Ausst.Kat., Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1967), Wien.

Ausst.Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York und Kunsthaus Zürich 1976

Frank Kupka. 1871-1957 (Ausst.Kat., Solomon R. Guggenheim Museum New York, New York 1975; Kunsthaus Zürich, Zürich 1976), New York: Kunsthaus Zürich.

Ausst.Kat. Schloss Charlottenburg 1980

Schmied, Wieland (Hg.), 1980: Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts (Ausst.Kat., Schloss Charlottenburg, Berlin 1980), Stuttgart: Klett-Cotta.

Ausst.Kat. Galerie Gmurzynska 1981

Frank Kupka (Ausst.Kat., Galerie Gmurzynska, Köln 1981), Köln: Galerie Gmurzynska.

Ausst.Kat. Staatsgalerie Stuttgart 1985

Maur, Karin v., (Hg.), 1985: Vom Klang der Bilder. Die Musik n der Kunst des 20. Jahrhunderts (Ausst.Kat., Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1985), München: Prestel.

Ausst.Kat. Los Angeles County Museum of Art 1988 (1986)

Tuchman, Maurice; Freeman, Judy (Hg.), 1988: Das Geistige in der Kunst – Abstrakte Malerei 1890-1985(Ausst.Kat., Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1986; Museum of Contemporary Art, Chicago 1986; Haags Gemeentemuseum, the Hague 1986), Stuttgart: Urachhaus.

Ausst.Kat. Museum des 20. Jahrhunderts 1989

Faber, Monika (Hg.), 1989: Das Innere der Sicht. Surrealistische Fotografie der 30er und 40er Jahre (Ausst.Kat., Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1989), Wien: Österreichisches Fotoarchiv.

Ausst.Kat. Musée d'art moderne de la Ville de Paris 1989/90

František Kupka 1871-1957 ou l'invention d'une abstraction (Ausst.Kat. Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris 1989/90), Paris: Paris-Musées.

Ausst.Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt 1995

Schirn Kunsthalle Frankfurt und Veit Loers (Hg.), 1995: *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915* (Ausst.Kat., Schirn-Kunsthalle, Frankfurt 1995), Ostfildern: edition tertium.

Ausst.Kat. Sammlung Jan und Meda Mladek 1996

Zwei Wegbereiter der Moderne I. František Kupka aus der Sammlung Jan und Meda Mladek (Ausst.Kat., Tschechisches Museum der bildenden Künste, Prag 1996; Graphische Sammlung Albertina, Wien 1996; Haus der Kunst München, München 1997), Prag: Haus der Kunst München.

Ausst.Kat. Dallas Museum of Art 1997

Anděl, Jaroslav; Kosinski, Dorothy (Hg.), 1997: František Kupka. Die abstrakten Farben des Universums (Ausst.Kat., Dallas Museum of Art, Dallas 1997; Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 1998; Nationalgalerie Prag, Prag 1998), Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Verlag Gerd Hatje.

Ausst.Kat. Fondation Beyeler 2001

Brüderlin, Markus; Fondation Beyeler (Hg.), 2001: Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog (Ausst.Kat., Fondation Beyeler, Riehen/Basel 2001) Köln: DuMont.

Ausst.Kat. Musée d'Orsay 2002

Vers des temps nouveaux. Kupka. Œuvres graphiques 1894-1912 (Ausst.Kat., Musée d'Orsay, Paris 2002), Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux.

Ausst.Kat. Sammlung Centre Pompidou 2003

Centre Pompidou; Kunstmuseum Lichtenstein (Hg.), 2003: František Kupka. 1871-1957. Eine Retrospektive (Ausst.Kat., Kunstmuseum Liechtenstein, Liechtenstein 2003; Fondation de l'Hermitage, Lausanne 2003; Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, Strassburg 2003/2004; Musée Fabre, Montpellier 2004; Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 2004), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.

Ausst.Kat. Kunstmuseum Bonn 2004

František Kupka. Der Rhythmus der Farben (Ausst.Kat., Kunstmuseum Bonn, Bonn 2004), Bonn: Kunstmuseum.

Ausst.Kat. Museum Villa Stuck 2009

Buhrs, Michael (Hg.), 2009: Karl Wilhelm Diefenbach (1851-1913). Lieber sterben, als meine Ideale verleugnen! (Ausst.Kat., Museum Villa Stuck, München 2009), München: Edition Minerva.

Internetquellen

Bilddatenbank Unidam: <http://unidam.univie.ac.at>, 20.12.2012.

Bilddatenbank Prometheus: <http://prometheus-bildarchiv.de/>, 20.12.2012.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1:** Hal Foster u.a. (Hg.), Art since 1900, S. 120. Bilddatenbank Unidam: <http://unidam.univie.ac.at>.
- Abb. 2:** Ausst.Kat. Sammlung Centre Pompidou 2003, Nr. 24, S. 55. Bilddatenbank Unidam: <http://unidam.univie.ac.at>.
- Abb. 3:** Bach, Friedrich Teja, 1985: Johann Sebastian Bach in der klassischen Moderne. In: Ausst.Kat. Staatsgalerie Stuttgart 1985, S. 329.
- Abb. 4:** Ausst.Kat. Sammlung Centre Pompidou 2003, Nr. 35, S. 61. Bilddatenbank Unidam: <http://unidam.univie.ac.at>.
- Abb. 5:** Ausst.Kat. Sammlung Centre Pompidou 2003, S. 62. Bilddatenbank Unidam: <http://unidam.univie.ac.at>.
- Abb. 6, 7, 8:** Ausst.Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York und Kunsthaus Zürich 1976, Nr. 61a-c, S. 111.
- Abb. 9:** Ausst.Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York und Kunsthaus Zürich 1976, Nr. 2a, S. 16.
- Abb. 10:** Traces du sacre: catalogue publie a l'occasion de l'exposition "Traces du sacre" presentee a Paris, Centre Pompidou, Galerie 1, du 7 mai au 11 aout 2008 : presentee a Munich, Haus der Kunst, du 19 septembre 2008 au 11 janvier 2009. Paris: Centre Pompidou, 2008. 455 p. : ill. Bilddatenbank Prometheus: <http://prometheus-bildarchiv.de>.
- Abb. 11:** Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, Diasammlung. Bilddatenbank Unidam: <http://unidam.univie.ac.at>.
- Abb. 12:** Welsh, Robert P., 1988: Heilige Geometrie: Französischer Symbolismus und frühe Abstraktion. In: Ausst.Kat. Los Angeles County Museum of Art 1988 (1986), Nr. 30, S. 81.
- Abb. 13:** Gibson, Michael, 2006: Symbolismus. Köln: Taschen Verlag, S. 158. Bilddatenbank Prometheus: <http://prometheus-bildarchiv.de>.
- Abb. 14:** Gibson, Michael, 2006: Symbolismus. Köln: Taschen Verlag, S. 158. Bilddatenbank Prometheus: <http://prometheus-bildarchiv.de>.
- Abb. 15:** Gibson, Michael, 2006: Symbolismus. Köln: Taschen Verlag, S. 156. Bilddatenbank Prometheus: <http://prometheus-bildarchiv.de>.
- Abb. 16:** Ausst.Kat. Dallas Museum of Art 1997, Nr. 114, S. 197.

Anhang

Abbildungen



Abb. 1
František Kupka, Amorpha, Fugue à deux couleurs (Amorpha, Fuge in zwei Farben), 1912, Öl auf Leinwand, 211 × 220 cm, Národní Galerie, Prag.

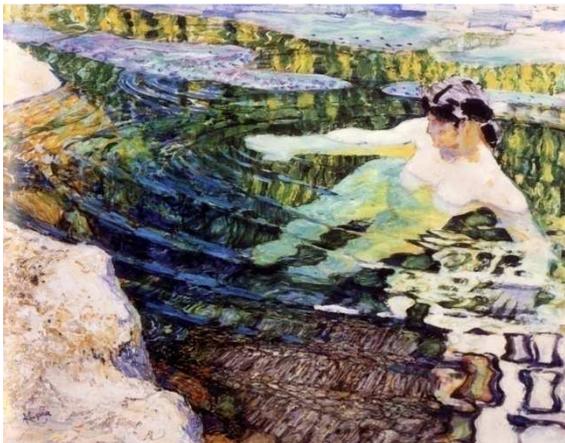


Abb. 2
František Kupka, L'Eau, la Baigneuse (Wasser, die Badende), 1906–1909, Öl auf Leinwand, 63 × 79 cm, Musée nation d'art moderne, Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou, Paris.

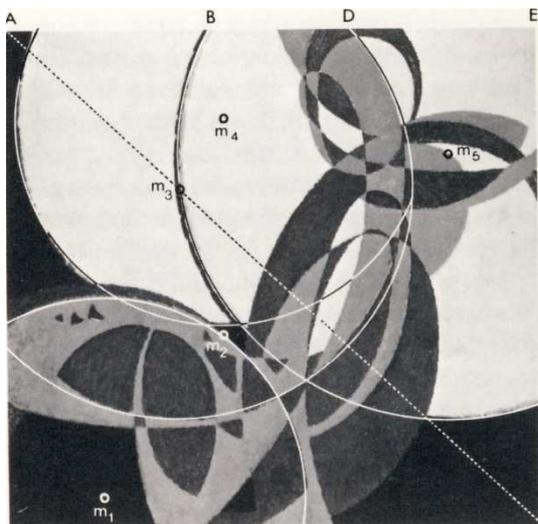


Abb. 3
Friedrich Teja Bach, Schema von Fugue à deux couleurs.

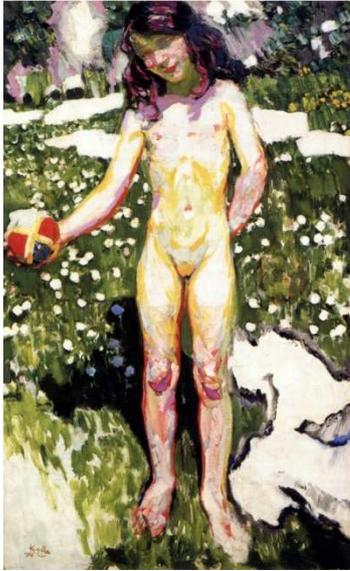


Abb. 4
František Kupka, La petite fille au ballon (Das kleine Mädchen mit Ball), 1908, Öl auf Leinwand, 114 × 70 cm, Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou, Paris.



Abb. 5
František Kupka, Étude d'après La petite fille au ballon (Studie nach La Petite fille au ballon), 1908/09, Farbstift auf Papier, 20,6 × 13,3 cm, The Museum of Modern Art, New York.

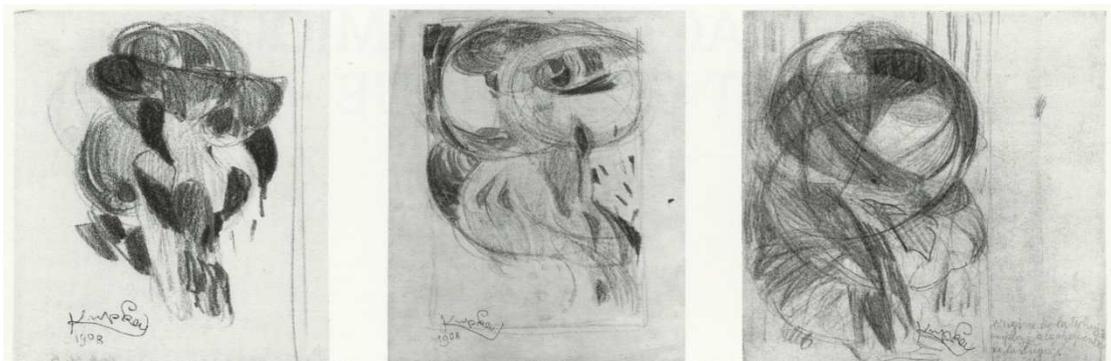


Abb. 6, 7, 8
František Kupka, Études d'après La petite fille au ballon (Studien nach La Petite fille au ballon), 1908/09, Farbstift auf Papier, 27 × 21 cm, 20,8 × 19 cm, 16,8 × 15 cm, The Museum of Modern Art, New York.



Abb. 9
František Kupka, Mädchen mit Reifen, 1904/05, Bleistift und Wasserfarbe, Bibliothèque Nationale, Paris.

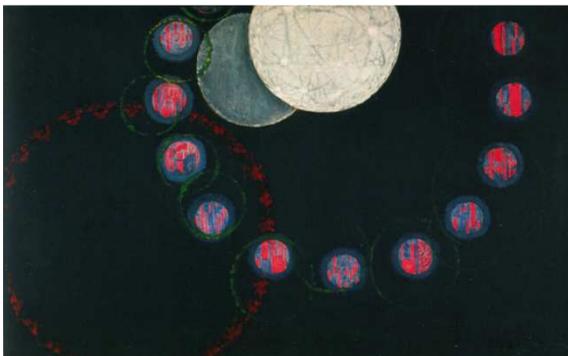


Abb. 10
František Kupka, Le premier pas (Der erste Schritt), 1909–1913, Öl auf Leinwand, 83,2 × 129,6 cm, The Museum of Modern Art, New York.



Abb. 11
Étienne-Jules Marey, Vogelflugstudie, 1887.

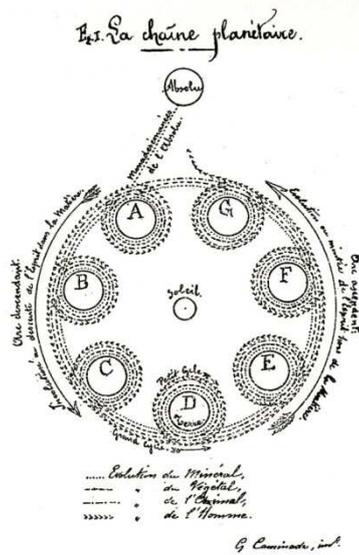


Abb. 12
 La chaîne planétaire (Planetarische Kette), aus Sinnett, A. P., 1883: Esoteric Buddhism. London: Trübner.

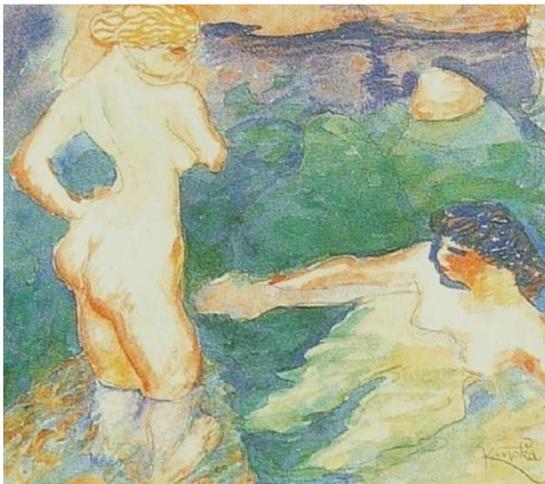


Abb. 13
 František Kupka, Les Baigneuses (Die Badenden), 1906, Kohle und Aquarell auf Papier, 22,9 × 28,5 cm, Národní Galerie, Prag.



Abb. 14
 František Kupka, La Vague (Die Woge), 1902, Aquarell und Gouache auf Karton, 40,8 × 50,2 cm, Národní Galerie, Prag.



Abb. 15

František Kupka, *Le Commencement de la vie* oder *Les Nénuphars* (Der Beginn des Lebens oder Wasserlilien), 1900, Aquatinta auf Papier, 33,8 × 34,7 cm, Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou, Paris.



Abb. 16

František Kupka, *Printemps cosmique II* (Kosmischer Frühling II), 1911–1923, Öl auf Leinwand, 115 × 125 cm, Národní Galerie, Prag.

Anmerkungen zur Biographie des „Prinzen der Träume“¹⁴⁷

Kindheit und Jugend

František Kupka, Sohn der Josefa Špačková und des Notariatsgehilfen Václav Kupka, wurde 1871 in Opočno in Ostböhmen, als ältestes von fünf Kindern geboren. 1881 stirbt seine Mutter, von seiner Stiefmutter wird berichtet, sie habe seine Zeichnungen zerstört. Kupkas Vater, obwohl Gemeindebeamter, konnte es sich nicht leisten, seinen Kindern nach der Grundschule eine weiterführende Schulausbildung zu ermöglichen. So begann der 13-jährige František eine Sattlerlehre bei Josef Šiška. Šiška war Spiritist und Leiter einer geheimen Sekte. Er nahm Kupka zu den Séancen mit, woraufhin der sensible Junge bald zu einem begehrten Medium

¹⁴⁷ Del Marle, zit. n. Leal 2003: 23.

wurde (Mladek 1996: 17). Kupka lief seinem Lehrmeister mehrmals davon, wurde aber vom Vater immer zur Rückkehr gezwungen. Šiška erkannte das künstlerische Talent seines Lehrlings und stellte ihn dem Bürgermeister Archleb vor, der ihn mit Studnička, dem Direktor der Kunstgewerbeschule Jaromer bekannt machte. Dieser gab Kupka Zeichenunterricht und bereitete ihn auf das Studium an der Prager Akademie vor, das Kupka 1888 begann und 1892 beendete (Baetcke/Blum 1997: 19ff; Ausst.Kat. 2003: 161; Mladek 1996: 17; 1981: 100f).

Wiener Jahre

Kupka schrieb sich 1892 an der Wiener Akademie der bildenden Künste ein und studierte in der Meisterklasse bei August Eisenmenger. Da er sich die Studiengebühren nicht leisten konnte, musste er sein Studium unterbrechen, konnte es aber 1893, nachdem er von der Gebührenpflicht befreit worden war, fortsetzen. Er teilte sich mit Miloš Meixner eine Wohnung in der Pilgramgasse 13¹⁴⁸ (Mladek/Rowell 1976: 241; Mladek 1981: 101). Er erhielt vom Wiener Kunstverein den Auftrag das Monumentalwerk *Heinrich Heines Todestraum* anzufertigen. Kupka wurde schlagartig berühmt, da dieses Gemälde das Interesse der Kaiserin Sissi auf sich zog. Dieser Erfolg brachte ihm mehrere Porträtaufträge des Wiener Adels ein. Daneben malte er auch patriotische Themen für tschechische Organisationen in Wien (Mladek 1981: 102). Er mietete ein Atelier in der Porzellangasse, das zum Treffpunkt vieler Intellektueller wurde (Mladek 1981: 102). Kupka lebte vier Jahre in Wien - in dieser Zeit malte er wenig, aber las umso mehr, v.a. deutsche, griechische und französische Philosophie (Platon, Aristoteles, Paracelsus, Schopenhauer, Kant, Nietzsche, Bergson etc.) und naturwissenschaftliche Werke (Mladek/Rowell 1976: 242; Ausst.Kat. 2003: 161f). In einem Brief an Machar schrieb er: „Langsam holte ich nach, was ich an Ausbildung versäumt hatte. Mein Atelier war Treffpunkt für viele deutsche Intellektuelle und ich versuchte, Kants metaphysische Knoten zu lösen.“ (Kupka, zit. n. Mladek 1996: 28) 1894 lernte Kupka den Maler-Philosophen Karl Diefenbach kennen und wurde dessen Schüler. Kupka schrieb über ihn: „Ich habe schon vor zwei Jahren für ihn geschwärmt, [...] [er ist] ein Sittenprediger, Maler und Musiker und Dichter ... Ich habe aber hausgefunden, dass er nicht genug von esoterischer Literatur weiß... Seine gedanklichen Grundlagen sind wahrscheinlich Aristoteles, Plutarch, Plato und Schiller. Paracelsus und Agrippa von Nettesheim sind ihm nicht bekannt – er ist ein Naturphilosoph.“ (Kupka, zit. n. Mladek 1996: 28) Kupka wohnte einige Monate in Diefenbachs Kommune in Hütteldorf. Vegetarische Kost, Freikörperkultur, Musik und Malerei bestimmten das Leben der Kommunenmitglieder. Kupkas Kunstphilosophie und Lebensführung wurde von Diefenbach stark beeinflusst. Er wurde zum strengen Vegetarier und betrieb seitdem täglich Luftbäder und körperliche Übungen im Freien (Ausst.Kat. 2003: 161f). 1895 traf Kupka den jungen Kunstkritiker Arthur Roessler, zwischen ihnen entwickelte sich eine tiefe Freundschaft. Kupka verließ 1896 Wien und ging nach Paris. Er schrieb in einem Brief an Roessler, mit dem er einen regen Briefwechsel führte, über seine Zeit in Wien:

¹⁴⁸ Die Ignoranz Kupka gegenüber zeigt sich auch darin, dass es in Wien keine Gedenktafel oder ein anderes Denkmal zum Gedächtnis an diesen Maler gibt. Längst wäre es an der Zeit ihm jene Anerkennung (in Form einer Tafel oder Büste), die ihm gebührt, entgegenzubringen.

„Wien war wie die Krankheit eines körperlich ungesunden Mannes. Ich wurde dort ein emotional kranker Mann. Die Wiener Luft ist nicht gut für einen Maler – sie war zu dekadent [...]“ (Kupka zit. n. Baetcke /Blum 1997: 21)

Paris-Puteaux

Kupka kam verarmt nach Paris. Er schrieb 1903 in einem Brief an Machar: „Ich habe Hunger und alle modernen Nervenkrankheiten erlebt. Weil ich diese Existenz, deren Fortführung mir unmöglich schien, nicht mehr ertragen konnte, habe ich das Angebot angenommen, Modekostüme für ‚Harper’s Bazar‘ und später für ‚Louvre‘ zu zeichnen.“ (Kupka, zit. n. Mladek 1996: 74) Neben Modeillustrationen verdiente er Geld mit Karikaturen und satirischen Zeichnungen für verschiedene Zeitungen, die eine anarchistische, antiklerikale und antimilitaristische Haltung zum Ausdruck bringen (Winkler 1997: 24). Er besuchte an der Académie Julian Kurse in Naturwissenschaften und Philosophie und Vorlesungen an der Sorbonne. 1904 lernte er seine zukünftige Frau Eugénie Straub kennen und erhielt von dem anarchistischen Geographen Élisée Reclus den Auftrag dessen Enzyklopädie *L’ Homme et la terre* zu illustrieren (Baetcke/Blum 1997: 22ff). Sein Lieblingszitat stammt aus diesem Werk: „Der Mensch ist Natur, die sich ihrer selbst bewusst ist.“ (Anděl 1997: 91) 1906 zog Kupka nach Puteaux, an den Rand von Paris. 1912 stellte er seine beiden abstrakten Gemälde *Amorpha, fugue à deux couleurs* und *Amorpha, Chromatique chaude* in Paris, im Salon d’ Automne aus. Die Kritiker reagierten überwiegend mit Spott und Ironie: „Die ganze Schau wird von einem Eklektizismus dominiert, der den Mut eines Aufschneiders hat. An erster Stelle steht hier sicherlich M. Kupka, der uns *Amorpha, fugue à deux couleurs* und *Amorpha, Chromatique chaude* zeigt. Das sind bizarre geometrische Figuren, völlig übertrieben.“ (Le Gay 1912, zit. n. Ausst.Kat. 2003: 166) Angeblich prägte aber Guillaume Apollinaire, in Anbetracht der beiden Bilder den Begriff „Orphismus“¹⁴⁹, worunter er eine Kunst verstand, die neue Strukturen darstellte, die nicht der Realität entliehen sind, sondern vom Künstler selbst geschaffen wurden (Baetcke/Blum 1997: 26).

1914 zog Kupka freiwillig in den Ersten Weltkrieg. 1922 wird er zum Professor an der Prager Akademie ernannt. 1923 erschien in Prag sein Buch *Die Schöpfung in der bildenden Kunst* in tschechischer Sprache.¹⁵⁰ Kupka verfasste es aus Notizen, die bereits zwischen 1907 und 1913 entstanden waren (Smolik 2001: 164). 1946 fand zu Kupkas 75. Geburtstag eine große Retrospektive in Prag statt. Er starb 1957 in Puteaux an Lungenkrebs (Ausst.Kat. 2003: 167-175; Rowell 1976: 247, 251).

¹⁴⁹Der Begriff Orphismus leitet sich vom mythologischen Musiker-Magier Orpheus ab, der mit seiner betörenden Musik Steine zum Leben erwecken und Tiere zähmen konnte. Sein Tod durch Zerstückelung unterstreicht das Eins-Sein mit der Natur. Die Musik war das Vorbild für eine orphistische Kunst, die für das Verschwinden eines Sujets stand und stattdessen mit Formen und Farben eine spirituelle Wahrheit zum Ausdruck bringt: „Die idealistische Ästhetik der abstrakten Kunst kann deshalb durchaus als Nachhall der orphischen Stimme gelten.“ (Kosinski 1997b: 102) Malsch (2003: 35) betont, dass Apollinaire unter Orphismus eine bestimmte Weltanschauung verstand, die sich von der positivistischen und materialistischen Haltung des Kubismus abgrenzt und in einer abstrakten Kunst, die nach Schönheit strebt, gipfelt.

¹⁵⁰Erst 2001 erschien eine deutsche Übersetzung des Buches von Noemi Smolik.

Kurzdarstellung

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit der Frage, wie sich in den Gemälden von František Kupka die gleichzeitige Beeinflussung des Künstlers einerseits durch die Wissenschaft mit ihren rationalen Argumenten und andererseits durch esoterische, mystische und okkulte Strömungen widerspiegelt und in welcher Weise sich in den Bildern zeigt, wie sich der Maler mit diesen widersprüchlichen Denkmodellen auseinandergesetzt hat. Kupkas Gemälde stehen exemplarisch für jenen Zwiespalt, in dem sich viele KünstlerInnen zu Beginn des 20. Jahrhunderts befanden und der als Folge des Modernisierungsprozesses zu verstehen ist. Um dieses Spannungsfeld näher zu beleuchten, habe ich zwei Gemälde František Kupkas mithilfe der Segmentanalyse nach Roswitha Breckner interpretiert: *Amorpha, fugue à deux couleurs* (1912) und *L'Eau, la baigneuse* (1906–1909).

Abstract

This thesis deals with the question, how the simultaneous influence of science with its rational arguments on the one hand, and of esoteric-mystical and occult tendencies on the other hand is reflected in František Kupka's paintings and in what way the artist deals with these contradictory cognitive models in his work of art.

Kupka's paintings stand exemplarily for that conflict in which many artists have found themselves at the beginning of the 20th century as a result of the process of modernisation.

In order to illuminate these areas of conflict, I have interpreted two paintings of František Kupka with the help of the segment analysis of Roswitha Breckner: *Amorpha, fugue à deux couleurs* (1912) und *L'Eau, la baigneuse* (1906–1909).

Lebenslauf

Persönliche Angaben

Name Katrin Maria Friesenbichler
Geburtsdatum 19.09.1986
Geburtsort Vorau/Stmk.

Ausbildung

2009–2013 Masterstudium Soziologie an der Universität Wien,
Schwerpunkt: Kultur und Gesellschaft
2009–2012 Bachelorstudium Kunstgeschichte an der Universität
Wien
2006–2009 Bakkalaureatsstudium Soziologie an der Universität
Wien
2001–2005 Bundesoberstufenrealgymnasium Hartberg
1997–2001 Hauptschule Waldbach
1993–1997 Volksschule Mönichwald

Berufserfahrung

Sommer 2008 Projektmitarbeit am *Österreichischen Institut für
Kinderrechte & Elternbildung (IKEP)* sowie bei der
Medienproduktions GmbH *Blinklicht* in Wien
Jänner – Juni 2008 Projektmitarbeit am Forschungsinstitut *Oikodrom – The
Vienna Institute for Urban Sustainability*