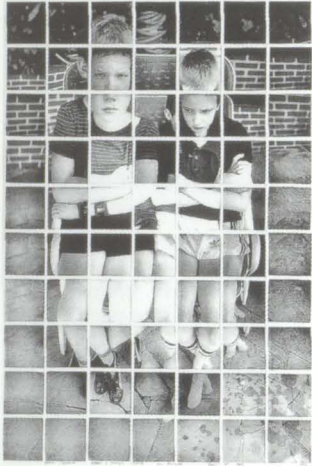


## Die „Zerschlagung“ der Zentralperspektive – Der Kubismus und seine Folgen

Birgit Jooss



I: David Hockney  
Cecilia Kinder, Albert & George  
Clarke, 1982  
Polaroid Collage

Betrachten wir David Hockneys facettenartig zusammengesetzte Photocollagen aus den 1980er Jahren, so finden wir die Sichtweise des Künstlers heute nicht mehr sonderlich bemerkenswert (Abb. 1). Die zahlreichen Einzel-Photographien sind von verschiedenen Blickwinkeln unter ständigem Wechsel der Distanz, der Blickrichtung und des Standpunktes aufgenommen, um anschließend zu einem Gesamtbild zusammengefügt zu werden. Der Maler hatte sich auf der Suche nach einem „aufregenden, neuen bildlichen Raum“ des vielleicht schnellsten abbildenden Mediums bedient: der Polaroidkamera. Beim Betrachten wird man auf verschiedene Ebenen gleichzeitig verwiesen: auf das zerlegte Motiv, auf die einzelnen, gleichwertigen Photos mit je eigener Perspektive und auf die gesamte Bildfläche. Der Amerikaner wählte damit eine Vorgehensweise, die derjenigen der kubistischen Maler zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht unähnlich war. Raum und Figur beziehungsweise Raum und Bewegung werden – statt von einem zentralen, einmaligen Betrachterstandpunkt aus – in einer multiperspektivischen Brechung vor Augen geführt.<sup>1</sup> Was uns heute geläufig ist, war damals eine Revolution: Der noch weitgehend bis Ende des 19. Jahrhunderts geltende Objektivitäts- und Wissenschaftsanspruch des zentralperspektivischen Sehraums wurde mit dem Kubismus erstmals so maßgeblich und unwiederbringlich erschüttert, daß keine der nachfolgenden Künstlergenerationen an dieser neuen Sichtweise mehr vorbeikam.

Was war geschehen? Immer wieder heißt es, daß Pablo Picasso (1881–1973) und Georges Braque (1882–1963) durch die Erfindung des Kubismus seit 1907, die Zentralperspektive „zerschlagen“ hätten. Unweigerlich stellt sich die Frage, ob sich ein geometrisches Hilfsmittel zur Darstellung des dreidimensionalen Raumes auf einer zweidimensionalen Fläche, überhaupt „zerschlagen“ läßt.<sup>2</sup> Zweifelsohne vollzog sich mit dem Kubismus ein tiefer Einschnitt in der europäischen Kunst. Alle bis dahin geltenden Abbildungskonventionen, die zwar im Laufe des 19. Jahrhunderts (spätestens seit der Malerei Paul Cézannes) im Auflösen begriffen waren,<sup>3</sup> jedoch immer noch ihre Gültigkeit bewahrt hatten, wurden plötzlich radikal erschüttert. Die Zentralperspektive als ein Abbildungsverfahren, dessen Regeln der euklidischen Geometrie, nicht jedoch der Psychologie und Physiologie folgten, hatte ihre Gültigkeit verloren. An ihre Stelle trat eine neuartige Multiperspektivität.

Die allgemeine Veränderung der menschlichen Wahrnehmung als Folge der Herausbildung von Großstädten, der Entwicklung industrieller Strukturen sowie der Revolutionierung der Naturwissenschaften führten bereits im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einer Aufweichung des strengen Perspektivraumes.<sup>4</sup> Doch erst Picasso und Braque wandten sich radikal von ihm ab. Sie machten das Sehen und die bildhafte Darstellung des Gesehenen – unabhängig von der Natur, allein als Ergebnis der geistigen Auseinandersetzung mit künstlerischen Problemen – zu ihrem expliziten Inhalt. Obwohl der Kubismus stets seine Referentialität zur sichtbaren Wirklichkeit bewahrte, stand die Konzentration auf die autonome Bildfläche im Vordergrund. Das Bild als Artefakt, als eine Verteilung von Farben und Formen auf der Leinwand und nicht als illusionistisches Abbild der Wirklichkeit, war das bahnbrechende Ergebnis. Picasso und Braque formulierten damit erstmals eine Bildsprache, die auf die Widersprüche zwischen Wahrnehmung und traditioneller Darstellung der Wirklichkeit reagierte. Wie konnte es nur einen einzigen Betrachterstandpunkt geben, der die menschliche Sehgewohnheit letztlich nicht berücksichtigte? Bei der Darstellung des illusionistischen Bildraumes mittels der Zentralperspektive bedienten sich die Maler einer konstruktiven, mathematischen Logik, die keineswegs der subjektiven Raumwahrnehmung entsprach. Diese basiert nämlich nicht auf einem, sondern auf zwei Augen, auf der Möglichkeit der körperlichen Bewegung im Raum und nicht zuletzt auf den anderen Sinneswahrnehmungen wie Riechen, Hören und vor allem Tasten. Eben jener Vielfalt versuchten die Kubisten gerecht zu werden, wie auch Albert Gleizes und Jean Metzinger in ihrer frühen Schrift „Du cubisme“ von 1912 festhielten:

„Um den bildnerischen Raum zu errichten, muß man sich der Gefühls- und Bewegungseindrücke und aller unserer Fähigkeiten bedienen.“<sup>5</sup>

1 Vgl. Blaser / Girardin 1998, S.33 – 40

2 Zur Konstruktion der Zentralperspektive in der Renaissance, vgl. den Beitrag von Ernst Berninger

3 Vgl. den Beitrag von Sabine Siebel

4 Vgl. Deppner 1992, S.108

5 Siehe Albert Gleizes und Jean Metzinger: Du cubisme, Paris 1912, S.17, in: Fry 1966, S.113 – 114

In der Konsequenz zeigten die Kubisten in einem Bild gleichzeitig verschiedene Ansichten eines Objektes und lösten somit den „einäugigen“ und einmaligen Betrachterstandpunkt auf. Stattdessen lagen ihrer Darstellung nun mehrfache Blicke aus verschiedenen Winkeln und Distanzen zugrunde. Bereits Adolph von Hildebrandt hatte in seiner Schrift „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“ von 1893 die Rolle, die Erinnerungen an optische, haptische und kinetische Erlebnisse am Zustandekommen unserer visuellen Wahrnehmungen zukommt, betont. Er trennte zwischen „Daseinsform“ und „Wirkungsform“ des Kunstwerks.<sup>6</sup> Zwanzig Jahre später erklärte der Kritiker und Dichter Guillaume Apollinaire das Anliegen der Kubisten in Bezug auf die Nachahmung der äußeren Welt in ähnlicher Weise:

„Der Kubismus unterscheidet sich dadurch von der früheren Malerei, daß er nicht eine Kunst der Nachahmung, sondern eine Kunst der Vorstellung ist, die sich bis zum Schöpferischen zu erheben sucht. Indem der Maler die vorgestellte oder die erschaffene Wirklichkeit wiedergibt, kann er den Anschein dreier Dimensionen erwecken; er kann gewissermaßen kubieren. Er könnte das nicht, wollte er lediglich die geschaute Wirklichkeit darstellen, sofern er nicht durch Verkürzung oder Perspektive eine Augentäuschung hervorbrächte, wodurch die Qualität der vorgestellten oder erschaffenen Form entstellt würde.“<sup>7</sup>

Bereits Ende des 19. Jahrhunderts hatte Paul Cézanne die gegenständlichen Formen in kleine Farbflächen aufgelöst, um diese wieder zu einem Bildgegenstand – weitgehend unabhängig von dem ursprünglichen Vorbild – zusammensetzen. Damit konnte sich eine eigene Bildwirklichkeit entfalten, denn der Maler – so Cézanne – arbeite nicht nach der Natur, sondern parallel zu ihr. 1904 schrieb er an seinen Freund und Künstlerkollegen Emil Bernard:

„Man behandle die Natur gemäß Zylinder, Kugel und Kegel und bringe das Ganze in die richtige Perspektive, so daß jede Seite eines Objektes, einer Fläche nach einem zentralen Punkt führt.“<sup>8</sup>

Daneben ist eine weitere wichtige Quelle für den Kubismus zu nennen: die Wahrnehmungstheorien des 19. Jahrhunderts, die sich mit dem Farbsehen und der Vorstellung von Form und Raum auseinandersetzten und die auf den neuen Ergebnissen der Sinnesphysiologie und Psychologie basierten.<sup>9</sup> So war beispielsweise die Zentralidee des Kubismus, daß „wir uns um den Gegenstand bewegen und dabei die verschiedenen sukzessiven Aspekte in einer geistigen Vorstellung in der Zeit rekonstruieren“<sup>10</sup> bereits ganz ähnlich von dem Sinnesphysiologen Hermann von Helmholtz in seiner Schrift „Optique Physiologique“ von 1867 formuliert.<sup>11</sup> Der Gedanke der „wesentlichen Form“, die nicht allein auf dem Sehen beruht, sondern aufgrund der Erkenntnis der inneren Realität, war damals sowohl in Künstlerkreisen, als auch in Kreisen der Psychologie und Philosophie viel diskutiert.<sup>12</sup>

Als Initialwerk des Kubismus gilt anerkanntermaßen Pablo Picassos monumentales, mehrfiguriges Bild „Les Femmes d'Alger“ von 1906/07 (Abb. 2), mit dem er versuchte, den klassischen Figurenstil zu überwinden. In konsequenter Fortentwicklung der Cézanne'schen Grundidee vom architektonisch gebauten, nicht illusionistischen Bild reduzierte er die menschliche Anatomie auf Rhomben und Dreiecke, arbeitete mit Formverkürzungen und Farbeinschränkungen und verzichtete damit auf die Wiedergabe der natürlichen Proportionen und Räume. Picasso gelang hier der entscheidende Schritt zu einer neuen Raumauffassung. Die Zersplitterung der Bildsujets, beziehungsweise ihr Neuaufbau – immer von der Form und der Linie her entwickelt –, stand damit im Gegensatz zu gleichzeitigen Bildformulierungen von Matisse und den Expressionisten, die ebenfalls die Überwindung des klassischen Formenkanons suchten. Diese hatten – ausgehend von Vincent van Gogh, Paul Gauguin und den Postimpressionisten – eine Malerei voll Expressivität und intensiv eingesetzter Farbigkeit entwickelt, die die Zentralperspektive weitgehend ignorierte.<sup>13</sup> Die Kubisten hingegen beschäftigten sich explizit mit dem Problem der Raumdarstellung. Neben der „Zerschlagung“ der herkömmlichen Perspektivkonstruktion war auch die Behandlung der Beleuchtung maß-

6 Vgl. Gombrich 1967, S. 315

7 Siehe Apollinaire, Guillaume: Die Maler des Kubismus: Ästhetische Betrachtungen, Paris 1913, in: Harrison / Wood 1998, Bd. 1, S. 226

8 Siehe Paul Cézanne an Emil Bernard, Aix-en-Provence, 15. 4. 1904, in: Harrison / Wood 1998, Bd. 1., S. 43

9 Vgl. Teuber 1982, S. 12 – 21, die sich ausführlich mit dieser Beziehung beschäftigt und sie aufgrund der sprachlichen Evidenz in den frühen Schriften zum Kubismus sowie aufgrund der visuellen Evidenz in den Bildern festmacht. Der Einfluß der afrikanischen Kunst wird nicht geltend gemacht, vgl. Teuber 1982, S. 42 – 44

10 Siehe Albert Gleizes und Jean Metzinger: Du cubisme, 1912, S. 36, in: Teuber 1982, S. 15

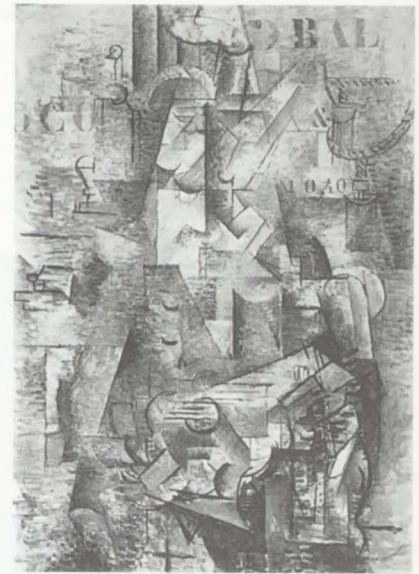
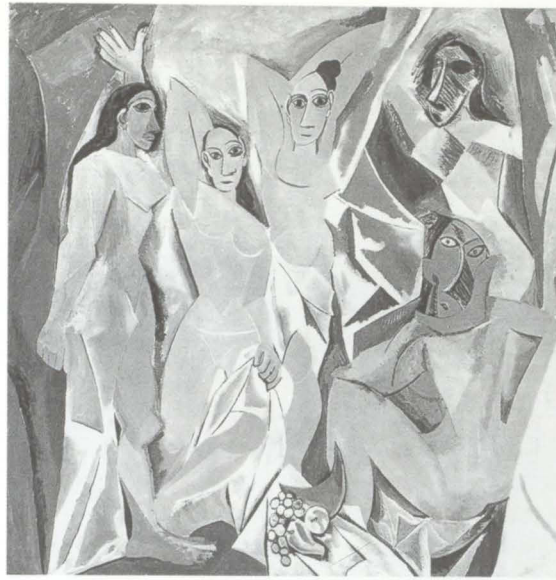
11 Vgl. Teuber 1982, S. 15

12 Vgl. Teuber 1982, S. 45 – 49. Daneben flossen Gedankengänge der Philosophie Henri Bergsons, der Zeit und Leben als ein fließendes, facettenreiches Kontinuum beschreibt, in ihre Überlegungen mit ein, vgl. Teuber 1982, S. 17. Zu bedenken ist auch die Entwicklungen in der Physik um 1900: Die neue Physik setzte den Begriff des „Feldes“ an die Stelle des „absoluten Raumes“. An die Stelle von Eindeutigkeiten traten nun Wahrscheinlichkeiten, vgl. Deppler 1992, S. 116 – 117.

13 Siehe den Beitrag von Margareta Benz-Zauner. 1908 erschien die Schrift „Notes d'un peintre“ von Henri Matisse, in der er seine Prinzipien der Farbmalerie niederglegt und die eine Art Gegenmanifest zum Kubismus Braques und Picassos darstellte.

2: Pablo Picasso  
Les Femmes d'Alger (O. J.), 1911  
Öl auf Leinwand, 244 x 234 cm

3: George Braque  
Der Portugiese, 1911  
Öl auf Leinwand, 116,7 x 81,5 cm



geblich. So ist bezeichnend, daß die kubistischen Bilder keine einheitliche Lichtquelle und Schlagschatten kennen, die ein Kennzeichen des illusionistisch dargestellten Gegenstandes sind. Das Licht kommt von allen Seiten. Der Essayist und Kritiker Jacques Rivière, der ungewöhnlich hellichtig 1912 die Strukturen des Kubismus erkannt hatte, setzte sich sowohl für die Abschaffung der illusionistischen Beleuchtung als auch der Perspektive ein:

„Die Perspektive ist etwas ebenso Zufälliges wie die Beleuchtung. Sie ist das Zeichen nun nicht mehr eines bestimmten Augenblicks in der Zeit, sondern einer bestimmten Position im Raum. Sie zeigt nicht die Stellung der Objekte an, sondern die Stellung eines bestimmten Betrachters ... Deshalb ist in letzter Konsequenz auch die Perspektive das Kennzeichen eines Augenblicks, des Augenblicks nämlich, in dem sich dieser Betrachter an diesem bestimmten Punkt befindet. [...] das Wegfallen der Perspektive führt ganz natürlich zu folgender einfachen Regel: immer muß das Objekt unter dem aufschlußreichsten Winkel gezeigt werden ... Es wird manchmal sogar mehrere Blickpunkte enthalten können; es wird sich manchmal so zeigen, wie es uns niemals zu sehen möglich ist, mit einer Fläche mehr, als wir an ihm, indem wir stillstehen, bemerken können.“<sup>14</sup>

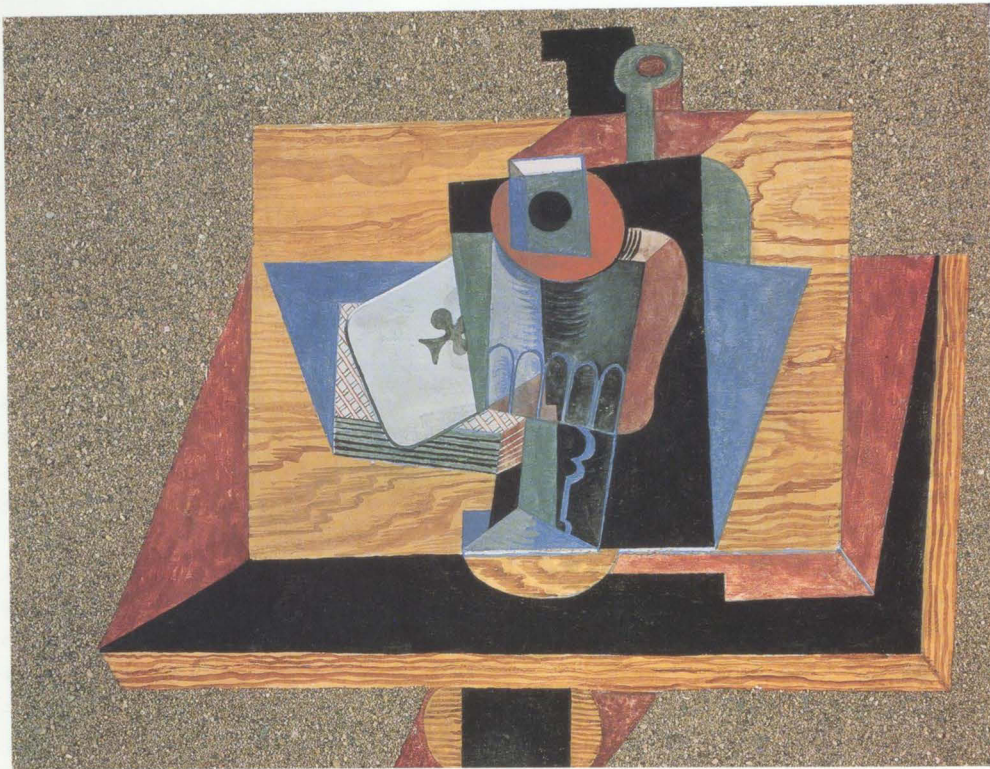
Der analytische Kubismus unterschied in der Hochphase zwischen 1909 und 1912 nicht mehr zwischen den ursprünglich körperhaften Formen und ihrer Umgebung, sondern verschmolz Gegenstand und Raum. An die Stelle der früheren perspektivischen Systeme, die jedem Ding einen deutlich bestimmbaren Platz innerhalb einer vorgetäuschten Tiefe zuwiesen, trat nun ein Gefüge aus einander durchdringenden, sich überschneidenden und zergliedernden Flächen. Die räumliche Situation wurde immer unbestimmbarer. Dichte Formen konnten plötzlich schwerelos transparent werden und Flächen, die früher den Hintergrund ausgemacht hätten, ganz vorne erscheinen. Auch die Identität der Dinge geriet ins Wanken. Ein Tisch konnte zu einer Wand oder zu einem Buch werden, eine Hand zu einem Musikinstrument. Keine optische Tatsache war mehr absolut (Abb. 3).<sup>15</sup> Die Folge war die – farblich und formal – einheitliche Darstellung eines vollkommen „zersplitterten“ Gegenstandes im Raum; eine Darstellung, die statt Volumen Flächigkeit erzeugte und in der Hintergrund und Vordergrund zu „einem unerklärlichen räumlichen Kontinuum“ verschmolz, was Rivière schließlich als „Irrtum der Kubisten“ bezeichnete:

„Daraus, daß es nötig ist, zu den sichtbaren Flächen zuweilen eine hinzuzufügen, die man nur sehen würde, wenn man die ursprüngliche Lage des Gegenstandes ein wenig veränderte, folgern sie, daß man alle jene hinzuzufügen müsse, die man sehen würde, wenn man um das Objekt herumginge und es zudem von unten und oben betrachtete. Wenn der Maler zuweilen von einem Objekt mehr Flächen zeigt, als er in der Realität gleichzeitig sehen kann, so geschieht es, um dem Objekt sein Volumen zu geben. Aber jedes Volumen ist umgrenzt und impliziert die Rückkehr der Flächen zu sich selbst; das Volumen besteht in einem bestimmten Verhältnis aller Flächen zu einem Mittelpunkt. Indem sie neben die normal sichtbaren alle anderen Flächen setzen, geben die Kubisten dem Objekt das Aussehen einer entfalteten Karte und heben sein Volumen auf.“<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Siehe Jacques Rivière: Gegenwärtige Strömungen in der Malerei, in: Revue d'Europe et d'Amérique. 1. 3. 1912, in: Harrison / Wood 1998, Bd. 1, S. 229

<sup>15</sup> Vgl. Richter 1974, S. 60

<sup>16</sup> Siehe Jacques Rivière: Gegenwärtige Strömungen in der Malerei, in: Revue d'Europe et d'Amérique. 1. 3. 1912, in: Harrison / Wood 1998, Bd. 1, S. 230 – 231



Kat. 50: Pablo Picasso  
Spielkarte, Glas und Flasche auf  
einem Tisch, 1916

Das hier ausgewählte Gemälde „Spielkarte, Glas und Flasche auf einem Tisch“ von 1916, das bereits in die spätere Phase des sogenannten synthetischen Kubismus reicht, demonstriert die neue Raum- und Wirklichkeitsauffassung Pablo Picassos bereits in einer weiterentwickelten Form (Kat. 50). Die Sujetwahl ist typisch für den Kubismus, der sich vor allem auf Landschaften, Portraits, Akte und – wie hier – auf Stilleben konzentrierte. Ein kleiner Tisch dient als Ablage für eine Flasche, ein Glas sowie die Spielkarte des Kreuz-Ass'. Doch ist die Entschlüsselung der einzelnen Gegenstände nicht einfach. Man sieht verschiedene, farbige Flächen, die erst in ihrer Zusammensetzung in der Vorstellung des Betrachters Bedeutung erlangen. Keine Volumen werden angedeutet, keine Schatten – abgesehen von der Umrandung der Spielkarte –, keine räumliche Staffelung im Sinne eines Vor- und Nacheinanders der Dinge. Nur die gezeichnete Holzmaserung und das bläuliche Glas geben eine Andeutung von Materialität. Blickt man von oben oder von der Seite auf den Tisch? Die Ebene in ihrer Planparallelität wird zum strukturellen Prinzip der Raum-Tiefenbildung, indem verschiedene unmodellerte Ebenen zur partiellen Überdeckung gebracht werden.<sup>17</sup> Picasso versuchte, sich von der Vorherrschaft des Körpers zu befreien, und legte die Ebenen so eng wie möglich. Selbst wenn er Räumlichkeit andeutet, geschieht es in einer absichtlichen „Unkorrektheit“: Dies macht beispielsweise die Abbildung der Tischkanten deutlich. Fast wie bei einer Kinderzeichnung werden sie ohne Einsatz perspektivischer Konstruktion von der Seite nach oben gekippt. Der Zusatz von Sand als Hintergrund trägt zur Verflachung des Bildes bei. Kein Horizont, keine Raumkante ist zu sehen. Durch Einfügung von Schriften oder – wie hier – von realen Materialien seit 1912, die als zweidimensionale Elemente identifiziert werden können, gerät der umgebende Bildraum in Kontrast dazu und bestätigt so seine dreidimensionale Unbestimmtheit.<sup>18</sup>

Während sich die Kubisten bei der Zerlegung der Gegenstände in Flächen und Linien hauptsächlich an die bewegungslose Objektwelt hielten und diese in Kompositionen überführten, gingen die italienischen Futuristen nur wenig später mit ihrer Forderung nach der

17 Vgl. Raphael 1949 / 1986, S. 120 – 121

18 Palau i Fabre vermutet als Entstehungsdatum Dezember 1915, da Picassos Geliebte Eva am 8. 1. 1916 nach langer Krankheit starb und das Kreuz-Ass als Symbol der erhofften und erwünschten Genesung von Eva zu lesen sei. Frühere Bilder zeigten die Spielkarte unverdeckt. Der Umstand, dass die erste der drei Kompositionen das Datum 1915 aufweist und bei der letzten das Kreuz-Ass bereits versteckt dargestellt wird, führt Palau i Fabre zur Vermutung, dass es entstand, als Eva schon sterbenskrank war, also Ende 1915. Vgl. Palau i Fabre 1998, S. 459



4: Marcel Duchamp  
Akt eine Treppe herabsteigend,  
1912, Öl auf Leinwand,  
147 x 89 cm

19 Am 20. 2. 1909 druckte die Pariser Tageszeitung „Le Figaro“ erstmals das elf Punkte umfassende „Manifest des Futurismus“ ab, das der italienische Dichter Filippo Tommaso Marinetti mit einem erläuternden Begleittext verfaßt hatte. Vgl. Harrison / Wood 1998, S. 183 – 184. Zwischen 1909 und 1943 wurden nicht weniger als 85 Manifeste veröffentlicht, vgl. Richter 1974, S. 70.

20 Siehe „Die futuristische Malerei: Technisches Manifest“, 11. 4. 1910, in: Harrison / Wood 1998, Bd. 1., S. 189

21 Siehe „Die futuristische Malerei: Technisches Manifest“, 11. 4. 1910, in: Harrison / Wood 1998, Bd. 1., S. 188

22 Siehe Carrà, Carlo, in: Richter 1974, S. 71 – 72

23 Unter den Futuristen verfolgt vor allem Balla diese Methode der Raum- und Zeitdarstellung. So gab er beispielsweise seinen Werken Titel wie „Linie der Geschwindigkeit – Strudel“.

Darstellung von Zeit und Bewegung noch einen Schritt weiter. Auch sie empfanden die Zentralperspektive als zu statisch, monomanisch, ja selbst diktatorisch. Mit ihr konnten Bewegungsabläufe immer nur nacheinander erfasst werden, aber niemals simultan.

Aber genau dies gehörte zu den Anliegen der Futuristen: Ihre stets geforderten Schlagworte hießen Bewegung, Geschwindigkeit, Simultaneität, Dynamismus und Durchdringung. Statt bewegungslose Gegenstände wie im Kubismus darzustellen, suchten sie sich mit Vorliebe bewegte Motive. Sie unterhielten zwar Kontakte mit den Kubisten und entlehnten ihnen stilistische Momente wie Fragmentierung, Diskontinuität und Geometrisierung, doch war ihr geistiger Hintergrund ein gänzlich anderer: Die italienischen Futuristen schlossen sich zu einer Gruppe um Filippo Tommaso Marinetti mit Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo und Gino Severini zusammen. Im Gegensatz zu den Kubisten, deren Gruppenzusammenhang lose war und die ihren künstlerischen Experimenten keine einheitliche Theorie unterlegten, veröffentlichten diese seit 1909 mehrfach aggressiv formulierte Manifeste, die ihre Absage an jede Tradition verkündeten. Es ist bezeichnend, daß sie erst zwei Jahre später erstmals ihre Bilder in größerer Anzahl zeigten: die Theorie stand im Vordergrund.<sup>19</sup> Zugrunde lag eine Gesellschaftsidee, die von Geschwindigkeit und Technologie, von Prozessualität und veränderter Wahrnehmung bestimmt war. Für die Malerei waren vor allem zwei Manifeste bedeutsam: das „Manifest der futuristischen Maler“ vom 11. 2. 1910 und das „Technische Manifest der futuristischen Malerei“, das exakt zwei Monate später erschien. In ihrer Bildtheorie forderten sie, sämtliche Erscheinungsformen des Lebens zu erfassen, eine vollständige Wirklichkeitserfahrung zu vermitteln und dabei den Betrachter eines Kunstwerkes nicht nur als passives Gegenüber zu behandeln, sondern als dessen Bestandteil:

„Die Anlage der Bilder war bisher geradezu dämlich traditionell. Die Maler zeigten uns bisher die Gegenstände und Personen vor uns. Von nun an werden wir den Beschauer in die Mitte des Bildes setzen.“<sup>20</sup>

Auftrag des Bildes sei es, die Dynamik des Universums „als dynamische Empfindung“ in der richtigen Atmosphäre wiederzugeben:

„Die Geste, die wir auf der Leinwand wiedergeben wollen, wird kein ‚festgehaltener Augenblick‘ des universellen Dynamismus mehr sein. Es wird einfach ‚die dynamistische Empfindung‘ an sich sein. In der Tat, alles bewegt sich, alles rennt, alles verwandelt sich in rasender Eile. Niemals ist ein Profil unbeweglich vor uns, sondern es erscheint und verschwindet unaufhörlich. Da das Bild in der Netzhaut verharret, vervielfachen sich die Gegenstände, wenn sie sich bewegen, sie verlieren ihre Gestalt, indem sie einander verfolgen, wie überstürzte Vibrationen in dem Raum, den sie durchheilen.“<sup>21</sup>

Dynamik und Bewegung konnte auf zweierlei Weise mitgeteilt werden. Einmal als „absolute“ Bewegung mittels Kraftlinien, die „wie Pfeile auf das Gemüt des Betrachters fallen“<sup>22</sup> oder als Zick-Zack- beziehungsweise Wellenlinien in Erscheinung treten, und zum anderen als „relative“ Bewegung, bei der die zeitlich aufeinanderfolgenden Bewegungsphasen nach der Art übereinanderkopierter Fotos nebeneinander gesetzt werden. Durch die Simultaneität und wechselseitige Durchdringung aller zu einem Motiv gehörenden Dinge und Ereignisse trat als vierte Dimension die Zeit hinzu. Nicht nur die italienischen Futuristen, auch Marcel Duchamp (1887–1968) analysierte beispielsweise in seinem berühmten „Akt, die Treppe herabsteigend“ von 1912 die „relative“ Bewegung, indem er diese in aufeinanderfolgende Phasen zerlegte, und im simultanen Zusammenhang eines Bildes gleichzeitig sichtbar machte, so daß nahezu eine stroboskopische Wiedergabe entstand (Abb. 4).<sup>23</sup> Ein solches Verfahren reflektierte die fotografischen Bewegungsstudien des englischen Fotografen E. James Muybridge, die er Ende des 19. Jahrhunderts angefertigt hatte. Erstmals konnten Bewegungs- und Zeitabläufe sowie kausale Zusammenhänge sichtbar gemacht werden, was bereits damals eine Diskussion über die Darstellung von Dynamik in der Malerei auslöste.

Ganz anders übersetzte Carlo Carrà (1881 – 1966) Zeit und Bewegung in unserem Gemälde aus der Frühzeit des Futurismus „La Stazione di Milano (Mailänder Bahnhof)“ von 1910 / 1911 (Kat. 51).<sup>24</sup> Er faßte die Vielfalt gleichzeitiger Wahrnehmungen zusammen, die auf den Betrachter eines Bahnhofs einströmen, indem er die Motive dynamisch verschmelzen ließ und somit die „absolute“ Bewegung wiedergab. Auf den ersten Blick erkennt man lediglich ein Gewirr aus kleinteiligen, meist dunklen Farbflächen und Strichen, die zunächst ein abstraktes Gemälde suggerieren. Erst bei näherem Beschauen lassen sich Häuserfassaden an den Bildrändern, die Eisenkonstruktion einer Bahnhofshalle in den kreisenden Aufwärtsbewegungen sowie dunkle Züge erkennen, die von rechts vorne nach links hinten begleitet von Rauchfahnen und Gleisen diagonal in die Bildtiefe stoßen. Carrà wollte die diffuse Atmosphäre von Licht, Rauch, Bewegung, Lärm und Gestank eines Bahnhofes in seinem Gemälde festhalten, die sich von Augenblick zu Augenblick veränderte und der man – aus seiner Sicht – nicht mit herkömmlichen Darstellungsmethoden, wie etwa der Linearperspektive beikommen konnte. Die Futuristen begeisterten sich für das „wirbelnde Leben von Stahl, Stolz, Fieber und Schnelligkeit“<sup>25</sup>, für „gefräßige Bahnhöfe, die rauchende Schlangen verzehren, [...] oder für] breitbrüstige Lokomotiven, die auf den Schienen wie riesige, mit Rohren gezäumte Stahlrosse einherstampfen.“<sup>26</sup> Gerade anhand des Themas Eisenbahn konnte die „Zeitperspektive“ gut dargestellt werden, wobei sich Carrà – sicherlich unter anderem Vorzeichen – in die Tradition des Engländers William Turner oder des Franzosen Claude Monet einreihet.<sup>27</sup> Carrà selbst äußerte sich 1910 explizit zur Perspektive:

„Wir ließen unser Konzept der Perspektive bewußt in Widerspruch zu dem der herkömmlichen Perspektive treten. Ihre dynamische Wirkung ruft im Geist des Betrachters eine weitaus größere Summe von Empfindungen plastischer Art hervor und erwirkt



**Kat. 51: Carlo Carrà**  
**La Stazione di Milano (Mailänder**  
**Bahnhof), 1910/1911**

**24** Das Werk wurde 1912 sowohl in Paris in der Galerie Bernheim Jeune, in Berlin in der Galerie „Der Sturm“, sowie in London, Brüssel und Amsterdam gezeigt.

**25** Siehe Filippo Tommaso Marinetti: Manifest des Futurismus, in: Le Figaro. 20. 2. 1909, in: Harrison / Wood 1998, Bd., S. 190

**26** Siehe Filippo Tommaso Marinetti: Manifest des Futurismus, in: Le Figaro. 20. 2. 1909, in: Harrison / Wood 1998, Bd. 1., S. 184

**27** Zur Schaffung der „Zeitperspektive“ mittels der perspektivischen Raumdarstellung und die Dynamisierung der Perspektive im 19. Jahrhundert, vgl. Bättschmann 1989, S. 111 – 117



Kat. 52: Hannah Höch  
Griff in die Wolken, vor 1930

somit auch eine architektonische Einheit des Bildes, die unserer Meinung nach eine intensivere, lebhaftere und umfangreichere Wahrheit enthielt. So konnte das Bild mit seinen geheimnisvollen Rhythmen eine mitreißende Kraft entwickeln, geradezu fesselnd wirken. Ein Charakterzug, der eher auf einem visionären Gehalt basierte als auf der konkreten gegenständlichen Gestaltung.<sup>28</sup>

Der italienische Futurismus mit seiner neuen Bilddynamik blieb keine singuläre Strömung. 1912 verbreitete er sich über ganz Europa. Nur wenig später entwickelten sich der Vortizismus in England, der Formismus in Ungarn und Polen, der Kubo-Futurismus und Rayonismus in Rußland.<sup>29</sup> Für alle war die Darstellung der Wirklichkeit durch eine mathematisch richtig konstruierte Zentralperspektive kein Thema mehr. Ebenso wenig für die Dadaisten, die sich als Protestäußerung gegen die Barberei des Krieges, gegen die ihm zugrundeliegenden Nationalismen und gegen die bürgerliche Kunst seit 1916 zunächst in Zürich, später auch in vielen anderen Städten formiert hatten. In konsequenter Weise gingen sie daran, die von ihnen kritisierte, materielle Welt in ihren Werken komplett zu zerlegen, zu verfremden und

durch das erneute Zusammensetzen in ihrer Absurdität zu entlarven. Wichtiger als die Malerei war ihnen die Collage sowie die neu entwickelte Fotomontage, womit sie formal kubistische Anregungen aufgriffen, aber nun erstmals als Medium autonom einsetzten. Dada kannte keine einheitlichen formalen Kennzeichen wie andere Stilrichtungen. Ihre Protagonisten waren die ersten Künstler, die bewußt Anti-Kunst machen, um etwas Neues gegen die alte Kunst zu setzen, was in Marcel Duchamps „Ready-mades“ seinen konsequentesten Ausdruck fand.<sup>30</sup> Der rumänische Schriftsteller Tristan Tzara, der 1918 das „Dada-Manifest“ herausgab, formulierte zynisch ihre Abgrenzung zur vergangenen Kunst:

„Der Kubismus ist einfach aus der Art und Weise entstanden, den Gegenstand zu betrachten: Cézanne malte eine Tasse, die 20 cm unterhalb seiner Augen stand, die Kubisten betrachten sie von oben; andere komplizieren ihren Anblick, indem sie einen senkrechten Schnitt vornehmen und ihn klug daneben anbringen. Der Futurist sieht dieselbe Tasse in Bewegung, als Aufeinanderfolge nebeneinanderbefindlicher Gegenstände, denen er boshafterweise noch einige Kraftlinien hinzufügt. Das ändert nichts daran, daß die Leinwand ein gutes oder schlechtes, für die Anlage der intellektuellen Kapitale bestimmtes Gemälde ist. Der neue Maler erschafft eine Welt, deren Elemente zugleich ihre Mittel sind, ein klar umrissenes, in sich geschlossenes und unbestrittenes Kunstwerk. Der neue Künstler protestiert: er malt nichts mehr (keine symbolische und illusionistische Reproduktion), sondern schafft unmittelbar aus Stein, Holz, Eisen, Zinn, Fels bewegliche Organismen, die vom klaren Wind der augenblicklichen Empfindung nach allen Seiten gedreht werden können.“<sup>31</sup>

In Berlin trat Dada – politisch aggressiver als anderenorts – von 1918 an in Erscheinung. Damit verbunden sind vor allem die Namen Raoul Hausmann, Hannah Höch, George Grosz sowie die der Brüder Wieland Herzfelde und John Heartfield. Auch sie erklärten vergangene Stilrichtungen für gescheitert und setzten vor allem auf die neuen Ausdrucksformen von Collage und Montage. Ein schönes Beispiel ist die hier gezeigte, etwas spätere Fotomontage von Hannah Höch (1889–1978) „Griff in die Wolken“ (Kat. 52): In einem Wolkenhimmel schweben verschiedengroße runde Kreise, die zwar bisweilen durch Schattengebung zu

28 Siehe Carrà, Carlo 1910, in: Carrà 1987, S. 74

29 Der Rayonismus war gerade für Kasimir Malewitsch wichtige Voraussetzung, dessen abstrakten Bildern komplexe mystische und philosophische Konzepte zugrundelagen, die das Erleben von Raum und Zeit verbildlichen wollten, vgl. Richter 1974, S. 73.

30 Vgl. Richter 1974, S. 117 – 118

31 Siehe Tristan Tzara: Dada-Manifest 1918, verlesen am 23. 7. 1918, veröffentlicht in Dada 3, Dezember 1918, in: Harrison / Wood 1998, Bd. 1., S. 297 – 298

Kugeln werden, jedoch nichts als runde Formen darzustellen scheinen. Nur der Größte, den man zur Hälfte sieht, erinnert durch seine Struktur ein wenig an einen Planeten. Um diesen klammert sich eine Hand, die wie aus dem Nichts plötzlich auftaucht. Im unteren Bilddrittel werden die Kreisformen durch eine Art Gitter aufgefangen, oben links, neben der Hand schwebt ein Gebilde, das ursprünglich eventuell einer architektonischen Zierform entnommen ist. Doch gibt es überhaupt ein Oben und Unten? Höch signierte die Arbeit zweimal von zwei verschiedenen Seiten. Nicht nur dadurch hebt sie alle gewohnten räumlichen Positionierungen auf. Durch die der Fotomontage zugrundeliegende Collage wurden auch alle Maßstabsfragen, alle Objektbezüge sowie alle einheitlichen Raumdarstellungen aufgehoben. Höch hatte gemeinsam mit ihrem damaligen Lebensgefährten Raoul Hausmann die Fotomontage zu einer eigenständigen Kunstform entwickelt und konsequent angewandt.<sup>32</sup> Die Vorteile beschrieb Hausmann in seiner Eröffnungsrede zur „Fotomontage“-Ausstellung in Berlin 1931: „Überall hat die Erkenntnis Platz gegriffen, daß das bildoptische Element ein äußerst vielseitiges Mittel darstellt, das im Spezialfall der Fotomontage mit seinen Gegensätzen von Strukturen und Dimensionen, also etwa rauh gegen glatt, Luftbild gegen Nahaufnahme, Perspektive gegen Fläche, die technisch größte Mannigfaltigkeit oder die klarsten formdialektischen Herausarbeitungen erlaubt.“<sup>33</sup>

Das demokratische Grundverständnis, das dieser Art von Kunst zugrundeliegt, in der eine wissenschaftliche Perspektive keinen Platz mehr hätte, wird nochmals in Höchs Eröffnungsrede anlässlich ihrer ersten Einzelausstellung in der Galerie De Bron in Den Haag 1929 deutlich:

„Ich will dartun, daß klein auch groß und groß klein ist; nur der standpunkt, von dem wir aus urteilen, wird gewechselt und jeder begriff verliert seine gültigkeit. ich möchte weiter den hinweis formen, daß es außer deiner und meiner anschauung und meinung, noch millionen und abermillionen berechtigter anderer anschauungen gibt. am liebsten würde ich der welt heute demonstrieren, wie sie eine biene, und morgen wie der mond sie sieht, und dann, wie viele andere geschöpfe sie sehen mögen. ich bin aber ein mensch, kann kraft meiner fantasie – wie gebunden auch – brücke sein.“<sup>34</sup>

Die „Zerschlagung“ der Zentralperspektive wurde tonangebend für die bildende Kunst im 20. Jahrhundert. Gemeinsam mit den Verflachungstendenzen der fauvistischen und expressionistischen Malerei und den Raumvisionen russischer Kunst führte der Weg in die Abstraktion, die schließlich auf jegliche Abbildungsqualitäten verzichtete und sich – etwa bei Yves Klein, Lucio Fontana oder den amerikanischen Abstrakten Expressionisten wie Barnett Newmann oder Marc Rothko – räumlich ins grenzenlose „Universum“ öffnete.

Auch in der Münchner Künstlergruppe ZEN 49, an der Rupprecht Geiger konzeptionell maßgeblichen Anteil hatte, setzte man sich mit der Abstraktion auseinander. Ende der 1940er Jahre entstanden ungegenständliche Werke von frappanter Einfachheit. Geiger entwickelte konsequent ein Konzept, das zu seinen berühmten Bildern führte, die durch die intensive Leuchtkraft der Farben aus reinem Pigment leben und in denen sich die Form – oft Rechteck und Kreis – nach der Farbe richtet. Das hier gezeigte Werk aus der Spätzeit des Künstlers folgt dieser Idee des Bildes als Wahrnehmungsfeld von Licht und Farbe (Kat. 62).

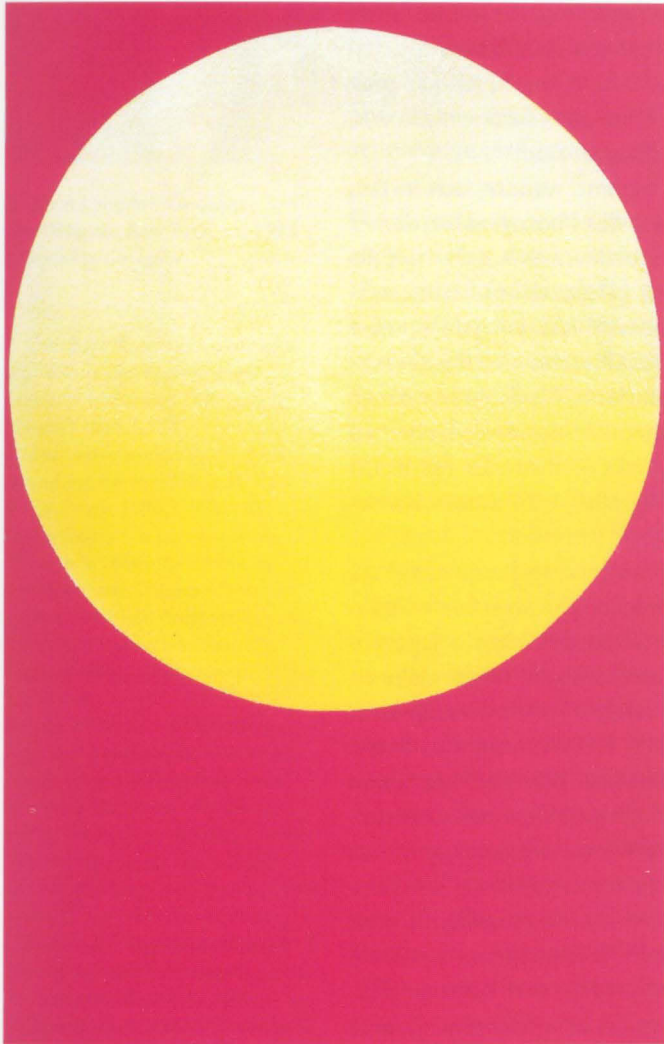
Aber selbst in der gegenständlichen Malerei wurde in keinem der darauf folgenden Kunststile die perspektivisch konstruierte Raumordnung als illusionistisches Mittel zur Abbildung der äußeren Realität je wieder als alleiniger Maßstab verwendet. Alle Raumdarstellungen ordneten sich fortan dem jeweiligen Prinzip des von der Natur unabhängigen, autonomen Bildes unter.

**32** „Die Fotomontage hat eine eigene Gesetzmäßigkeit und erhebt Anspruch darauf, als selbständige Kunstform gewertet zu werden.“ Siehe Hannah Höch: Begleitheft zur Ausstellung „Fotomontage“ der Galerie Gerd Rosen, Berlin 1946, in: Kat. Ausst. Berlinische Galerie 1989, S. 218. Erste Fotomontagen wurden bereits um 1850 aus technischen Gründen, zum Beispiel von Martin M. Lawrence mit „Past, Present, Future“, Henry Peach Robinson oder Oscar Gustave Rejlander „The Two Ways of Life“ (1857) entwickelt, jedoch nicht als selbständiges Medium behandelt.

**33** Siehe Hausmann, Raoul: Eröffnungsrede zur „Fotomontage“-Ausstellung (Berlin) in der Zeitschrift „a bis z“, Nr. 16, 1931, in: Adriani 1980, S. 45

**34** Siehe Hannah Höch anlässlich ihrer ersten Einzelausstellung in der Galerie De Bron, Den Haag 1929, in: Adriani 1980, S. 43





Kat. 62: Rupprecht Geiger  
Ohne Titel, 1995

### Literatur

- Adriani, Götz (Hrsg.): Hannah Höch. Fotomontagen, Gemälde, Aquarelle. Köln 1980
- Bätschmann, Oskar: Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750 – 1920, Köln 1989
- Blaser, Christophe und Daniel Girardin: Der kubistische Raum in Hockneys Photocollagen, in: David Hockney. Retrospektive Photoworks. Heidelberg 1998, S. 33 – 40
- Carrà, Massimo: Leben und Werk von Carrà, in: Carlo Carrà. Retrospektive. Hrsg. von Massimo Carrà und Gian Alberto Dell'Acqua. Kat. Ausst. Baden-Baden. Mailand 1987, S. 69 – 87
- Deppner, Martin Roman: Körper Räume und Leibbilder. Die „profane Erleuchtung“ der Kunst, in: Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin. Hrsg. von Sigrid Weigel. Köln / Weimar / Wien 1992, S. 101 – 162
- Fry, Edward: Der Kubismus. Köln 1966
- Gombrich, Ernst H.: Die Mehrdeutigkeit der dritten Dimension, in: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Köln 1967 (Ersterscheinung London / New York 1960), S. 270 – 321
- Harrison, Charles und Paul Wood (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews. 2 Bände. Stuttgart 1998
- Kat. Ausst. Berlinische Galerie: Hannah Höch. 1889 – 1978. Ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde. Berlin 1989
- Palau i Fabre, Josep: Picasso. Der Kubismus 1907 – 1917. Köln 1998
- Raphael, Max: Raumgestaltungen. Der Beginn der modernen Kunst im Kubismus und im Werk von Georges Braques. Hrsg. von Hans-Jürgen Heinrichs. Frankfurt am Main / New York 1986 (Ersterscheinung 1949)
- Richter, Horst: Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert. Stile und Künstler. Köln 1974, 9. ergänzte Auflage 1993
- Teuber, Marianne L.: Formvorstellung und Kubismus oder Pablo Picasso und William James, in: Kubismus. Künstler – Themen – Werke 1907 – 1920. Hrsg. von Siegfried Gohr. Kat. Ausst. Köln. Bonn / Genf 1982, S. 9 – 57