

Neue schöpferische Kräfte in der europäischen Malerei der Gegenwart

Will Grohmann

Es ist genau ein Menschenalter her, daß in ganz Europa die Grundlagen der Malerei erneuert wurden. Mit einer so kühnen Revision aller darstellerischen Absichten und Mittel, daß man an einen nur vorübergehenden barbarischen Abbruch der geschichtlichen Kontinuität glaubte. Unterdessen haben die Männer, die das zwanzigste Jahrhundert einleiteten, die damalige Leistung stabilisiert. Ihre Wirkung ist noch nicht abgeschlossen. Das gilt für die deutsche „Brücke“ genau so wie für den „Blauen Reiter“, für Picasso und Braque ebenso wie für die Tektoniker. Nur daß die sofortige Wirkung zu unverstandener Nachahmung führte, wie immer seit Auflösung des alten Schulbegriffs, während die heutige Wirkung im neuen Sinne schulbildend ist. Denn der Begriff der lokalen und nationalen Schule besteht nicht mehr. Konnte man noch von einer Münchener Schule zur Zeit Leibls oder einem deutschen und französischen Impressionismus sprechen, heute existieren nur noch europäische Schulen, wo überhaupt es sich davon zu reden lohnt. Das neue Europa ist für die Kunst bereits da und recht gut bewohnbar, zu einer Zeit, wo es politisch und wirtschaftlich von allen denen gewünscht wird, die eine Gesundung der Nationen anstreben.

Wer im ersten Viertel des zwanzigsten Jahrhunderts über die Grenzen seines Landes nicht hinausschaute, konnte glauben, es handle sich bei den Klee, Kandinsky, Picasso um einmalige Fakta, und diese instinktive Hoffnung war vielen ein Trost. Es würde sich alles wieder einrichten. Das Rad der Geschichte drehte sich aber weiter, und heute kann man nur noch einen verlorenen Posten verteidigen (was man sehr wohl tapfer und geschickt machen kann und mit Gewinn für die Entwicklung) oder an der neuen Zeit mitarbeiten (was leider nicht immer mit dem nötigen Verantwortlichkeitsgefühl geschieht).

Das neue Europa ist für die Kunst bereits da. Man sehe sich daraufhin internationale Ausstellungen an oder, um ein Beispiel zu nennen, die sogenannte Ecole de Paris, in der so ziemlich alle Nationen vertreten sind und aus ihrer Mitte nicht die schlechtesten. Das heißt nicht, daß die nationale Provenienz nicht sichtbar bliebe, aber sie tritt hinter die geistig-künstlerische zurück. Wie es Vitalisten oder Bergsonianer oder Maritanisten gibt, eine Schule Joyce oder Valéry, so gibt es eine Schule Picasso oder Klee oder Kandinsky, um bei den Initiatoren zunächst zu bleiben, und erst auf diesem Diapason wird Nationales und Persönliches sichtbar.

Skeptiker stellen die Frage, ob die Jungen einen so starken Impetus für die Zukunft bedeuten, wie die Älteren bedeutet haben. Mir scheint, die Frage ist ungerecht. Der Vorstoß nach 1900 war zu groß, um nach dreißig Jahren zur Seite geschoben zu werden. Entscheidend ist, ob man die Bresche erweitert, sinnvoll weiterbaut mit Eigenem. Das ist in allen Ländern der Fall, wenn auch der Anteil an dieser Terraingewinnung verschieden ist. Die ausschließliche Führung Frankreichs aber besteht seit Klee, Kandinsky und Picasso nicht mehr, obwohl zunächst immer noch Paris der wichtigste Vorort der Kunst bleibt.

Die jüngste Generation steht auf den Schultern der älteren. Es wäre schlimm, wenn es anders wäre. In e i n e r Generation ließen sich die neuen Fragen nicht beantworten. Wer stellte sie?

98

Deutschland Allemagne Germany



1
Paul Klee
Der fliehende Geist. 1929
L'Esprit fuyant
The flying spirit



2
Oskar Schlemmer
Sinnender
Le penseur
A Ponderer

Zuerst die deutsche „Brücke“ (1902), zu deren geistigem Bezirk Nolde gehört. Sie ist der Durchbruch, dem die geringste internationale Auswirkung beschieden war, eine weit geringere als den „Fauves“, dem französischen Analogon, die mit Matisse Europa und Amerika eroberten. Wir haben aber allen Grund, uns im Urteil nicht beirren zu lassen, denn in Nolde, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Heckel und Otto Müller erfolgte, unabhängig von dem älteren E. Munch, der Durchbruch zu den Quellen der deutschen Kunst, der Imagination. Instinkt plus entsprechende Formerfindung schaffen das neue visionäre Bild. Ueberall, wo die geistige und formale Disziplin fehlt, entsteht Expressionismus, wie überhaupt alle Ismen auf diesem Wege entstanden sind. Das Entscheidende war das Ineinander von geschauter und vorgestellter Wirklichkeit, die Verzahnung imitativer und erfundener Formen, die Wechselwirkung von Gesamtvorstellung und Einzelheit, die Spannung zwischen Bildgestalt und Bildidee. Dies mit persönlich ganz verschiedener Auswirkung bei den Führern: bei Nolde bleibt die Vision das kompositorische Rückgrat, bei Kirchner steigern sich Vorstellung und Hieroglyphe zur symbolischen Gestalt, bei Schmidt-Rottluff grenzt die hohe Temperatur der Formen und die Reduktion des Gegenständlichen an die Abstraktion, bei Otto Müller begleichen sich Idee und Form in fast griechischer Weise. Und die geschichtliche Wirkung? Es ist heute kein Zweifel, daß die gewaltsame Unterbrechung von 1914 die Wirkung gerade dieses Impetus, der damals einen ersten Höhepunkt erreicht hat, schwächte. Im Krieg entstand für die Jüngeren, die vorher ihre Aufgabe noch nicht erkannt hatten, eine andere Einstellung zum Leben. Heute finden einige zu diesem Ausgang wieder zurück, W. Scholz (* 1898) und Chr. Drexel, in der Schweiz P. Camenisch (*1893) und Otto Staiger (*1895), [Albert Müller (*1897) und H. Scherer (* 1893) sind bereits tot], in Holland J. Wiegers. Vorher hatten O. Herbig (* 1889), M. Kaus (* 1889), W. Gothein (* 1890), W. Grammaté (* 1891) und der frühe Chr. Crodel (* 1894) an die Brücke angeknüpft. Die Synthese der großen Anreger blieb jedoch bei keinem erhalten. Die Älteren überbetonten die Vorstellung, die Jüngeren die Struktur. Eine selbständige Fortführung des Ganzen geschah nicht, nur eine solche von Teilerkenntnissen. Man baute einzelne Schaffensperioden der Anreger aus, Gothein das Schnittige des Berliner Kirchner, die Schweizer das farbige Aufbausystem des älteren Kirchner, Kaus und Herbig den Heckel der Nachkriegszeit, Huth und Ottolange den späteren Schmidt-Rottluff, Scholz den Maskenstil Noldes, Xaver Fuhr das Raumgefühl dieser Meister u. s. f. Man richtete sich im gewonnenen Terrain ein, trug den Vorstoß ein Stück weiter. Bei den jungen Schweizern verbinden sich Anregungen Kirchners mit solchen der Fauves, und es kommt dabei zu einem neuen Antrieb (H. Stocker, M. Hunziker, A. Schnyder, E. Coghuf, * um 1900). Bei den übrigen wie K. Hindenlang (* 1894), M. Sulzbacher (* 1904), H. R. Schieß (* 1904) und Finkli (* 1905) ist eine Wendung zum Surrealismus erfolgt.

Umfassender ist die Nachfolge bei den Künstlern des „Blauen Reiters“ (1912), Kandinski, Marc, A. Macke, zu denen später Klee, Jawlensky und Feiniger stießen. Deshalb sollen von hier an die Auswirkungen zusammenfassend dargestellt werden. Wesentliches soll in diesem Falle auf intuitivem Wege, d. h. durch intellektuelle Einfühlung in das innere des Gegenstandes, und freie, der Intuition sich anschmiegende Formen ausgedrückt werden. Raum und Zeit gehen ineinander über, Kausalität weicht der schöpferischen Entwicklung. Bergsons Evolution

créatrice steht unbewußt dahinter, wie Husserls phänomenologische Untersuchungen hinter der „Brücke“. Die „innere Notwendigkeit“ Kandinskys und die „imaginatio“ Noldes entsprechen sich. Kandinsky erarbeitet eine neue Grammatik der bildkünstlerischen Mittel, gibt die Fakta als bloße Bezogenheiten und kommt unter Ueberwindung der äußeren Anschauung und der Bedeutung zu einer Objektivität, deren Sinn durch exakte Formulierung ebenso klar vorgeschrieben ist wie bei absoluter Musik. Klee erarbeitet die Totalität innerer und äußerer Anschauung und Bedeutung mit Bilderschrift ähnlichen Zeichen und kommt wie Joyce im „Ulysses“ zu einer Vielfältigkeit des Sinns, deren Bezogenheiten uns erst langsam aufgehen werden. Marc stirbt zu früh, um jenseits des erledigten anschaulichen und begrifflichen Schematismus eine Kunst zu stabilisieren, die andere befruchtet. Jawlensky und der zuletzt dem Kreis sich anschließende Feininger bereichern diesen Vorstoß um eine russisch-mystische, bezw. germanisch-kubistische Nüance.

Gleichzeitig erfolgt in Frankreich der Durchbruch zum Kubismus in den Spaniern Picasso und Gris, den Franzosen Braque und Léger und einer Anzahl von begabten Mitkämpfern, die an einem Punkt dieser Entwicklung, um 1911, Halt machen, um die Idee nach allen Seiten auszubauen und fortzuführen (Gleizes, Metzinger, Delaunay). Dieser Durchbruch wurde für die weitere Geschichte der folgenreichste, international der anerkannteste, wenn auch nicht zu leugnen ist, daß die Wirkung von Klee und Kandinsky auf die junge Generation heute außerordentlich groß ist und wächst. Die französischen Kubisten, die heute übrigens keine mehr sind — auch hier legt ein erster sinnfälliger, aber inhaltsloser Augenblicksname für eine neue Sache die geschichtliche Einordnung fest — erarbeiten die Totalität optischer Anschauung durch Einbeziehung des Zeit-Bewegungsbegriffes, beseitigen die Diskrepanz zwischen Objekt und Subjekt durch eine schöpferische Methode des Sehens und erreichen die höchste Spannung zwischen Geist und Materie, Intuition und Wirklichkeit. Dies alles um 1910. Alle drei Maler entwickeln auf dieser Grundlage entscheidende Ausfälle nach ganz verschiedenen Richtungen, Picasso ins Metaphysische und geistig Komplexe, Braque ins Virtuelle (statt nature morte: spectacle des objets), Léger in die sichtbare Kontrastierung von Ich und Wirklichkeit.

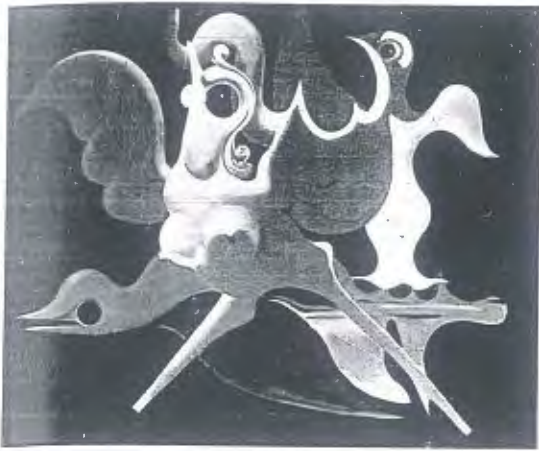
Eine selbständige deutsche Bildidee entsteht aus deutschen Voraussetzungen bei der Stuttgarter Gruppe der Hölzel, Meyer-Amden, Schlemmer, Baumeister; man will eine das Staffeleibild von innen heraus überwindende konstruktive figurale Monumentalmalerei, die, im Gegensatz zu den Fauves-Versuchen von 1908 in Paris, zum Ziel kommt, weil der Instinkt mathematisch kontrolliert ist und das Gefüge aus Raum und Figur mit Hilfe selbstgeschaffener Spannungsgesetze entsteht. Das Ergebnis: ein Gleichnis der „Ordnung“, die sich auf Ausdehnung, Meßbarkeit, Proportion, Gleichgewicht und Ausdruck bezieht. Ausgang ist das „Mauerbild“, vorläufiges Ziel die freiere Verzahnung von Wand und Bild.

Geklärt und schon übersehbar ist die Bewegung der abstrakten und konkreten konstruktiven Versuche, wie sie von dem fast sechzigjährigen Mondrian und von Malewitsch auf der einen, von ingenieurhaften Begabungen wie Gabo (* 1890) und Lissitzky (* 1890) auf der anderen Seite zu einer Lösung gebracht worden sind. Hier handelte es sich um den Uebergang zur mathematisch-philosophisch

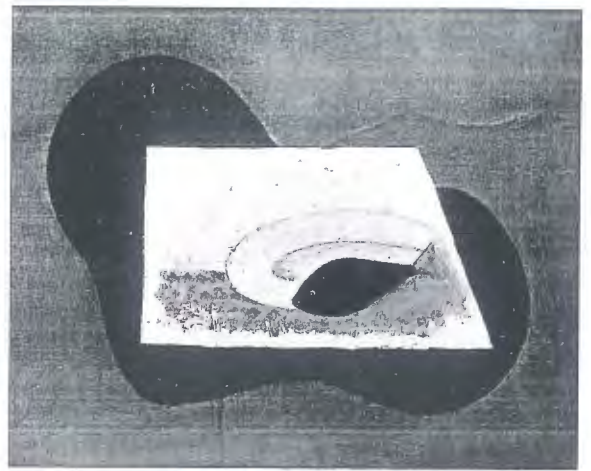
Deutschland Allemagne Germany



3
Herbert Bayer
Der Baum. 1931
L'Arbre
The Tree



4
Max Ernst
La Gracieuse
The Graceful one
Die Anmutige



5
Otto Hoffmann
Bild mit Fisch. 1930
Tableau avec poisson
Picture with fish

unterbauten Kunstgestaltung, bzw. zur architektonisch-technischen Verwirklichung, also um Grenzfälle vom Standpunkt der bisherigen Kunst aus. Fast jeder der hierbei auftretenden Namen vertritt und erschöpft eine Richtung, nirgends ist die „Sprachverwirrung“ größer. An den jüngeren Vertretern aber zeigt sich entschieden die Fruchtbarkeit der Methode, mit mathematischen, bzw. technischen Vorzeichen gestalterisch zu arbeiten, und in beiden Fällen wird eine Konkretisierung erreicht, die den Begriff Kunst revidiert. Da wir die Grenzen der Kunst nicht erkennen, sondern erfahren, wäre es müßig, diesen Ergebnissen der Gestaltung die Bezeichnung Kunst zu verweigern.

Als ein Korrelat zu dieser Ueberwachtheit synthetischer Schaffenskräfte könnte man die dämonische, analysierende Methode eines Groß oder des frühen Dix ansehen. Auch hier ein supranaturalistisches Ergebnis, wobei die frei erfindende abstrahierende Form die zerschneidende Schärfe der Beobachtung und der Gesinnung paralyisiert. Die sogenannte „Neue Sachlichkeit“ hat damit nichts zu tun, sie ist in den meisten Fällen ein Rückfall in die Akademie, also bedeutungslos, seltener eine Anknüpfung an H. Rousseau mit mehr oder weniger naiven Bildungsmitteln, wie die Bombois und Vivin in Frankreich beweisen. Bei einzelnen ein Mittel zur politischen Propaganda. (Otto Griebel), bzw. zur zeitgemäßen Seinserforschung (A. W. Dreßler * 1886, B. Kretschmar * 1889, C. Großberg * 1894).

Vom italienischen Futurismus (1910) blieb als wirkende Kraft nicht das Programm übrig, sondern ein einziger Künstler, Chirico (* 1888), dessen aktuelle Mythologie, gemischt aus futuristischer Zahlenmystik und Ressentiments eines reichen literarischen Unterbewußtseins, nicht ohne Wirkung auf spätere Versuche einzelner dem Surrealismus nahestehender Maler blieb.

Wie immer in der Geschichte gehen nicht alle Anreger in der Hilfskonstruktion der Geschichtsklitterung auf. Ist Dufy (* 1880) z. B. ein Ausklang der „Fauves“,



6
Yves Tanguy
Gemälde. Tableau. Picture



7
Kermadec
Akt. Nu. Nude



8
Amédée Ozenfant
Badende. 1930. Baigneuse. Bathing girl
Foto Bernès, Maronteau

eine neue Spielart des alten Programms oder ein Erfinder? Ist Derain legitimer Erbe des Kubismus oder zeitgemäße Fortsetzung Corots? Ist Rouault das französische Gegenstück zu Nolde oder Erneuerer Daumiers? Gehen von Chagall und Ensor noch Eindrücke aus? Ist Kokoschka eine aktuelle Wiederaufnahme des Barock, des Romantikers Delacroix oder eine Spielart gestaltender Psychologie? Und ist Beckmann näher Braque oder der 1918 von ihm behaupteten „Transcendenten Sachlichkeit“? Wirkungen gehen auf alle Fälle von den Einzelnen ebenso aus wie von den kollektiven Erscheinungen. Man sieht so ziemlich alle Möglichkeiten weiterversuchen, die seit 1900 auftauchten, auch impressionistische und barocke (S. Wollheim * 1894), aber man erkennt bereits entscheidende Dominanten.

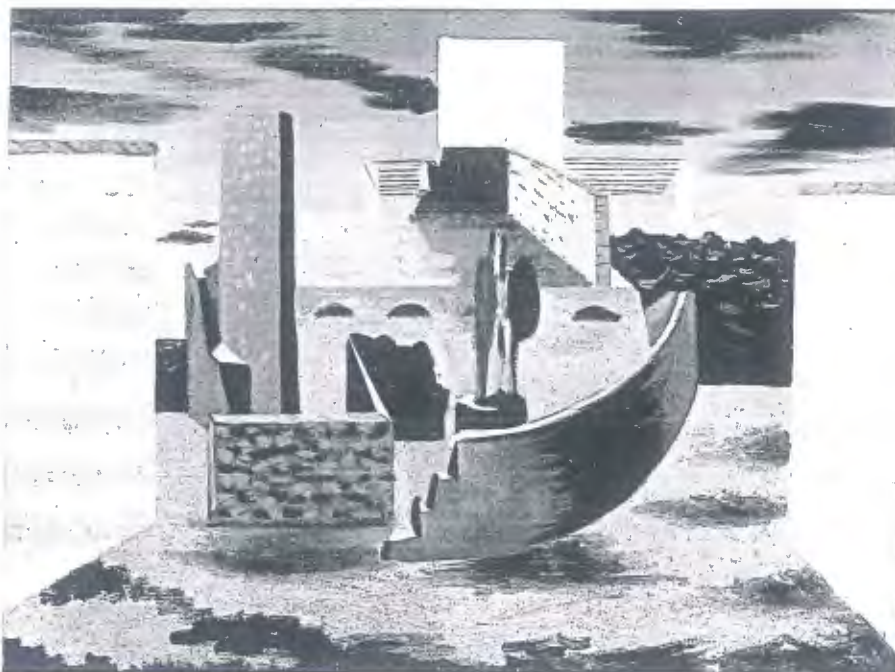
Was zunächst bei der Beschäftigung mit der heutigen europäischen Kunst evident wird, ist die Tendenz zur abstrahierenden Gestaltung. Keine Frage, daß rein quantitativ der Realismus jeder Abart noch überwiegt, aber wir sind nicht mehr geneigt, den soundsovielten Aufguß abgewandelter Renaissance Kunst zu nennen. Angewandte Kunst! Wir suchen die Oberströmung und finden in allen Ländern Europas mit Ausnahme Englands den Willen zur geistigen und zur konstruktiven Mitteilung, in einzelnen Fällen zur geistig-konstruktiven. Wie weit der Zwang dazu aus eigenem Begreifen der heutigen Welt kommt, wie weit er von den Anregern ausgeübt wird, ist nicht immer feststellbar. Die Maskierung einer Epoche ist für die Dauer des Ablaufs schwer zu durch-

Polen Pologne Poland



9
Ronkamil Witkowski
Stilleben. Nature morte. Still life
Foto Janczewska

Jean Lurçat
Akropolis. 1927. Acropole. Acropolis
Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim



Schweiz Suisse Switzerland



11
Hindenlang
Materialkomposition
Composition en matériaux
Composition of different materials

schaufen. Am schwierigsten, welche künstlerischen Zielstrebigkeiten sich in den neuen Realisierungen amalgamieren. Wollte man eine Rangordnung der bisherigen Auswirkungen feststellen, so würden wohl Picasso, Braque, Léger, Klee und Kandinsky an der Spitze stehen; nächst ihnen Matisse und die Fauves, Munch, Nolde, Kirchner, in dritter Reihe Mondrian und Lissitzky. Schlemmer und Baumeister beginnen als die Jüngeren naturgemäß erst zu wirken, während ein Einfluß wie der Beckmanns oder Hofers auf die engeren, aber zahlreichen Schüler und Anhänger in Deutschland beschränkt ist. (S. Heck * 1897, E. W. May * 1902).

In den meisten Fällen durchkreuzen sich die Wirkungen mit dem Neuen derart, daß bereits von einem allgemeinen geistig-künstlerischen Diapason gesprochen werden kann. Wer wollte entscheiden, wieviel Picasso und wieviel Klee z. B. in den Surrealisten steckt, wieviel Kandinsky oder Léger in einzelnen Konstruktivisten? Wir befinden uns an dem Punkt, wo ein neuer Stil sichtbar wird, das Woher hinter das Wohin zurücktritt.

In allen Ländern Europas sind die Erkenntnisse der großen Initiatoren Allgemeingut der Avantgarde geworden. Diese Jungen sind mit der Problematik der Jahre bis 1914 nicht belastet, als Menschen unbeschwerter, als Künstler bedenkenloser. Man nimmt, was man findet, verarbeitet Fremdes mit Eigenem, unterstreicht weniger die persönliche Eigenart als die gemeinsame Epoche. Und kommt dennoch zu Eigenem, weil die fortlaufende Zeit die Aufgaben mitformuliert und weil vorausgenommene teilweise Lösungen neue Fragen involvieren.

Die Wirkung des Spaniers Picasso ist für das Europa des zwanzigsten Jahrhunderts am verzweigtesten, schon deshalb, weil Picasso nicht weniger als viermal



12
Giorgio de Chirico
Pferde. Chevaux. Horses
Galerie van Seer, Paris



13
Savinio
Sodom. Sodome. 1929
Coll. Léonce Rosenberg, Paris



14
Francis Picabia
„Lunaris“. 1928
Coll. Léonce Rosenberg

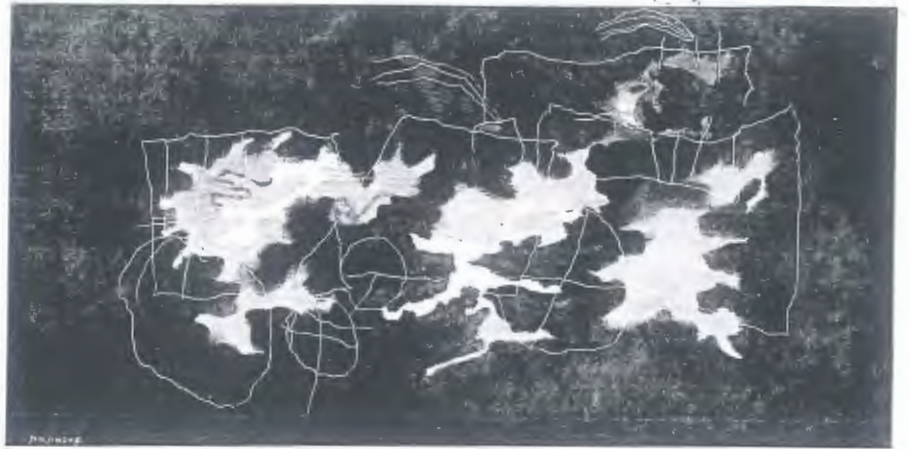
sich selbst erneuerte. Und jede seiner Phasen öffnete Wege, die weiter verfolgt wurden. Es wäre natürlich ein Leichtes, zu beweisen, daß Roux (Frankreich) etwa an die Picasso-Versuche von 1928 in Dinard angeknüpft hat, oder die Grabowska (Polen) an die von 1912, oder Filla (Tschecho-Slowakei) an die von 1923. Aber was bedeutet das schon angesichts der viel wichtigeren Tatsache, daß eine neue Methode des Sehens, ein von Picasso erfundenes Sehschema Kräfte frei machte, die vorher niemals bis an die Oberfläche drangen. Es gibt seit zwanzig Jahren eine europäische Bewegung, die sich erweitert und vertieft und die mit der Bezeichnung Kubismus oder Picassismus nicht gekennzeichnet ist, weil Persönliches und Nationales sich mit dieser Art zu sehen verbindet. Von den Franzosen gehören dazu J. Lurçat (* 1890), A. Masson (* 1896), G. Roux (* 1904), E. de Kermadec (* 1898); von den Spaniern: J. de Togores (* 1896), de la Serna (* 1900), im Anfang ihrer Entwicklung Borès (* 1898) und Cossio (* 1905), und wohl auch Picabia (* 1879); von den Italienern: Chirico (* 1888), M. Campigli (* 1895); von den Tschechen Filla (* 1882), Capek (* 1887), Muzika (* 1900), und die Malerin Toyen (* 1902); von den Polen: Marcoussis (* 1888), die Grabowska, Rafalowski, die Borowiakowa; von den Bulgaren Papazoff, den Holländern Kristians Tonny (* 1909), den Schweizern Crotti; von den Deutschen: Strecker (* 1900), Paalen, Kronenberg (* 1901), R. Ausleger. Von ihnen sind neben den älteren und bekannteren Chirico, Togores und Filla die jüngeren Roux, Masson und Papazoff bereits zu starken eigenen Gestaltungen gekommen, in denen die bildliche Metapher eine Intensität und einen

15

Papazoff

Kindertraum. 1928. Rêve d'enfant. Childs dream

Bulgarien Bulgarie Bulgaria

Tschechoslowakei Cécchoslovaquie Czecho-
Slovakia

16

Toyen

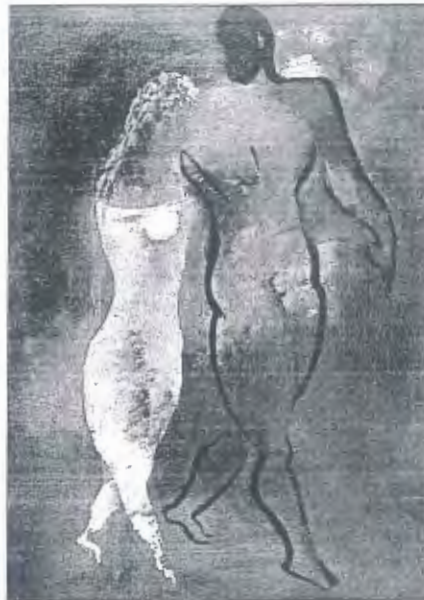
Aloe. 1928

Umfang erreicht, die vollkommen neu und überzeugend sind. Während umgekehrt bei M. Campigli die Metapher des Gedankens in eine überraschend eindeutige Form einmündet. Alle die Maler, bei denen sich Picasso-Anregungen mit solchen Klees oder Kandinskys oder Légers mischen, besonders die Surrealisten, sind nicht mit angeführt. Diese Aufzählung soll nichts weiter als die ungeheure Ausdehnung einer grundlegenden künstlerischen Erkenntnis beweisen. Gleichzeitig zeigen, in welchen Ländern sie am tiefsten wirkte, nämlich überall dort, wo Gegenkräfte fehlten, in Spanien, Italien, der Tschechoslowakei, Polen. In Frankreich wirkten immerhin Matisse und die Fauves weiter, dazu Braque und Léger, in Deutschland die Brücke, Klee und Kandinsky, Schlemmer und Baumeister, Hofer und Beckmann, in Rußland die Konstruktivisten. In den skandinavischen Ländern und in England war die Wirkung gleich null, im benachbarten Belgien ganz unbedeutend. Beherrschend blieb in den skandinavischen Ländern Munch, in Belgien Ensor, in England die Royal Academy. Wo aber die neue künstlerische Erkenntnis eindrang, verschob sie die Wertmaßstäbe und degradierte die realistische Kunst zu einer Möglichkeit unter vielen, vorausgesetzt, daß sie sich überhaupt als zeitgemäß ausweisen konnte. Man begann wieder zu begreifen, daß die Kunst nicht dazu da ist, sich bloß optisch oder gefühlsmäßig mit der Welt auseinanderzusetzen, sondern geistig und aufbauend, und wenn dies auch anders geartete Maler wie Matisse und Nolde etwa schon getan hatten, die durchgreifende Umschichtung der schöpferischen Funktionen und ihrer Darstellungsmittel machte den Riß zwischen dem neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert erst evident. Hier war selbst mit geschmeidiger Anpassung der alten ästhetischen Begriffe nichts mehr zu machen. Hier mußte man die sichtbare Welt als ein Beispiel unter vielen begreifen oder darauf verzichten, Zeitgenosse zu sein.

Und ebenso befruchteten Braque, Léger und der frühverstorbene Juan Gris. In geringerem Maße die Mitkämpfer Gleizes, Metzinger, Delaunay. Besonders Braques Verbindung von gestaltetem Simultané in seinen „spectacles des objets“ mit klassisch französischem Geist und Légers Verbindung von Aktualität und bewußtem Kontrast der verschiedenen Wirklichkeiten gaben Mut, in der Kunst Analyse und Aufbau der Zeit zu geben. Hierbei entsteht meist Neues, die Ab-



17
Isaac Grünewald
Negerkoch. Cuisinier nègre. The negro cook



18
G. Pap
Liebespaar. 1931
Couple d'amoureux. Pair of lovers



19
Rackeband
Zwei Figuren. Deux figures. Two figures

wandlungen sind stark persönlich gefärbt. Wir finden Durchkreuzungen Légers mit Surrealisten bei A. Pronatzko (Polen), mit Photomontagehaftem bei Grabowsky (ebda.), mit Konstruktivistischem bei Polansky (ebda.) und H. R. Schieß (Schweiz), mit sozialer Tendenz bei Hoerle (* 1895) und Seiwert (* 1894, Deutschland), mit italienischer Zahlensymbolik bei Schawinsky (ebda.). Abwandlungen Braques mit Fauvismen bei Bauch (* 1898, Tschechoslowakei) und Bergmann (* 1904, Deutschland), mit russischem Gefühl bei J. Adler (Deutschland), mit Uebersinnlichem bei Rowalowsky (Polen), mit Psychologismen bei Brignoni (* 1905, Schweiz). Es entsteht eine Gegenstandswelt, die in sinnvollen Fragmenten mehr Wirklichkeit als erinnertes Abbild enthält, Unbelebtes vitalisiert und Lebendes konstruktiv verfestigt, von mehr mechanistischen oder mehr vegetabilen Andeutungen her die Welt des Bildes ins eigengesetzlich Lebendige verschiebt.

Dieses Eigengesetzliche ist am sinnfälligsten, weil berechenbar, bei den konstruktiven Maleringenieuren, für die nach Lissitzky die Malerei eine Umsteigestation ist. Zur Architektur, zur Ingenieurarbeit, zur Kunst als Ding. Vantongerloo (* 1886, Belgien) baut Gegenstände im wörtlichen Sinne. Der Russe Gabo (* 1890) schafft abstrakte Plastiken aus den verschiedensten Materialien. Vordemerge-Gildewart (* 1899, Deutschland) fügt zuweilen konkrete Gegenstände in die Fläche seiner Tafelbilder ein, die Grenzen zwischen Ding und Bild überschneiden sich, der Ausdruck des Werkes beruht auf der starken Spannung zwischen den Signalen der Wirklichkeit und den Gesetzen einer mathematisch-