

Westfälisches Landesmuseum

für Kunst und Kulturgeschichte Münster
Landschaftsverband Westfalen-Lippe

Das Kunstwerk des Monats

Juni 2002



Otto Freundlich (1878-1943): Ohne Titel, um 1938
Pastell auf Karton, 48,0 x 37,3 cm

Inv.Nr. KdZ 6814 LM

Erworben mit Unterstützung des Freundeskreises
des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und
Kulturgeschichte Münster e.V. zu Ehren des
langjährigen Vorsitzenden Rolf Greve

Die Farben bestimmen unmittelbar den Eindruck des Bildes – einen unruhigen, schwer festzulegenden Eindruck, weil das Auge die flächigen, dicht an dicht aneinander grenzenden Farb-Felder nicht einzeln für sich wahrnimmt, sondern in ihren Wechselwirkungen und emotionalen Beeinflussungen, als harmonisch, dissonant, sich anziehend und abstoßend. Die Anordnung der klar begrenzten mosaikartigen Felder mit ihren unterschiedlichen Farben wirkt unregelmäßig, unruhig und kaum geordnet. Es gibt keine übergreifende Formation oder wenigstens Gruppierung der Farben und Formen, die einen etwas beruhigenderen und einheitlicheren Eindruck erzeugen würde. Die Farbflächen wirken so markant in ihrer Größe und farbigen Strahlkraft, daß sie das Auge zu ständigen Versuchen anregen, ihre Vielfalt zu überschauen und zu verbinden. So hebt man beim Sehen aus dem Gefüge unwillkürlich bestimmte farbige und formale Verbindungen hervor, die größere Zusammenhänge einleiten, ohne sie aber zu einem Abschluß zu bringen. All diese Ansätze der Zusammenfügung brechen wieder auf und zerfallen.

Einige zeichenhaft abgesetzte schwarze Formzellen treten optisch hervor, vor allem zwei mit einer gerundeten Seite. (Freundlich war sich dieser abgrenzenden Funktion der Kurve durchaus bewußt: Die Fläche wird „durch diesen kurvenmäßigen und kreisartigen Umriss wie durch eine Mauer von dem außerhalb des Umrisses Liegenden abgeschlossen“ bzw., wenn die Kurve sich nicht ganz abschließt, sondern sich weiterreichenden Bewegungsströmen einfügt, in ihren Anschlüssen „gehemmt“¹.) Ihnen gegenüber wirken die anderen Farbzellen mit allseitig geraden Begrenzungen weniger auffällig; sie treten eher etwas zurück und schließen sich auch durch ihre hellere und verhaltene Farbigkeit etwas mehr als bildfüllendes Muster zusammen. Insgesamt überwiegt in dem Bild eine wärmere Tönung mit Beige-, Gelb-, Braun- und Rosa-Werten, mit denen sich aber ähnlich aufgehellte kühlere Tönungen – links mehr grüne, rechts mehr blaue – zu dem helleren Muster verbinden. Wie gesagt, treten aus ihm besonders zwei schwarze Formzellen mit je einer gerundeten Seite hervor. Ihnen ordnen sich zwei weitere solcher Formzellen zu, links oben eine rote, an ein schwarzes Feld angrenzend, rechts nahe bei der Mitte eine rotbraune. Auch ihr fügt sich ein kleines schwarzes Feld an, wie auch ganz unten in der Mitte einer gelben Formzelle mit gerundeter Seite, die aufgrund ihrer Helligkeit am wenigsten auffällt.

Ganz offensichtlich vermeiden diese fünf mehr abgehoenen Elemente ihren Zusammenschluß zu einer optischen Gruppierung: Bei den schwarzen Formen weist die gerundete Seite einmal nach außen und einmal nach innen; das Rot, Rotbraun und Gelb unterscheiden sich nachdrücklich vom Schwarz; die beiden letzteren fügen sich farblich eher dem umgebenden Flächenmuster ein. Die Auflösung optischer Gruppierung wirkt nicht bloß als ornamentale Gleich-Gültigkeit aller Farbzellen, sondern als ein aktives Unterbrechen und Aufheben ihrer Verbindungsansätze. Dazu tragen

auch weitere Gruppierungen bei, etwa zweier auffälliger Violettflächen (jede an eine Schwarz-Zelle angrenzend). Sie aktivieren wiederum einige reine Gelbflächen, die über die äußeren Bereiche des Bildes verteilt sind. Alle klareren Farben verbinden sich mit gedämpfteren, verhalteneren Tönungen und verlieren dadurch ihre Markanz. Die Mitte des Bildes wird von einem orange-ockerfarbigen Fünfeck besetzt, einer allseitig sich anschließenden Form mit einer unreinen (nicht prismatischen) hellen Mischfarbe. Sie betont fast programmatisch die Entwertung der Mitte, die ohne konzentrierende Kraft erscheint.

Diese Auflösungstendenzen gegenüber sich anbahnenden Anschauungsbezügen werden von einer weiteren formalen Strategie der Dezentralisierung unterstützt: den nach außen führenden Kontur-„Schneisen“. Meist haben die Farb-Felder gerade Konturen, die höchstens noch zum Nachbarmfeld gerade weiterlaufen und damit deutlich dem einzelnen Feld zugehören. An einigen Stellen im Bild, und gerade wieder in Verbindung mit den auffälligeren, einseitig abgerundeten Formzellen, verlaufen dagegen lange Konturbahnen wie scharfe Schneisen in schrägen Richtungen zwischen den Farbfeldern hindurch. Man nimmt sie als geradlinige Verläufe wahr, die den Blick von den einzelnen Farbzellen wegführen und ihn beschleunigen. Vor der Mitte des Bildes brechen sie ab oder zielen an ihr vorbei, so daß man weniger eine vernetzende als vielmehr eine zersprengende Wirkung erfährt.

Otto Freundlich hatte in seinen Bildern und Zeichnungen von Anfang an diese entgrenzenden und nach außen gerichteten Kräfte betont, die immer auch die Wahrnehmung einer festen Form zerstören.² Darin zeigt er eine gewisse Nähe zur Kunst des „Blauen Reiter“; von 1902 bis 1910 lebte er immer wieder in München, dazwischen auch in Berlin, Paris und nach 1914 in Köln. „Die Atmosphäre eines Bildes ist die Einbettung zentraler Kräfte in dezentralisierende Kräfte, die letzteren sind die positiven, die urzeugerischen Werte. [...] Ein Krankes, Sterbendes ist das Feste ohne die Lebensluft seiner ständigen Auflösung in den Raum. Décomposition, ein Wort mit komischer Gebärde,“³ schrieb Freundlich 1919. Er war damals 41 Jahre alt, hatte aber erst seit gut einem Jahrzehnt künstlerisch gearbeitet. Diese Richtung nach außen, ins „Kosmische“, diese „Entgrenzung“ suchte Freundlich in seinen frühen Bildern durch lange, streifenartige Bahnen mit expressiven Bewegungen zu erreichen. Seit 1919 verwendete er dazu flache, unmodellierte und damit abstrakte Farben. Solche farbigen Flächen ohne lineare Eingrenzungen lassen sich, wie Freundlich betont, nicht wie Objekte aus der Distanz betrachten; sie erreichen unmittelbar das Auge und wirken daher als „reine geistige Erscheinungsform.“⁴ Beeinflusst wurde diese Farbwirkung von Robert Delaunay, doch integrierte Freundlich auch nicht-prismatische, erdige und schwärzliche Töne, aus denen sich die Farbenergien abgestuft entwickeln. Zu dieser flüssigen Verlaufsform der Farbe paßt besonders gut die Ausführung in Pastellkreide.

Um 1927 – Freundlich hatte sich seit 1925 endgültig in Paris niedergelassen und lebte unter bedrückendsten wirtschaftlichen Verhältnissen – bereitete sich eine entscheidende Wende in seiner Kunst vor: Statt der langgezogenen Bahnen, die im Bild die entgrenzenden und weiterreichenden Bewegungen ausführen, zerlegte er die Formen in mosaikartige Felder, so daß erst das Auge des Betrachters in seiner Weiterleitung von Feld zu Feld solche Bewegungen ausführt. Aus dem „Grundelement“ des „unregelmäßigen Vierecks“ entfaltet sich bei Freundlich das Kunstwerk nun als „das Dokument des Wachstums“⁵ (1930): „Der Maler malt nicht *für* das Auge, sondern *vermittels* des Auges“⁶ (1934). Die eher weiche, ineinanderführende Technik des Pastells spielte von nun an kaum noch eine Rolle, vielmehr meist eine fast reliefhaft pastose Ölmalerei mit klaren Begrenzungen. Im hier besprochenen Werk mag die Thematik von weich abgestuften Mischfarben die Wahl der Pastellkreide beeinflusst haben, wohl aber auch die wirtschaftliche Not, die für Freundlich besonders nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland zugenommen hatte.

In der ersten Hälfte der dreißiger Jahre schuf Freundlich zahlreiche Bilder aus einem Mosaik einzelner Farbzellen, die immer noch einen Rest jener weiterführenden, langgezogenen Bahnen seiner früheren expressionistischen Phase verspüren lassen: Die einzelnen Zellen ordnen sich weiterreichenden Formationen und Bewegungen unter. Auch Ende der dreißiger Jahre und sogar unter den bedrückenden Umständen seit Freundlichs Flucht in die Pyrenäen 1940 entstanden harmonische, zusammenführende Bildkompositionen mit übergreifenden Figuren (etwa „La Rosace I“, 1938, und „La Rosace II“, 1941).

Daneben richtete Freundlich seine bildgestaltenden Anstrengungen auf einen Typus der Bildordnung, der damals revolutionär und fast⁷ ohne Parallele war: die Entwertung der zentripetalen Kräfte der Komposition zugunsten der zentrifugalen „Dekomposition“ – später wird man in Amerika dafür den Ausdruck „all-over“ gebrauchen. Freundlich hatte sich auf diese Zersprengung der Bildkomposition schon immer zubewegt, durch seine positive Auffassung der entgrenzenden „Kräfte“, und er war sich dieses revolutionären Schrittes sehr wohl bewußt. Ja, er formulierte ihn sogar erst theoretisch, bevor er ihn in seinen Bildern praktisch realisierte. Im März 1936 schrieb der damals 58jährige Otto Freundlich einen Text über die begrenzte Form, mit der man bisher das Leben festzuhalten meinte, und über deren Öffnung auf das „Formlose, ehemals der Feind des Lebens, Tod genannt.“⁸ Durch die „reine Fläche als Urelement der Malerei“ werde es möglich, die Form (als Begrenztes) mit dem Formlosen (Unbegrenzten) zu verbinden und beides auseinander zu „erschließen“. Der offene Hintergrund wird der begrenzten Figur gleichgestellt! Dem Manuskript im Nachlaß ist der Hinweis hinzugefügt: „Die Idee des Bildes (Abb.1) war vor dem Geschriebenen. Aber sie wurde erst nach der Wortfassung als Entwurf gezeichnet.“ Im Bild ist auch der letzte

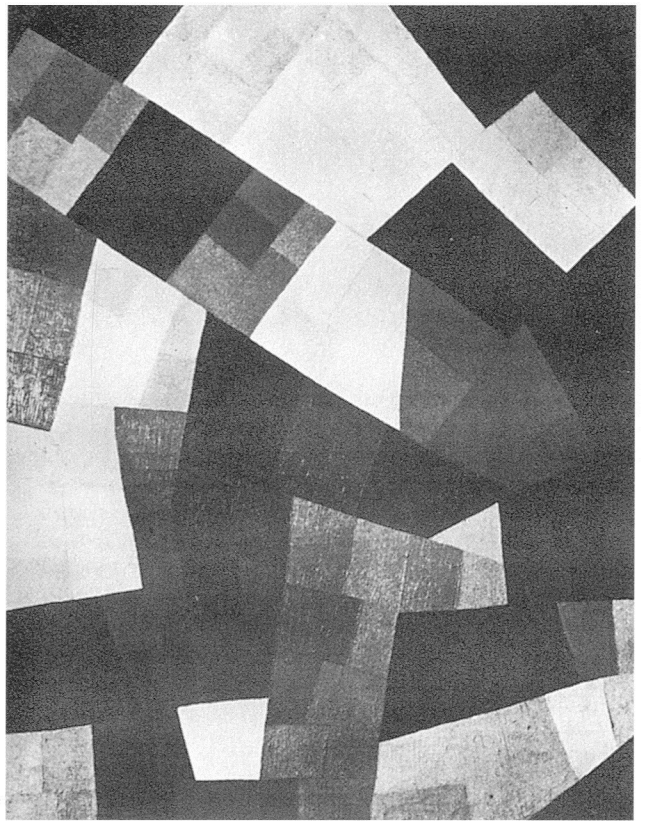


Abb. 1: Otto Freundlich, *L'Unité de la vie et de la mort* (Die Einheit des Lebens und des Todes), 1936-1938, Öl auf Leinwand, 115 x 86,5 cm, Wvz. 185, Privatsammlung

Rest einer „Figur“ (vielleicht eines hellen „Gesichtes“) aufgelöst, etwa durch die gleichwertige Integration des Dunklen, durch fächerartige Schrägrichtungen und eine zusätzliche Zersplitterung der unteren Zone. Die Mitte wird von einem Helldunkelkontrast beherrscht, verbunden mit einer weitreichenden rasanten Teilung nach links oben. Unwiderstehlich wird das Auge zentrifugal nach außen gedrängt. Je nach der eigenen Ausrichtung des Blicks möchte man das Helle oder Dunkle zum Ansatz einer positiven Figuration verbinden, ohne daß dies dauerhaft gelänge. (Die Unterordnung mehrerer Farbzellen unter übergreifende Formationen, die sie „ausfüllen“, entspricht noch der weniger zerstreuten Formbildung Freundlichs vor 1938.) Aus der gleichwertigen Durchdringung ambivalenter Hervorhebungen entwickelt Freundlich hier ein *all-over*-Gefüge, das sich auch nicht vom Bildrand einschließen läßt. Man verspürt lediglich eine Verdichtung der Kräfte und Gegenkräfte nach innen hin – durch Bezüge des Parallelen und Ähnlichen – und davon ausgehend die nachdrückliche Zerstreuung nicht bloß als ornamentale Ausbreitung, sondern als Gegenkraft der Entgrenzung.

Noch loser, noch weniger mit einem konzentrierenden Rest von „Figur“, erscheint etwa die *Komposition* von 1941, die sich allein auf Schwarz, Weiß und Graustufen beschränkt (Abb. 2). Auch hier wirkt die Auflösung jeder Festigkeit als nachdrückliche, kraftvolle Len-

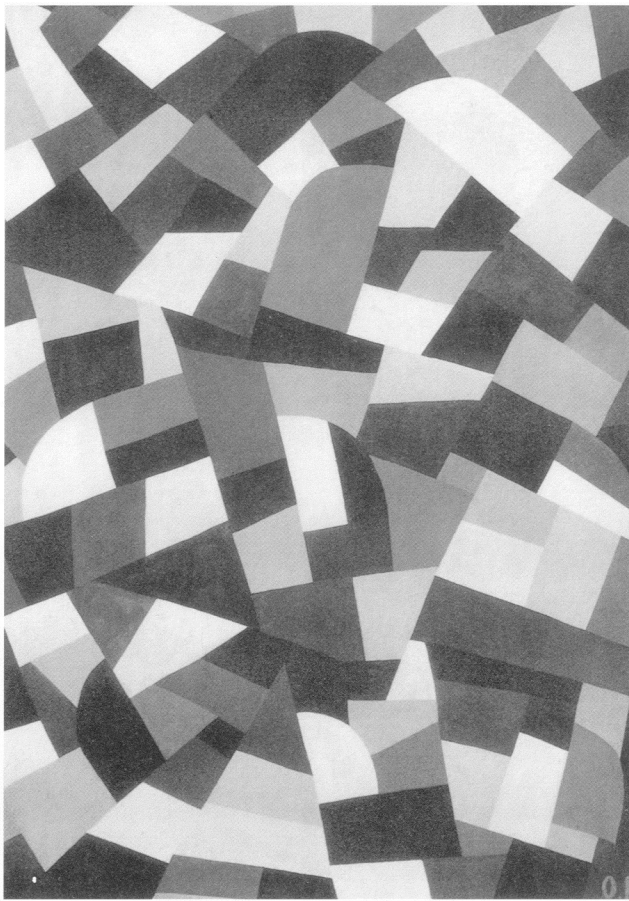


Abb. 2: Otto Freundlich, *Komposition*, 1941, Gouache auf Papier, 83 x 59 cm, Wvz. 208, Privatsammlung

kung des Blicks. Längere Konturbahnen zerschneiden das Mosaikmuster und beschleunigen die Sehbewegungen in Schrägrichtungen – unten eher aufsteigend, oben eher auseinanderstrebend. Die Mitte wird vom Kontrast einer schwarzen Formzelle mit Rundung und eingeschlossener Weiß-Fläche leicht akzentuiert; darüber ordnen sich drei Zellen mit Rundungen, eine graue, eine weiße und eine schwarze, einander zu. Doch all diese Markierungen verlieren sich wieder in einem *Gefüge*, dessen dichter Zusammenschluß erst die Voraussetzung für seine Offenheit und sein kraftvoll entgrenzendes Weiterweisen darstellt.

Für Freundlich bedeutete das Gestalten von Formen immer ein Denken für die „Erleuchtung der Welt“.⁹ Übergangslos verband er das eine, die „Kräfte, die der Künstler zum Ausdruck bringt“, mit dem anderen, den „Kräften, die dem Menschentum gemeinsam sind.“¹⁰ Man spürt in all seinen Texten die Sehnsucht nach Überwindung der Isolation, nach Formen der Gemeinschaft: „Die innige Verbindung aller Flächen auf einem Bilde, von denen jede wie eine Zelle im Organismus die Kraft zu einer anderen Zelle überleitet, so daß es in dem ganzen Organismus einen ungehemmten Kreislauf dieser Kräfte gibt: dies konnte erst das Kollektiv aller Farben auf einem Bilde verwirklichen. Und dies war mir

das einzige Ziel, das ich zu erreichen strebte, denn es war in Übereinstimmung mit meiner sozialen Überzeugung, dem Sozialismus.“¹¹ Die Einheit der Formbezüge ist bei Freundlich kein gesichertes konstruktives System, das lassen seine Bilder und ihre Distanz zum Konstruktivismus spüren, dem er sich doch sehr verbunden fühlte.¹² Die Einheit ist eine erkämpfte, mühsam hergestellte, aber schließlich zu erreichende – im Bewußtsein der Gegenkräfte des Ungeordneten, der Vereinzelung und – als immer spürbarer Gegenpol zur Abstraktion – des Gegenstandes.

Erich Franz

Anmerkungen:

- ¹ O.F. *Schriften*, S. 190 („Die Wege der abstrakten Kunst“, 1934) und S. 234 („Ideen und Bilder“, 1940-42).
- ² Zur Entwicklung von Freundlichs Kunst in Parallele zu seinem theoretischen Denken: Verf., „O.F.: Kräfte des Raumes – Kräfte der Farbe“, in *O.F. Kräfte der Farbe*, Ausst.Kat. 2001 (s. Literatur), S. 9-30.
- ³ O.F. „Der Raum“ (1919), gekürzt wiederabgedr. in *O.F. Schriften*, S. 106f. – Bereits in Schriften von 1916 und 1917 hatte O.F. dieses Ziel der Entgrenzung angesprochen, Verf., wie Anm. 2, S. 11f.
- ⁴ O.F. „Die Verwandlung der sichtbaren Welt“ (1921), in *O.F. Schriften*, S. 118f.
- ⁵ O.F. „abstrakt – konkret“ (um 1930), in *O.F. Schriften*, S. 160-162.
- ⁶ O.F. „Die Wege der abstrakten Kunst“ (1934), wie Anm. 1.
- ⁷ Die einzige Parallele zu Freundlichs Entwertung der Komposition waren Władysław Strzemiński's „unistische“ Bilder von 1931-34 und vielleicht noch Mondrians letzte New Yorker Bilder von 1942-1944.
- ⁸ O.F. „Die Einheit des Lebens und des Todes“, in *O.F. Schriften*, S. 204f.
- ⁹ O.F. „Ideen und Bilder“ (1940-42), in *O.F. Schriften*, S. 221-249, hier S. 235. – Vgl. Joachim Heusinger von Waldegg, „Otto Freundlich ‚Mon ciel est rouge‘ (1933). Zum Realitätsgehalt ungegenständlicher Malerei“, in: *Pantheon*, Jg. 46, 1988, S. 131-141.
- ¹⁰ O.F. „Ideen und Bilder“, wie Anm. 9, S. 224.
- ¹¹ O.F. „Bekenntnisse eines revolutionären Malers“ (1935), in *O.F. Schriften*, S. 197-202, hier S. 198.
- ¹² Zu O.F. und seiner Beziehung zum Konstruktivismus s. Verf., „Geist-Form – Konstruktive Konzepte in den dreißiger Jahren“, in: *O.F. Kräfte der Farbe*, wie Anm. 2, S. 96-110; Nicola Assmann, „Zwischen Abstraktion und individueller Gestalt“, ebd., S. 81-94, v.a. 90f.

Literatur:

O.F. (1878-1943). Monographie mit Dokumentation und Werkverzeichnis, hg. Joachim Heusinger von Waldegg, Ausst.Kat. Rheinisches Landesmuseum Bonn u.a. 1978. – O.F. *Schriften*, hg. Uli Bohnen, Köln 1982. – O.F. Ein Wegbereiter der abstrakten Kunst, hg. Gerhard Leistner u. Thorsten Rodiek, Ausst.Kat. Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg u.a., 1994 (mit umfassender Bibliographie). – O.F. *Kräfte der Farbe*. Ausst.Kat. Westfälisches Landesmuseum Münster, Kunstmuseum Liechtenstein 2001.

Westfälisches Landesmuseum für Kunst

und Kulturgeschichte Münster

Domplatz 10, 48143 Münster

Fotos: Titellabbildung WLMKuK/Sabine Ahlbrand-Dornseif,

Textabb. 1 Ausst.Kat. Bonn 1978, Textabb. 2 Ausst.Kat.

Regensburg 1994

Druck: DruckVerlag Kettler, Bönen/Westfalen

© 2002 Landschaftsverband Westfalen-Lippe