

Anja Zimmermann (Hg.)

BIOLOGISCHE METAPHERN

Zwischen Kunst, Kunstgeschichte und Wissenschaft
in Neuzeit und Moderne

Reimer



Hanse-Wissenschaftskolleg
Institute for Advanced Study

Die Drucklegung der Publikation wurde gefördert durch Mittel der DFG und des Hanse-Wissenschaftskollegs.

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Layout und Umschlaggestaltung: Nicola Willam, Berlin

Umschlagabbildung aus: Otto Lehmann, *Die neue Welt der flüssigen Kristalle und deren Bedeutung für Physik, Chemie, Technik und Biologie*, Leipzig 1911, S. 55

Druck: Prime Rate Kft., Budapest

© 2014 by Dietrich Reimer Verlag GmbH, Berlin
www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten

Printed in EU

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01480-5

Inhalt

<i>Anja Zimmermann</i> Vorwort	7
<i>Anja Zimmermann</i> Biologische Metaphern. Zu einem Denkstil der Moderne zwischen Kunst, Kunstgeschichte und Biologie	9
<i>Kerstin Palm</i> Anti-Darwin. Alternative Evolutionstheorien um 1900 als Bewahrungsorte modernistischer Männlichkeitskonzepte	33
<i>Cornelia Bartsch</i> Musik/Geschichte als Urzeugung: Zur Metaphorik der musiktheoretischen Schriften Ernst Kurths	49
<i>Kathrin Heinz</i> Wassily Kandinskys Bildpotenz. Künstlerische Schöpfung als Zeugungsakt	71
<i>Christine Kanz</i> Die Produktion des menschlichen Lebens und die Erzeugung von Evidenz. Der Austausch anthropologischen Wissens zwischen Literatur, Kunst, Kultur und Wissenschaften (1890–1933)	93
<i>Florian Britsch</i> Von der belebten Statue zum ‚wachsenden‘ Punkt: Organismusvorstellungen im Werk Paul Klees	109
<i>Fabienne Eggelhöfer</i> Samenkorn, Ei oder Zelle. Wie Paul Klee am Bauhaus den Ursprung der bildnerischen Gestaltung lehrt	135

<i>Matthias Bruhn</i>	
Das Bild als Verfahren: Erfindungen und Entwicklungen der Kunst	155
<i>Ulrike Gehring</i>	
Zur architektonischen Struktur der menschlichen Anatomie in Christopher Wrens ‚tabulae anatomicae‘ von 1664	175
<i>Carolin Höfler</i>	
„Schleimpilze sehen anders aus als alles andere.“ Hybride Strukturen und selbstgenerierende Formen im Computational Design	199
Bildnachweise	225
Autorinnen und Autoren	227
Namenregister	230

Vorwort

1914 notierte Paul Klee in seinem Tagebuch: „Die Genesis als formale Bewegung ist das Wesentliche am Werk. Im Anfang das Motiv, Einschaltung der Energie, Sperma./ Werke als Formbildung im materiellen Sinne: urweiblich./ Werke als formbestimmendes Sperma: urmännlich./ Meine Zeichnung gehört ins männliche Gebiet.“

Die Gleichsetzung von Kunstproduktion und Zeugung, die Kennzeichnung von Material als weiblich und von Formbildung als männlich und in der Folge die geschlechtsspezifische Hierarchisierung der Kunstproduktion – all dies verweist exemplarisch auf einen operativen Modus westlicher Geistesgeschichte: die Verknüpfung ästhetischer und biologischer Wissensfelder mittels metaphorischer Übertragungen. Im vorliegenden Fall wird eine der wirkmächtigsten Denkfiguren aus diesem Kontext aktiviert, nämlich jene, die besagt, dass künstlerische Produktion und Produktivität am besten durch den Vergleich mit sexueller Reproduktion zu beschreiben seien.

Die Analogie zwischen ästhetischer und sexueller Reproduktion mobilisiert jedoch zugleich eine Reihe von anderen Konzepten. Zeugung, Geburt und Reproduktion evozieren Begriffsfelder wie Leben, Lebendigkeit, Schöpfung, Generation, Kreislauf, Genealogie, Ursprung, Reinheit, Organik und Information. Biologische Metaphern sind damit, so eine These der vorliegenden Publikation, interagierend, intertextuell und – wie zu zeigen sein wird – auch interpiktoral. Sie bezeichnen Diskursfelder, in denen Übertragungen zwischen „Natur“ und „Kultur“ imaginiert, forciert oder legitimiert werden sollen, so z.B. in der Idee des „lebendigen“ Kunstwerks, in der Suche nach einer „organischen“ Formensprache in Kunst, Architektur und Design in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts oder in dem Bemühen um den Entwurf einer „geisteswissenschaftlichen Biologie“, wie sie Wilhelm Pinder in seiner 1926 veröffentlichten Studie zum *Problem der Generation* vorschwebte.

Der Fokus des vorliegenden Buches unterscheidet sich damit von anderen Forschungsprojekten, die sich auf *einen* der erwähnten Begriffe konzentrieren ohne deren interdisziplinäre Verkettung und metaphorische Wirkungsweise zu berücksichtigen. Stattdessen sollen hier erste Ansätze zu einer Fragestellung geliefert werden, die sinnvoll nur aus interdisziplinärer Perspektive angegangen werden kann. Es soll aber auch deutlich gemacht werden, dass in vielen Fällen nicht nur die geschlechtsspezifisch hoch determinierten Begriffe Geburt und Zeugung die hier vorgestellten Fragen im Kontext der Geschlechterforschung situieren, sondern dass bereits der *modus operandi* der Verknüpfung von Biologie und Kunst Teil eines differenzierten Geschlechterdiskurses sein kann. In der aktuellen Euphorie zwischen Bildwissenschaften und *joint ventures* von Kunst und Naturwissenschaft, von Forschung und

Ästhetik, ist die Berücksichtigung dieser Erkenntnis ein Desiderat. Insofern versteht sich vorliegende Publikation sowohl als erster Beitrag hierzu als auch als Exposé für zukünftige Forschungsaufgaben.

Den Grundstein zu diesem Band legte eine von mir konzipierte und in Kooperation mit Ulrike Gehring und dem Zentrum für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung der Universität Oldenburg durchgeführte Tagung, die im Herbst 2010 unter dem Titel *Produktionen von Evidenz: Biologische Metaphern und Geschlechterkonstruktion zwischen Kunst und Wissenschaft in Neuzeit und Moderne* im Hanse-Wissenschaftskolleg in Delmenhorst stattfand.

Die Veranstaltung profitierte bereits im Vorfeld ungemein von der freundlichen und engagierten Unterstützung durch Silke Wenk und Barbara Paul. Ihnen sei an dieser Stelle hierfür ganz besonders herzlich gedankt. Die gastfreundliche und großzügige Aufnahme in den angenehmen Räumen des Hanse-Wissenschaftskollegs trug ebenfalls maßgeblich zum Erfolg der Tagung bei. Ohne dessen Rektor Reto Weiler, der sich für das vorgeschlagene Thema begeistern ließ, wäre dies nicht möglich gewesen. Ebenso natürlich auch nicht ohne die MitarbeiterInnen des Hauses, die uns vor, während und nach der Konferenz mit Rat und Tat zu Seite standen.

Die großzügige und unkomplizierte Förderung der Tagung und der Drucklegung der Publikation übernahmen dankenswerterweise sowohl die DFG als auch das Hanse-Wissenschaftskolleg.

Mein herzlicher Dank gilt abschließend sowohl den oben erwähnten Kooperationspartnerinnen als auch im Besonderen den AutorInnen für ihre Bereitschaft, sich auf die Diskussion des Themas einzulassen.

Anja Zimmermann

Biologische Metaphern

Zu einem Denkstil der Moderne zwischen Kunst, Kunstgeschichte und Biologie

Anja Zimmermann

1926 erschien Wilhelm Pinders Schrift *Das Problem der Generation*, ein Buch, dessen müde Rezeption Pinder in der Einleitung selbst beklagte. Tatsächlich scheint aus heutiger Sicht sein Versuch, den Generationenbegriff als zentrale kunstgeschichtliche Kategorie zu etablieren, wenig Spuren hinterlassen zu haben. Andererseits ist Pinders Projekt, Kunst „als Naturvorgang“¹ zu beschreiben, durchaus im Zentrum eines Denkmodells zu situieren, dass als grundlegend für die Geschichte westlicher Kunsttheorie und -praxis gelten kann: die metaphorische Verknüpfung von biologischen und ästhetischen Vorgängen, Phänomenen und Verfahren. Neben der ubiquitären Verwendung von Zeugungs- und Geburtsmetaphern im ästhetischen Kontext, auf die bereits Ernst Kris und Otto Kurz² aufmerksam gemacht haben, finden sich eine Reihe von anderen Metaphern, die Biologie und Kunst miteinander verschränken. Der von Pinder für die Kunst reklamierte „Naturvorgang“ gehört hierzu ebenso wie z. B. die Begriffe „Leben“, „Wachstum“, „Entwicklung“, „Generation“, „Genealogie“ oder „Information“, die in unterschiedlichen Konstellationen als biologische Metaphern zur Beschreibung kultureller Vorgänge genutzt werden.³ Alle diese Begriffe können, wenn sie metaphorisch gebraucht werden, Konzepte

- 1 Wilhelm Pinder: *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, München 1961 [zuerst 1926], S. 65.
- 2 Die Autoren verweisen auf die „von der Antike bis in die Neuzeit reichende Überlieferung, die im Kunstwerk das ‚Kind‘ des Künstlers sieht und die Schöpfung des Kunstwerks nach dem Vorbild des Sexuallebens zu begreifen sucht“, Ernst Kris, Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a.M. 1995 [zuerst 1934], S. 147. Neuerdings zu diesem Zusammenhang: Maïke Christadler: *Kreativität und Geschlecht: Giorgio Vasaris ‚Vite‘ und Sofonisba Anguissolas Selbstbilder*, Berlin 2000; Christian Begemann, David E. Wellbery (Hg.): *Kunst – Zeugung – Geburt: Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion der Neuzeit*, Freiburg 2002; Ulrich Pfisterer: *Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes: Sexualisierte Metaphern und Theorien zur Werkgenese in der Renaissance*, in: ders., Anja Zimmermann (Hg.): *Transgressionen/Animationen: Das Kunstwerk als Lebewesen*, Berlin 2005, S. 41–72; Christine Kanz: *Maternale Moderne: Männliche Gebärdphantasien zwischen Kultur und Wissenschaft*, München 2009; Christine Ott u. a. (Hg.): *Biologie der Kreativität*, Berlin, Zürich 2013.
- 3 Z. B. Sigrid Weigel: *Generation: Zur Genealogie des Konzepts – Konzepte von Genealogie*; Astrit Schmidt-Burckhardt: *Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde*, Berlin 2005; Ralf Elm u. a. (Hg.): *Hermeneutik des Lebens. Potentiale des Lebensbegriffs in der Krise der Moderne*, München 1999; Sigrid Graumann u. a. (Hg.): *Verkörperter Technik – Entkörperter Frau. Biopolitik und Geschlecht*, Frankfurt a. M. 2003.

mobilisieren, die Verknüpfungen zwischen Biologie und Kunst herstellen. Sie sind ein „medium of exchange“.⁴

Zugleich handelt es sich um Begriffe, die geschlechtsspezifische Konnotation aufweisen. Der Rekurs auf das Natürliche, die Natur oder die Biologie spielt in den Konstruktionen von Geschlechterdifferenz eine zentrale Rolle. Die Legitimation eines hierarchischen Geschlechterverhältnisses unter Verweis auf scheinbar natürliche, d. h. unveränderliche Gesetzmäßigkeiten gehört ebenso zu den von der Geschlechterforschung dekonstruierten Mythen wie die Verknüpfung von Weiblichkeit und Natur in ästhetischen Theorien. Die lange Tradition der Deutung künstlerischer Kreativität als Naturvorgang ist somit integraler Bestandteil einer Genealogie der Geschlechterdifferenz und der noch ungeschriebenen Geschichte biologischer Metaphern in der Kunst: angefangen von Vasaris Überzeugung, Frauen könnten deshalb so gut Menschen malen, weil sie sie auch gebären⁵ bis hin zu Paul Klees Kennzeichnung seiner Kunst als Manifestation eines „formbildende[n] Sperma[s]“.⁶ Während Vasari mit der Verbindung weiblicher Kinder- und Kunstproduktion auf eine Abwertung weiblicher Kreativität zielte, beruhte die bei Klee elaborierte Vorstellung künstlerischen Potenz auf dem Phantasma einer vom Weiblichen „gereinigten“ Kunstproduktion; der männliche Künstler hat sich den als weiblich apostrophierten Anteil der Kunstproduktion vollständig angeeignet.

Die biologischen Metaphern, deren Bedeutung und Vielfalt sich in der Moderne angesichts der prosperierenden Naturwissenschaften beträchtlich steigern, existieren in einem Diskursverbund. Dazu gehört sowohl ihre Position zwischen unterschiedlichen Disziplinen (Kunst und Biologie) als auch zwischen unterschiedlichen Medien oder Formaten (Visualisierungen, Kunsttheorie, Kunstgeschichtsschreibung). Alle diese Diskurse durchzieht die Kategorie Geschlecht, die nicht selten den Transformationen und Modernisierungen älterer Metaphern vermeintliche Plausibilität verleiht und so zugleich für deren Anschluss an die Moderne sorgt. Unter diesem Gesichtspunkt sind die vermehrten Verknüpfungen zwischen Kunst und Biologie seit dem Beginn der ästhetischen Moderne in ihren Eigenschaften noch lange nicht durchschaut. Zudem ist die Idee der Vergleichbarkeit zwischen Natur- und Kunstproduktion im Sinne eines „schöpferischen Prinzips“, das gleichermaßen in der Natur

4 James J. Bono: Science, Discourse and Literature, in: Stuart Peterfreund (Hg.): Literature and Science. Theory and Practice, Boston 1990, S. 59–89, zit. n. Philipp Sarasin: Infizierte Körper, kontaminierte Sprachen. Metaphern als Gegenstand der Wissenschaftsgeschichte, in: ders.: Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse, Frankfurt a.M. 2003, S. 191–230, hier: S. 218.

5 Christadler 2000 (wie Anm. 2).

6 Tagebücher von Paul Klee 1898–1918, hg. und eingeleitet von Felix Klee, Köln 1957, S. 320. Die Formulierung ist folgendem längerem Abschnitt entnommen: „Die Genesis als formale Bewegung ist das Wesentliche am Werk. / Im Anfang das Motiv, Einschaltung der Energie, Sperma./ Werke als Formbildung im materiellen Sinne: urweiblich. / Werke als formbildendes Sperma: urmännlich.“ Die Besonderheit des künstlerischen Schaffensprozeß' kennzeichnet Klee auch an anderer Stelle häufig mit biologischen Analogien: „genie ist genie, ist begnadung, ist ohne anfang und ende, ist zeugung“, Paul Klee: exakte versuche im bereich der kunst, in: Schriften. Rezensionen und Aufsätze, hg. von Christian Gelhaar, Köln 1976, S. 131. Vgl. Hierzu auch die Aufsätze von Britsch und Eggelhöfer in diesem Band.

wie in der Kunst wirksam sei, zwar bereits seit längerem als zentrales Motiv antiker und frühneuzeitlicher Kunst ebenso wie als zentrales Denkmodell romantischer Naturphilosophie und Ästhetik identifiziert;⁷ doch seine Fortwirkung in der Kunst der Moderne ist bisher lediglich in Ansätzen skizziert.⁸ Fast vollständig ausgeblendet blieb dabei insbesondere, dass auch die Kunstgeschichtsschreibung des frühen 20. Jahrhunderts jener metaphorischen Verquickung von Kunst und Natur folgte – mit Folgen bis in die Kunstgeschichte der Gegenwart.

Spätestens ab etwa 1900 musste die Verzahnung von biologischem und ästhetischem Wissen nicht mehr unbedingt eigens thematisiert werden, sondern hatte den Status unabweisbarer Evidenz in vielen Fällen bereits errungen. So setzte 1907 der Autor eines Aufsatzes zu „Zielen und Schranken der modernen Poetik“ die Referenz auf die Biologie fraglos als gegeben voraus und bestätigte lediglich die Gültigkeit des biologischen Begriffs ohne sie zu begründen: „Wie die Biologie in der Erklärung der Organismen [...] sich [...] des Zweckbegriffs bedienen muß, so wird auch die Poetik die Einheit des dichterischen Kunstwerks immer nur als eine [...] beabsichtigte begreifen können“.⁹ Verwandte Beispiele dafür, dass die naturwissenschaftliche Biologie zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu *dem* erkenntnistheoretischen Referenzrahmen bei der Beschreibung kultureller Phänomene wurde, ließen sich anfügen.¹⁰

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, weshalb auch die dezidiert kunsthistorischen Beiträge, die sich der Biologie bedienten, ihre Methode im eigentlichen Sinn kaum reflektierten. Wilhelm Waetzoldt legte 1905 einen „aesthetisch-biologischen Versuch“ vor, in dem er *Das Kunstwerk als Organismus* beschrieb, ohne jedoch die Verknüpfung von Organismus- und Kunstwerkbegriff weiter zu problematisieren. Auch Wilhelm Pinder, der 1926 mit der Veröffentlichung zum *Problem der Generation* auf eine „geisteswissenschaftliche[...] Biologie“ zielte, verriet nicht, weshalb sich gerade die Biologie als zentrales Methodenreservoir für die Kunstgeschichte eigne. Auf vergleichbare Art setzten die Versuche von Künstlerseite, Kunst als Ergebnis der „Triebkräfte der Natur“ (Fritz Winter, 1940/1957), als „fruit growing out of man“ (Hans Arp, 1948) oder im Kontext einer künstlerischen „Embryonalentwicklung“ (Wassily Kandinsky, 1925) zu deuten, den Bezug zum Biologischen als unhinter-

7 Für eine Historisierung dieser Vorstellung grundlegend: Jan Białostocki: The Renaissance Concept of Nature and Antiquity, in: Ida E. Rubin (Hg.): Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, Princeton 1963, Bd. 2, S. 19–30. Zum Zusammenhang zwischen romantischer Naturphilosophie und Abstraktion s. Hofmann 1953 (wie Anm. 49); Klaus Lankheit: Die Frühromantik und die Grundlagen der 'gegenstandslosen Malerei', in: Neue Heidelberger Jahrbücher, NF, 1931, S. 77–79; Annika Waenerberg: Goethe und Kandinsky oder visuelle Motive und abstrakte Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in: Knapas, Marja Terttu (Hg.): Icon to Cartoon. A Tribute to Sixten Ringbom, Helsinki 1995, S. 339–353.

8 Białostocki 1963 (wie Anm. 7) weist, wenn auch nur in einer kurzen abschließenden Bemerkung, bezeichnenderweise auf Klees Kunsttheorie als paradigmatisch für die Fortwirkung des Konzepts der Vergleichbarkeit von Kunst- und Naturproduktion in der Moderne hin (S. 30).

9 Rudolf Lehmann: Ziele und Schranken der modernen Poetik, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 2, 1907, S. 340–367, hier: S. 366.

10 Vgl. Benjamin Bühler: Lebende Körper. Biologisches und anthropologisches Wissen bei Rilke, Döblin und Jünger, Würzburg 2004.

gehbare und unhinterfragbare „Urquelle“¹¹. Es liegt nahe, diese vielfältigen Übertragungen zwischen Kunst und Biologie in der Moderne als Denkstil zu beschreiben, in dem sich künstlerische und kunsthistoriografische Diskurse überschneiden. Versteht man mit Ludwik Fleck Denkstil als „Bereitschaft für gerichtetes Wahrnehmen und entsprechendes Verarbeiten des Wahrgenommenen“¹², so wurde das biologische Denken von Kunst und Kunstgeschichte auch deswegen nicht reflektiert, weil es Teil eines Denkstils geworden war.

Zugespitzt setzt sich dies fort in der fehlenden theoretischen und methodischen Reflexion der metaphorischen Verfasstheit zentraler Positionen der ästhetischen Moderne durch die Kunstgeschichte.¹³ Problematisch hierbei ist nicht nur der deskriptive Charakter der Schreibweisen, sondern mehr noch das systematische Ausblenden der geschlechtsspezifischen Ordnungen, die hierdurch hergestellt und reproduziert werden. Bis heute findet sich eine Rezeption, die die von den Künstlern aktivierten biologischen Metaphern nicht analysiert, sondern lediglich repetiert; eine Rezeption, die z. B. den von Paul Klee beschworenen „Funken geistigen Spermas“ vorbehaltlos als „natürliche[n] Grund im Menschen, aus dem alle künstlerischen Gestaltungsimpulse hervorgehen“ fest schreibt und zur Grundlage ihrer Deutung macht.¹⁴

Ein Grund hierfür ist, dass der Biologie verpflichtete Denkmodelle gleichermaßen in der Kunstgeschichtsschreibung, in den ästhetischen Programmen der Avantgarden und in den Kunstwerken wirksam sind. Aus dieser Gleichzeitigkeit beziehen jene Denkmodelle einen Großteil ihrer Evidenz. Will man aber deren Wirkungsweise genauer bestimmen, so stößt man auf die Figur der Metapher – und begibt sich damit in ein für die Kunstgeschichte problematisches Feld. Denn einerseits lässt sich die Bedeutung der Natur-, Wachstums- oder Organismusmetaphern in der Semantik der modernen Kunst und deren Historiografie schwerlich leugnen; andererseits findet der Metapherbegriff, zumal für Visualisierungen, nur zögerlich Verwendung, obgleich er, wie im folgenden dargelegt werden soll, überaus tauglich zur Analyse der visuellen und semantischen *Verflechtungen* zwischen Kunst und Biologie in der Moderne ist.

- 11 Hans Arp: Elemente, zit.n.Monika Schröter: Die weibliche Formkraft in Arps ästhetischem Konzept, in: Susanne Deicher (Hg.): Die männliche und die weibliche Linie, Berlin 1993, S. 51–67, hier: S. 55.
- 12 Ludwik Fleck: Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv, Frankfurt a.M.1999 [zuerst 1935], S. 187.
- 13 Wie insbesondere die Geschlechterforschung zeigen konnte, ist bis heute eine identifikatorische und die Programmatik der Künstler lediglich affirmierende Kunstgeschichtsschreibung der Moderne nachzuweisen. Sigird Schade: Zu den unreinen Quellen der abstrakten Moderne. Materialität bei Kandinsky und Malevich, in: dies., Jennifer John (Hg.): Grenzgänge zwischen den Künsten: Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen, Bielefeld 2008, S. 35–62.
- 14 Christoph Vitali: Einführung in die Ausstellung, in: Ausst.-Kat. Elan Vital oder Das Auge des Eros, Haus der Kunst, München 1994, S. 10–15, hier: S. 12.

sehen sind (Abb. 5), folgten damit einem jüngst etablierten naturwissenschaftlichen Abbildungsstil, dem auch Kubin verpflichtet war.

Damit ist das Embryomotiv, bei dessen Darstellung Kubin an die naturwissenschaftliche Darstellungspraxis des Ungeborenen anschloß, ein Beispiel für die intermediale Wanderung von Bild- und Sprachmetaphern, bei der der Embryo für Ursprung und Leben steht, aber zugleich historisch spezifische Konzepte von Geschlechterdifferenz weiterträgt. Die Bedeutung, die diese an vermeintlich ewige Naturgesetze gebundenen Begriffe jeweils annehmen, lässt sich daher nur kulturell bestimmen – als Metapher.

Erst diese metaphorische Bedeutung machte das Embryomotiv schließlich für Künstler wie Kandinsky in den 1920er Jahren für weitere Umbesetzungen verfügbar. War es bei Kubin Metapher einer durch die evolutionistische Theorie ausgelösten Bedrohung, so verwandte Kandinsky ab den 1930er Jahren das abstrahierte Embryomotiv in seinen Werken zu einem Zeichen für eine durch die Abstraktion ausgelöste Fortentwicklung der Kunst. In diesem – metaphorischen – Sinn hatte er nämlich bereits 1925 in einem Artikel zur *Abstrakten Kunst* den Embryobegriff auf den ästhetischen Zusammenhang bezogen und die „allgemeine Bewegung der Kunstgeschichte“ als einen „langsam vor sich gehenden Vorgang“ geschildert, bei dem das „rein Künstlerische“ bloß als kaum sichtbarer Embryo zu beobachten“ sei.⁵³

Kunsthistoriker / Biologen: 1905 / 1926 / 1957

Wilhelm Waetzoldt: Das Kunstwerk als Organismus (1905)

Kunsthistoriker begannen ab der vorigen Jahrhundertwende – und zwar in erstaunlicher zeitlicher Parallelität zu den oben erwähnten künstlerischen Positionen – der modernen Biologie eine weitreichende Referenzfunktion für die eigene wissenschaftliche Praxis zuzuweisen. Damit jedoch veränderte sich auch die Qualität der metaphorischen Verknüpfungen von Natur, Biologie und Kunst. Mit dem Beginn der Moderne wurde ausdrücklich auch auf die naturwissenschaftliche Theoriebildung rekurriert, d.h. die Metaphorisierung des künstlerischen Prozesses als Naturprozess bezog sich nun auch explizit auf naturwissenschaftliche Erkenntnisvorgänge.

Stand z. B. für Vasari das Verhältnis des Künstlers oder der Künstlerin gegenüber der Natur im Vordergrund, das entweder reproduzierend (und weiblich konnotiert) oder überwindend (und männlich konnotiert) gedacht war, so definierte die Kunstgeschichte um 1900 Kunstwerk und Kunstproduktion in Anlehnung an romantische Vorstellungen als Naturvorgänge, die einer wissenschaftlich-biologischen Analyse offen standen. „Es gibt nun keine Natur als Vorbild oder Rohmaterial künstlerischer

53 Wassily Kandinsky: *Abstrakte Kunst*: in: *Der Cicerone*, 17, 1925, S. 639–647, hier: S. 643, zit.n. Reinhard Zimmermann: *Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky*, 2 Bde., Berlin 2002, Bd. 1, S. 150–151. Hierzu auch: Anja Zimmermann: *Abstraktion und Protoplasma. Die organische Form in der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts*, in: Ott u. a. 2013 (wie Anm. 2), S. 197–222.

Arbeit mehr“, hielt beispielsweise Wilhelm Waetzoldt in seiner 1905 erschienenen Schrift *Das Kunstwerk als Organismus: Ein ästhetisch-biologischer Versuch* fest, „sondern nur noch die eine lebendige, organisches Leben zeugende Natur, unter deren Produkten die künstlerischen eine Welt für sich ausmachen [...]“. ⁵⁴ Daraus ergab sich für ihn die Forderung nach einer „biologischen Betrachtungsweise der Kunst“, die explizit die *naturwissenschaftliche* Betrachtung der Kunst meinte. ⁵⁵

Ähnlich formulierte wenig später Wilhelm Worringer auf den ersten Seiten seiner Dissertation *Abstraktion und Einfühlung*, indem er hervorhob, dass seine „Untersuchungen [...] von der Voraussetzung aus[gehen], daß das Kunstwerk als selbständiger Organismus gleichwertig neben der Natur und in seinem tiefsten innersten Wesen ohne Zusammenhang mit ihr steht“. ⁵⁶ Die Gleichsetzung von Kunst- und Naturprodukt war somit nicht das Ziel der Argumentation Waetzoldts, sondern bildete deren Ausgangspunkt. Waetzoldts Überlegungen erhielten maßgeblich dadurch Plausibilität, dass sie implizit auf einen älteren Metaphernbestand zurückgriffen, der die Basis für die biologistische Verlebendigung der Kunstwerke lieferte. Der offensichtlich metaphorische Charakter der Analogiebildungen zwischen Kunstwerk und Lebewesen wurde dabei von dem intensiven Rekurs auf Begriffe der zeitgenössischen Biologie dergestalt verändert, dass es sich eher um eine Modernisierung und Differenzierung der traditionellen Metaphorik als um deren Überwindung handelte. Waetzoldt berief sich auf Goethe und wies im Vorwort darauf hin, dass er in seinem „Schriftchen [...] einen Gedanken Goethes [...] weiterdenkt“. ⁵⁷ Dies aber war verbunden mit den *buzzwords* der zeitgenössischen Biologie: „Zelle“ und „Vererbung“ wurden ebenso wie der „Kampf ums Dasein“ als Metaphern zur Beschreibung künstlerischer Produktion aktiviert. Dies alles „gegründet auf die [romantische, A. Z.] Voraussetzung, daß das Kunstwerk [...] nicht ein totes Mosaik formaler Bruchstücke ist, sondern ein durch und durch *lebendiges* Gebilde, [d]enn nur auf ein solches lassen sich die Gesetze bewegter lebendiger Natur anwenden [Hervh. I. Orig.]“. ⁵⁸

Wie geschieht dies im Einzelnen? Was sind die „Zellen“ eines Kunstwerks? Inwiefern „vererben“ Kunstwerke? Worin besteht ihr „Kampf ums Dasein“?

Waetzoldt nutzte den Zellbegriff sowohl in Hinblick auf eine Entwicklungsgeschichte der Kunst insgesamt als auch auf Einzelwerke. So entsprach seiner Meinung nach der Abfolge „Zelle – Organ – Person [...] die Stufenfolge künstlerischer Formbildung“, die Waetzoldt am Beispiel des „roh zur regelmäßigen Form behauenen Stein – [dem] Reliefblock an einem architektonischen Ganzen – der Frei-Statue“ erläuterte. ⁵⁹ Gleichzeitig ließ sich nach Waetzoldt der Zellbegriff aber auch für die qualitative Beurteilung von Einzelwerken in Anschlag bringen. Ebenso wie sich

54 Waetzoldt 1905 (wie Anm. 49), S. 24.

55 A.a.O., S. 19.

56 Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, hg. v. Helga Grebing, München 2007 [zuerst 1908], S. 71. Zur Wirkung Worringers auf Paul Klee s. Kersten 2005 (wie Anm. 16).

57 Waetzoldt 1905 (wie Anm. 49), S. 5.

58 A.a.O., S. 17–18.

59 A.a.O., S. 16.

„niedrige Organismen [...] in Teile von selbständiger Lebensfähigkeit“ zerlegen lassen, während bei höher entwickelte Organismen „jeder abgetrennte Teil dem sichern Untergange verfallen ist“, so betonte Waetzoldt, dass auch das „vollendete“ Kunstwerk sich „nicht beliebig in Stücke zerlegen“ lasse.⁶⁰

Bei der Übertragung des biologischen Vererbungsbegriffs auf die Kunst folgte Waetzoldt dem wenige Jahre nach Erscheinen seines Buches in der Biologie weitgehend abgelehnten neolamarckistischen Modell der Vererbung erworbener Eigenschaften.⁶¹ Ihm leuchtete vor allem ein, dass eine „Hinauf-Entwicklung“ nur dann möglich ist, wenn „biologisches Vermögen ... von den Eltern auf die Kinder vererbt wird.“⁶² Gleiches gelte auch für die „künstlerische Entwicklung“, die „nicht weitergekommen“ wäre, „wenn jeder Künstler wieder von vorne anfangen müsste, sich den Gesamtbesitz an Wirkungserfahrungen [...] zu erwerben“.⁶³

Den Darwinschen Begriff „Kampf ums Dasein“ oder das von dem Biologen Wilhelm Roux übernommene Konzept der „Selbststeuerung“ überführte Waetzoldt in eine biologistische Kanon-Deutung. Es lasse sich ein „Zugrundegehen der unwirksamen Kunstwerke“ feststellen, das als „ein Gegengewicht zur künstlerischen Ueberproduktion“ verstanden werden könne. Angesichts einer sich im Laufe des 19. und frühen 20. Jahrhunderts verschärfenden Konkurrenzsituation bildender Künstler, die in neuer Art und Weise als „Ausstellungskünstler“⁶⁴ in direktem Wettbewerb sich um die Gunst eines zuvor nicht existenten Ausstellungspublikums bemühen mussten, war eine Beschreibung als „Kampf“ durchaus naheliegend. Der Ausgang dieser Bemühungen um künstlerischen Erfolg scheint durch den darwinistisch geprägten Begriff jedoch weniger als sozialer oder kultureller Effekt, sondern als naturhaft determinierte Tatsache.⁶⁵ Auch für stilgeschichtliche Veränderungen musste er herhalten, wenn Waetzoldt feststellte, dass der „naturalistische Stil den klassischen [...] mit der gleichen naturgesetzlichen Sicherheit“ ablöse „mit der die Selbststeuerung in der freien Natur arbeitet“.⁶⁶

60 A.a.O., S. 17 u. 16.

61 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Kerstin Palm in diesem Band.

62 Waetzoldt 1905 (wie Anm. 49), S. 48.

63 A.a.O., S. 49. Nicht nur hier wird deutlich, dass Waetzoldt vor allem *einen* Biologen sehr genau gelesen hat: Wilhelm Roux. Roux, Schüler Ernst Haeckels, hatte 1881 eine Schrift mit dem Titel *Der Kampf der Theile im Organismus. Ein Beitrag zur Vervollständigung der Zweckmäßigkeitstheorie* vorgelegt. Darin erweiterte und ergänzte Roux die Darwinsche Selektionstheorie und argumentierte für die Vererbung erworbener Eigenschaften, die wiederum Waetzoldt für den Übertrag auf kulturelle Phänomene besonders geeignet erschienen war. Bereits auf den ersten Seiten verweist Waetzoldt auf Roux und setzt den biologischen Begriff des Gleichgewichtszustandes mit der „Harmonie der künstlerischen Wirkung“ gleich, die sich aus einem „Gleichgewichtszustand aller Teile und Funktionen“ beim Kunstwerk ergibt. Vgl. zu diesem Zusammenhang und insbesondere zu Roux: Bühler 2004 (wie Anm. 10).

64 Oskar Bätschmann: *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997.

65 Vgl. zu Fragen der Kanonkonstruktion: *Kanones?*, FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, Heft 48, Dezember 2009.

66 Waetzoldt 1905 (wie Anm. 49), S. 46.

Die mehrfach erwähnte Denktradition der Ausdeutung des Kunstwerks „nach dem Vorbild des Sexuallebens“ (Kris/Kurz) fand schließlich bei Waetzoldt ebenfalls ihren direkten Niederschlag. *In nuce* zeigt sich hier noch einmal der Modus, in dem die ältere Metaphertradition in einem modernen Zusammenhang wirksam wird. Das „konsequente Festhalten der biologischen Betrachtungsweise“, derer Waetzoldt sich verschrieben hatte, versprach ihm „Aufklärung [...] über das Künstlerische“.⁶⁷ Die Analogien zwischen dem sexuellen und dem „künstlerischen Zeugungstrieb“⁶⁸ ließen sich für Waetzoldt aber nicht (mehr) aus der Evidenz des beschreibenden Vergleichs zwischen der Entstehung des Ungeborenen und des Kunstwerks herleiten, wie ihn die frühneuzeitliche Kunsttheorie unter Rückgriff auf aristotelische Vorstellungen unternommen hatte.⁶⁹ Vielmehr bildete diese Analogie nur noch die – nun aber verschwiegene – Grundlage einer mit naturwissenschaftlichen Konzepten gesättigten *kunstwissenschaftlichen* Analyse, die ihre Autorität aus dem souveränen Umgang mit den „Begriffswerkzeugen [...] eines anderen [...] Wissenschaftsgebietes“⁷⁰ zog. Verfolgt man die weitere Geschichte der Verwendung der Organismusmetapher in der Kunsttheorie, so fällt deren zunehmende bio-politische Aufladung ins Auge. Es ist nämlich schon bald nicht mehr nur die Rede vom „Kunstwerk als Organismus“, sondern „Vom *gesunden* Organismus [Hervh. AZ]“⁷¹.

In der damaligen Kunstgeschichte gab es zu dieser Verquickung von Kunst und Biologie lediglich eine überschaubare Reihe von kritischen Stimmen. So wurden Waetzoldt 1911 in der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* „dunkle und schiefe Analogien aus der Biologie“ vorgeworfen. Ganz grundsätzlich wurde dort auch das „weitverbreitete [...] Vorurteil von der Allmacht der naturwissenschaftlichen Methode und Begriffe“ und die „unsicheren und irreführenden Umwege biologischer Begriffe“ angeprangert.⁷² In einer Besprechung von Richard Waldvogels Schrift *Auf der Fährte des Genius*, in der der Autor über die *Biologie Beethovens, Goethes, Rembrandts* handelte, monierte Hans Prinzhorn die „eigentümlich quälende [...] Verquickung von Erbgut, Konstitution [und] Entwicklung.“⁷³ Und auch Schriften wie Oskar Kohnstamms *Kunst als Ausdruckstätigkeit: Biologische Voraussetzungen der Ästhetik* (1907), in der der Autor „künstlerische Schönheit als eine biologische Funktion“ auffasste, wurden heftig kritisiert.⁷⁴

67 A.a.O., S. 19.

68 A.a.O., S. 20.

69 Pfisterer 2005 (wie Anm. 2).

70 Waetzoldt 1905 (wie Anm. 49), S. 5.

71 Edgar Dracqué: Vom gesunden Organismus, in: Innendekoration: mein Heim, mein Stolz; die gesamte Wohnungskunst in Wort und Bild, 40, 1929, S. 341–345.

72 Johannes Volkelt: Teleologie der Kunst, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 6, 1911, S. 497–527, hier: S. 521.

73 Hans Prinzhorn: Besprechung von Richard Waldvogel „Auf der Fährte des Genius (Biologie Beethovens, Goethes, Rembrandts)“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeines Kunstwissenschaft*, 21, 1927, S. 85.

74 Oskar Kohnstamm: *Kunst als Ausdruckstätigkeit. Biologische Voraussetzungen der Ästhetik*, München 1907, S. 92. In der Kritik wurde den „Spekulationen Kohnstamms“ bescheinigt, sie seien „geradezu das Gegenteil streng wissenschaftlicher Forschung“ (Emil Utitz: Besprechung von Oskar Kohnstamm „Kunst als Ausdruckstätigkeit“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 2, 1908, S. 290–291, hier: S. 291).

Der erwähnte Rezensent von Waetzoldts Schrift reagierte mit seiner Kritik daher keineswegs auf eine einzeln vertretene Meinung, sondern ganz im Gegenteil auf eine „zahlreich vertretene Gruppe von Schriften“⁷⁵, die Kunstgeschichte und Ästhetik mit den Begriffen und Konzepten der Biologie zu verbinden suchte. Neben dezidiert auf die Biologie abhebenden Entwürfen wie etwa die im folgenden noch ausführlicher behandelte „geisteswissenschaftliche Biologie“⁷⁶ Wilhelm Pinders stehen unzählige weniger prominente Positionen, die die alle Schriften durchziehende Vorstellung bedienten, dass „die Kunst eine Welt ist, die den *Naturgesetzen* [...] *gerecht wird* [Hervh. i. Orig.]“⁷⁷, wie es der Schweizer Journalist und Schriftsteller Adolf Saager 1911 in einer fürs breite Publikum verfassten Schrift mit dem Titel *Von der Natur zur Kunst* formulierte.⁷⁷ Die Vorstellung des Künstlers als naturgleichem Ursprung der Kunst, die auf einer biologischen Metapher beruht, war zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einem kunst- und werktheoretischen Gemeinplatz geworden, weshalb bei Saager „die Kunst [dem Künstlergeiste] nicht anders als etwa die Blume einer Pflanze entspringt“⁷⁸ und Klee davon überzeugt war, dass sein Werk „wie die Natur wachsen“ müsse.⁷⁹

Wilhelm Pinder: Das Problem der Generation (1926)

Wilhelm Pinder erhob mit seiner 1926 erstmals und bis in den 1960er Jahre hinein mehrfach aufgelegten Studie zum *Problem der Generation* den Anspruch, „den Gegensatz von Natur- und Geisteswissenschaften [zu] überbrücken“.⁸⁰ Sein Ziel war eine „geisteswissenschaftliche Biologie“ (19) und wenn man diese Formulierung ernst nimmt, impliziert sie die Eingliederung der Kunstgeschichte unter die Auspizien der Biologie (denn es heißt gerade nicht „biologische Geisteswissenschaft“).

Pinder trieb in der Tat eine grundlegende Biologisierung des Ästhetischen voran, bei der etablierte kunstgeschichtliche Kategorien, etwa „Stil“ biologisch, nicht kulturell begriffen werden: „Stil ist Naturphänomen und wird geboren“.⁸¹ Kunst wiederum ließ sich nach Pinder nur als „Tatsache der Biologie“⁸² verstehen, weil der Schlüssel zu ihrem Verständnis in der je einer Künstlergeneration zugehörigen

75 Volkelt 1911 (wie Anm. 72), S. 521.

76 Pinder 1961 (wie Anm. 1), S. 19.

77 Adolf Saager: *Von der Natur zur Kunst. Ein Wegweiser zu künstlerischem Verständnis, Genuß und Geschmack*, Berlin 1911, S. 132.

78 A.a.O., S. 132.

79 Paul Klee: *Tagebuchaufzeichnungen*, in: Leopold Zahn: *Paul Klee: Leben, Werk, Geist*, Potsdam 1920, zit.n. Hofmann 1953 (wie Anm. 49), S. 65.

80 Pinder 1961 (wie Anm. 1), S. 19. Zu Pinder s. Daniela Stöppel: *Wilhelm Pinder (1878–1947)*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Klassiker der Kunstgeschichte*, Bd. 2 (Von Panofsky bis Greenberg), München 2008, S. 7–20; Marlite Halbertsma: *Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstgeschichte*, Worms 1992.

81 A.a.O., S. 100.

82 A.a.O., S. 44.

„Geburtsschicht“⁸³ liege, die sich aus biologischen „Tatsachen“ begründe. Eine auch außerhalb des ausgewiesenen wissenschaftlichen Kontextes durchaus populäre Vorstellung, die im Begriff des „Lebensrhythmus“ Eingang in die Debatten um Kunsthandwerk und dekorative Kunst, aber z. B. auch in die Musikwissenschaft fand.⁸⁴

Vermittelt über den in den 1920er Jahren breit diskutierten Generationenbegriff ist die mit ihm angerufene vermeintliche „Naturtatsache“ zugleich aufs engste mit zeitgenössischen rassenbiologischen Diskursen verbunden.⁸⁵ Hieraus ergibt sich auch eine grundlegende Differenz zu Waetzoldt. Pinder verband seine Naturalisierung und Biologisierung des Ästhetischen explizit mit der Abwertung aussereuropäischer Kulturen – und zwar wiederum auf biologistischer Grundlage. Nach Pinder bedingte die „künstlerisch zeugende Kraft Europas“ einen „europäischen Nationalcharakter“.⁸⁶ Europa formiere sich gegenüber „dem Exoten“ (59) als eine „innere Einheit [...] in einem tieferen, natürlicheren Sinne [...] als Geschichte des Wachstums, des Werdens, der Problem-Geburten“⁸⁷; ein Gedanke, der Waetzoldt fremd war. Als eine weitere Etappe in der Geschichte der Modernisierung biologischer Metaphern verbanden sich aber auch bei Pinder ältere, romantisch eingefärbte Anteile, die in den Generationen einen „geheimnisvollen Zwang der Natur“⁸⁸ verwirklicht sahen, mit zeitgenössischen Neugestaltungen dessen, was mit dieser „Natur“ oder der „Biologie“ jeweils gemeint war.

Ein fundamentaler Gegenentwurf zu der (rasse-)biologischen Ausformung des Generationenbegriffs bei Pinder ist Karl Mannheims nur zwei Jahre später verfasster Beitrag fast gleichen Titels. Mannheim äußerte grundsätzliche Skepsis gegenüber dem Versuch, „aus der Sphäre der Biologie heraus unmittelbar den formalen Wechsel der geistigen und sozialen Strömungen zu verstehen“.⁸⁹ In Bezug auf Pinder legte

83 A.a.O., S. 74.

84 Z. B. in: Johannes Urzidil: Der Rythmus des Lebens, in: Innendekoration: mein Heim, mein Stolz; die gesamte Wohnungskunst in Wort und Bild, 40, 1929, S. 26. Der Autor bindet in ähnlicher Weise wie Pinder den „lebendigen Rythmus“, der eine „Natur-Erscheinung“ und „der natürliche Atmen des Lebens und der Kunst“ sei an „die Seele der Nation, des Volkes“. Der „besondere körperliche Rythmus“, der sich leicht mit Pinders Charakterisierung der Generationenfolge als „ein rythmisch geordnetes *Nacheinander*“ (Pinder, 1961, S. 99, Hervh. i. Orig.) in Zusammenhang bringen lässt, wird vom Autor als „spezifische[r] Ausdruck unserer Zugehörigkeit zu einer besonderen Gemeinschaft“ gedeutet. Auch für die Musikwissenschaft finden sich etliche Beispiele für den Rekurs auf die Biologie und insbesondere auf die Übertragung einer naturwissenschaftlichen Forschungsapparatur auf die Musik, etwa in der Überzeugung, dass „der Arbeitsplan des Bakteriologen für uns kein wesentliches Bedenken gegen eine Übertragung und Nutzanwendung auf die musikwissenschaftliche Experimentalanalytik“ enthalte (Gerhard von Keußler: Rythmus in der Musik (Mitbericht), in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 21, 1927, S. 270–273, hier: S. 271).

85 Ohad Parnes, Ulrike Vedder, Stefan Willer: Das Konzept der Generation: Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte, Frankfurt a. M. S. 248–259.

86 Pinder 1961 (wie Anm. 1), S. 51.

87 A.a.O., S. 59.

88 A.a.O., S. 76.

89 Karl Mannheim: Das Problem der Generationen, in: Kölner Vierteljahreshefte für Soziologie 7 (1928), S. 157–185 u. S. 309–330, hier: S. 159. Mannheim bezieht sich direkt auf Pinder, den er wie folgt kritisiert: „Pinder verfällt dagegen [im Unterschied zu Dilthey, A.Z.] völlig der romantischen Verlockung, vertieft sehr vieles, versteht es aber nicht, den romantischen Zügellosigkeiten zu entgehen.“, S. 164.

Mannheim dessen theoretische Defizite schonungslos offen. Die „romantische Strömung“, die Mannheim zu recht in Pinders Ansatz wirksam sah, überdeckte „völlig die Tatsache, daß zwischen der naturalen Sphäre und der geistigen noch die Ebene der gesellschaftlich formierenden Kräfte liegt“.⁹⁰ Gegen den von Pinder regelmäßig ins Spiel gebrachten „geheimnisvollen Naturvorgang“ verwies Mannheim die „Geheimnisse [...] in der Welt“ dorthin, wo sie „an ihrem Orte zur Geltung kommen“ und nicht „dort, wo man die Agglomerierung der Kräfte noch weitgehend aus dem gesellschaftlichen Geschehen verstehen könnte.“⁹¹ Vor allem jedoch wand sich Mannheim gegen eine Instrumentalisierung des Biologischen wie sie – wie abschließend gezeigt werden soll – für die Kunstgeschichtsschreibung der Moderne konstitutiv wurde. Die Funktion „biologisch [...] fundierte[r] Spekulation“ lag für Mannheim darin, ein „Ausweg“ zu sein, „um der Erforschung dessen, was näher liegt und erforschbar ist, der durchleuchtbaren Textur sozialen Geschehens“ zu entgehen.⁹²

Fritz Winter / Werner Haftmann: Triebkräfte der Erde (1957)

Zwei Jahre nach der ersten *Documenta* erschien 1957 im Münchner Piper-Verlag ein schmales Bändchen mit dem Titel *Triebkräfte der Erde*. Es versammelte Reproduktionen von „16 Ölblättern“, die der abstrakt arbeitende Künstler Fritz Winter „im Januar/Februar des Jahres 1944 [...] in der Stille eines oberbayerischen Landhauses in Diessen am Ammersee“ gemalt hatte; überdies enthielt der Band einen 14-seitigen Einführungstext von Werner Haftmann.⁹³ In Kombination mit den Bildern Winters macht dieser Text auf exemplarische Weise die von Mannheim beschriebene „Ausweg-Funktion“ biologischer Metaphern deutlich. Sie entsteht durch die Überführung der politischen Situiertheit von Kunst in „Natur“ und den Versuch, „unmittelbar alles aus dem Vitalen heraus zu erfassen“.⁹⁴

Zudem lässt sich hier noch einmal besonders gut die Amalgamierung des älteren Metaphernbestandes mit zeitgenössischen Indienstnahmen des Biologischen beobachten. Der Gedanke etwa, dass sich in den Blättern des Künstlers „[m]it den Formmitteln der bildenden Kunst [...] etwas Analoges zu den Formveranstaltungen der bildenden Natur“ zeige, lässt sich jenem weiter oben angesprochenen Strang romantischer Naturphilosophie zuordnen.⁹⁵ Ebenso die Auffassung, dass der „Vorgang der Bildwerdung“ als ein „genetisch sich entwickelnder [...] Prozeß“⁹⁶ zu verstehen

90 A.a.O., S. 166.

91 Ebd.

92 A.a.O., S. 168.

93 Fritz Winter: *Triebkräfte der Erde*: 16 Ölblätter; Einführung von Werner Haftmann, München 1957, S. 37. Vgl. Cathrin Klingsöhr-Leroy: „Triebkräfte der Erde“: Bilder des Schöpferischen, in: *Ausst.-Kat. Triebkräfte der Erde*: Winter, Klee, Marc, Beuys, Kirkeby, *Ausst.-Kat. Pinakothek der Moderne München*, Köln 2005, S. 47–68.

94 Mannheim 1928 (wie Anm. 89), S. 168.

95 Haftmann 1957 (wie Anm. 93), S. 44.

96 A.a.O., S. 45.

sei oder dass der Künstler „nicht irgend etwas Vorgeformtes der Natur reproduziert“, sondern dass seine Werke „Gleichniswert für die Ganzheit des Bezuges eines Menschen zu der ihn umgebenden Welt“ haben.⁹⁷

Zu diesen etablierten Deutungen des künstlerischen Prozesses in Analogie zu den „Triebkräften der Erde“ gesellt sich in Haftmanns Text aber noch etwas anderes. Es ist der auf paradoxe Weise zugleich forcierte und geleugnete Bezug zum gerade erst „überwundenen“ Nationalsozialismus und den Erfahrungen des Krieges. Die künstlerische Beschäftigung mit dem „Natürlich-Organischen“⁹⁸ wird auf die „einmalige Lage“ am „Anfang des Jahres 1944“⁹⁹ bezogen, dem Entstehungsjahr der Serie. Der „Krieg lag schwer über der Welt“, es war der Moment, in dem die „großen Schlachten an der Ostfront“ geschlagen waren, die „das Schicksal des deutschen Heeres besiegelt“ hatten. Wir erfahren, dass der Künstler „als Gebirgsjäger im Kaukasus die schweren Rückzugsschlachten“ erlebt hatte und am „27.10.1943 [...] schwer verwundet [...] einen sechswöchigen Genesungsurlaub“ erhielt. Haftmann evoziert in seiner Beschreibung bis ins Detail den kriegsversehrten Körper des Künstlers, der mit „einer schlecht verheilten Schenkelwunde, geschientem und hochgebundenen Arm und halb gelähmten Fingern [...] wieder in seine verlassenen Werkstatt im alten Diessener Bauernhaus tritt.“ Aus dieser Zerstörung jedoch, so der Tenor der Erzählung „wächst“ etwas Neues, denn der Heimaturlaub wird zu einem „traumhaften Lebensintervall“, in dem „in einem aufgestauten Schaffensrausch“ neben der Triebkräfte-Serie noch weitere Arbeiten entstehen.

Die biologischen Metaphern von Wachstum, dem Organischen und dem gleichnishaft Schöpferischen lassen aus der Kriegserfahrung eine Naturerfahrung werden und machen diese zugleich zu einem neuen Ursprung der Kunst. Besonders deutlich wird dies, wenn Haftmann die unmittelbare Erfahrung der erlebten und ausgeübten kriegerischen Gewalt leugnet, indem er sie in ein (künstlerisch produktives) Naturerlebnis überführt: „Der Krieg hatte den Menschen wieder zur Erde geworfen. In den schweren Kämpfen lag er an die Erde geschmiegt unter der wahllosen Wut dieses Schicksals. Und da sah er anders: - ein Fleckchen Erde, ein Halm, ein hergewehtes Blatt, ein streifendes Licht [...]. Es war ein verwehtes, von Spinnfäden und Schimmel übersponnenes herbstliches Blatt unter vereister Reifdecke, das der Maler in den winterlichen Wäldern des Kaukasus in jener helllichtigen, wirksamen Weise gesehen hatte und dessen Schönheit [...] ihn tief ergriff.“¹⁰⁰ Hier wird der metaphorische Rekurs auf „Natur“ zu einem Ausweg, um der Auseinandersetzung mit der „Textur des sozialen Geschehens“ (Mannheim), die hier vor allem auch eine politische ist, zu entgehen. Die überzeitliche Kategorie der „Natur“ machte es zudem für Haftmann möglich, „auf der deutschen Weise und Herkunft dieser Bilderreihe [zu] bestehen“, die unter „einer politischen Gesinnung entstand, die alle Qualitäten des deutschen Wesens verriet und vergiftete“.¹⁰¹

97 A.a.O., S. 48

98 A.a.O., S. 40.

99 Diese und alle folgenden Zitate Haftmanns: a.a.O., S. 38–39.

100 A.a.O., S. 40–41.

101 A.a.O., S. 50.

Haftmanns Argumentation stand im Kontext eines Diskurses, in dem der Künstler „die ‚Wiedergeburt‘ des neuen, d.h. auch den Bruch mit der NS-Vergangenheit“ vertrat.¹⁰² Und es sollte nicht übersehen werden, dass es in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (abstrahierte) Bilder von Weiblichkeit waren, die für die „Strategien des Sozialen“¹⁰³ eine entscheidende Rolle spielten. Einer der Gründe hierfür ist wiederum, dass der Kernbestand biologischer Metaphern im Feld des Ästhetischen geschlechtsspezifisch determiniert ist, indem etwa „das“ Organische mit „dem“ Weiblichen gekoppelt ist¹⁰⁴ oder „das“ Leben wie „das“ Lebendige“ auch die in den westlichen Denktraditionen verankerte Verbindung von „Frau“ und „Natur“ immer mit aufruft.¹⁰⁵ Die Kriegserfahrung des (männlichen) Künstlers wird in der Deutung von Fritz Winters Serie über die verwendeten biologischen Metaphern naturalisiert und entpolitisiert, und zugleich Teil eines geschlechterpolitischen Dispositivs, das über das Weibliche die Sphären des Privaten und des Politischen aussöhnend miteinander verbindet.

Resümee

Der Rekurs auf die Biologie ist konstitutiv für die ästhetische Moderne. Dabei ist von entscheidender Bedeutung, dass die Analogiebildungen zwischen Kunst und Natur sich im Koordinatensystem der Geschlechterdifferenz bewegen. Nicht nur, weil „sich die moderne Frage nach dem Geschlecht von Anbeginn verbunden hat mit den Fragen nach dem Leben“ wie Claudia Honegger in ihrer Kulturtheorie der Geschlechterverhältnisse darlegt.¹⁰⁶ Sondern auch weil der Verweis auf die Natur als Referenz künstlerischer Produktion zwangsläufig im dualistisch gedachten Verhältnis von Natur vs. Kultur situiert ist. Da aber „alle Dualismen geschlechtlich konnotiert sind“ und „andererseits die Geschlechter mittels der verschiedenen Dualismen

102 Silke Wenk: Pygmalions moderne Wahlverwandtschaften. Die Rekonstruktion des Schöpfermythos im nachfaschistischen Deutschland, in: Ines Lindner u. a. (Hg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 59–82, hier: S. 69.

103 Silke Wenk: Henry Moore: Large Two Forms. Eine Allegorie des modernen Sozialstaates, Frankfurt a.M. 1997, S. 31; sowie: Silke Wenk: Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne, Köln u. a. 1996.

104 Cordula Seeger: Weiblichkeit und Ornament – Die Ambivalenz des Organischen, in: Annette Geiger u. a. (Hg.): Spielarten des Organischen in Architektur, Design und Kunst, Berlin 2005, S. 69–80.

105 Marlies Janz: „Die Frau“ und „Das Leben“. Weiblichkeitskonzepte in der Literatur und Theorie um 1900, in: Eggert, Hartmut u. a. (Hg.): Faszination des Organischen. Konjunkturen einer Kategorie der Moderne, München 1995, S. 37–52. Allgemein hierzu: Silvia Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit, Frankfurt a.M. 1979 und bezogen auf die Fundierung dieses Gedanken in den Naturwissenschaften: Carolyn Merchant: Der Tod der Natur. Ökologie, Frauen und neuzeitliche Naturwissenschaft, München 1987.

106 Claudia Honegger: Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib, 1750–1850, München 1996, S. 214 u. 215.

charakterisiert werden“, bedeutet die Biologisierung künstlerischer und kunsttheoretischer Praktiken und Konzepte auch deren Vergeschlechtlichung.¹⁰⁷

Der vorliegende Text ist der Versuch, diese Vergeschlechtlichung im Begriff der Metapher zu theoretisieren. Über ihn lassen sich die intermedialen Durchquerungen biologischer Motive zwischen Texten und Bildern analysieren, die sich gegenseitig authentifizieren. Als Mittel analytischer Distanznahme erlaubt der Begriff es zugleich, auch den Anteil der Kunstgeschichtsschreibung an diesen Authentifizierungen zu berücksichtigen.

Pinder wollte die Kunstwissenschaft zu einer „für das Leben zeugungskräftige[n] Historie“ werden lassen, um die „kalten Begriff[e]“ vergangener Historiografie durch „lebenswarme“ zu ersetzen.¹⁰⁸ Diese Konturierung des Faches mit Hilfe biologischer Metaphern, angezeigt in der Evokation „lebenswarmer“ Zeugungskraft als Vorstellungsbild einer neuen wissenschaftlichen Herangehensweise, ist Teil eines Denkstils, der in der Kunstgeschichtsschreibung ebenso wie in der Kunst wirksam wurde. Das Metaphernkonglomerat „Lebendigkeit“, „Organismus“, „Generation“ etc., das die Schriften der Kunsthistoriker der frühen Moderne durchzieht, findet sich ebenso in den programmatischen Künstlerschriften. Aber nicht nur dort. Die „Bioromantik“¹⁰⁹ der Künstler der Abstraktion, in deren biomorphen Formen die Kritiker den „universalen Pulsschlag der Natur“¹¹⁰ zu vernehmen meinten, begründete sich aus der Verwendung entsprechender visueller Metaphern, z. B. dem Ei, der Zelle oder dem Embryo. Diese jedoch gleiten aus ihrer vermeintlichen Überzeitlichkeit in die „Textur des Sozialen“ (Karl Mannheim), wenn etwa Pinder aus seiner „geisteswissenschaftlichen Biologie“ die „Naturgesetze [...] europäischer Wachstumseinheit“ und die „Naturtatsachen des Blutes“ ableitet, die seiner Meinung nach die „natürlichen Wesensunterschiede“ zwischen Europa und den „uns fremden Menschen“ als naturhafte begründet.¹¹¹ Für eine solche politische Einfärbung eignen sich die biologischen Metaphern gerade deswegen, weil sich in ihrem Bezug auf die „Natur“ die „Geschichte verflüchtigt“.¹¹²

Der Gewinn einer Deutung der Biologismen der ästhetischen Moderne als *Metaphern* könnte darin liegen, in ihnen keine „Naturtatsachen“ mehr zu sehen, sondern Agenten kultureller Überträge zwischen den Wissensfeldern der Moderne, die einer kritischen Analyse offenstehen.

107 Cornelia Klinger: Feministische Theorie zwischen Lektüre und Kritik des philosophischen Kanons, in: Hadumod Bußmann, Renate Hof (Hg.): Genus: Geschlechterforschung / Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Stuttgart 2005, S. 328–365, hier: S. 338.

108 Pinder 1961 (wie Anm. 1), S. 41.

109 So kennzeichnete Ernst Kallaí die Arbeit Fritz Winters in einem 1933 in der Budapester Zeitschrift Pester Loyd veröffentlichten Aufsatz, zit.n. Hubertus Gaßner: Im Zeichen der Bioromantik, in: Ausst.-Kat. Naum Gabo, Fritz Winter: 1930–1940, Museum Folkwang Essen, 2004, S. 72–105, hier: S. 79.

110 Gaßner 2004 (wie Anm. 109), S. 82.

111 Pinder 1961 (wie Anm. 1), S. 60.

112 Roland Barthes: Mythen des Alltags, Frankfurt a. M., 1964, S. 97.