



FRANZISKA MÜLLER

ERNST WILHELM NAYS
VOM GESTALTWERT DER FARBE
ALS KÜNSTLERTHEORIE
UND ZEITZEUGNIS

Franziska Müller

Ernst Wilhelm Nays
Vom Gestaltwert der Farbe
als Künstlertheorie und Zeitzeugnis

Diese Publikation erscheint als überarbeitete Fassung der 2014 an der Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder) eingereichten Dissertation »*Das Bild ist geformte Metapher der Raumgestalt des heutigen Menschen.*« Ernst Wilhelm Nays »*Vom Gestaltwert der Farbe*« als Künstlertheorie und Zeitzeugnis.

Datum der Disputation: 11.7.2014

Gutachter: Prof. Dr. Christoph Asendorf, Professur für Kunst und Kunsttheorie an der Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder)
Prof. Dr. Siegfried Gohr, Kunstakademie Düsseldorf,
Fachbereich Kunstgeschichte

Diese Publikation wurde gefördert durch die Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder), Viadrina Center for Graduate Studies.

Mit freundlicher Unterstützung der Ernst Wilhelm Nay Stiftung.

Franziska Müller

Ernst Wilhelm Nays
Vom Gestaltwert der Farbe
als Künstlertheorie und Zeitzeugnis

Tectum Verlag

Franziska Müller

Ernst Wilhelm Nays *Vom Gestaltwert der Farbe*
als Künstlertheorie und Zeitzeugnis

© Tectum Verlag Marburg, 2016

Zugl. Diss. Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder) 2014

ISBN: 978-3-8288-6583-9

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch unter
der ISBN 978-3-8288-3841-3 im Tectum Verlag erschienen.)

Umschlagabbildung: Ernst Wilhelm Nay: *Symphonie in Weiß*, 1955, Öl auf
Leinwand, 124,5 × 201 cm, Privatbesitz, © Elisabeth Nay-Scheibler, Köln /
VG Bild-Kunst, Bonn 2016, Foto: s. Scheibler, Aurel: Ernst Wilhelm Nay.
Werkverzeichnis der Ölgemälde. Bd. 1. Köln: DuMont, 1990, S. 413f.

Umschlaggestaltung: Mareike Gill | Tectum Verlag

Satz und Layout: Mareike Gill | Tectum Verlag

Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet

www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Vorwort

Kunst entsteht nicht isoliert. Während der Beschäftigung mit Künstlern des 20. Jahrhunderts, auch und besonders als Zeugen der historischen Ereignisse, und mit ihren Schriften bin ich auf Ernst Wilhelm Nays Buch *Vom Gestaltwert der Farbe* gestoßen – ein auf den ersten Blick unlösbares Rätsel, das mich neugierig gemacht hat und das es zu lösen galt.

Dieses Buch ist die Veröffentlichung meiner Dissertation, die während meiner Tätigkeit als Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt (Oder) entstanden ist. Ich möchte an dieser Stelle all denen ganz herzlich danken, die mich auf ganz unterschiedliche Weise während der Entstehung dieser Arbeit unterstützt haben. Mein besonderer Dank geht an Prof. Dr. Christoph Asendorf für seine hervorragende Betreuung meiner Dissertation. Er hat mir die Möglichkeit gegeben, als Mitarbeiterin seines Lehrstuhles mein Forschungsvorhaben kontinuierlich zu verfolgen, und mich stets mit wertvollen Hinweisen, Anregungen und Ratschlägen unterstützt. Prof. Dr. Siegfried Gohr (Düsseldorf) möchte ich herzlich für wichtige Hinweise danken sowie für seine Bereitschaft, das Zweitgutachten zu übernehmen. Prof. Dr. Bruno Boerner (Dresden, jetzt Rennes) hat mich in der Anfangsphase meiner Untersuchungen engagiert unterstützt und darin bestärkt, das Thema als größere Forschungsarbeit weiterzuverfolgen.

Für die langjährige freundliche und großzügige Unterstützung meiner Arbeit und ihrer Publikation danke ich ganz besonders der Ernst Wilhelm Nay Stiftung in Köln. Insbesondere Dr. Magdalene Claesges und Elisabeth Nay-Scheibler waren mir wichtige Ansprechpartnerinnen. Das Deutsche Kunstarchiv des Germanischen Nationalmuseums

Nürnberg hat mir freundlich und unkompliziert Einsicht in den schriftlichen Nachlass von Ernst Wilhelm Nay gewährt.

Unverzichtbar für die Entstehung des Textes waren die geduldige Lektüre, Anregungen und Denkanstöße, aufrichtige Kritik und streitbare Diskussionen, manchmal nur vermeintlich weitab vom Thema, durch meine Kollegen und Freunde an der Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Europa-Universität Viadrina, wofür ich Michał Czapara, Christian Hörnlein, Dr. Jan Radler und Dr. Jan Musekamp ganz herzlich danke. An Simone Schwab und Simone Zupfer geht mein großer Dank für die kritische Durchsicht des Manuskriptes und unerbittliche Korrekturen. Dr. Sabine Strauss danke ich für unzählige Gespräche über und um die Arbeit an einer Dissertation herum. Für vielfältige und unverzichtbare Unterstützung bei der Vorbereitung der Publikation möchte ich mich ganz herzlich bei Judith Granzow und Dr. Uta Kaiser bedanken. Nicht zuletzt geht mein großer Dank an meine Eltern, Familie und Freunde, die mir immer ein verlässlicher und wertvoller Rückhalt sind.

Dem Viadrina Center for Graduate Studies der Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder) danke ich für die großzügige Unterstützung der Veröffentlichung.

Berlin, 14. September 2016

Inhalt

I	Einführung, Probleme, Thesen: Ernst Wilhelm Nays <i>Vom Gestaltwert der Farbe</i> als „Quelle und Untersuchungsgegenstand“.....	9
II	Rahmenbedingungen und die Rolle von Kunst und Künstler	31
II.1	„Autonome“ Kunst als ‚Bezirk der Vorbildlichkeit‘	31
II.2	Die Rolle von Kunst und Künstler	40
II.3	E. W. Nays im kunsthistorischen Umfeld – Zeitbezug, Selbstdarstellung und Fremdurteil	49
III	Theorie und Praxis: E. W. Nays <i>Vom Gestaltwert der Farbe</i> als Künstlertheorie.....	83
III.1	Kommentarliteratur – Aufgaben und Kritik	83
III.2	E. W. Nays als Theoretiker	88
	Nays über Theoriebildung und ihre Beziehung zum Bild	88
	Der Stellenwert von <i>Vom Gestaltwert der Farbe</i>	100
	Die Rezeption Nays als Theoretiker	106
	Nays und Haftmann	111
III.3	<i>Vom Gestaltwert der Farbe</i> als Künstlertheorie	121
	Beschreibung und Einordnung	121
	Form und Textstruktur	134
	Sprache	136
III.4	Textanalyse: Inhalt und Interpretation	142
	Titel	142
	<i>Einleitung</i>	143
	1. <i>Die Fläche</i>	154
	2. <i>Chromatik. Über die Übereinstimmung von Farbe und Fläche</i>	159
	3. <i>Rhythmus und Bewegung</i>	168

	4. <i>Volumen</i>	171
	5. <i>Die Veranstaltung</i>	175
	6. <i>Funktion und Relation</i>	178
	7. <i>Kontrapunkt</i>	184
	8. <i>Die Zahl</i>	189
	9. <i>Das graphische Element</i>	190
	10. <i>Human</i>	194
	11. <i>Das Geistige</i>	196
	12. <i>Kontakt</i>	198
	13. <i>Wahrheit</i>	200
III.5	Ergebnisse der Textanalyse: Zusammenfassung und Ausblick	202
IV	Kontextualisierung	207
IV.1	Die Suche nach einem neuen ‚Weltbild‘	207
	Kunst und Erkenntnis: Bilder als Welt-Bilder und ‚Schule des Sehens‘	207
	‚Tabula rasa‘: Die Suche nach Orientierung und Identität	247
	Das abstrakte Bild als Raumbild und ‚Heilung‘	258
	Die Rolle von Kunst und Künstler – Zusammenfassung	285
IV.2	Die neu geordnete Welt	292
	Wissenschaft und Technik als Perspektiven der Welterfahrung	292
	‚Segmentierung‘ und ‚Atomisierung‘	326
	Die Welt als ‚Weltganzes‘	346
	Die Umsetzung in der ‚arithmetischen Bildform‘	364
	Raum und Geopolitik	380
IV.3	‚Weltsprache Kunst‘ und Kosmopolitismus	412
	‚Weltsprache Kunst‘ und ‚Abstraktion als Weltsprache‘	412
	Beteuerungen des ‚Menschlichen‘ und ‚mythische Bindung‘	445
	Der ‚neue Mensch‘ als Kosmopolit	481
	Zusammenfassung und Ausblick	499
	Literatur	511
	Abbildungsnachweis	557

Einführung, Probleme, Thesen: Ernst Wilhelm Nays *Vom Gestaltwert der Farbe* als „Quelle und Untersuchungsgegenstand“¹

Ernst Wilhelm Nays (1902–68) *Vom Gestaltwert der Farbe. Fläche, Zahl und Rhythmus*, veröffentlicht 1955 in München², legt das theoretische Konzept dar, welches den zwischen 1954 und 1962 entstandenen *Scheibenbildern*³ zugrunde liegt. Die – bis heute kaum untersuchte – Künstlerschrift ist das Ergebnis von Nays künstlerischer Entwicklung, die in den 1920er Jahren einsetzte, als er ausgehend von gegenständlichen Bildern begann, sein ‚System‘ ungegenständlicher Malerei zu entwickeln.

Geboren 1902 hat sich Nay früh autodidaktisch mit Malerei befasst⁴, bis er 1925 in die Klasse Carl Hofers an die Berliner Hochschule für Bildende Künste kam. Nach dem Abbruch des Meisterschülerstudiums 1928 versuchte er in verschiedenen Stationen – auf Reisen

1 ZIMMERMANN, R.: Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky, 2002, Bd. 1, S. 93.

2 Vgl. NAY, E.W.: *Vom Gestaltwert der Farbe*, 1955. Der Text ist auch abgedruckt in: CLAESGES, M.: *Lesebuch*, 2002, S. 119–129.

3 Dem Werkverzeichnis zufolge entstanden die *Scheibenbilder* 1954–1962, SCHEIBLER, A.: *Werkverzeichnis der Ölgemälde*, 1990, Bd. 2, S. 62–237. Die Publikation des Deutschen Kunstarchivs Nürnberg: *Bilder und Dokumente*, 1980, S. 125, datiert sie auf die Jahre 1955–63.

4 Der in *Bilder und Dokumente*, 1980, S. 264–266, abgedruckten Chronik zufolge entstanden um 1921 „erste Landschaften und Porträts.“ Diese Angabe findet sich auch im Kat. Ernst Wilhelm Nay. *Bilder kommen aus Bildern*, 1985, S. 114. Werner Haftmann nennt „Erste Malversuche“ für das Jahr 1915; HAFTMANN, W.: E.W. Nay, 1960/91, S. 299. Nay war damals 13 Jahre alt, Haftmanns Angabe muss damit auch als Stilisierung einer frühen Talententfaltung verstanden werden (vgl. Kap. II.2). Seine Angabe gibt SCHEIBLER, A.: *Werkverzeichnis der Ölgemälde*, 1990, S. 49, wieder.

nach Paris, auf die dänische Insel Bornholm, nach Rom, an die Ostsee sowie auf die norwegischen Lofoten-Inseln – seine, wie er selbst sagte, durch die akademische Ausbildung verloren gegangene künstlerische Identität wiederzufinden (*Frühe Bilder* 1922–33). Diese künstlerische Selbstfindung fällt in die Zeit des beginnenden Nationalsozialismus und setzt sich bis in den Zweiten Weltkrieg, den Nay als Soldat erlebte, fort (*Frankreich-Bilder* 1940–45). Nach 1945 gelangte Nay zu großer Anerkennung und Popularität, zuerst unmittelbar nach dem Krieg mit den *Hekate-Bildern* (1945–48), dann mit den 1954 bis 1962 entstandenen *Scheibenbildern*, die ihm internationale Bekanntheit verschafften. Umso erstaunlicher ist, dass sein Buch *Vom Gestaltwert der Farbe*, das nahezu gleichzeitig entstand und in welchem er das den *Scheibenbildern* zugrundeliegende ‚System‘ dargelegt hat, kaum Beachtung gefunden hat.

Durch seine Entstehungszeit und seinen Publikationszeitpunkt in der Mitte der 1950er Jahre ist *Vom Gestaltwert der Farbe* kunst- und kulturhistorisch in der deutschen Nachkriegszeit verortet, sie bildet den grundsätzlichen Entstehungskontext. Gleichzeitig ergibt sich die Bedeutung von Nays Text aus seiner ‚Scharnierstellung‘ zwischen der klassischen Moderne vor dem Zweiten Weltkrieg und der Situation der Nachkriegszeit.⁵ Ziel ist es, den Text *Vom Gestaltwert der Farbe* aus diesem Entstehungskontext heraus zu erläutern.

Den Stellenwert von Nays Schriften innerhalb der Kunstliteratur und -theorie des 20. Jahrhunderts dokumentiert Peter-Klaus Schuster (1980). Dazu schildert er die Entwicklung und die künstlerischen Wandlungen Nays anhand der Werkphasen und ihren Entstehungszeiten. Darin wird eine Haltung deutlich, die anerkennt, „daß eine Kunstrichtung in hohem Maße zum geistigen Klima einer Zeit gehört“;

5 Vgl. STOCKEBRAND, M.: Das Werk von E. W. Nay aus heutiger Sicht betrachtet, 1985, S. 19, die darin ein Problem in der Einordnung sieht: Nays Werk schein zeitlich gesehen „in einer Schneise zu liegen, die einfach überflogen wird, weil sie nicht mehr die unmittelbare Gegenwart ausmacht und noch nicht ganz zur Historie zu rechnen ist.“

in welchem „Ausmaß“⁶, werde besonders im schriftlichen Künstler-nachlass erkennbar. Schuster macht damit deutlich, dass die Reflexionen eines Künstlers nicht nur für die Beschreibung seiner Kunst bedeutsam sind, sondern darüber hinaus für die Einbindung in sein Umfeld. Nays schriftlicher Nachlass gelte dahingehend, „[u]nabhängig und doch nicht loszulösen von seinen Bildern [...], als ein Dokument von einzigartigem Rang für die Kontinuität und die kontinuierlichen Ansprüche der Moderne in Deutschland“, denn er habe „als Beteiligter wie aus der Distanz [...] auf die geistige Entwicklung seiner Zeit [...] reagiert.“ Deshalb sei der Nachlass „[n]icht nur als Quellenschrift zur Ästhetik und Geschichte der Moderne [...] ein kostbares literarisches Dokument“, sondern gewähre auch einen Einblick in die „Hoffnung und Ansprüche [...] der] Zeit.“ Diese schlagen sich wiederum in der Kunst und ihrer theoretischen Reflexion nieder, weshalb Nays Aufzeichnungen „[ü]ber geistige Ansprüche, die an die Kunst zu stellen wären, [...] unzweideutig Auskunft“⁷ gäben. Damit bezieht Schuster in seine Würdigung der Schriften Nays ein, dass ihre Untersuchung auch Aussagen über die Zeit ermögliche, in der sie entstanden sind. Eine ähnliche Bedeutung weist Hermann Maué (1980) den Aufzeichnungen Nays zu: Sie seien von „historischem Wert“, denn „[s]ie gewähren nicht nur eine intime Einsicht in die intellektuellen Erwägungen eines abstrakten Malers, sondern spiegeln die Zeitsituation der fünfziger und sechziger Jahre.“⁸ Zugleich betont Maué die Beziehung zur künstlerisch-praktischen Arbeit, denn mit seinen Notizen habe Nay versucht, sich Rechenschaft über seine Arbeit abzulegen und zugleich ein System als geistige Grundlage seiner Kunst entwickelt.⁹

6 SCHUSTER, P.-K.: Kunst im Kontext, 1980, S. 7. – Zur Zitierweise: Zur besseren Lesbarkeit wird nicht jedes Zitat gleichen Ursprungs im selben Satz mit einer eigenen Fußnote versehen, sondern gleiche Quellen werden satz- oder abschnittsweise zusammengefasst.

7 Ebd., S. 8.

8 MAUÉ, H.: Dokumentation zu Leben und Werk, 1980, S. 50; der erste Abschnitt widmet sich dem schriftlichen Nachlass Nays. Zur Bedeutung des Nachlasses vgl. auch VEIT/SCHÖNBERGER: Vorwort, 1980, S. 5.

9 Ebd., S. 49. Vgl. entsprechend HAFTMANN, W.: E. W. Nay, 1960/1991, sowie USINGER, F.: Ernst Wilhelm Nay, 1961.

Eine diesen Einschätzungen entsprechende Beschäftigung mit *Vom Gestaltwert der Farbe* erfolgte jedoch bisher nicht und es erstaunt, dass keine umfassende Untersuchung des Buches vorliegt. Der ihm pauschal zugewiesenen Bedeutung steht damit eine weitgehende Vernachlässigung durch die Rezeption gegenüber. Sogar die nach wie vor als Standardwerk geltende erste Nay-Monografie von Werner Haftmann (1960) übergeht die Publikation weitgehend.¹⁰ Dieses ‚Ausklammern‘ der Kunsttheorie-Schreibung fällt besonders angesichts Haftmanns Ausführungen auf, die ausführlich Nays Werkentwicklung und die damit verbundenen ästhetischen Fragen beschreiben und dabei von genauer Werkkenntnis und der freundschaftlichen Beziehung zu dem Künstler zeugen.¹¹ *Vom Gestaltwert der Farbe* erwähnt Haftmann jedoch nur knapp als Erscheinen eines „kleinen aphoristischen Büchlein[s]“¹² und lässt auch die übrigen Aufzeichnungen Nays als solche außer Acht; auch in weiteren Aufsätzen konzentriert er sich auf die Entwicklung seines bildnerischen Werkes.¹³

Insgesamt reicht die Literatur zu Ernst Wilhelm Nay bis in die 1950er Jahre zurück. Sein Name fällt in zahlreichen Publikationen zur Kunst nach 1945 und sein Werk wurde in vielen Ausstellungen gezeigt und in den zugehörigen Katalogen besprochen. Es ist hier kaum möglich, auf alle Publikationen einzugehen; für eine ausführliche Besprechung der Forschungsliteratur sei auf Friedrich Weltziens Untersuchung *E. W. Nay – Figur und Körperbild* (2001/03) verwiesen.¹⁴ Insofern werde ich mich hier auf diejenigen Beiträge beschränken, die für die Beschäftigung mit Nays künstlerischer Theorie und mit seinen Publikationen relevant sind.

10 Vgl. HAFTMANN, W.: E. W. Nay, 1960; die vorliegende zweite Ausgabe von 1991 wurde um die Jahre 1960–68 erweitert und in ihrer Ausstattung verändert.

11 Vgl. HAFTMANN, W.: E. W. Nay, 1960/1991, S. 7f.

12 Ebd., S. 197.

13 Bspw. HAFTMANN, W.: E. W. Nay – Das Spätwerk, 1969, S. 7–13.

14 Vgl. WELTZIEN, F.: *Figur und Körperbild*, 2001/03, insb. die S. 21–47. Bis 1960 erschienen v. a. Zeitungsartikel, u. a. von namhaften Autoren wie Paul Westheim, Will Grohmann, Alfred Hentzen, Ludwig Grote und Albert Schulze-Vellinghausen; vgl. dazu ebd., S. 32f. und Anm. 45.

Bei der Sichtung der Literatur fällt zunächst auf, dass Nays Buch und seine theoretischen Äußerungen in Darstellungen zur Kunsttheorie im Allgemeinen und in entsprechenden Textsammlungen keine Aufnahme fanden. Eine Ausnahme stellt Jürgen Claus' Band *Theorien zeitgenössischer Malerei in Selbstzeugnissen* (1963) dar, jedoch besteht das Kapitel zu Nay im Wesentlichen aus nicht kommentierten Textauszügen aus *Vom Gestaltwert der Farbe* und Nays *Resümee 1962*. In einer kurzen Einführung hebt Claus Fläche, Gestaltfarbe und arithmetische Setzung als die gestaltenden Hauptfaktoren des Bildes heraus und geht knapp auf die Begriffe ‚Gestaltfläche‘ und ‚Gestaltfarbe‘ ein. Dies ergänzt er um einen Abschnitt über den Gebrauch der ‚Scheibe‘ bei Nay.¹⁵

Auch in Publikationen zu Nay fanden kaum eine nähere Beschäftigung mit seinem kunsttheoretischen Werk oder eine kunstliterarische Einordnung des Buches statt, sofern es überhaupt erwähnt wird. Haftmann adaptiert in seinen Schilderungen der theoretischen Grundlagen der Kunst Nays zwar dessen gedankliche Ausführungen, wie dieser sie in *Vom Gestaltwert der Farbe* darlegte, auf das Buch selbst geht er aber nicht ein.¹⁶ Ähnlich nimmt die Monografie Fritz Usingers (1961)¹⁷ zwar auf Nays theoretische Arbeit Bezug, jedoch ohne auf seine Aufzeichnungen und auf *Vom Gestaltwert der Farbe* selbst einzugehen. Indem Usinger mit einer Verteidigung kunsttheoretischer Denkweisen einleitet, bezieht er sich vielmehr auf die Theoriebildung im Allgemeinen: In großen Werken seien Kunst und Theorie unlöslich miteinander verbunden und es vollziehen sich darin Denkvorgänge, welche für die Orientierung über die geistige Situation und die damit verbundenen Gestaltungsmöglichkeiten unverzichtbar seien.¹⁸ Usinger entspricht damit Schusters Auffassung vom Zeitbezug der Kunst

15 Vgl. CLAUS, J.: *Theorien zeitgenössischer Malerei in Selbstzeugnissen*, 1963, S. 48–55. Vgl. auch NAY, E.W.: *Beitrag zum Katalog der Ausstellung ‚E.W. Nay 1945–1962‘*, Galerie Springer, Berlin, 25. Sept.–21. Okt. 1962, abgedr. in: Claesges, M.: *Lesebuch*, 2002, S. 222f.

16 Vgl. HAFTMANN, W.: *E. W. Nay, 1960/1991*.

17 Vgl. USINGER, F.: *Ernst Wilhelm Nay, 1961*.

18 Vgl. ebd., S. 9f.

und ihrer Theoriebildung. Darüber hinaus hebt Usinger Reflexion und Gestaltung gleichermaßen als Mittel der „Orientierung über die neue geistige Lage“¹⁹ hervor, wie es sich, so viel sei vorweggenommen, auch in Nays Auffassung abzeichnet. Damit greift er die Verbindung von geistiger Erlebniswelt und Gestaltung auf, die bereits Haftmann beschrieben hatte.²⁰ Er folgt diesem auch in der Beschreibung der Werkentwicklung Nays als Wechselbeziehung zwischen Malerei und theoretischem Fortschreiten. Was Haftmann als Verbindung eines ursprünglichen, schöpferischen Impulses mit Bewusstheit und Intelligenz beschrieben hatte, formuliert Usinger als allgemeingültigen Maßstab für Kunst: In einem bedeutenden Werk spiele die „unlösliche Verbindung“ von Theorie und Kunst eine große Rolle, denn seine „Größe“²¹ bestehe gerade darin, „daß es ein mächtiges Maß an Theorie aufnimmt und verarbeitet“; deshalb müsse ein „Werk, das Größe haben will, das alles umfassen will, [...] diese beiden Welthälften der Emotion und der Ratio umfassen.“²² Dies treffe besonders für die Malerei Nays zu: Betrachte man ihre „höchste und wichtigste Maxime“, „die farbige Fläche“ und ihre Behandlung, genauer, dann müsse man „das Feld der reinen Anschauung verlassen“ und „in die weniger zugänglichen Gebiete der Theorie ein[...]dringen.“²³ Dabei zeige sich, „daß hinter der anscheinenden Einfachheit der Bilder Nays eine sehr entschiedene und fast schon systematische Theorie wirksam ist“, weshalb es nicht verwunderlich sei, dass er der Theorie ein Buch gewidmet habe, „[e]s trägt den Titel ‚Vom Gestaltwert der Farbe‘.“²⁴ Usinger geht jedoch nicht näher auf das Buch als solches ein, zieht aber Nays Ausführun-

19 Ebd., S. 9.

20 Vgl. HAFTMANN, W.: E. W. Nay, 1960/1991, S. 14.

21 USINGER, F.: Ernst Wilhelm Nay, 1961, S. 9.

22 Ebd., S. 10. Zwar sei letztlich entscheidend, „was im Kunstwerk erscheint“, denn darin müssten „[a]lle Gedanken [...] münden.“ Aber „[d]eshalb war dennoch alles Gedachte notwendig“ und „[m]anches mag auch verborgen darin enthalten sein, anderes ist vielleicht überhaupt nicht darin enthalten und diene nur als Vorbereitung“ (S. 19).

23 Ebd., S. 8f.

24 Ebd., S. 9f.

gen heran, um den gedanklichen Hintergrund der Bilder zu erläutern. In ähnlicher Weise wie Haftmann und Usinger nutzen die meisten Aufsätze zu Nays Werk dessen theoretische Niederschriften zur Interpretation einzelner Perioden, Werkaspekte oder Bilder, ohne sich mit den Texten selbst zu befassen. Für die unmittelbare Beschäftigung mit dem Buch sind sie daher nur bedingt ergiebig.²⁵

Erst 2001 erschien mit der Dissertation von Magdalene Claesges eine Forschungsarbeit, die sich schwerpunktmäßig mit der kunsttheoretischen Arbeit Nays beschäftigt. Auf Grundlage des von ihr bearbeiteten *Lesebuches* (2002), das Nays Aufzeichnungen der Jahre 1931–1968 versammelt, liefert sie eine umfassende Untersuchung seiner Theoriebildung.²⁶ Dabei folgt sie seiner gedanklichen Entwicklung, um „die wesentlichen theoretischen Gedanken Nays *in der Abfolge ihrer Entwicklung* aufzuzeigen und die dafür erforderlichen Texte bzw. Textpassagen soweit als möglich *verständlich zu machen*.“²⁷ Damit verbindet sie die Beziehung der Aufzeichnungen zur Werkentwicklung und Informationen zu ihrer Entstehung. Der Besprechung von *Vom Gestaltwert der Farbe* geht die gedankliche Vorgeschichte, wie sie sich in vorangegangenen Aufzeichnungen und Notizen darstellt, voraus. An dieser Stelle gibt Claesges erste Hinweise auf intellektuelle und kunstphilosophische Bezüge. Die eigentliche Deutung des Textes stützt sich, entsprechend der Herangehensweise der Arbeit, die die gedanklich-theoretische Entwicklung Nays ins Zentrum stellt, in erster Linie auf Folgerungen aus den übrigen Aufzeichnungen. Eine Kontextualisierung und Positionierung des Buches im kunsttheoretischen und kulturgeschichtlichen Zusammenhang hätte diesen Rahmen überstiegen.²⁸

25 Vgl. bspw. FROSCHE, B.: Die Hekate-Bilder, 1994; USINGER, F.: Ernst Wilhelm Nay. Aquarelle, 1956; E.W. Nay. Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen. Ausst.kat. Emden, Saarbrücken, 2000.

26 Vgl. CLAESGES-BETTE, M.: Die Geburt des elementaren Bildes, 2001, sowie CLAESGES, M.: Lesebuch, 2002.

27 CLAESGES, M.: Die Geburt des elementaren Bildes, 2001, S. 11; Hervorhebungen im Original.

28 Vgl. ebd., zur Vorgeschichte vgl. S. 110–131, zur Textdeutung S. 132–162.

Für die vorliegende Untersuchung, die *Vom Gestaltwert der Farbe* aus seinem Entstehungskontext heraus verständlich machen will, wird daher ein anderes Vorgehen gewählt.²⁹ Zunächst wird das Buch als weitgehend eigenständige Publikation aufgefasst, um es innerhalb des Phänomens der Kommentarliteratur zu beschreiben. Damit werden insgesamt vielfältige Fragen aufgeworfen: seine Vorstellung als Künstlerschrift und die Analyse des Textes, seine kontextualisierende Deutung sowie deren Bedeutung für die Einordnung Nays sowie seine Beurteilung als Medium künstlerischer Selbstdarstellung.

Um diese Fragen zu erfassen, bediene ich mich einer ‚zweigleisigen‘ Vorgehensweise. Das Nebeneinander von inhaltlicher Deutung und formaler Untersuchung lehnt sich an Reinhard Zimmermanns Auffassung von der „Künstlertheorie als Quelle und Untersuchungsgegenstand“³⁰ an: Zimmermann zufolge könne man „Künstlertheorie [...] als Quelle oder als Untersuchungsgegenstand“ betrachten, man kann sogar behaupten, sie muss unter beiden Aspekten gesehen werden: Kunsttheorien geben nicht nur als Quellen Aufschluss „über Sinn und Bedeutung“ der Kunst eines Künstlers, sie müssen auch als „Untersuchungsgegenstand [...] auf die in ihr enthaltenen Denkfiguren und deren ästhetik- und geistesgeschichtlichen Kontext hin analysiert“ werden. Diese Unterscheidung in ‚Quelle‘ und ‚Untersuchungsgegenstand‘ wird hier etwas verschoben. Das erlaubt es, den ‚Untersuchungsgegenstand‘ im Rahmen der Tradition der Künstlerschriften hinsichtlich seiner Eigenschaften als Text und Kommentar zu untersuchen und anhand entsprechender Kriterien zu beschreiben.

29 Bei der Wahl der Herangehensweise berufe ich mich auf Karsten Webers „instrumentalistische[s] Kriterium für die Güte von Erkenntnis“, wonach Wissensbestände aufgrund ihrer Anwendbarkeit bewertet und Methoden (auch anderer Disziplinen) danach beurteilt werden, ob sie für die jeweiligen Zwecke anwendbar und im Hinblick auf ein sinnvolles Ergebnis brauchbar sind; vgl. WEBER, K.: Formen der Interdisziplinarität, S. 293–295.

30 ZIMMERMANN, R.: Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky, 2002, Bd. 1, S. 93f. Er erklärt wiederum, seine Thesen seien „durch Felix Thürlemanns ‚Zehn Thesen zur Selbstinterpretation‘“ angeregt worden; vgl. THÜRLEMANN, F.: Kandinsky über Kandinsky, 1986, S. 28–34.

Der „geistesgeschichtliche Kontext“³¹ und die daraus gewonnenen Erkenntnisse verschieben sich in den Bereich der Auffassung einer Schrift als ‚Quelle‘, was konsequenter erscheint.

Fragt man ausgehend von dieser Zweiteilung nach der Beziehung zwischen dem Inhalt von *Vom Gestaltwert der Farbe* und seiner Beschreibung innerhalb der formalen Tradition der Künstlerpublikationen, stellt man fest, dass sich beide Bereiche kaum bedingen. Das Buch ist im Wesentlichen ‚nur‘ Träger der Künstlertheorie Nays. Auch inhaltlich stellte er es nicht ausdrücklich in die Tradition bestimmter Künstlerpublikationen, vielmehr sind die gedanklichen Hintergründe in der Kunst- und Ideengeschichte des 20. Jahrhunderts und in der Kultur der Nachkriegszeit zu suchen. Aus diesem Grund wird *Vom Gestaltwert der Farbe* nicht schwerpunktmäßig im Kontext der im 20. Jahrhundert ‚inflationär‘ entstandenen Künstlerpublikationen³² untersucht und mit spezifischen Publikationen verglichen, sondern es erscheint sinnvoller, es dezidiert von seinem inhaltlichen Gehalt aus zu erschließen.

Diesem Vorgehen folgend skizziert der nachfolgende zweite Teil dieser Arbeit anhand kunst- und kulturhistorischer Sekundärliteratur sowie Quellen und Dokumenten zu Nay³³ zunächst die RAHMENBEDINGUNGEN, in denen *Vom Gestaltwert der Farbe* entstanden ist und die Nay als Künstler prägten. Sie bereiten das Verständnis der Künstlertheorie Nays innerhalb ihres zeitgeschichtlichen und gedanklichen Umfeldes vor. Dieses wird aus verschiedenen Richtungen betrachtet, wobei ich mich auf die Rolle von Kunst und Künstler in den 1940er und 1950er Jahren und die Selbstdarstellung und Einordnung Nays konzentriere.

31 Ebd., S. 93.

32 Zu wichtigen Publikationen und zur Vielfalt ihrer Formen vgl. EVERS, B.: Die Lesbarkeit der Kunst, 1999.

33 Im Wesentlichen sind dies die auf Grundlage des Nay-Nachlasses vom Deutschen Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg herausgegebene Publikation Ernst Wilhelm Nay. 1902–1968. Bilder und Dokumente, 1980, der Nachlass selbst (DKA NL Nay, E.W.) sowie das von Magdalene CLAESGES bearbeitete E.W. Nay-Lesebuch, 2002, welches Schriften, Zeichnungen und Reden der Jahre 1931–68 wiedergibt.

Dies wirft ein weiteres Problem auf, welches in einer besonderen Konstellation besteht: Die Kunst wurde in der Nachkriegszeit als nicht-okkupierbar und der Künstler als autonom dargestellt. So verstand sich Nay als „unabhängig[er]“³⁴ Künstler. Andererseits ist bekannt, dass diese Autonomie der (vornehmlich abstrakten) Kunst der 1940er bis 1960er Jahre im Grunde keine war, da sie selbst instrumentalisiert wurde. Generell kann kein Künstler vollkommen ‚autonom‘ sein und Nay war – das wird anhand der Untersuchung seiner Schrift deutlich werden – ein ‚Kind seiner Zeit‘. Die nachfolgenden Untersuchungen geben damit nicht nur Aufschluss über die Künstlertheorie Nays, sondern auch über die historischen, kulturellen und kulturpolitischen Gegebenheiten, vor deren Hintergrund *Vom Gestaltwert der Farbe* entstanden ist.

Die diesbezügliche Literatur erscheint widersprüchlich: Einerseits wird die Selbsteinschätzung Nays als die eines Außenseiters übernommen. Weltzien fasst in seiner Besprechung der Literatur zusammen, diese betone vor allem nach Kriegsende „die Sonderrolle [...], die Nay innerhalb der neuen deutschen Kunst einnimmt“, sowie „die Einschätzung [...], mit Nays Kunst entwickle sich etwas ganz Neues.“³⁵ So erklärte Wieland Schmied (1986), Nay sei „bei aller Anerkennung und aller Ablehnung, die er erfährt, [...] in seiner Haltung der aristokratisch Einsame [geblieben], der sich von allen Gruppierungen fernhält“, und auch seine Bilder meinten „kein unreflektiertes Einverständnis mit Tendenzen der Zeit.“³⁶ Vorrangig aufgrund seiner künstlerischen Entwicklung räumte Siegfried Gohr (1986) Nay eine Sonderstellung ein: Er gehöre zu jenen Künstlern, die abseits vom sich vereinheitlichenden offiziellen Kunstgeschehen „in überraschender und konsequenter Weise an den authentischen Problemen weiter[arbeiteten]“ und sich „selbständig einen Weg zur künstlerischen Lösung eröffnet“ hätten, ohne sich in die „immer mehr erstarkenden Tendenzen“ einzupassen.

34 NAY, E. W.: Regesten zu Leben und Werk, 1958, S. 171, und ders.: Auf der Insel Kreta entstandene Niederschrift, Juni 1965, S. 260. Vgl. bspw. auch SCHEIBLER, C.: Begegnung und Freundschaft mit Nay, 1980, S. 31.

35 WELTZIEN, F.: Figur und Körperbild, 2001/2003, S. 32 f.

36 SCHMIED, W.: Ausgangspunkt und Verwandlung, 1986, S. 58.

Gohr verknüpfte dies mit einem „individuelle[n] Weg“, der diesen Künstlern „angemessener [gewesen sei] als eine Gruppenbildung und ein Programm. Die meisten von ihnen arbeiteten [...] zurückgezogen oder einsam.“³⁷ Dies bezeuge die Schwierigkeiten, denen die Kunst in der Gesellschaft der Nachkriegszeit gegenüberstand, und das „Ausgeschlossenensein dieser wichtigen Künstler.“³⁸

Gleichzeitig wurde Nay als wichtiger Vertreter der Nachkriegs-abstraktion vorgestellt und in diesbezüglichen Übersichtsdarstellungen neben Willi Baumeister, Fritz Winter und Theodor Werner als ihr wichtiger Protagonist aufgeführt.³⁹ Sowohl zeitgenössisch als auch im Rückblick gilt er als „eine[r] der prominentesten Vertreter der sogenannten abstrakten Kunst in Deutschland“⁴⁰, was die Beurteilungen von Nays Beteiligung an der zweiten *documenta* 1959, auf der seine *Scheibenbilder* gezeigt wurden, bezeugen.⁴¹ Seine dort herausgehobene Stellung betont Karin Thomas (1985), die Nay ebenfalls als „Protagonisten“⁴² des ersten Nachkriegsjahrzehnts bezeichnet und auf seine Anbindung an die Kultur und Kulturpolitik der Nachkriegszeit verweist.⁴³ Vor allem in Überblickswerken zur deutschen Nachkriegszeit erscheint Nay innerhalb des kulturpolitischen Kontexts und als „Repräsentant der jungen Demokratie.“⁴⁴ Sein Name wird in diesem

37 Gohr, S.: Die Kunst der Nachkriegszeit, 1986, S. 461.

38 Ebd., S. 462, vgl. auch S. 461.

39 So etwa bei Thomas, K.: Zweimal deutsche Kunst nach 1945, 1985, S. 13.

40 Schuster, P.-K.: Rückblicke auf Nay – Vorbemerkung, 1980, S. 17.

41 Beispiele hierfür sind ein Zeitungsbeitrag Hans Theodor Flemmings, in dem es heißt: „Die Antwort auf die von Kritikern erörterte Frage, ob die deutsche Kunst analog zum wirtschaftlichen Aufstieg wieder Weltgeltung habe, heißt nun bejahend ‚Nay‘“ (Flemming, H. Th.: Hat deutsche Kunst wieder Weltgeltung? In: Die Welt, Hamburg 19.1.1959), sowie ein Brief Carl Georg Heises an Nay: „Es war ja ganz offensichtlich, daß Ihre Bilder auf der Documenta für Sie einen zuverlässigen internationalen Erfolg bedeutet haben. Ich war nicht überrascht davon, da ich es vorausgesehen hatte“ (Heise, C. G.: Brief an E. W. Nay, 16.7.1959; beide zit. n. Schuster, P.-K.: Kunst im Kontext, 1980, S. 13).

42 Thomas, K.: Zweimal deutsche Kunst nach 1945, 1985, S. 14.

43 Vgl. Thomas, K.: Kunst in Deutschland seit 1945, 2002, S. 21 und 60.

44 Ebd., S. 120.

Zusammenhang mehrfach genannt, etwa von der Kulturförderung der UNESCO/AICA (Association Internationale des Critiques d'Art), mit deren Hilfe Künstler wie Baumeister, Uhlmann und Nay „auch international als herausragende Kulturträger der Nachkriegszeit etabliert wurden.“⁴⁵ In diesem Zusammenhang der Anschlussbestrebungen an die internationale Kunstwelt wurde Nay als Künstler beschrieben, der „mit seinen festlichen Bildern in Botschaften und Ausstellungen um europäische Anerkennung einer friedlichen und freiheitlichen Bundesrepublik“⁴⁶ werbe. Diese Bindung an kulturpolitische Paradigmen über den Begriff der Freiheit findet sich mehrfach, etwa bei Schuster und Damus. Derzeit betonte der Begriff die in Westdeutschland gegebene Möglichkeit, ungegenständliche Kunst zu machen und zu zeigen, bezeichnete aber zugleich die ‚Freiheit‘ der Künstler vom Tagesgeschehen im Sinne einer künstlerischen ‚Autonomie‘.⁴⁷ Daneben wurde Nay über bildnerische Aspekte an die zeitgenössische Kunst gebunden. Insbesondere die zentrale Bedeutung der Farbe tauchte „leitmotivisch in zahlreichen Künstlermanifesten und Statements der

45 LEEB, S.: Abstraktion als internationale Sprache, 2009, S. 121. Vgl. dazu Eckhart Gillen, der sich hierbei auf Daniel-Henry Kahnweiler beruft: „Wie damals der Staat die Salonmalerei gefördert habe, so fördere er jetzt überall die Abstraktion, weil sie ja keinesfalls staatsgefährlich sei“, GILLEN, E.: Feindliche Brüder?, 2009, S. 119; vgl. den Hinweis auf ADORNO, Theodor W. u. a.: wird die moderne Kunst ‚gemanagt‘? Baden-Baden, Krefeld, 1959, S. 18. Zu Nay im Kontext der zahlreichen Ausstellungen kurz nach Kriegsende vgl. GILLEN, a. a. O., DAMUS, M.: Kunst in der BRD, 1995, sowie THOMAS, K.: Kunst in Deutschland seit 1945, 2002, S. 21 und 60.

46 GILLEN, E.: Feindliche Brüder?, 2009, S. 120, vgl. auch S. 119.

47 Vgl. SCHUSTER, P.-K.: Kunst für Keinen, 1986, S. 457, der hierfür Nay anführt: „Alle sozialen Bezüge leugnend – ‚was hat‘, so Nay 1946, ‚Kunst mit Politik zu tun?‘ –, schien ihnen ihre abstrakte Kunst als autonome künstlerische Leistung ein weitaus höherwertiges [...] Geschäft zu sein. Eine Kunst, die das Tagesgeschehen anscheinend transzendierte, [...] schien [...] als die entscheidende neue Kunst geboren.“ Vgl. auch den Brief Nays an Erich Meyer, 25.2.1946, abgedr. in Bilder und Dokumente, 1980, S. 89. Martin Damus zählt Nay ebenfalls zu den Künstlern, die sich auf diese Weise abschotteten und bringt dies mit dem Freiheitsbegriff in Verbindung, DAMUS, M.: Kunst in der BRD, 1995, S. 51f.

1950er Jahre auf⁴⁸, darunter in Nays *Vom Gestaltwert der Farbe*. Auch aufgrund seiner Farbverwendung in der bildnerischen Praxis wurde Nay in die Nähe zeitgenössischer Richtungen gestellt sowie mit der amerikanischen Kunst verglichen.⁴⁹

Die Installation der *Documenta-Bilder* 1964 wurde als Höhepunkt der Wertschätzung Nays beurteilt und war gleichzeitig der Auslöser des *documenta-Streites*, was die Gebundenheit der Bewertung Nays an aktuelle Konjunkturen aufzeigt.⁵⁰ Ausgehend von der Gleichzeitigkeit der Entstehung der *Scheibenbilder* mit der „in- und ausländische[n] Anerkennung“ Nays als einem „der wichtigsten deutschen Künstler“ und angesichts dieser Meinungswende deutete Walter Grasskamp die „Polemik“ um Nays *documenta*-Beitrag als „das Ende der ersten Konsolidierungsphase westdeutscher Kunst nach dem Krieg im Zeichen der ‚Abstraktion als Weltsprache‘.“⁵¹ Eine Verbindung zu zeitgenössischen Konjunkturen wurde auch über die Mitte der 1950er Jahre umgesetzte dekorative Funktion der abstrakten Kunst hergestellt.⁵²

Neben den beschriebenen Widersprüchen in der Einordnung Nays ist es bemerkenswert, dass sich diese zugleich als Widersprüche zwischen der Literatur zu Nay und kunsthistorischen Überblicksbetrachtungen abzeichnen. Es wird auch deutlich, dass zwischen der künstlerischen Einordnung und der Beurteilung im Kontext kulturpolitischer Anliegen unterschieden werden muss. Insgesamt kann vorweggenommen werden, dass Nay nicht der Einzelgänger war, als den er sich darstellte, und nicht die absolute Sonderrolle besaß, die ihm

48 HEUSINGER VON WALDEGG, J.: *Autonome Farbe – autonomer Betrachter*, 1998, S. 173.

49 Vgl. dazu etwa ebd., S. 173f., sowie THOMAS, K.: *Zweimal deutsche Kunst nach 1945*, 1985, S. 20f.

50 Vgl. dazu THOMAS, K.: *Zweimal deutsche Kunst nach 1945*, 1985, S. 103, sowie dies.: *Kunst in Deutschland seit 1945*, 2002, S. 62. Vgl. auch SCHWARZE, D.: *Die Kunst der Inszenierung*, 2009. Zu den Dokumenten der Auseinandersetzung siehe: *Bilder und Dokumente*, 1980, S. 251–260.

51 GRASSKAMP, W.: *Künstlerbiographien*, 1986, S. 489f.

52 Vgl. dazu THOMAS, K.: *Kunst in Deutschland seit 1945*, 2002, S. 60 und 62, DAMUS, M.: *Kunst in der BRD*, 1995, S. 139–142, sowie HEUSINGER VON WALDEGG, J.: *Autonome Farbe – autonomer Betrachter*, 1998, S. 180–182.

mitunter zugeschrieben wurde. Seine Position ist in beiden Hinsichten individuell zu beschreiben. Die Kontextualisierung seiner Künstlertheorie gibt dafür Anhaltspunkte. *Vom Gestaltwert der Farbe* ist damit auch als Zeugnis künstlerischen Selbstverständnisses aufzufassen, denn Künstlerschriften und Kommentare dienten (auch) als Medium der Selbstinszenierung und Außenwirkung.

Der dritte Teil THEORIE UND PRAXIS skizziert daher zuerst die Aufgaben und Probleme solcher Kommentarliteratur, um daraufhin Nays Haltung hinsichtlich der Theoriebildung, die Bedeutung der Reflexion für sein künstlerisches Werk und den Stellenwert von *Vom Gestaltwert der Farbe* zu beschreiben (III.1 und 2). Als Quellen hierfür dienen das Buch selbst, die auf Grundlage des Nachlasses Nays vom Deutschen Kunstarchiv in Nürnberg herausgegebene Publikation *Ernst Wilhelm Nay. 1902–1968. Bilder und Dokumente* (1980), welche Texte, Briefe von ihm und seinen Zeitgenossen sowie Zeitungsbeiträge wiedergibt⁵³, der Nachlass Nays im Deutschen Kunstarchiv Nürnberg sowie das *E. W. Nay-Lesebuch* (2002)⁵⁴, das Schriften, Aufzeichnungen, Reden und Briefe der Jahre 1931–1968 versammelt. Soweit dort abgedruckt, wurden Quellen nach diesen leichter zugänglichen Publikationen zitiert. In diesen Zusammenhang gehören auch die Aufsätze zu Nay und seinem Werk von Elisabeth Nay-Scheibler.⁵⁵ Der Abschnitt schließt mit einer knappen Betrachtung der Beziehung Nays zu Werner Haftmann, dessen Argumentationen Nays Gedanken nahestanden und der eine besondere Rolle nicht nur in der Rezeption einnimmt.

53 Vgl. *Bilder und Dokumente*, 1980.

54 Vgl. CLAESGES, M.: *Lesebuch*, 2002.

55 Neben ihren Beiträgen, die das Werkverzeichnis der Ölgemälde kommentieren (SCHEIBLER, A.: *Werkverzeichnis der Ölgemälde*, 1990), sei auf die Aufsätze *Zu den Schriften von E. W. Nay* (1985) und zur *Literatur, die Nay liebte* (2004) hingewiesen; vgl. auch dies.: *E. W. Nay aus der Nähe*, 2002, sowie die *Einführung* zum *Lesebuch*, 2002, S. 6–9.

Im Anschluss daran wird *Vom Gestaltwert der Farbe* als Künstlerschrift vorgestellt und beschrieben (III.3). Ziel ist aber weder eine erschöpfende Diskussion des Problems der Gattungsbestimmung von Künstlerpublikationen noch eine definitive Einordnung von Nays Buch. Stattdessen wird es anhand der vor diesem Hintergrund herausgearbeiteten Kriterien näher beschrieben. Das Buch wird hier erstmals im Rahmen der Kunstpublizistik gesehen, lediglich der 1999 von Bernd Evers verantwortete Katalog *Die Lesbarkeit der Kunst* führt *Vom Gestaltwert der Farbe* in diesem Kontext auf, wobei sich die Ausführungen auf die Entstehung des Buches und einen kurzen inhaltlichen Abriss beschränken, ohne auf den kunstpublizistischen Kontext einzugehen.⁵⁶

Die darauf folgende inhaltliche Analyse des Textes stellt seine zentralen Themen und Motive vor (III.4 und 5). Diese eng am Text erfolgte Deutung stellt den ersten Schritt zu seinem Verständnis dar und liefert die Grundlage für die weiteren Betrachtungen. Dieses Vorgehen einer zuerst textimmanenten inhaltlichen Analyse folgt einer Forderung, die Felix Thürlemann und Reinhard Zimmermann hinsichtlich des Umgangs mit der Kunsttheorie Wassily Kandinskys formulierten: Thürlemann wendet sich gegen die „weitverbreitete Praxis, einzelne, aus dem Kontext gerissene Aussagen eines Künstlers bei der Interpretation seiner Werke zu verwenden“, denn „die Verwendung solcher Aussagen setzt [...] voraus, dass ihre Bedeutung zuvor in ihrem ursprünglichen Kontext bestimmt worden ist.“⁵⁷ Auch Zimmermann kritisiert, dass die Kunsttheorie Kandinskys zwar herangezogen werde, dabei jedoch „in den wenigsten Fällen“ als ein „eigenes Untersuchungsobjekt“ galt, sondern indem „Elemente der Theorie in den Arbeiten über seine Werke vor allem als Erläuterungen zu seiner

56 Vgl. EVERS, B.: *Die Lesbarkeit der Kunst*, 1999, darin: LANGENBERG, R.: Ernst Wilhelm Nay. *Vom Gestaltwert der Farbe*. Fläche, Zahl und Rhythmus, S. 113–115 (Kat.-Nr. 46). Der Katalog liefert technische Angaben (Publikationsjahr, Verlag, Format, Seitenanzahl, Besonderheiten der Ausstattung, Standortsignaturen) sowie Abbildungen zu zahlreichen Publikationen. Zu neueren Künstlerpublikationen, vor allem seit den 1960er und 1970er Jahren, vgl. die Publikationen des NMWB – Neues Museum Weserburg Bremen.

57 THÜRLEMANN, F.: *Kandinsky über Kandinsky*, 1986, S. 29.

Kunst“⁵⁸ erscheinen. Eine solche Benutzung wurde oben auch für Nays Schriften festgestellt. Doch, so Zimmermann, „wer eine angemessene Würdigung der Kunst Kandinskys anstrebt, muß seine Schriften aufmerksam studieren“⁵⁹, was auf die Beschäftigung mit anderen Künstlerschriften übertragbar ist. Dazu sei es selbstverständlich, die Aussagen von Künstlerschriften „auf Konsistenz, eventuelle Widersprüche, ja auch auf Glaubwürdigkeit hin“ zu prüfen, was nicht bedeute, dass sie einen „von vornherein eingeschränkten Aussagewert“⁶⁰ hätten, dieser könne nicht pauschal beurteilt werden. Erst die inhaltliche Erschließung von Künstlertheorien ermögliche schließlich die Erklärung von Kunstwerken, insbesondere moderne, vor allem abstrakte Kunstwerke seien nicht „in der Lage, sich selbst zu erklären.“⁶¹

Unabhängig von einer Beurteilung geht es also darum, die im Text enthaltenen Gedanken nachzuvollziehen und zu vermitteln. Grundsätzlich gibt es keine ‚unverständlichen‘ (Künstler-)Texte, sondern man muss sie ‚nur‘ verstehen (wollen) und verständlich machen. Das Verstehen dieser Texte ist die Voraussetzung, um die in ihnen enthaltenen Aussagen auch für das Werk eines Künstlers und im Hinblick auf seine Kontextualisierung nutzbar zu machen. Dabei ist Nicht-Verstehen allein kein Ablehnungsgrund, weshalb die pauschalisierende Rede von der ‚Unverständlichkeit‘⁶² von Künstlertexten zu disqualifizieren ist. Treffender müsste man allerdings von einer nicht bestehenden ‚Unerklärbarkeit‘ von Künstlertexten sprechen, denn selbst wenn es nicht gelingt, einen Text oder eine Theorie verständlich zu machen, so kann man doch erklären, *warum* das so ist, woran die Deutungsbemühungen gescheitert sind und worin die Ursachen dafür liegen. Folgt man Zimmermann, gehört es nämlich „gerade zur Auf-

58 ZIMMERMANN, R.: Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky, 2002, Bd. 1, S. 20.

59 Ebd., S. 56.

60 Ebd., S. 93. Deshalb sei „[j]ede Künstler- bzw. Kunstwerksmetaphysik, die den Quellen- bzw. Aussagewert der Künstlertheorie a priori bewerte[n]“ will, abzulehnen, denn Künstlertheorien müssen dahingehend jede für sich betrachtet werden.

61 Ebd.

62 HARRISON/WOOD: Einführung, 2003, S. 11.

gabe des Wissenschaftlers, Dinge, die nicht unmittelbar verständlich sind, dem Interessierten zugänglich zu machen.“ Dazu müssten auch eventuell widersprüchliche oder irrationale Äußerungen akzeptiert werden, denn sie vermindern nicht die grundsätzliche „Relevanz der gedanklichen Substanz“, und auch ihre teilweise „eigenwillige Form [...] darf nicht von ernsthafter Beschäftigung abhalten.“ Ebenso wie die Deutung und „geistesgeschichtliche Relevanz“ philosophischer, dichterischer oder theologischer Texte nicht von ihrer „mehr oder weniger hermetischen Verfassung“ abhängen, müsse dies auch für Texte von Künstlern gelten. Die Aufgabe bestehe darin, „herauszufinden, welche geistigen Gehalte in ihnen aktualisiert sind und was sie für ein Verständnis der Kunst ihres Verfassers beitragen können.“⁶³ Schuster konkretisiert dies, indem er die Bedeutung der Theoriebildung, neben der Beschäftigung mit dem bildnerischen Werk, gerade in ihrer Aussagekraft über das geistes- und kulturgeschichtliche Umfeld und die „Hoffnung und Ansprüche [...] der] Zeit“⁶⁴ sieht.

Umgekehrt hoben Charles Harrison und Paul Wood die Bedeutung des kunst- und kulturgeschichtlichen Kontexts für das Verständnis von Künstlerschriften hervor. Auch sie gestehen ein, dass ein Großteil der modernen Kunstliteratur „schwer verständlich“ sei, und führen dies unter anderem darauf zurück, dass die moderne Kunst „weitgehend ein Spezialistenunternehmen gewesen“ sei: Die „Erfahrung des modernen Künstlers [sei] zum großen Teil eine Erfahrung von technischen Problemen und Möglichkeiten“ gewesen, weshalb die Theorien oftmals technische Verfahren beschreiben oder die „Bedeutsamkeit bestimmter Maleffekte“ beweisen. Laien könnten diese Ausführungen oft nicht nachvollziehen. Es sei jedoch „ein Gemeinplatz, zu sagen, diese Theorie sei unverständlich.“ Um den Sinn der Texte zu erfassen, müsse man sich allerdings, erstens, „die Vorstellung einer konkreten Wirkung erarbeiten, die der Künstler-Autor einst für selbstverständlich hielt“ und sich „die entsprechende Kunst vergegenwärtigen.“⁶⁵ Die

63 ZIMMERMANN, R.: Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky, 2002, Bd. 1, S. 56.

64 SCHUSTER, P.-K.: Kunst im Kontext, 1980, S. 8.

65 HARRISON/WOOD: Einführung, 2003, S. 11, vgl. S. 12.

zweite Voraussetzung, um diese Texte zu verstehen, sei das Herstellen eines Kontexts. Sein Fehlen stelle eine „große Hürde beim Studium der modernen Kunst“ dar, und weit gravierender als die Loslösung der Theorie von der künstlerischen Praxis sei, dass „das Studium der modernen Kunst [...] isoliert vom Studium der Geschichte betrieben wird – auch und gerade wenn es sich der Kunsttheorie widmet.“⁶⁶ Denn gerade „das, was zunächst als Spezialistendisput über technische Fragen erscheinen mag“, sei bei genauer Betrachtung „oft nur als spezifische Form eines größeren Problems begreifbar.“⁶⁷ So erweisen sich technische Fragen und vermeintlich kunstspezifische Ideen nicht selten, aber oft erst im überschauenden Rückblick, als Ausdruck gesamtgesellschaftlicher und zeitgenössischer (kunst-)philosophischer Problemlagen. Aus diesem Grund müssen die historischen Bedingungen einbezogen werden, denn erst aus ihnen „beziehen die technischen Fragen künstlerischer Praxis ihre ansonsten oft unerklärliche Bedeutsamkeit“; umgekehrt schärfe wiederum „die kritische Erfahrung von Kunst das Verständnis geschichtlicher Prozesse.“⁶⁸ Die Anliegen der Künstlertheorien sind damit „sowohl als Beiträge zu einem sich entwickelnden Korpus von Kunstideen als auch als Auseinandersetzung mit einer ständig sich wandelnden Welt“ zu begreifen, womit die Texte wiederum „für sich verständlicher werden.“⁶⁹

66 Ebd., S. 12. Als weitere Hürden nennen HARRISON und WOOD das Problem des Zugangs (Publikation, Fremdsprachigkeit) und das Verständnis dieser Quellen; vgl. dazu ebd., S. 7, wo sie auch die Bedeutung der „Kunstliteratur“ als einer „massiven Hilfsquelle“ betonen.

67 Ebd.

68 Ebd. Dies ist keine neue Erkenntnis. Auch die hier an späterer Stelle besprochenen Texte von Hans Sedlmayr, Arnold Gehlen und Jean Gebser sahen die Kunst und ihre Erscheinungsformen als ein deutliches Zeichen für die Entwicklung und Veränderung der Welt und die „Wandlungen“ (Gebser) des Bewusstseins; vgl. SEDLMAYR, H.: Verlust der Mitte, 1948; GEBSER, J.: Ursprung und Gegenwart, Erster Teil: Die Fundamente der aperspektivischen Welt, 1949, Zweiter Teil: Die Manifestationen der aperspektivischen Welt, 1953; GEHLEN, A.: Zeit-Bilder, 1960.

69 Ebd., S. 11.

Die KONTEXTUALISIERUNG (IV) von *Vom Gestaltwert der Farbe* in motivischen, historischen, kunsttheoretischen und philosophischen Zusammenhängen dient damit der weiteren Deutung des Textes. Sie vertieft und erweitert die Bedeutung der zentralen Motive und Anliegen und dient damit, vor dem Hintergrund der Verständnisschwierigkeiten gegenüber Künstlerschriften, seinem Verständnis. Gleichzeitig ergibt sich daraus die kunsttheoretische Einordnung sowohl des Textes als auch Nays als Künstler in seiner besonderen (kunst-)historischen Zwischenposition, die auch den Inhalt der Schrift prägt. Da eine solche Kontextualisierung ein Überdenken und Erweitern der anfänglichen Analyse notwendig macht, wird immer wieder auf den Text Nays reflektiert. Auf diese Weise verschränken sich Textdeutung und -positionierung, Theoriebildung und Zeitgenossenschaft zu einem Gesamtbild. Dass ein solches Vorhaben zu einem bisher wenig beachteten Gegenstand mitunter mehr Fragen aufwirft, als es Antworten gibt, liegt in der Natur der Sache. Es entstehen Ansätze für weitere, vertiefende und fokussiertere Untersuchungen, die im Schlussteil knapp skizziert werden (V).

Die Kontextualisierung des Textes baut auf seiner Deutung und den dort herausgearbeiteten Kernaussagen auf. Die von Nay an die Kunst herangetragenen Anliegen sind die Verbildlichung der Raumerfahrung des zeitgenössischen Menschen und die Bereitstellung von Verständigungsmitteln durch das Bild. Da der erste Anspruch die Künstlertheorie Nays bestimmt, geht deren weitere Deutung von der Frage aus, wie der Raum im Bild erfasst wird. Nay stellt seine formale bildkünstlerische Methode als dasjenige Mittel vor, um diese Raumerfahrung umzusetzen. Deshalb werden diese formalen Überlegungen in ihren zentralen Gedanken aufgenommen und im Hinblick auf diese spezifische Darstellungsaufgabe erläutert.

Die dem zugrunde liegende Erkenntnisfunktion des Bildes und Nays Konzept des Bildes als Medium der Raumgestaltung werden im ersten Kapitel des vierten Teiles mithilfe kunstphilosophischer Theorien und der zeitgeschichtlichen Rahmenbedingungen erläutert (IV.1). Ausgangspunkt ist das Motiv der Suche nach einem neuen ‚Weltbild‘ angesichts der als solche empfundenen ‚Stunde null‘ und des Orien-

tierungsverlustes des Menschen. Das zweite Teilkapitel stellt die Einflüsse vor, denen die bei Nay verarbeitete Raumerfahrung eines ‚Weltganzen‘ unterliegt (IV.2). Hierfür sind die Vorstellung eines neuen, naturwissenschaftlichen Weltbildes sowie die historisch-politische Neuordnung der Welt von zentraler Bedeutung. Insbesondere der geopolitische Aspekt spiegelt sich in der Rede von einer ‚Unenteilbaren Welt‘ wider. Die Vorstellung von und die Sehnsucht nach weltumfassender Zusammengehörigkeit äußerten sich außerdem in der Etablierung der abstrakten Kunst als ‚Weltsprache‘. Unter Einbeziehung dieses Hintergrundes geht das dritte Kapitel auf das Anliegen Nays ein, mit Bildern Verständigungsmittel bereitzustellen (IV.3).

Aus der Fokussierung auf diese ‚inhaltlichen‘ Aufgaben des Bildes ergeben sich die Quellen, die zur Kontextualisierung des Textes herangezogen werden. Dabei geben weniger ästhetisch-kunsttheoretische Schriften, als vielmehr Berührungspunkte mit zeitgenössischen Debatten Aufschluss über Nays Anliegen. Herangezogen werden daher neben Sekundärquellen zur Kunst- und Kulturgeschichte der 1940er und 1950er Jahre Dokumente wie die Protokolle der *Darmstädter Gespräche*, Reden und Aufsätze von Künstlern, Kritikern und Kunsthistorikern sowie zeitgenössische und zeitgenössisch rezipierte Texte. Auf diese Weise wird das Entstehungsumfeld von *Vom Gestaltwert der Farbe* skizziert und ein motivisches und thematisches Netz gesponnen, aus dem heraus der Text verständlich wird.⁷⁰ Dabei ergibt sich aus der Biografie Nays, insbesondere seiner Prägung in der Zwischenkriegszeit, seiner ‚Belesenheit‘ und der Kenntnis anderer Schriften und nicht zuletzt aufgrund inhaltlicher Bezüge eine Erweiterung des Fokus auf

70 Die Diskussion solcher Bezüge geht von ihrem generellen Vorhandensein aus: Eine Künstlerschrift ist immer auch ein ‚Text an sich‘ und bewegt sich als solcher innerhalb eines ‚Textuniversums‘, ist mit anderen Texten verbunden, nimmt Motive auf und stellt selbst ein Angebot dar; vgl. STIERLE, K.: *Werk und Intertextualität*, 1983, S. 7–16.

die Moderne des frühen 20. Jahrhunderts und die Zwischenkriegszeit sowie bis in die 1960er Jahre hinein.⁷¹ Zu vielen Autoren und Beiträgen ließen sich Verbindungen zu Nay herstellen, auf die an gegebener Stelle hingewiesen wird. Generell sind Bezugnahmen aber inhaltlich motiviert. Dies fußt auf einem Verständnis von Intertextualität als umfassender „qualitative[r] Bezugnahme auf sämtliche Arten von bedeutungstragenden Äußerungen.“⁷² Dies scheint auf den ersten Blick Beliebigkeit zu befördern, setzt aber tatsächlich das Vorhandensein ‚qualitativer‘, also inhaltlich-motivischer Bezugnahmen voraus und ermöglicht zugleich, alle Arten von Quellen und Medien einzubeziehen. Auch wenn bei diesem Vorgehen nicht jeder inhaltlich plausible Bezug bis ins Detail als Bezugnahme Nays nachgewiesen wird, müssen inhaltliche Parallelen und Assoziationen historisch möglich und in gewisser Weise naheliegend sein.⁷³ Diese Bezüge können auch medienübergreifend stattfinden. In dieser Beziehung von Kunst und Künstlerschriften gehören letztere sowohl dem Bereich der bildenden Kunst an – als ihr Kommentar und als künstlerische Äußerung –, als auch als Text dem Bereich der Literatur. Das Problem der Künstlerpublizistik verlangt also, verschiedene Disziplinen heranzuziehen, denn ihr würde weder eine ausschließlich von der bildenden Kunst ausgehende Lesart gerecht, noch eine rein literaturwissenschaftliche

71 Nays ‚Belesenheit‘ wurde von der Rezeption verschiedentlich herausgestellt; vgl. GRÄSEL, F.: Erinnerungen an den Lehrer E.W. Nay, 1980, S. 244, 246; KLÜSER, B.: Ein Brief zu Nay und Beuys, 1980, S. 32; MÜLLER-FREIENFELS, W.: Maß für Maß in Hofheim, 1980, S. 25; SCHMIDT, D.: Gestaltwert der Farbe, 1980, S. 249; LANGENBERG, R.: Vom Gestaltwert der Farbe, 1999, S. 113; vgl. auch NAY-SCHIEBLER, E.: Literatur, die Nay liebte, 2004, sowie den Brief Nays an Der Tagesspiegel, Feuilletonredaktion, Heinz Ohff. o. O., 6.12.1962, abgedr. in: Bilder und Dokumente, 1980, S. 185f.

72 ACZEL, R.: Intertextualität und Intertextualitätstheorien, 2008, S. 330f.

73 Vgl. ebd. Was nicht bedeutet, dass dies völlig entfällt; wo sich Hinweise auf eine Lektüre bzw. Rezeption durch Nay finden, werden diese selbstverständlich angeführt und belegt.