

Zu zwei Bildern von Max von Mühlenen

Autor(en): **Adrian, Mark**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **36 (1949)**

Heft 6: **Individuelle Wohnhäuser**

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-28343>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Zu zwei Bildern von Max von Mühlener

Von Mark Adrian

Eines der Hauptprobleme der Malerei: mit Bildmitteln räumliche Wirkung zu schaffen, bleibt auch in der modernen Kunst unerschöpfbar und erfährt gerade hier immer wieder neue Lösungen. Es geht nicht darum, Erscheinung der Wirklichkeit in Fläche zu bannen, so daß sich die Raumpfindung dann als Folge einstellt, sondern darum, den Raum mit Mitteln zu schaffen, die im Wesen des Bildes begründet sind, Räumliches aus dem Spiel mit Flächem zu erzeugen, also den Zusammenhang zwischen dem zu gestaltenden Motiv und der Form, in der die Gestaltung sich bietet, der Bildform, spürbar zu machen. Die Farbe als reines, bildmäßiges, «flaches» Ausdrucksmittel hat dabei eine neue Bedeutung erlangt.

Zu den jüngeren Schweizer Malern, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, in das Wesen der Farbe einzudringen, die optischen Eigenschaften und Wirkungsmöglichkeiten zu ergründen, und die der Farbe ein großes und möglichst freies Wirkungsfeld einräumen, zählt auch der Berner Max von Mühlener. Zwei seiner jüngsten Werke sollen hier der näheren Beachtung zugeführt werden.

Die Gestaltungsart, die uns beschäftigen soll, mag kurz beschrieben sein: Auf den Bildern stehen reine, ungedämpft leuchtende Farbflächen von verschiedener Ausdehnung und Form nebeneinander, sind als farbige Stücke lückenlos ineinandergefügt, fast glasscherbenartig verstrebt. Die Farben sind der Intensität und der Qualität nach alle gleich, sie sind voll und ruhig. Keine Farbe ist im Sinne des Hell-Dunkels oder der Qualität (stumpf – leuchtend) wesentlich abgewandelt. Kraftvolle reine Farbe steht neben kraftvoller reiner Farbe ohne leeren Zwischenraum. Die Farben, welche vorkommen, sind Purpur- und Karmin- bis Zinnoberrot, Orange und in kleineren Mengen Gelb, vor allem dann kräftiges Ultramarinblau oder dunkles Kobalt, zuweilen lichtetes Violett, in einigen Bildern gar kein, in andern mehr oder weniger Grün, festes, leuchtendes Grün. In einzelnen Fällen kommen Schwarz und Weiß und einige der genannten Farben vor. Kaum oder selten verwendet werden Mischfarben, wie Braun, Olivgrün, Ocker usw. Häufig ist der Gegensatz Blau und Rot. Wohl wechseln in den verschiedenen Bildern die Werte einer Farbe, und es gibt auch im gleichen Bilde in derselben Farbe feine Unterschiede; immer aber bleibt der Grundcharakter einer Farbe so klar, daß man sie einfach mit Rot, Blau oder Violett bezeichnen kann.

Keine Farbe ist nach naturalistischen Gesichtspunkten, etwa nach Licht und Schatten oder nach luftperspektivischen Forderungen abgewandelt. Licht und Luft sind

ausgeschaltet. Wohl sind Gegenstände und menschliche Figuren dargestellt, jedoch in anderer als ihrer wirklichen Erscheinungsfarbe (sofern man von einer «wirklichen» Erscheinungsfarbe überhaupt sprechen darf), und ihre Form ist nicht im Gedanken gezeichnet, sie als Lichterscheinungen vor uns erstehen zu lassen.

Die Tatsache der reinen, flächigen Farbe läßt uns an Henri Matisse denken. Schon er, der Hauptvertreter der «Fauves», jener Gruppe französischer Maler, die die impressionistische Gestaltungsweise und die damit verbundene Zerlegung der Farbe überwand, ist bestrebt, die Farbe wieder in großen ruhigen Flächen wirken zu lassen. Auch er verzichtet auf Licht und Schatten, auf diese wichtigen Gestaltungsmittel, die seit der Renaissance, und in zurückhaltender Form sogar schon in gotischer Zeit, den Ausdruck des Räumlichen und Körperlichen ermöglichten. Matisse will nicht mehr, wie die Impressionisten, augenblickliche, durch Raum, Ort, Tages- und Jahreszeit und durch das Verhältnis des Lichtes bedingte Erscheinung festhalten. Nicht die Erscheinung der Dinge, nicht der Lichtzustand der Wirklichkeit interessiert ihn, auch nicht die Materie, wie sie etwa Courbet fesselte; er will die sichtbare Welt allgemeiner, zusammengefaßter wiedergeben, in einer Form, die über dem Augenblick stehen soll. Ihm geht es darum, die Dinge in dekorative Beziehung zueinander zu setzen, sie von ihrem räumlichen, sachlichen und an allerlei Umstände gebundenen Zustand zu befreien, sie nach ihrer Bedeutung als dekorative Form und Farbe zu behandeln. Ein Bildthema bei Matisse heißt nicht mehr: Lichtverhältnisse in einem Raum, Beschaffenheit des Lichtes auf einem Akt, oder: das Wesen verschiedenartiger Materie nebeneinander, sondern z. B.: rosiger Frauenleib auf gestreiftem Sofa, dazu weißer Blütenstrauß in ockergelber Vase vor roter Zimmerwand usw. Das Räumliche ist höchstens ausgedrückt in der Überschneidung, im Hintereinander der Dinge und in der Führung der Linien und Umrisse, die Teile einer farbig gleichmäßigen Fläche in verschiedene räumliche Lage zu drücken vermögen. Matisse sucht wieder eine malerische Ausdrucksform, die der Natur des Bildes entspricht, d. h. der Natur einer ebenen Fläche von bestimmtem Format, die farbig gestaltet werden soll. Die gestaltete Bildfläche soll an und für sich schon das Auge entzücken, ohne daß man etwas Vermittelndes, wie die Wirklichkeit zum Vergleich herbeiziehen muß.

Das Bedürfnis, sich durch reine und breit vorgetragene Farbe und unter Ausschluß von Licht und Atmosphäre auszudrücken, ist in der Zeit nach Cézanne, Gauguin und van Gogh überhaupt groß geworden. Das Interesse der Maler für die Farbe an sich tritt immer mehr her-

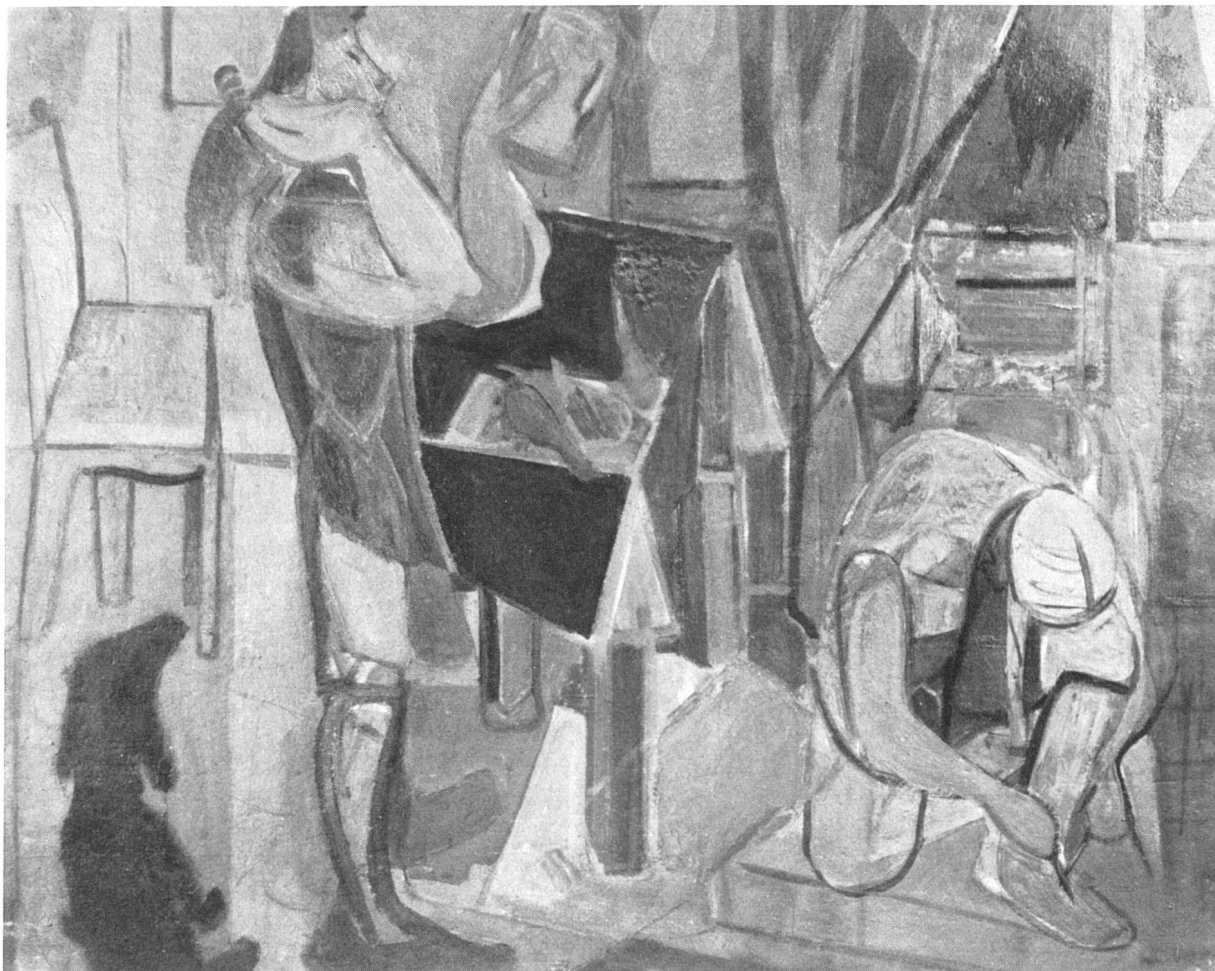


Photo: Thierstein, Bern

Max von Mühlhausen, *Intérieur mit zwei Figuren* / *Intérieur* / *Interior with two figures*

vor. Einige der «Fauves» zeigen zugleich auch, daß es den Mittelweg gibt, grundsätzlich zwar mit reinen, flächig dargebrachten Farben zu gestalten, aber dabei vom Erscheinungsbild der Wirklichkeit auszugehen, so etwa Albert Marquet, Othon Friesz, Maurice Vlaminck und André Derain in ihren «fauvistischen» Werken.

Aber nicht in dieser Richtung bewegt sich Max von Mühlhausen. Schon mit Matisse kann man bei ihm nur das eine vergleichen, daß er die Farbe rein und als bildhaftes, flächiges Element verwendet. Matisse geht aber von der Eigenfarbe der Dinge aus und sucht in ihr dekorative Werte. Bei andern Malern der jüngsten Vergangenheit ist jedoch vor allem das Bedürfnis erwacht, Lösungen zu finden, die der Farbe größtmöglichen Raum für Ausdruck geben. Die Farbe soll ein unabhängiges Gestaltungsmittel, eine vom Künstler erdachte, ihre eigene Sprache sprechende Ausdruckskraft sein. Das Bestreben Max von Mühlhausens ist von dieser Art. Auch bei ihm suchen wir vergebens nach Ausgangspunkten, um vom Erscheinungsbild der Wirklichkeit her die Bilder beurteilen zu können. Wir fühlen, daß es um die Farbe geht, daß wir uns ihr überlassen müssen, um in die Bilder einzudringen.

Da ist das Bild eines Interieurs mit zwei Mädchenfiguren und einem Hund. Vor roten Flächenstücken, die im linken Bildteil feurig und leuchtend sind, im rechten zu etwas dumpferem Glühen und zu Werten gemäßigt werden, die sich zwischen Braun, Dunkelrot, Purpur und Rotviolett bewegen, stehen zwei blaue Gestalten. Die eine steht vor einem Tisch, dessen Oberfläche bis auf ein an der vorderen Tischecke hellrot gelassenes Viereck dunkelpurpurn und dunkelrot ist. Das über die vordere Tischkante herabhängende Tischstück ist schwarz. Die dreieckförmige faltige Aufwerfung an der entfernteren Tischecke ist von zartem reinem Violett, der auf der rechten Seite herabhängende Tuchteil dunkelrot. Dunkelblau, Violett und Preußischblau finden wir an den Tischbeinen. Das Preußischblau des vordersten Tischbeines ragt in leuchtendes Gelborange hinein. Zwischen diesem Gelborange und den Beinen der stehenden kobaltblauen Figur liegt eine grünblaue Fläche. Der Stuhl links im Bild ist vom selben feurigen Rot wie seine Umgebung. Er besteht nur aus blauen Konturen. Der Hund links unten ist zur Hälfte dunkelblau, zur Hälfte schwarz. In der rechten Bildhälfte leuchtet aus dem Braun, Dunkelrot und Rotviolett des Hintergrundes nur eine kleine Stelle so feurig brennend wie das Rot

in der linken Bildhälfte. Die kniende Figur rechts und die Stuhllehne dahinter sind blau.

Die freie Farberfindung an und für sich scheint uns nicht neu zu sein, und indem wir Beispiele dafür aus dem Anfang unseres Jahrhunderts suchen, denken wir etwa an die Expressionisten der «Brücke» in Deutschland. Auch sie entschließen sich ja, die Verpflichtung gegenüber der äußerlichen Erscheinung der Welt aufzugeben und wieder mehr den reinen Ausdrucksmöglichkeiten der Farbe, der Form, der Linie nachzuspüren. Das Bild soll eine selbständige Schöpfung, eine Erfindung des Malers sein. Doch erscheinen ihre Schöpfungen eher wie augenblickliche Eingebungen, und es wäre schwierig, daraus Gesetzmäßiges für eine neue Ausdrucksform der Malerei zu ziehen. Eher scheinen Maler wie Georges Rouault und Paul Klee der Farbe neue Möglichkeiten zu eröffnen.

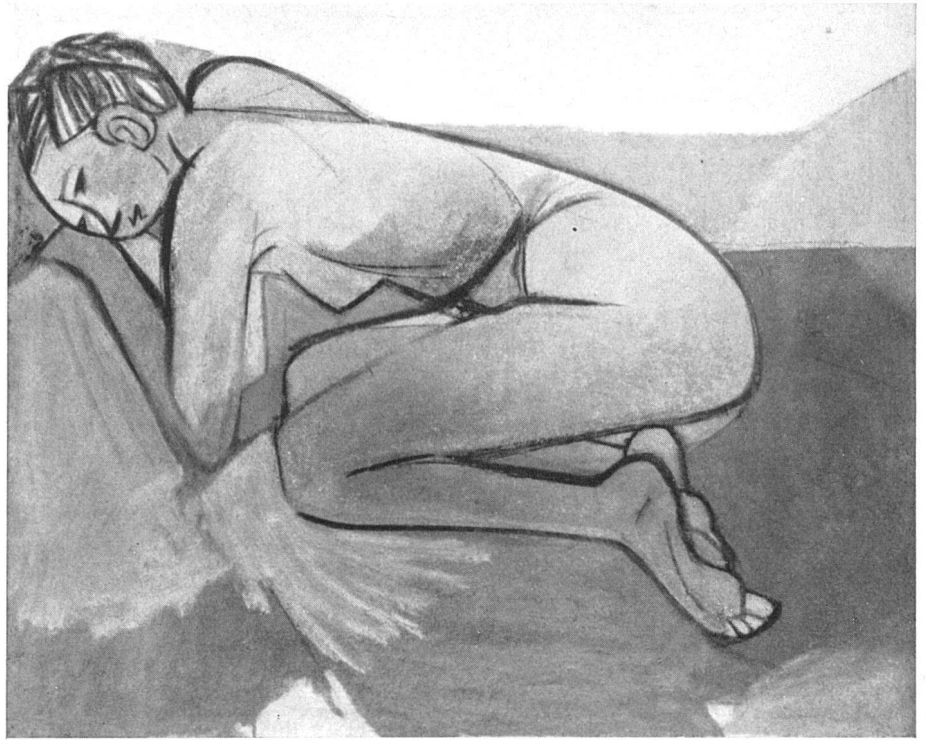
Schon Rouault setzt reine Farbenstücke fast wie Gläser zusammen. Um jeder Farbe ihren abgegrenzten Ausdrucksbereich zu geben, um sie in ihrer Form als abstraktes Bildmittel zu unterstützen und ihr reines Farbsein zu erhöhen, umgibt er sie in vielen Werken mit dunkeln Einfassungen.

Was aber die Farbzusammensetzungen Max von Mühlenens von denjenigen Rouaults unterscheidet, ist ein gewisser konstruktiver Charakter. Bei Rouault ist mehr Gefühlsmäßiges, eine bestimmte seelische Haltung Betonendes spürbar, während bei Max von Mühlenens alles einer formalen Gesetzmäßigkeit, einer bestimmten sachlichen Grundanschauung unterworfen zu sein scheint. In dem Bild mit den zwei blauen Figuren sind die Farbflächen nicht beliebig aneinandergesetzt. Sie sind wie nach einem Gesetz zusammengebaut. Die Farbflächen haben meist gerade verlaufende Ränder. Man bemerkt beispielsweise waagrecht und senkrecht verlaufende Richtungen, dann schräg eingefügte Flächen. Man spürt eine Konstruktion im ganzen. Richtungen setzen sich über verschiedene Farbflächen hinweg fort; man kann Gerade verfolgen, die nach einer Unterbrechung irgendwo wieder weitergehen. Es gibt Wiederholungen von Winkeln und Wiederholungen von Kurven. Es gibt viele parallel verlaufende Gerade, und in dem betrachteten Bilde fällt auf, wie in die waagrecht liegenden Parallelen der Stuhloberfläche links und der Stuhllehne rechts die schräg gerichteten Parallelen der Tischplatte eingreifen. Die leichte Abdrehung des Tisches von der waagrechten Richtung erweckt in uns plötzlich ein räumliches Gefühl, und je mehr wir jetzt die Farbflächen daraufhin betrachten, desto mehr spüren wir ihre Beziehung zu den Formen und zu den Gesichtspunkten, nach welchen diese gestaltet sind.

Auch bei Rouault sind die Formen auf einen bildmäßigen Ausdruck hin gestaltet. Sie entsprechen nicht dem Erscheinungsbild der äußeren Wirklichkeit; sie sollen der freigeschaffene Ausdruck für etwas sein, das der

Künstler empfindet. Sehen wir aber, wieviel uns die Formen bei Max von Mühlenens zu geben vermögen, wohin wir durch ihre Betrachtung gelangen. Das Bild eines weiblichen Aktes soll uns dazu dienen.

Die Körperhaltung drückt nichts Deutliches aus. Man wird nicht an das eigene Körpergefühl erinnert, auch an keinen besonderen seelischen Zustand. Der Mensch wird übergangen. Die Lage scheint wichtiger. Wie der menschliche Körper räumlich in der Umgebung gelagert ist, wird ausgedrückt. Bewußte Vereinfachung in der Zeichnung ist deutlich, ihr konstruktiver Charakter. Langgeschwungene Linien wechseln mit kurzen Bogenstücken und Geraden und überschneiden sich gegenseitig. Ein Suchen nach Formbeziehungen ist spürbar: eine Form ruft die andere, ein Linienzug den andern. Der menschliche Körper ist in konstruktiven, elementaren Formen dargestellt. Linien und Richtungen in der Gestalt finden ihre Fortsetzung in der Umgebung. Es gibt ganze Formen und solche, die angeschnitten, die von den anderen teilweise überdeckt werden. Linien sind bald mit Farbflächen eng verbunden, bald lösen sie sich von ihnen. Es sind gesuchte Linien. Der Akt ist gleichsam mit der Umgebung verwachsen. Er ist mit der Bildfläche eins, und doch ist Räumliches angetönt. Richtungen der Linien erwecken das Element des Raumes. Der Raum ist nicht realistisch. Es entsteht nicht ein bestimmter, sondern ein «gelegentlicher» Raum. Das Räumliche ist in einzelnen Momenten ausgedrückt: Richtung des Unterarms (auf Fläche aufliegend), im Gegensatz zum Oberarm. Schwache Verschiebung der Knie (Lage auf gemeinsamer Grundfläche, aber hintereinander). Im übrigen hat die Figur starke Beziehungen zu den Besonderheiten eines Bildes: Fläche, Senkrechte, Waagrechte und Format. Körperlichkeit und Räumlichkeit der Figur sind aus flächigen Elementen geschaffen. Frei geschwungene Linien sind immer wieder durch Gerade, Senkrechte und Waagrechte mit der Rechteckform des Bildes in feste Beziehung gebracht. Eine große ruhige Form läßt sich umschreiben, wenn man der betonten Linie des Oberarms nach aufwärts fährt, der Schulterrundung und dann der Rückenlinie um das Gesäß herum folgt, mit der geraden unteren Randlinie des Oberschenkels wieder nach links geht und die Lücke zum Ellbogen hinüber in Gedanken schließt. Man kann diese Form ganz loslösen vom Zusammenhang und für sich betrachten. Dann wird der Blick in die Öffnung in der Mitte hineingezogen. Es scheint dort wie stufenweise in die Tiefe zu gehen, dort wo die angezogenen Oberschenkel, Bauch, Brust und Oberarme etwas wie einen höhlenartigen, felsigen Eingang umschließen. Man empfindet plötzlich stark die räumlichen Pläne. Alles ist aus Flächen gebaut, die sich hintereinander zu schichten und verschiedene Lagen einzunehmen scheinen. Die Figur wirkt wie die Umformung einer Mauerfläche zu einem menschlichen Körper. Die Mauerfläche ist in Stücken noch erhalten. Diese sind nach einem formenden Willen organisiert, verschoben, anders gedreht. Die Elemente der Figur sind die der aufgelösten Mauer.



Max von Mühlenen, *Kauernder Akt* /
Nu accroupi / *Crouching nude*

Photo: Thierstein, Bern

Der Raum, durch flächige Elemente ausgedrückt, scheint den Maler stark zu bewegen. Die Auseinandersetzung mit dem Wesen des Raumes, das Suchen nach einem bildhaften Ausdruck für Räumliches, ist uns ja von den Kubisten her bekannt. Georges Braque, André Lhote und andere Kubisten sind bestrebt, durch Auflösung der Dinge oder durch Zurückführung der Formen zu reinen räumlichen Gebilden das Raumbewußtsein stärker zu reizen. Bei Georges Braque geschieht es durch Tonwerte, durch verschiedene graphische Gestaltung von Flächen, durch das gelegentliche Andeuten von Ecken eines Quaders oder eines sonstigen Raumgebildes und durch die Führung von Linien und Richtungen. Bei André Lhote sind die Körper sinnlich plastisch gestaltet, und auch Landschaften bestehen aus einem plastisch wirkenden Wechsel von helleren und dunkleren Farbflächen. In Bildern Max von Mühlenens sind Farbflächen nebeneinandergefügt, die durchaus nicht plastisch wirken. Farbige Flächenstücke verschieben sich übereinander, legen sich aneinander, lassen hier eine Stelle vor dem Blick zurückweichen, dort eine andere Stelle sich abschließend davor schieben. Was das Räumliche betrifft, so ist der Unterschied zu Georges Braque oder einem Roger de la Fresnaye deutlich: es sind keine kubischen körperhaften Teilstücke zu erkennen, die tastbare Räumlichkeit schaffen würden, sondern das Spiel in die Tiefe wird der flachen Farbe und einem konstruktiven Gefüge von Linien überlassen.

Wie der Maler die Farbe betrachtet, und was für Beobachtungen er mit ihr anstellt, vermögen am besten einige Hinweise darzutun, die er selber gab: Für ihn hat jede Farbe eine ganz bestimmte, sozusagen meßbare

Kraft, eine durch Vergleich mit der andern prüfbare, besondere Wirkung. Rot, so erklärt er z. B., ist Nähe und Ferne zugleich, es vibriert räumlich, schlägt bald in Nähe und bald in Tiefe um. Es ist die Farbe, die allein imstande ist, den Raum auszudrücken. Als Beispiel führt der Maler einen glühenden Hochofen an. Blickt man in das roterfüllte Loch, so scheint das Rot an der Oberfläche, unmittelbar an der Öffnung zu haften und erweckt im selben Augenblick doch auch das Gefühl unbegrenzter Tiefe im Ofen drin. Demgegenüber ist Blau die Farbe, die Festigkeit, Gegenständlichkeit, Begrenzung gibt. In roter Umgebung schwimmt ein Stücklein Blau gleichsam als fester Körper in einem Raum. In blauer Umgebung dagegen nimmt sich ein Flecklein Rot als Fensteröffnung in einer festen Wand, als Durchblick in eine Weite aus. Die Farben Rot und Blau scheinen in der Tat den Maler am meisten zu beschäftigen. Immer wieder spielen sie eine Rolle und regt die räumliche Spannung, die sie erzeugen, zu wieder anderen Lösungen an. Aber auch auf die verkleinernde Wirkung von Grün z. B., das alles wie in nahe und beschauliche Vertrautheit rückt, macht der Maler aufmerksam. Malt man eine Landschaft, die in Wirklichkeit durch ihre Größe und Ausdehnung wirkt, grün, so erscheint sie auf der Bildfläche näher und zusammengerückter und hat ihre Weite verloren. Diese Hinweise des Malers lassen erkennen, daß seine Farbzusammensetzungen eine bestimmte erfahrungsmäßige Grundlage haben, und verraten ein malerisches Programm.

Zu welchen Teilen in den Werken Max von Mühlenens Programhaftes, Intellektuelles einerseits und persönliche Eigenwilligkeit andererseits mitwirken, könnte der Gegenstand einer weiteren Betrachtung sein.