

Walter Hess . Ausgewählte Themen der Lehrveranstaltungen des WS 1976/77

(Das Scriptum will aus der Gesamthematik bestimmte Ansätze und Ergebnisse aufgreifen und kann den Gang der Überlegungen nur sehr zusammengefaßt darstellen. Von den in Lichtbildern gezeigten Werken ist nur ein Teil erwähnt, gekennzeichnet durch [BB]. Der Zusatz A verweist auf eine Abbildung in Arnheims Buch "Kunst und Sehen". "Lit": bezieht sich auf die Literaturhinweise am Schluß des Scriptums.)

Die präsentative Form des bildnerischen Denkens in Geschichte und Gegenwart der Kunst

Der Begriff "präsentativ"

Die Phänomene der Kunst entziehen sich dem neuzeitlichen Theoriebegriff, sie sind aber deswegen nicht "irrational", denn die sprachbegrifflich diskursive Rationalität ist nicht das alleinige Medium des Denkens. Es gibt ein nicht-verbales präsentatives Denken, das mit dem Theoriebegriff der Neuzeit nicht zu fassen ist. Diesen Begriff des "präsentativen" Vermögens der menschlichen Vorstellungskraft hat Susanne K. Langer eingeführt (Lit.). Die Form aller Wortsprachen verlangt, das Gemeinte nacheinander aufzureihen, auch wenn die Gegenstände ineinander liegen.

Diese Eigenschaft des verbalen Symbolismus und die darauf sich gründende Reflexion auf die Logik des Folgerns, der Relation des Denkens zum Gedachten, heißt Diskursivität (das Durchlaufen logisch verknüpfter Vorstellungsschritte Schritt für Schritt). Nur was sich dieser Ordnung fügt, kann (nach dem wissenschaftlichen Theoriebegriff) gefragt, erkannt, gewußt werden. Ist demnach alles, was nicht in diskursive Form projiziert werden kann, für den menschlichen Geist unerreichbar, ein unfaßbares Reich emotionaler Regungen, formloser Wünsche und Befriedigungen? Dann wäre menschliches Denken nur eine winzige Insel inmitten eines Meeres von Gefühlen. Die Voraussetzung ist aber irrig, daß jeder artikulierte Symbolismus diskursiv sei.

Mit der Formung von "Symbolismen" sind die Vorgänge gemeint, in denen der Mensch überhaupt welterschließende Vorstellungen bildet, mit denen Bewußtsein sich löst aus dem direkten animalischen Zusammenhang von Anzeichen und Reaktionen. Schon die "reine Sinneserfahrung" ist ein Formierungsprozeß. Bloße Reizempfindlichkeit der Sinne würde nur ein Chaos liefern. Auge und Ohr, als Organe des ganzen leiblichen Zusammenhangs, haben bereits ihre Kategorien des Strukturierens und damit des Verstehens. Auch das Sensorium der Tiere vollzieht Formierungen der Sinnesreize, aber es bilden sich bei ihnen doch nur Systeme von Merkzeichen für zweckmäßiges Reagieren auf gegebene Situationen, es fehlt das Grundvermögen des Menschen, artikulierte Symbolismen zu bilden, mit denen sich das Vorstellungsvermögen aus der Gebundenheit an die jeweilige Situation löst und sich eine Vorstellungs-Welt erschließt. Dieser Vorgang ist Bedingung und Ursprung der Gestaltbildungen aller Art (Riten, Bilder, Mythen, Kunst, Sprache, abstraktes Denken).

Es gibt *die* Form der Welt nicht. Die Welt der Physik ist die wirkliche Welt, gedeutet durch mathematische Abstraktionen und die Methode von Hypothese und Prüfung, die aber nichts als Qualität behandeln. Die Welt der Sinne ist artikuliert durch Formierungen, welche die Sinne liefern; in ihr sind farbige Dinge, duftende Blumen, glänzende Oberflächen wirklich. Es ist ein fundamentaler Irrtum der Erkenntnistheorie, anzunehmen, diese sinnliche Welt sei als "materialer Modus" nur ein primitiver Versuch auf dem Weg zum physikalischen Begreifen des "eigentlich Realen". Dieser Irrtum unterbindet jedes Interesse an den Entwicklungsmöglichkeiten des sinnlichen Formens und an den geistigen Anliegen, denen es dienen kann.

2

Der Artikulationsmodus visueller Erscheinungen ist nicht diskursiv (die Bestandteile sind nicht nacheinander gereiht), er ist deshalb geeignet zur Präsentation dessen, was sich der sprachlichen Projektion entzieht. Eine Wortsprache hat ein Vokabular und eine Syntax, Wörter mit festgelegten Bedeutungen und Regeln der Zusammensetzungen mit neuen Bedeutungen. Bei einem Bild sind die Elemente nicht Einheiten mit unabhängigen Bedeutungen (dieselbe Kurve z.B. kann in verschiedenen Bildern ganz Verschiedenes darstellen und bedeuten), sie können

auch nicht mit Hilfe anderer Elemente definiert werden (wie Wörter durch andere Wörter), sie sind nicht übersetzbar. In einem wortlosen (präsentativen) Modus sind die Elemente, die ein artikuliertes Ganzes bilden, nur durch ihren Beziehungszusammenhang innerhalb einer Gesamtstruktur und deren Bedeutung verstehbar. Die Zugehörigkeit zu einer simultanen und integralen Präsentation macht sie symbolfähig.

Präsentatives Denken und die Wahrnehmung anschaulicher Qualitäten

Anschauliche Qualitäten sind ein primärer Wahrnehmungsgehalt, sie sind nicht durch "Einfühlung" auf Grund vorangegangener Erfahrung in das Gesehene hineinprojiziert. Eine Gebirgskette z.B. wird unmittelbar als weich gerundet, schwingend, steil ragend oder massiv drohend wahrgenommen. Der Sehvorgang läßt im visuellen Gehirnbereich eine interpretierende Kräftestruktur entstehen, die wir "Ausdruck" nennen. Der Mensch reagiert auf Ausdrucksverhalten spontan, die Bedeutung ist im Verhalten selbst präsent. Was z.B. als Trägheit eines menschlichen Verhaltens wahrgenommen wird, ist nicht prinzipiell verschieden von der Trägheit zähflüssigen Teers; beides sind unmittelbar Wahrnehmungen mit kräftestruktureller Ähnlichkeit. Eine Bezeichnung wie „Trauerweide" ist nicht entstanden, weil Menschen in den Baum sich "einfühlten" und dann erinnerten, daß Trauernde so ähnliche kopfhängerische Haltungen zeigen, sondern primär war die Wahrnehmung von Flexibilität, Nachgiebigkeit, Passivität, sekundär der Vergleich mit einem strukturell ähnlichen Zustand des Menschen; und vielleicht wurden innere Zustände ursprünglich überhaupt erst durch solche Art von Symbolismus faßbar. So entstehen viele Metaphern durch Strukturähnlichkeit anschaulicher Qualitäten von Erscheinungen, die verschiedenen physischen oder psychischen Medien angehören. Rotwein, Samt und der Klang eines Cellos können z.B. eine metaphorische Verbindung eingehen, weil ihre Wirkung auf verschiedene Sinnesgebiete ähnliche Reaktionen im Nervensystem auslöst und weil derartige Sinneserfahrungen überhaupt fundamental sind; sie können auch zu Klassifizierungen führen, die andere Begriffsordnungen überschneiden. Der Wahrnehmungscharakter einer Person kann mehr einem bestimmten Baum ähnlich sein als einem anderen Menschen. In der metaphorischen Verbindung verschiedener Dinge auf Grund gemeinsamer anschaulicher Qualitäten liegt der spontane Ursprung von Symbolsinn begründet.

Warum erscheint uns eine Parabelkurve weicher und flexibler als ein Halbkreis? Weil mit diesen Qualitäten objektive Kräftestrukturen präsent sind; die konstante Kreiskrümmung ist Ergebnis einer einzigen Bedingung: alle Punkte haben gleichen Abstand vom Mittelpunkt; die Parabel unterliegt zwei Bedingungen, sie ist der geometrische Ort aller Punkte mit gleichem Abstand von einem Punkt und einer Geraden, die eine gibt der anderen nach und umgekehrt. Es sind also verschiedene dynamische Verhaltensweisen, die wir als verschiedene anschauliche Qualitäten wahrnehmen; und zwar nicht, nachdem wir das wissen, sondern spontan. Solche Qualitäten sind Grundgehalt der Wahrnehmung.

Ein analoges Beispiel ist als Gestalt der Architektur Michelangelos Kuppel von St. Peter in Rom (BB A 273 und Originalmodell). Den Querschnitt der Außenschale bilden zwei spitzwinklig sich schneidende Kreisbögen; da aber der Kuppelaufsatz die Spitze verdeckt, wirkt das Ganze als eine "dynamisierte" Halbkugel. Der Fries des Kuppeltamburs verdeckt den Schnittpunkt der Kreissegmente mit dem Durchmesser, dadurch neigen sich visuell die Kurven schon am Ansatzpunkt nach innen, und die Kuppe

3

wirkt lastend und dynamisch zugleich. Die gegeneinander abgewogenen Faktoren ergeben, daß der Charakter der Schwere gewahrt und zugleich vom Ausdruck ihrer Überwindung durchdrungen erscheint: erstmals verwirklicht diese Bauform "die Paradoxie des barocken Geistes" (Wölfflin).

Dynamische Themen in bildender Kunst und visuelle Symbolik

Die Eindringlichkeit, mit der Giotto altbekannte Geschichten (BB Beweinung Christi, Fresko in Padua, um 1305) neu vergegenwärtigt, beruht wesentlich auf der Art, wie die Übertragung des Inhalts in Bildfiguren sich verbindet mit Themen (anschaulichen Strukturzusammenhängen) visueller Dynamik (beschrieben im Script WS 1973/74, S. 5). Die Qualität der dynamischen Themen ist der Anschauung direkt zugänglich, ohne analytische Reflexion. Um aber die von der visuellen Struktur getragene Bedeutung voll zu erfassen, ist einiges Wissen vom Inhalt erforderlich. Wäre jedoch der Inhalt nur "realistisch" verbildlicht, dann wäre nur etwas illustriert, was ich schon weiß. Die visuell-dynamische Struktur hingegen aktiviert das Anschauungsvermögen und bewirkt, daß die gelungene Identität von Gestalt und Gehalt lebendig und immer wahrnehmenswert bleibt, auch für Menschen, denen die religiöse Bedeutung des Bildes kein Glaubensinhalt ist. Die Beschäftigung mit dem visuellen Prozeß, den eine Bildstruktur aktiviert, ist kein Formalismus und betrifft schon gar nicht unkontrollierbare "Gefühle", sondern vielmehr genau die Funktion, in der Produktion und Rezeption von Kunst ihren Grund haben.

Visuelle Symbolik setzt voraus, daß Bildgegenstände nicht bloß gedanklich mit allgemeinen Bedeutungen verknüpft sind (z.B. Christus und Schafe werden über einen Gedankenzusammenhang zum Symbol für den guten Hirten und die Nachfolge Christi. Zu einer Bildsprache verfestigt, werden solche Verknüpfungen zu Allegorien). Visuell symbolisch ist das Deckenfresko "Die Erschaffung Adams" von Michelangelo (BB Sixt. Kapelle, 1511). Der Maler hat den Inhalt der biblischen Geschichte neu interpretiert: Das Motiv der Arme verbindet zwei Welten, die sich rundend geschlossene, dynamisch bewegte [Welt] Gottes - das Stück Erde, passiv in der konkaven Kontur und der Körperachse [die Welt] Adams, den seine Schwere am Boden hält; sein Oberkörper hebt sich wie angezogen von der Energie, die von dem sich nähernden Finger Gottes überspringt. Die dynamische Struktur ist die spontan faßbare dominante Wahrnehmungsqualität und mit der bestimmten Auslegung des Themas identisch, aber nicht darauf beschränkt, sondern physisch wie psychisch von vielschichtiger Bedeutung: Geben und Empfangen von Energie; Lebensimpuls, der aus Schlaf und Ohnmacht löst; Erweckung zu bewußtem eigenständigen Dasein. Die Transparenz des besonderen Inhalts auf einen weiteren und sich nicht erschöpfenden Sinn der anschaulichen Struktur ist visuelle Symbolik: im Konkreten und Besonderen wird eine übergreifende Bedeutung gerade durch diejenige visuelle Dynamik präsent, die auch das Besondere aktiviert. Diese Art der Durchdringung von engerem und weiterem Sinnbezug, also das Zusammentreffen (symbollein) einer niederen mit einer höheren Abstraktionsebene, ist eine Grundeigenschaft künstlerischer Gestaltbildung; kein Werk beschränkt sich auf Partikularitäten. Und nur im präsentativen Modus ist dieses Zusammenfallen verschiedener Ebenen möglich, Begriffe des diskursiven Denkens sind festgeschrieben auf eine Abstraktionsebene.

Auch die besondere Gestaltungsweise (generelle Struktur) eines Künstlers kann eine Dimension visueller Symbolik enthalten. Michelangelos Malerei und Skulptur verwandelt die Materie in höchst durchgebildete Organik menschlicher Leiber (die antikische Gestalt des lebendigen Körpers repräsentiert den Glauben der Renaissance an die Vollendbarkeit des Menschen in dieser Welt), aber bei Michelangelo wird alle organische Energieentfaltung dominiert von übermächtiger Schwere. Dem entsprechen wiederkehrende Leitmotive (BB Schwermut des Geistes, bleierner Schlaf, physischer Schmerz, Sturz u.a.); auch Sich-Erhebende agieren nicht aus eigener Willensentschlossenheit (BB auch Adam, noch halb gelähmt von

4

Schwere und Bewußtlosigkeit, wird in die Existenz gezogen durch die Energie des erweckenden Armes). Leben, Autonomie, Selbstbestimmung sind Verhängnis (BB "Tageszeiten" der Medici-Kapelle). Die ruhelos ringende Bewegtheit aller Leiber (BB "Sklaven", "Ignudi") entgleitet dem lenkenden Willen. Grundgehalt (generelle Struktur als visuelle Symbolik) ist ein unlösbarer Konflikt: gehemmt ringende, allgegenwärtige Bewegtheit (Lebenskraft schlechthin) im Widerspruch zu der dominierenden, nie überwindbaren Schwere (vgl. Sedlmayr, Lit.). Das formende Prinzip ist ein tragisches Weltverständnis. Tragik ist Bejahung der Tatkraft im Bewußtsein immer wieder unvermeidbaren Scheiterns.

"Ornamentale" Formen als präsentative Symbole

Ein Symbol ist "präsentativ", wenn mit seinem wahrnehmbaren Gestaltcharakter ein Feld von Sinngehalt unmittelbar präsent wird, also nicht auf Grund einer Konvention oder durch sprachbegrifflich vermitteltes Vorwissen; der Sinn ist gerade deswegen nur im präsentativen Modus voll gegenwärtig, weil er in den diskursiven Modus nicht projizierbar ist. Wie die präsentative Vorstellungskraft sich bewegt und menschliches Selbst- und Weltverständnis erschließend arbeitet, das läßt sich an einfachen Gestaltformen beobachten, die in ganz verschiedenen Epochen, Kulturen und bei einzelnen Künstlern, unabhängig voneinander, immer wieder auftreten.

Zu diesen Formen gehören Gestaltbildungen aus dem Grundmotiv von Spirale und Wirbel. In der kretisch-minoischen Kultur sind sie nicht nur eine häufig vorkommende Ornamentform, sondern auch ein genereller Strukturfaktor der Kunst (BB Kamares-Gefäße, um 1800 v.Chr.). Ebenso sind sie konstitutiv für die keltische Ornamentik (BB Metallspiegel, Bronzeschild, 2. Jh. v.C.) Es ist verständlich, daß diese minoischen und keltischen Formen mit ihrem "biomorphen" Charakter von Künstlern des Jugendstils um 1900 als wahlverwandt gesehen wurden.

Das Motiv der Spiralen im unendlichen Rapport (sich ein- und wieder auswindend in ununterbrochenem Zusammenhang) findet sich auch in der ostasiatischen Kunst und begründete dort von der Frühzeit an (BB prähistorische chinesische Kultbronzen), über Jahrhunderte hinweg eine wandlungsreiche Tradition. Bei einem Volksstamm am Sentani-See in Neuguinea ist der Spiralenrapport ein grundlegendes Darstellungsmittel (BB); vielfältig schwingend bewegt, wird das Motiv allen möglichen Formgelegenheiten angepaßt und vergegenständlicht sich dann u.a. zu Tierleibern (BB Eidechsen als rituell ausgezeichnete Tiergattung) und wellenbewegtem Wasser. Es wird zu einem visuellen Leitsystem des Weltverstehens und der Ausbildung kultisch-symbolischer Formen, zu einem Generator von Prozessen präsentativen Denkens.

C. G. Jung hat solche "Leitmotive und Formelemente" von "identischer und analoger Gestalt", die auch in der modernen Kunst wieder auftauchen (BB Klee, "Die Frucht", 1932) als "Archetypen" verstehen wollen. Diese müßten in der "Erbmasse" des Menschen angelegt sein. Die Formen seien symbolfähig für Grundverhältnisse von Welt und Leben, weil solcher Sinn in ihnen direkt wahrnehmbar sei. Wenn das aber zutrifft, dann braucht man als Grund für ihre Entstehung keinen Erbmechanismus anzunehmen. Gleichartige anschauliche Symbole können immer wieder erscheinen, weil menschliches Sehen überhaupt ein Wahrnehmen visueller Kräfte ist und weil solche Strukturen spontan als Bilder des Verhaltens von Kräften in bedeutsamen Lebenssituationen betrachtet werden können, das heißt eben als präsentative Symbolik. Der tägliche Gang der Sonne wird z.B. als Symbol des Lebens gesehen, weil Aufgang, Anstieg, Wendepunkt und Untergang als strukturähnlich dem Zusammenhang von Geburt, Wachstum, Reife, Verfall und Vergehen verstanden werden. Dem Tod, der Rückkehr in die Erde, folgt in den Jahreszeiten die Wiedergeburt des Frühlings, der Nacht folgt der neue Aufgang des Tages, und nach dem Glauben vieler Kulturen ist der Tod des Menschen ein Übergang zu neuem Leben. Diesen Zyklen der Wiederkehr ist die Gestalt der verbundenen Spiralen ihr Sich-

5

Einwinden und -Wiederauswinden, Zusammenziehung und Ausbreitung, und ihr unendlicher Rapport, isomorph (gestaltgleich).

An der kretisch-minoischen Kunst ist besonders deutlich zu beobachten, in welchem Maße frühe Symbolformen bestimmend bleiben können für die sich differenzierende Bildvorstellung. Siegelabdrücke (BB) zeigen zunächst das reine Wirbelmotiv, dann Tiere, die miteinander die gleiche Konfiguration bilden: zwei Löwen, zwei Hunde, die einen Hirsch jagen. Dabei bildet der Rand des kreisförmigen Bildfeldes die ringsum laufende Bodenlinie. Diese eigenartige Bildraumvorstellung bleibt erhalten bis in die Spätzeit (BB 2 Goldbecher aus Vafio:) die Gebilde am oberen Bildfeldrand sind ebenso wie die am unteren Bodenformationen, und den ganz erscheinungsbildlichen und detailreichen Reliefszenen mit Rindern und Menschen liegt ein Zusammenhang von schwingend bewegten Spiraloïd- und Wirbelformen zugrunde. Schon in der

vorminoischen Zeit (BB Kykladen-Pfanne) stellt eine mit Spiralenrapport bedeckte Fläche wellenbewegtes Meer dar, und noch in der spätminoischen Malerei ist der Darstellung von Meerestieren (BB Oktopus, fliegende Fische) eine analoge Grundstruktur eigen. Selbst in der eigenartigen Grundrißbildung der Palastbauten läßt sich ein entsprechendes Prinzip aufweisen (vgl. Matz, Lit.). Solche Zusammenhänge lassen erkennen, wie in der Gestaltbildung die Formphantasie gegenständliche Inhalte an sich ziehen kann, so daß nicht zuerst bestimmte Darstellungsabsichten bestehen, für die dann passende Formen gesucht würden, sondern der Richtungssinn dieser Prozesse präsentativen Denkens ist entgegengesetzt. Solche Umkehrung ist von Künstlern des 20. Jhs. wiederentdeckt worden, wie das z.B. der Begriff "bildnerisches Denken" bei Paul Klee belegt.

Rudolf Arnheim hat das Emblem des Taoismus (BB der durch eine S-Kurve in eine dunkle und eine helle Tropfenform geteilte Kreis) als ein kosmologisches Symbol sehr intensiv analysiert (Lit.) und gezeigt, wie vollkommen die Wahrnehmungsgestalt der einfachen Figur komplexen Sinn präsent macht: zyklische Wiederkehr desselben, Stetigkeit alles Geschehens durch gleichmäßigen Wandel, beseelt von der Wechselwirkung des Yin und Yang innerhalb der unteilbaren höheren Einheit. Der Lauf (Tao) durchdringt alle Existenz, aber jedes Verhalten muß sich auch aktiv mit Tao in Übereinstimmung bringen: entsprechend in der Gestaltstruktur des Symbols das Wechselverhältnis zwischen Ganzem und Teilen, Figur und Grund, Konkav und Konkav, Fülle und Leere, Selbständigkeit und Einheit; Aktivität und Passivität, zwischen den Schwerpunkten und Brennpunkten, schwingender Gegenläufigkeit und zyklischer Drehung.

Durchbruch zu neuer Bildvorstellung als Prozeß visuellen Denkens am Beispiel der Malerei van Goghs

"Die Kirche von Auvers" (BB , 1890), eins der letzten Gemälde van Goghs soll, in seiner Bildstruktur untersucht, den Ausgangspunkt bilden für die Frage nach den Wegen der Formfindung dieses Malers. Es ist sogleich deutlich, daß sich ein Geschehen darstellt, von unfaßbaren Kräften wird die Bildgegenständlichkeit verformt. Für die Dimension des Vorgangs ist das Größenverhältnis zwischen der Frau am Wegrand, die in der übersteigerten Perspektiv-Konvergenz sehr klein erscheint, und der Mächtigkeit des Bauwerks, das faktisch aber nur eine bescheidene ländliche Kirche ist, wesentlich. Es besteht eine "Hochspannung" zwischen Kräften, die über Menschenmaß hinausgehen, und starker, sich behauptender dinglicher Existenz. Der Bildgegenstand ist nicht einfach von der Alltagserfahrung gelöst, seinen Einzelheiten ist getreu Rechnung getragen (BB Foto des Motivs und Schema-Zeichnungen nach Berger, Lit.); man befindet sich gleichsam an einer Nahtstelle: als ob die einfachsten Dinge zugleich an einer anderen Wirklichkeit teilhätten, ohne daß etwas Übernatürliches eingreift.

Für den Bildraum ist sehr bestimmend, daß das tiefe Blau bis Blauviolett des Himmels nicht luftig-leicht erscheint, sondern wie eine gegossene,

6

durch pastose Pinselführung schwerflüssig bewegte Substanz, auf dem Bau lastend, nicht eigentlich Himmelsbläue darstellend, sondern direkt als Farbe eine der Energien unter deren Wirkung das Gebäude sich verformt. Dieser Kraft von oben wirkt die Figuration der Erde (die unregelmäßige Dreiecksform des Rasens und die Straßengabelung) von unten entgegen: die Wege mit ihrer dynamischen Perspektive nehmen gebärdeartig das Gebäude in eine Zange und lassen die Erde unter der Kirche wie von einer Woge gehoben erscheinen; die den Rasen durchquerende Schattengrenze erinnert an sich brechende Wellen. Das Bauwerk erscheint der Wirkung dieser Kräfte unterworfen, zumal es aus Schattentönen, d.h. aus passiv wirkenden Farbqualitäten gebildet ist. Trotz der übersteigerten Perspektive entsteht kein Raum, in dem freie Bewegung möglich wäre, Eigenwerte von Textur und Faktur wirken dem entgegen (der Boden ist z.B. aus kurzen Pinselzügen gebildet, die sich nach der Tiefe nicht verkleinern, so daß die Fluchtlinienbewegung zugleich in die Fläche zurückgenommen wird. Das Gebäude ist nicht aus Körpern im Raum zusammengesetzt, die Tiefenschichten dringen ineinander ein, die Apsis wirkt wie an das Kirchenschiff gepreßt, das seinerseits gegen den Turm drückt, und dieser scheint sich

gegen das Himmelsblau zu behaupten, das dicht und undurchdringlich wirkt. Das Bauwerk stellt sich nicht als Körpervolumen dar (keine Hell-Dunkel-Modellierung, Schattencharakter seiner Farben gegen Lichttöne unten, tiefes Blau oben).

Unter der Wirkung solcher Faktoren wird der Gegenstand (nach van Goghs eigenen Worten) zu einer "Figur" wie ein Lebewesen, das in Erfüllung des Schicksals seiner Existenz "bedeutend von Charakter" wurde. Ein wesentliches Mittel ist dabei das Zeichnen mit pastosen Farbstrichen, deren kurviger Duktus an dem Gebäude Formen ergibt, die sich unter starker Belastung zu biegen scheinen, teilweise bis zum Brechen, aber nicht so, wie starre Gegenstände aus den Fugen gehen, sondern elastisch, als gehe ein in der Substanz wirkender Widerstandswille gegen die von außen drängenden Kräfte an - aus der Architektur wird etwas wie ein in dramatischem Geschehen sich behauptender Organismus, ein leidensfähiger Körper. Die Farben stellen nicht die Stofflichkeit der Dinge und Erscheinungen dar (das Himmelsblau nicht die Transparenz und Leichtigkeit der Luft, die Farbe des Rasens nicht dessen Schmiegsamkeit, die des Bauwerks nicht die Härte des Steins), sondern die überall gleiche Farbsubstanz bringt die Dinge formend aus sich hervor, sie selbst besitzt die Qualität des Organischen, das einem dramatischen Geschehen unterworfen ist. Aber die Farben sind auch die wirkende Energie in diesem Geschehen, die überdingliche Macht. Der Konflikt ist in der Farbe zugleich übergriffen von einem Zusammenklang mit dem Charakter festlicher Pracht. In diesem schwer faßbaren Punkt liegt wohl der Kern der Bildintention. Der Maler selbst hat in seinen Briefen immer wieder etwas davon mitzuteilen versucht; einerseits soll eine dingliche "Figur" "bedeutend von Charakter" werden im Kampf um Existenzverwirklichung im Andrang unverfügbarer Mächte - andererseits: Versöhnung, alles übergreifende "Musik der Farben".

Die Pinselschrift ist höchst variabel: Den Wegen entsprechen kurze gerichtete Striche, in Größe und Tonwert fast gleich bleibend, dadurch dem Tiefenzug entgegenwirkend, so daß die Kirche weniger abgerückt erscheint, als sie es der Perspektive nach wäre; das erweckt Teilnahme am Geschehen, gewährt nicht die Distanz des bloßen Zuschauens. Die Blumen im Rasen (gelbe und weiße Farbsplitter) heben sich staccato-artig ab und schlagen im ganzen eine Richtung quer zu den Strichen der Straße an. Im Schattenbereich beginnen dann die Striche sich zu krümmen und zu winden; diese Zone ist bewegt wie Wasser, das gegen das Bauwerk andringt. Die Schattengrenze teilt den am meisten "betroffenen" Komplex des Bildes vom übrigen ab. In ihm, dem irregulär umrissenen Bau, bilden die Dachfirste Kraftlinien wie Sehnen und Adern. Dabei bleibt, im Kontrast zu der gespannten Krümmung und Bewegtheit in allen Konturen, doch eine sehr einfache Ordnung im großen spürbar: Das auf die Spitze gestellte Dreieck des Rasens, erweitert durch die Wege, und ein Gegendreieck als

7

allgemeine Gesamtform des Gebäudes, die Achsen geneigt und verschoben, die Grenzen abgedrängt, geknickt und gebogen.

Die Hauptenergiequelle sind aber Eigenwerte der Farben, die van Gogh in einem mehrjährigen Prozeß seiner Arbeit (s. unten) sich systematisch verfügbar gemacht hat. Einen Hauptkontrast bilden in unserem Beispiel die Lichtfarbe des Weges (GelbOrange, zusammengesetzt aus gelbem Grund und Strichen in RotOrange und bräunlichen Brechungen) und das Himmelsblau (GrünBlau bis BlauViolett). Zwischen diesen räumlich weit auseinandergehaltenen Komplementärkontrast ist alles andere eingespannt. Annähernd komplementär sind auch die an Dach und Himmel benachbarten Farben RotOrange und GrünBlau. Gegen die stabilisierenden Komplementärpaare läßt van Gogh dynamisierende Abweichungen wirken. Zu dem GelbGrün des Rasens wäre ein RotViolett komplementär, das aber nur in einigen sehr gebrochenen und aufgehellten subtilen Tönen im Schattenbereich des Gebäudes vorkommt. Durch die Mischung von Komplementärfarben miteinander findet van Gogh farbige Brechungen, seine "sprechenden" Schattentöne. Der blaue Schatten auf dem Weg links ist die reine, etwas aufgehellte Komplementärfarbe zur benachbarten Lichtfarbe, die aufgesetzten, leicht gebrochenen Striche sind durch Beimischung der Lichtfarbe zu dem blauen Komplementärton entstanden. Bei der Schattengrundfarbe des Rasens entsteht die Dunkelheit (und zugleich ein Kalt-Warm-Kontrast zur Lichtfarbe) durch das Rotviolett, gebrochen durch GelbGrün. In beiden Komponenten dieses

Paars ist Blau enthalten, das van Gogh noch einmal gesondert in gekrümmten Strichen aufgesetzt hat, ebenso auch den Lichtton GelbGrün und schließlich noch den Dunkelheitsfaktor in einigen schwarzen Strichen.

Die uns zugekehrte Schattenseite des Gebäudes besteht aus nuancenreichen Abwandlungen "seltener" Töne, die wohl alle durch komplementäre Mischungen gefunden wurden. Sie tragen sehr zur "Beseelung" dieser Architektur bei. Die Fenster sind Blauviolett, und durch Beimischung dieser Farbe zu komplementärem GelbOrange erhalten einige Stellen der Wände einen dunkel gebrochenen warmen Halbton. In ähnlicher Weise ist auf dem Dach die Lichtfarbe zu einem stark getrübbten Orange abgewandelt, und darüber legen sich aufgehellte Striche des nahezu komplementärem Blau. Sehr wesentlich ist schließlich, daß die Konturen und Kraftlinien alle aus hellen, aufleuchtenden Farbstrichen bestehen. Wo sie das Gebäude gegen den Himmel begrenzen, kann man sie auch als eine Simultankontrast-Erscheinung beschreiben: eine starke gesättigte Farbe läßt an der Grenze zu einem gebrochenen Halbton ihr Komplement aufleuchten, u. zw. umso heller, je dunkler der Halbton ist. Diese Erscheinung an der Blaugrenze hat van Gogh offenbar dazu geführt, für die Zeichnung der Konturen solche aufleuchtenden Farben zu benutzen; es sind ja die elastischen, "nervigen" Linien, mit denen die "Figur" den Kräften widersteht, denen sie ausgesetzt ist. Die hellen Striche stimmen aber zugleich als Farbklänge in die übergreifende "festliche" Musikalität des Ganzen ein.

Van Gogh ignoriert nicht die Farben der Gegenstände, er unterwirft sie aber Farbdominanten und läßt sich von deren Entfaltung in differenzierenden Wechselwirkungen tragen; er erzwingt nichts mit expressionistischer Gewaltsamkeit, sondern findet, im präsentativen Modus seiner Mittel denkend, seine suggestive Form.

Der Weg van Goghs zu dieser neuen Bildstruktur gehört zu den fundamentalen Wandlungen am Beginn der Moderne. Der Vorgang ist gut verfolgbar, weil van Gogh in den Briefen an seinen Bruder (Lit.) über jeden seiner Schritte Rechenschaft zu geben versucht hat, und er ist beispielhaft, weil der Maler zunächst für vorgegebene Inhalte, Ideen und Vorstellungen Ausdrucksmittel gesucht hat, dann aber mehr und mehr in seinem Medium selbst, vor allem der Farbe, bildnerisch ("präsentativ") zu denken lernte, so daß seine Arbeit entdeckend, zu einem Weg ins Unbekannte, wurde. Erst als ihm das gelang, in den letzten drei Jahren seines Lebens, entstand sein eigentliches Werk, über 500 Gemälde. Er starb

8

1890, im 37. Lebensjahr, nachdem er insgesamt etwa 10 Jahre ausschließlich bildnerisch gearbeitet hatte. Zuvor war er mehrfach gescheitert (als Kunsthändler, als Sprachlehrer in England, im Studium der Theologie, als Laienprediger bei den Bergarbeitern in Belgien), stets in unlösbare Konflikte geratend, weil radikales Fragen nach dem Sinn seines Tuns ihm ein angepaßtes Leben in der erwerbsbürgerlichen Welt unmöglich machte. Sich in Bildern mitzuteilen erschien ihm nun als eine letzte Möglichkeit vor der Selbstaufgabe; "wozu könnte ich tauglich sein, könnte ich nicht helfen und in irgendeiner Weise nützlich sein, wie könnte ich mehr wissen und diesen oder jenen Gegenstand ergründen?" Unter "ergründen" verstand er: einen Bildinhalt in einem Sinnzusammenhang mit der ganzen menschlichen Existenz sichtbar machen.

Mit dieser Intention thematisiert er nun die Mühseligen und Beladenen (BB Von der Halde heimkehrende, in Säcken gesammelte Kohlen schleppende Bergarbeiter-Frauen, 1881) und steht dabei unter dem Einfluß von Jean-Francois Millet (BB Reisigsammlerinnen, um 1850), in dessen Malerei sich ihm Realistik des Sujets mit der Würde einfachen Lebens zu verbinden schien. Aber er verwandelt sogleich das stimmungsromantische Sentiment in veristischen Ausdruck trostlosen Lebens mit beziehungsreichen Anspielungen, die doch kaum anschaulich präsent werden. Die Zeichnung eines Sämanns (BB , 1880) nach Millet wird zu einer großen, kargen Ausdrucksgebärde. Dieses Thema (BB Sämann, 1889) hat er in einem der späten Gemälde noch einmal aufgegriffen, und es ist deutlich, daß, trotz ziemlich getreuer Wiederholung des Motivs, in Bildstruktur und Sinndimension etwas völlig anderes daraus geworden ist. In den ersten Arbeitsjahren sind es noch vorgeprägte Ideen ethisch-sozialen

Sinnverlangens, für die er nach Ausdrucksmitteln sucht. Wie er in Holland die Bauern darstellte (BB , 1885), so hatte sie nie ein Künstler gesehen: als Erdarbeiter, fast selbst zu Erde geworden; daß sie durch ein schweres Leben geprägt sind, schreibt er, mache ihre Würde aus. Solche, ihm aus dem eigenen Lebensschicksal zugewachsenen Vorstellungen will er in Bilder umsetzen. Die Gemeinschaft der Mühseligen ist die einzige, die ihm noch echt erscheint. Um Menschen, die durch hartes Schicksal "bedeutend von Charakter" geworden sind, darzustellen, genüge nicht die Realistik des Themas und auch nicht der Realismus der Darstellungstreue im 19. Jh. "Es ist mein größtes Verlangen, solche Unrichtigkeiten machen zu lernen, solche Abweichungen, Umwandlungen, Änderungen, die wahrer sind als die buchstäbliche Wirklichkeit." Aber noch hatte er nicht erfahren, daß das bildnerische Gelingen nicht aus dem puren Wollen und aus vorgeprägten Inhalten hervorgeht.

Schon ganz zu Anfang seiner bildnerischen Erfahrung schrieb van Gogh: "Die Kunst ... das ist die Wirklichkeit mit einer Bedeutung, die man daraus hervorholt; auch wenn ich nur Ziegelsteine, Granit und Eisenbarren oder Brückenbögen zeichne - immer geht es um die ans Licht gebrachte Perle, die menschliche Seele," Allen Dingen, die er als bedroht und ungesichert empfindet wie sein eigenes Dasein, möchte er Existenz verleihen, indem er sie in sein Erleben hineinzieht wie Schicksalsgefährten. Alles sieht er figurlich-gebärdehaft. "Figur" ist ein Grundbegriff, an dem er festhält, der aber erst im Zusammenhang mit ganz anderen bildnerischen Entdeckungen wirklich fruchtbar wurde, "Wenn ich Baumstudien mache (BB), dann werde ich die Bäume betrachten, wie wenn sie eigentlich Figuren wären ... das krampfhaft und leidenschaftliche Sich-Einwurzeln in die Erde und dabei doch Halb-Losgelöst- Sein durch die Stürme. Ich wollte etwas vom Kampf des Lebens darin ausdrücken." Kampfformen der Natur, das ist ein zweiter Grundbegriff, der ihm bewußt wurde. „ ... in jedem Baum ein Drama, verweht von den Stürmen, wurden sie eigentümlich von Charakter ... so kann auch der Mensch mit an sich banalen, gleichgültigen Formen und Konturen, wenn ihn nur ein wahrhafter Schmerz ergreift, eine dramatische Figur von eigenartigem Charakter werden." "Figur" ist ein Schlüsselwort, auch der alte Turm von Nuenen (BB 1884) wird "bedeutend von Charakter", wie er sich behauptet, einsam und

9

ausgesetzt in der Raumweite, aber es ist doch noch vorwiegend ein Stimmungsbild, an ältere holländische Landschaftsmalerei erinnernd. Bei der Kirche von Auvers hingegen (BB 1890) ist die "Figuration" in einer Weise von Kräften der Farbe getragen, daß zwar immer noch gilt, was er von seinen Intentionen gesagt hatte, der Gestaltsinn aber in Dimensionen dringt, von denen er in seinen anfänglichen Ausdrucksabsichten nichts geahnt hatte.

Noch im Herbst 1885 scheint die Farbe eine ganz untergeordnete Rolle zu spielen. (BB Vogelnerster:) das Bild - fast schwärzlich monochrom, die Gegenstände groß, aus nächster Nähe gesehen, vor dunklem Grund - bezeichnet einen kritischen Punkt. Van Gogh begann einzusehen, daß seine Bauernmalerei weit zurückblieb hinter dem Anspruch, den er damit verband. "Wenn nichts standhält, wovon ich früher meinte, daß es von Dauer sei, dann bleibt nur, die Aufmerksamkeit auf die Dinge zu richten, die nicht veränderlich sind." Wie das zu verstehen ist, erläutert er an den Nestern: er habe sichtbar machen wollen, daß sie, von den Vögeln bereits verlassen, dem Leben gedient haben und eben dadurch "bedeutend von Charakter" geworden sind. Das ist noch ähnlich bei den 2 Jahre später in Paris entstandenen Sonnenblumen (BB , 1887); auch sie sind distanzlos gegeben, aus dem vegetativen Zusammenhang genommen, die Samenkörner haben sie verlassen, wie die flügge Brut die Nester, in diesem Stadium sind auch die Blumen "bedeutend von Figur". Aber jetzt soll ein Zeichnen mit der Farbe das herausbringen; dieses Zeichnen, sagt er, sei wie ein " Sich-Durchfressen durch eine unsichtbare Wand, die zwischen dem steht, was man sieht, und dem, was einem das Gesehene bedeutet". Jeder Pinselzug ist sichtbar als Energie, die diese Altersform der Natur gebildet hat, "gezeichnet" im doppelten Sinne: in der Form bestimmt und vom Geschehen gezeichnet. Der Abstand zwischen den beiden Bildern ist gewaltig, das ältere erscheint als ein karges Ergebnis angestrengten Bemühens, und die Farbe ist es, die das ungeahnte Gelingen der jüngeren Arbeit trägt.

Van Gogh ging im Frühjahr 1886 nach Paris, nicht etwa um der Farbe der Impressionisten willen, er wollte an einer der privaten Akademien Aktstudien machen (BB Mädchenakt, 1886; Torso, 1887), "ich muß in der Figur stärker werden". Die figurlich-gebärdhafte Form (in allen Dingen) war sein primäres Ziel, und es war bereits festgelegt, daß ihn nicht der Farbleck der Impressionisten weiterbringen würde, sondern eine besondere Einheit von Farbe und Strich, in Bewegung gesetzte Farbe. Auch hatte die Auseinandersetzung mit Eigenwerten der Farbe schon lange vorher in Holland begonnen. Zwar war er da noch "mehr Tonist als Kolorist" (mehr Hell-Dunkel-Maler als Farbgestalter), und das Dunkel war eine bewußt gewählte Entsprechung zu der eigenen düsteren Verfassung, aber er sagte (bereits 1884), er spüre in den Farben selbst etwas, was er sich noch nicht erklären könne. Bei Studien im Museum wird ihm zunächst ein Grundfaktum der Malerei klar: in der Natur erscheinen alle Farben primär, d.h. nicht auseinander ableitbar, der Maler brauche aber eine Farbigkeit, die sich als Einheit in der Mannigfaltigkeit darstelle. Nun gebe es auf der Palette 3 Grundfarben: Gelb, Blau, Rot; sie sind nicht weiter reduzierbar, alle anderen seien aus den primären durch deren Mischung miteinander und mit Weiß und Schwarz ableitbar. Ein Kolorist sei derjenige, der beim Anblick einer Farbe in der Natur, diese zu analysieren verstehe, um ihre Entsprechung auf der Palette herzustellen. Ordnung und Zusammenhang in der unendlichen Vielfalt der Farben wird ihm erkennbar, aber er denkt noch nicht daran, starke Eigenwerte der Farbe einzusetzen. Er macht noch eine zweite Bemerkung, die einem Grundgedanken der Farbenlehre Goethes analog ist (die van Gogh nicht kannte): Die Beimischung von Rot zu Gelb wie zu Blau bewirkt Steigerung in der Farbigkeit, so daß Rot die "farbigste" Farbe ist und sich zwischen den 3 Primärfarben ein Abwandlungszusammenhang ihres anschaulichen Charakters herstellt.

10

Noch war van Gogh der (damals schon rückständigen) Meinung, die Form lasse sich am besten mit einem fast monochromen Kolorit ausdrücken: modellierende Hell-Dunkel-Untermalung, die einheitliche Zusammenhänge und tonige Übergänge für das nachfolgende Einsetzen der Lokalfarben ermöglicht (BB Stilleben, 1885; Zugbrücke in Nuenen, 1885); er sagt, nur eine dunkle Grundtonart erlaube es, stärkere Lokalfarben mit den Grautönen in Zusammenhang zu bringen, andernfalls tue man "zu viel Wasser in den Wein der Farben". Doch zugleich nähert er sich der Einsicht in die Relativität der Farben und der "Befreiung vom Lokalton". Dabei wird ihm (durch ein Buch von Charles Blanc vermittelt) die Farbentheorie von Delacroix sehr hilfreich; er notiert: Man kann mit dem Schmutzton von Straßenstaub eine blonde Frau malen, wenn man den Ton nur in richtigen Kontrast zu anderen Farben bringt (so sei ein Kolorist wie Veronese verfahren), und die Intensität einer Farbe lasse sich sehr steigern, wenn man die Komplementärfarbe daneben setzt. Ein Kolorist sei derjenige, der keine Lokalfarben (Gegenstandsfarben) malt und der, die wechselseitige Beeinflussung aller Farben beachtend, jede im Zusammenhang einer Gesamtgestaltung beurteilt und setzt. An Delacroix' Malerei erscheint ihm außerdem die dynamisch-gebärdhafte Form wahlverwandt.

Van Gogh gelangte nun zwar zu freier Wahl einer Bildfarbe, aber die beruhte vorerst noch auf Assoziationen: die "Kartoffeleßer" (BB , 1885) will er malen "mit Farben wie von staubigen Kartoffeln und grünseifigen Tönen"; oder es sollen Farben sprechen, mit denen die Phantasie einen Stimmungsgehalt verbindet. Das ist noch kein eigentliches farbiges Gestalten. Der Bericht über seine Einsichten an den Bruder Theo veranlaßte diesen, Vincent auf die Impressionisten und deren Prinzipien hinzuweisen. Ihr Verzicht auf Lokalfarben hatte andere Gründe (BB Pissaro, Die roten Dächer, 1877): Natur als Farbphänomen, bedingt durch Licht-Reflexe, Komplementär- und Simultankontraste - das Bild als Gewebe von Farbflecken, Zerlegung in Partikel relativ reiner Farben, Verbannung des Schwarz von der Palette. Dazu schreibt Vincent: "Das genügt mir nicht. Hinter dem Verzicht auf Lokalfarbe steckt viel mehr: Farbe drückt an sich selbst etwas aus. Das kann man nicht entbehren. In den Farben sind verborgene Dinge von Harmonie und Kontrast, die durch sich selber wirken." Farbe versteht er nicht als Bestandteil und Produkt des Lichts und auch das Schwarz ist für ihn Farbe. (BB Geranie, Paris 1886) "Nicht Lokalton malen" das bedeutet "ein Neuschaffen in einer äquivalenten Farbenskala, die nicht dieselbe sein muß wie die naturgegebene." Damit vertrat er den Standpunkt eines Koloristen im Sinne Delacroix'. Während für die Impressionisten eine bestimmte Auffassung der Naturphänomene entscheidend war, stellt van Gogh die Farben der Palette als eine

eigengesetzliche Quelle bildnerischer Vorstellungen der Natur gegenüber. Es soll nun auch nicht mehr derjenige farbige Gesamtton im Bild sprechen, mit dem die Anschauung einen Stimmungsgehalt verbindet, sondern eine neu gefundene Farbenkomposition wird den Dingen diejenige Art von Leben und Zusammenhang verleihen, die ein Selbst- und Wirklichkeitsverständnis überhaupt erst eröffnet. Das Selbstbildnis (BB, Paris 1888), kurz vor der Abreise in die Provence entstanden, zeigt Farben, die als elementare Energie in die Pinselschrift eingeströmt sind; und damit beginnt die vehemente Produktion, die das eigentliche Werk dieses Malers ausmacht.

Bereits 1885 hatte er seinem Bruder die Grundsätze der Farbverwendung mitgeteilt, die er in Delacroix' Theorie gefunden hatte: die Grundordnung in Primär-, Sekundär- und Terziär-Farben (Rot-Gelb-Blau, Orange-Grün-Violett, terziär: die Mischungen aus je 2 Sekundärfarben), die Wirkung der Komplementär- und Simultankontraste, die farbigen Brechungen miteinander gemischter Komplementärtöne, die optische Mischung. Die entschiedene Anwendung dieser Einsichten begann aber erst nach der Begegnung mit den Impressionisten (BB Blick auf Arles, 1888). Wichtig war ihm nun auch besonders, daß komplementäre Zwischentöne reicher, geschmeidiger und lebendiger sind als die "einfachen" Farben. Er fand immer differenziertere Skalen, die wie absichtlich neben den gebräuchlichen liegen.

11

(BB Olivenhain, 1889). Das Methodische seines Vorgehens ist den Bildern durchaus nicht leicht abzulesen, aber er sagt selbst, das jetzt außerordentlich rasche Arbeiten sei doch zugleich ein ständiges kompliziertes "Rechnen", das sich aber bald fast ohne Nachdenken vollzog. Der große Reichtum der Farbentfaltung hängt auch damit zusammen, daß van Gogh, anders als Delacroix (der sorgfältig vorpräparierte, geordnete Skalen von Farben auf der Palette hatte), handelsübliche Pigmente verwandte. Delacroix' Zusammenstellung war bereits eine künstlerische Entscheidung, van Gogh entschied sich erst während des Malens, und das ergab immer neue, unvorhergesehene Nuancen.

Mit dem Entschluß, nur noch von Farben der Palette auszugehen (wie der Dichter von dem im Wort liegenden Impuls), vollzog van Gogh einen entscheidenden Schritt zur Moderne hin. Wer das nicht versteht - sagte schon Baudelaire in bezug auf Delacroix - "für den träumt, denkt, redet die Farbe nicht". Und van Gogh macht sich jetzt auch Delacroix' Forderung zueigen, ein Bild habe auf jeden Fall "ein Fest für die Augen" zu sein, womit nichts "Kulinarisches" gemeint ist. Van Gogh hatte die Darstellungswürdigkeit der Dinge in der Möglichkeit gesehen, sie figürlich-gebärdehaft "bedeutend von Charakter" zu verstehen. In dieser Art Schicksalsauffassung der Welt trat durch die Kräfte der Farben ein entscheidender Wandel ein. Alles werde nun transponiert in "Musikalität", sagt er. Der dramatische Grund ist dabei in nichts gemindert, im Gegenteil, er wird jetzt erst wirklich gegenwärtig.

Gegenüber dem Impressionismus blieb van Gogh kritisch. Zwar ist auch für ihn das Verhältnis von Licht und Schatten eine reine Farbrelation (auf der Grundlage von Komplementärkontrasten und ihren vermittelnden Brechungen), aber er folgt nicht dem Prinzip der optischen Mischung und betrachtet den Impressionismus überhaupt nicht als Licht-, sondern als Hell-Malerei, die seiner Bildvorstellung widerspricht (BB Die Arleserin, 1890). So verbannt er auch nicht das Schwarz von der Palette, sondern versteht Schwarz-Weiß als 4. Grund-Komplementärkontrast im System der Farben. Der entscheidende Anstoß zum Übergang vom "Tonismus" zum "Kolorismus" ging auch nicht allein vom Impressionismus aus, sondern die Begegnung mit dem japanischen Farbenholzschnitt (BB Le Père Tanguy, 1887) wie auch mit Gauguin und Bernard war ebenso bestimmend. Viele seiner ersten Arleser Bilder empfand er als "japonistisch", und er meinte damit vor allem intensive, klare Farben ohne Abschwächung im Hellen. Seine Auseinandersetzung mit Delacroix wiederum (die ihm auch ein besonderes Verständnis für Rubens vermittelte) war mit entscheidend dafür, daß er die impressionistische Farbfleck-Zerlegung sofort abwandelte in die dynamische Pinselschrift. "Diese Frage", schrieb er, vielleicht die Grundfrage der ganzen Figurenmalerei, hängt mit dem modellierenden Zeichnen direkt mit dem Pinsel zusammen. Zeichnen und Farbe als eins betrachten, das tun viele nicht." Er hat in seinem letzten Arbeitsjahr mehrmals Werke älterer Maler zum Gegenstand eigener Bilder

gemacht. Dem "Barmherzigen Samariter" (BB, Mai 1890) liegt eine nicht-farbige lithographische Wiedergabe eines Gemäldes von Delacroix zugrunde (1852) die er mit seiner eigenen Farbe und figurativen Schriftgebärde "interpretiert". Dabei verwandelt sich die Szenerie in eine Schlucht bei S.-Rémy (BB , Dez. 1889), die er zuvor gemalt hatte.

Als van Gogh nach Arles kam (Frühj. 1888), ging es ihm zunächst um Farbensteigerung zu gespannter Energie. "Es ist nicht möglich, die Valeurs (Hell-Dunkel-Töne) und Farbe zu geben. Man kann nicht zugleich am Pol und am Äquator wohnen. Ich habe Partei ergriffen für das Leidenschaftliche in der Natur, entsprechend der Auffassung Delacroix' daß der Süden jetzt durch Simultankontraste von Farben und deren Ableitungen darzustellen ist." Die Farben erhalten eine "Doppelnatur": einerseits verleihen sie den Dingen intensive Präsenz, erregen "suggestiv" Teilnahme an der dinglichen Existenz. Gleichzeitig aber sind die Farben in ihrem Zusammenhang überdingliche Energien; sie sind zugleich existenzbehauptend und -bedrohend. (BB Das gelbe Haus, 1888): "Mein Haus und seine

12

Umgebung, unter einer schwefelgelben Sonne, unter einem Himmel von reinem Kobalt ... das ist schrecklich." Von der Farbe beziehen die paar Häuser eine solche Intensität, daß sie sich in einem dynamischen, durch übersteigerte Perspektive bedrohlich fluchtenden Bildraum behaupten. "Ich kann im Leben und in der Malerei recht gut ohne den lieben Gott auskommen. Aber ich kann nicht eine Sache, die stärker ist als ich, entbehren." (BB Der Schnitter, 1889) Der Bildprozeß selbst ist jetzt diese Sache, er arbeitet "schnell und gehetzt, wie der Schnitter, der schweigend unter der brennenden Sonne alle Kraft zusammennimmt, um niederzumähen. .. Man muß das Eisen schmieden, solange es heiß ist. So allein, so isoliert, rechne ich mit der Erregung gewisser Augenblicke, und dann lasse ich mich bis zum Exzeß gehen .. Alles, was ich vor der Natur arbeitete, waren Kastanien, die ich aus dem Feuer holte."

Wie die Farbe, so hat auch das figurative Zeichnen mit der Farbe die "Doppelnatur" (BB Umzäuntes Feld, 1889): die von der rhythmischen Schrift in Bewegung gesetzten Farben formen überall an dinglicher Einzelexistenz, jeder Halm, jeder Baum, der Berg, das Haus, die Mauer, selbst die Sonne: alles stellt sich mit eigentümlicher Daseinsgebärde dar, behauptet mit aller Energie seinen Lebenscharakter. Die wandlungsreiche Schrift, die aus der Form jedes Naturgebildes ein rhythmisches Energiefeld macht (BB Spitalgarten S.-Rémy, 1889), das in der Auseinandersetzung und Verschlingung mit anderen sich verwirklicht, ist gerade deshalb existenzbehauptend, weil die gleichen Rhythmen auch die Gestalt überdinglicher Energien sind, die das Einzelding in sich aufzulösen drohen. Van Gogh spricht aber am meisten von der Disziplin, die er dem fortziehenden Strom entgegensetzen hat, von der komplizierten Rechnung nach Ordnungsgesetzlichkeiten der Farben, die jedes Drama zu "Musik" werden lassen. Dieses "Rechnen" vollziehe sich jetzt so sicher, daß es dem unerhörten Tempo standhalte.

Die vielfältigen Rhythmen bewegter Farbe bilden aber auch ein Spiel, das sowohl den Grund belebt wie auch den Dingen Pracht der Materie verleiht (BB Obstbäume, Auvers 1890). Erstaunlich ist, daß die so frei agierenden Mittel doch zugleich unmittelbarste Naturbeziehung suggerieren, daß wir selbst da, wo das Wirkende nur noch eine Kombination von Farben und Arabesken zu sein scheint, immer noch von einer mächtigen, die leblose Materie verzehrenden gegenständlichen Anschauungskraft getroffen werden. Die Pinselschrift geht einerseits direkt auf den "Lebensmittelpunkt" der Gegenstände los, die diese Malerei "ergründen" will, und gleichzeitig bewirkt sie ein hochgespanntes Kräftefeld, dessen Macht jede Einzelexistenz mit Vernichtung bedroht. (BB Sternen-Nacht, 1889) Der kritische Punkt in dieser Spannung ist verschieblich, der Raum kann zu schwindelndem Sog werden, die Nacht zu einem über Menschen-Dimensionen weit hinausgehenden Geschehen, fremd und Bewunderung erregend, erschreckend und zur Selbstaufgabe verlockend. Aber auch dieser Bildraum ist zugleich die Pracht einer Flächentextur aus Farbmaterie, die ihrer eigenen Gesetzlichkeit folgt. Der Punkt des gerade noch geleisteten Ausgleichs zwischen sich behauptendem Einzeldasein und verzehrender Dynamik kann überschritten werden. Die flammenden Formen zeigen dann die Welt an ihrer Zeitlichkeit verbrennend.

Zum bildnerischen Raumbegriff

Mit dem Raumbegriff in der bildenden Kunst ist vielfach ein ungeprüftes kunstfremdes Vorverständnis verbunden (vgl. Kurt Badt, Lit.). So hat die Kunstwissenschaft Werke, geschichtliche Zusammenhänge und Veränderungen auf einen ganz abstrakten Raumbegriff hin befragt, der abgeleitet ist von der Leerform der äußeren Anschauung, jener Vorstellungsform, die es uns ermöglicht, sinnliche Eindrücke in einer Ordnung zu begreifen, in der man sich ungefährdet bewegen kann, in der die Dinge einen Platz haben mit Entfernungen dazwischen. Jedem Gegenstand ist mit der Wahrnehmung bereits eine Stelle zugewiesen in einem System von Nähe und Ferne, oben und unten, links und rechts. Aus dieser Bedingung des

13

menschlichen Wahrnehmens überhaupt (der reinen "Form des äußeren Sinnes" nach Kant) einen allgemeinen, unendlichen leeren Raum als Behälter alles Wirklichen abzuleiten, ist eine rein gedankliche Abstraktion. Dieses Abstraktum aber hat die Kunstgeschichtsschreibung (bes. unter dem Einfluß von Alois Riegl) wie die umfassendste darstellbare Wirklichkeit behandelt. So wurde die Malerei von der Renaissance bis zum 19. Jh. unter dem Kriterium der Raumillusion erörtert, d.h. der Vortäuschung des allgemeinen, freien, unendlichen Raumes. Riegl ging aus von einem Gegensatz zwischen Körperraum (aus tastbaren Gegenständen) und Freiraum (nur optisch wahrnehmbar); die Entwicklung verlaufe von einer "haptischen" (auf tastbare Körper gerichteten) Darstellungsweise zu einer "optischen" (den gemeinsamen Freiraum darstellenden). Aber der Mensch hat nie wirklich den Tastsinn in die Augen verlegt, und der Gegensatz zwischen einem "Sehen der Dinge" und einem "Sehen des freien Raumes" ist irreführend; die bildende Kunst hat nur die Art ihres Interesses an den Dingen verändert: es kann sich richten auf einzelne Dinge, aus der Nähe betrachtet, auf Dinge unter dem Einfluß von Licht und Atmosphäre, im Zusammenhang mit Umgebung oder auf "Gemeinschaftsdinge" wie Landschaft. Natürlich gibt es in der Kunst den anschaulichen Charakter der Leere zwischen Körpern und die Erscheinung weiter, grenzenloser Ferne, aber in allen Fällen wird Konkretes dargestellt und nicht jenes Abstraktum von Raum als die angeblich allumfassende Wirklichkeit. Ein Impressionist mag alle festen Körper in Farbflecken-"Atmosphäre" auflösen, und dieses Medium mag sich weit zwischen Nähe und Ferne dehnen, aber auch das bleibt eine Erscheinungsform von stofflich Konkretem. Selbst wenn eine Gestaltungsweise nur Teile einer weißen Leinwand mit Farbflächen bedeckt, so sind das doch konkrete Realien, zwischen denen es Dimensionsverhältnisse gibt. In der Moderne können Dimensionsbeziehungen mehrdeutig werden, zu einem Schwingen zwischen Nähe und Ferne, die Verhältnisse können prozeßhaft werden, ja, der Bildraum kann als Ortlosigkeit präsent werden; nie aber handelt es sich um jenes nur gedachte Abstraktum des allgemeinen homogenen Raumes als "Behälter" aller Dinge.

Auch in der alltäglichen Wahrnehmung der Umwelt gibt es gar kein allgemeingültiges Bild der Verbindung von Dingen zum Raum, sondern es gibt ungezählte Möglichkeiten solcher Verbindung. In der Lebenspraxis sind die Verbindungen den Kategorien von "richtig" und "falsch" im Hinblick auf zweckmäßiges Verhalten unterworfen. Diese Art Richtigkeit ist kein Kriterium der Kunst, sondern die beginnt erst, wenn jemand Sichtbarkeitsdaten anschaulich-präsentativ auf Sinn hin denkt, auslegt, deutet, was wir im alltäglichen Leben gewöhnlich nicht tun. Ein allgemeiner Raumbegriff, den man gleichförmig auf die verschiedensten Kunststrukturen anwenden könnte, verbietet sich. Ihren Ausgang nehmen die Künste von Objekten in ihren Ausdehnungen und Lagen, und erst durch neu geschaffene Zusammenhänge bringen sie einen bildnerischen Raum hervor. Alles in der Kunst kommt auf die jeweils erst herzustellenden Zusammenhänge an, und die sind primär keine räumlichen, sondern Sinn-Zusammenhänge. Mit "bildnerischem Raum" kann immer nur gemeint sein: ein Zusammenhang von konkreten Wahrnehmungsinhalten, Gegenständen, Formen, Farben, die durch eine Sinn-Intention eine besondere Art von Örtlichkeit hervorbringen, mit bestimmten sinngemäßen Dimensionen zwischen den einzelnen Komponenten. Ein künstlerischer Raumbegriff muß also immer auch ein Ortsbegriff sein.

Martin Heidegger hat das am Beispiel der Brücke klargemacht (Vortrag beim Darmst. Gespräch

1951): Eine reine Zweckbrücke nimmt bloß eine Stelle ein, die Ufer bleiben Grenzen zwischen Land und Fluß, unbestimmt verlaufend. Eine gestaltete Brücke dagegen bindet die Ufer zu sich selbst hin, sie werden Teile eines neuen Ganzen, dessen Kern die Brücke ist, u. zw. durch die Gestaltkraft, mit der sie sich selbst darstellt. Aus einer bloßen Stelle im Verlauf des Flusses ist ein Ort geworden, und eine Rangordnung von Objekten ist entstanden, die nun auch den Raum,

14
den sie einnehmen, und die Abstände zwischen ihnen zu einem neuen Zusammenhang entwickeln. Die gestaltete Brücke ist nicht mehr bloß ein Ding, sondern ein Ort-hervorbringendes Werk der Darstellung, an dem geschaffenen Ort sind oben und unten, rechts und links nicht mehr gleichartige Richtungen, er ist nicht ein vorgegebener Platz, und die Formung ist mehr als eine bloße Anordnung von Körpern im Raum. Der Ort ist eine Raum-Bildung, die sich aus den Ordnungen und Zusammenhängen der sich darstellenden Dinge, Formen, Farben unmittelbar ergibt - ohne Rückbezug auf jenes Abstraktum eines allgemeinen, homogenen, alles beinhaltenden Leerraumes.

Die Konstituierung eines bildnerischen Raumes, Beispiel (BB P. Bruegel d. Ä., Monatsbild Juli: Die Heuernte, 1565) Das Bild ist eine "Weltlandschaft", d.h. es will umfassend Möglichkeiten von Naturformationen und Menschenwerk vereinigen (Hügelgelände mit Wiesen, Baum und Buschwerk, Wäldchen, niederländisches Dorf, Felsgebirge, Ferne mit einem Strom und einer Stadt, das Meer); der Ruhe und Weite eines aus vielfältiger Gegenständlichkeit in Nähe und Ferne vereinigten Naturzusammenhangs wird man sogleich gewahr. Davon merklich abgehoben (bes. durch Farbenverteilung) die menschlichen Figuren über Vorder- und Mittelgrund eigenartig "gestreut". Aber durch richtungweisende Zusammenhänge wird die Anschauung doch angeregt, gewissen Blickbahnen zu folgen: von dem links unten im Eck sitzenden Mann schräg aufwärts-bildeinwärts zu den entgegenkommenden 3 Frauen, weiter mit den einwärts Ziehenden zum Mittelgrund rechts, dann in der Gegenrichtung durch das Dorf, über die Bildbreite hinweg, ansteigend bis zum Felsgipfel. Die Wahrnehmung wird dabei immer ergiebiger und gerät auf die Spur eines Netzes von Zusammenhängen.

Der Pfahl mit dem Schnitzbild am Wegrand des Vordergrundes überschneidet den Mittelgrund an dessen Engstelle, und er steht an einem Punkt, welcher der Teilung der Bildfeld-Breite nach dem Goldenen Schnitt entspricht. Diese Teilungslinie der Bildplanimetrie läuft auch durch den Hügeleinschnitt in der mittleren Ferne. Auf der linken Bildseite läuft die entsprechende Senkrechte vorne durch die Mitte der Frauengruppe und hinten genau durch die Stelle, wo die weite Ferne von dem Berganstieg überschritten wird. Diese Gegebenheiten sind wesentlich für die Bindung zwischen Tiefendimension, Flächenverhältnissen und gegenständlicher Ordnung. Der Pfahl hat noch eine weitere Funktion: das Thema des Bildes ist die Heuernte, der Pfahl überschneidet und teilt das Wiesengelände, auf dem geheut wird, und er ist zugleich wie eine Achse zwischen 2 Drehpunkten, um die sich Linienfiguren schlingen lassen, die in etwa liegende Achten bilden. Die eine ergibt sich annähernd aus der Verteilung der scheinbar nur "verstreuten" Figuren, die andere umfaßt die beiden Teile des Hügelgeländes. Das Bild enthält noch weitere und subtilere Konfigurationen dieser Art; so wird z.B. der Heuwagen durch visuelle Zusammenhänge zwischen den um ihn herum beschäftigten Menschen, ihre Stellungen, Richtungen und Bewegungen an seinen Ort im Bild und in den größeren Zusammenhang eingespannt (vgl. Berger, Lit).

Das Grundsätzliche an diesen Beobachtungen ist deutlich: Voraussetzung der Malerei ist die Fläche, und sie bietet jede Möglichkeit, zwischen den 2 und den 3 Dimensionen ein Mittleres zu schaffen, wie es der jeweiligen Sinnintention entspricht, eine je spezifische Bildörtlichkeit. Ein Bild wie dieses scheint auf den ersten Blick nur den 3 Dimensionen einer perspektivischen Ordnung zu folgen; aber ein künstlerisch gelungener, präsentativ-bildnerisch gedachter Raum ist nie so etwas wie ein vorgegebener Behälter, in dem eine Verteilung von Gegenständen vorgenommen wäre, sondern er ist hervorgebracht aus gerichteten, geneigten, verschränkten Ebenen, aus Achsen und Bewegungen; der Zusammenhang aller Bestandteile wird auch nicht zerrissen von der durchaus deutlichen Trennung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Die Struktur besitzt eine Lebendigkeit, die latent bleibt, solange die Anschauung sich nicht zu

15

aktivem Vollzug erregen läßt. Geschieht das aber, dann bilden sich "Brennpunkte", die Anziehung bewirken und von denen "ein Appell ausgeht an die verschiedenen Gegenstände, die der Rahmen nötigt, etwas Gemeinsames zu unternehmen" (Claudel). In einer Bildstruktur ist alles präsentive Interaktion, die in der Anschauungskraft eines Betrachters jeweils neu auflebt.

Natürlich wäre es falsch anzunehmen, man brauche Zusammenhänge wie die eben beschriebenen nur aufzudecken und gelange damit direkt an den Sinn des Werkes. Sie sind eher zu vergleichen mit Nervensträngen, die im komplexen Ganzen ihre Funktion haben. Es ist legitim sie freizulegen; sie sind nicht die Substanz des Werkes selbst, aber sie führen die Anschauung in jenen besonderen Raum, in dem allein die Essenz eines Werkes präsent werden kann.

Zum Begriff der "Struktur" des Kunstwerks

Mit Struktur ist die Art des Zusammenhangs der Komponenten (gegenständlicher und formaler) eines Kunstwerks gemeint. Ein Strukturzusammenhang ist "übersummativ", d.h. die Teile erhalten ihre Qualität von dem Ganzen her und stehen in Wechselbeziehung untereinander und mit dem Ganzen. Jeder Bestandteil ist für sich betrachtet etwas anderes als innerhalb der Struktur. Eine Farbe z.B. hat einen bestimmten anschaulichen Charakter innerhalb einer Bildstruktur, in einem anderen Bildzusammenhang kann dieselbe Farbe etwas ganz anderes bedeuten. Das Ganze einer Struktur ist nicht etwas Formales; sondern Identität von Sinn und Form. Wenn in zwei bildnerischen Strukturen gewisse Teile weitgehend übereinstimmen, so können sie doch in beiden Fällen verschiedenen Sinn haben. Eine Klassifizierung von Bildstrukturen allein nach präzise bestimmbareren Einzelementen führt nicht zu einem Verständnis von Kunst. Sinnvoll ist das Ganze eines Werkes dann, wenn seine Bestandteile nicht als irgendwelche an irgendwelchen Stellen in dem Ganzen stehen, sondern in ihrem So-Sein an dieser ihrer Stelle von einem nicht teilsummativen Strukturprinzip ihres Ganzen gefordert werden. Aus dem Strukturbegriff ergibt sich ein relatives Kriterium für zutreffende Interpretation: Von zwei Auffassungen wird man diejenige für die richtigere halten, die am sichtbaren Bestand des Werkes Eigentümlichkeiten verständlich, sinnhaft macht, die die andere Auffassung einfach hinnehmen mußte. Es ist wichtig, vom anschaulichen Bestand möglichst viel zu bemerken; und solange man nicht zeigen kann, daß noch eine andere Auffassung möglich ist, die Teil für Teil, Zusammenhang für Zusammenhang auf andere Weise, aber nicht weniger sinnvoll erscheinen läßt, behält das Kriterium seinen Wert.

Beispiel einer strukturanalytischen Interpretation (nach H. Sedlmayr, Lit., Kurzfassung): P. Bruegel d. Ä., Der Sturz der Blinden (BB 1568).

1. Frage: Erhaltungszustand? Die Leinwand ist rechts wahrscheinlich um einen schmalen Streifen beschnitten.

2. Die ikonographische Frage nach dem gegenständlichen Inhalt: Auf einem Dammweg, der rechts an ein Wasser grenzt, 6 Blinde, 3 schreiten tastend, 2 taumeln, fallen, einer, der sie alle geführt hat, stürzt ab, neben ihm die Leierharfe des Bettelmusikanten; der ihm folgende Fallende wendet als einziger dem Betrachter voll sein Gesicht zu. Alle sind durch Hände und Stäbe zu einer Kette verbunden. Die Bewegung der sechs verläuft aus der Tiefe des Vordergrunds nach rechts vorn. Im Mittelgrund: links Hausdächer und -giebel, in der Mitte Wiesengelände, rechts ein Baum. Auf der Weide und am Wasser ein Hirte und 2 Kühe (sehr klein und durch Beschädigung kaum mehr sichtbar). Im Hintergrund: Hügel, Kirche und ferne Gebäude.

3. Die ikonologische Frage: Hat der gegenständliche Inhalt noch einen weiteren Bedeutungszusammenhang? Status der Blinden im 16. Jh.: sie waren meist Bettler, Bettelmusikanten, fahrendes Volk. Im Bild erscheinen sie einsam bei einem ihnen fremden Dorf. Man fand das Gebaren der Bettler vielfach komisch, Bruegel hat sie aber offenbar nicht so aufgefaßt, was ihnen hier widerfährt hat den Charakter von Verhängnis. - Gibt das Bild nur eine Genre-Szene (einen alltäglichen Vorgang)? In Bruegels Werk haben Genre-Themen häufig noch

eine weitere Sinndimension. Die Blinden hatten zu seiner Zeit auch eine Gleichnisbedeutung: Christus hatte über die Pharisäer gesagt: "Sie sind Blinde, die Blinde führen! Wenn aber ein Blinder einem anderen Blinden Wegführer ist, werden beide in die Grube fallen." Seit dem 13. Jh. waren ferner die Blinden "Exemplum" für die Torheit der Welt und auch für Irrlehrer, die als Verblendete andere Blinde ins Verderben führen. Der Fallende im Bild wendet uns sein blindes Gesicht zu, als würde er sagen: auch du, der du das hier betrachtest, bist blind in deinem Treiben aus Gier und Angst. Die ikonologische Überlegung zusammen mit dem anschaulichen Gesamtcharakter (Dominanz eines tragisch-verhängnisvollen Geschehens) macht es wahrscheinlich, daß der mehrfache Sinn tatsächlich intendiert ist. Daraus ergibt sich die Frage, ob solche Sinndimensionen sich mit den formalen Strukturzügen integrieren und somit bestätigen.

4. Form: Die Blinden bilden eine bildbestimmende fallende Diagonale, die Köpfe liegen in einer Parabelkurve, das Dach links betont diese Richtungsdynamik. Der Baum rechts, einerseits Gegengewicht zu dem Dach, akzentuiert als Senkrechte das Stürzen. Die Stäbe der Blinden führen die Wahrnehmung in der Richtung des Geschehens: 1. Anschlagen des Diagonalrhythmus - 2. intensivierende Gegenrichtung, zugleich den Blick zu dem Kirchturm lenkend - 3. ein Stab wieder in Fallrichtung, zugleich die Stelle überbrückend, wo die Kette im nächsten Moment reißen wird - 4. Betonung der Lage des schon Gestürzten. Die 6 Gestalten stellen zugleich eine Folge von 6 Bewegungsphasen dar: vom noch sicheren, nichts ahnenden Gehen bis zum Sturz. All diese Mittel lassen das Verhängnis unentrinnbar erscheinen. Die Farben der Figuren: eine eigenartig gestückte Verteilung der Töne auf verschiedene Gestalten, im Gegensatz zu der gleichmäßigen Kontinuität des übrigen Bildkolorits. Die Figurenfarben fahl, trübe stumpf, lichtverschlossen, unlebendig (die wenigen roten Stellen akzentuieren das nur durch Kontrast). Die Farben von Umwelt und Hintergrund dagegen warm, grünliche und Erd-Töne, mit etwas hellem Zinnober, im ganzen lichthaft. Diese Grunddissonanz besteht durchweg: Im Vordergrund das Gelände unsicher, unheimlich, die Figuren fremd und haltlos, der Hintergrund ist vertraute heimatliche Welt, das Gewachsene und Wachsende, das Bestehende.

Aber die beiden Sphären, die tragische und die idyllische, kommen sich doch in zwei Qualitäten nahe: Blind sind die 6 Figuren und blind ist ihr Geschick. Die idyllische Natur ist davon unberührt, sie "schweigt", ihre Stille ist nicht gefährlich wie die Stille des dunklen Wassers vorn, sondern es ist der stille "Schlaf" eines Dorfes. Dieser Zustand ist aber auch eine Art Blindheit, dieses vegetative und animalische Dasein der Natur und das darin fast verschwindende menschliche Leben (der Hirte). Diese "Engführung" zweier benachbarter Bedeutungssphären, ihre Zusammenführung an der Stelle des Gestürzten, ist ein besonders gelungener Zug der Bilderfindung.

Der Weg dieser Strukturanalyse verlief von ersten Eindrücken und Verstehensansätzen zur Beachtung zahlreicher Einzelzüge und zu einem präsentativen Gesamtverständnis, das die auf dem Weg einzeln erworbenen Erfahrungen in sich aufnimmt, integriert und belebt. Die Einzelheiten erhielten aus dem wechselseitigen Zusammenhang in der ganzen Struktur erst ihre Qualität. Zwischen anschaulicher Gestalt und Sinndimensionen ergibt sich ein Verhältnis gegenseitiger Erfüllung. - Keine derartige Interpretation kann als abgeschlossen gelten, in neuer Beleuchtung können neue Seiten hervortreten, deren man vorher nicht gewahr geworden war. Auch wird man über Einzelheiten immer streiten können, aber ein fundierter Streit setzt Strukturuntersuchung voraus, weil nur sie Einzelheiten in interaktivem Zusammenhang erörtert.

17

Epochen der Kunst und Stufen des Kunstbewußtseins

Bei der Frage nach "Kunst und Wirklichkeit" darf man nicht einen scheinbar selbstverständlichen Begriff von Wirklichkeit voraussetzen, mit dem man etwas primär Gegebenes meint, zu dem das von der Kunst Hervorgebrachte sich dann immer nur als das Sekundäre verhalten würde (vgl. D. Jähmig, Lit.). Die Entstehung der Kunst als Bild (in der Höhlenmalerei der Eiszeit) ist ein Vorgang, durch den der Mensch gestaltbildend allererst

Wirklichkeits-Bewußtsein hervorbringt; und die Entstehung der Kunst als Bau (in den frühen Hochkulturen) ist ein Vorgang, durch den der Mensch sich allererst Welt statuiert. Wir blicken auf diese Vorgänge zurück in der Erwartung, daß ihr Verständnis zur Bestimmung dessen beitragen kann, was Kunst auch heute noch ist - trotz total veränderter Geschichts-Determinanten -, nämlich Verwirklichung und nicht bloße Spiegelung, bewußtseinsbildend und nicht bloß bestehende Bewußtseinslagen darstellend, ausdrückend, kritisch oder affirmativ auf immer schon vorausgesetzte Wirklichkeit bezogen.

Kunst als Bild

Die Malereien in den Eiszeit-Höhlen (BB Wildpferd, Lascaux, um 20000 v.C.) zeigen eine Erscheinungsbildlichkeit (Verbildlichung des Eindrucks vom Aussehen der Tiere), die offenbar nicht das Ergebnis einer langen Entwicklung ist, die mit einfachen regelmäßigen Formen begonnen und dann in fortschreitender Differenzierung der Erscheinungsgestalt des Dargestellten sich genähert hätte. Dieses Letztere war der Fall bei der Bildlichkeit, die viele Jahrtausende später in den Hochkulturen auf relativ später Stufe auftrat und dann immer das Ergebnis einer langen Tradition war, die mit einfachen Grundgestalten (wie sie auch das Ornament verwendet) zur Bezeichnung des gemeinten Gegenstandes begonnen hatte. Die erste Bildlichkeit (der Eiszeit) ist ganz anders strukturiert als die zweite, langsam entwickelte erscheinungsbildliche Darstellungsweise. Die Tiere sind in mannigfaltigen Zuständen von Ruhe und Bewegung, z.T. in komplizierten Wendungen und Drehungen als charakteristische Figuren spontan "getroffen", ohne daß dem irgendeine Art von Wissen um Bau und Funktion zugrunde liegt, ohne ein konstruktives Prinzip. Bei dem schwimmenden Hirschrudel (BB Lascaux) ist eine gegebene Felsformation so genutzt, daß die dargestellten Köpfe wie aus dem Wasser aufragend erscheinen.

Man hat als Entstehungsgrund der Bilder immer wieder "Jagd-Magie" angenommen: Darstellung der Tiere als eigentlich untaugliches Mittel für den Zweck ihrer Erlegung (nach heutiger zweckrationaler Denkweise). "Magie" aber ist Bestandteil von Riten, und diese sind Ausprägungen der unablässigen symbolbildenden Tätigkeit, aus der menschliche Weltvorstellung überhaupt hervorgeht. Die Bilder befinden sich in entlegenen, nicht als Wohnstatt dienenden Hohlräumen, die sicher nur zu rituellen Handlungen aufgesucht wurden. Es wurden wohl auch Tänze aufgeführt (BB Mensch in Tierverkleidung, Trois Frères), in denen Verhalten und Bewegungen von Tieren dargestellt wurden. In dem Tänzer (mit Hirschgeweih, Bärenpfoten, Pferdeschweif und Eulenaugen) werden die Kräfte dieser Tiere präsent, d.h. überhaupt erst zu einer Vorstellung verdichtet. Das Bild gibt nicht wieder, sondern ist das Wesen der Sache, es ist die Vorstellungs-Bildung. Wer rituell das Bild hat, ist auch des Gegenstandes gewiß; d. h. der Entstehungsgrund des Bildes ist nicht der Zweck Jagdglück "herbeizuzaubern".

Dieser mögliche Zusammenhang erklärt noch nicht die eigentümliche Bildlichkeit der Darstellungen. Zu ihrem Verständnis will die (umstrittene) Hypothese beitragen, daß eidetische Phänomene im Spiel waren (Eidetiker sehen Bilder von Gegenständen, die sich eingepägt haben, bei geschlossenen Augen oder beim Blick auf leere Wände wie eine Projektion, besonders Dinge, die sie lange gesucht haben; ein Jäger z.B. mag ein Wild, das er gejagt hat, danach im Zustand der Ermüdung eidetisch wiedererblic

18

ken): unmittelbares Sehen der typischen Gestalt eines Tieres in einer charakteristischen Bewegung, Wiedererscheinen des Bildes als Nachklang der Leidenschaft des Suchens (BB Urrind, Lascaux). Es geschieht unwillkürlich, gerade wenn die bewußte Aufmerksamkeit weitgehend ausgeschaltet ist (BB Rentierherde, Ritzzeichnung auf Knochen). Die mögliche Mitwirkung eidetischer Vorgänge bedeutet nicht, daß Nachbildprojektionen einfach in Fels- oder Knochengebilde "hineingesehen" und festgehalten wurden, es haben gestalterische Prozesse stattgefunden mit zunehmender Differenzierung der bildnerischen Mittel, aber Eidetik ist als Bedingung der erscheinungsbildlichen Darstellungsart wahrscheinlich, wenn man überlegt, wie denn überhaupt menschliches Verhalten) sich aus tierischem gelöst hat:

Das Tier ist in seine Umwelt eingepaßt durch eine "programmierte" Einstellung auf

Funktionskreise von Merk- und Wirkorganen. Es gleitet gewissermaßen an einer Reihe nur momentan gegenwärtiger Situationen entlang, die ihm durch Merkzeichen gegeben sind und bestimmtes Tun erfordern, das durch Koppelung von Rezeptoren mit Effektoren ausgelöst wird. Der übergreifende arterhaltende Sinn der einzelnen Handlungen wird nie zu einer überschaubaren und zielbewußten Einheit des Bewußtseins. Menschliches Verhalten beginnt, wenn diese sicher gesteuerte Einpassung sich löst, wenn die Situation zur Wahrnehmung wird, die distanzierte Gegen-Stände gegenüberstellt, d.h. primär, wenn sie zu Bildern werden, die als charakteristische Gestalten Vorstellungen bilden, die Wiedererkennen und Unterscheiden eines seiner Art nach gleichen Gegenstandes von anderen erlauben. Die Vergegenständlichung der Welt kann dann weiter geschehen durch Bedeutungs-Zeichen, Wort-Bedeutungen und schließlich exakte Verstandes-Begriffe. Mit der Distanzierung des Subjekts von seiner Umwelt endet das unmittelbare Reagieren der Tiere und beginnt die Möglichkeit, Abwesendes durch Gestaltbilder in der Vorstellung frei zu vergegenwärtigen, zwischen Vorstellungen Beziehungen herzustellen und so neue Möglichkeiten des Verstehens und Handelns zu entdecken.

Der paläolithische Jäger verhielt sich zu seiner Umwelt suchend und aufspürend (noch nicht herstellend, konstruierend, produzierend). Zum Suchen braucht der Mensch in seiner Vorstellung ein vorgreifendes Bild des Gesuchten; das Bild muß so allgemein sein, daß die möglichen Varianten des Begehrten damit identifizierbar sind. Finden heißt dann Zur-Deckung-Bringen dieses Bildes mit dem Gegenstand. Das Verlangen danach verbindet die Vorstellungsgestalt mit Impulsen der Leidenschaft. Bei den Urhebern der eiszeitlichen Bilder war das begrifflich-intellektuelle Wissen um die Dinge und ihre Zusammenhänge sicher noch gering, deren Präsentation durch verbale Sprache wenig entwickelt. Das Sehen muß um so vollständiger und vor allem selbständiger gewesen sein, je weniger es durch andere Weisen der Gegenstandspräsentation entlastet war. Das sind zugleich Bedingungen für das Auftreten starker eidetischer Phänomene.

Die Erscheinungsbildlichkeit, diese das Sehbild, nicht die gewußte Beschaffenheit des Gegenstandes präsentierende Darstellungsart, scheint durch unsere Überlegungen verständlich (BB Steinbock und Wildpferd, Pair-non-Pair). Aber was hat die Menschen veranlaßt zu der Bild-Verwirklichung auf Höhlenwänden? Warum wurden nur Tiere dargestellt, die man jagte, nicht Pflanzen und Früchte, die man sammelte? Das Erlegen der Tiere war das Schwierige, Gefährliche, Leidenschaft Erregende. Sie waren nicht immer da, begegneten, blieben aus. Der Mensch war ohne Bindung an ein von ihm bebautes angeeignetes Stück Natur, sein Dasein schweifend. Man fand nur zeitweiligen Schutz in wieder nur vorgefundenen Naturgegebenheiten. Das einzige, das blieb, was eine wohl auch durch Riten geprägte Bindung zwischen Selbstsein und außen Daseiendem präsent werden ließ, war das Tier, nicht in seiner wechselnden materiellen Realität, sondern in seinem Aussehen, seiner Gestalt, wie sie da als Bild verwirklicht wurde - mit einem griechischen Wort: als eidos, d.h. als Vorstellungsbild, mit dem ich mir einen Gegenstand vergegenwärtigen kann,

19

wenn er nicht da ist; eidos (wovon das Wort "Idee" sich herleitet) ist das Bleibende, wenn die realen Exemplare der Gegenstände entstehen und vergehen, es ist unveränderlich, für alle Varianten einer Gattung gültiger Typus (typos = Eindruck, eingeprägte Gestalt), das, was in der Vorstellung vollkommener ist als die einzelnen Exemplare mit ihren Zufälligkeiten. Das Aussehen, abgelöst von der äußeren Realität, als Bild präsent gemacht und mit eidetischem Vermögen gestaltet: das war die in Kultriten gefeierte Gegenwärtigkeit dessen, was dem Menschen in der schweifenden Daseinsform Halt bot, was blieb in allem Wechsel des Geschicks. Es ist zugleich die Präsenz dessen, was als das Mächtige, Starke erfahren wurde, das sich dem Menschen gewähren und entziehen kann, das Fremde, selbständig Gegenüberstehende, das nicht einfach Verfügbare. Durch die Verwirklichung dessen, was dauernd an ihm ist, als Bild überwindet man die Angst, hält den Anblick aus, besitzt es als dem Alltag entrückte Form.

Was diese Bilder von allen Gestaltbildungen späterer Epochen unterscheidet, ist auch die eigentümliche Beziehung zwischen Darstellung und Ort der Darstellung; sie entspricht der ungebundenen Daseinsweise dieser Menschen. Es gibt noch keinen konstruktiv bearbeiteten

Raum, keinen Unterschied zwischen angeeignetem Vertrauten und fremdem Außerhalb. Die Bilder sind a-tektonisch, kennen weder Rahmen noch Standebene, überhaupt kein Verhältnis zu einem bestimmten begrenzten Raum oder einheitlichen Richtungen (BB Höhlendecke Altamira), d.h. die Vergegenwärtigung der Tiere ist zugleich eine Entrückung ins Irgendwo, in die Ortlosigkeit. Diese Bilder sind ou-topisch, wenn tópos der Ortsbegriff ist, der aus dem vom Menschen Gebauten den Raum bestimmt als Ordnung, in der die Dinge ihre tópoi haben, im Gegensatz zum Ort- und Grenzenlosen, dem Chaos. Der Raum, in dem die Felsbilder stehen, ist nicht nur nicht gebaut, sondern überhaupt noch nicht durch Toposvorstellungen geordnet, er ist aber zugleich der Bereich, in den diese Menschen die Gestaltbilder, das einzig für sie Bleibende in allem Wechsel, hineinprojiziert haben; von diesem ou-tópos her gründen und eröffnen die Bilder für die urmenschliche Gesellschaft Welt-Vorstellung. Das Vorstellung Bildende und Weltverständnis Eröffnende ist und bleibt auch ein Grundzug von Kunst als Bild überhaupt.

In den nacheiszeitlichen Felsbildern seit etwa 10000 (BB Eberjagd, Gasulla Schlucht, Castellón, Spanien) entfernt sich die Darstellung von der erscheinungsbildlichen Gestalt. Es kündigt sich ein Prozeß an, in dem allmählich die Gegenstände immer mehr durch Zeichen repräsentiert werden, die schließlich zu Bestandteilen einer Schrift werden können und dann Wörter und Begriffe bedeuten. Die spanischen Felsbilder der mittleren Steinzeit sind von dieser Stufe noch weit entfernt, aber ihre Hauptthematik ist nicht mehr das jagdbare Tier, sondern der Vorgang der Jagd, u.zw. als ein Bewegungszusammenhang aus Tieren und Menschengruppen. Der Mensch bildet jetzt eine Vorstellung von sich selbst, nicht als Erscheinungsgestalt, sondern in der Reflexion auf gemeinsames Handeln, das bildnerisch präsent wird durch rhythmische Zusammenhänge quasi stenographisch-expressiver Bewegungsgestalten. Der anschauliche Begriff der weit ausgreifenden Bewegung des Laufens z.B. wird geformt durch betont starke, bis zur Waagerechten gespreizte Schenkel im Kontrast zu fadendünnen Linien für Leib und Arme und einem nahezu regelmäßigen Dreieck für die Brust. Diese Malerei erfindet zur Auslegung des Menschen als eines handelnden Wesens eine rhythmische Linienstruktur, die rein hervortritt, wenn die Figuren gar kein Volumen mehr haben, sondern als pure Spannungsdynamik angelegt sind (BB Kämpfende Bogenschützen, Morella la Vella, Castellón); aus Bogen und Pfeil, Spreizung der Glieder in Lauf und Ausfall entsteht ein über die Fläche springender Zusammenhang, ein Energiefeld.

Die Bilder sind noch immer a-tektonisch und "ortlos" (ohne Standebene und Bildfeldgrenzen, von keiner Raumordnung umgriffen), befinden sich aber nicht mehr im dunklen Inneren von Höhlen, sondern im Tageslicht

20

an natürlichen Felsnischen. Die rhythmisch-dynamische Darstellungsform gibt Handlungsmomenten Ordnung und Dauer, macht Entscheidungssituationen präsent. Der Mensch wird darin seiner selbst bewußt aus der Erfahrung seiner eigenen Dynamik, das bedeutet zugleich eine Vorstellungs-Bildung von Erreichen und Verfehlen der Ziele, Gelingen und Scheitern (BB Verwundeter Bogenschütze, Gruppe Triumphierender, Tanzende; Valtorta-Schlucht, Castellón).

Aus der Jüngerer Steinzeit finden sich Beispiele von so konventionell gewordenen Zeichen, daß hier der Übergang von Bildgestalten zu Schriftzeichen für Wortbedeutungen angelegt erscheint (BB Menschengestalten, Fuencaliente, Sierra Morena, Spanien, nach 2000 v.C.). Dieser Übergang ist faßbar an vorgeschichtlichen Funden aus China: da sind die Zeichen kaum mehr rückführbar auf schematisierte Bilder, sie stehen am Anfang der ideographischen Schrift (ein Zeichen für ein ganzes Wort, nicht für Laute und Buchstaben wie in unserer phonographischen Schrift). Aus dieser Schrift entwickelte sich durch das Schreiben mit dem Tuschpinsel eine eigene Kunstgattung, bei der sich das Wortbedeutungs-Feld des Ideogramms und dessen jeweilige Ausformung in einer dem Abendland unbekanntem Weise durchdringen (BB das Zeichen hsiao, geschr. v. Kaiser Hsüan-tsung, 1.H. 8. Jh. n.C.). Es ist überhaupt nicht ein und dieselbe "Wirklichkeit", die sich auf den verschiedenen Stufen der Menschheitsgeschichte nur verschieden darstellen würde, sondern es sind - auch in den verschiedenen Kulturen - verschiedene Vorstellungswelten, hervorgebracht von den Bildern, Zeichen, Begriffen, mit

denen jeweils eine Menschengruppe eine Welt zur Vorstellung werden läßt. Mit der Kunst der geschriebenen Zeichen hängt in Ostasien eine neu sich entwickelnde bildliche Kunst zusammen, die Tuschalerei. Sie gehört, von weltgeschichtlichen Stufen her betrachtet, zu einer zweiten Bildlichkeit, die entstand, nachdem aus der erscheinungsbildlichen Vorstellungsweise der Frühzeit eine zeichenhafte geworden war und dann das System von Sprachbegriffszeichen einer Schrift.

Auch die altägyptische Kultur besaß mit ihren Hieroglyphen eine ideographische Schrift, die sich mit einer zweiten Bildlichkeit verband (BB Relief aus Tempelbezirk b. Karnak, Sesostris III., 19. Jh. v.C.): Von der einen Linie, die vom Bild zum Zeichen und zur Schrift führte, zweigte gewissermaßen eine zweite, entgegengesetzt verlaufende ab: vom Zeichen zur Bildlichkeit und allmählich fortschreitend wieder zu erscheinungsbildlicher Differenzierung, die aber nun, auf einer anderen Bewußtseinsstufe, eine ganz andere Form- wie Sinnstruktur haben muß als beim Urmenschen. An den ägyptischen Schriftzeichen sind zum Teil noch Bildgestalten, aus denen sie durch Schematisierung entstanden sind, erkennbar (z.B. Schlange, Bein, Insekten, ein Krug), aber die sprachbegriffliche Bedeutung dieser bildlichen Elemente innerhalb des Schriftsystems ist anschaulich nicht verstehbar, sondern verlangt erlerntes Wissen, um die gemeinten Begriffe, Gegenstände und ihre Verbindung zu diskursivem Sinn zu erfassen. Die Ideogramme sind aber verbunden mit Figuren einer "zweiten Bildkunst" (BB Sesostris I. und der Gott Ptah, Pfeilerrelief, um 1920 v. Chr.). Die 2. Bildlichkeit ist durchweg nicht mehr "ou-topisch", ihr Raum ist nicht ein entrücktes Irgendwo, sondern bestimmter Ort innerhalb einer gegliederten, in allen Dimensionen bestimmten Tektonik mit Standflächen und Bildgrenzen. Für alle Spielarten der "zweiten Bildlichkeit" gilt im Prinzip, daß sie ein Stadium der tektonischen Ortsbestimmung, der bauenden Weltstatuierung voraussetzt.

Besonders deutlich verfolgbar ist das an der Entwicklung der griechischen Bilderwelt, deren früheste Stufe als "geometrischer" Stil bezeichnet wird (BB Attische Grabamphora, gegen 750 v.C.). Die bildliche Darstellung entsteht hier innerhalb eines Systems von Ornamentfriesen, die mit ihren Mustern aus einfachen Grundformen die Struktur des Gefäß-Baus auszeichnen: Fuß, Leib, Hals des Formkörpers. Besonders betont wird der Übergang zur Schulter, wo die Wölbung den größten Durchmesser

21

erreicht, um sich dann rasch zum Hals zusammenzuziehen. An dieser Zone der dynamischen Spannung im tektonischen System entstehen die ersten neuen Bilder der griechischen Malerei. Da das große Gefäß einem Grabeskult diente, erscheint hier die Darstellung einer Totenfeier. Die Figuren sind gebildet aus Anschauungsbegriffen ihrer Hauptteile: ein Dreieck für den Oberkörper, sich fortsetzend in den zur Klage erhobenen Armen, frontal, weil nur so dieser Körperteil nach Hauptmerkmalen durch ein einfaches Schema zu bezeichnen ist. Kopf und Unterkörper sind im Profil am deutlichsten zu präsentieren, d.h. so, wie sie sind, nicht wie sie in bestimmter Sicht erscheinen. Der Tote, ebenfalls nicht wie er im Sehbild als liegend erscheint, über den Klagenden, das bedeutet visuell gedacht hinter ihnen; ebenso die Sitzenden darüber und zu Seiten. Alles hat seinen festen Ort in einer topischen Ordnung. Von solchen Bedingungen geht alle Entwicklung der zweiten Bildlichkeit aus, es ist die Voraussetzung ihrer Existenz; d.h. die Voraussetzung ist die Entstehung von Kunst als Bau.

Kunst als Bau

Mit dem Ende der Urzeit und dem Eintritt in die Vorzeit (Jungsteinzeit vor dem Beginn von Hochkulturen) schaffen seßhaft gewordene Menschen erstmals tektonisierte Gestaltungen, z.B. gegliedert aufgebaute Gefäße (BB Kykladen-Krug; Specksteinbüchse aus Amorgos) mit regelmäßigen, den Bau interpretierenden Ornamenten, z.T. mit Symbolsinn (s. oben, S. 4). Die Entdeckung des Raumes als einer Ordnung von Dimensionen und Maßbeziehungen ist eine "numinos" gefärbte Urerfahrung (d.h. Erfahrung einer dem Subjekt wie der Welt innewohnenden Potenz, deren Grund nicht faßbar und verfügbar ist); so kann der Aufbau eines Gefäßes monumentale Form annehmen (BB Schnabelkanne, Ostkreta, ca. 2500 v.C.) und dessen Funktion sich mit Pathos als anschaulicher Charakter darstellen, ebenso wie in einem Kykladen-Idol (BB 3. Jtsd. v.C.) der menschliche Leib eine stereometrienähe große Form von starker

"Physiognomie" wird.

Solche Gestaltungen zeugen von dem tiefgreifendsten Wandel in der Geschichte der Menschheit: Der Jäger und Sammler der Urzeit war an keinen Ort der Erde gebunden; im ständigen Überraschungsfeld der freien Wildbahn lebte er von dem, was vorzufinden und als Beute zu überwältigen war. Seine "Technik" war nicht konstruktiv, seine Waffen und Werkzeuge entstanden "destruktiv" durch Zurichten gegebener Materialien (von einem Knochen z.B. wird mit einem scharfen Stein so viel abgearbeitet, daß eine Pfeilspitze übrigbleibt). Ein Schädelknochen konnte ein Trinkgefäß abgeben, aber es wurde kein ähnliches Gefäß aus Ton aufgebaut, dazu fehlte die Vorstellung von Grundformen, Maßen und Ordnungssystemen - obwohl vollendete Tierbilder auch reliefartig in Lehm figuriert oder aus Knochen geschnitzt wurden (BB Bisonpaar, Tuc d'Audoubert); sie sind, wie die Felsmalereien, in die vorhandene Materieformation hineingesehen, mit den Verkürzungen eines projektiven Bildes, aber ohne Begriff von Bau und Funktion des Dargestellten. Der altsteinzeitliche Mensch benutzte Vorhandenes, traf aber keine Maßnahmen, etwas aus planmäßiger Ordnung zu produzieren. - All das ändert sich fundamental, sobald der Mensch ein Stück Land zu roden und Vieh zu züchten beginnt. Erstmals greift er aktiv planend und verändernd in die Natur ein: bestelltes Feld, gehegtes Land, gebaute Wohnstatt (BB neolith. Steinhaus, Orkney-Inseln) bilden einen Ort im Gegensatz zu der Natur außerhalb dieses verfügbar gemachten Bezirks. Diese elementare Unterscheidung bestimmt noch heute die Weltvorstellung von Naturvölker-Stämmen: der gerodete Platz, die Siedlung, das bebaute Feld, das Zentrum eines Kultbaus (BB Zeremonialhaus, Sepik, Neuguinea), außerhalb davon die Wildnis; das Verhältnis zu der Natur außerhalb, zur Natur überhaupt wird Gegenstand einer Regelung im Kult und Generalthema von Kunst.

Das gestaltende Vermögen des Menschen beginnt nun nicht-bildliche Werke hervorzubringen, es wird bauend tätig, denn nun wird erstmals von dem verfügbar gemachten, der eigenen Ordnung unterworfenen Bereich die

22

übrige "Natur" unterschieden, und an ihr wird ebenfalls eine Ordnung, der geregelte Gang von Tages- und Jahreszeiten, von Sonne und Gestirnen, aber auch der plötzliche Ausbruch von Naturgewalten wahrgenommen als das, was unverfügbaren Mächten untersteht und die eigene Ordnung übergreift. Die eigene "Taxis" (Setzung) hat nur Bestand, wenn sie sich in die Regelung des Kosmos fügt, von der sie abhängt (K. Schilling, Lit.). Die Gestaltung und Deutung des Zusammenhangs von Taxis und Kosmos wird Grundmotiv des künstlerischen Vermögens; es verwirklicht Maß (Metron), Beziehung, Zusammenstimmung und Entsprechung von Maßen (Symmetria), es prägt tektonisch und rhythmisch Raum und Zeit des Daseins in Bauten, kultischen Feiern, in Tanz, Musik und mythischem Wort; es konstituiert menschliche Welt.

In der Epoche der Megalith-Kultur (mega-lith = groß-Stein; Steinsetzungen aus ca. 3000 Jahren Vorgeschichte in vielen Gebieten der Erde) entstand in dem Zeitraum zwischen 1900 und 1500 v.C. die Kultanlage von Stonehenge bei Salisbury (BB erhaltener Zustand, Rekonstruktion, Grundriß). Dreißig 4,10m hohe, im Kreis aufgerichtete Steine sind durch Decksteine zu einem Pfeilerring verbunden. Dieser umfaßt 49 im Kreis gesetzte kleinere Steine, (Menhire) und darin eingeschlossene Trilithen (höhere Pfeilerpaare mit Decksteinen), hufeisenförmig gesetzt, deren mittlerer am höchsten aufragt. Darin in gleicher Grundform nochmals kleine Menhire, so daß sich dieser Binnenraum mit dem "Altarstein" in nordöstlicher Richtung öffnet. In gleicher Richtung geht von der Anlage eine Straße aus, die heute ca. 500 m weit zu verfolgen ist, sie mündet in einen den Bau großräumig umfassenden Ringwall mit Graben (114m im Durchmesser). Die ganze Anlage ist also ausgerichtet, u.zw. auf die Stelle am Horizont, wo am Tag der Sommersonnenwende die Sonne aufgeht. Es ist ein "geistiger Akt erster Ordnung und von unabsehbaren Folgen", wenn ein Mensch zum ersten Male die Leistung vollbringt, "sein Blicken von einem Platz der Erde auf jenen Punkt des Horizonts ... als eine Verbindung zwischen ihm und dem Sonnenball zu verstehen und diese Verbindung auf der Erde abzubilden ..." (Badt, Lit.)

Etwa 10m von dem Ringwall von Stonehenge entfernt steht auf der Straße ein Monolith ("Hele-Stein" genannt). Eine Linie von der Innenkante dieses Steines zur Mitte des Altarsteins ergibt die auf den Sonnenaufgangspunkt gerichtete Achse der Anlage am Sonnenwendtag (zur damaligen Zeit, nach astronomischer Berechnung, heute nicht mehr infolge der Erdachsen Verschiebung). Daraus erhellt sich der kultische Sinn (nach A. van Scheltema, Lit.): Der vom ersten Strahl der Sonne getroffene Stein im Zentrum des Baus ist die von der Sonne befruchtete Erde. Stonehenge war "eine dem unlösbar miteinander verknüpften Sonnen- und Erdkult geweihte Stätte, die Kultbühne, auf der die heilige Ehe zwischen Himmel (Sonne) und Erde in konkret sinnfälliger Gestalt sich vollzog". Der alljährliche Vollzug der Feier zur Zeit der Wende in der Weltbewegung war die kultische Prägung der großen, damals faßbaren Ordnung im Kosmos, die das Tagewerk, das Erntejahr umgreift. Diese Ordnung war nicht, wie für unser rationales Verständnis, etwas durch die Mechanik der Himmelskörper Gesichertes, sondern der Kult hatte sie immer wieder zu erneuern, und der Mensch ordnete sich ihr in rituellen Handlungen selbst ein. Viele Mythen verschiedener Kulturen kennen einen Zustand vor der nun bestehenden "Welt": das Chaos. Die gegen das Chaos errichtete und kultisch geprägte Ordnung ist das Ganze, aus dem der Mensch zurückkommt auf sich und sein Leben.

Kunst als Konstituierung von Raum und Zeit des Daseins in den frühen Hochkulturen

Die Kunst auf der Stufe der frühen Hochkulturen (in Vorderasien, Ägypten, Indien, Ostasien, Südamerika) ist primär nicht bildlich, der Mensch will mit Bauten Riten, Mythen sich selbst einfügen in einen großen "Weltentwurf", der das Verhältnis der nicht verfügbaren Mächte (Himmel

23

und Erde, Gang der Gestirne, Leben und Tod: Kosmos) zu der selbstgesetzten Ordnung (Taxis einer Gesellschaft mit sozialer Differenzierung, städtischen Zentren, wirtschaftlicher Vorsorge) deutet. An dieser Welt gewinnt der Einzelne Anteil im Kult, und die mit diesem verbundene Kunst stellt den Menschen nicht als Betrachter einem Werk gegenüber, das Gestaltete ist kein Gegenstand, den man erst herstellt und dann anschaut. Im Kult gibt es keine Zuschauer, sondern nur Teilnehmer.

Die Sprache des Mythos gibt einen prägenden Zusammenhang der Dinge, in dem eine Menschengruppe auf ein Sinnverständnis hin leben kann. Diese Sprache ist gebunden durch rhythmische Gestaltung der Zeit in der Versmetrik der Wortklänge - so wie der Bau den Raum prägt -, sie ist getragen von einer Musik sich wiederholender Tonbewegungen. Rhythmus gibt der Zeit Dauer durch fortschreitende Wiederkehr des Gleichen im Wechsel, Harmonie ist der Einklang von Tönen verschiedenartiger Spannung. Rhythmus und Harmonie, Musik und Tanz sind als Lebensprägung nicht Spiel oder Übung, nicht Vorformen der Zweck-Praxis (obwohl sie in Arbeitsgesängen oder Waffentänzen diese Verbindung eingehen können), sondern freie Existenzweisen des Menschen, Prägungen im Sinnlichen. Beim Tier ist die Bewegung gelenkt durch vorprogrammierte motorische Reaktionen auf Reize, sie funktioniert in einer biologischen Ordnung. Die Motorik des Menschen ist nicht durch feste Funktionszusammenhänge mit seiner Umwelt gesteuert, seine Loslösung aus der biologischen Kybernetik gewährt ihm eine unbestimmte Bewegungspotenz, die gestaltbar ist zu einer von animalischen Zwängen abgehobenen Prägung, in der das seiner selbst bewußt gewordene Leben ein freies Sein für sich gewinnt (so nennt Platon die Bildung, die durch den eigenen Vollzug von Musik und Tanz erlangt wird, eine eigene, nur dem Menschen zukommende Seinsweise).

Da nun Bauwerk, Musik, Tanz, Mythos den Menschen dieser Bewußtseinsstufe in eine Weltordnung einfügen, ihn im Kult in einer ständig wiederhergestellten Gegenwart zum Teilnehmer machen, ist die Kunst dieser Stufe intolerant. Es besteht eine unangefochtene Identität zwischen aller Gestaltung und einer ganzen Weltauslegung; es gibt keine anderen Möglichkeiten menschlichen Verhaltens als die durch das mythische Weltverständnis geprägten, andere sind nicht vorstellbar. Was in den eigenen Weltentwurf nicht paßt, ist fremd; die gestalteten Werke einigten ein Volk in solcher Weise, daß Andersgeartetes ausgeschlossen war. So nannten die Griechen die Perser Barbaren, sie lebten in einer anderen, mit der eigenen

unvereinbaren "Welt"; und umgekehrt war für die Perser die Zerstörung der griechischen Tempelbezirke die entscheidende Vernichtung der feindlichen Weltordnung.

Die altägyptische Welt als Beispiel

Den Bestand ihrer Welt sah die ägyptische Kultur gewährleistet durch die unwandelbare Gegenwärtigkeit der toten Könige und der mit ihnen verbundenen Götter. Im Totenbezirk des Königs Djoser (BB, ca. 2700) nahe der damaligen Hauptstadt Memphis erhob sich die Stufenpyramide, das erste vollständig in Stein ausgeführte große Bauwerk Ägyptens (und wahrscheinlich der Erde). Dem Verstorbenen war hier eine ganze Residenz errichtet, der des Lebenden entsprechend, aber nicht wie diese aus vergänglichen Lehmziegeln, sondern aus Steinquadern. Im Hof des Totentempels bei der Pyramide lag das Serdâb, eine unbetretbare Kammer, darin die Sitzstatue des Königs, vollständig eingemauert. Aber durch zwei Löcher in Augenhöhe des Sitzenden konnte der Tote in Gestalt des Bildwerks die Kulthandlungen sehen. Die Skulptur war also gar nicht für Betrachter bestimmt, sondern zur Einfügung in die große, Lebende und Tote umspannende Weltordnung.

Der Raum dieser Welt war wesentlich geprägt durch die Wege aus dem tätigen Leben in die Zeitlosigkeit. "Alles fürchtet sich vor der Zeit, die Zeit aber vor den Pyramiden" (Sprichwort). - Die Kultanlage der Königin Hatschepsut (BB, um 1500 v.C.) macht eine Felswand zu ihrem Bestandteil, läßt durch die Maße des Gebauten die unzerstörbare Größe des

24

Gebirges gegenwärtig werden, in dessen Gestein die Kapellen der Götter eingeschnitten sind als Ziel eines Weges, der mit einer Sphingen-Allee am Rande des Fruchtlandes bei Theben begann, zu einem ersten mit Palmen und Wein bepflanzten Hof und dann über Rampen und Terrassen mit Pfeilerhallen zu den Heiligtümern und zu dem Totenkult-Bezirk für Hatschepsut selbst und ihre Eltern führte. - Zu jeder der 3 großen Pyramiden von Gise (BB, vor 2500) gehörte ein Taltempel am Ufer eines Nilarms. Von ihm führte ein gedeckter, nur durch Schlitze Licht empfangender Aufweg zum Totentempel auf dem Wüstenplateau vor der Pyramide. Von seinem Binnenhof aus sahen die Teilnehmer eines Totenkults am frühen Morgen die Ostseite der Chephren-Pyramide unmittelbar hinter dem Tempelwestbau zu einer Höhe von 143,5 m aufragen, die glatte Kalkstein-Oberfläche gleißend im Licht der aufgehenden Sonne. Der tunnelartige Weg zwischen Tal- und Totentempel verbindet die Lebensader des Stromlaufs, die Zone der regelmäßig wiederkehrenden, das Uferland fruchtbar machenden Nil-Überschwemmungen, den Bereich des Handelns und der Vergänglichkeit, mit dem Wüstenland, das endlos, gestaltlos, weglos ist, gezeitenlos und Leben ausschließend; aber die reinen stereometrischen Körper der Bauten geben ihm die Gestalt der unvergänglichen Dauer, die das Werden und Vergehen übergreift, und dort sind die toten Könige zeitlos gegenwärtig.

Die Pfeilerhalle des Taltempels war gefügt aus monolithen Granitblöcken, in reiner rechtwinkliger Stereometrie geschnitten. Dieser Orthogonalraum ist absolut, abgelöst von den Kräften der Gravitation, von den Energien des Volumens, der Materie des Steins als Masse, der Aufrichtung und Lagerung, die an der Architektur anderer Kulturen, z.B. der griechischen, sinnfällig werden. Der ägyptische Bau errichtet einen Raum zeitlosen Seins (G. Kaschnitz von Weinberg, Lit.). In dem Taltempel wurde das den Chephren darstellende Bildwerk gefunden (BB Sitzstatue). Die zeitlose Absolutheit des Gebauten prägt auch das Bild des Königs. Der organische Leib ist durchdrungen von der anorganischen Gesetzlichkeit des orthogonalen Blocks. Die Leiblichkeit des Königs ist wohl dargestellt, sogar mit Zügen porträthafter Lebensnähe, aber Figuration und Volumengestaltung sind in solcher Weise an stereometrische Grundformen gebunden, daß sie die Gestalt des Menschen von der Veränderlichkeit des Lebens ablösen und eine Integration des Organischen mit dem Raum zeitlosen Seins bewirken. Es fehlt die Vorstellung eines Lebenszentrums, von dem aus die Funktionen der Teile und Glieder regiert werden. Es bleibt "die Gestalt losgelöst von den Kräften, die sie erzeugt, von den Kennzeichen des Wachstums und der Entwicklung". Das Organische wird "gereinigt von jenen Elementen, die den Keim zukünftiger Verwesung in sich tragen. Es wird getränkt mit ... jener, anorganischen Quellen entspringenden Gesetzlichkeit, der im Gegensatz zu den Kräften der Natur unvergängliche Dauer und Universalität zukommt" (Kaschnitz von Weinberg).

Das Haupt des Chefren ist von dem falkengestaltigen Gott Horus hinterfangen. Horus war, vor der Vereinigung der beiden Reichsteile, der Gott des streitbaren Oberägypten. Dieser Gott hieß ursprünglich "Der in der Höhe" oder "in der Ferne". Für das anschauliche Denken wird dieses Wesen konkret und gegenwärtig in der Gestalt des Falken: dessen ausgebreitete Schwingen sind der Himmel, seine Augen Sonne und Mond. Sein späher Blick durchdringt die Ferne. Der Gott ist Herr der Weite und Allesseher (BB Grabstein des Königs "Schlange" mit dem Falkengott, vor 2700); wie der Falke stößt er herab und schlägt seine Beute. Mit der Tiergestalt sind dem König diese Kräfte und Fähigkeiten zugeordnet, und der Falke bedeutet dies alles nicht nur, sondern er ist es. Sinn und konkretes Dasein sind in dieser Kunst eins.

Auch die Bewegung wird "von all dem, was sie an ihre Entstehung, an ihr sinnliches Wesen, an die Kausalität und damit auch an die Vergänglichkeit bindet, befreit" (BB Reliefs im Grab des Ti bei Sakkâra, vor 2700). "Sie ist Gestalt der Bewegung, die in den Stein, der mit ihrer Form nichts zu tun hat, eingegraben wird", zusammen mit den Hieroglyphen

25

phen der Schrift. In der Relieffläche wird die Gestalt von Menschen und Dingen so vergegenwärtigt, daß alle Teile sich mit den wesentlichen Merkmalen ihrer Beschaffenheit zeigen, also ohne projektive Verkürzungen, die unvermeidbar sind, wenn ein dreidimensionaler Gegenstand so dargestellt wird, wie er aus einer einzigen Sicht erscheint. Erscheinungsgestalten würden, als zeitbedingte, in die Dauerpräsenz der Seinsstruktur der ägyptischen Bildes nicht eingehen können. Die Materie des Steins ist nur Medium, die Gestalt des Lebens in der Sphäre der Zeitlosigkeit zu konservieren. Die ägyptische Skulptur ist eher "steingewordene Form als geformte Materie", sie ist nicht Ergebnis eines Willens, der sich mit den Energien der Masse auseinandersetzt. Die Materie verhilft der Form zur Erscheinung, "bewahrt aber gegenüber allen formgestaltenden Energien vollkommene Neutralität ... Der Stein hat im künstlerischen Sinne kein Gewicht mehr". Die ägyptische Kunst bannt das Leben in einen Raum, der die Zeit "in ihrer endlichen Wirkung paralyisiert". Sie hat "die Überwindung der Zeit durch den Raum und das Bewußtsein des unendlichen Seins und seiner Totalität gesucht und gefunden" (Kaschnitz von Weinberg).

Das Beispiel zeigt, wie die Kunst als Bau, als Prägung und Sinndeutung von Raum und Zeit des Daseins, in einer frühen Hochkultur zugleich die Grundordnung der sich nun entfaltenden Bildkunst in dieser so statuierten Welt wird. Deren generelle Struktur in Ihrer Verschiedenheit von der Grundstruktur anderer Kulturen - dasjenige also, worin sich jedes ägyptische Bildwerk z.B. von jedem griechisch-antiken unterscheidet - liegt in der Verschiedenheit der Weltentwürfe begründet.

Das Erkennen von "generellen Strukturen" der Kunst darf nicht zu dem Mißverständnis verleiten, als seien die ihnen zugehörigen Kunstgebilde in ihrer wesentlichen Bedeutung determiniert, die einzelnen Werke nur Varianten jenes Generellen. Der Werkcharakter der Kunstgebilde, in dem ihre künstlerische Qualität eigentlich beschlossen liegt, entspringt aus der Freiheit der Gestaltung. Alles Generelle ist Bedingung, aber niemals Bestimmung dessen, was das einzelne Werk verwirklicht. Gerade beim Studium um von Werken jener Epochen, in denen z.B., wie in Ägypten, strenge Figuren-Kanons befolgt wurden, wird klar, "daß in ihnen trotz der Beobachtung der Regeln oder auf Grund der Regeln jene ... immanente künstlerische Freiheit vorhanden war, mit der ein Gestaltender seine Intentionen ohne Zwang vollendet, indem jene Regeln und Vorschriften nicht einengen, sondern stützen". Es wird evident, "daß kein Kunstwerk aus jenen Epochen sich in der Befolgung der Regeln erfüllt, sondern sie befolgend auch zugleich von ihnen abweicht, so daß jedes seinen eigenen Charakter entwickelt ... Mag die Person eines Schaffenden in ihrem Leben wie in ihrer Arbeit noch so streng gebunden gewesen sein, im Vollzug ihrer künstlerischen Tätigkeit, die ihre Werke ausweisen, erweist sie sich dennoch als frei." (K. Badt, Kunstth. Versuche, Lit.) "Insofern im Augenblick der Gestaltung jede Ordnung ... durch die künstlerische Existenz hindurchgehen muß, ergibt sich in dem Künstler ein Zentrierpunkt, hinter dem das Kunstwerk immer als Produkt des Subjekts zum Vorschein kommt ... Dieser Zentrierpunkt ist Ausweis von Kunst überhaupt." (G. Pfeiffer, Lit.)

Entstehung einer "3. Stufe" des Kunstbewußtseins. Griechenland als Beispiel

Mit "3. Stufe" ist ein neues Verhältnis zwischen Bildvorstellung und Weltverständnis gemeint, das erst in späteren Phasen von Hochkulturen entsteht; es ist neu gegenüber der "ort-losen" Bildlichkeit des Urmenschen, und es entwickelt sich allmählich durch innere Veränderungen aus der "2. Stufe", der bauenden, kultisch-mythischen, tektonisch-rhythmischen Prägung von Raum und Zeit des Daseins und den an sie streng gebundenen Bildern.

Der griechische Tempel, meist auf einem Hügel oder Plateau errichtet (BB Paestum, archaischer Zeus-Hera-Tempel, um 560 v.C.), inmitten des

26

Siedlungsgebietes (nicht daraus entrückt in die Zeitlosigkeit wie die ägyptischen Kultstätten) einer Kult- und Schutzgemeinschaft, deren Lebensraum er als ein eminent plastisches Gebilde prägt. Durch seine Aufstellung läßt er die Stoffe der Welt erst hervortreten. "Der Boden kommt zum Tragen und Ruhen und wird so erst der Grund, weil das Tempelgebilde ihn zum tragenden macht. Im Kult um den Tempel kommen die Metalle zum Schimmern, die Farben zum Leuchten, der Ton zum Klingen, das Wort zum Sagen ... Dieses Bauwerk fügt erst und sammelt zugleich um sich die Einheit aller Bahnen und Bezüge, in denen Geburt und Tod, Unheil und Heil, Sieg und Schmach, Ausharren und Verfall die Gestalt und den Lauf des Menschenwesens in seinem Geschick gewinnen" (Heidegger).

Im Tempel ist eine Gottheit, als Verkörperung einer natürlichen, das menschliche Dasein bedingenden Lebensmacht, gegenwärtig, nicht einfach weil in der Cella ein Kultbild als Statue errichtet ist, sondern in dem Ganzen der Baugestalt aus plastischen Gliedern. Der Bau-Körper öffnet sich allseitig dem freien Raum durch den das innere Haus (Naos = Cella) umgebenden Peripteros, den Umgang aus freien selbständig sich aufrichtenden Säulen. Die dorische Säule, leibhaft schwellend, zum Hals sich zusammenziehend, gestrafft durch die Kanneluren, mit dem Kapitell breit ausladend und mit der Deckplatte die Last des Gebälks aufnehmend, stellt das Spiel der Kräfte organisch dar (im größten Gegensatz zur rechtwinklig-anorganischen Tektonik Ägyptens, die einen Raum zeitlosen Seins konstituiert, in dem es kein Werden und Geworden-sein gibt, also auch keinerlei Energieaufwand). Die organisch-körperliche Auseinandersetzung der Kräfte (der "tektonische Konflikt") bleibt ein Grundprinzip griechischer Bau- und Bildstruktur.

Beim dorischen Tempel aus klassischer Zeit (BB Paestum, Heraion, gegen 450 v.C.) ist die Säule gereckter, weniger gedrunken, die Entasis (Schwellung und Einziehung) geringer, Echinus und Abakus (Kapitellwulst und Deckplatte) weniger ausladend, die Aufrichtung frei und mühelos. "Die Persönlichkeit der einzelnen Säule und ihr Sich-Einordnen, Dichte und Gelöstheit, aufstrebende Kraft und weise Beruhigung, das Gesetz und seine Milderung" (E. Curtius) durchdringen sich zu selbverständlicher Sicherheit des Da-seins-Daimonions (das gelingende, voll präsent werdende Leben nennt der Grieche daimónios: von der Kraft einer Gottheit erfüllt und auf die akmé, den Höhepunkt der Verwirklichung gebracht).

(BB Grundriß eines dorischen Tempels): Der Raum im Inneren (Naos), in dem das Kultbild stand (die Riten wurden aber an einem Altar vor der Ostfront im Freien vollzogen!), hat an der östlichen Eingangsseite eine Vorhalle (Prónaos) zwischen den vorgezogenen Längswänden (Anten), die in Pfeilern enden und zwischen denen 2 Säulen stehen. Auf der Westseite entspricht der Vorhalle der vom Inneren nicht zugängliche Opisthodom (oft zur Aufbewahrung von Kultgerät benutzt). Der Osteingang ist die einzige Lichtquelle des Naos, den 2 Säulenreihen, wegen der Höhe meist zweigeschossig, aufteilen, zugleich das Dach stützend. Der Giebel ruht auf den Säulen der Front. Die Statik ist von den Wänden des Naos fast unabhängig. Eine Rekonstruktionszeichnung (BB Aphaia-Tempel, Ägina, um 500 v.C.) läßt an den durchgehenden Beziehungen der Fugenschnitte erkennen, wie der Baukörper klar aus lauter "individuellen" Teilen gefügt ist: sie sind nur in geringen Grenzen austauschbar, zumal infolge Eckkontraktion und Krümmung (feinen Verschiebungen in den Maßen um der organischen Ausgewogenheit willen) alle Steine in der waagerechten und senkrechten Erstreckung diese Veränderung

mitmachen und gesondert in ihren Maßen geschnitten werden mußten.

So stand der Tempel als frei sich aufrichtende Verkörperung des mythischen Wesens in dem Kultbezirk, und als nun um 650 die ersten großplastischen Statuen entstanden, waren es nicht vorwiegend Götterbilder, sondern Darstellungen ausgezeichneter Menschen, die als Weihgaben an die Götter im Tempelbezirk aufgestellt wurden (BB Jüngling von Kap Sunion, um 610 v.C.). Die Bildwerke sollten die Durchdrungenheit eines Menschen mit einer von ihm selbst nicht "machbaren" Lebensfülle bezeugen

27

gen und feiern. Wer z.B. sich in Wettkämpfen ausgezeichnet hatte, war einer, dem ein Daimonion beistand. Es sind Statuen im vollen Sinne: frei sich aufrichtend, mit Energie und Willen der Schwerkraft entgegenwirkend, so daß aus Durchdringung und Widerspiel, dem "Kampfspiel des Geistes mit der Materie" der Leib gedeutet wird (fundamental verschieden von der ägyptischen Skulptur, die Stein gewordene Form ist, nicht von Formenergie durchdrungene Materie). Die "Göttin mit dem Granatapfel" (BB, attisch, gegen 750, Persephone, Aphrodite oder eine Sterbliche) entstand etwa in der Zeit des archaischen Tempels in Paestum, und mit dessen Säulen sind Stand und Aufrichtung des Bildwerks vergleichbar: mit dem langen Gewand breit aufruhend, plastische Schwellung und Einziehung des Unterkörpers, dann breites Ausladen; aufsteigende Energie und gesammelte Haltung als geistige Kraft bündigt den Lebensstrom zu Plastizität von höchster Präsenz. Die Identität der strahlenden Lebensenergie mit der mythisch vorgestellten waltenden Macht (Daimonion) ist ganz ungebrochen. Auch die "Hera von Samos" (BB, ionisch, gegen 560) ist in ihrem Aufwachsen vergleichbar einer ionischen Säule.

Indem nun diese Verbildlichungen aus der mythischen Weltprägung hervortreten, sind sie doch als Werke freier als die tektonische Ordnung selbst, d.h. als bildnerische Vergegenständlichung distanziert; es ist in ihnen angelegt, daß der Kultteilnehmer, der als solcher selbst Bestandteil der gestalteten Welt ist, zum Betrachter werden kann. Wenn das geschieht, ist eine "3. Stufe" des Kunstbewußtseins erreicht: das Dargestellte steht dann als "freies Vorbild" (K. Schilling, Lit.) gegenüber. Innerhalb der bauend statuierten Welt, im Rahmen ihrer Ordnung treten die Bilder hervor, wie der Apoll im Giebelzentrum des Zeus-Tempels von Olympia (BB, Westgiebel, vor 456), eingreifend mit gebietender Gebärde in den Kampf der Lapithen mit den Kentauren, den animalischen triebblinden Gewalten. Der Vorgang spielt jetzt zwischen Figuren, die so sehr aus eigener Kraft personhaft agieren, daß dieses frühklassische Werk in ganz neuer Weise auch die Person des Anschauenden "anspricht" und den mythischen Sinn vorstellt, ihn zu bedenken auffordert (als freies Vor-Bild). Die Bildwerke haben ihren bestimmten Ort in der vorgeprägten Raum- und Weltordnung, den Standort im Kultbezirk, den Rahmen des Tempelgiebels, die Metope als Relieffeld oder den Fries im Pterostoma. So umzieht der Panathenäen-Festzug als Fries die Parthenon-Cella (BB, vor 432); Phidias macht also einen kultischen Vorgang selbst zu einer großen Bilderfolge (160 m lang), die alljährliche Feier Athens, bei der Opfergaben und das neue Gewand der Athena auf die Akropolis gebracht wurden, und eine Gruppe olympischer Götter, die Kult-Teilnehmer empfangend, ist mit dargestellt. Die plastischen Bilder am Parthenon umfaßten den ganzen Kosmos der Griechen des 5. Jhs.: in den Metopen die Taten der mythischen Helden, im Fries das Dasein der Menschen im Verein mit ihren Heroen und Göttern, in den Giebeln das Walten der Götter selbst.

(BB, Spätarchaischer Jüngling und frühklassischer "Kritios-Knabe", vor 480): Der Vergleich der beiden fast gleichzeitig entstandenen Jünglingsstatuen macht den Übergang zu einer neuen Stufe der Bildvorstellung unmittelbar sinnfällig. Die spätarchaische ist noch ein ganz frontal, senkrecht-achsal, gleichmäßig ruhend, tektonisch-organisch gebauter und aufwachsender Leib; die andere Figur steht in einem erstmals anklingenden "Kontrapost"; ein Widerspiel von Belastung und Entlastung durchzieht den Leib. Das bedeutet viel mehr als eine formale Neuerung oder einen Fortschritt zu Bewegtheit, labilem Gleichgewicht, transitorischer Ruhe - die menschliche Gestalt ist neu gedeutet, die Beziehung zwischen Materie, Geist und Willen verändert. Die Energie des Sich-Aufrichtens ist nicht mehr wie in der Archaisik reine "Daimonion"-Kraft, sondern kommt aus einem um sich selbst wissenden Kern. Das Werk ist noch immer Weihgabe und macht die akmé höchster Lebensfülle gegenwärtig, aber es steht mit einem neuen

Ernst in der Bewegtheit seines Selbstseins dem Betrachter gegenüber, den es ebenfalls (und anders als die
28

noch ganz mythisch geprägten Figuren) als "freies Vorbild" auf sich selbst verweist. In der gleichen Zeit entstand die griechische Tragödie, und an ihrem Beispiel wird die neue Relation zwischen Kunstwerk und menschlicher Gemeinschaft besonders deutlich.

Die archaischen Bilder waren Bestandteile der kultisch geprägten Welt - wie die Menschen selber als Teilnehmer der Kulthandlungen -, sie wurden geschaffen, damit sie als verwirklichte Gestalten im sakralen Bezirk existierten, und nicht, jedenfalls nicht primär, damit sie betrachtet würden. Es gibt in archaischen Epochen mancher Hochkulturen Bildwerke an unzugänglichen Stellen von Bauten, wo sie kaum oder gar nicht gesehen werden konnten. Die "Anerkennung des Betrachters" (Pinder) bedeutet ein Heraustreten des Bildes aus dem kultischen Kosmos und seine Distanzierung zum Gegenüber für das aus den Bindungen ebenfalls sich lösende Individuum. Vorstufen der klassischen Dramen sind der Mythos und die Kulthandlungen gewesen, aber bei einer Kulthandlung gibt es nur Teilnehmer, keine Zuschauer. Bei der Aufführung der Dramen des Aischylos und Sophokles gab es den Tragödien-Wettstreit: einer Darstellung wurde der Sieg vor einer anderen zuerkannt. Für Kritik und Wertung ist ein Abstand vom Dargestellten und Vorgeführten Voraussetzung, den es gegenüber einer Kulthandlung nicht geben kann, weil sie nur Teilnehmer kennt, die mit ihrer Person selbst zum Vorgang gehören. Die Handlungen der klassischen Tragödien nahmen ihre Stoffe aus dem Schicksal der Heroen im mythischen Bericht, dem Eingreifen der Götter und den Folgen für das Schicksal der Menschen. Im Sieg und Untergang, in der Begrenzung menschlichen Daseins gegen die Willkür der Götter, in menschlicher Selbstbehauptung und im Triumph über den Tod auch im Scheitern, im Präsentwerden dieses Ganzen seiner Welt wird der Zuschauer aus der trügerischen Sicherheit seiner alltäglichen Lebensroutine gerissen, enthüllt sich ihm das Dasein in der Auslegung seiner Kultur und Überlieferung, die Welt in ihren durchschaubaren und undurchschaubaren Seiten, in der Rangordnung aller Taten, Möglichkeiten und Charaktere, in dem Verhältnis von Volk und Einzelnem, Größe und Niedertracht. Es wird ihm vor-gestellt, er ist angesprochen, aber nicht mehr künstlerisch bezwungen und ausgerichtet wie im Kult, wie in der mythischen Benennung der Dinge, wie - ursprünglich - in Musik und Tanz.

Entscheidend ist dabei, daß auf dieser Stufe nur die eigene Welt und ihre Seinsordnung dargestellt ist, noch nicht fremde menschliche Möglichkeiten (BB Grabreliefs aus Athen, nach 450). Das Vor-gestellte ist deshalb geeignet, auch ethisches Vor-Bild zu sein. Das gilt in der griechischen Kultur für die klassische Epoche, aber spätestens mit dem Hellenismus wird diese Grenze überschritten, und damit beginnt eine neue

"4. Stufe" des Kunstbewußtseins

Die großen Epochen der abendländischen Kunst (Mittelalter - Neuzeit seit der Renaissance - Moderne,) können ebenfalls nach dem Modell der "Stufen" (2., 3. u. 4. Stufe) bestimmt werden, wobei sich allerdings die Zusammenhänge erheblich komplizieren durch das vielgestaltige Fortwirken der griechisch-römischen Antike. - Die Moderne jedenfalls steht ganz und gar unter den Bedingungen einer "4. Stufe". Erst in einem solchen Stadium (in Griechenland seit der sophistischen Aufklärung) wird es überhaupt möglich, aber auch unausweichlich, zu fragen, was eigentlich Kunst als Kunst sei. Denn zuvor gab es kein Bewußtsein von Kunst als solcher. Das Entscheidende ist zunächst, daß nun das im Kunstwerk Sich-Zeigende im präzisen Sinn "gleichgültig" werden kann und das Werk primär um seiner Kunstgestalt willen Interesse findet. Gleichgültig heißt nicht "irrelevant", sondern es bedeutet, daß jetzt jede wesentliche Möglichkeit und der ihr zugehörige Weltaspekt, jeder Entwurf eines Weltverstehens dieselbe Chance hat als Kunstgestalt aufgenommen und bejaht zu werden: es kann vieles nebeneinander gleich gültig werden.

29

Die Verbindung von Kunst, Weltverständnis, Verhaltensnormen und Sittlichkeit einer Hochkultur - anders gesagt: der Zusammenhang von Poiesis (als Bezeichnung für

gestaltbildendes präsentatives Vorstellen) und Praxis (als Bezeichnung für das hier und jetzt im Entschluß des Handelns Geforderte): diese Verbindung muß in dem Augenblick problematisch werden, wo die aus der Lösung von den kultischen Bindungen entspringende Aufklärung andere Möglichkeiten der Daseinsordnung und des Verhaltens in der Vorstellung neben die eigenen halten kann. Das wird möglich, sobald das rationale Erkennen (diskursive Denken) als systematische Theorie Wissenschaft wird, neben den übergreifenden Weltdeutungsentwurf einer Kultur tritt und ihn allmählich auflöst. Die theoretisch-wissenschaftlich erklärte Welt ist keine gedeutete Welt, denn dieses letztere heißt immer Synthese von menschlichem Selbst- und Welt-Sinn-Verständnis. Das gestaltbildende Vermögen des Menschen bringt unbegrenzte Möglichkeiten solcher Synthese als Werke der Kunst hervor. Darin besteht die besondere, eigenständige Art des Prozedierens der Kunst (ihr präsentatives Denken). Ein Bewußtsein davon, nämlich dessen, was Kunst als Kunst immer schon war, konnte erst entstehen, als wissenschaftlich-theoretische Erkenntnis den Wirklichkeitsbegriff zu bestimmen begann. Eine theoretische Erkenntnis als solche kann nicht zum Gehalt einer Kunstgestalt werden, denn sie ist bereits eine eigene Zuordnung zwischen einem Begriffsmodell und einem Sachverhalt, den der Begriff begreift, d.h. herausgreift aus dem Weltzusammenhang. Man kann Theoreme und Doktrinen bildlich illustrieren, durch visuelle Modelle verdeutlichen. Man kann ein Begriffsmodell durch ein Gestaltmodell darstellen. Aber das alles ist in keinem Falle jene Synthese von Wirklichkeit und Selbstverständnis, die sich als Sinn von Kunstgestalt der Anschauung zeigt.

Die naturwissenschaftlich verstandene Realität ist "deutungsneutral", d.h. sie verhält sich gleichgültig gegenüber der Personalität des Menschen. Erkannte Naturgesetze verbieten es, damit unvereinbare mythische Vorstellungen weiterhin für Erklärungen von Naturzusammenhängen zu halten. - Aber die aus dem Bewußtsein des Menschen nicht tilgbare Frage nach dem Sinn seines In-der-Welt-seins bleibt immer noch der eigentlich motivierende Impuls für das Hervorbringen von Kunst. Doch es gibt nun im Prinzip keine Beschränkung mehr für das Vorgehen der Poesis, sie wird frei zu unbegrenzten Möglichkeiten. Das bedeutet durchaus nicht relativistische Unverbindlichkeit; man kann die Gestalt eines Kunstgebildes nicht wirklich wahrnehmen, ohne zugleich von seinem Gehalt erfaßt zu sein, eigentlich: ihn in einer Anschauungsleistung zu konstituieren. Man kann aber unterscheiden zwischen einem Gehalt (und das heißt beim Kunstwerk Bewußtsein nicht-entfremdeter Wirklichkeit), der mit den Intentionen der eigenen Lebens-Praxis übereinstimmt, und einem solchen, der mich angeht, insofern ich als Mensch durchaus nicht in der Praxis meines Lebens aufgehe. Erst jetzt kann voll bewußt werden, was Kunst als Kunst immer schon war. Das ist auch der Grund, warum Kunstwerke aus allen Zeiten und Kulturen nun in einer trans-historischen Weise lebensgegenwärtig werden können.

Denn was ist das Spezifische dieses Verhaltens, der Kommunikation mit Werken der Poesis überhaupt? Es ist eine Erhebung über den das gewöhnliche Verhalten bestimmenden Nutzbarkeitstrieb, über das Bestreben, alles Seiende in Gebrauch und Verzehr einem Zweck zu unterwerfen; u.zw. theoretisch im intellektuellen Erkennen: durch die Aufhebung ins Allgemeine der Begriffe, moralisch-praktisch: durch die Einordnung in eine Hierarchie der Handlungsmaßstäbe, pragmatisch: durch Ökonomisierung und Einverleibung. Theorie und Praxis, gesellschaftliches und individuelles Interesse sind Weisen der Besitzergreifung, sie sind auf Gebrauch und Verbrauch, also auf Tilgung der Anwesenheit des Interessen-Gegenstandes selbst gerichtet (Jähnig, Lit.). Die Interaktion mit einem Werk der Kunst dagegen ist auf die Anwesenheit dieses Werkes gerichtet, es ist ein Interesse am eigenen Sein dessen, was da verwirklicht ist, nämlich

30

Welt, die nicht mehr "ein Objekt ist, das man auf die eine oder andere Weise ausbeutet" (Magritte). Es ist ein von allen Ego-Interessen freies Verhalten zur Welt; solange es dem Menschen fehlt, lebt er in entfremdeter Umwelt. Das Wort "Kunstgenuß" hat seinen guten Sinn, wenn es ausdrückt, daß der Akt der Wahrnehmung einer Werkgestalt nicht bloß Empfang einer Botschaft oder Mitteilung ist, sondern beteiligtes Verweilen bei dem, was sich der Anschauung zeigt, weil es das ist, was seinen Sinn für mein Selbstverständnis ausmacht (oder mir als solche

Möglichkeit vorschlägt).

Die Situation der gestaltbildenden Produktivität in der zweckrational-technologisch bestimmten modernen Umwelt unterwirft die künstlerischen Prozesse einer Grundbedingung, die man als Potenzialität bezeichnen kann; d.h.: wenn Kunststrukturen Entwürfe von menschlichem Selbst- und Weltverstehen sind, dann kann keine dieser Strukturen mehr Ausschließlichkeitsanspruch erheben, sondern sie treten auf als aktuelle Möglichkeiten über einem Grund indefiniter Potenz.

Das Exemplarische am Werk Picassos

"Stilistisch" ist sein Werk so vielfältig wie kein anderes, zahllose Möglichkeiten der Kunst im 20. Jahrhundert scheint er in eigentümlicher Brechung wie ein Kristall aufzunehmen und als Spektrum auseinanderzufalten. Ist dahinter ein struktureller Zusammenhang faßbar, d.h. eine Wechselbeziehung der heteronomen Erscheinungen, die sie in Sinnzusammenhang bringt? Alles, was Picasso gemacht hat, ist, trotz des vielfältigen Nebeneinanders von Möglichkeiten und des abrupten Wechsels zwischen ihnen, doch unverkennbar als seine Arbeit geprägt. Es ist vergleichbar einer Kette von Hypothesen, deren keine sich vollständig verifiziert, keine zu endgültiger Bestimmung führt. Das Gesamtwerk bleibt in betonter Weise offen.

Das zeigt sich schon an Picassos Frühwerk vor dem Beginn des Kubismus: Zwischen 1898 und 1903 hat er neben- und nacheinander ganz verschiedene Möglichkeiten der Kunst der Jahrhundertwende aufgegriffen, teils formale Prinzipien bestimmter älterer Künstler übernehmend, teils aber und häufiger ohne direkte Beeinflussung analoge Bildformen selbst entwickelnd (BB an einer Vergleichsreihe werden solche Analogien evident zwischen einzelnen Arbeiten Picassos und solchen von Bonnard, Toulouse-Lautrec, Vuillard, Bernard, Gauguin, Munch). Zum Teil sind die besonders vergleichbaren Werke dieser Künstler später entstanden als die analogen von Picasso, so daß jene nicht direkte Vorbilder für diese gewesen sein können, und Einfluß in umgekehrter Richtung ist ausgeschlossen.

Das Phänomen ist nicht zu verstehen als eine "normale" Auseinandersetzung mit der Zeitsituation, die ein anfangender Künstler stets zu leisten hat; denn (1.) haben die verschiedenen Gestaltungsweisen bei Picasso keine erkennbare notwendige Reihenfolge im Sinne einer stetigen Entwicklung, und (2.) verändert Picasso schon zu Beginn alles, was er berührt, in einer bestimmten gleichbleibenden Weise: die vordergründige Bedeutung, welche die verschiedenen Bildstrukturen bei den anderen Künstlern haben, scheint mit einem ganz anderen Sinn hinterlegt zu sein, der die aufgegriffenen Mittel verfremdet, sie relativiert und die Tragfähigkeit ihres Gehalts radikaler Skepsis aussetzt. Diese Bilder, sagt J. Cassou, haben die gleichbleibende Eigentümlichkeit, den Betrachter mit sich entziehenden, unzugänglichen Wesen zu konfrontieren, ausgesetzt in einer kalten, fremden Leere, als ob die gewohnten Vorstellungen, die wir ständig in die Welterscheinungen projizieren, plötzlich ausgelöscht würden; "davon geht er immer aus, von dieser Vorstellungslere, er trägt kein Universum mit sich. Unvermittelt steht er einer Erscheinung gegenüber, sieht sie aus einsamer Entfernung, mit nichts verbunden, wie zum ersten und einzigen Male, stellt sie fest mit Mitteln, die angemessen erscheinen, geht weiter und kehrt nie zurück." "Als ich Picasso damals kennenlernte", so M. Raynal, "stellte

31

ich fest: das Temperament eines Betrachters, unerbittlich, distanziert, bitter. Er richtete auf die Welt das Auge eines Inquisitors, der versucht Mitleid zu haben."

Die verschiedenen Bildformen, die der junge Picasso als vorgefundene Möglichkeiten nach- und nebeneinander aufgreift, sind für ihn gewissermaßen nur Hypothesen, die er auf ihre Tragfähigkeit prüft, wieweit aus ihnen ein glaubhafter Entwurf hervorgehe, die er aber, indem er sie benutzt, auch schon wieder verwirft. Keine verifiziert sich, ihr Anspruch auf Wirklichkeitsbestimmung und Weltaneignung erweist sich ihm als vorschnelle Illusion, mit diesem gleichbleibenden Gehalt hinterlegt er sie. Dieser ganze künstlerische Glaube der Jahrhundertwende, der Modernismus von Symbolismus und Art nouveau: gerade mit Hilfe der aus diesem ganzen Bereich kommenden Bildstrukturen konstatiert Picasso immer wieder

dasselbe: die Unannehmbarkeit aller geschlossenen Deutungen und Entwürfe von Mensch und Welt.

Und dann vollzieht er die entschlossene Wendung: von der Frage nach der "condition humaine" richtet sich sein Blick auf ein noch fundamentaleres Rätsel: auf den Gegenstand schlechthin in seinem unergründlichen Entgegen-Stehen, wenn man ihm voraussetzungslos begegnet, ohne ein Universum vertrauter Vorstellungen mit der äußeren Erscheinung zu verbinden, ohne den Filter aller Konventionen, ganz entleert von allen unverbindlich gewordenen Übereinkünften. Dann steht man mit Staunen vor der Gegenständlichkeit als körperhaftem Eigensein, wie zum ersten Mal gesehen. Picasso ist nun dabei, mit einem völlig neuen Entwurf das Allernächste anzugehen: er entwirft eine Realisations-Hypothese als ein Problem konstruktiver Bildstruktur, und es beginnt die Geschichte des Kubismus (1908/09, vgl. dazu das Scriptum 1973/74), durch die sich der Bildbegriff und die Interaktion zwischen Anschauung und Kunstgebilde grundlegend verändert haben.

Aber für Picasso ist auch diese Möglichkeit nur eine auf dem Grund unbegrenzbarer Potenzialität, auch diese "Hypothese" verifiziert sich nicht zu geschlossener Geltung (BB neben dem "synthetisch"-kubistischen Bild "Der runde Tisch", 1919, entstand im gleichen Jahr das "Stilleben auf einer Kommode", das Züge einer "realistischen" Neuen Sachlichkeit vorwegnimmt), und seine Arbeit ist fortan wieder höchst vielgestaltig, wie eine Folge von Mutationen und Variationen.

(Die weiterführenden Erörterungen und Themen der Vorlesung - Henri Rousseau, Kandinsky, de Chirico, Max Ernst, Marcel Duchamp, Dada-Bewegung - sowie die begleitenden wahrnehmungstheoretischen und methodischen Untersuchungen des Colloquiums sollen in einem späteren Scriptum zusammengefaßt werden. Vgl. aber zu den genannten Künstlern auch die Skripten 1971/72, 1. Teil; 1972/73, 2. Teil; 1973.)

Literaturhinweise

- LANGER, Susanne K., Philosophie auf neuem Wege (Philosophy in a new Key) Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst. (Fischer-Verl.), Frankfurt 1965
- ARNHEIM, Rudolf, Kunst und Sehen. (De Gruyter) Berlin 1965
- ARNHEIM, Rudolf, Anschauliches Denken. (DuMont) Köln 1972
- ARNHEIM, Rudolf, Wahrnehmungsanalyse eines kosmologischen Symbols. In: SYN, Heft 1. (Agis) Baden-Baden 1965; englisch in: Arnh., Toward a Psychology of Art. Berkeley und Los Angeles 1966
- METZGER, Wolfgang, Gesetze des Sehens. Die Lehre vom Sehen der Formen und Dinge, des Raumes und der Bewegung. (Kramer Verl.) Frankfurt/M. neue Aufl. 1975
- MERLEAU PONTY, Maurice, Phänomenologie der Wahrnehmung. (De Gruyter) Berlin 1966
- LÜTZELER, Heinrich, Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft, 3 Bde, (Verl. Karl Alber) Freiburg und München 1975
- BERGER, René, Die Sprache der Bilder. (DuMont) Köln 1958
- SEDLMAYR, Hans, Michelangelo: Versuch über die Ursprünge seiner Kunst. In: Sedlmayr, Epochen und Werke, Bd. I. (Verl. Herold) Wien und München 1959
- SEDLMAYR, Hans, Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden. Ebenda.
- BADT, Kurt, Raumphantasien und Raumillusionen. (DuMont) Köln 1963
- BADT, Kurt, Die Farbenlehre van Goghs. (DuMont) Köln 1958
- VAN GOGH, Vincent, Verzamelde Brieven, 2 Bde. Amsterdam u. Antwerpen 1955, neue Aufl. 1974. Deutsch: Sämtliche Briefe, Hg. Fritz Erpel, neu übers. von Eva Schumann, 6 Bde. Berlin 1965, Zürich 1967/68
- HESS, Walter, Das Problem der Farbe in Selbstzeugnissen moderner Maler. (Prestel) München 1953
- JÄHNIG, Dieter, Welt - Geschichte, Kunst - Geschichte. Zum Verhältnis von Vergangenheitserkenntnis und Veränderung. (DuMont) Köln 1975
- SCHILLING, Kurt, Die Kunst. Bedeutung - Entwicklung - Gattungen. (Hain) Meisenheim 1961

- SCHELTEMA, Adama van, Kunst unserer Vorzeit. Berlin 1936
KATZ, Friedrich, Kreta, Mykene, Troja. (Klipper) Stuttgart 1956
KASCHNITZ VON WEINBERG, Guido, Kleine Schriften zur Struktur. (Mann) Berlin 1965
LANGE, Kurt und Max HIRMER, Ägypten. Architektur, Plastik, Malerei in drei Jahrtausenden. (Hirmer) München 1955 u.ö.
LULLIES, Reinhard, Griechische Plastik. (Hirmer) München 1956 u.ö.
HESS, Walter, Grundfragen der bildenden Kunst. In: Die Kunst (Wissen im Überblick, Verl. Herder) Freiburg - Basel - Wien 1972