

Hess. Ausgewählte Themen aus den Lehrveranstaltungen WS 1974/75 und WS 1975/76

(Das Scriptum will zu einer Auswahl von Einzelthemen den Gang der Überlegungen nur zusammengerafft festhalten. Von den in Lichtbildern gezeigten Werken ist nur ein Teil erwähnt, gekennzeichnet durch BB)

Grundsätzliches zur Kunstwissenschaft im interdisziplinären Zusammenhang

Das Wissen um kunstgeschichtliche Fakten und Sachverhalte kann nur Material sein für die eigentlichen kunstwissenschaftlichen Erkenntnisziele: zu verstehen, was die "Kunst" genannten Hervorbringungen für menschliches Selbst- und Weltverstehen bedeuten, für die Urheber der Werke, für die Mitwelt ihrer Zeit und Gesellschaft, für uns Gegenwärtige. Geht uns das in vergangener Zeit entstandene Kunstgebilde noch unmittelbar an und inwiefern? Oder ist es nur noch historisches Dokument? Dann wäre der geschichtliche Bereich der Kunstwissenschaft nur eine Hilfswissenschaft für andere Forschung. Das spontane Interesse eines gegenwärtigen Menschen an einem Kunstwerk aus vergangener Zeit ist aber ein unmittelbares, nicht ein historiographisch vermitteltes. Man will nicht primär geschichtliche Erkenntnisse erlangen, sondern das Verhältnis zu dem Werk ist eher vergleichbar dem Verhältnis zu einem gegenwärtigen Partner. Was ist das Spezifische dieser Beziehung?

Solchen Fragen sollte man sich nur nähern mit umfassendem Zweifel an den Vorbegriffen und Vorentscheidungen, die dem Reden über Kunst meist unbezweifelt zugrunde liegen. So wird z.B. über "Realismus, Abstraktion und Expression" diskutiert, indem man diese Termini auf einen Begriff von Realität bezieht, der selbst nicht in Frage gestellt wird, mit dem aber unbemerkt für alle anschließenden Erwägungen schon eine Vorentscheidung getroffen ist. Wenn in einem kunsttheoretischen Zusammenhang Begriffe wie "Wirklichkeit", "Wahrnehmung" (von Realitätsphänomenen wie von Kunsterscheinungen) nicht einfach als geklärt vorausgesetzt werden dürfen, dann wird zur Revision solcher Vorbegriffe eine Bezugnahme auf andere Wissenschaften erforderlich sein.

Andererseits darf die Kunstwissenschaft sich ihre Eigenständigkeit nicht von anderen Wissenschaften streitig machen lassen. Wenn, z.B. eine gesellschaftstheoretisch ausgerichtete Geschichtsforschung, von ihren Erkenntniszielen durchaus legitim, an Kunstwerken die Auswirkung von Herrschaftsideologien untersucht, dann darf die Kunstwissenschaft diesen Ansatz nicht in solcher Weise übernehmen, daß sie nun die Kunst überhaupt oder primär ideologiekritisch interpretiert. Andernfalls würde das Phänomen Kunst heteronomen Fragen und Erkenntniszielen unterworfen; durch einen Vorbegriff wäre unkritisch über den Forschungsgegenstand bereits entschieden. Heteronome Überfremdung ist von vielen Disziplinen her möglich. Interdisziplinäre Übertragung von Methoden ist nicht abzulehnen, sondern wünschenswert, aber unter der Voraussetzung, daß die Kunstwissenschaft sich der Eigenständigkeit ihres Gegenstandsbereichs bewußt bleibt. Ein Kunstwerk ist z.B. nicht definierbar als ein System von Zeichen, das eine Nachricht von einem Sender zu einem Empfänger transportiert (Bedeutung wird im Prozeß der Gestaltung erst erformt und ist nicht vorgegeben); wieweit trotzdem informationstheoretische Methoden auf Strukturen der Kunst sinnvoll anwendbar sind, muß die Kunstwissenschaft selbst entscheiden.

Andere Beispiele: Die analytische Psychologie benutzt u.a. auch Kunstwerke als Zugang in psychische Tiefenschichten; ihre Ergebnisse können auch kunstwissenschaftlich von Belang sein. Wenn aber dann Kunstwerke überhaupt psychoanalytisch als Ersatzpräsenz von Verdrängtem definiert werden und man den tiefenpsychologischen Symbolbegriff zum Schlüsselbegriff einer Kunsttheorie macht, so verfehlt diese Theorie ihren Gegenstand. Die Gestaltpsychologie hat der Kunstwissenschaft wesentliche Forschungsergebnisse anzubieten, denn sie untersucht Gesetze der sinnlichen Wahrnehmung. Behandelt man aber die Produktion und Rezeption von Kunst lediglich als einen Sektor der allgemeinen Betätigung visueller Intelligenz, dann wird auch hier das Phänomen Kunst von einer anderen Wissenschaft absorbiert. Die traditionelle Philosophie hat ihre Frage nach der

2

Wahrheit auf die Kunst angewendet und so eine für die Kunst heteronome Ästhetik entwickelt. Einige gegenwärtige Philosophen versuchen eine nichtheteronome philosophische Ästhetik anzusetzen (s. unten).

Als Leitsatz kann folgende Aussage dienen (L. Dittmann): "Die Formulierung interdisziplinärer Fragestellungen darf nicht dazu führen, die Kunstwissenschaft in eine Hilfsdisziplin anderer Wissenschaften aufzulösen. Vielleicht aber wird umgekehrt ihre Autonomie um so deutlicher sich zeigen, je konsequenter sich die Kunstwissenschaft in den interdisziplinären Zusammenhang einstellt." Diese Formulierung setzt voraus, daß das Hervorbringen von Kunstgebilden eine eigenständige Art des Produzierens und menschlichen Verhaltens ist, unterscheidbar vom diskursiven (sprachbegrifflichen) Erkennen und praktischen Wollen, so daß eine den Kunstwerken zugewandte Wissenschaft so viel Autonomie beanspruchen muß, wie sie den Kunstwerken selbst zukommt gegenüber anderen menschlichen Produkten.

(Kriterien für diesen Anspruch wurden nun diskutiert am Leitfaden der folgenden Begriffe und Einzelthemen: der künstlerische Gestaltbegriff; visuelle Intelligenz, Wahrnehmungs- und Darstellungsbegriffe und die bildnerischen Medien; Eigenwert und Darstellungswert bildnerischer Mittel, insbes. der Farbe in der Neuzeit (Renaissance und Barock) und in der Moderne vom Impressionismus bis zu Delaunay, bei Matisse; vgl. dazu auch Skripten früherer Semester.)

Kunstwissenschaft und philosophische Ästhetik

Ist eine der Kunst gegenüber nicht-heteronome philosophische Ästhetik möglich? (im Anschluß an R. Bubner und G. Böhm, s. Literaturhinweise).

Die traditionelle Philosophie suchte in der Regel bei der Kunst Aufschluß über ihre eigenen Probleme der Ontologie und der Erkenntnistheorie, sie wandte sich der Kunst zu mit der Frage nach der Wahrheit des Seienden und nach der Möglichkeit, es zu erkennen. Darin stimmen auch noch zwei gegenwärtige, im übrigen völlig gegensätzliche philosophische Schulen überein: die Hermeneutik und die kritische Theorie. Als Repräsentant der ersteren findet Heidegger, daß die philosophische Reflexion auf das begriffliche Denken nicht in ein Verhältnis zu dem gebracht werden kann, was sie ermöglicht, ihren Grund; sie befindet sich immer schon in diesem diskursiven Denken. Einen Ausweg aus dieser Aporie verspreche nur die Kunst, wenn man in ihr die ins Werk gesetzte Wahrheit erkenne, also einen Grund des Weltverstehens, der der Philosophie in ihrer begrifflichen Reflexion nicht zugänglich ist. Schon Schelling bestimmte die Kunst als "Organon" der Philosophie: im Kunstwerk werde die Wirklichkeit in solcher Weise präsent, daß menschliches Selbstverständnis und Weltverständnis zur Deckung kommen, während im Vorgang des verbalbegrifflichen Erkennens der Erkenntnisgegenstand immer nur als das gesetzt werden kann, was der Begriff vorgibt, das Objekt selbst aber dem Subjekt unerreichbar gegenüber stehen bleibt. Das Kunstwerk übersteigt nach Schelling diese Möglichkeiten der Reflexion und macht eine Wahrheit präsent, die zu denken das Denken übersteigt.

Die kritische Theorie wendet sich philosophisch der Kunst zu in der Hoffnung, hier hinter den ideologischen Schein zu dringen. Alle begriffstheoretische Erkenntnis ist immer schon gefesselt an "falsches Bewußtsein", an den "Verblendungszusammenhang" (Adorno), der von den herrschenden Ideologien fixierten begrifflich-theoretischen Reflexion. Aber die kritische Reflexion könne ihre Wahrheit erreichen, indem sie ästhetische Theorie werde. Die Wahrheit über die gesellschaftliche Wirklichkeit, als das Durchstoßen des ideologischen Scheins, sei nirgends anders zu haben als in der Kunst.

Gemeinsam ist diesen Ästhetiken, daß sie die Kunst auf die philosophische erkenntnistheoretische Bestimmung des Wahrheitsbegriffs beziehen (Frage nach der

Übereinstimmung eines Begriffs mit seinem Gegenstand) und damit die Kunst heteronom einem philosophischen Erkenntnisziel und einer ihr fremden Terminologie unterwerfen. Diese Denkprozesse sind damit kunsttheoretisch nicht belanglos; die Kunstphilosophie wird auch immer von ihrer Begrifflichkeit her denken müssen, aber das Ziel einer gegenwärtigen Ästhetik müßte es (nach Bubner) sein, die Phänomene der Kunst auf Begriffe zu bringen, ohne sie philosophischen Problemen zu unterwerfen. Eine Möglichkeit dazu findet er in einem Rückgriff auf Kants

3

"Kritik der Urteilskraft" als Modell einer Ästhetik, die die Verstrickung in das philosophische Erkenntnisproblem vermeidet.

Kant analysiert die ästhetische Erfahrung als eine besondere, auf das Bewusstsein ergehende Wirkung und lässt unbestimmt, was diese Wirkung hervorbringt, d.h. er bildet keinen Werkbegriff in Analogie zum Gegenstand der Erkenntnis. Die ästhetische Erfahrung zeigt sich 1. als von solcher Art, daß nicht gegenständlich angegeben werden kann, was die Erfahrung auslöst. Das bedeutet 2. : sie kann nicht als passives Hinnehmen von äußerlich auf die Erfahrung Wirkendem verstanden werden, sondern die Erfahrung, in der der ästhetische Gehalt sich erst konstituiert, muß zugleich als Leistung des Rezipienten verstanden werden. Dieses Leisten bestimmt Kant als "reflektierende Urteilskraft" im Gegensatz zur bestimmenden Urteilskraft im Erkenntnisvorgang. Dieser letztere bestimmt Wahrnehmungserscheinungen durch deren Zuordnung zu einem sprachlich fixierten Begriff (Subsumierung eines Besonderen unter ein Allgemeines).

Die reflektierende Urteilskraft hingegen, in der die ästhetische Erfahrung gründet, faßt ein gegebenes Besonderes so auf, dass verfügbare Verbalbegriffe mit dem Gegebenen nicht zu identifizieren sind. Sind z.B. in einem Kunstgebilde Gegenstände dargestellt, dann ist deren Darstellungsgestalt und der Zusammenhang dieser Gestalten derart, daß ein verfügbarer Allgemeinbegriff darauf nicht anwendbar ist, oder dass immer ein damit nicht fassbarer Überschuss bleibt. Aber gerade durch diesen Sachverhalt wird die Leistung des Rezipienten in Gang gesetzt. Die Urteilskraft wird auf sich selbst, auf ihre vermittelnde Funktion zwischen Besonderem und Allgemeinem zurückgelenkt (daher "reflektierende"). Die ästhetische Erfahrung kommt dadurch zustande, dass das sichtbar vor mir stehende Kunstgebilde nicht als einfach gegeben interpretiert werden kann; d.h. die Suche nach einem Verstehens-Begriff, der aber nicht verfügbar ist, wird motiviert. Das Gegebene, das zugleich mehr ist, löst den Prozess, dieses Mehr zu erfassen, aus und verhindert doch zugleich die Identifikation mit einem festen Begriff. Die Schwebelage der vermittelnden Urteilskraft aktiviert die ästhetische Leistung, die auf der Ebene der Empfindung sich darstellt als Anregung des "Lebensgefühls" (Kant).

Wegen der begrifflichen Unbestimmbarkeit bleibt die Beziehung zum ästhetischen Gegenstand im Modus der Sinnlichkeit, ohne von sinnlichem Interesse am Haben oder Genießen des Gegenstandes diktiert zu sein. Das Subjekt ist ganz erfüllt von der aktivierten vermittelnden Leistung aus Anlass des sinnlichen Affiziertseins. Das macht auch den Anspruch auf Allgemeingültigkeit der Kunsterfahrung denkbar: da die Leistung nicht gebunden ist an das Verhältnis eines individuellen Subjekts zur Objekt-Welt, kann die ästhetische Erfahrung im Prinzip von jedermann vollzogen werden.

Aus diesem Ansatz ergeben sich zwei gerade für die Moderne wesentliche Folgerungen, nämlich dass (1.) die ästhetische Erfahrung in der Spannung zwischen sinnlicher Affiziertheit und produktiver Leistung zu suchen ist, und dass man (2.) der Kunst nicht in Werken objektiv habhaft werden kann, sondern daß sie sich erst konstituiert in einer durch das Gestaltungsgebilde in Gang gesetzten und nicht endenden Interaktion zwischen Gebilde und Anschauung, die in keiner Begrifflichkeit endet. In diesem Sachverhalt liegt auch begründet, was man metaphorisch als "Leben" des Kunstwerke zu bezeichnen pflegt. In der ästhetischen Erfahrung entsteht ein Interesse am Gegenstand (Kunstwerk), das nicht die Aufhebung des Gegenstandes in einem Begriff zum Ziel hat und ebensowenig seine Verwendung für Zwecke (er wird nicht zum bloßen Mittel für Theorie oder Praxis). Auf diese Weise kam Kant zu seinem Begriff des "interesselosen

Wohlgefallens": das Interesse ist auf die Anwesenheit des Gegenstandes selbst gerichtet, auf die nicht abschließbare partnerschaftliche Interaktion mit ihm. Das heißt aber zugleich: in der ästhetischen Erfahrung wird das Subjekt frei, ohne sich zu wollen (die Interessen seines Ego verfolgen zu wollen); und vielleicht ist ohne diese Erfahrung dem Menschen die Dimension seiner Freiheit gar nicht verständlich. Dann wäre die Beziehung zu Kunst ein konstituierender Faktor menschlich sich verwirklichenden Lebens.

Der skizzierte Ansatz einer ästhetischen Theorie scheint auch durchgehenden

4

Intentionen der Moderne zu entsprechen, denn deren bildnerische Strukturen kehren bewußt die begriffliche Unbestimmtheit nach außen, sie verweigern ausdrücklich dem Gedanken die Möglichkeit der Majorisierung. Diese Eigenart des "offenen Kunstwerks" (Umberto Eco, s. Literaturhinw.) bedeutet keineswegs Irrationalismus, emotionale Unverbindlichkeit oder dgl. Gerade auch solche Bildstrukturen, die auf kalkulierten konstruktiven Verfahren beruhen, sind auf die Unabschließbarkeit der ästhetischen Erfahrung hin angelegt. Im folgenden wird dieser Sachverhalt in Verbindung gebracht mit einer Werkanalyse.

"Die Dialektik der ästhetischen Grenze"

Diese Formel hat G. Böhm (s. Literaturhinw.) als Grundbegriff einer gegenwärtigen ästhetischen Theorie am Beispiel des Werkes von Josef Albers erläutert (BB "Ehrungen des Quadrats", seit 1949). Die Bilder dieser Serie haben alle das gleiche Grundschema, das höchst einfach und sofort bestimmbar erscheint, dennoch aber so strukturiert ist, daß die einfache Konstellation sich der "bestimmenden Urteilskraft" entzieht und die "reflektierende Urteilskraft" in Gang setzt. Albers hält das Bild ausdrücklich in der unauflösbaren Ambivalenz von Faktum und Effekt. Die Differenz zwischen "factual fact" (was das Bild faktisch, objektiv ist) und "aktual fact" (was als Phänomen aktual wahrzunehmen ist) läßt sich nicht in die einheitliche Erfahrung eines "Wesens" zusammenfassen. Aktual entspricht der Bildstruktur eine unabschließbare Vielzahl von Wahrnehmungsmöglichkeiten, die aber nicht einfach zufällig und beliebig sind. Die Struktur erzeugt eine Intention auf Bedeutung, die aber von der Objekt- wie von der Subjektseite der Vermittlung her offen bleibt; sie bezieht sich dennoch auf beide Seiten, ist der stetige und sich erhaltende Übergang: eine Grenze, die als Grenze existiert und nicht darin aufgeht, etwas zu begrenzen. Deshalb nennt Böhm sie "dialektisch", die Grenze bleibt potenziell, sie verschwindet nicht bestimmend und umgrenzend in einer fixierten Bedeutung.

Albers hat umfangreiche farbtheoretische Untersuchungen angestellt unter dem leitenden Gesichtspunkt des Gesetzes der Simultankontraste: die faktisch (physikalisch) gleiche Farbe erscheint, in der Wechselwirkung mit anderen, der Wahrnehmung immer wieder anders. Auf dieser Differenz beruht in den Quadratbildern die Wahl der Farben, die prinzipiell so erfolgt, daß die Relation von räumlicher und flächiger Ausdeutung der Konstellation im Zusammenwirken mit dem formalen System stets unbestimmbar, zwischen Wahrnehmungsmöglichkeiten in der Schwebe, in der Potenzialität bleibt.

Alle Bilder der Serie "Ehrungen des Quadrats" sind im Grunde Variationen eines einzigen Themas, aber es sind dennoch nicht bloße Ergebnisse eines Kombinationsspiels. Die bisherige Interpretation war allerdings hauptsächlich darauf aus, von der Wirkung zurückzugehen auf die farbtheoretischen Überlegungen, von denen Albers ausgegangen ist. Hält man sich aber an die Bilderfahrung, dann nimmt man gerade nicht die faktischen Ausgangsdaten wahr, also nicht die Elemente konstruktiver Rationalität, bei denen der Künstler ansetzte. Deren Kenntnis ist wohl nützlich, aber sie liefert nicht den Sinn, den die Mittel hervorbringen. Man übersieht die ästhetische Bildgegebenheit, wenn man (z.B. informationstheoretisch) mit den vom Künstler benutzten Instrumenten das Bild nur nachbuchstabieren will; buchstabieren ist nicht verstehen. Wollte Albers nur das Auge für die vielfältigen Reize der Wechselwirkung von Farben sensibilisieren, dann wären die Bilder überhaupt keine ästhetischen Gegenstände (keine sinnhaltigen Formen).

Albers' Arbeiten sind faktisch aus sehr einfachen Elementen nach einem bestimmbar Kalkül konstruiert, aber nur deshalb, damit aktual um so deutlicher die Perzeption zu keinem apperzeptiven Ende kommt und eine Aporie entsteht, d.h. die Unmöglichkeit, eine Entscheidung zugunsten eines bestimmten Resultats zu fällen. Innerhalb einer faktisch simplen, leicht lesbaren Formenwelt wird ständige Veränderung in der Möglichkeit, sie zu lesen, aktiviert, das apperzeptive Bewußtsein gewissermaßen "vermessen" und als unausmeßbar erwiesen, auf die Potenzialität seines Grundes verwiesen. Man kann auch sagen: durch die Aktivierung der ästhetischen Erfahrung wird der Faktor Zeit mit dem des Raumes verschmolzen, weil der Austausch zwischen Wahrnehmung und Bild zu keinem Abschluß kommt.

Die perzeptuellen Faktoren, die der Serie "Ehrungen des Quadrats" zugrunde lie

5

gen, lassen sich analysieren (in den Details nachzulesen bei H.J. Albrecht, s. Literaturhinw.). Die Proportionen der ineinandergestellten Quadrate mit der Verschiebung nach unten sind so gewählt, daß sie ein gespanntes Verhältnis der Flächen untereinander ohne Übergewicht einer Teilgröße erlauben und vor allem einer Balance zwischen flächiger Anlage des Bildes und räumlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten optimale Vielfalt gewähren: Ambivalenz von Figur und Grund, Perspektivraum und Fläche, Tiefenzug und Reliefschichtung, Staffelung und Kulissenordnung. Dieses an sich schon vieldeutige konstruktive System gerät in Wechselwirkung mit den Farben und deren Interaktion: "Farbe auch als Bewegung zum Beschauer hin und von ihm weg, in direktem Uns-Anschauen und näher betrachtet als ein Atem und Pulsieren in der Farbe" (Albers). Zwischen den Farben sollen nicht durch starke Kontraste scharfe Grenzen entstehen, sondern trotz der linearen geometrischen Ordnung sind die Grenzen eher Zonen wechselseitiger "Osiose"; Relationen sind teilweise als Transparenz lesbar mit unbestimmbarer Tiefenwahrnehmung, bis eine neue Einstellung das Verhältnis wieder ändert. Die Beziehungen sind stets so angelegt, daß keine Einstellung dominant wird und die aktivierte Perzeption dann bei ihr zum Abschluß käme. Bisweilen scheint ein innerer Rahmen sich beiderseits über Nachbarfarben zu legen, aber die umgekehrte Wahrnehmung ist ebenso möglich. Durch Simultankontrast entstehen an den Farbrändern Gradationen, Helligkeit aus einem Raum hinter einer Fläche hervorstrahlend aber dann wieder wirken die Teilflächen als voreinander schwebend, oder es entsteht der Eindruck eines zusammenhängenden Körpers mit Hohlkehlen. Albers bringt die wechselnden Aktivitäten so in Balance, er wählt die Werte so, daß keiner die anderen anhaltend und eindeutig überlagert, daß jeder so viel Selbständigkeit besitzt, daß er sich zeitweise behauptet, und so viel Anpassungsfähigkeit, daß er sich zeitweise wieder dem Einfluß der Partner unterordnet. Versucht man, längere Zeit einen Umriß fest im Blick zu halten, so weicht er aus, das farbige Nachbild einer Grenze legt sich im Komplementärkontrast über die Nachbarfarbe. In der Wahrnehmung besteht von Natur ein Drang zur Bewegung und ein Zwang zur Konzentration, und Albers' Bilder sind so strukturiert, daß beides zusammen ständige Veränderung bewirkt.

Der Begriff der "ästhetischen Grenze" als Ansatz einer allgemeinen ästhetischen Theorie ist nun nicht nur wörtlich gemeint (als Grenze zwischen zwei Farben, als Kontur einer Figur oder von Gegenständen), sondern erkenntnistheoretisch: Wenn ich eine Figur als Quadrat erkenne, einen Farbenkomplex als Blume, überhaupt sinnlich Gegebenes als etwas begrifflich Benennbares, dann grenze ich es aus dem unendlichen Kontext der Welterscheinungen aus und bestimme: Jetzt will ich es als das verstehen, was der Begriff vorgibt. Jedesmal werden durch die Abgrenzung zahllose andere Möglichkeiten abgeschnitten. Auf diesem Vorgehen beruhen Theorie und Praxis unseres Lebens. Aber menschliches Selbstverständnis und Weltverhalten gehen nicht einfach auf in Theorie und Praxis; der ästhetische Gegenstand entzieht sich der abschließenden Ausgrenzung, er schneidet die Dimension der unendlichen Möglichkeiten nicht ab, sondern macht gerade die Potenzialität des Bewußtseins erfahrbar.

Die "Grenze" im engsten Sinne, nämlich die Linie, kann nun Beispiel für die Dialektik der ästhetischen Grenze überhaupt sein. Die Linie ist gegenüber dem, was sie abteilt, das Verschwindende; sie stellt etwas dar, was sie selbst nicht ist, z.B. ein Rechteck. Wenn aber eine Linie ästhetische Grenze wird, dann gewinnt sie über ihren bloßen Bezeichnungscharakter

hinaus Selbständigkeit, u. zw. grundsätzlich; die bildnerischen Mittel überhaupt gehen in der Kunst, auch in realistischer, nie darin auf, etwas zu bezeichnen und selbst zu verschwinden. Ihr "Eigenwert" besteht aber auch nicht einfach neben dem Bezeichneten, etwa als zusätzliche Schönheit oder formaler Reiz, sondern die Autonomie der Mittel liegt in dem Verhältnis der Potenzialität zum Bezeichneten.

Über die graphischen Arbeiten von Albers (BB "Transformationen" und "Strukturelle Konstellationen", seit 1949) läßt sich sagen, daß sie die Dialektik der ästhetischen Grenze direkt thematisieren. Albers verfährt hier mit ausschließlich geraden Linien konstruktiv. Der Betrachter sieht zunächst präzise Konstellationen, die ineinandergeschachtelte perspektivräumliche Gebilde, nach Art geometrischer Zeichnungen, darzustellen scheinen. Diese Verstehenstendenz erfährt aber sofort

6

eine Brechung. Was zuerst räumlich erschien, fällt zurück in die Fläche. Jede Auffassung der Konstellation als stabiles kontinuierliches Raumsystem wird sofort von einer anderen verneint und weicht einem Labyrinth, das der Anschauung gegenüber seine Selbständigkeit behauptet. Und in dem Maße, wie der Betrachter von seiner gekränkten Autonomie, von dem Bestimmungswillen seiner Anschauung abzusehen vermag, gewinnt die Konstellation Eigenleben. "Kunst vorerst ist nicht zum Ansehen, denn Kunst sieht uns an" (Albers). Die Konstruktivität der Gebilde, die einer wissenschaftsförmigen Zivilisation angepaßt erscheint, dementiert diese Rationalität zugleich nachdrücklich. Zweidimensionale Liniengebilde weisen dreidimensionale Aspekte vor, an denen die Wahrnehmung sich orientieren möchte, an deren unstabilem Charakter sie aber ihre Sicherheit verliert. Die Linie, vom Bestimmungszwang sich lösend, tritt selbst als ein Vermögen mit unendlichen Möglichkeiten hervor, die nicht zu fixierter Objektivität werden. Die Linie wird zur Grenze, die offen läßt, was ihre Bestimmungskraft meint.

Wenn die Interpretation nur die verwendeten optischen Tricks analysiert, beschreibt sie die Bildstruktur bloß als Täuschung und verfehlt deren ästhetisch einzig relevantes Eigenleben. Dessen Sinn liegt darin, daß das Objekt (die trickhafte Struktur) dem Subjekt (der bestimmenden Urteilskraft) die Begrenztheit des Bestimmungsvermögens erfahrbar macht. Was erfahren wird, könnte auch "naturhaft" genannt werden, weil da etwas von sich aus lebendig wird, ohne daß sein Gesetz begrifflich festgemacht werden kann. Die "Dialektik der ästhetischen Grenze" ist die Natur des Bewußtseins in seiner unausschöpfbaren Potenzialität. Die ästhetische Grenze, die an Wirklichkeit und Erkenntnis, an Objektives wie Subjektives grenzt, ist der Übergang, der sich als Übergang hält und als solcher existiert. Grenze wird in der ästhetischen Erfahrung so thematisiert, daß sie nicht im Geschäft der Verständigung oder in der Idee des Wissens verschwindet. Wenn die Gestaltstruktur des Kunstwerks überhaupt nie gänzlich übergeht in etwas (benennbar Dargestelltes), das alle Vermittlung in sich aufgehoben hat, dann muß die ästhetische Theorie sich der Vermittlung selbst zuwenden, der Dialektik der Grenze, die Präsenz der Möglichkeit des Bestimmens ist und Möglichkeit bleiben muß, will sie nicht schließlich doch zu bloßem Wissen führen. In der offenen Verweisung auf den Möglichkeitscharakter aller Bedeutungen lebt der ästhetische Gegenstand.

Im Beispiel von Albers wird die ästhetische Grenze repräsentiert durch das Umschlagen der Wahrnehmung, jedesmal, wenn sie sich einer apperzeptiven Festlegung nähert; dieser Vorgang bestimmt den Bildprozeß und führt in einen Grund, der nicht Täuschung ist, sondern ein Rückhalt von "Wirklichkeit", der sich nicht "äußert", sondern als reine Potentialität schweigt. Dieses Schweigen "schaut" den Betrachter aus dem Bild heraus an, es ist naturhaft, insofern "Natur" als das verstanden wird, worüber der Mensch erkennend nichts vermag und das zugleich als Bedingung jeder Erkenntnis, als Grund des Bewußtseins zu verstehen ist. Weil diese Wirkung bei Albers aus der Konstruktion des Bildes hervorkommt, kann sie durch die konstruierenden Tendenzen der technischen Zivilisation nicht verschlissen werden.

Das Schweigen der Bilder ist ihre "Sprache", die in anderer Weise sinnhaft ist als eindeutige verbale Aussage. Es äußert sich in verschiedenen Epochen und Bildstrukturen verschieden. Die

Götterstille mythischer Bilder, die klassische Vollendung, das Schweigen holländischer Stilleben: was sie bei aller Verschiedenheit als Grundstruktur ästhetischer Erfahrung aktivieren (als "Leistung" der reflektierenden Urteilskraft), ist die Potenzhaftigkeit der menschlichen Imagination, in der Natur und Freiheit ursprüngliche Einheit haben. Wenn das ästhetische Phänomen Grenze ist gegenüber allen inhaltlichen Fixierungen, kann es Potenzialität heißen, aber der Gegenbegriff ist dann nicht "Wirklichkeit", sondern Definität; andernfalls würde "potenziell" nur heißen "noch nicht wirklich", es soll aber heißen: "auf keine definite Bedeutung fixierbar".

Zum Begriff der "Offenheit" des Kunstwerks

(im Anschluß an den Vortrag von Gottfried Boehm, "Bild und Anschauung")

Nach einer alten Forderung der Kunstwissenschaft soll die Anschauung zum eigentlichen Erkenntnisorgan ausgebildet werden. Aber weitgehend ungeklärt, begriff

7

lich wie historisch, ist das wechselseitige Verhältnis zwischen Bild und Anschauung. Innerhalb der Moderne seit Cézanne ist ein Prozeß verfolgbare, der zu kennzeichnen ist als zunehmende anschauliche Unbestimmtheit infolge des Schwindens bildexterner Referenz (d.h. vorgegebener Bildinhalte und begrifflich bestimmter Gegenständlichkeit). Entsprechend wandeln sich die bildnerischen Mittel; sie verlangen eine andere Weise anschaulicher Zuwendung und verändern das Verhältnis von Bild und Anschauung. Boehm bringt das neue Verhältnis auf die folgenden Begriffe: Das Bild ist das Ergebnis einer Interaktion zwischen Werkschema und Anschauung, woraus virtueller Sinn hervorgeht.

In weiterem Sinne aufgefaßt, gilt diese Formel allerdings auch für ein klassisches Bild; denn Kunstwerke überhaupt als Sinngestalten haben weder reales noch ideales An-sich-Sein, sondern nur ein Sein für den Beschauer (solange ein Gemälde nicht auf seinen Sinngehalt hin angeschaut wird, ist es als Kunstwerk nicht vorhanden, sondern nur als ein materieller Gegenstand), sie sind auf die Gegenleistung des künstlerisch auffassenden Subjekts angewiesen. Der ästhetische Gegenstand ist anders gegeben als ein trivialer Gegenstand: er ist nicht "an-sich", sondern "für-uns".

Das neue, moderne Verhältnis zwischen Bild und Anschauung, Interaktion im engeren Sinne, führt Boehm durch den Begriff Werkschema ein: Darunter will er verstehen "die mannigfachen Zeichen- und Farbgebilde auf der Fläche, die nicht auf eine bildexterne Bedeutung hin eindeutig zu machen sind, sondern deren sinnliche und sinnhafte Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit lediglich durch anschauende Erfahrung aufgeschlossen werden kann". Das Bild präsentiert ein Schema, das die Bahnen anschaulicher Realisierung vorzeichnet, die aber erst durch die faktische Vermittlung seitens des Betrachters zu einem konkreten oder virtuellen Sinn zusammengeschlossen werden.

"Virtuell" (von virtus = Kraft, Vermögen) heißt der Möglichkeit nach, potentiell. Was sich also in der Interaktion zwischen Bild und Betrachter an Sinn realisiert, liegt als Möglichkeit in den Bahnen, die das Bildschema der Anschauung anbietet. "Das Bild ist nicht überhaupt gegeben und wird dann auch noch wahrgenommen, sondern erst als Produkt von Schema und Anschauen wird es konkret", konkret im wörtlichen Sinn von concrescere (= zusammenwachsen). Also Bildschema und Anschauung wachsen zusammen zu dem virtuellen Sinn. In dieser Interaktion realisiert sich überhaupt erst das Werk. Aber keine dieser Konkretionen erschöpft die Möglichkeiten des Bildschemas, es enthält immerzu mehr Möglichkeiten für Sinnverständnis, als mir oder jedem anderen Subjekt im jeweiligen Akt des Anschauens bewußt werden können, und diese unausgeschöpfte Potenz ist immer mit gegenwärtig.

Doch auch diese Sätze sind noch anwendbar auf die ästhetische Erfahrung überhaupt und nicht nur auf das Verhältnis der Anschauung zu modernen Bildern ohne oder mit geringer bildexterner Referenz. Denn kein Kunstgebilde ist zunächst gegeben und wird dann auch noch

wahrgenommen. Einfach gegeben ist nur das, was sich gegenstands begrifflich verbal bezeichnen läßt, was zum Teil schon ein Bildtitel nennt, also z.B. bei dem bekannten Bild von Vermeer (BB "De Schilderkonst", um 1566) ein Maler an der Staffelei und ein als Allegorie kostümiertes Modell sowie alles gegenständlich Benennbare im Bild, darüber hinaus (wenn die entsprechende ikonographische Interpretation recht hat) die Bedeutung "Allegorie der Malkunst", und vielleicht eine noch weiter gehende Semantik, nämlich "Kontemplation" und "Inspiration" als mit der Malkunst verbundene Zustände. All das wären begrifflich faßbare bildexterne Referenzen. Sie erfassen aber gerade nicht, was diese Bilderscheinung zum Kunstgebilde macht (jene Inhalte und Bedeutungen könnten ja auch mit einem schwächlichen Machwerk verbunden sein). Zur ästhetischen Erfahrung wird auch ein solches Bild erst in der Interaktion mit einer Anschauung, in der virtueller Sinn sich realisiert; und dieser ist nicht auf Begriffe zu bringen, auch nicht zu beschreiben, allenfalls zu umschreiben. Dem dient die bei Formzusammenhängen, Proportionalitäten, Flächen- und Raumbeziehungen, Wahrnehmungsbahnen und Farbsetzungen angreifende Analyse. Die virtuelle Sinnpotenz kann man auch metaphorisch zu umschreiben versuchen, wie es z.B. Goldscheider (Vermeer-Monographie) tut: Dargestellt ist eine Genreszene, doch der Maler hat einen alltäglichen Augenblick derart zur Bildgestalt gemacht, wie man einen Ge

8

danken festhält, den keine Meditation ausschöpft und in dessen Licht alles neu, wie zum erstmalig gesehen sich zeigt. Dieser Gehalt entzieht sich begrifflicher Bestimmung, evoziert aber immer neue Ansätze des Sinnverstehens und begründet die Lebendigkeit, die unerschöpfbare Gegenwärtigkeit des Werkes.

Die Begriffe "Interaktion" und "virtueller Sinn" sind also auch auf traditionelle Bildstrukturen anwendbar. Der entscheidende Wandel nun am Beginn der Moderne war (nach Boehm) "der Übergang von einem mimetischen zu einem poetischen bzw. generativen Kunstbegriff. "Mimetisch" (nachahmend soll hier alles bezeichnen, was im Bild auf außerbildliche Gegenstände darstellerisch bezogen ist; "poetisch" heißt machend, aus bildnerischem generativ (erzeugend) hervorgebracht. Nun ist wiederum keine bildende Kunst in diesem Sinne rein mimetisch: Wenn die bildnerischen Mittel nicht zugleich poetisch fungieren, liegt kein Kunstgebilde vor. In diesem Sinn sprechen wir von "Darstellungswert" und "Eigenwert" der Bildmittel, und z.B. an der romanischen Plastik konnten wir die Struktur der "Konfiguration" als ein generatives Prinzip verstehen, das gegenständlich Benennbares aus sich hervorbringt und nicht primär mimetisch der Darstellung dient. Aber vor dem im modernen Sinn "offenen" Kunstwerk soll (nach Boehm) auch die Anschauung des Betrachters generativ werden.

In der Geschichte der Malerei von den Impressionisten bis Cézanne schwindet in zunehmendem Maße der äußere Bezugsrahmen fest umrissener Inhaltlichkeit. Die bildlichen Mittel werden selbst immer mehr substantiell. Bei den Impressionisten stellt die Textur aus Farbflecken keine Substantialität von Gegenständen mehr dar, in ihr erscheint freilich Gegenständlichkeit in Licht und Atmosphäre, als Augenblickerscheinung aus dem Fluß der Weltphänomene, aber vieles an der Farbfleckenstruktur bleibt gegenständlich weitgehend unbestimmt, und bei Cézanne wird die Farbe als "Modulationsstruktur" weitgehend autonom. In der Terminologie von Boehm: Die semantische Unbestimmtheit eröffnet einen Spielraum, die Bildstruktur ist eine Aufforderung an die Anschauung, diese Offenheit auszufüllen, den Spielraum anschaulich zu realisieren, und erst diese Realisation bewirkt die bildhafte Dichte. Diese ist unübersetzbar in ikonographisch benennbare Bedeutungen. Sie kommt auch subjektiven Projektionsbedürfnissen nicht entgegen.

Zum Begriff "Projektionsbedürfnisse": Ist im Bild weibliche Schönheit wahrzunehmen, so kann ein Betrachter erotische Vorstellungen in diese Darstellung projizieren; angesichts einer Landschaftsstimmung im Gemälde kann er sich in sentimentale Erinnerungen und Träumereien verlieren. Das alles hat mit dem Bildsinn nichts zu tun, das Werk ist nur ein Auslöser für den Selbstgenuss eigener Gemütszustände. Diese Verhaltensweise ist das Gegenteil von Interaktion zwischen Bild und Anschauung; und ein Gemälde von Cézanne wird einem solchen Fehlverhalten kaum etwas zu bieten haben, es eignet sich nicht als Auslöser von gefühlvollem Selbstgenuß.

Zum Begriff "Schema" in Bildstrukturen seit Cézanne: Das Schema beruht auf einer "Syntax" (geregelter Zuordnung) in dem Verhältnis von Farbe zu Fläche, wobei das Verhältnis Punkt und Linie zu Fläche mit eingeschlossen sein soll. Natürlich hat die Malerei stets mit Beziehungen zwischen diesen Elementen gearbeitet. Wie aber ist die Syntax des klassischen Bildes (von der Hochrenaissance bis ins 19. Jahrh) zu bestimmen?

Die Syntax einer Sprache sind die allgemeinen Regeln, nach denen Sätze gebildet werden, sie betrifft nicht den besonderen Sinn des jeweiligen Satzes. So kann man auch nach Syntax eines Bildbegriffs fragen. Für den klassischen Bildbegriff (BB Raffael, Fresken in den Stanzten des Vatikans, 1509-14) ist die Idealität der Bildebene konstitutiv: "ideal", weil sie nicht als reale Fläche bestehen bleibt, sondern wie eine durchsichtige Ebene existiert, von der aus nach der Tiefe der projektive Raum sich auftut, in dem dreidimensionale Körper scheinbar existieren. Die bildnerischen Mittel (Linie, Teilfläche, Farbwerte, Fluchtlinien) differenzieren die ideale Ebene so, daß sich je nach Darstellungsaufgabe Menschen, Gegenstände, Stimmungen, Symbole "inkorporieren". Die Anschauung leistet die konkrete Durchsehung (Perspektive) der Bildebene. Die dargestellten Gebilde, bezogen auf den Sehstrahl (Verbindung vom Auge zum Fluchtpunkt), stehen in einem fundamentalen Kontrast zur Fläche, der traditionellerweise "Figur-Grund-Verhält

9

nis" genannt wird. Dieses Verhältnis ist in der Syntax dieser Bildstruktur prinzipiell eindeutig: jede Figur hebt sich ab von anderem, das im Verhältnis zu ihr Grund ist.

Aber die Bildfläche präsentiert nicht etwa nur die Illusion eines dreidimensionalen Raumes, die unendlichen kompositorischen Möglichkeiten dieser Syntax liegen vielmehr gerade darin, daß jedes Bildelement (Teilfläche, Form, Farbwert) sowohl in Zusammenhängen der Bildfläche (der idealen Bildebene) wie in Zusammenhängen des imaginären Raumkontinuums fungieren kann. Die unerschöpflich variablen Spannungen zwischen diesen Faktoren: Ebene und projektiver Raum, sind ein fundamentales syntaktisches Mittel, in dieser Bildform anschaulichen Sinn zu gestalten. Tintoretto z.B. (BB "Die Bergung der Leiche des HL Markus", um 1560) setzt diese syntaktische Spannung völlig anders ein als Raffael, und wieder anders verfährt damit Poussin (BB "Landschaft mit Matthäus", um 1643), den Cézanne so oft zitiert hat - er wollte offenbar in einer ganz neuen, modernen Syntax etwas ebenso universell Gültiges realisieren.

Ergebnis: "Der fundamentale Kontrast von Gebilden gegenüber der Fläche, bezogen auf die als Sehstrahl operierende Anschauung, ist die eigentliche Syntax, auf die alle bildlichen Sinnaussagen (klassischer Bilder) zurückgehen. Man wird in diesem traditionellen Bild nicht im modernen Sinne von einer konstitutiven Leistung der Anschauung sprechen können, denn die bildnerischen Medien, z.B. die Farbsetzungen, werden nicht selbst aufdringlich" (Boehm). Das kann jedoch nicht heißen, daß z.B. das Medium Farbe im klassischen Bild darin aufginge, gegenständliche plastische Form zu modellieren und die Stofflichkeit der Dinge darzustellen. Das Verhältnis zwischen Darstellungs- und Eigenwert war höchst variabel. In der Hochrenaissance z.B. konnte die Farbe derart zu einem übergegenständlichen Medium werden, daß jede Gegenstandsgestalt sich als aus ihm hervorgebracht erweist und nicht als bildexterner und im Bild nur "nachgeahmter" Gegenstand. Allerdings werden die Bildmittel insofern "nicht selbst aufdringlich", als sie die Vielfalt ihrer sinnlichen Möglichkeiten zu solchen Bedeutungen ordnen, "die im Umkreis des Kriteriums der Wahrscheinlichkeit (verisimilitas), als des Fundaments mimetischer Darstellung, sinnvoll sind und gezeigt werden sollen."

Anders gesagt: Im traditionellen Bild besteht erscheinungsbildliche Homogenität, d.h. jedes Formelement besitzt eine sachliche Rechtfertigung, indem man es verstehen kann als mögliche gegenständliche Gestalt im Wahrnehmungszusammenhang der außerbildlichen Erscheinungswelt. Auch wenn übernatürliche Wesen (Engel, Monstren, mythische Figuren) dargestellt sind (Beispiel : Grünewald, Detail aus "Engelskonzert", Isenheimer Altar, 1512-16), dann doch so, wie sie im Kontext der äußeren Erscheinungswelt vorstellbar wären (verisimilitas). "Das (traditionelle) Werk ist deshalb etwas anderes als ein Schemabild, es ist eine kommensurable Beziehung von Zeichen und Inhalt" (Boehm), d.h. die Bildmittel sind an der

Wahrscheinlichkeit der Gegenstandsgestalt meßbar, das Verhältnis ist bestimmbar.

Theodor Hetzer hat das Verhältnis treffend bezeichnet mit dem Begriff "Bildleib": Die Bedeutungen werden im Bild somatisch inkorporiert, das heißt natürlich nicht nur: plastisch als Körper und Leiber dargestellt, sondern in die Syntax der Spannungen zwischen Bildebene und Perspektivraum eingekörpert, so daß in der Hochrenaissance das Bild im ganzen "Bildleib" wird, eine Durchdringung der Kategorien von Fläche, Körper und tektonisch gefügtem Raum (BB Tizian, "Venus mit dem Orgelspieler", um 1550). Die "Inkorporation" ist in einem Kosmos bildexterner Vorstellungen vorformuliert (also gebunden an die erscheinungsbildliche verisimilitas); sie weist der Anschauung die Aufgabe des Nachvollzuges zu. "Nachvollziehend" bleibt die Bildanschauung aber nur in bezug auf die Syntax (der stets virtuell unabschließbar bleibende Bildsinn wird durch bloßen Nachvollzug nicht aktualisiert). Syntaktisch garantiert das traditionelle "Figur-Grund-Modell" die Eindeutigkeit von Sachlagen und läßt die Anschauung in den begrenzten Variationen eines perspektivischen Gegenstandsentwurfs sich bewegen.

Mit Cézanne wird die Krise dieses ganzen Bildbegriffs akut (BB "Das Sainte-Victoire-Gebirge", Baltimore, um 1900). Er setzt "an die Stelle des eindeutigen Verhältnisses von Figur und Grund andere syntaktische Bezüge". Diese sind nicht mehr meßbar an der erscheinungsbildlich-perspektivischen Syntax, "die Bildele

10

mente werden zu jenen Schema-Gebilden, die dem Betrachter in der reinen Potentialität des mit ihnen Sagbaren entgegenkommen. Die Gestaltungselemente, z.B. Stufenfolgen von Farbflecken oder kurzen Pinselzügen, die Cézanne "Modulationen" nennt, bilden nicht mehr etwas, das in seinem Substrat auch bildextern gesagt werden könnte. "In seinem Substrat", d.h.: dem traditionellen Bild lag ein gegenständlicher Inhalt mit außerbildlicher Wahrscheinlichkeit zugrunde, das Wie des Bildes war an diesem Was meßbar. Bei Cézanne ist die Syntax der Mittel im Prinzip nicht mehr an jenes erscheinungsbildliche Substrat gebunden, obwohl er fast ausschließlich vor dem Motiv, "im Kontakt mit der Natur", wie er immer sagte, gearbeitet hat. Aber es kommt ja darauf an, was er mit Natur meinte; er hat es selbst gesagt: "Natur" ist ihm eine Vielfalt von Farbempfindungen, aus ihnen entwickelt er seine "Modulationen", die als solche gar keine bildexterne Gebundenheit haben: sie stellen weder Stofflichkeit noch Farblichterscheinung der Gegenstände dar, noch modellieren sie Dingkörper. Wenn sie dann doch das Ste-Victoire-Gebirge aus sich hervortreten lassen, es realisieren, so rekonstruieren sie tatsächlich nichts, was in seinem Substrat auch bildextern gesagt werden könnte. Alles Gegenständliche, Gestein, Pflanzen, Himmel, ist aus dem gleichen bildextern nicht bestimmbar farbkrystallinen Medium gemacht.

"An die Stelle eines fertigen Wahrnehmungsangebots im Bild tritt das Bildschema als eine Brücke zwischen dem intendierten Bildsinn und der Anschauung." Das Schema in seiner Unbestimmtheit (d.h. mit bildextern formulierbarem Inhalt nicht kommensurabel) konstituiert einen offenen Bildinhalt. Der Betrachter leistet erst den Übergang zwischen den Bildelementen, so daß ihn gerade ihre Unbestimmtheit anschaulich antworten läßt. Die Anschauung realisiert die in den Schemata als offenem Feld von Möglichkeiten anstehende Sprachpotenz des Bildes. Das farbkrystalline Medium wird erfahren als Potenz, aus der alles werden kann. Man kann hier auch daran erinnern, wie die Kubisten von Cézanne fasziniert waren und Braque sagte, den Bildern von Cézanne stehe der Betrachter nicht mehr gegenüber, sondern er müsse sich in den Bildprozeß verstricken lassen.

Ergebnis: Das traditionelle Bild verlangt syntaktisch Nachvollzug, die mit Cézanne einsetzende Struktur verlangt syntaktisch Interaktion.

Cézanne und der generative Bildbegriff

Die Autonomie des Bildschemas und damit die konstitutive Leistung, die von der Anschauung verlangt wird, ist in Cézannes Werken verschieden weit getrieben, sie nimmt im Fortschreiten

seiner Arbeit deutlich zu. (BB "Badende", 1900-1906) Man hat das Thema dieses Bildes in die Gattung der arkadischen Ikonographie einzuordnen versucht: Einklang von Mensch und Natur, erotisch-poetische Existenz einfachen Lebens in idealer Landschaft, die Arkadien-Vorstellung von Giorgione bis Poussin, bei Cézanne verbunden mit einer besonderen sozial-utopischen Darstellungsabsicht. Dieser Ansatz ist unhaltbar: Es gibt hier keine idealisierte Leiblichkeit in freier Bewegung, keine personale Individualität der Menschen. Die Figuren gehen hervor aus einer vorindividuellen Bildkonstruktivität, sie sind nicht "deformiert", sondern gar nicht kommensurabel mit bildexternen leiblichen Organismen. Auch die Natur verweigert sich dem Vergleich mit gewohnten außenbildlichen Eigenschaften: eine Landschaft, in der weder Menschenleiber noch Dinge den Anschein realer Beweglichkeit erwecken, die kein äußeres Licht beleuchtet. Dagegen ist eine bildliche Beweglichkeit wahrzunehmen zwischen Flächenlagen, ihren Richtungen, zwischen Farbsetzungen, ein Fluktuieren zwischen Bildraum und Fläche, das Licht ist ein Leuchtwert, den die Farben selbst abstrahlen.

Figuren und Landschaft konstituieren eine Bildstruktur fern vom mimetischen Prinzip einer kommensurablen Wahrscheinlichkeit. Leiber und Bäume konfigurieren so miteinander, daß von einer Stimmung in einem perspektivischen Raum nicht gesprochen werden kann. Sich überschneidende Farbfelder sind in sich und untereinander zu einer festen Textur verflochten. Das Gefüge der "Modulationen" (BB "Das Ste-Victoire-Gebirge", Amsterdam, 1885-87) gibt dem Bild einen status nascendi: Dinge und Körper scheinen im Entstehen begriffen, treten aus einer protoplasmaartigen Farbe heraus, ohne sich von diesem Träger freizumachen, oder sie sind im Begriff, sich aus Farbgefügen zu kristallisieren. Das Morgendliche der Szenerie kommt hervor aus der schematisierten Sprachkraft zahlloser Farb

11

flecken, nicht aus einer äußeren Beleuchtung, die etwa Stimmungswerte oder sinnliche Reize erzeugen würde. Der Eindruck der Welt-Frühe, des Ans-Licht-Tretens einer Erfahrung ist ein Ereignis in der Logik der Farben, dem in der Welt diskursiver (begriffslogischer) und ausformulierbarer Bedeutungen nichts eindeutig entspricht.

Die Gegenstände haben ihren Ort nicht mehr in der scheinbaren Bildtiefe, der eine körperhafte Suggestion entsprechen würde; die Fläche ist nicht mehr die ideale Ebene des klassischen Bildes, sondern sie durchdringt sich selbst mit Dreidimensionalität, nimmt einen "Gebilde-Wert" an. An die Stelle von Figur und Grund treten offene Kontraste und Inversionen (Umkehrungen des Vor- und Hintereinander, Ambivalenz von Figur und Grund). (BB "Badende", Studie, 1895-98) Ein Blau, das räumlich in der Tiefe wahrgenommen wird, bewegt sich zugleich, kraft seiner Intensität und durch seine Einbindung in das Farbfleckgefüge, nach vorn. Die blaue Farbe spielt vielfach auch die Rolle eines stofflichen Fluidums, das dicht und flüssig zugleich ist und in dem sich alle Substanzen einander angleichen.

(BB Cézanne, "Der Park von Château-Noir", Aquarell, 1900-1906) Das modulierte Farbgeflecht nimmt der Farbe vollständig den Charakter der Bedeckung von Gegenständen. Es gibt nicht mehr die Unterscheidung von primären und sekundären Sinnesqualitäten, wonach an einem Gegenstand primär das ist, was man greifen kann, der bestimmte Körper, und sekundär, wie er erscheint durch Färbung, wechselnde Beleuchtung usw. In Cézannes Bildern sind Körper und Eigenschaften nicht mehr zu trennen. (BB "Unter Bäumen", unvollendetes Gemälde) Die Farbbewegung überspielt die Formgrenzen nicht nur, sondern wird in ihrem Kontrast mit der Bildfläche das eigentliche Artikulationsgerüst des Bildes. Die klassische Unterscheidung von Ding und Eigenschaft und dem entsprechend Zeichnung und Farbe (disegno und colore) ist hinfällig.

(BB Cézanne, "Stilleben", Aquarell 1895-1900) Die Schematisierung des Bildes enthält Momente von Unbestimmtheit: überall dort, wo die Farbe nichts "meint", sondern nur moduliert, kann die Anschauung sich nicht eindeutig auf etwas beziehen, das bildliche Schema eröffnet ihr einen Spielraum. Die Unbestimmtheit rührt her aus der Zurückgenommenheit des Dargestellten in die bildnerischen Mittel, in das reine Anstehen einer Potenz des Ausdrucks, die sich nicht in die Eindeutigkeit einer einzigen Formulierung verliert. Diese Unbestimmtheit über

schematisierten Regeln ist ein Kennzeichen der Moderne, und sie etabliert eine Inkommensurabilität in der Syntax, die der traditionellen Malerei fremd war.

Charakteristisch ist auch das Mittel des mehrfachen Konturs, der auch die Gestalt einer breiten Farbbahn oder mehrerer abgestufter Bahnen haben kann. Es geht eben nicht um den vorhandenen Gegenstand im Modus der Malerei, folglich ist der begrenzende Umriß nicht brauchbar; es geht vielmehr um Farbe, die auch den Modus Gegenstand präsentieren kann. Auch der mehrfache Umriß ist ein Schematisierungsverfahren: Die Anschauung muß zwischen den verschiedenen Linien oder über die Breite einer Farbbahn wandern. Die Realisierung bleibt dabei insofern virtuell, als sie innerhalb des Spektrums der verschiedenen Linien oder Farbfolgen oszilliert, nicht in einem eindeutigen Faktum zur Ruhe kommt. "Die Bestimmungskraft der Bildmittel bindet das Gezeigte zurück in die Potenzialität der Bildzeichen" (Boehm). Diese Zurückhaltung provoziert die Verstrickung der Anschauung generativ in den Prozeß der konkreten Bildwerdung.

Zum Sinngehalt: Der Übergang vom mimetischen zum generativen Bildbegriff, der in Cézanne einen seiner Protagonisten hat, bedeutet die Abwendung von der Positivität einer vorgängigen idealen Gegebenheit (überhaupt von einem vorbestimmten Wirklichkeitsbegriff); diese Abwendung macht den Ausdruck dessen, was ist, zu einer unendlichen Aufgabe. Cézanne hat das, nach seinen Aussagen, selbst so gesehen. Die Malerei hat sich gelöst von bestehendem Weltverständnis, sie eröffnet selbst Möglichkeiten eines solchen. Generative Bildästhetik bedeutet, daß das Bild zeigt, was ohne dieses Zeigen überhaupt keine Existenz hätte. Was dieser Künstler darstellt ist weder "außen" (in der Natur), noch "innen" (im Menschen als Künstler oder Betrachter), sondern es ergibt sich als das Mittlere in der Interaktion. Das bedeutet auch, daß generative Ästhetik sich nicht einem

12

willkürlichen Subjektivismus ausliefert, der ins Bild projiziert, was er will.

Man kann wohl sagen, daß Cézannes "Badende" Natur darstellen und auch Versöhnung von Mensch und Natur, aber nicht, indem eine äußere Szenerie auf diese Bedeutung semantisch verweist. Es ist keine Sache des Themas, sondern gehört der *Logik der Farben* und ihrer anschaulichen Realisierung an, einem außerordentlich strengen Farbflächengefüge, in dem Natur sich zeigt als unteilbares Zusammen-Bestehen und wechselseitiges Sich-Erhalten alles dessen, was ist, nicht einer bestehenden Welt nachgebildet, sondern selbst prototypisch, Weltverständnis eröffnend.

Das Verhältnis der Interaktion von Bild und Anschauung im weiteren Verlauf der Moderne wurde erörtert am Beispiel der Malerei von Kandinsky, Mondrian, und Ad Reinhardt.

LITERATURHINWEISE

DITTMANN, LORENZ, Kunstgeschichte im interdisziplinären Zusammenhang. In: Internationales Jahrbuch für interdisziplinäre Forschung II, 2, S. 149 ff. (de Gruyter) Berlin 1975

BUBNER, RÜDIGER, Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik. In: Neue Hefte für Philosophie 5, 1973: Ist eine philosophische Ästhetik möglich? (Vandenhoeck & Ruprecht) Göttingen 1973

BOEHM, GOTTFRIED, Die Dialektik der ästhetischen Grenze. Überlegungen zur gegenwärtigen Ästhetik im Anschluß an Josef Albers. In: Neue Hefte für Philosophie (s. oben)

ALBRECHT, Farbe als Sprache. Robert Delaunay, Josef Albers, Richard Lohse. (du mont Kunstaschenbücher 7) Köln 1974

SPIES, WERNER, Albers. (Hatje) Stuttgart 1970

BUCHER, FRANCOIS, Josef Albers. Trotz der Geraden. Eine Analyse seiner graphischen Konstruktionen. Mit Texten von Albers. (Benteli) Bern 1961

ALBERS, JOSEF, Homage to the Square. Katalog Gimpel & Hanover Galerie, Zürich und London 1965

GOMRINGER, EUGEN, Josef Albers. Das Werk des Malers und Bauhausmeisters als Beitrag

- zur visuellen Gestaltung im 20. Jahrhundert. (Keller Verlag) Starnberg 1968
- ECO, UMBERTO, Das offene Kunstwerk. (Suhrkamp) Frankfurt/M. 1973
- HETZER, THEODOR, Vom Plastischen in der Malerei. In: Aufsätze und Vorträge, 2 Bde. (Seemann) Leipzig / Köln 1957 u.ö.
- BADT, KURT, Die Kunst Cézannes. (Prestel) München 1956
- HESS, WALTER (Hg.), Paul Cézanne, Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet, Briefe. (Rowohlt's Klassiker 6) Hamburg 1957
- LANGER, SUSANNE K., Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst. (S. Fischer) Frankfurt 1965
- SCHÜTZ, HELMUT G., Didaktische Ästhetik. (Reinhardt) München, Basel 1975 (UTB 455)
- SCHWENS, CHRISTA, Braucht Kunstpädagogik eine Sinntheorie? (Henn) Ratingen, Kastellau 1975
- PERPEET, WILHELM, Das Sein der Kunst und die kunstphilosophische Methode. (K.. Alber) Freiburg, München 1970
- LÜTZELER, HEINRICH, Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft, 3 Bde. (K. Alber) Freiburg, München 1975