

Walter Hess

Vorlesung WS 1971/72: Epochen und Funktionen der Kunst. Stufen des Kunstbewußtseins in der Geschichte II - 2. Teil

VI

Die Semantik des Hier. Bosch (s. Skript 1. Teil) entstand an einem kritischen Punkt des Epochenwandels (um 1500, Beginn der Neuzeit): Noch trägt die Weltdeutung eines mythologisch geprägten Zeitalters des christlichen Mittelalters, aber zugleich wird sie bereits kritisch in Frage gestellt, umgedeutet, von freien Entwürfen eines neuen Verständnisses von Welt und menschlicher Existenz durchdrungen. Das überlieferte Weltbild beginnt zur Ideologie zu erstarren. Dazu, wie zu dem beginnenden naturwissenschaftlich-rationalen Begreifen und Sich-verhalten, rücken bildnerische Vorstellungen in antithetische oder alternative Positionen. - Am Ende der Neuzeit (im 19. Jh.) ist die Polarisierung von Begriff und Gestalt, Kunst und Wissenschaft, bis zum Extrem gegenseitiger Ausschließung gediehen.

Mat. Grünewald (einleitende Bildbeispiele: Zeichnungen). Kennzeichnet den Beginn der Neuzeit die Entdeckung der Welt in ihrem Aussehen (Erscheinungsgestalt) und ihrer faktischen Beschaffenheit oder (in Italien) mehr in ihrer Naturgesetzmäßigkeit, so ist für jeden einzelnen Künstler dieses Zeitraums, als Ansatz die Frage nach seinem besonderen Wahrnehmungsinteresse naheliegend. Grünewalds 'Aufmerksamkeit' richtet sich auf die äußerste Schicht, die. Haut, Strömungslinien der Poren, flirrende Schatten einzelner Haare. (vgl. A.M. Vogt, s. Literaturverz.), nicht auf Gebautheit, Gelenke, Gliederrichtungen, Lastverteilung, Muskelbezüge. Er exaltiert die beweglichste Schicht, die den Körper umhüllende Sphäre, den Austausch des Luftigen mit dem Festen, die osmotische Durchdringung, die Zahllosigkeit von Gewandfalten und Haaren; nichts von Dauerwürde, sondern gerade das Änderungssträchtige. (Gegen-Bsp.: Dürer-Zeichnung 'Der Baumeister'): Schädelfestigkeit gegen wirres Haar, Binnenformen durch Kreuzschraffur: wie ein haltendes Gitter, das Körper ausgrenzt vom Umgebenden; Markierung der Gelenke, rechter Winkel die Gebärde regierend, Akzentuierung der Lage und Brechung von Gewandfalten; alles geht auf Bestand und Scheidung der Elemente.

(Bsp. Raffael-Zeichnung, 'Hl. Katharina'): Eine gewisse Exaltiertheit der Gebärde ist nicht vermieden, um so deutlicher ist die selbstverständliche, der Veränderlichkeit entzogene Idealität, die in Vollendungszustand gebrachte, bes. aus Kreisformen entwickelte Gestalt. - (Bsp. Michelangelo. Phaeton-Zeichnung; Auferstehende und Verdammte): "Lieb ist mir der Schlaf, lieber noch, Stein zu sein" (Aussage M.s). Schwerwerden. Stürzende, Schwerkkräfte, gegen die Heroenkräfte nicht aufkommen; widerwillige Abwendung von allem Flüchtigen. - Wachsein heißt: Vergänglichkeit erleiden, Grünewald ist überreizt wach, aufgerufen, hingerissen..

Von den Lebensumständen Grw.s ist wenig überliefert. Wirklicher Name: Mathis Nithardt; 1485 war er in Aschaffenburg Meister. Er wurde Hofmaler am damals ersten Fürstenhof Deutschlands, beim Kurfürsten und Erzbischof Ulrich von Gemmingen (bis 1514), leitete den Umbau des Schlosses zu Aschaffenburg. 1518 erneut berufen. von Kardinal Albrecht von Brandenburg (Erasmus-Mauritius-Bild: Albrecht als Erasmus dargestellt), im Gefolge des Fürsten 1520 beim Krönungstag in Aachen. (Wahrscheinliche Selbstbildnis-Zeichnung und Paulus als Eremit, Isenheim:) der Eremit als Selbstdarstellung des Malers. - Geboren wahrscheinlich in den 60er Jahren, wie Leonardo und Bosch.

Grw. ist in seinen bildnerischen Mitteln so wenig konservativ wie diese beiden Altersgenossen. Vergleiche Grünewald - Bosch (Bsp. Himmel mit Engeln und Hirtenverkündigung der Marien tafel, Isenheim - Sturz der abtrünnigen Engel des Gerichtstriptychons von Bosch): Auflösung in Licht und atmosphärische Erscheinung, Naturphänomene als Mittel, Vision. zu versinnlichen. Beide sind Neuentdecker von Sichtbarkeitsbereichen und weit in die Zukunft wenden Darstellungsmitteln. Beide hatten Verbindung zu Gelehrten und Mystikern,

18

waren stark involviert in religiöse und gesellschaftliche Erschütterungen der Reformationszeit. Analoge Problemlage: Was kann in einer Zeit der Entdeckung irdischer Welt als einer Welt der Dinge, naturgesetzlicher Zusammenhänge und als Sichtbarkeitserscheinung die religiöse Vorstellungswelt noch sein? Mit welchem Wirklichkeitscharakter ist sie wahr, wenn man sich nicht identifizieren kann mit den Renaissance-Konzepten, die das Idealtypisch-Schöne mit dem Christlich-Heiligen verschmelzen zu können glauben? Beide entwickelten Mittels die Gestalten jener Vorstellung zugleich real und fremd, als Numinosum und Fascinosum zu verwirklichen (Bsp. Detail aus 'Engelskonzert', Isenheim). Die infernalischen Monstren (Versuchungstafel, Isenheim) sind, wie bei Bosch, nicht Bilder naiven Höllenglaubens, sondern semantische Vergegenwärtigung psychischer Mächte.

Grs. Zeitgenossenschaft nach dem Stichjahr 1512 (Beginn seiner Arbeit am Isenheimer Altar): Raffael (ca. 20 Jahre jünger als Grw.) beendete 1511 die vier Fresken (den 4 Fakultäten zugeordnet) der Stanza della segnatura im Vatikan. - 'Die Schule von Athen' (Philosophie) "vereinigt die Essenz dessen, was für die Renaissance-Vorstellung griechisches Denken, antiken Geist und Menschenwürde ausmacht", in der Bildarchitektur klingen Bramantes Entwürfe für den Bau der Peterskirche an. "Raffael hat in diesen Jahren verbindlich ausgesagt, was klassisches Lebensmaß ist" (Vogt); die Mittagshöhe menschlicher Würde als Einklang und Einvernehmen mit der Welt bis zur reinen Harmonie. Michelangelo, (ca. 15 Jahre jünger als Grw.) hat 1512 die Deckenmalerei der Sixtinischen Kapelle beendet; Thema: Welterschöpfung, Frühgeschichte der Menschheit, Begründung ihrer Erlösungsbedürftigkeit. Sibyllen und Propheten: die auf die Genesis folgenden Zeitalter werden als Unmaß kommender Zeitenlast in diesen Gestalten gegenwärtig; Schwermut und Schwere des mit dem Beginn menschlichen Daseins zur Existenz kommenden Lebensbewußtseins. Es ist als ob Grünewald, nach Michelangelos 'Woher kommen wir?' und Raffaels 'Wer sind wir?', zu der dritten Frage ansetzen würde: 'Wohin gehen wir?' Seine Frage hat das Ende, den Tod, seinen Sinn und mögliche Heilsbedeutung zum Thema, gipfelnd in Kreuzigung und Auferstehung des Isenheimer Altars. Kaum je vorher oder seitdem ist innerhalb eines knappen Jahrzehnts die bildnerische Daseinserwägung an drei gleichrangigen Werken so sehr ins Grundsätzliche gesteigert worden.

--+--

(Grw., Kreuzigung in Basel, 1505), Für die Epoche ist die Perspektive "Steuer und Leitseil der Malerei" (Leonardo). Ihre Handhabung, die gesetzmäßige Verjüngung der Größenordnung und alle damit verbundenen Anforderungen und Konsequenzen sind für keinen Künstler dieser Generation gleichgültig. Die Zentralperspektive wurde in Italien verstanden als ein Mittel, die Welt als Weltgebäude zu entdecken, auf der Basis einer Gesetzmäßigkeit, nach der - wie man glaubte - der Weltbaumeister die Schöpfung eingerichtet hat. (Bsp.: Mantegna, Kreuzigung). Wenn dieses Bausystem bildnerischen Raumes eine vorgegebene Bedingung alles Darstellens wird, dann stellt sich für jedes Bild das Problem: Wie ist der besondere Bild- und Gestaltungssinn mit dem generellen Gesetz zu vereinigen,

wie kann dieses ein förderliches Bildmittel für jenen werden?

Die Stereometrie der Kriegsrüstung des Hauptmann Longinus der Baseler Kreuzigung ist, frei im Raum stehend, in eine Perspektive gerückt, deren Fluchtpunkt ungefähr in der Bildmitte hinter dem Kreuzesstamm liegt. Hellgrüne, fahlgrüne und bräunlich-dumpfe Wiesenpläne und Erdwälle senken sich zu einer sumpfig oszillierenden Wasserbreite; elegischer Farbglanz und langsam-fließende Formgebärde, in die Ferne sich verlierend, wird Resonanz einer Gefühlslage, wie das Largo einer Passionsmusik: eine solche Einstimmung von Landschaft und Bildferne hatte es zuvor nie gegeben.

(Zum Vergleich: Konrad Witz, 'Fischzug Petri', Genfer Altar:) Die erste 'Sachlandschaft', ein identifizierbares Ufergelände am Genfer See mit dem Mont Blanc im Hintergrund. Grw. dagegen dringt einzelgängerisch bis zu einem

19

Begriff von Seelenlandschaft. Im Sinne der Epoche verwirklicht er große Ferne-Wirkung, aber anders als die auf Klarheit bedachten Perspektivtheoretiker vernachlässigt er den "Nennwert" des Dargestellten, die begriffsbestimmte Realität der Dinge, zugunsten von Schimmer- und Glanzwerten bis zum reinen Klangwert von Farben und Formgebärden (Bsp.: Landschaft der Beweinung, Predellenbild, Isenheim). Altdorfer hat gegen 1520 das erste reine Landschaftsgemälde geschaffen (Donaulandschaft, bei Regensburg): eine Landschaft mit Stimmungscharakter, aber doch nicht ein psychisierter, auf einen spezifischen Klangcharakter gestimmter Raum, vielmehr erzählerisch bis in weite Ferne, Landschaft als etwas Universelles von Welt. Am ehesten mit Grw.s Fernegründen vergleichbar sind Landschaftsfernen von Leonardo, jedoch mit ganz anderer Bedeutung: der Übergang in verschwimmende Ferne verleiht dem Bild die Einheit des organischen Lebens und die Qualität des atmend Belebten.

Exkurs zur Perspektive. (Dürer-Holzschnitt, 'Der Perspektivzeichner', 1525) Dürer definiert Perspektive als "ein Durchsehen". Panofsky ('Perspektive als symbolische Form'): "durchsehen" und "deutlich sehen". (Bsp. P. della Francesca, 'Geißelung Christi':) Fluchtlinien führen zur Szene in der Bildtiefe, niedriger Fluchtpunkt (nicht über Kniehöhe der Figuren) läßt die Gestalten hochragend erscheinen und stellt eine neuartige, auch inhaltlich begründete Beziehung dieser Figuren zur Szene her. Neue Relation des Betrachters zur Bildwirklichkeit, Ablauf einer Handlung durch Perspektive (Bsp.: Altdorfer, 'Bergung der Leiche des hl. Florian':) die Bergung als Einbringung in eine im Abendlicht besänftigte Natur; Perspektive als Sicht von einem bestimmten Ortspunkt und Zeitpunkt aus.

Die: 'Sehpyramide' der Zentralperspektive schafft einen Raum von einstimmiger Bezogenheit auf das Auge, sie setzt voraus, daß nicht mehr ein Sachverhalt 'an sich', sondern 'für mich', meinen subjektiven Stand repräsentiert werden soll, Panofsky: "Die Perspektive schafft den Körpern Platz, sich plastisch zu entfalten und mimisch zu bewegen, aber sie schafft auch dem Licht die Möglichkeit, im Raum sich auszubreiten und die Körper malerisch aufzulösen." Grw. ergreift als einer der ersten diese zweite Möglichkeit, ebenso Leonardo Raumferne in 'Taufe Christi') und Bosch (Ferne in 'Anbetung der Könige').

Die Perspektive schafft "Distanz zwischen den Menschen und den Dingen, aber sie hebt diese Distanz in gewisser Weise wieder auf, indem sie die dem Menschen in selbständigem Dasein gegenüberstehende Dingwelt in sein Auge hineinzieht; sie bringt die Bilderscheinung auf feste, mathematisch exakte Regeln, aber sie macht sie andererseits auch vom Individuum

abhängig, indem diese Regeln auf die psychophysischen Bedingungen des Seheindrucks bezogen sind ... Triumph des objektivierenden Wirklichkeitssinns und zugleich des distanzverneinenden menschlichen Bemühtungsstrebens sowohl Verfestigung und Systematisierung der Außenwelt wie auch Erweiterung der Ichsphäre." (Panofsky)

Für Dürer gilt, daß er mit den Fluchtlinien die Gegenstände der Dingwelt "gewissermaßen in sein. Auge hineinzieht" (Bsp. 'Paumgärtner Altar'; bei Grünewald ist das Gegenteil der Fall: ein Ausströmen von Emotion. Das hereinholen der Sachverhalte ins Auge und das Ausströmen des Blicks auf diese Sachverhalte: beidem liegt als gemeinsame Voraussetzung zugrunde, daß die Objekte auf der einen Seite und der subjektive Standort, Wahrnehmungsort, Empfindungsort auf der anderen Seite deutlich getrennte Bereiche sind, daß also die Subjekt-Objekt-Spaltung schon zum fundamentalen Grundprinzip erhoben ist. Das ist erst mit dem Beginn der Neuzeit der Fall.

(Grw., Baseler Kreuzigung:) Die expressiven Qualitäten. Wie in der Subjektivierung der Raumferne zum Klangwert so liegt auch Emotionales in der Art, wie Gefühlsqualitäten an Figuren und Gegenständen erscheinen: das Fassungslose, Haltverlustige der Maria durch schmelzende Farben und weiche Formen, die Figur wie aus schmelzendem Wachs; das Hinschmelzende noch gesteigert an den klagenden Frauen, Der Körper des Gekreuzigten ist wie aus Tuffstein, das Tote der Haut gipsartig, das Lendentuch zerfetzt und wie gipsgetränkt.
20

'Physiognomisches' ist also nicht nur am Leib und seiner Gebärde, sondern noch mehr an den Substanzen und der Landschaft zur Sprache gebracht.

Das metaphorische Mittel der 'Wie-Analogien' (Vogt) ist ein Grundelement expressiver Kunst. Bei Greco (Bsp.: 'Eröffnung des 5. Siegels') evoziert die Darstellung alles Gegenständlichen die Vorstellung von Flammen. Bei van Gogh (Bspe.: 'Zypressen und Sternenhimmel', 'Olivenhain', 'Obstgarten in Auvers') ist alles Reale wie Erscheinungsform eines strömenden und wirbelnden Elements, Festes wird sichtbar wie durch Brechung in reißennder Strömung oder existiert wie angestrengt sich behauptend in Fluktuieren und Sog; 'Kampfformen' der Natur als Wirklichkeitsentwurf aus der eigenen Schicksalserfahrung. Expressive Gestaltung deutet; eines aus dem anderen. Der Expressionist läßt gewöhnlich in einem Werk nur eine 'Wie-Analogie' dominieren. Grw. dagegen greift nach den verschiedensten Seiten aus, zieht verschiedenste Register; z.B. in der Baseler Kreuzigung: Schmelzmalerei und hart-festen Duktus (an der Rüstung), Secco-Manier (am Gekreuzigten) und barocke Üppigkeit (Gewandung des Johannes), in der überschüssige Leidenschaftlichkeit eines Künstlers sich äußert, der sich auflehnt gegen den distanzierenden Objektivismus des Renaissance Bewußtseins.

Aus der Zeit vor 1505: 'Verspottung Christi' (München): bravourös-könerisch, noch nicht grundsätzlich hinausgehend über den Realismus des 15. Jhs., Vielfalt von Charakterunterschieden vergegenwärtigend, noch ohne expressive Metaphern (Vergl. mit Bosch, 'Dornenkrönung' und Wolf Huber, 'Geißelung').

Grw., Kreuzigungs-Zeichnung, Karlsruhe, vor 1511: Höchst subtile Nuancierung in der Oberflächenschicht der Substanzen, auf der Grundlage müheloser anatomischer Sicherheit. Gegeneinander versetzte Schrägachsen des Oberkörpers gegen starre Parallelführung des Unterkörpers als Stockung im Rhythmus. Im Stofflichen Zerfallszustände (Lendentuch) und Rohzustand (Holz des Kreuzes). Das Renaissance-Zeitalter bevorzugte sonst an den Dingen

das Perfekte, die mittlere Idealität; selbst Altdorfer, der das Übergängliche in der Natur und manchmal eine gewisse Ruinen-Romantik kannte, steht, vgl. mit Grw., auf der Seite der Renaissance (Kreuzigung:) er zeigt sorgsam ausgearbeitete Dinge. Das entspricht dem Renaissance-Vertrauen auf Dauer; Perspektive wie Perfektion, beides sucht den günstigen Augenblick oder Anblick, der die Macht des Menschen über die Natur bezeugt. Italien erhebt sich zum Ideal-Typischen (Bsp.: Michelangelo, Kreuzigungs-Zeichnung). Zu dem allen nimmt Grw. die Gegenposition ein.

Grisaille-Flügel vom Heller-Altar, 'Cyriacus heilt Artemisia': Fixierung eines Handlungsmoments, das Renaissance-Gleichgewicht mißachtend; nicht die Wiederholbarkeit, in welche die Renaissance alles Geschehen übersetzt, sondern das Leben als mögliche wunderbare Verwandlung, nicht als Symmetrie zu Gewesenem und Kommendem; ein plötzlicher Entzug der Selbstbestimmung. Gegenbeispiel ; Raffael läßt selbst im 'Borgobrand', einem dramatischen Geschehen, jeder Gestalt Würde und Selbstbestimmung; im Klassischen ist der gewählte Augenblick immer stellvertretend für Dauer mit ideal-typischen Haltungen und entsprechendem Verhalten.

'Laurentius', Heller-Altar: Gewandformationen "wie Landschaft", ein Ausströmen ganz persönlicher Emotion auf das Objekt, Tuchmassen "wie getriebene Wasser"; Die ganze Figur ist einer Flutung unterworfen. Gegenpol zu solchem Dynamismus: bei Raffael ist für die Bildfindung grundlegend der Kreis, die Gestalt des Universellen in sich Bestehenden; besondere Bedeutung des Tondo bei R., die Komposition entwickelt aus einem "Globus-Gefühl" (Th. Hetzer) (Bsp: 'Madonna della Sedia', um 1516; Zeichnung, Figurenskizze, ganz aus kreisenden Zusammenhängen entwickelt).

Grw., 'Haarlemer Kleinkruzifix': Verwendung expressiver Metaphern bis zum äußersten; Figuren, Dinge und Landschaft in Verfallszustand, zerrissen, ausgemergelt; Öde, Zerfressenheit, erodiertes Gestein. Extreme Grade des Verhal-

21

tens der Menschen. Im Gekreuzigten eine rechts abwärts zerrende Schräge, beide Füße in entgegengesetzte Richtung zur Kopfneigung gedreht. Ein besonderer Einfall: der Kreuzesbalken ist biegsam-federnd dargestellt. Das war vielleicht der Keim zu einer neuen Ausdeutung des Themas und der Menschenwirklichkeit im Licht dieser Thematik, nämlich der Isenheimer Kreuzigung,

'Isenheimer Altar', 1512-1516. Auftrag der Antoniter, Ordenspräzeptor Guersi (Porträt-Zeichnung Guersi und dessen Darstellung als Antonius im Eremiten-Bild des Altars), ein Mann von hoher Bildung, Arzt des mit dem Kloster verbundenen Spitals, in dem vor allem Geistesranke gepflegt wurden. Die Bilder hatten auch psychotherapeutische Bedeutung für die Kranken. Die Ikonographie muß von Guersi mit dem Maler gemeinsam festgelegt worden sein.

1. Schauseite. Bis vor wenigen Jahren waren die Standflügel vertauscht. Falsche Aufstellung: Die Stellung des Stephanus-Flügels rechts ergibt eine auffällige Parallelität der Haltungen von Stephanus und Johannes dem Täufer, eine nur banal wirkende Analogie, die Zeigekraft der Johannes-Gebärde mindernd. Beiderseits außen entsteht ein Abschluß durch Architekturteile. Die Fensteröffnungen beider Flügel liegen innen, der Raum des Mittelbildes bricht beziehungslos ab. Richtige Aufstellung: Die Gebärde des Stephanus (jetzt auf der linken Seite) weist nach außen, nimmt die für das Mittelbild wesentliche Hyperbelkurve der

Maria-Johannes-Gruppe auf und läßt sie frei weiterschwingen. Sie weist nun zu dem laubbekränzten Kapitell und weiter, hinaus in den freien Raum des Fensterausschnitts; dort erscheinen in der Ferne Engel mit einer Märtyrerkrone. Ein leidüberwindender Sinn deutet sich an. Auch zwischen Johannes dem Täufer und Antonius (jetzt rechter Flügel) entstehen nun sinnvolle Bezüge; die Zeigegebärde setzt sich von den Neigungen nach rechts um so zwingender ab.

Das Kreuzigungsbild. Wahrnehmungstheoretisches zur Bildstruktur. Die Steigerungsmöglichkeit der auf die Bildfeldachse bezogenen Figur ist aufs äußerste genutzt; Maria-Johannes-Magdalena als die das Mitgefühl ansprechenden Personen stehen auf der linken Seite, mit der sich die Wahrnehmung zu identifizieren neigt infolge der Richtungstendenz des Sehens von links nach rechts. Der linke Bereich ist 'Nebenzentrum', der rechte 'exzentrisch'; was rechts erscheint, wirkt schwerer, betonter akzentuierter: der Täufer ist rechts als Einzelgestalt schwer genug, der Gruppe links die Waage zu halten. Die rechte Seite ist generell die entferntere, distanzierte; dort erscheint das Fremde, das Überraschende oder weniger direkt Zugängliche. So erregt der Täufer größtmögliche Aufmerksamkeit mit seiner prophetischen Geste, die hindeutet auf die das unmittelbare Geschehen übersteigende Bedeutung. Das entspricht der Inschrift zwischen Arm und Kopf des Täufers: *Illum oportet crescere, me autem minui*.

Historisch konnte der Täufer nicht unter dem Kreuz erscheinen, denn er war zu diesem Zeitpunkt bereits ermordet. Der vorbildlose Gedanke, ihn mit der Kreuzigung zu verbinden, hat Analogie in der Bildgestalt. Der gebogene Kreuzesbalken spannt den Gekreuzigten wie auf einen Bogen, die Vorstellung eines kommenden Aufstiegs klingt an; ein metaphorisches Verweisen über den so drastisch irdisch dargestellten Tod hinaus. Dieser Formgedanke als eine Variante des Zeigens und Verweisens: Das Mittelalter war ohne solche Motive ausgekommen, jetzt aber reicht bloße Anwesenheit nicht mehr aus, um davon zu überzeugen, daß in der objektivierten natürlichen Welt etwas eine über diese Realität hinausweisende Bedeutung hat.

Das Hinweisen als Leitmotiv bei Leonardo (Felsgrotten-Madonna': ohne die Gebärden - Zeigen, Behüten, Segnen - würde die Natürlichkeit der Gestalten keinen Gedanken an Übernatur aufkommen lassen; 'Johannes der Täufer': Zeigegebärde als Bildmotiv; 'Anna selbdritt', London: Gebärde der Anna). Wenn Natur im neuzeitlichen, gesetz-durchdrungenen Sinn wahrgenommen wird, ist das Verhältnis zu jenseits dieser Natur liegenden Bedeutungen problematisch. Leonardo erfährt diesen Gegensatz als unendlichen Abstand und findet sich weislich

22

damit ab. Das eigentümliche Lächeln seiner Gestalten ist der Abglanz einer Überwelt, deren Ferne gelassen hingenommen wird. Die Milde der verweisenden Gebärden: sie bedeuten, geben zu bedenken. Grws. Zeigehand des Täufers ist mit äußerster Anstrengung gespreizt; analoge Semantik der Hände des Gekreuzigten.

Die linke Figurengruppe ist einer Hyperbelkurve einbeschrieben, von links ansteigend, mit der Magdalenenfigur umbiegend, dann mit der Richtung nach links oben die Vorstellung des Weiterschwingens in den freien Raum und über die Bildgrenzen hinaus evozierend (Akkordierung dieser Bewegung durch die Nahtlinien des Madonnenmantels). Auch in der Täuferfigur ist, weniger betont, ein nach außen gewendeter Bogen angelegt. "Die naturalisierte Welt Grünewalds, weit davon entfernt, sich mit ihrem Zustand zu begnügen,

Wartet im Grunde auf nichts anderes als darauf, ins Übernatürliche zurückzuschwingen" (Hausenstein). Die Dynamik der Formgedanken läßt die Figuren wie nur vorübergehend anwesend erscheinen. Zwischen ihnen ist Leere, das Dreieck zwischen Christi Händen und Füßen ist wie eine Bannzone, in die nichts eindringen darf. Die Zeigefingerspitze des Täufers rührt daran in der Mitte, wie an eine gespannte Saite.

Viele Formen der ganzen Tafel sind aufgespreizt und auseinandergebogen die Hyperbelkurven, das Standmotiv des Täufers, die Enden seiner Kleidung, der Spreizwinkel seiner Finger und des Armes, die Finger Christi, Arme und Finger der Magdalena.

Maria ist eine gebrochene Gestalt; sie wächst hoch auf bis dort, wo der Hyperbelzug sie erreicht, da bricht sie um, Johannes hält sie; wo sein Mittelfinger endet, ist die Bruchstelle, sein überlanger Arm ist der Hebel am Drehpunkt. Aber Maria bricht nicht zusammen, die Kraftlinien machen sie zum Opfer einer höhertreibenden Ordnung. Die stark voneinander getrennten Lokalfarben (Rot-Weiß-Dunkelgrün) lassen Maria und Johannes isoliert, herausgehoben, erhaben wirken: eine Gruppe von hohem Pathos, hochragend, Gestalt tragischen Scheiterns. Aber der Kurvenschwung, der sie dennoch aufnimmt, zielt auf etwas Unbekanntes, ein Mysterium tremendum in unmeßbaren Räumen, einen Gott, der das tragische Scheitern zuläßt.

In stärkster Antithese zur versteinerten Trockenheit dieser Figuren ist die Magdalenengestalt fließend gelöst: schimmerndes Haar, durchsichtiger Schleier, plissierte Falten, überströmt von Knitterungen; Schmelzfarbe verwandelt die Stoffe, verbindet mit Atmosphäre und Licht (Vergleichbares nur in der venezianischen Malerei, Bsp.: Tintoretto).

Die 'Schmelzmalerei' (Vogt) ist die ursprüngliche Sprache Grünewalds, sie kommt zu ihrer höchsten Entfaltung auf der 2. Schauseite und gipfelt in der die Dinglichkeit schließlich völlig zerschmelzenden Malerei der Auferstehung. Schmelzen ist Übergehen von einem Zustand in einen anderen, das ist der Bildverlauf der Himmelfahrt: unten noch Greifbarkeit harter Körper und getrennter Farben, der braune Felsblock ist schon wie abgeschmolzen und ist zugleich die Erdschwere, die überwunden wird durch den Steigeschwung des Lakens. Dann in den Farben Übergang von Blendweiß zu Blaßblau, Stahlblau, Violett, Blutrot, Orange, Gelb, Lichthelle; der Kreis ist schließlich die Form für völliges Ineinanderschmelzen und Einssein, aber auch der Lichtkreis schmilzt noch regenbogenartig weiter, jede Grenze verneinend.

Gegenüber dem Mysterium tremendum der Kreuzigung ist dies eine ganz entgegengesetzte Ausrichtung des Weltverstehens, nämlich die der Unio mystica. Im Mittelbild des 2. Zustands gehört vor allem die Maria aeterna diesem mystischen Bereich an. Zum Verständnis der Polarität des Tragischen und Mystischen in der Malerei eines einzigen Werkes weist Vogt hin auf die Phänomenologie der religiösen Erfahrung (nach Rudolf Otto): Das als Gottesvorstellung zum Bewußtsein kommende, der Ratio nicht zugängliche Sinnrätsel des Daseins wird auf der einen Seite als ferne, Furcht und Zittern erregende Macht erfahren,

23

von der Schicksal und Verhängnis kommen: Mysterium tremendum. Auf der anderen Seite aber: Die Kreatur, die vor der rätselhaften, als dämonisch-göttlich personalisierten Macht zittert, "hat zugleich den Antrieb, sich zu diesem Mysterium hinzuwenden, es irgendwie sich anzueignen": Mysterium fascinosum, das die Sinne Entrückende, Hinreißende, zur Selbstaufgabe, zu Ekstase und Rausch steigernde (das 'Dionysische' der Griechen).

Der Mystiker erfährt sich als 'Schmelzenden'. Das 'Engelkonzert' der Mitteltafel gehört dieser Verhaltensrichtung an: Licht und Farbe, alle Stufen des Übergangs von Körpern in Farblicht bis zur Auflösung der Materie in Farbenchromatik. - Abdrängendes Tremendum und anziehendes Fascinosum sind gegenseitig sich ausschließende Phänomene. Ihre paradoxe Gleichzeitigkeit bei Grünewald kann als Reaktion verstanden werden auf das Wirklichkeitsbewußtsein einer Epoche, die Natur als einen rational-gesetzlichen Zusammenhang zu entdecken begann.

In der 'Verkündigung' bricht der Engel ein mit der Macht des Tremendum, seine Gebärde ist wieder die des gespreizten Zeigens. Diese Tafel hat Lokalfarbenmalerei bis zur Darstellung perfekter Dinglichkeit. In der Madonna wird dieser Bereich der auseinanderlegenden Dingfarbigkeit schon wieder verlassen, sie erscheint in einem Blaugrün, stilliegend unter der andrängenden Energie der Botschaft, ihr Haar hat den Schmelzglanz materielösender Malerei.

Der hochgotische Kapellenraum der 'Verkündigung' gibt mit dem Spitzbogen, von dem Engelsflügel aufsteigend und auf das Haupt der Betroffenen niedersinkend, die bindende und verklammernde, im Bogenbruch aber doch trennende Formgebärde. Das 'Engelkonzert' der Mitteltafel ist in eine Architektur spätester Gotik gelegt; die Kielbogen erlauben eine Vorwegnahme der Aufstiegs motive rechts (Bergmassiv), die hybriden Krabben und Knäufe der Architektur haben Analogie zu dem benachbarten Gewölk. In dieser Architektur lebt sich verwandlungsbesessene Einbildungskraft aus: übergehen von Stein in Flammenformen, in Vegetatives und Organisch-Menschliches.

In der rechten Bildhälfte wird die Dreiecksform von Mutter und Kind etwas verschoben aufgenommen und überhöht in dem "emporschmelzenden" Berg mit Wolkengebräu und den schwebenden, schemenhaft niedersinkenden Engeln; Himmels- und Landschaftsferne mit Hauchübergängen atmosphärischer Farbe. Die 2. Schauseite insgesamt zeigt, daß alles eingesetzt ist zur Vorbereitung und Hinsteigerung auf die Auferstehung als Gipfel und Schluß. Die gespannte Kapellengotik ganz links ist Antithese zu der Schmelzglut ganz rechts. Der Übersprung von der hochgotischen zur spätgotischen Architektur (Verkündigung - Engelkonzert) nimmt den Hauptgegensatz von Auseinandersetzen und Ineinanderverweben voraus.

3. Schauseite: In der Mitte ein Altarschrein mit Skulpturen (Antonius mit Hieronymus und Augustinus). Linker Flügel: das Eremitengespräch Hier erscheinen die Extreme geschichtet zu mildem Einverständnis mit Leben und Natur; die beiden Greise mit sprechenden Händen in mühelosem gegenseitigen Verstehen. Das hat Resonanz in der ganzen Tafel; der vertikalisierende Formgedanke der hängenden Moose an den Zweigen läßt den Raum luftdurchflossen erscheinen Die Erdformationen des Mittelgrundes bilden eine kreisförmige Öffnung, von Moos durchwachsen, wie Saiten über dem Schalloch eines Instruments. Die Landschaft in diesem Durchblick läßt, wie ein 'Resonanzboden' den sattesten, stillsten Klang vernehmen, den der Maler - soweit bekannt - überhaupt hervorgebracht hat. Zuständlichkeit oder Seelenlage vermag er auch durch Tiergestalten zu vergegenwärtigen: der äsende Hirsch, die Hirschkuh zu Füßen des Paulus mit 'seelenvollem' Blick.

'Überfall der Dämonen auf Antonius' (rechter Flügel). Die Dämonen greifen (nach der Legende) an durch Trugbilder gewaltiger Macht, um den Einsiedler von den Unmöglichkeit anachoretischen Lebens zu überzeugen. Aber die Weltangst ist durch den Glauben überwunden. (Die Kranken der Antoniter riefen Antonius als

Nothelfer an.) Grw. macht chaotische Wucherung zum Dämonenthema; die Gestalten sind grauenerregend, weil keinem sicheren Bereich entstammend, Einordnung in irgendeine Sinnkette verweigernd; alles kann zu allem werden.. - Über dem Versuchungsgewitter erscheint, gegen die rechte Bildhälfte zu, reingewaschen, aber fern, die Erhebung des Gebirges, Helligkeiten wie unter Glanz schmelzendes Eis. Vor dieser Ferne steht ein brauner Ast, er spreizt seine Zweige aufwärts und erinnert an die Spreizformen der ersten Schauseite. Dieses Detail ist (nach Vogt) die knappste Formulierung dessen, was Grw.s Doppelstil ausmacht: Schmelzfarbe gegen Lokalfarbe, Weichheit gegen Härte, Gelöstheit gegen Gespanntheit, das Ineinandergewobene gegen das Auseinandergestzte. Der Gegensatz erscheint gleich daneben noch einmal als Kampf schwarzbrauner Dämonen gegen Lichtgestalten vor dem Sieg des alleslösenden Lichtes, des mystischen Fascinosum.

Im ganzen: Kreuzigung und Auferstehung in Grw.s Auslegung sind Tragik und Mystik in folgestrengster Ausprägung und unvereinbar: Es gibt keine tragische Mystik und keine mystische Tragik. Nach Rudolf Otto kann für extreme Stufen religiöser Erfahrung das Unvereinbare, die paradoxe Antinomie, zur Erfahrung des "Ganz Anderen" werden: des aus dem Verstehbaren schlechthin Herausfallenden. Vogt meint, Grw. bringe mit diesem einen Werk dieses 'Mirum' zur Gestalt,

Die 3 unmittelbar folgenden erhaltenen Werke ('Schneewunder', Erasmus-Mauritius-Tafel, 'Stuppacher Madonna') bezeugen einen merkwürdigen Positionswandel. Wenn der Isenheimer Zyklus die Gegenthese zur Renaissance war (aber nicht weniger neuzeitlich), so scheint der Maler jetzt sich den landläufigen Tendenzen anzupassen. Die Madonna (Stuppach) thront damenhaft, soigniert gehaltene Hand spielt gelassen mit dem Kind; Manieristisches wird sichtbar, Pracht wird entfaltet, Luxuriöses soll von der Höhe des Motivs überzeugen, symbolische Anspielungen bleiben theologische Hinweise ohne eigentlich bildzeugende Kraft.

Die 3 Werke der letzten Phase: 1. Kreuzigung, Karlsruhe. In den Farben eine völlig neue Tonart: ein quälerisches Zusammenzwingen von Mischfarben, angesäuerte und schneidend scharfe Töne, starrende Kälte. Formal ist alles lastend, niedersinkend; nur Johannes drängt Hände und Blick unendlich mühsam aufwärts. - Unlust an allem Erzählerischen, nur 3 Figuren, teilweise von den Bildrändern angeschnitten; brüskierende Knappheit der Raumbeschreibung, stumpfe Ferne eines steppenhaften oder sumpfigen Tals. Die Körper stehen nah und drängen plastisch entgegen, Christi Haupt fällt schwer nach vorn. Nirgends öffnende Formen, sie sind eingerollt, abgekapselt oder fallen in sich zurück. Der Kreuzesbalken erscheint geknickt, von federnder Spannung ist keine Rede mehr. Alles ist nach oben verschlossen, überall herrscht Gefälle.

2. Beweinung, Aschaffenburg. Verglichen mit dem themengleichen Bild in Isenheim ist das eine Schrumpfung auf einen bedrängten Bezirk von Bildraum. Von dem Thema sind nur Stücke übrig, der Leichnam durch Rahmenschnitt nur in 3 Knickstellen gezeigt. Nur ein betendes Händepaar deutet Mitleiden an: fast nicht mehr artikuliertes Geschehen, nur mehr ein gemurmertes Wort.

3. Kreuzschleppung, Karlsruhe. Es wird nicht mehr aufgeblickt. Für die Menschen scheint es nur noch das zu geben, was auf sie herabkommt. Von den beiden Aspekten des Religiösen ist nur noch der eine wahrnehmbar als äußerst krasse Art des Mysterium tremendum; der Sinn

von Dasein, Leiden und Verhängnis nicht nur als unfäßbar, sondern als abwesend: Deus absconditus, was diese Macht verfügt, aus der Ferne her, ist blindes Geschick.

Die letzten drei Werke mit diesem eisigen Ton des Unerträglichen sind nicht als Folge der düsteren Lebensumstände des Malers in seinen letzten Jahren (Verwicklung in die Reformationswirren) entstanden, sie sind vorher entstanden. Nach den vorangegangenen Arbeiten - in denen Grw. auf den landläufigen Geschmack eingeschwenkt war und die wohl eine Art Ausflucht gewesen sind: er hält sich einige Jahre an sachbegrenzten Bericht, an Glanz und Schmuck - sind die letzten Werke die Enthüllung, das Eingeständnis eines Scheiterns,

25

der Unmöglichkeit, den Wirklichkeitsentwurf der Neuzeit, die renaissance-optimistische Weltdeutung, zu bejahen. Offenbar ist Grünewald dann verstummt. Er starb 1528 in Halle als "städtischer Wasserkunstmacher".

VII

Das klassische Konzept der Italiener hat die Determinanten geliefert für die Kunst des Zeitraums von 1500 bis um 1750. Diese Epoche, mit unerhörtem Reichtum kreativer Entfaltung, kennzeichnet zugleich die immer mehr zunehmende Divergenz zwischen dem als Kunstgestalt sich Darstellenden und den außerkünstlerischen, das eigentliche Wirklichkeitsbewußtsein der Menschen bestimmenden Faktoren. Das Zusammenbruchsgrauen des großen Renaissance-Barock-Systems wird sichtbar im Werk eines Goya. - Am Ende der Neuzeit, im 19. ist jener bürgerliche Realitätsbegriff erreicht, dem gegenüber Kunst nur mehr Schein, Phantasie, jedenfalls etwas Sekundäres zur rational-wissenschaftlich-technisch bestimmten Realität sein kann.

Es soll jetzt jener am Beginn der Vorlesung schon gekennzeichnete Punkt wiederaufgesucht werden, an dem die moderne Auflehnung beginnt gegen jenes das bürgerliche 19. Jh. kennzeichnende Theorem Hegels, die Kunst sei "nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung ein Vergangenes".

Am Beginn der Neuzeit war in der bildenden Kunst die Zentralperspektive zu einem Grundprinzip geworden für die Relation des Bewußtseins zu den Welterscheinungen. Nach dem Ende der Neuzeit entstand des Konzept eines Malers, für den ein kunstwissenschaftliches Schlagwort das genau entgegengesetzte Prinzip formuliert hat: 'Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive' (Fritz Novotny).

Als Ansatz: Vergleich. eines Gemäldes von Cézanne mit einem Foto des Motivs (nach Jean Berger). Auf den ersten Blick scheint Cézanne recht getreu dem Inventar von Erscheinungen, die er vor Augen hatte, gefolgt zu sein. Er hat ja auch erklärt, ausschließlich "sur le motif" zu malen, und, er wolle nichts weiter sein als ein "receptacle de sensations colorantes", ein Aufnahmeorgan für farbige Sinneseindrücke, unter Ausschaltung persönlicher Emotionen, Ideen, Leidenschaften, Gedanken, Begriffe; er will gar nicht Gegenständlichkeit sehen, sondern noch nicht vergegenständlichte Farbempfindungen aufnehmen.

Allgemein hat C.s Bild, im Gegensatz zu impressionistischen Landschaften wie auch zum Foto, die Qualität des Unbetretbaren (Bsp.: 'Steinbruch Bibémus', 1898/99), es ist der stimmungsvollen Vertrautheit mit Naturerscheinungen entzogen. Das liegt nicht an dem Grad abbildender Gegenständlichkeit - manche impressionistischen Landschaften sind weit

weniger dinglich und veranlassen den Betrachter doch, sich in sie hineinzuzusetzen wie in 'Ausflugslandschaften'. C.s Bild erscheint gar nicht als Darstellung einer außerhalb des Bildes existierenden Realität: es erinnert nicht an Empfindungen und Erfahrungen mit der Erscheinungswelt, es zeigt sich eigentümlich losgelöst vom Sujet wie vom Subjekt des Autors.

Diese Nicht-Reduzierbarkeit auf die Gefühls- und Stimmungsschicht bezeichnet einen extremen Gegensatz zur Bildstruktur van Goghs (Bsp.: 'Das gelbe Kornfeld 1889'); alle Erscheinungen sind verwirklicht wie Teilhaber am Daseinsdrama des Urhebers. Das 'Menschliche scheint bei C. völlig zu fehlen, auch wenn er Menschen darstellt (Bsp.: 'Bildnis Frau Cézanne', 1890/94). Ihm scheint alles Sichtbare gleichgültig oder gleichgültig; ein Menschengesicht scheint nicht mehr zu bedeuten als ein Stein, eine Tischecke, ein Stück Vorhang. Van Gogh hatte gesagt, es gehe immer "um die ans Licht gebrachte Perle, die menschliche Seele", selbst wenn man Eisenbarren und Granitblöcke darstelle. C. dagegen sieht kein Ding derart psychisch anthropomorph. Es wurde oft behauptet, ihn interessierten alle Objekte nur insofern, als sie sich in farbig-formale Elemente eines bildnerischen Konstruierens übersetzen ließen, ein über diese Konstruktion hinausgehender Sinnzusammenhang sei nicht zu

26

entdecken. Doch man muß blind sein, wenn man die Kunst Cézannes in dieser Weise beurteilen zu können glaubt.

Cézanne hat den Vorgang der Bildverwirklichung radikal gelöst von allem Vorgegebenen: zunächst von Thematik, denn große Themen waren im 19. Jh. entleert zu bloßen Gedankeninhalten, zu denen der Bildner sich nur mehr illustrativ verhalten konnte. Aber auch unmittelbare Naturerscheinungen waren nicht mehr wahrzunehmen als vorgegebene primäre 'Wirklichkeit' für eine dazu sich sekundär verstehende bildnerische Gestaltung. - (Nochmals Vergleichsbeispiel Gemälde - Foto:) C. hat die Gruppe der Bäume durch Gleichlauf und Gegensatz von Richtungen zusammengeschlossen, die Konturen sind allenthalben unterbrochen, leicht versetzt, den Baumstämmen ist die Substantialität entzogen, Flächenzusammenhänge stehen im Widerspruch zum räumlichen Hintereinander oder sind unbekümmert um Raumgesetzmäßigkeiten der Wahrnehmung. Das Bild ist aber nicht das vereinfachte, schematisierte oder irgendwie verwandelte fotografierbare Motiv; beide haben überhaupt keine wesentlichen gemeinsamen Bezugspunkte. Das Gestaltungsgebilde unterlegt Sinneseindrücken von vornherein einen neuen Ordnungszusammenhang, und das Sehen des Malers ist bereits stark selektiv, seine Bildstruktur begründet eine eigene Wirklichkeit.

Dieser bildnerische Zusammenhang ahmt weder in irgendeiner Weise die fotografierbare Natur nach noch Sinnesempfindungen vor der Natur, noch ist er eine irgendwie geometrisierte Ordnung. Eine Vergleichsreihe (nach Berger) ergibt: Das Foto verwandelt die Fläche in die Illusion eines Raumbehälters, der Inhalte aufnimmt; ein geometrisiertes Schema des Motivs im Anschluß an C. s Bild behandelt die Fläche als ein Feld, auf dem gleiche oder ungleiche Teile abgeteilt oder aufgezeichnet sind. In beiden Fällen ist das Leere zwischen den positiven Formen verfügbar und gleichgültig. Das Gemälde ist weder eine Fläche, noch ein Raum, der Figuren aufnimmt. Die Unterscheidung von Raumbehälter und Inhalt, Figur und Grund, hat eigentlich keinen Sinn mehr. Der Bildraum ist wie ein gespanntes Netz, worin Formen eingefangen sind und das diese ihrerseits bilden. Das Gesamtgefüge, in dem alles von gleicher Natur ist, besitzt eine Gesamtqualität, und das Einzelne wird wahrgenommen als ausdrücklich von dem Ganzen hervorgebracht, realisiert; dieses besitzt die Kraft, die Dinge

der Welt, die darin erkennbar werden, in einer Weise hervortreten zu lassen, daß sie ihre Wandelbarkeit verlieren und in einem höheren Zustand des Zusammen-Bestehens erscheinen.

C.'s Bildgestaltung ist nicht ein Ins-Gleichgewicht-Bringen von Bildteilen, sondern ein In-Übereinstimmung-Bringen von Bildelementen mit jenem anschaulichen Charakter des Ganzen, der zunächst als die Essenz des eigentlich Wirklichen dem Maler unbestimmt vorschwebt und den erst der bildnerische Prozeß in die Sichtbarkeit treten läßt, auch für den Maler selbst erst realisiert und erkennbar macht. - Die Bildgrenzen sind nicht mehr im gleichen Sinn wie in der Malerei der Neuzeit überschreitbar (Ausschnitt aus dem allgemeinen Raum), denn sie begrenzen einen bildnerischen Raum, der mit einer Welt außerhalb der Bildgrenzen nicht als zusammenhängend vorzustellen ist. Der bildnerische Raum bringt seine Wirklichkeit neu hervor. Die Bestandteile des autonomen Gestaltungsgebildes fügen sich derartig zu einer neuen Struktur zusammen, daß sie Qualitäten, die sie gesondert für sich besitzen, verlieren und dafür eine neue gemeinsame Struktur mit neuen Qualitäten bilden.

Welcher Art ist dieses Gefüge? Eine seiner Eigenschaften ist der übergeordnete Rhythmus (Demonstration rhythmischer Qualitäten nach Berger). Aber diese formale Qualität ist nicht primär, der Bildstruktur liegen keine konturbegrenzten Formen als ursprüngliche Elemente zugrunde (Bsp. 'Unterholz', ein. unvollendetes Bild:) Die gezogenen Linien vermeiden es, Formen abzugrenzen, Gegenstände zu isolieren; Linien werden abgebrochen, versetzt, verdoppelt.

Ein Fundamentalsatz von Cézanne lautet: "Alles ist, besonders in der Kunst, Theorie, entwickelt und angewandt im Kontakt mit der Natur." Es ist nicht

27

eine spezielle Theorie der bildnerischen Mittel gemeint, insbesondere keine Farbentheorie wie bei den Impressionisten. Der Satz besagt: auch außerhalb der Kunst, im Verhältnis des Menschen zur Welt überhaupt, ist alles Theorie. Zum Verständnis des Satzes ist zunächst festzustellen: "im Kontakt mit der Natur", das bedeutet für C. als Maler: die Natur liefert dem Auge nur Farbempfindungen; darin stimmt er mit den Impressionisten überein.

Die Impressionisten hatten nicht nur den ganzen inhaltlichen Ballast des 19. Jhs. über Bord geworfen, sondern sie wollten auch kein Wissen über die Natur der Dinge selbst mehr voraussetzen. Als künstlerisch wahr galten ihnen nur noch die 'sensations colorantes', die Vielfalt farbiger Eindrücke, frei von allen Vorstellungen, wie die Dingwelt 'an sich' ist: Das ist ein von der Alltagserfahrung durchaus verschiedenes Wahrnehmen (Bsp.: Bilder von Monet). Aus der Wahrnehmung wird das Bewußtsein getilgt, daß die Farben Eigenschaften materieller Dinge sind; die Entdeckung der Welt als reine Farblichterscheinung macht das Bild zu einem Gewebe aus Farblichtpartikeln, zu einer 'Molekularstruktur' (Novotny). Als deren Produkt erst stellt sich Gegenständlichkeit dar und als Konstellation im ständigen Fluß der Erscheinungen. Die eigentliche Wahrheit des Wirklichen liegt damit in einer schwebenden Beziehung zwischen Reiz und Reaktion, im lichtvollen Moment einer Seherfahrung.

Auch C. strukturiert sein Bild aus 'Farbmolekülen', die zurückgehen auf ein Sehen, das nicht Dinge, sondern 'sensations colorantes' aufnimmt (Bsp.: 'Mont Sainte-Victoire', 1885/87). Das Gefüge farbiger Kleinstruktur bringt Gegenständliches erst sekundär und nur bis zu einem bestimmten Grad der Erkennbarkeit aus sich hervor. Aber das Prinzip der Hervorbringung ist alles andere als impressionistisch, es ist auch nicht rückführbar auf wissenschaftliche

Farbentheorie (Zerlegung und optische Mischung). Der Zusammenhang der Farbflecken ist kein bewegliches, schwebendes Medium, sondern ein lückenloses Gefüge aus rhythmisch geordneten Gruppen und Reihen kurzer Pinselzüge von Farbstufen und Kontrasten, die sich verspannen, verflechten und überlagern. Daraus wird die Struktur im großen und werden schließlich gegenständliche Zusammenhänge, u.zw. ausdrücklich realisiert aus dem Molekulargefüge. Das Gefüge stellt nichts Stoffliches (d.h. nichts Vergängliches) dar. Kein Farbfleck ist auf stoffliche Qualitäten eines Naturgegenstandes darstellerisch bezogen, auch nicht auf dessen optisches Phänomen. Zwar ist der Farbfleck ausgelöst durch einen Farbeindruck von außen, aber dieser ist sofort übersetzt in ein konstruktives Element des Gefüges aus Farbstufen.

Die eigentliche Qualität des Gegenständlichen im Bild, sein Daseinssinn, liegt darin, daß es aus dem übergegenständlichen Medium der Farbe verwirklicht ist, das ihm die eigentümliche entrückte Größe verleiht (Bsp : Mont Sainte-Victoire, Baltimore). - Jeder Farbfleck ist als solcher eine Farbfläche, das Fleckengefüge als solches ein Flächenzusammenhang. Die Fläche behauptet sich als autonomes Gebilde, das als fest und undurchdringlich dem fliehenden Raum widersteht, das aber zugleich immateriell ist. Wenn dieses Gefüge körperräumliche Objekte realisieren soll, trotz unaufhebbaren Flächencharakters, dann muß es sich mit Körperraum-Vorstellung durchdringen. Das ist, nach Cézanne, möglich durch Farben-Modulation: nicht Gegenstände werden modelliert, sondern Farbstufen des ganzen Bildes so moduliert, daß es den Gebildewert behält und doch eine körperräumliche Welt gewissermaßen aus sich herauskristallisiert. Das ist ein ganz neues Verhältnis der Kategorien Fläche, Körper und Raum.

Die Modulationen sind Stufenfolgen von Farben nach Helligkeitsgraden verschiedener Farben. Es liegt ihnen kein festes System der Farbenordnung zugrunde, sondern für jedes Bild wird eine derartige Gesetzmäßigkeit eigens bestimmt. Sie ist nicht irgendein farbenharmonischer Selbstzweck, sondern ein Mittel, aus Farben eine Welt zu realisieren, nicht als farbiges Phänomen, sondern von kristallhafter Unerschütterlichkeit des körperräumlichen Bestehens im Zusammenhang, als letzte unzerstörbare Essenz des Wirklichen.

28

"Alles in der Natur modelliert sich wie Kugel, Konus und Zylinder. Man muß nach diesen einfachen Figuren malen lernen, dann wird man alles machen können, was man will." Dieser bekannte Satz von Cézanne wurde völlig mißverstanden, als habe C. die Dingwelt auf einfache stereometrische Körper reduzieren wollen. Jeder Blick auf seine Malerei (Bsp. Stilleben, Aquarell) widerlegt diese Meinung. Er nennt in der zitierten Äußerung die stereometrischen Grundkörper nur als das einfachste Beispiel, an dem man die Verwandlung des materiellen Körper-modelé in immaterielle Farb-Modulation lernen kann.

Mit dem zitierten Satz hat man irrtümlicherweise auch immer den Zusammenhang zwischen Cézanne und dem Kubismus begründen wollen. Aber der Zusammenhang liegt vielmehr darin, daß C. wie die Kubisten die Fläche durch eine über- und zwischengegenständliche Struktur verwandelt in ein körperräumliches Gebilde; die Fläche durchdringt sich mit Gebildewert, und dieses Gefüge realisiert Gegenständlichkeit. Allerdings ist bei den Kubisten das realisierende Medium keine Modulationsstruktur von Farben (Bsp.: Braque, 'Violine und Krug', 1910).

Der Sinn der Realisation (Bspe.: Angefangenes Bild, Smlg. Bührle; 'Felsen am Bach',

Zürich). J. Gasquet über ein Gespräch mit C.: "Cézanne spreizt die Finger, nähert dann die Hände langsam einander, verschränkt die Finger fest und faltet sie ineinander, dann sagt er: 'Das ist es, was man erreichen muß, wenn ich zu hoch oder zu tief greife, ist alles verpfuscht. Es darf keine einzige lockere Masche geben, kein Loch, durch das die Wahrheit entschlüpft. Ich lenke den Realisationsprozeß auf meiner Leinwand in allen Teilen gleichzeitig. Ich bringe alles miteinander in Beziehung, was auseinanderstrebt. Alles, was wir sehen, nicht wahr, zerstreut sich, entschwindet. Unsere Kunst muß ihm das Erhabene der Dauer verleihen. Was ist hinter der Natur [hinter dem, was wir in der Umgangssprache so nennen], vielleicht nichts, vielleicht alles. Also verschränke ich diese umherirrenden Hände. Ich nehme rechts, links, hier, dort diese Farbtöne, diese Abstufungen, ich mache sie fest, ... sie bilden Linien, sie werden Gegenstände ... ohne daß ich daran denke [d.h. ohne Gegenstandsbegriff, das Denken ist das Realisieren selbst]. Meine Leinwand verschränkt die Hände ... sie greift nicht zu hoch und nicht zu tief. Sie ist wahr, sie ist dicht, sie ist erfüllt. Aber wenn ich die geringste Ablenkung habe, besonders, wenn ich beim Malen denke [d.h. sprachbegrifflich denke], dann stürzt alles ein und ist verloren.' "

In den darauf folgenden Sätzen betont C. die transsubjektive Bedeutung des bildnerisch Gedachten und Erkannten: "Wenn der Künstler mit seinem Ich dazwischenkommt, wenn er es wagt, sich willentlich einzumischen in den Übersetzungsvorgang, dann bringt er nur seine Bedeutungslosigkeit hinein ... Er soll in sich verstummen machen alle Stimmen der Voreingenommenheit, vergessen, Stille machen, ein vollkommenes Echo sein. Die Natur draußen und die hier drinnen (er schlägt sich an die Stirn) beide müssen einander durchdringen, um zu dauern, zu leben." Die "Natur drinnen": das sind Kategorien bildnerischen Denkens, das aus ihnen sich kristallisierende Gefüge. Indem diese 'Kategorien' sich mit Farbeindrücken von draußen durchdringen, wird bildnerische Wirklichkeit realisiert, nicht eine schon vorhandene abgebildet, ausgedrückt oder wie auch immer interpretiert: "Die Landschaft denkt sich in mir, ich objektiviere sie ... Mir scheint, daß ich das subjektive Bewußtsein dieser Landschaft bin und daß meine Leinwand ihr objektives Bewußtsein ist."

Damit wird die Bedeutung seiner These deutlich: "Alles, besonders in der Kunst, ist Theorie, entwickelt und angewandt im Kontakt mit der Natur." Er liefert hier eine philosophische Selbstinterpretation, die - ohne daß er das ahnt - deutliche Analogie hat zu Konrad Fiedlers Kunsttheorie: Das Realisieren bildnerischer Gestalt ist ein autonomer Erkenntnisakt. In der außerkünstlerischen Erkenntnis des praktischen Lebens und der Wissenschaft wird aus Sinneseindrücken durch Verstandeskategorien und Vorstellungsformen die begriffliche Dingwelt und ihr Kausalzusammenhang geformt. Die Kunst bildet nicht diese Wirklichkeit ab, sondern aus Sinneseindrücken realisiert sie, mittels ihrer eigenen Kategorien, eine eigene in sich geschlossene, der Hinfälligkeit der Banal

29

realität entrückte Welt (Bspe.: 'Mont Sainte-Victoire, Aquarell; 'Park von Château-Noir', Aquarell, 'Der See von Annecy', 'Äpfel und Orangen', 1890/94).

"Vor der Natur wieder klassisch werden", heißt für Cézanne, Dinge und Wesen aus einer Struktur entstehen lassen, durch die sie in einem höheren Zustand des Bleibens, einer letzten Unzerstörbarkeit im Zusammen-Bestehen sich darstellen, gerade dann, wenn man ihnen inhaltlich in ganz alltäglicher Weise begegnet; denn all das Gleichgültige wird nun bildnerisch gleich gültig. Und "wieder klassisch werden" heißt: "zu den verflochtenen Wurzeln der Dinge hinabsteigen und mit den Farben wieder emporsteigen, dabei die Dinge neu hervorbringen, als ob sie eine Musik geatmet hätten" (Cézanne zu Gasquet). Den

Terminus Theorie denkt Cézanne demnach in seinem ursprünglichen griechischen Sinne, in welchem er bedeutet: anschauen, zusammenschauen, im vielfältig Wechselnden ein Ganzes, im Zusammenhang Seiendes sehen: visuelle Erkenntnis. In diesem Sinne hat er das Bild als Verwirklichung wiederentdeckt, als etwas, das nicht mehr ein Sekundäres zu einer vorgegebenen, von anderswo her bestimmten Wirklichkeit ist. Damit hat er sowohl den bürgerlichen Kunstbegriff wie den Wirklichkeitsbegriff des 19. Jahrhunderts überschritten und eine neue Stufe des Kunstbewußtseins eröffnet.

LITERATURHINWEISE

ZÜLCH, WALTER KARL, Der historische Grünewald, München 1938

VOGT, ADOLF MAX, Grünewald, Matthis Gothart Nithart, Meister gegenklassischer Malerei, Zürich-Stuttgart 1957

SCHEJA, GEORG, Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald, Köln 1969

PANOFSKY, ERNST, Perspektive als symbolische Form In: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hg. von H. Oberer u. E. Verheyen. Berlin 1964

NOVOTNY, FRITZ, Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive. Wien 1958

BADT, KURT, Die Kunst Paul Cézannes. München 1956

HESS, WALTER, Paul Cézanne: Über die Kunst, Gespräche mit Gasquet, Briefe. Hamburg (rororo-Klassiker 6) 1957

BERGER, JEAN, Die Sprache der Bilder. Köln 1959