

## **H e s s. Vorlesung WS 72/73: Grundfragen der Kunstwissenschaft I. Geschichtlichkeit und Gegenwärtigkeit bildender Kunst. 1. Teil**

(Das Skriptum ist eine Zusammenfassung für Teilnehmer, es kann nicht alle Überlegungen und das Ineinandergreifen von Anschauung und Aussage wiederholen. Von den in Lichtbildern gezeigten Werken ist nur ein Teil erwähnt, gekennzeichnet durch BB. Literaturhinweise am Schluß)

Gebilde, die wir heute Kunstwerke nennen, gibt es, seit unsere Art Menschengattung auf der Erde lebt (seit mindestens 300 Jahren). Was wir Wissenschaft nennen, ist dem gegenüber eine sehr junge Erscheinung; den Begriff Kunst als Bezeichnung für eine besondere Art menschlicher Werke in der Bedeutung, wie uns das Wort geläufig ist, gibt es erst seit höchstens 300 Jahren.

Hanna Deinhard sagt (in "Bedeutung und Ausdruck", Luchterhand Verl. 1967), Kunstsoziologie habe ihren Aufgabenkreis an jenem Ort, wo zwei gegensätzliche Aussagen sich begegnen: "Jedes große Werk ist zeitlos" und "jedes Kunstwerk ist ein Ausdruck seiner Zeit". "Wie ist es möglich, daß Werke, die als Produkte einer menschlichen Tätigkeit innerhalb einer bestimmten Zeit und Gesellschaft und für eine bestimmte Funktion entstanden sind, ihre Zeit überdauern und völlig verschiedenen Epochen Sinn und Ausdruck verleihen?" Das ist eine kunstwissenschaftlich zentrale Frage, aber man darf dabei eine Ausdrucksästhetik nicht stillschweigend voraussetzen; zuvor ist zu fragen, ob überhaupt der spezifische Kunstcharakter eines Gebildes darin besteht, Ausdruck von etwas ihm selbst Vorausliegendem zu sein.

Wie können Kunstwerke aus vergangener Zeit für den Menschen der Gegenwart als Kunst unmittelbar relevant, d.h. gegenwärtig sein, nicht nur als historische Dokumente über Menschen der Vergangenheit, ihr Selbstverständnis, gesellschaftliche Zusammenhänge ihres Lebens oder über Bindungen an "Stile"? Als historische Dokumente betreffen die Werke nicht unmittelbar unsere eigene Existenz, sind sie nicht als Kunst gegenwärtig. Die Erfahrung lehrt, daß Kunstwerke, abgelöst von den Bedingungen ihrer Entstehungszeit und ihren historischen Funktionen in anderer Zeit wieder gegenwärtig sein können. Im 20. Jh. hat diese Möglichkeit wie nie zuvor sich an der Kunst aller Zeiten und Völker aktualisiert.

Thesen zur Begründung dieses Sachverhalts

1. These. Die Struktur eines Kunstwerks macht stets Wirklichkeit in solcher Weise gegenwärtig, daß menschliches Selbst- und Weltverständnis in ihr eins werden. Das Werk ist keine bloße Aussage, Meinung oder bildnerisch vermittelte Erkenntnis über Mensch und Welt, sondern es ist eine Werkgestalt, die jene Einheit unmittelbar verwirklicht. Für diese Synthese zwischen Wirklichkeit und Ich, die der Vorgang der Werkgestaltung unmittelbar bewirkt, hat Kurt Badt (Kunsttheoretische Versuche) den Begriff "Welt" eingeführt. Damit ist gemeint das In-sich-Bestehen des Werkes; "Welt" ist stets ein Korrelat des Selbst. Im Kunstwerk als Übereinstimmung eines darstellenden Ich mit der durch die Darstellung gewonnenen Wirklichkeit entsteht eben durch diese Übereinstimmung "Welt". Wenn ein solches Werk einem Rezipienten gegenwärtig wird, ist das ein analoger Vorgang. Was wir im praktischen Leben und im theoretischen

Erkennen Wirklichkeit nennen, ist nicht Welt, sondern nur Umwelt, d.h. Objekte und Sachverhalte, getrennt von einem Sinn meines Selbstseins.

Neben dem praktischen und theoretischen Verhalten ist, nach dieser These, das Hervorbringen von Kunstwerken als Verwirklichung von Welt

2

eine dritte verstehende Verhaltensweise des menschlichen Geistes zur Wirklichkeit, es ist eine eigene Art des Prozedierens, die man mit dem griechischen Wort Poiesis (von poiein = machen) bezeichnen kann, der gegenüber Praxis und Theorie keine Priorität haben. Poiesis ist nicht ein Vermitteln von etwas zuvor Erkanntem und Auszusagendem und nicht ein Ausdrücken von etwas Vorgegebenem. Das Werk der Poiesis (Kunst) bringt seinen Sinn nur im Machen selbst hervor, es ist dadurch unterschieden vom Produkt der Arbeit, dem für praktische Zwecke Hergestellten. Beides kann sich eng verbinden, das Zweckprodukt kann Kunstgebilde sein; aber Theorie, Praxis und Poiesis sind drei unterscheidbare Verhaltensweisen und verschiedene Weisen des Prozedierens, sie können sich durchdringen und voneinander lösen. Durch das verschiedene Verhältnis dieser Kategorien zueinander unterscheiden sich die Epochen der Kunstgeschichte, darauf beruhen die Stufen des Kunstbewußtseins.

Die von Kunstwerken aufgebauten Gestaltstrukturen sind je individuelle einzigartige. Soviel ein Werk mit andern gemeinsam haben mag, so sehr es auf geschichtliche Umstände und Lebenszusammenhänge bezogen ist, für seinen Kunstcharakter ist doch entscheidend das Besondere gerade seines Gestaltzusammenhangs, wie auch das Selbstsein eines jeden Menschen in einer nur einmal bestehenden personalen Struktur liegt. Wie verhält sich diese "Autonomie" zu der Gesellschaft und den Lebensumständen, in denen und für die Kunstwerke entstehen? Der Begriff "Kunst" im Sinn der Eigenständigkeit eines besonderen Bereichs menschlicher Hervorbringung ist erst mit dem Ende der europäischen Barockepoche entstanden. Aber das Fehlen des Begriffs und der bewußten Reflexion auf ein Phänomen besagt nicht, daß es dieses Phänomen selbst zuvor nicht gegeben habe,

2. These. Die menschliche Poiesis war stets eine autonome Art des Prozedierens, die Produkte dieses Vermögens in der gesamten Menschheitsgeschichte sind deshalb zutreffend als Kunstwerke zu bezeichnen. Aber es hat in der Geschichte Stufen des Kunstbewußtseins gegeben, weil die drei Grundverhaltensweisen - Praxis, Poiesis und Theorie - in verschiedenem Zusammenhang miteinander standen.

1. Stufe. Die Bilder in den Höhlen der Eiszeit (BB Beispiele aus Lascaux) sind Gestaltbildungen, in denen die frühen Menschen unmittelbar zum Bewußtsein ihrer selbst und derjenigen Wirklichkeit kamen, auf die sich die Praxis ihres Lebens bezog. Sie lebten als Jäger und Sammler, griffen noch nicht konstruktiv verändernd in ihre Umwelt ein, sie produzierten nicht, sondern konsumierten nur, was vorzufinden und aufzuspüren war. Die Bilder waren das Bleibende, das einzig Halt bot gegenüber dem Geschehen der theoretisch noch in keiner Weise begriffenen und beherrschten Natur: Bilder als die Gegenwärtigkeit dessen, was für die Menschen die Essenz der Wirklichkeit ausmachte; sie einigten die Horde als menschliche Gemeinschaft der Umwelt gegenüber. Diese Verwirklichung war Selbst- und Weltverständnis in der Einheit der Gestaltbildung, also das, was wir Hervorbringung von Kunstwerken nennen. Ein Bewußtsein von Kunst als Poiesis in ihrer autonomen Art des Prozedierens gegenüber Theorie und Praxis konnte es

noch nicht geben. Der Gehalt der Gestaltbildung war begrenzt durch die unmittelbare Bezogenheit auf die Praxis des Lebens. Aber auch diese Bilder sind individuell bestimmte Formungen, jedes ist hervorgegangen aus einem Prozeß, in dem ein Können nur im Verein mit einem nicht erzwingbaren Gelingen jeweils diese bestimmte Gestalt in ihrer einmaligen Zusammenhangsqualität sichtbar gemacht hat.

2. Stufe. (BB Kultanlage Stonehenge) Den Anfang eines neuen Verständnisses seiner selbst und seines In-der-Welt-seins setzte der Mensch mit der Errichtung eines Males: das ist Statuierung von Örtlichkeit durch Menschen, deren Dasein bestimmt ist durch Selbsthaftigkeit, An-

3

eignung gerodeten Bodens, geplante Produktion von Feldfrüchten, Besitz gezähmter Herden, feste Behausung. Der aktive Eingriff in die Umwelt begründet die elementare Unterscheidung des verfügbar gemachten, der eigenen Ordnung unterworfenen Bereichs von der übrigen Natur, an der nun ebenfalls eine Ordnung (Tages- und Jahreszeiten, Gang der Gestirne, Ausbruch von Naturgewalten) wahrgenommen wird als das, was unverfügbaren Mächten untersteht und die Ordnung der eigenen Lebenspraxis übergreift. Die eigene Setzung (Taxis) hat nur Bestand, wenn sie sich in die Regelung des Kosmos fügt, von der sie abhängt. Die Gestaltung und Ausdeutung des Zusammenhangs von Taxis und Kosmos wird nun die Grundmotivation des künstlerischen Vermögens. Es prägt tektonisch und rhythmisch Raum und Zeit des Daseins in Bauten, kultischen Feiern, Tanz, Musik und metrischem Wort, es konstituiert die Welt, in der eine Menschengemeinschaft nun lebt und ihr Dasein versteht. Die Vermögen von Poiesis, Praxis und Theorie durchdringen sich vollkommen.

Mit dem Beginn der frühen Hochkulturen (BB Beispiele aus Ägypten, China und Kreta) entstanden an verschiedenen Stellen der Erde ganz verschiedene, aber jeweils durch Bauwerk und Kult geprägte Raum- und Zeitvorstellungen. Mit Ihnen begann Geschichte im eigentlichen Sinne. Die Gestaltungen waren nicht Abbild oder Ausdruck von etwas, das vorher schon bestanden hätte. Die Kunst als Prägung und Sinndeutung von Raum und Zeit des menschlichen Daseins in einer frühen Hochkultur wird in ihrer bestimmten generellen Gestaltstruktur auch zur Grundordnung der in dieser so statuierten Welt sich entfaltenden Bildkunst. Deren Grundstruktur in ihrer Verschiedenheit von derjenigen anderer Kulturen - dasjenige also, worin sich jedes ägyptische Werk z.B. von jedem griechischen unterscheidet -, liegt in der Verschiedenheit der Weltentwürfe begründet, die am Beginn einer frühen Hochkultur das Vermögen der Poiesis leistet. Sie bewirkt durch Bau, Ordnung der Maße und Proportionen, Dimensionen und Rhythmen die Statuierung einer Welt. Das Werk nimmt auf dieser Stufe den Menschen in seine Ordnung hinein, es schlingt - in Kult, Architektur, mythischem Wort, Chortanz, Musik - um den Menschen und seine Welt ein Band und durchdringt die Lebenspraxis bis hin zum Ornament am Gerät. Kunst ist hier fraglos gültiger Entwurf einer Weltdeutung und Ausprägung einer bestimmten Möglichkeit des Weltverhaltens, daher auch untrennbar verbunden mit der Praxis des Lebens.

Die so statuierten Welten bestimmter Menschengruppen schließen sich gegenseitig aus. Ein von ägyptischer Weltdeutung geprägter Mensch hätte z.B. nicht das Selbst- und Weltverständnis, dem die antiken Griechen Gestalt gaben, als eine andere ebenso mögliche und gültige Daseinsnorm anerkennen können..

3. Stufe, (BB Beispiele der griechischen Skulptur vom Archaischen zur Klassik) Mit den klassischen Bildwerken der Griechen steht das Selbst- und Weltverständnis, wie es seit Beginn dieser Kultur daseinsprägend angelegt war, den Menschen in einer Weise gegenüber, daß damit eine neue Relation zwischen dem Werk und dem Menschen und seiner Gesellschaft eröffnet ist. Entscheidend ist die Beziehung Bildwerk - Betrachter. Archaische Bilder (auch in der mittelalterlichen Kunst, BB Skulptur der Romanik in Frankreich) waren Bestandteile der kultisch geprägten Welt, wie die Menschen als Teilnehmer der Kulthandlungen. Der Isaias am Portalgewände von Souillac wurde geschaffen, damit der Prophet als Werkverwirklichung am Sakralbau existierte, und nicht primär, damit er betrachtet werde. Es gab Bildwerke an unzugänglichen Stellen der Bauten. In Ägypten war im Totenbezirk des Djosers die den König darstellende Skulptur (BB) in eine unzugängliche Kammer eingemauert, die als Öffnung nur zwei Löcher in Augenhöhe der Figur besaß, durch die sie selbst hinaussehen, von den Kultteilnehmern aber nicht gesehen werden konnte.

4

Die "Anerkennung des Betrachters", die auf der klassischen Stufe beginnt (BB Phidias), bedeutet ein Heraustreten des Bildes aus der kultischen Bindung und seine Distanzierung zum Gegenüber für das aus den Bindungen ebenfalls sich lösende Individuum.

Analogiebeispiel: das griechische Drama. Es entstand aus Mythos und Kulthandlung. Aber im Kult gibt es nur Teilnehmer, die Zuschauer des Dramas dagegen haben den Abstand zum Werk, der ihnen Beurteilung erlaubt (im Tragödienwettbewerb Auszeichnung einer Aufführung vor anderen durch die Zuschauer). Ein Kultteilnehmer urteilt nicht, weil er mit seiner Person selbst zum Vorgang gehört.

Auf dieser Stufe ist das Werk Vergegenwärtigung der Welt in der Auslegung einer bestimmten Kultur und Überlieferung, aber der Betrachter ist nicht mehr ausgerichtet wie im Kult, in der mythischen Benennung der Dinge und wie ursprünglich in Musik und Tanz. Der Betrachter ist frei zu entscheiden, ob und wie er das in den Werken Vorgestellte in seinem ganzen Gehalt - nicht etwa bloß im Inhalt - als verbindlich annehmen will für sein Selbstverständnis und praktisches Verhalten, für sein Verständnis der Gesellschaft und seiner Rolle in ihr. Die Kunst ist jetzt "freies Vorbild" (Kurt Schilling). Ein Bewußtsein von Kunst als einem eigenen Bereich, getrennt von Theorie und Praxis entsteht. Aber es ist noch ausschließlich die eigene Welt einer bestimmten Kultur und Gesellschaft und ihre Daseinsordnung, die in den Bildern Gestalt gewinnt, noch nicht etwa andere, fremde menschliche Möglichkeiten. Sobald sich das ändert, ist die vierte Stufe des Kunstbewußtseins erreicht, die unsere geschichtliche Lage bestimmt.

3. These. Die Verbindung von Kunst und Sittlichkeit (Praxis, Verhaltensnormen), die auf der dritten Stufe noch bestand, wird problematisch, wenn die der Befreiung aus den kultischen Bindungen entsprechende Aufklärung andere Möglichkeiten der Daseinsordnung in der Vorstellung neben die eigene hält; d.h. sobald das rationale Erkennen als systematisches Vorgehen der Theorie Naturwissenschaft wird, neben den übergreifenden Weltdeutungsentwurf einer Kultur tritt und ihn allmählich auflöst. Die theoretisch-wissenschaftlich verstandene Welt ist keine gedeutete Welt, denn dies heißt immer Synthese von menschlichem Selbst- und Weltverständnis. Die Poiesis bringt unendliche Möglichkeiten dieser Einheit als Werke der Kunst hervor; darin besteht die Autonomie ihres Prozedierens. Ein Bewußtsein von dieser Autonomie, d.h. davon, was Kunst als Kunst immer schon war, konnte erst entstehen, als naturwissenschaftliche Erkenntnis (statt der kultisch-mythischen Entwürfe) den Wirklichkeitsbegriff zu

bestimmen begann. Sobald das der Fall ist, bestehen Theorie, Praxis und Poiesis als drei zu unterscheidende Verhaltensweisen nebeneinander.

### Abgrenzung der drei Verhaltensweisen

Theorie. Zu ihrem Bereich gehören Lebensklugheit und Technik als Anwendung von Erkenntnis, beruhend auf dem Verstand, der Mittel findet für einen als erwünscht gesetzten, seinem Wert nach nicht weiter in Frage gestellten Zweck: wenn ich dies und jenes will, muß ich mich so und so verhalten, dies und jenes herstellen. Grundlage ist die Erkenntnis der Bewegungsformen, der Zusammenhänge von Ursachen und Wirkungen in Natur und Gesellschaft.

Praxis. Sie bedeutet die unbedingte Bestimmung von Zielen des Handelns (durch Willen, Leidenschaften, Gefühle, Zu- und Abneigung). Die praktische Frage lautet nicht: Was muß ich tun, wenn ich ein bestimmtes Ziel erreichen will (d.i. die theor. Frage), sondern: Was soll oder will ich? Das Bewußtsein meiner aktuellen Situation erschließt mir, was ich tun kann. Im Entschluß werden alle bloßen Wünsche ausgeschlossen, die in der Situation keine realen Möglichkeiten sind, und die

5

Entscheidung für eine der bestehenden Möglichkeiten schließt die anderen aus. Der Wille in der Praxis trifft Entscheidungen, aber bringt nichts hervor, ist nicht produktiv.

Poiesis ist Hervorbringung, die nicht dem Willen und der Absicht entspringt. Was den Gehalt einer Kunstgestalt ausmacht, kann man nicht im Vorhinein wollen. Es ist zwar ein Willensentschluß, wie bei jeder Arbeit, der einen Künstler ans Werk bringt, früher fast immer veranlaßt durch einen Auftrag, oft mit sehr bestimmten Vorschriften über Inhalt und Zweckbestimmung des Werkes; aber was den eigentlichen Gestaltungsprozeß in Gang bringt, ist eine zunächst noch ungreifbare Globalvorstellung, kein bloßer Gedanke und kein bloßes Gefühl, sondern das unwillkürliche In-Bewegung-gesetzt-werden des ganzen Menschen, das erst im gelungenen Werk zur Ruhe kommt. Das Bewußtmachen dessen, was den Sinnzusammenhang und Gehalt des Werkes ausmachen wird, ist die Arbeit am Werk selbst, der kontrollierte Einsatz des Könnens, des Wissens um Mittel und Methoden, künstlerische Technik. Das gelungene Werk ist die nicht erzwingbare Verbindung dieser verfügbaren mit nicht verfügbaren Kräften.

In dem Maße, wie die rationale Erkenntnis als naturwissenschaftliche Welterklärung den Realitätsbegriff bestimmt, Theorie und Technik die beherrschenden Faktoren für Aktion und Interaktion der Menschen werden (4. Stufe), in dem Maße trennt sich auch die Poiesis von der Praxis; denn die naturwissenschaftlich verstandene Welt ist sozusagen "deutungsneutral" in bezug auf die aus dem menschlichen Selbstbewußtsein nicht tilgbare Frage nach dem Sinn seines In-der-Weltseins. In dieser Geschichtslage wird die Poiesis sich ihrer Autonomie bewußt, damit auch frei zu unbegrenzten Möglichkeiten. Sie ist nicht mehr die Bildverwirklichung aus einer bestimmten sittlichen Welt einer Menschengruppe. Die Entscheidung des Handelns in der Praxis ist Beschränkung auf das hier und jetzt von mir Geforderte im Entschluß, d.h. im Ausschluß anderer Möglichkeiten. Die freigewordene Poiesis überschreitet die Schranken der bestehenden praktischen Verhaltensnormen zugunsten anderer, auch fremder, ferner Möglichkeiten. Da diese aber grundsätzlich menschliche sind und ich als Mensch sehr viel mehr bin als das, worauf mich die sittliche Forderung und meine Pflicht in einer bestimmten sozialen

Gruppe einschränken, kann die Entschränkung in der Kunst mein Selbstverständnis erweitern, das Bewußtsein in Richtung auf die Freiheit der Lebensmöglichkeiten verändern. - Leben als In-der-Welt-sein verstanden und nicht bloß als Daseinserhaltung in einer Umwelt.

Durch die Freisetzung der Poiesis, vor dem Hintergrund des "deutungsneutralen" wissenschaftlich-rationalen Wirklichkeitsbewußtseins, ist auch die Möglichkeit entstanden, die Kunst anderer Zeiten und Völker als Kunst zu "genießen". Das geschmähte Wort "Kunstgenuß" hat seine Berechtigung, wenn es nicht ästhetizistisch verstanden wird, sondern ausdrückt, daß das aktuelle Erfassen der Gestalt eines Werkes nicht sinnlicher Reiz und nicht bloß Verständnis, Einsicht, Empfang einer Botschaft oder Mitteilung ist, sondern ein befriedigtes Verweilen bei dem, was sich der Wahrnehmung zeigt, weil es vollständig das ist, was es bedeutet, was seinen Sinn für mein Selbstverständnis ausmacht. Man kann sagen: Solange diese Art "Genuß" dem Menschen völlig fehlt, lebt er in entfremdeter Welt.

Die Kommunikation mit Werken der Poiesis ist (nach Dieter Jähnig) die Erhebung des Menschen über sein das gewöhnliche Weltverhalten bestimmenden Nutzbarkeitstrieb, alles Seiende in Gebrauch und Verzehr einem Zweck zu unterwerfen, theoretisch: durch die Aufhebung ins Allgemeine der Begriffe, moralisch-praktisch: durch die Einverleibung in die Hierarchie der Handlungsmaßstäbe, pragmatisch: durch Ökonomisierung und Einverleibung. Theorie und Praxis, gesellschaftliches und individuel-

6

les Interesse erweisen sich diesem Standpunkt gegenüber gemeinsam als Weisen der Besitzergreifung. Die Erhebung über dieses Interesse am Besitz ist Gewinn eines höheren Interesses, nämlich am eigenen Sein dessen, was ein Kunstwerk verwirklicht. Jedes gewöhnliche Interesse ist auf Gebrauch und Verbrauch, also auf Tilgung der Anwesenheit des Interessengegenstandes aus, das Interesse, das der Wahrnehmung des Kunstwerks entspricht, ist auf die Anwesenheit des jeweiligen Werkes gerichtet. - Im gleichen Sinne erklärte René Magritte, was in seinen Bildern als Wirklichkeit zum Bewußtsein komme, unterscheide sich vom gewöhnlichen Bewußtsein, für das die Welt ein Objekt ist, das man auf die eine oder andere Weise ausbeutet.

II

Eine generelle Motivation der künstlerischen "Moderne" ist - negativ formuliert - die Verneinung des wissenschaftlich-technisch-rationalen Wirklichkeitsbegriffs, der Bewußtsein und Verhalten der Menschen dieses Zeitalters bestimmt. Die Verneinung bedeutet nicht Flucht aus der Realität oder romantischen Affekt gegen die Technik; sie negiert nicht die Rationalität in Theorie und Praxis des modernen Lebens, aber sie weigert sich, die "praktisch-zweckmäßige Bedeutung der Dinge (Kandinsky) als Wirklichkeit schlechthin zu akzeptieren; denn das ist keine Welt, sondern nur eine Umwelt entfremdeter, menschlichem Selbstverständnis entzogener Objekte.

In der traditionellen gegenständlichen Kunst (seit ca. 1500) bestand Einvernehmen zwischen Gestaltungszusammenhang und Erscheinungsbild der Dinge im Leben, aber sie hatte nie imitativ Objekte als Sachverhalte im Sinne eines rationalen Wirklichkeitsbegriffs gemeint, sondern Wirklichkeit als menschliche Weltdeutung erschlossen. Für das produktive Verhalten des modernen Künstlers ergibt das gewohnte Erscheinungsbild der Dinge keine Weltwirklichkeit mehr, seit der Mensch "auf jeden

Stein ein Pfand seiner Klugheit gelegt hat" (Franz Marc). "Die Welt ist zum Ersticken voll", d.h. vom Netz und Funktionszusammenhang der "praktisch-zweckmäßigen Bedeutung" aller Dinge überzogen, das man nur "objektiv", von außen sehen kann als das "Nicht-Ich". Die Kunst hat seitdem viele Wege autonomen Vorgehens, d.h. des Weltgewinns gegenüber der bloßen Umwelt von Theorie und Praxis, erprobt.

Das bildnerische Denken von Paul Klee als Beispiel.

Seine Methode der Gestaltmodelle (BB "Auserwählte Stätte", 1927:) Eine Linie im unendlichen Rapport bildet Flächenformen, die sich überlagern, transparent durchdringen und Produkt eines Werdens sind, das sichtbar bleibt. Diese Kräfte, die "Wanderformen", treten als "Handlung" in den "Zustand" von zwei Farbflächen als Grund ein. Es entsteht visuell eine Spannung "kosmisch-irdisch". Die Wahrnehmung fällt zusammen mit umfassender Bedeutungsmöglichkeit; der Titel soll nur eine dieser Möglichkeiten andeuten. Das Gestaltmodell ist "Verschiebung der Lage durch wandernde Form".

Es gehört zum Thema "repetierender Rhythmus" (BB Bildnerisches Denken, S. 303:) gleichmäßig wandernder Dreitakt-Schlag. Durch einen zweiten aktiven Bewegungsimpuls kann die regelmäßige Wiederholung "individualisiert" werden: Lockerung und Dichte, Dehnung und Zusammenziehung bei bewegter Grundfläche, welche die Dreitakt-Linie durch Überschneidung entstehen läßt. Dem Modell der "Wanderform" entspricht auch die "Zwei-Hügel Stadt", 1927- (BB). Figur entsteht aus sichtbar bleibendem durchgehendem Linienverlauf: Unausschöpfbarkeit innerer Beziehungen und Geschlossenheit, Teilflächen in komplexen Farbverhältnissen, wechselseitig als Figur und Grund zu lesen; die Wahrnehmung schwingt, jedes Element weist auf das Ganze, vor und zurück. Die Erfindung bewegt sich auf dem Grenzgebiet, wo Strukturmodelle in

7

Ganzqualitäten (im Sinne der Gestaltpsychologie) übergehen.

"Segelschiffe, leicht bewegt", 1927 BB: ebenfalls "repetierender Rhythmus und fortschreitende Wanderform". Die Taktschläge werden zu dicht zusammengeschlossenen, interferierenden Segelformen als individualisierter Rhythmus. Ganzqualität schwingender, im Raum sich überschneidender Boote, gleitender Bewegtheit. Der Gehalt ergab sich nicht aus der Absicht, Segelschiffe darzustellen, sondern das Gestaltmodell brachte, neben anderen, diese Qualität hervor, in der die Essenz eines Erfahrungsbereichs zugleich mit einem psychischen Zustandsmodus sichtbar wird. Bildnerisches Denken ist nicht ein Mittel des Darstellens, sondern des Findens, "Kunst macht sichtbar". "Wir forschen im Formalen um der Aufschlüsse willen, die sich daraus über die Welt und uns selbst ergeben."

"Vor Anker", 1932 BB: Der Grund des Bildes, der "Zustand", ist hier eine gleichmäßige mosaikartige Farbtextur, so fein und farbig differenziert, daß sie wie eine diffuse, wolkenartige Farbsphäre wirkt, räumliche Qualität annimmt, zu einer gekräuselten Wasserfläche und zum Dunst über dem Wasser wird, in dem schwach die Sonne durchschimmert. Aber nur dadurch, daß in den "Zustand" des Grundes eine aktive Linie als "Handlung" eintritt, die in Verlauf, Gegenlauf und Überschneidung Form umschließt und eine Inhaltsdimension erschließt: Schiffe vor Anker als Bewegungsausgleich und als Metapher einer Befindlichkeit des menschlichen Bewußtseins, vielleicht als umfassendes

Gleichnis. Die Semantik ist so komplex, weil sie durch Anschauungsqualitäten der Mittel entdeckt wurde und nicht begriffliche Darstellung eines banalen Tatbestandes ist, ebensowenig die malerische Nachahmung einer Landschaftsstimmung.

Der mosaikartige Grund gehört zum Modell der "dividuellen" Struktur, die durch die eingreifende lineare Energie "individualisiert" wird. "Ad Parnassum", 1932 (BB) hat dasselbe komplementäre Verhältnis - von dividuellem Grund und individueller Linienenergie. "Komplementär" sind Gegensätze, die, sich wechselseitig steigernd und bestimmend, eine übergeordnete Ganzheit bilden. Die Mosaiktextur ist hier in der Weise farbig differenziert, daß die Farbabwandlung bald dem Linearen folgt und Trennung bewirkt, bald das formal und gegenständlich Verschiedene vereinigt. Das "Mosaik" ist teils Stein, teils Farblichtraum und überall auch wieder ein und dasselbe. Es reichert sich vielschichtig mit Bedeutung an und strahlt zum Erhabenen hin (das deutet der Titel an).

Der Begriff "dividuell": eine Summierung kleiner Einheiten, die sich dividieren, zerlegen läßt. "Individuell" sind Gliederungen, die nicht durch Teilung auf Einheiten zurückführbar sind. Dividuell sind Strukturen nicht-organischen Charakters, jeder Organismus ist ein In-dividuum, visuell ein relationales Gestaltganzes. Die individuelle Belanglosigkeit der dividuellen Elemente einer Mosaikstruktur lassen sich einem individuellen Ganzen leicht anpassen, indem sie das jeweilige Wesen des individuellen Zusammenhangs stützen, ohne ihm entgegenzutreten. "Portal einer Moschee", 1931 (BB) ist vollständig aus dividuellem Farbmosaik gemacht, das zum Bildindividuum nur durch Farbbeziehungen wird, welche die Teilchen unvertauschbar machen, formale und räumliche Individualität aus der bloßen Summe und Vielheit auftauchen lassen.

Energetische Ableitung von Linie, Fläche und Körper (BB "Gestaltung ist mit Bewegung verbunden", Bildn. Denken, S. 24): Der bewegte Punkt = Linie, bewegte Linie = Fläche, bewegte Flächen = Körper. Aktiv, medial, passiv (BB Bildn. Denken, S. 105, 107, 109, 112, 116): aktive freie Linie ohne Ziel, freie Linie "auf Umwegen", einen Mäander bildend, der im ganzen auch aktive Bewegung ausführt; oder

8

auf Umwegen mit gleichmäßig ansteigenden Fußpunkten; sich durchdringende freie Linien, die eine gemeinsame Bewegung vollziehen oder eine imaginäre Hauptlinie umspielen; freie Linien mit Umkehrungen. Aktive Linien auf geraden Wegen zu Zielen, Flächen umschreibend, werden "medial" (weder aktiv noch passiv). Färbt man die Flächen, sind sie linear passiv (Ergebnis der aktiven Fläche). Die Charaktere aktiv-medial-passiv können sich umkehren, je nach dem Aspekt, der ihnen durch Zusammenhang mit anderen Gestaltungselementen zukommt. Diese Analysen demonstrieren physiognomisches Sehen, im Unterschied zum begrifflichen, die Autonomie des Gestaltsehens.

Das Bild als Genesis, nach Klees Aufsatz in "Schöpferische Konfession", 1918/20 (dazu BB "Sie beißen an", 1930; "Betrachtsam wandernd", 1931; "Kleiner Narr in Trance", 1927; "Segelndes", 1930; u.a.). "Das Kunstwerk ist in erster Linie Genesis, niemals wird es als Produkt erlebt", ... es "entstand aus der Bewegung, ist selber festgelegte Bewegung und wird aufgenommen in der Bewegung". Die dynamisch-funktionelle Vorstellung teilt Klee mit vielen anderen Künstlern des 20. Jh.

(BB "Schlangenwege", 1934:) Ein individualisierter schwingender Linien-Rhythmus; die

Flächenüberschneidungen treten zu Helldunkel- und Farbbeziehungen in "mehrdimensionalen Kontakt". "Gleichmäßige Progression der Flächen" ergibt polyphone Durchdringung. Aktive Fläche wird medial gemessen an freier aktiver Bewegung (Schlangenkörper und Flächengrenzlinien). "Polyphon" ist die Mehrstimmigkeit mit selbständig sich bewegenden und überlagernden Linien (dazu BB Bildn. Denken, S. 84). Raum im Zusammenhang mit Durchdringung, Polyphonie und komplementärer Bewegung. (BB "Außenräumlich-innenräumlich", Bildn. Denken, S. 52:) Figuren mit Linienkontur, durch diffuse Helldunkel-Sphäre oder Strichelung innen- oder außenräumlich behandelt, können lineare Durchdringungen räumlich, körperlich oder reliefartig ordnen (BB "Vogel Pep", 1925; "Plastik einer Blumenvase", 1930); Verdichtung -aus räumlicher Sphäre als Zustand komplementärer Energien.

(BB "Der wandernde Stand- und Gesichtspunkt", Bildn. Denken, S.173:) Dynamisierte Zentralperspektive durch Überlagerung der Konstruktionen nach drei Fluchtpunkten. (BB "Stadtperspektive, 1928).

(BB "Mechanik der subjektiven Höhenlagen", Bildn. Denken, S. 165:) Änderung der Höhenlage des "wandernden Standpunkts" bedeutet Änderung der psychischen Befindlichkeit: niedriger Horizont = schlechte Übersicht nach unten, viel Untersicht nach oben, es ist viel über mir, woher Gefahr drohen könnte: Drang nach oben. Große Höhe . gute Deckung nach oben, gute Übersicht nach unten, "souverän". "Nach oben" ist gute Richtung; "nach unten" ist Zunahme der Ohnmacht, Bedrückung. Diesem Gestaltmodell entspricht das Bild "Hauptwege und Nebenwege", 1929 BB: glatter und gebrochener Aufstieg, steigender Horizont. Die gespachtelten Farben verhindern, das Ganze illusionistisch zu sehen. Gestaltsinn ist nicht das Oben-sein, sondern der Aufstieg in universellem Sinn.

(BB "Komplementäre Wirkung von Rippen und Blattformen", Wege des Naturstudiums, Bildn. Denken, S. 64:) Das Blatt ist Anlaß zum Studium der bildnerischen Elemente "ausstrahlende Energie und konturumschlossene Flächenform". Das Studium von Naturformen und ihrer funktionalen Struktur geschieht "vergleichsweise", nicht um nachzuahmen, sondern um "ebenso beweglich zu werden auf der bildnerischen Ebene wie die Natur auf der ihrigen". (BB "Belichtetes Blatt", 1929:) Darstellungsanlaß war nicht das Thema "Blatt" oder dessen Urform etc., sondern das Bild ist ein Ergebnis der Auseinandersetzung mit einem Ge-

9  
staltmodell, woraus auch Ergebnisse ganz anderer Bedeutung entstanden, z. B. "Die Stelle der Zwillinge" und "Im Lande Edelstein"; 1929 BB. "Meine Arbeiten sind keine gewollten Träger von Inhalten. Sie sind Bildungen ... ich bin zum Schluß selber Betrachter." Die Titelunterschriften "weisen nur in eine von mir empfundene Richtung, es ist nur ein Vorschlag, den man nicht anzunehmen braucht" (Klee gesprächsweise zu H.F. Geist). Alle Ausdeutungen verführen zu dem Fehlschluß, daß eine Bedeutungsabsicht dem Bild vorausgegangen wäre. Es kommt aber darauf an, "freie Bildungen und Entwicklungen auf eigenen Wegen" entstehen zu lassen. "Nicht Gesehenes wird solcherart wiedergegeben, nicht Gedachtes bildnerisch interpretiert, nicht Gedichtetes ausgeformt, sondern Sich-Bildendes wird sichtbar: Kunst macht sichtbar," "Arktisches Tauwetter", 1920) Gerade weil aus bildnerisch autonom gehandhabten Mitteln Eigengesetzliches Gestalt annimmt, besteht die vielschichtige Bedeutungsoffenheit. "Die Freimachung der Elemente, ... die Zergliederung und der Wiederaufbau auf mehreren

Seiten zugleich, die bildnerische Polyphonie, die Herstellung der Ruhe durch Bewegungsausgleich: all das sind hohe Formfragen ... aber noch nicht Kunst im obersten Kreis," Hinter der Vieldeutigkeit steht ein letztes Geheimnis; "Kunst verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig. Sie ist jeweils ein Beispiel ..."

### III

Das bildnerische Autonomie-Bewußtsein und die Objekt-Kunst der 60er Jahre

Bildnerisches Denken kann, wie gezeigt, sich seiner Autonomie nicht bewußt werden, solange das Wirklichkeitsbewußtsein überhaupt primär von den Hervorbringungen der Poiesis, von ihren Weltdeutungsentwürfen bestimmt ist. In unserer Zeit ist der Wirklichkeitsbegriff primär bestimmt vom theoretischen Vermögen. Rational erkannte Realität ist objektiviert, versachlicht und verdinglicht. Die Praxis ist theorie-orientiert technologisch. In dieser Lage ist das Umweltverhalten in einem umfassenden Sinn ausbeuterisch. Von diesem Realitätsverständnis löst sich die Poiesis im Bewußtsein der Autonomie ihres Prozedierens; d.h. der Wirklichkeitsbegriff des bildnerischen Denkens wird selbständig. "Wirklich" heißt hier sinnhaft in bezug auf menschliches In-der-Welt-sein. Dieser "Wirklichkeit" gegenüber meint "Objekt-Realität" Sachverhalte der Umwelt und deren Beherrschbarkeit für Zwecke.

Das Jahrzehnt 1960-70 war nun in der Kunst gekennzeichnet durch die Tendenz, die Grenze zwischen "Wirklichkeit" und "Realität", also zwischen Kunstgestalt und Umweltobjekten zu überspielen, zu neutralisieren oder unkenntlich zu machen. Dabei wurden die traditionellen Begriffe "abstrakt" und "real", "gegenständlich" und "ungegenständlich" zweideutig.

Die Ausstellung "Kunst des Realen" (1968/69) wollte Werke zeigen, die "den Erfahrungen und Objekten, die uns täglich umgeben ein Äquivalent in der Kunst entgegenstellen". Damit waren nicht gemeint Künstler, die wie Kienholz (BB "While Visions of Sugar Plums ...") aus vulgären Realien ein Environment-Tableau machen; denn hier stellen die realen Gegenstände etwas dar, was nicht mit ihrer Objektrealität identisch ist. Auch ein Pop-Künstler wie Warhol (BB "White Brille Boxes", 1964; "Marilyn", 1962) ist nicht gemeint, denn er löst Artikel und Images des Massenkonsums von ihrem Gebrauchszweck (ihrer Realität), um an ihnen einen anderen, nicht mit ihrer Objektrealität identischen Aspekt entdecken zu lassen. "Kunst des Realen" wurden vielmehr Gebilde genannt, die man nach älterer Terminologie als "abstrakt" bezeichnen würde:

Z.B. die "shaped canvas" von Frank Stella (BB "Ifafa II", 1964;

10

"Sangre de Cristo", 1967). Hier wird der Anspruch des Gebildes, selbst real zu sein, durch kein "Wirklichkeitszitat" verdeckt; Pop-Objekte dagegen zitieren Realien, die sie nicht selber sind.

Eine "shaped canvas" ist ein farbiges Objekt, das selbst den Umriß der Formstruktur oder der geformten und gefärbten realen Materie annimmt (BB Ausstellung 'Formen der Farbe', 1967). Es gibt kein Bildfeld mehr, auf dem eine Farb-Form-Veranstaltung stattfindet und das sich so in eine von der Objektrealität verschiedene künstlerische Wirklichkeit verwandeln würde: Das Produkt der Malerei ist ein Flachobjekt, das sich in seinem Realitätscharakter nicht unterscheiden soll von anderen Gegenständen unserer Umwelt.

Dreidimensionale "Kunst des Realen" sind die Objekte der "Minimal Art" (BB Robert Morris, "2 L-Shapes", 1967). Bei traditioneller Malerei und Skulptur ist der Gestaltungszusammenhang (identisch mit Sinn, Gehalt) die mit der Objektrealität des Gebildes nicht identische künstlerische Wirklichkeit. Dieser Unterschied von Gestaltungswirklichkeit und Objektrealität wird jetzt bewußt verneint.

(BB Tony Smith, "Playground", 1966). Die einfachen regelmäßigen Körper, mit denen Minimal Art arbeitet, treten in der natürlichen Erscheinungswelt selten rein auf (dagegen in Kristallbildungen, in der Feinstruktur der Materie), aber sie bilden ein Bezugssystem für visuelles Begreifen, die Wahrnehmung erfaßt die Körperwelt nach Ähnlichkeit mit und Abweichung von ihnen. Stereometrische Primärstrukturen ermöglichen Erfahrung und technische Konstruktion, sie haben eine Grundfunktion in Theorie und Praxis, aber sie haben als solche keine semantische Qualität. In der Kunst archaischer Epochen können einfache regelmäßige Körper stark hervortreten, aber sie sind dann nicht selbst in ihrer reinen Objektrealität gemeint. Mit deren bloßer stummer Präsenz reduziert Minimal Art den Gestalt-Sinn auf ein Minimum.

Donald Judd (BB ohne Titel (Kästen), 1966, 1968) hat erklärt, Minimal Art sei anti-hierarchisch, anti-individuell und anti-kompositionell. Als das allgemeinste Kriterium des Künstlerischen war immer "Einheit in der Mannigfaltigkeit" angesehen worden: Integration von Elementen (Formen, Farben, Gegenstandsgestalten) in einen Zusammenhang, der ein neues Einheitliches ist und den Sinn des Werkes ausmacht. Eine bloße Serie (Wiederholung des Gleichen aneinandergereiht) wie die Kästen von Donald Judd, ist etwas Einheitliches, aber die Mannigfaltigkeit ist minimal, wie in der Musik die bloße Wiederholung eines Akkords oder einer kleinen Tonfolge in gleichem Zeitabstand, jedesmal eine Oktave höher, keine Komposition ergibt. Die Teile einer Serie bleiben, was sie sind, erhalten keine neue Funktion in einem übergeordneten Gestaltungszusammenhang, oder doch nur in minimalem Maße. Sie sind austauschbar und nicht sekundär zum Ganzen: anti-hierarchisch. Sie sind anti-individualistisch, denn sie bilden ein Kollektiv aus Gleichen. Eine künstlerische Gestalteinheit dagegen bildet ein Individuum (Nicht-teilbares), die Serie ist individuell, teilbar und beliebig fortsetzbar.

Don Judd setzt so viele Kästen neben- oder übereinander, wie die Wand eines Raumes wünschenswert erscheinen läßt. Er gab den Kästen auch Seitenwände aus Plexiglas von bräunlicher Tönung. Seitlich ergeben sich dann verschiedene Durchsichten mit eigenartigen Farbtonstufungen, mit dem Betrachterstandort wechselnd. Das ist ein über die serielle Addition hinausgehender Zusammenhang. Auch die Beziehung der Kästen zu einem Innenraum kann gestalthaften Charakter annehmen. Vielleicht sind dies die Faktoren, die das Objekt-Kollektiv um das bewußte Minimum über die Schwelle der Kunst bringen.

Sol Lewitt (BB "47 Variations on 3 different Types of Cubes", 1968). Die seriellen Teile sind hier nach einer Permutationsregel abgeleitete Varianten des Gleichen. Jeder Teil des Objekt-Kollektivs ist aus

11

3 Würfeln (geschlossener, einseitig offener, zweiseitig offener Kubus: Würfel, Box, Schacht) anders zusammengesetzt. Die 47 Objekte ergeben sich aus der rein logischen Regel: jede Dreierkombination darf nur einmal vorkommen, die Kuben-Öffnungen sind auch in ihrer Richtung variabel. Es ergeben sich Gruppen, die in Reihen aufgestellt

werden, Abstand = Basisbreite. Die Einheit des Kollektivs liegt im Permutationskonzept, nicht in einer zum Gestaltzusammenhang verwandelnden "Komposition". Jeder Teil besteht für sich, unverändert durch ein übergeordnetes Ganzes. Das Zusammenhangsprinzip der Kombinationsregel ist visuell nicht erfahrbar, sondern nur durch logisch-rechnerische Überlegung zu ermitteln. Mit Standortänderung bei der Betrachtung sind vom Ganzen immer neue Aspekte wahrnehmbar, aber kein Gestaltzusammenhang. Das Verhältnis des Betrachters zu diesem Gegenstand ist dasselbe wie zu einer technisch-regelhaften, allerdings zweckfreien Objektrealität. Den wechselnden Aspekten läßt sich ein ästhetischer Reiz abgewinnen, wie anderen Objekten aus Natur und Technik auch. Diese Art Reizwahrnehmung beruht gerade darauf, daß die Organisationsform der Gestalt bewußt vermieden wird. Vielleicht ist es dieser Reiz, der diese technisch-systemhafte Realität um ein Minimum über die Schwelle der Kunst bringt.

Tony Smith (BB "Willy", 1962; "Spitball", 1966; "Cigarette", 1961/1966) baut Objekte aus nur zwei regelmäßigen Grundkörpern (Tetraeder und Oktaeder), aber das Zusammenhangsprinzip ist - im Gegensatz zu Sol Lewitt - die Organisationsform der Gestalt. Aus den stereometrischen Moduln entstehen Superkörper, die für die Wahrnehmung etwas qualitativ völlig anderes sind als die bloßen Summen ihrer Teile: sich streckend, gespreizt liegend wie in nicht ganz kontrollierter Spannung; aus wechselnder Sicht erfahrbar als ein Gestaltzusammenhang in dynamischem Gleichgewicht; nach außenweisend, sich wieder einkrümmend; wechselnde Distanzen und unerwartete Massen, Dehnung und Zusammenziehung. Das hängt zusammen mit der Bindung an die Bauelemente, die regelmäßigen Polyeder, die für das Verhältnis aller Flächen und Kanten zueinander nur die Winkel von  $60^\circ$  und  $120^\circ$  zulassen (BB Kristallformen und regelmäßige Polyeder). Bei der Objektgruppe "Die wandernden Felsen", 1967 BB wirken die einzelnen Körper wie Fragmente eines Ganzen, das sich durch ein Naturereignis nach Kristallgesetzen zerlegt hat. Dazwischen umhergehend, sieht man die Körper ihre Erscheinung und gegenseitige Beziehung ändern. Das Modulor-System wirkt sich als gestalthafte Einheit in der Mannigfaltigkeit aus, ohne daß man es rational durchschauen muß.

Man kann die Gebilde auch beschreiben als Teile eines kontinuierlichen Raumgitters (nach Art der kristallographischen Translationsgitter), die feste Form angenommen haben. Aus der einfachen hervorbringenden Funktion (mit großer Flexibilität und visueller Kontinuität) sind zahllose Formen skulpturalen Charakters möglich. Smith will diese Gebilde nicht als Objekte unter anderen technischen Gegenständen verstanden wissen, sondern sie in einer irregulären natürlichen Umgebung sehen, die nicht beherrscht ist vom starren Achsensystem unserer gewöhnlichen Raumerfahrung, im noch nicht durchrationalisierten Bereich an den "Rändern und Rückseiten" der zivilisatorischen Welt; die unmittelbare Realität regulärer Stereometrie, dennoch als Gestalt Träger eines breiten Bedeutungsfeldes, sowohl nach der organischen Natur hin wie nach der Realität der Artefakte.

#### IV

Zur Geschichte der Dialektik zwischen Kunstgestalt und Objektrealität.

Seit Cézanne gab es die Tendenz vom Bild zum Gebilde. Das *peinture-objet* der Kubisten will dem Naturobjekt ein Kunstobjekt von nicht geringerem Realitätsgrad

entgegenstellen. Es hat mit der Erscheinungs-  
12

gestalt der Naturdinge nur geringe Ähnlichkeit, es realisiert aber ein neues künstlerisches Gegenstandsbewußtsein, tief verschieden vom Wirklichkeitsbegriff der modernen Lebenspraxis. Der Konkretheit der Kunstobjekte diente die Einführung von Realitätsteilen in der kubistischen Collage.

Collage und Assemblage haben dann seit dem Dadaismus die "ästhetische Grenze" auf die mannigfaltigste Weise überspielt. Die Arbeiten von Schwitters (BB Merzbilder) besitzen die Konkretheit der Realien aus dem Papierkorb und dem Mülleimer, aber der Gestaltungszusammenhang verwandelt sie zu Bestandteilen eines abstrakten Kunstgebildes. Assemblagisten vom Anfang der 60er Jahre (z.B. Arman) machen aus Schrot- und Schutt-Konglomeraten z.T. Gebilde von der Expressivität des gegenstandlosen Informel.

Als Rauschenberg (BB "Stop", 1963; "Black Market"; 1961) in die informelle, der freien .Ausdrucksgestik verschriebene Malerei Realitätsteile einführte (kollagiert oder als Siebdruck), erklärte er, er wolle in der Lücke zwischen der Kunst und dem Rest der Welt und Erfahrung arbeiten (d.h. der Banalrealität des Zivilisationsalltags). Die Realitätszitate werden in einer offenen "Suspension" gehalten, in einer schwebenden Doppeldeutigkeit zwischen Bildwirklichkeit und Objektrealität.

Jasper Johns (BB "Flagge auf orange Feld", 1957) arbeitet nicht mehr "in der Lücke", sondern er neutralisiert sie gewissermaßen. Ein Gemälde ist real eine malerisch behandelte Fläche. Die dritte Dimension kann diesen Sachverhalt nur ins Irreale verändern. Das Emblem einer Flagge ist ebenfalls zweidimensional. Und im übrigen ein Gemeinplatz der alltäglichen Erfahrung. Verbindet sich beides miteinander, so ist die Dialektik zwischen Kunstgestalt und Objektrealität neutralisiert. Das entfunktionalisierte Flaggenemblem erhält einen überraschenden ästhetischen Aspekt.

Ein Pop Artist (BB Warhol, "Four Campbell's Soup Cans", 1965) wählt Massenkonsum-Artikel in ihrem Standardaussehen, entzieht sie ihrer Zweckfunktion und "inszeniert" sie als Kunst, u.zw. mit den gleichen Mitteln, die auch die Gebrauchsgraphik für die Massenprodukte benutzt. Die Aktion fordert dazu auf, den Gemeinplätzen der Umwelt neue Aspekte abzugewinnen unter dem Leitsatz: "Alles kann als Kunst betrachtet werden" (Warhol).

Ganz gegensätzlich hatte Marcel Duchamp sein Ready-made verstanden (BB Flaschentrockner, 1914), in dem ein Konzept des Surrealismus sich ankündigt. Es wird ein Banalobjekt gewählt, mit dem sich keine Massenprodukt-Assoziation verbindet, das vielmehr durch die Präsentation als Kunstgegenstand völlig verfremdet, von jedem Begriff; unter dem es bekannt sein könnte, gelöst werden soll, entsprechend dem surrealistischen "dépaysement". Das Objekt wird zur Physiognomie des Unbekannten, es proklamiert die Fragwürdigkeit der gesamten rational-begrifflichen Realitätsvorstellung. Das Pop-Objekt sagt: Ihr könnt die ganze Banalität eurer Umwelt mit anderen Augen sehen, und überall werdet ihr ästhetische Qualitäten entdecken. Das Ready-made sagt: Eure Umwelt-Objekte, die ihr mit eurer Begrifflichkeit zu kennen meint, sind etwas ganz anderes, als ihr glaubt. Wirklichkeit beginnt erst da, wo jeder Gegenstand mysteriös wird. Wenn ein Surrealist wie Magritte (BB "Das Versprechen des Heils", 1927; "La lunette

d'aproche", 1963) Erscheinungsbilder von Gegenständen ganz so verwendet, wie wir sie begrifflich zu kennen glauben, dann nur, um diese Kenntnis als nichtig zu denunzieren.

Wenn andererseits Minimal Art mit Elementarformen konstruktiv verfährt, so soll dies gerade die Grenze zwischen dem begrifflichen Realitätsverständnis und der künstlerischen Gestaltwirklichkeit über-

13

spielen oder auf eine Minimalschwelle reduzieren. Das gilt auch für sonst völlig andersartige Produkte, wie die Arbeiten von Kienholz oder Segal. Der Betrachter erfährt sich als im selben Raum existierend wie das Werk. Eine traditionelle figürliche Plastik ist zwar auch ein Objekt in dem Raum, in dem ich ihr gegenüberstehe, aber als künstlerische Wirklichkeit (Darstellungsgestalt) hat die Plastik ihren bildnerischen Raum, den ich wahrnehme, der aber nicht identisch ist mit dem Realraum meiner Lebenspraxis.

Die Minimalisten, ebenso wie Stella und wie auch Kienholz (BB "The Wait", 1964/65) brechen mit ihren Objekten die ästhetische Grenze zwischen dem praktischen Existenzraum des Betrachters und dem Werk und setzen dieses in die Geltung eines realen Objekts unter Objekten. Allerdings, die Gegenstände, mit denen Kienholz einen betretbaren Raum arrangiert, stellen etwas dar (werden mit einer Bedeutung identisch), was mit der Objektrealität der Gegenstände nicht identisch ist. Vor allem die Figuren machen das "Objekt-Tableau" beredt. (BB "While Visions of Sugar Plums danced in their Heads", 1965/66:) Miniaturbilder im inneren der erleuchteten Riesenköpfe, das Foto anstelle des Spiegels, denselben Raum in anderer Situation reflektierend; erinnerte Vergangenheit und Phantasie der Zukunft erweitern die Zeitdimension. Aber aus dem Radio neben dem Bett tönt die jeweils laufende Sendung: die reale Zeit des gegenwärtigen Besuchers, der in die Rolle des Voyeurs in dem Environment versetzt wird.

(BB Kienholz, "The State Hospital", 1964/65:) Der vom Künstler hergestellte nackte Mann auf realem Klinikbett in einer Irrenhauszelle hat statt des Kopfes ein Fischglas, in dem zwei lebende schwarze Fische schwimmen. Das Duplikat des Mannes auf einem Bett über ihm ist mit ihm verbunden durch eine sprechblasenartige, von einer Neonröhre konturierte Folie; das bedeutet, nach Aussage des Künstlers: In der Blase sind die Gedanken des Mannes. "Er kann nicht über seinen gegenwärtigen Zustand hinausdenken, ist hier betroffen für den Rest seines Lebens." Eine novellistische Zuspitzung bestimmt den Realitätscharakter, transformiert das Ensemble der Realobjekte durch einige Metaphern. Der besondere Fall wird evokativ für weiterreichende Assoziationen: Existenz und Bewußtsein des Menschen sind determiniert von der Trivialität bössartiger ihn umstellender und verstrickender Fakten und Sachzwänge, bedingt von der das Zeitalter beherrschenden Mentalität, für welche die Welt nichts weiter ist als eine Umwelt von Objekten der Ausbeutung.

Auch George Segal übernimmt Realobjekte unverändert in ihrem Wirklichkeitscharakter und verbindet sie mit von ihm hergestellten Figuren. Entscheidend aber ist das Verhältnis dieser Komponenten zueinander. (BB "Mann auf einem Fahrrad", 1962; "Rock and Roll Combo", 1964; "Woman shaving her leg", 1963). Die Figuren (Abformungen des Modells durch gipsgetränktem Stoff; die Außenseite der Form wird Figur) und Gegenstände aus ihrer tatsächlichen Umwelt bestätigen sich gegenseitig im Szenischen. Aber die verschiedene Weise der Übernahme (direkt und indirekt) trennt; die Komponenten stellen

sich wechselseitig in Frage.

Segal will einen Menschen in der Pose repräsentieren, in der er möglichst ungezwungen er selbst ist (BB "Ruth in her Kitchen", 1964), ohne konventionelle Kontrolle der Gebärden. Aus der Nähe erweisen sich die Einzelheiten der Oberfläche nur in großen Zügen als Eigenschaften des Modells, im übrigen aber als Spuren der Herstellung (Textur) und als Überarbeitung durch die Hand (Faktur). Sie unterbinden die Annahme einer naturalistischen Vortäuschung; eine Schwebelage zwischen personaler und genereller Kennzeichnung eines Menschen. Das Gipsweiß vermittelt die direkte Umsetzung Modell-Figur und Entkörperlichung, Präsenz der Person als Gestalt.

14

Die Gegenstände der "Situation" sind unverändert der Umwelt der Personen entnommen. Sie verstärken den Realcharakter der Figuren, die Figuren erhöhen den Bildcharakter der Gegenstände. Der Realraum wird "Szene", Raum eines fixierten Geschehens. Indem Realraum und Kunstraum zur Deckung kommen, entsteht eine "Identitätskrise" ähnlich wie in der Malerei von J. Johns (BB Targets, Flaggen): Der Betrachter wird von der Ununterscheidbarkeit des Nicht-Realen und Realen betroffen, die Frage nach der ästhetischen Grenze bleibt offen, man muß die eigene Position gegenüber dem fixierten Geschehen selbst bestimmen. (BB "Sidney Janis with Mondrian's Composition of 1933", 1967). Die Alternativstruktur der Situation bezieht den Betrachter in die Szene ein - die Figur des Kunsthändlers präsentiert uns ein Bild von Mondrian im Original - die Figur hat einen anderen Realitätscharakter als wir selbst, sie distanziert die Situation. Die Wahrnehmung ist zugleich Reflexion auf das eigene Verhältnis zur Realität.

V

Der anthropologische und erkenntniskritische Ansatz zur Frage nach dem künstlerischen Wirklichkeitsbegriff.

Der Mensch wird sich seiner Selbst als Subjekt bewußt, das der Natur als einer Welt von Objekten gegenübersteht. Er ist nicht wie das Tier durch eine Programmierung seiner Reaktionen auf Reize von außen in seine Umwelt fest eingebunden (vgl. die Ergebnisse der Verhaltensforschung). Die Fähigkeit der Objektivierung ermöglicht dem Menschen, seine Umwelt nach eigenem Entwurf zu gestalten, gesellschaftlich zweckmäßig zu kooperieren, die Natur seinen Zwecken technisch zu unterwerfen. Kann aber der Mensch in seinem theoretisch-praktischen Verhalten sein Selbstverständnis finden und erfüllen? Eine (im Colloquium angestellte) erkenntnistheoretische Überlegung zeigt, daß die Welt der Objekte die Erkenntniskraft des Menschen als Subjekt unendlich übersteigt. Das begriffliche Erkennen ist ein grundsätzlich unvollendbarer Prozeß. Die Natur übersteigt auch unendlich die physische Kraft des Menschen. Das Handeln hat unübersehbare Folgen, die vom Handelnden nicht gewollt waren. Heute zeichnet sich ab, daß der Mensch durch seine Fähigkeit, die Natur seinen Zwecken zu unterwerfen, in absehbarer Zeit die Erde unbewohnbar gemacht haben könnte. Menschliche Existenz ist nicht nach Belieben machbar. Als Handelnder, Erkennender und technisch Produzierender steht der Mensch schließlich doch vor einem immer wieder unüberbrückbaren, einem unendlichen Widerspruch zwischen dem Anspruch seines Bewußtseins auf Selbstbestimmung und seinem tatsächlichen Vermögen, zwischen Freiheit und Notwendigkeit. Der letzte Ausdruck dieses Widerspruchs ist der Tod.

Im Hervorbringen von Werken der Kunst jedoch tritt der Mensch aus dem Subjekt-Objekt-Widerspruch heraus, mit dem gestalteten Werk will er nicht eine Objektrealität beherrschen, besitzen, ausbeuten. Es ist keine Ersatzbefriedigung, nicht Schein einer heilen Welt. Die Werke können alle Übel der Welt thematisieren, aber ihre Gestalt ist nicht Aussage über, Zweck für etwas, sondern sie ist vollständig, was sie bedeutet. Der unendliche Widerspruch des außerkünstlerischen Umweltbewußtseins ist aufgehoben. Sosehr das Thema des Werkes die schlechte Realität sein oder auf Veränderung des Bestehenden zielen mag, durch die Struktur seines Wirklichkeitscharakters (Übereinstimmung dessen, was es als Gestalt wahrnehmbar ist, und dessen was es meint, die Identität von "Phainomenon" und "Nouomenon", die dem Bewußtsein sonst nirgends gewährt ist), dadurch ist das Hervorbringen von Werken der Kunst die Stelle in der Welt, wo Freiheit sich wirklich ereignet: menschliches Selbstbewußtsein wird frei, ohne sich zu wollen. In dem Moment des Gelingens, wenn im bildnerischen Prozeß der nicht vorhergewußte Gehalt mit einer Gestalt zur Deckung kommt, in diesem Moment,

15

der dem zweckgerichteten Wollen entzogen ist, erweisen sich Wollen und Vollbringen, Subjektivität und Objektivität, Freiheit und Notwendigkeit als identisch. Darin liegt das Produktive von Kunst selbst dann, wenn jemand gar nichts wirklich herstellt, sondern nur ein Objekt der Realität als Kunstgestalt wahrnimmt und hinstellt. Etwas als Kunstgestalt wahrnehmen heißt: es als identisch erkennen mit der freien Selbstbestimmung, es nicht anders wollen, als es ist, es nicht mehr als Mittel für irgendwelche anderen Zwecke gegenwärtig haben.

Kunstwerke können mannigfaltigste Zwecke erfüllen. In der Architektur ist der Zweck direkt das Thema. Aber wenn ich ein Bauwerk als Kunstwerk bejahe, dann heißt das nicht, daß ich notwendigerweise auch seinen Zweck bejahe, auch nicht den Umstand, daß es seinen Zweck gut erfüllt, ebensowenig, daß es darüber hinaus noch irgendeine freie Schönheit besitzt, sondern ich identifiziere mich dann mit seiner einmaligen Gestalt, in die auch der Zweck integriert ist, der aber auch in den verschiedensten anderen Gestalten ebenso erfüllt sein könnte. Womit ich mich identifiziere, ist die Erfahrung, daß ein möglicher Entwurf menschlicher Selbstbestimmung als Gestalt verwirklicht, als Weltverständnis mit diesem bestimmten Werk eins geworden ist. Der mit Bewußtsein und Selbstbestimmung des Menschen verbundene Freiheitsanspruch findet sich stets im Konflikt mit Naturnotwendigkeiten, solange das bewußte Subjekt sich auf Objekte bezieht als auf Zwecke seines Wollens, Erkennens und Handelns. Der Mensch vermag aber Werke hervorzubringen, deren Wirklichkeit gerade darin besteht, daß Bewußtsein und Freiheit identisch werden; diese Werke nennt man "Kunst". In ihnen verwirklicht der Mensch ein von Besitzen-wollen und Besessen-werden freies Verhalten zur Welt.

Wenn der Gegensatz des ästhetischen Verhaltens zur Praxis des Handelns so bestimmt wird, dann wird es heute leicht als Flucht aus der Realität verdächtigt, als Brechung des Willens zur Veränderung schlechter Lebenspraxis. Das ist eine Verwechslung des Ästhetizismus mit dem echten ästhetischen Verhalten, das den Menschen aus der Fixierung auf den Willen zur Macht - psychologisch ausgedrückt: aus einem neurotischen Zustand - zu befreien vermag: eine Bewußtseinsänderung, die den Blick dafür überhaupt erst öffnet, was denn menschenwürdige Qualität des Lebens sein sollte und welche Ziele der Realitätsveränderung des praktischen Wollens und Handelns wert wären.

Damit ist ein anthropologischer Grund angegeben für den Sachverhalt, daß die Kunst des 20. Jhs. sich "quergelegt" hat zum allgemeinen Strom des Wirklichkeitsbewußtseins der Zeit. Rene Magritte (BB "La perspective amoureux", 1935; "Le dormeur téméraire" 1927) hat es mit dem Satz ausgedrückt: "Mein Bildgedanke unterscheidet sich von dem gewöhnlichen Bewußtsein, für das die Welt ein Objekt ist, das man auf die eine oder andere Weise ausbeutet." Bei M. spielt die kritische Thematisierung des herrschenden Realitätsbegriffs eine zentrale Rolle. In den 20er Jahren begann er Gegenstände mit nicht-zugehörigen Wortbegriffen zu verkoppeln (BB "Phantasielandschaft", 1927; "Der blaue Körper", 1926). In einem Text von 1929 sucht er erkenntniskritisch klarzumachen, daß ein Gegenstand weder mit seiner darstellbaren Erscheinungsgestalt noch mit seinem Begriffsnamen identisch ist. In dieser Erfahrung liegt der Ursprung des in M.s Äußerungen zentralen Begriffs *Mystère*. Die Wirklichkeit der Dinge, die uns im praktischen Verhalten banal-vertraut vorkommen, ist in Wahrheit mysteriös. (BB "Les valeurs personnelles", 1952:) Erscheinungsbilder von Gegenständen, die man mit banalen Begriffsnamen identifizieren kann; aber der Kontext, in dem diese Identifizierungen gelten, ist durch zwei Faktoren aufgehoben: Widersprüchliche Größenverhältnisse und Zimmerwände, die zugleich Wolkenhimmel sind. Die Lösung der Dinge aus ihrer Begriffsidentität enthält die Chance ihrer Rückkehr in die Wirklichkeit, "die von ihrem "mystère" nicht getrennt ist."

16

(BB "L'explication", 1952:) Das Thema kann als ironische Erkenntniskritik bezeichnet werden. Zwei Gegenstände, Flasche und Mohrrübe, "explizieren" den dritten, eine auf Grund von Gestaltähnlichkeit vorgenommene Kombination der beiden ersten. Diese "explication", die Rückführung des Neuen, Unbekannten auf Bekanntes ist das Verfahren der Denklogik. Wird aber mit diesem Verfahren der wirkliche mysteriöse Grund der Dinge enträtselt? Er wird nur zugedeckt. (BB "L'air et la chanson", 1928:) Die Pfeife, so täuschend realistisch wie möglich gemalt, ist doch nicht die Pfeife selbst: "Ceci n'est pas une Piepe." Die Verbindung der Erscheinungsgestalt mit dem Zweckbegriffsnamen ergibt nur eine Realität im Kontext der Tätigkeit des Rauchens. Die Wirklichkeit der Dinge und meines bewußten Existierens ist doch wohl eine ganz andere Dimension.

(BB "La condition humaine", 1933; "Les promenades d'Euclide", 1955:) Das Bild auf der Staffelei vor einem Fenster stellt dar, was es von der Landschaft draußen verdeckt. "Der Baum ist zugleich draußen - in der Landschaft - und innen - im Bild." Aber der Baum draußen ist ja auch nur ein Erscheinungsbild und nicht der Baum selbst. Das Mysteriöse seiner Wirklichkeit wird ihm zurückgegeben durch die Gleichsetzung von Bild und Bild im Bild. - Die erkenntniskritische Motivation darf nicht dazu verleiten, die Bilder als Exempel solcher Gedanken zu verstehen. (BB "Etwas von der Seele der Banditen", 1960:) Das Bild evoziert den Begriffskontext "Violine - Konzertgeiger" und führt ihn zugleich ad absurdum, aber es entstand nicht aus einer solchen Absicht, wie ein Skizzenblatt mit Entwicklungsstufen dieses Bildes beweist; es werden formale Analogien, Gestaltaffinitäten der Geige durchprobiert: mit einem Schmetterlingskörper, einer Vase, einem Blatt usw. Aus der Analogie mit geknotetem Haar entspringt schließlich der Bildgedanke, den Geigenkörper auf einen Stehkragen zu stellen.

M. sagt, er wolle mit Formen und Farben so umgehen, daß diese Mittel selbst zurücktreten und allein den Gegenstand hervortreten lassen, in ihm verschwinden und das Bild eines Gedankens präsentieren. Aber er meint mit "Gedanke" nicht die realitätskritische Thematik. Zwar kann man sagen: In dem Bild "La lunette d'approche"

(BB 1963) ist die heitere Seelandschaft nur vordergründiger Schein, hervorgebracht durch den Filter unserer Sinn, repräsentiert durch die Fensterflügel, dahinter ist undurchdringliche Schwärze. - Das Bild des Auges, dessen Iris ein Wolkenhimmel ist, heißt "Der falsche Spiegel" (BB "Le faux miroir", 1929). Aber das ist nicht der Bildgedanke. M. sagt, er meine mit dem Begriff "Bildgedanke" weder einen mitzuteilenden Inhalt noch ein begrifflich konzipiertes Thema, noch eine Symbolbedeutung. Der Gedanke (pensée) des Bildes ist gerade nicht etwas, was sich begrifflich fassen läßt. (BB "Le modèle rouge", 1935; "Philosophie im Boudoir", 1947). M.: "Wenn man etwas mit der Absicht betrachtet, seine Bedeutung zu entdecken, wird man nicht das Wahrzunehmende selbst sehen, sondern nur an die Frage denken, die bei der Betrachtung entstanden ist." D.h. die erkennende Beziehung des Subjekts auf ein Objekt ist eine außerkünstlerische Verhaltensweise. Sie setzt immer ihre Objekte von vornherein als das, was Begriffe vorgeben, und bezieht diese Setzung auf eine Fragestellung, um irgend etwas zu erkennen. "Das Problem liegt genau darin, keine Erklärung der Welt zu akzeptieren."

Der "Bildgedanke" ist auch nicht der skurrile Einfall in manchen Bildern, nach Art surrealistischer Witze (BB "Die kollektive Erfindung", 1934): ein gestrandeter Riesenfisch mit dem Unterkörper einer Frau - ironische Umkehrung der bekannten Meernymphen-Gestalt -; derartiges findet sich nur bei einem Teil der Bilder und ist nicht der "Bildgedanke". (BB "La grande famille", 1963:) Die Gestalt eines Vogels, in der aufsteigenden Diagonalen mit den Schwingen den Himmel beherr-

17

schend, als Silhouette, die den düsteren Himmel in heiteres Wetter verwandelt; in paradoxer Weise zugleich Ausschnitt und Figur; im übrigen aber der ganz "normale" Anblick eines Seebildes. Der sofort durchschaubare Einfall präsentiert sich als "wirklich", "wahrnehmungsobjektiv", aber unaufhebbar durch Allgemeinbegriffe. Es besitzt den Charakter der "Epiphanie", unvermitteltes Erscheinen nicht reduzierbarer Wahrheit. (BB "Le chef d'oeuvre ou Les mystères de l'horizon", 1955; "L'idole", 1965) Zu seinem Begriff "pensée inspirée" sagt M.: daß "Wörter wie unreal, imaginär unpassend erscheinen, wenn man über meine Bilder spricht. ... Es geht mir zwar nicht darum, die Realität zu malen, wie sie sich mir und anderen leicht anbietet; ich will die vertrauteste Realität vielmehr so zeigen, daß diese unmittelbare Wirklichkeit ihren mysteriösen Charakter offenbart." "Mein Bildgedanke ist nicht der eines Spezialisten; er strebt nur danach zu sehen, besser: zur Welt zu werden, so wie sie ist ... Er unterscheidet sich nur von dem gewöhnlichen Bewußtsein, für das die Welt ein Objekt ist, das man auf die eine oder andere Weise ausbeutet."

M. hat erklärt, daß ihm die Autonomie der bildnerischen Mittel, die von der Erscheinungsgestalt der Gegenstände gelösten Malweisen und Techniken gleichgültig seien. Surrealisten wie Max Ernst dagegen haben diese Faktoren zur Evokation des Unbewußten benutzt: Technik der Frottage, der Calcomanie, der Collage usw. (BB Ernst, "Totem und Tabu", "Der große Wald", "Entstehung der Pendule", "Der Gegenpapst", "Die Einkleidung der Braut", xylographische Collagen): Mittel des psychischen Automatismus, die ein haluzinatives Vermögen auslösen, Individualsymbole und vielleicht Gestalten aus dem kollektiven Unbewußten mobilisieren.

VI

Magritte (BB "Le mal du pays", 1941; "Les verres fumés", 1951).

“In meiner Kindheit erschien mir die Malkunst irgendwie magisch." Später, sagt M., sei ihm dies in seinen Zweifeln an Kunst und Künstler ein Anhaltspunkt gewesen. Er spielt hier an auf ein Kindheitserlebnis: Gang durch Gruftkatakomben eines verlassenen Friedhofs. Als er wieder ans Tageslicht kam, erschienen die Dinge so neu, als ob er sie, aus einer anderen Welt kommend, zum ersten Male sähe, von einer Daseinskraft, als wäre er zuvor blind gewesen. - Am Ausgang der Katakomben stand zufällig ein Maler vor der Staffelei. Er berichtet auch von Momenten der Kontemplation, in denen beliebige Gegenstände, z. B. ein Türrahmen, mit einer mysteriösen Existenz begabt erschienen. "Ich war lange Zeit in Kontakt mit seiner Wirklichkeit." Darin sehe er bestätigt seine Unabhängigkeit gegenüber der traurigen Rolle, die man die Dinge in der Realität unserer Welt spielen lasse. (BB "Le mois de vendanges", 1959; "La legende dorée", 1958)

In dem Ozean unserer Indifferenz banalisiert sich alles. M. ist entschlossen, diesen Zustand "um jeden Preis zu beenden" und die Dinge ihre Existenz manifestieren zu lassen. "Ich zeigte Gegenstände an Stellen, wo wir ihnen niemals begegnen." Die Versetzung (das surreale "dépaysement") ist nicht willkürlich, sondern folgt z.B. formalen Analogien. "Die gedrechselten hölzernen Tischfüße, die Baluster verlieren ihre gleichgültige Existenz, wenn sie plötzlich einen Wald beherrschen" (BB "Le jockey perdu", 1926, 1940, 1942). Der Jockey auf dem galoppierenden Pferd, immer so ins Bild gebracht, daß seine Anstrengung vergeblich erscheint, kehrt mehrfach wieder: (BB "La colère des dieux", 1960; "L'enfance d'Icare", 1960). M: "Ich werde repaysé durch einen Moment der Panik." Er spielt hier mit dem surrealistischen Begriff "dépaysement" für die Versetzung der Dinge aus ihrem alltäglichen zweckrationalen Kontext. Gerade das bewirke eine Rückkehr zu sich selbst; anders gesagt: durch die Verfremdung wird die Entfremdung zwischen dem Selbst und den objektivierten, begriffs-

18

fixierten Sachen aufzuheben. Die "Momente der Panik", in denen das geschieht, können jederzeit eintreten, man kann sie nicht erzwingen. Sie sind der Ursprung des "inspirierten Gedankens" eines Bildes.

Das dépaysement hatte M. erstmals 1922 durch das Foto eines Bildes von de Chirico (BB "Le chant d'amour", 1914) kennengelernt. Dies war, nach M.s Aussage, ähnlich überwältigend wie Bretons erste Begegnung mit einem Werk de Chiricos. Dessen Definition der "pittura metafisica" (BB "Die beunruhigenden Musen", 1917; "Hektor und Andromache", 1917; "Turiner Melancholie", 1915) hat Analogie zu M.s Realismus des "mystère". Aber M.s dépaysement ist viel weniger extrem, sprengt die Kette der Begriffslogik nicht so radikal, kennt nicht die bedrohliche Raumverwerfung und unermeßliche Dehnung der a-logischen Perspektiven de Chiricos.

Magritte möchte, daß die gewöhnlichste Realitätserscheinung möglichst durch minimale Auslöser umschlägt, auf ihren mysteriösen Grund hin transparent wird, z.B. durch bloße Relativierung des Vor- und Hintereinander, mit dem die Dinge unserem Blick verdeckt oder sichtbar sind (BB "Le blanc-seign", 1965). "Es gibt gewisse Affinitäten" für die Wege der Verfremdung. Einen Fisch statt des Vogels in einen Käfig zu setzen ist Willkür, ein Ei im Käfig dagegen bricht die Zeit- und Raumlogik des Realitätsbegriffs: das Ei ist der Vogel, bevor er zur Welt kam.

(BB "Variante de la tristesse", 1955:) Auf einer Brüstung vor Landschaft steht eine Henne zwischen einem Ei im Eierbecher und einem gelegten Ei: ein Bild der unlösbaren Frage,

was das Huhn sei, unabhängig von der Funktion, sich fortzupflanzen und Nahrung zu liefern. - Der Kausalzusammenhang wird gebrochen durch absurde Relation zwischen Bild und Spiegelbild (BB "Les liaisons dangereuses", 1934; "La reproduction interdite", 1937). M.: "Wenn man Determinist ist, muß sicher sein, daß eine Ursache immer dieselbe Wirkung hat. Ich bin kein Determinist, glaube aber auch nicht an den Zufall. Er wird auch nur als Erklärung der Welt verwendet. Das Problem liegt genau darin, keine Erklärung zu akzeptieren ... Nichts endgültig Fixiertes kann ich für wahr halten."

Die Korrespondenz M.s mit Volker Kahmen über den Begriff des "inspirierten Bildgedankens" veranlaßte M. zu einer Bemerkung über die mysteriöse Existenz des Steins, die im Bild präsent werde gerade durch seine Abwesenheit dort, wo er in der Realität existiere, und umgekehrt durch Versteinerung dessen, was faktisch nicht aus Stein ist. Bilder mit Versteinerungen (BB "Das heimgesuchte Schloß", 1950; "Intimes Tagebuch" I u. III, 1951; u. a.) gehören in M.s "Bildgrammatik" zum Prinzip der Metamorphose: Übergang in andere Substanz, Form, oder Zustände. In "Le chant d'amour" (BB 1948) sind die Figuren Zwitterwesen aus Mensch und Fisch und zur Substanz des Felsens geworden, auf dem sie sitzen.

Aus dem Boden wachsende Blätter werden zu Vögeln (BB "Les grâces naturelles"): Prinzip der Gleichsetzung des Korrespondierenden (die Entsprechung liegt hier in der Formgestalt); Schuhe mit Zehen, Nachthemd mit Brüsten (BB "Le modèle rouge", 1935; "La Philosophie dans le boudoir", 1948). Der Leib einer Frau anstelle ihres Gesichtes (BB "Le viol" - Die Vergewaltigung, 1934, 1945): diese Gleichsetzung "objektiviert" eine menschliche Person; das objektivierende Realitätsbewußtsein ist überhaupt "Vergewaltigung". Die "Korrespondenz" von Mensch und Baluster ist der "Gedanke" zahlreicher Bilder (BB "Le temps jadis", 1966; "Les droits de l'homme", 1947; "Cosmogonie élémentaire", 1949).

(BB "La domaine d'Arnheim", 1962:) Ein Berggipfel nimmt die Gestalt eines Adlerkopfes an, das Bergmassiv wird zu den ausgebreiteten Flügeln des Vogels. Die faszinierende Kraft des Bildes beruht wesentlich

19

auf Nuancen der Farbenwahl; sie gehört nicht weniger zum "Bildgedanken" als die Faktoren von "Metamorphose" und "Korrespondenz" der Gegenstände. Das Bild trägt den Titel einer Erzählung von E.A. Poe, die von dem Unternehmen eines Mannes handelt, eine Landschaft im Großen umzugestalten. Die Erde sei im Ursprung als vollendet schön gedacht gewesen, entsprechend einer ursprünglich beabsichtigten Unsterblichkeit des Menschen. Geologische Störungen hätten dann die spätere Bestimmung des Menschen zum Tode vorbereitet. Eine Wiederherstellung der ursprünglichen Idee durch Vermeidung der Fehler sei nicht möglich: das ergäbe nur ein Produkt von Richtigkeit für Verstandeserkenntnis. Eine neugeschaffene "zweite Natur müsse sich jeder Ableitung von Bekanntem entziehen.

Dieses Konzept eines Analogons zur ursprünglichen, aber der Einsicht des mit seiner Rationalität alleingelassenen Menschen nicht faßbaren Wirklichkeit hat eine Entsprechung in einem Text von M. über "Die Kunst der Ähnlichkeit": Das Bild ist die "Beschreibung eines inspirierten Gedankens; gemeint ist der Gedanke, der sieht, indem er der Welt ähnlich wird, die von ihrem mystère nicht getrennt ist. Der Gedanke z.B., welcher besteht aus einer nächtlichen Landschaft unter einem sonnenhellen Tageshimmel

(BB "L'empire des lumières, 1950; "Les barricades mystérieuses", 1961) ist geeignet, das Mysterium wachzurufen; tatsächlich aber ist le mystère dort eigentlich gegenwärtig - wenn auch nicht offenkundig -, wo eine nächtliche Landschaft sich unter einem Sternenhimmel befindet. Die Kunst der Ähnlichkeit offenbart das Mysterium, das sich verhüllt, solange die Welt mit der Vernunft wahrgenommen wird." D.h. die "normale" Erscheinung einer Landschaft kann die Wahrnehmung vom banalen Begriffskontext nicht mehr lösen. Das Bild dagegen wird ähnlich der in den gewohnten Erscheinungen verhüllten Wirklichkeit.

(BB "La déesse des environs", 1960; "L'agent secret", 1958). "Die Kunst der Ähnlichkeit entsteht mit dem Ende der formellen Bestrebungen. Diese - vom Impressionismus bis zum Kubismus und den Abstrakten - konnten sich als Befreier der Kunst verstehen, die auf die "Illustration" von Sujets festgelegt war. Die 'Kunst der Ähnlichkeit' aber: was sie in Frage stellt ist nichts anderes als das Mysterium von Leben und Tod, und das hat nichts Historisches." Die Selbsttäuschung des Individuums, die Wirklichkeit durch das Bild zu ersetzen, das es von ihr hat, kann unvermutet zerbrechen wie eine Fensterscheibe (BB "La domaine d'Arnheim" II, 1962). Dann präsentiert sich Wirklichkeit in ihrem vom Begriff unabhängigen Dasein. Da das Bewußtsein gewohnt ist, die Welt als Objekt seiner Begriffe und Handlungen, somit als Besitz anzusehen, muß ihm die von diesem Bewußtsein unabhängige wirkliche Existenz mysteriös erscheinen. Dann ist auch die eigene Existenz genauso unergründlich.

(BB "La bataille d'Aragon", 1959; "Les compagnons de la peur", 1942; "La révolution du présent", 1936; "Les fanatiques", 1945). "Will man ein Bild der Ähnlichkeit interpretieren, so heißt das: es verkennen; denn man unterschiebt ihm eine Bedeutung, die Gegenstand einer endlosen Reihe weiterer Interpretationen sein kann. ... Es ist ein Bild aus sich selbst, es ruft unmittelbar das Mysterium wach. Wird man bei seiner Betrachtung 'frappiert', so darf daraus nicht geschlossen werden, daß es eine Empfindung oder eine Idee "ausdrückt". Ebenso falsch wäre es zu glauben, daß eine Zwiebel, die man in Stücke schneidet, die Empfindung des Weinens ausdrückt, weil einem dabei die Tränendrüsen gereizt werden, oder daß die Zwiebel die Idee ausdrückt, sie in der Küche zu verwenden. Ich betrachte jeden Versuch, über meine Bilder zu sprechen, dann als gültig, wenn er darauf hinausläuft, daß die Bilder konzipiert sind als materielle Zeichen der Freiheit des Denkens. Soweit es menschenmöglich ist, streben sie danach, Bedeutung, d.h. das Unmögliche, nicht einzuschränken" (Wirklichkeit

20

als auf keine "Bedeutung" fixierbar zum Vorschein zu bringen). Wenn die Frage: 'Was ist die Bedeutung dieser Bilder?' beantwortet werden könnte, so würde das heißen, Bedeutung - nämlich das Unmögliche - einer Möglichkeit ähnlich zu machen. Der Betrachter kann mit der größten Freiheit meine Bilder wahrnehmen, wie sie sind, und dabei versuchen, wie ihr Autor über Bedeutung, d.h. über das Unmögliche zu denken.

"Das Denken ist seinem Wesen nach frei. Gleichwohl betätigt es in den gewöhnlichen wie in den außergewöhnlichen Momenten seines Lebens seine Freiheit nicht in vollem Maße. Es ist ständig verwickelt in das, was gerade geschieht, es fällt zusammen mit tausend Dingen, die es einschränken. Das Denken hat aber eine gewisse Freiheit, z.B. wenn es sich dem Gefühl zuwendet, das man für einen Stein hat. ... Wo ist der Geist, wenn er nicht mit Problemlösungen beschäftigt ist? Unmöglich, das zu wissen. Und das genau ist das Problem: Wie kann man kein Problem stellen, damit der Geist sich nicht darauf

verwenden muß, die Lösung zu finden. Der Geist versteht nicht seinen eigenen Daseinsgrund, somit haben die Probleme, die er sich stellt, auch keinen Daseinsgrund. Der Geist erfüllt viele Funktionen, dient vielen Zwecken; aber das ist kein Daseinsgrund. Das lebendige Denken haftet nicht an vielen Dingen. Nur eins interessiert es wirklich, das ist das Fehlen jeden Daseinsgrundes: Das ist sein Mysterium."

(BB "Golconde", 1953). Magritte hat sich mit kaum überbietbarer Gründlichkeit an gegebene Realobjekte gehalten. Er hat nichts erfunden, sondern nur kombiniert. Er wollte damit nichts "aufklären", sondern ganz im Gegenteil "Bedeutung" als das "Unmögliche" erweisen. In dieser Unmöglichkeit gerade liegt für ihn das Mysterium der Freiheit des Geistes. "Er war ein Geheimagent, und seine Sache war es, den Apparat der bürgerlichen Realität in Verruf zu bringen. Wie alle Saboteure vermied er es, erkannt zu werden, indem er sich wie jedermann kleidete und verhielt" (zit. aus einer belgischen TV-Sendung).

### **Literaturhinweise**

(Die Titel sind in der Reihenfolge der Bezugnahme im Text angeführt.)

HESS, WALTER, Grundfragen der bildenden Kunst. In: Wissen im Überblick. Die Kunst, Freiburg (Herder) 1972

DEINHARD, HANNA, Bedeutung und Ausdruck. Zur Soziologie der Malerei. Berlin (Luchterhand) 1967

BADT, KURT, Kunsttheoretische Versuche. Köln (DuMont) 1968

SCHILLING, KURT, Die Kunst. Bedeutung-Entwicklung-Wesen-Gattungen. Meisenheim (Hain) 1961

JÄHNIG, DIETER, Schelling. Die Kunst in der Philosophie II. Die Wahrheitsfunktion der Kunst. Pfullingen (Neske) 1969

KLEE, PAUL, Das bildnerische Denken, Hg. Spiller. Basel/Stuttg. 1956

GEIST, HANS-FRIEDRICH, Paul Klee. Hamburg (Hauswedell) 1948

Edward Kienholz, 11+11 Tableaux, Ausst.-Katalog, Düsseldorf/Stockholm 1970

CRONE, RAINER, Andy Warhol. Stuttgart (Hatje) 1970

RUBIN, WILLIAM S., Frank Stella. New York (Mus. of Modern Art) 1970

IMDAHL, MAX, Frank Stella, Sonbornville II. Stuttgart (Reclam Werkmonographie) 1970

Formen der Farbe, Ausstellungskatalog. Stuttgart 1967

Minimal Art, Ausstellungskatalog. Den Haag 1968

Don Judd, Ausstellungskatalog. Whitney Museum of American Art 1968

Sol Lewitt, Katalog Documenta 4, Kassel 1968

Tony Smith,

LIPPARD, LUCY, Tony Smith: The Ineluctable Modality. In: Art International 1967 XI 6

BARO, GETTO, Tony Smith: Toward Speculation in Pure Form. In: Art International 1967 XI 6

CHANDLER, JOHN, Tony Smith and Sol Lewitt. In: Art International 1968 XII 7

RICHTER, HANS, Dada - Kunst und Antikunst. Köln (DuMont) 1964

SCHMALENBACH, WERNER, Kurt Schwitters. Köln (DuMont) 1967

LACH, FRIEDHELM, Der Merz Künstler Kurt Schwitters. Köln (DuMont) 1971

WISSMANN, JÜRGEN/ Robert Rauschenberg. Black Market. Stuttgart (Reclam Werkmonographie) 1970

FORGE, ANDREW, Rauschenberg. New York (Abrams) 1969  
KOZLOFF, MAX, Jasper Johns. New York (Abrams) 1967  
LIPPARD, LUCY R., Pop Art. München / Zürich (Droemer) 1968  
LEBEL, ROBERT, Marcel Duchamp. Köln (DuMont) 1962, 1972  
KREYTENBERG, GERT, George Segal. Ruth in her Kitchen. Stuttgart (Reclam  
Werkmonographie) 1970  
WALDBERG, PATRICK, René Magritte. Bruxelles 1965  
GABLIK, SUZI, Magritte. München-Wien-Zürich (Praeger) 1971  
SOBY, JAMES THRALL, René Magritte. New York (Mus. of Mod. Art) 1965  
René Magritte, Ausstellungskatalog Kestner-Gesellsch. Hannover 1969  
René Magritte, Ausstellungskatalog Tate Gallery, London 1969