

Vorlesung WS 1973/74.

Grundfragen der Kunstwissenschaft III.

Prozesse visuellen Denkens und geschichtliche Strukturen der Kunst.

(Das Scriptum ist eine Zusammenfassung und Auswahl der in Colloquium und Vorlesung erörterten Fragen, für Teilnehmer der Lehrveranstaltungen. Von den in Lichtbildern gezeigten Werken ist nur ein Teil erwähnt, gekennzeichnet durch BB. Die mit A versehenen Ziffern verweisen auf Abbildungen in: Arnheim, Kunst und Sehen, 1965.)

Visuelle Intelligenz

Die Funktion der visuellen Intelligenz wird bis heute mißachtet infolge traditioneller intellektualistischer Vorurteile, wonach die Sinne nur Reize liefern, die erst "die Funktion der Verstandesbegriffe und der Sprache verarbeite und als eine geordnete Welt von Gegenständen zum Bewußtsein bringe. Das Schlagwort "visuelle Kommunikation" meint deshalb gewöhnlich nur eine Vermittlung von begrifflich und verbal Gedachtem durch Bilder und Zeichen, und wenn man die Gegenwart ein "visuelles Zeitalter" nennt wegen der Flut von Bildern und optischen Reizen aus den Massenmedien, so bedeutet das gerade die Passivität und Manipulierbarkeit der Wahrnehmung gegenüber der visuellen Inflation, als Folge des Verfalls und der Mißachtung der visuellen Intelligenz. Typisch für diese Mißachtung ist ein Vertreter der linguistischen Semantik wie Adam Schaff. Nach seiner Meinung sind Künstler damit beschäftigt, ihre Gefühle mit außerintellektuellen Mitteln auf andere Menschen zu übertragen durch "eine Art emotionaler Ansteckung". Im Gegensatz zu dieser unkontrollierbaren "emotionalen Kommunikation" führe nur die "intellektuelle Kommunikation", gebunden an das Medium der Sprachbegriffe, zum Verstehen. Eine Rationalität in der sinnlichen Wahrnehmungsfunktion selbst gibt es danach nicht. Diese Verkennung des Wahrnehmungsvermögens im Denkprozeß, vertreten von einem Marxisten, kommt aus idealistischer Tradition: Herder z.B. erklärte, nur durch die Sprache kontrolliere der Mensch das "Chaos seiner Sinne".

"Ich kann es nicht beweisen aber ich kann mehr: ich kann es sehen": Welche Berechtigung hat dieser Satz? Der pythagoreische Lehrsatz wird in unserer Geometrie durch logische Ableitung aus Axiomen bewiesen. Die indische Mathematik verfährt didaktisch anders: Der Lehrer fügt der pythagoreischen Figur Hilfslinien hinzu, durch die unmittelbar zu sehen ist, daß die Behauptung des Satzes zutrifft, und er sagt dazu nur: "Seht!" Die axiomatisch-logische Beweisführung ist für unser wissenschaftliches Denken unerlässlich, aber: wenn mir der Sachverhalt nach der indischen Methode evident geworden ist, dann kann ich sagen, daß ich ihn kraft visueller Intelligenz verstanden habe, auch wenn ich den logischen Beweis nicht führen kann. Umgekehrt aber: wenn ich die Beweiskette der logischen Schlüsse kenne, mir aber der Sachverhalt visuell nicht evident ist, dann muß ich sagen: "Ich kann es beweisen, aber ich habe es nicht verstanden." Mathematikschüler können viele Formeln lernen, ohne sie verstanden zu haben. Verstehen kann der Mensch nur, was er sinnlich erfahren hat oder was der visuellen Intelligenz an Wahrnehmungsmodellen einsichtig wird. Man kann intellektuell logisch viele nützliche Schlüsse ziehen, ohne den betr. Sachverhalt zu verstehen. Aus der Höhe der Quecksilbersäule im Thermometer kann ich auf Wärme oder Fieber schließen, aber damit habe ich nicht im geringsten verstanden, was Wärme oder Fieber ist. Den Aufbau des Atoms kann man nach dem Atommodell verstehen, aber gewisse Befunde der Mikrophysik (Komplementarität von Teilchen und Welle) sind nicht eigentlich verstehbar, weil die menschliche Einsicht an Sicht, an mögliche visuelle Strukturen gebunden ist. Auch rein begriffslogische Sätze, z.B. "die Spezies der Löwen

gehört zum Genus der Katzen", sind nicht denkbar ohne ein Wahrnehmungsmodell ("enthalten in") für die ausgesagte Beziehung.

2

Das primäre Medium des Denkens ist nicht die fixierte Begrifflichkeit der Sprache, sondern es sind topologische Prozesse in dem mit den Sinnen direkt verbundenen Wahrnehmungszentrum des Gehirns, und künstlerische Gestaltbildung ist nicht "Gefühlsmitteilung durch emotionale Ansteckung", sondern sie geht unmittelbar aus dem Fundamentalbereich menschlicher Intelligenz hervor. "Topologisch" bedeutet: Wechselbeziehungen (Strukturen) von Richtungen und Spannungen, die das visuelle Gehirnfeld aus Sinnesreizen herstellt und die "visuelle Begriffe" sind. Durch diese These wird die Funktion der Sprachlogik und der Verstandesbegriffe, die in den Wahrnehmungsprozeß eingreift, nicht abgewertet, aber die Wahrnehmungsintelligenz ist das primäre Medium und die Voraussetzung aller weiteren Denk- und Kommunikationsprozesse. Wenn die gedankliche Qualität der Wahrnehmung und die Wahrnehmungsqualität des Denkens nicht mehr ineinandergreifen, ist dem menschlichen Bewußtsein die Umwelt entfremdet, es bewegt sich dann zwischen leblosen Fossilien der Erfahrung, und die Wahrnehmung ist unkritisch Sinnesreizen und Bildsuggestionen ausgeliefert. Dieser pathologische Zustand führt zu "emotionaler Ansteckung"; die Wahrnehmung von Kunststrukturen ist etwas ganz anderes.

Linguistische Deterministen behaupten jedoch noch immer, daß wir ein Objekt nicht sehen, wenn wir kein Wort dafür haben. Albert Einstein erklärte gegen derartige Thesen, seine Relativitätstheorie sei entstanden aus einem langen Prozeß der Umstrukturierung wortloser Sinnesvorstellungen. Gerade durch das Denken in nicht-verbale Vorstellungen konnte er sich von den verbalen Definitionen von "Zeit, Raum und Licht" freimachen. Dieser produktive Prozeß einer Theoriebildung ist analog einer künstlerischen Gestaltfindung, mit dem Unterschied, daß die letztere nicht auf eine Theorie zielt, sondern auf Identität der visuellen Gestalt selbst mit ihrem Sinn, daß ferner nicht eine wissenschaftliche Erkenntnis intendiert ist, sondern ein Zusammenhang von menschlichem Selbst- und Weltverstehen und daß der Prozeß nicht nur in visuellen Vorstellungen verläuft, sondern immer schon darstellerisch ist, der bildnerisch Tätige denkt in visuellen Kategorien seines Darstellungsmediums.

Wahrnehmungsvermögen

Wir können einen Menschen durch den bloßen Anblick wiedererkennen, haben aber kein komplettes Bild von ihm im Gehirn, aus der Erinnerung können wir ihn durchaus nicht beschreiben. Benennbare Merkmale sind so allgemein, daß sie auch an zahlreichen anderen Menschen zu finden wären. Im visuellen Gedächtnis ist aber eine Konfiguration physiognomischer Qualitäten gespeichert, in der Einzelheiten im charakteristischen Ganzen aufgegangen sind. Die Richtigkeit des Wiedererkennens kann ich absolut nicht beweisen, dennoch irrt dieses visuelle Erkennen sehr selten. Oft genügt dazu die ganz flüchtige Wahrnehmung eines Details. Auch da wird ein Mensch nicht an einigen Merkmalen erkannt, sondern die gesehenen Teile in ihrem Zusammenhang rufen blitzartig den physiognomischen Gesamtcharakter wach, mit dem ich im visuellen Gedächtnis diesen Menschen identifiziere.

"Physiognomische Qualitäten" sind überhaupt der Grundgehalt der Wahrnehmung. Es sind primär nicht Formen, sondern dynamische Verhaltensweisen von Kräften, Richtungs- und Spannungsgebärden. Das elementare Wahrnehmungsvermögen wird durch Lernprozesse, Erfahrung, Sprache differenziert und konditioniert, aber es ist von Anfang an vorhanden, und

es kann zu visueller Intelligenz entwickelt werden oder zu blinder Stumpfsinnigkeit verkümmern. Schon am Kleinstkind, das noch nichts gelernt hat oder aus Erfahrung weiß, kann man deutlich Reaktionen auf physiognomische Qualitäten beobachten.

Ein elektrochemischer Vorgang im Wahrnehmungszentrum des Gehirns organisiert Sinnesreize zu einer Struktur gerichteter Kräfte und Spannungen. Diese Strukturen sind Wahrnehmungsbegriffe, der Feldprozeß ist direkt

3

ein verstehender Abstraktionsvorgang, Wahrnehmung und Begriff (Percept und Concept) fallen hier zusammen. Es ist nicht eine intellektuelle Abstraktion des Allgemeinen aus vielen besonderen Fällen, sondern jede Gesichtswahrnehmung ist bereits eine besondere Konfiguration allgemeiner Sinnesqualitäten, eine Verarbeitung des optischen Reizmaterials. Die visuelle Feldstruktur (der Wahrnehmungsbegriff) ist nicht die mechanische Projektion einer Ansicht des Gegenstandes, die erst Verstandesbegriffe, Sprache und erlerntes Wissen deuten müßten, sondern das Wahrgenommene selbst ist immer schon visuell ein interpretierendes Äquivalent des Gegenstandes.

Ausdruckswahrnehmung

Den älteren Theorien lag die Überzeugung zugrunde, daß "Ausdruck" nicht im Objekt selbst liege, sondern das Gesehene gebe nur unserem Wissen und subjektiven Empfinden Gelegenheit, aus der eigenen Erfahrung etwas auf das Objekt zu projizieren. Ausdruckswahrnehmung an unbelebten Gegenständen, Formen, Farben sei Anthropomorphismus, subjektive: Vermenschlichung des objektiv Gegebenen. Die Wahrnehmung des Ausdrucks menschlicher Gesichter und Gebärden beruhe auf Lernen durch Erfahrung: bestimmte Veränderungen der Gesichtszüge würden mit bestimmten Seelenzuständen "assoziiert", nachdem sie häufig zusammen erlebt worden seien. Die "Einfühlungstheorie" (Th. Lipps) meinte, wir wüßten aus Erfahrung, wie uns zumute sein würde, wenn wir z.B. an der Stelle einer Tempelsäule ständen, und wir projizierten solche Körpergefühle (kinästhetische Empfindungen) der Aufrichtung und Anspannung des Tragens in die Säule. Analog verhalte es sich bei aller Ausdruckswahrnehmung an Gegenständen, Vorgängen, Landschaften: es sei Projektion des subjektiven Zumute-seins (Kraft, Stolz, Trotz, Ausgeglichenheit usw.) in das sichtbar Gegebene.

Tatsächlich sind aber die Wahrnehmungsqualitäten nicht primär Projektionen aus vorangegangener Erfahrung, sondern in Gegenständen oder Phänomenen sind objektiv Struktureigenschaften gegeben, die mit der Wahrnehmungsqualität und ihrer Ausdrucksbedeutung strukturanalog, "isomorph" sind. An der Tempelsäule wird eine Spannung des Sich-Aufrichtens und Tragens wahrgenommen, weil sie durch Lage, Proportion und Form eine bestimmte Gestalt hat. Die "Einfühlung" kinästhetischer Empfindungen in diese Gestalt ist nur eine mögliche, aber nicht notwendige sekundäre Reaktion auf eine vorangegangene Wahrnehmung objektiver Qualitäten.

Solche Qualitäten sind der primäre Wahrnehmungsgehalt; das bewußte erfassen von Gestalt, Entfernung, Farbe, Bewegung (formaler Faktoren) setzt schon eine besondere reflexive Einstellung voraus. An einem offenen Feuer registriere ich kaum bestimmte Farben, Helligkeitsstufen, definierbare bewegte Formen, sondern unmittelbar wahrgenommen wird ein Kräftespiel, bewegliches Streben, Farbenlebendigkeit. Eine Gebirgskette wird unmittelbar als weich gerundet, schwingend, steil ansteigend oder massiv drohend wahrgenommen. Das primäre Erfassen solcher Qualitäten hat auch biologische Gründe: der lebende Organismus

muß in erster Linie interessiert sein an tätigen Kräften, deren Ort, Richtung, Stärke, Freundlichkeit, Bedrohlichkeit. Aus solchen Kräfteattributen entsteht im visuellen Gehirnbereich eine unmittelbar interpretierende Struktur, die wir "Ausdruck" nennen. Kräftestrukturen sind auch das primäre Kommunikationsmittel des Künstlers, mit dem seine Gestaltung etwas interpretierend sichtbar, in bestimmter Weise verstehbar macht. Die "Richtigkeit" jedes Schritts in einem Formgebungsprozeß hängt ab von der Umsetzung der dynamischen Qualität des Themas.

Der Mensch reagiert auf wahrgenommenes Ausdrucksverhalten spontan, er braucht sich die Gründe nicht bewußt zu machen, die den Ausdruck hervorbrachten: die Bedeutung ist in dem Verhalten schon enthalten. Was als Trägheit eines menschlichen Verhaltens wahrgenommen wird, ist nicht prinzipiell verschieden von der Trägheit zähflüssigen Teers. Beides sind

4

unmittelbare Wahrnehmungen mit kräftestruktureller Ähnlichkeit. Eine Bezeichnung wie "Trauerweide" ist nicht "anthropomorph" entstanden, also nicht weil Menschen in den Baum sich "einfühlten" und dann erinnerten, daß Trauernde so ähnliche kopfhängerische Gebärden machen, sondern primär war die Wahrnehmung von Flexibilität, Nachgiebigkeit, Passivität, sekundär der Vergleich mit einem strukturell ähnlichen Zustand des Menschen. Viele Metaphern der Sprache sind so entstanden und beruhen auf Isomorphismen, d.h. Strukturähnlichkeit physiognomischer Qualitäten von Erscheinungen, die verschiedenen physischen oder psychischen Medien angehören. Ausdruckswahrnehmung ist keine bloße Resonanz unserer eigenen Gefühle, sondern sie hat ihren Sinn in der Erfahrung, daß Kräfte in uns analog sind zu universell wirkenden Kräften. So kann die Sinneswahrnehmung zu Ordnungssystemen und Klassifizierungen kommen, die andere Begriffsordnungen überschneiden. Sie kann hinweggehen über die Unterscheidung menschlich-nichtmenschlich, geistig-körperlich. Der Wahrnehmungscharakter einer Person kann mehr einem bestimmten Baum als einem anderen Menschen ähnlich sein. Die Sprache eines afrikanischen Stammes hat statt unseres allgemeinen Wortes "gehen" eine Vielzahl verschiedener Wörter für verschiedene Arten des Gehens (mit zitternden Knien, mit schleppendem Schritt gehen, das Gehen eines Hochbeinigen, eines Dicken, wie betäubt, ohne Blick nach vorn gehen usw.). Diese verschiedenen Ausdrucksqualitäten werden hier als so wesentlich für Charakter oder Zustand eines Menschen angesehen, daß die Sprache dieser Wahrnehmungsunterscheidung gefolgt ist. Andererseits kann es Verallgemeinerungen geben wie bei einem Indianerstamm: seine Sprache hat eine gemeinsame Vorsilbe für alle Gegenstände, Vorgänge und Handlungen mit der Grundqualität der Rundheit. Das entspricht der metaphorischen Verbindung ganz verschiedener Dinge auf Grund gemeinsamen Wahrnehmungscharakters. In diesem Vorgang liegt auch der spontane Ursprung von Symbolsinn begründet, der sich mit alltäglichen Dingen verbindet und ihnen über den puren Gebrauchszwecks- und Sachbegriff hinaus Transparenz verleiht.

Bei dem Vergleich zweier Kurven, dem Teilstück eines Kreises und dem Teil einer Parabel, finden wir, daß sie verschiedenen Ausdruck haben, die erste erscheint starrer und fester, die parabolische weicher, flexibler. Nach der Assoziationstheorie müßten wir zur Erklärung Objekte oder Erscheinungen suchen, die mit den Kurven ähnliche Form haben und an denen wir das unterschiedliche Verhalten erlernt hätten, so daß wir diese Erfahrung auf den Anblick der beiden geometrischen Figuren übertragen würden. Tatsächlich aber nehmen wir mit dem Ausdruck objektive Struktureigenschaften der Kurven wahr: Die konstante Kreiskrümmung ist Ergebnis einer einzigen Bedingung: alle Punkte im gleichen Abstand vom Mittelpunkt; die Parabel hat zwei Bedingungen, sie ist der geometrische Ort aller Punkte mit gleichem

Abstand von einem Punkt und einer Geraden, also ein Kompromiß der zwei Strukturbedingungen, die eine gibt der anderen nach und umgekehrt. Es sind also verschiedene dynamische Verhaltensweisen, die wir als verschiedene Ausdrucksqualitäten wahrnehmen; und zwar nicht nachdem wir das wissen, sondern spontan. Es ist der Grundgehalt der Wahrnehmung.

Ein analoges Beispiel: Michelangelos Kuppel der Peterskirche (BB A 273 und Originalmodell). Den Querschnitt der Außenschale bilden zwei spitzbogig sich schneidende Kreisbögen; da aber der Kuppelaufsatz die Spitze verdeckt, wirkt das Ganze als eine leicht aufstrebende, dynamisierte Halbkugel. Ferner verdeckt der Fries des Kuppeltamburs den Schnittpunkt der Kreissegmente mit dem Durchmesser, dadurch neigen sich visuell die Kurven schon am Ansatzpunkt nach innen, und die Kuppel wirkt lastender und dynamischer zugleich. Die genau abgewogenen Faktoren bewirken, daß der Charakter der Schwere gewahrt und zugleich vom Ausdruck ihrer Überwindung durchdrungen erscheint: Erstmals verwirklicht diese Bauform "die Paradoxie des barocken Geistes" (Wölfflin).

5

Dynamische Themen in darstellender Kunst

Beispiel: Piero della Francesca, Auferstehung, um 1450 (BB A 270). Der Inhalt würde nahelegen, den Übergang von Tod zu Leben in Bilddynamik umzusetzen, im Kontrast zur Ruhe der schlafenden Wächter am Grabe. Aber der Gestaltsinn ist hier durch eine Umkehrung gewonnen; der Auferstandene, frontal in der Bild-Mittelachse stehend, ist unwandelbares Dasein gegenüber dem Kontrast Tod-Leben (repräsentiert durch die Relation von den kahlen Bäumen in der Ferne links zu den belaubten in der Nähe rechts, auf die auch nach rechts oben gerichtete Schrägen weisen, als sekundäres Thema des Aufsteigens = Auferstehung). Die schlafenden Soldaten im unteren Bilddrittel sind visuell stark bewegt; schräge Körperachsen, Haltungen, Überschneidungen machen aus den vier Figuren die Gesamtfigur eines Menschen in unruhigem Schlaf. Die schräge, leicht aufgewölbte Spannungslinie dieses Bildteils zerbricht unter dem Tritt Christi. Insgesamt ist das dynamische Thema die Unruhe des zeitlichen Lebens gegenüber der monumentalen Ruhe überzeitlichen Daseins. Das dynamische Thema ist in seiner Wahrnehmungsqualität ein Mittel, den gegebenen Inhalt auf besondere Weise visuell einsichtig zu interpretieren.

Giottos Malerei wurde von den Zeitgenossen des noch mittelalterlichen frühen 14. Jhs. als eine neue Realistik erlebt. Aber die Eindringlichkeit, mit der Giotto altbekannte Geschichten vergegenwärtigt, beruht wesentlich auf der Art, wie die Übertragung des Inhalts in Bildfiguren sich verbindet mit Themen visueller Dynamik (BB Beweinung Christi, Fresko in Padua): Oberkörper und Arme des liegenden Toten sind in Schräge und Gegenschräge gehoben. Die letztere wird als ein dynamisches Richtungsthema aufgenommen durch die bis zum rechten Bildrand aufsteigende Diagonale der Felskante: von der Horizontalen des Todes bis zur Vertikalen der stehenden Männer und des Baumes über ihnen, mit dessen Zweigen die Bewegung sich ausbreitet und schließlich im Unsichtbaren verschwindet. Diese Dynamik verbindet den Inhalt "Tod und Beweinung" mit der Bedeutung von Auferstehung. - Eine entgegengesetzte Richtung entsteht durch das Verhalten der Figuren: Von den Stehenden rechts zu dem gebeugten Johannes, der gebeugt knien und der sitzenden Frau, die den Oberkörper des Toten umfängt; es ist ein Folgezusammenhang von Haltungen: stehen, beugen, knien, hocken; semantisch: ein Mensch, der so aufrecht war wie die Stehenden rechts, ist gefällt worden. Nicht nur das Ergebnis ist gezeigt, sondern der Vorgang vollzieht sich visuell-dynamisch. Diese Richtung bleibt aber sekundär gegenüber der dominanten, nach rechts aufsteigenden Dynamik. Weitere Zusammenhänge: von dem Gefühlsausbruch im Ge-

bärden-Kontrast der Frauen links zu den bewegungslos Verhüllten, schmerz- gelähmt am Boden Hockenden; aber die Frau zu Füßen des Toten ist visuell auch die Basis für das Vordringen der nächsten und die Parallel- und Kontrastbewegung des Johannes, dessen rückwärts gestreckte Arme in die Richtung des dynamischen Hauptthemas nach rechts oben weisen. Richtungen kreuzen sich in dieser Figur. Die Kurve der Trauernden fällt links abwärts, kommt in der Neigung des Toten zum Stillstand, wird wieder aufgenommen und schwingt zu Johannes. Sein linker Arm weist zugleich von dem emotionalen Ausbruch zu den zwei Männern in ruhiger Betrachtung, in der abschließenden Vertikalen. Inhaltlich verkörpern sie das Wissen um den positiven Aspekt des Opfers. Ihre Beziehung zum Baum der Auferstehung über ihnen weist auf den Sinn dieses Todes. - Die Verzweigungsgebärden der über den Himmel verteilten Engel nimmt man wahr als ein konvulsives Auf und Ab und Nebenmotiv im Strukturzusammenhang.

Die Qualität der dynamischen Themen ist direkt wahrnehmbar, ohne bewußte analytische Reflexion. Um aber die von der visuellen Struktur getragene Bedeutung voll zu erfassen, ist einiges Wissen vom Inhalt erforderlich. Wäre jedoch der Inhalt nur "realistisch" verbildlicht, dann fände auch nur Illustration einer Information statt über etwas, was ich weiß. Die visuell-dynamische Struktur aktiviert das direkte Wahrnehmungsvermögen und bewirkt, daß die gelungene Identität von Gestalt und Gehalt lebendig

6

und immer wahrnehmenswert bleibt, auch für Menschen, denen die religiöse Bedeutung des Bildes kein Glaubensinhalt ist. Im übrigen sind Tod, Totenklage und die Frage nach einem Sinn menschlichen Lebens über den Tod hinaus ein mit dem Daseinsbewußtsein untrennbar verbundener Inhalt. - Die Beschäftigung mit dem visuellen Prozeß einer Bildstruktur ist kein Formalismus und erst recht kein unkontrollierbarer Gefühlssubjektivismus, sondern betrifft genau die Funktion, in der Produktion und Rezeption von Kunst ihren Grund haben.

Visuelle Symbolik

Der Symbolbegriff ist vieldeutig. Nicht visuell ist eine Symbolik, wenn Bildgegenstände als solche gedanklich mit allgemeinen Bedeutungen verknüpft sind (eine geflügelte Frau mit einem Kelch in der Hand auf einer Kugel über Wolken schwebend: "Nemesis" in Dürers Kupferstich; Christus und Schafe: der gute Hirte und die Nachfolge Christi). Solche Symbole, zu einer Bildsprache verfestigt, werden Allegorien. Das visuelle Symbol ist ohne Kenntnis gedanklicher Verbindung zwischen Gegenständen und Bedeutungen unmittelbar verständlich.

Beispiel: Michelangelo, Erschaffung Adams (BB Sixtinische Kapelle, 1511). Den Inhalt, eine biblische Geschichte ohne Inhalts-Symbolik hat M. neu interpretiert: Das Motiv der Arme verbindet zwei Welten: die sich rundend geschlossene, diagonal bewegte Gottes - das Stück Erde, passiv in den Konkaven der Erdkontur und der Körperachse Adams, den seine Schwere am Boden hält; sein Oberkörper hebt sich wie angezogen von der Energie, die von dem sich nähernden Finger Gottes überspringt. Die dynamische Struktur ist die spontan faßbare dominante Wahrnehmungsqualität, und sie ist mit der bestimmten Auslegung des Themas identisch, aber nicht darauf beschränkt, sondern physisch wie psychisch von vielschichtiger Bedeutung: geben und empfangen von Energie; Lebensimpuls, der aus Schlaf und Ohnmacht löst, Erweckung zu bewußtem, selbständigem Dasein. Die Transparenz des besonderen Inhalts auf einen weiteren und sich nicht erschöpfenden Sinn der Wahrnehmungsstruktur ist visuelle Symbolik: Im Konkreten und Besonderen wird eine übergreifende Bedeutung gerade durch diejenige visuelle Dynamik vermittelt, die auch das Besondere aktiviert. Diese Art der Durchdringung von engerem und weiterem Sinnbezug, also das Zusammentreffen

(symballein) einer niederen mit einer höheren Abstraktionsebene, ist eine Grundeigenschaft künstlerischer Gestaltbildung; kein Werk beschränkt sich auf Partikularitäten. Nur im Visuellen ist dies Zusammenfallen verschiedener Abstraktionsebenen möglich, Verstandesbegriffe sind immer festgeschrieben auf eine Abstraktionsebene.

Auch die besondere Gestaltungsweise (generelle Struktur) eines Künstlers kann eine Dimension visueller Symbolik enthalten. Michelangelos Malerei und Skulptur verwandelt die Materie in höchst durchgebildete Organik menschlicher Leiber (die antikische Gestalt des lebendigen Körpers repräsentiert den Glauben der Renaissance an die Vollendbarkeit des Menschen aus eigener Kraft), aber bei Michelangelo wird alle organische Energieentfaltung dominiert von übermächtiger Schwere. Dem entsprechen wiederkehrende Leit motive: (BB Schwermut des Geistes, bleierner Schlaf, physischer Schmerz, Sturz u.a.); auch Sich-Erhebende agieren nicht aus eigener Willensentschlossenheit (BB auch Adam, noch halb gelähmt von Schwere und Bewußtlosigkeit, wird in die Existenz gezogen durch die Energie des erweckenden Armes). Leben, Autonomie, Selbstbestimmung sind Verhängnis (BB "Tageszeiten" der Medici-Kapelle). Die ruhelos ringende Bewegtheit aller Leiber (BB "Sklaven", "Ignudi") entgleitet dem lenkenden Willen, dem Selbstbestimmungsanspruch. Grundgehalt (generelle Struktur als visuelle Symbolik) ist ein unlösbarer Konflikt: gehemmt ringende, allgegenwärtige Bewegtheit (Lebenskraft schlechthin) im Widerspruch zu der dominierenden, nie überwindbaren Schwere. Das formende Prinzip ist ein tragisches Weltverständnis, im Widerspruch zum Renaissance-Optimismus und seiner Zuversicht, daß der Mensch die Möglich-

7

keit der Selbstvollendung besitze. Tragik ist Bejahung der Tatkraft, im Bewußtsein immer wieder unvermeidbaren Scheiterns.

Wahrnehmungsbegriff und Darstellungsbegriff

Naiv-realistische Meinungen kennen keinen Unterschied zwischen dem physischen Objekt und seinem Bild im Bewußtsein, ebensowenig zwischen Bewußtseinsbild und Darstellung. Des Künstlers Tätigkeit wäre demnach "kosmetisch": die Objekte verschönern, umgruppieren, Weglassen, Hinzufügen, Phantasiewesen Erfinden. - Man unterschied dann das physische Objekt von seiner optischen Projektion auf der Netzhaut, diese aber nicht von der Wahrnehmung. Demnach würde Darstellung auf Wiedergabe des projektiven Bildes zielen, und eine Abstraktion von der so verstandenen Wahrnehmung würde immer ein fortgeschrittenes Intellektuelles Verallgemeinerungsvermögen voraussetzen. Die Darstellungsprozesse beginnen aber (geschichtlich und bei Kindern) mit einfachen, geometrienahen Gestalten, und "Realismus" (erscheinungsbildliche, detailreiche und projektive Darstellung) war immer eine späte Erscheinung der Kulturentwicklung.

Kinder sind technisch nicht in der Lage detaillierte Erscheinungsbilder darzustellen; das erklärt aber nicht, daß sie Kreise, Ovale und Geraden mit Wirklichkeitsdingen identifizieren. Es beruhe - so behauptete die intellektualistische Theorie - auf verallgemeinerndem Wissen. Analog erklärte Helmholtz 1860 die Konstanz in der Wahrnehmung (wir sehen die Gegenstände unserer Umwelt annähernd in ihrer objektiven Größe, Gestalt und Farbe, obwohl das Auge vom gleichen Gegenstand immer wieder andere Bilder aufnimmt, verschiedene Größe nach Entfernung, Projektionen nach Standort, Farben nach Beleuchtung): Das beruhe auf "unbewußtem Urteil" auf Grund wiederholter Erfahrung, entspreche also dem induktiven Prozeß der intellektuellen Begriffsbildung (Abstraktion des Gleichbleibenden von dem Veränderlichen der verschiedenen einzelnen Fälle). Das junge Bewußtsein (von Kindern wie

frühen Kulturen) abstrahiert aber nicht in diesem Sinne, sondern die Wahrnehmung selbst ist von Anfang an ein Abstraktionsvorgang. Schon stammesgeschichtlich-biologisch ist das Interesse primär auf das Typische gerichtet. Ein Tier muß eine Gattung feindlicher Raubtiere erkennen, unabhängig vom unterschiedlichen Aussehen einzelner Exemplare und ihrer augenblicklichen Erscheinung.

Beispiel: Der Darstellung einer Hand durch ein Kind liegt zu Anfang ein visueller Begriff zugrunde: das radiale Ausstrahlen der Finger. Für diese allgemeine visuelle Qualität ist die Fünffzahl nicht wesentlich, sie kommt später durch Wissen hinzu. Kinder verfügen nicht über Verstandesbegriffe von Symmetrie, Größenverhältnissen, Rechtwinkligkeit; trotzdem arbeiten sie mit diesen Kategorien schon zu Beginn ihres Darstellens. Die falsche Theorie der Trennung von Wahrnehmen und Wissen führte zu der irreführenden Zweiteilung alles Darstellens nach zwei gegensätzlichen Methoden: die "abstrahierende" Methode (geometrisierende, Projektionen vermeidende Kunst usw.) sei Darstellung von Gewußtem; die "realistische" Methode sei Darstellung des Gesehenen. Tatsächlich ist aber "realistische" Darstellung nicht bloß erscheinungsbildliche Projektion, sondern klar definierte Form, und die "abstrahierende" ist Formung von Wahrnehmungsqualitäten. Der Unterschied besteht im Grad der Differenziertheit und nicht in dem Gegensatz von Wissen und Sehen. Jeder Wahrnehmungsvorgang ist bereits ein Erfassen von Gesamtqualitäten, d.h. eine visuelle Abstraktion.

Der Wahrnehmungsprozeß geht nicht vom Einzelnen aus, sondern vom Allgemeinen. "Dreieckigkeit" z.B. ist eine primäre Wahrnehmung und nicht ein sekundärer Begriff, der 'durch intellektuelle Abstraktion der gemeinsamer Eigenschaft aus verschiedenen Dreiecksformen gewonnen wäre. Schon die tierische Wahrnehmung erkennt vielfach dies Allgemeine in verschiedenen Erscheinungsformen (nachgewiesen von der Verhaltensforschung). Ein Kind bildet einen visuellen Begriff von der Gattung der Hunde früher, als es

8

das besondere Aussehen einzelner Hunde wahrnimmt; es hat schon bei der ersten Begegnung "die Rundheit" wahrgenommen. Eibl-Eibesfeldt berichtet: Ein kleines Mädchen, dem erstmals ein Vogel und ein Hund besonderen Eindruck gemacht hatten, nannte fortan alle Vögel - die größten wie die kleinsten und noch so verschieden aussehende - "Pip-pip" und alle Säugetiere, einschließlich seines kleineren Bruders, "Wau wau". Allgemeinste Wahrnehmungsqualitäten werden also zuerst unterschieden, die Differenzierungen kommen später. Kinder wie Menschen früher Kulturstufen zeichnen demnach einfache allgemeine Gestalten, weil sie darstellen, was sie wahrnehmen (und nicht was sie sehen).

Dennoch nehmen Kinder unzweifelhaft viel mehr wahr, als sie darstellen. Die Ursache liegt in dem Unterschied zwischen Wahrnehmungsbegriff und Darstellungsbegriff. Hat ein Kind an einem menschlichen Kopf die allgemeine Qualität "Rundheit" wahrgenommen, dann muß es, um sie darzustellen für den Wahrnehmungsbegriff eine Form finden, die die Qualität materiell sichtbar macht. Die Kreislinie, die ein Stift auf Papier hinterläßt, ist ein Äquivalent für den Wahrnehmungsbegriff, sie ist als solche nicht im Objekt, dem menschlichen Kopf, enthalten. Ebenso ist eine Farbe, z.B. Grün, das ein Kind für einen Baum wählt, nicht aus zahllosen Nuancen herausgefunden, sondern es ist ein Darstellungsäquivalent für eine allgemeine Wahrnehmungsqualität. Die Ausbildung solcher Äquivalente unterliegt stets den Bedingungen eines Mediums. Für "Rundheit" ergibt sich mit dem Stift der Kreis als Äquivalent, mit Pinsel und Farbe ein runder Fleck, mit knetbarer Masse eine Kugel.

"Rundheit" kann sogar durch Geraden und rechte Winkel dargestellt werden, wenn das Medium keine Kurven erlaubt; Beispiel (BB A 119): Schlange, die einen Fisch verfolgt, dargestellt in Korbgeflecht (Guinea).

Medium des Darstellens ist aber auch die generelle Struktur der Gestaltbildung bei einem Individuum, einer Epoche oder einer ganzen Kultur. Die generelle Struktur ist Äquivalent des Weltverstehens, einer Weltdeutung. Die generellen Strukturen legen fest, welche Darstellungsäquivalente in welchem Material möglich sind. Ein flächiger Farbfleck kann in der Malerei von Matisse ein Kopf sein, bei Caravaggio (für dessen Malerei modellierte Volumen konstitutiv sind) könnte er überhaupt kein körperlicher Gegenstand sein. In der Skulptur von Lipchitz oder Wotruba kann ein Würfel ein Kopf sein, weil die ganze Struktur kubisch-kantig ist, bei Rodin wäre der gleiche Kubus ein anorganischer Block. In der Picasso-Zeichnung "Das Ende eines Ungeheuers" (BB A 120) ist die verzerrte Stiermenschen-Gestalt ein Monstrum, weil die übrige Zeichnung eine relativ erscheinungsbildliche Darstellung ist. Weicht dagegen die ganze Bildgestalt von erscheinungsbildlichen Formen in bestimmter Weise ab (BB Picasso, 1953) dann ist die Figur kein Ungeheuer, sondern eine "Sitzende Frau". Die Wahl dieser Darstellungsbegriffe liegt bei Picasso in der aus dem Kubismus entwickelten generellen Bildstruktur begründet, die ihrerseits Äquivalent einer bestimmten Weltsicht ist. - Demnach ergibt sich als Tätigkeit des Künstlers: er macht die Natur und Bedeutung einer Erfahrung, eines Selbst- und Weltverstehens in den Begriffen eines Mediums (Bildmaterial und Bildstruktur) faßbar und gegenwärtig; er macht darüber hinaus bis zu einem gewissen Grade seine Erfahrung überhaupt durch sein Medium, es ist zu einem wesentlichen Teil der Operand seines Denkens als des bildnerisch Tätigen.

Der Künstler sieht bereits "mit den Augen seines Mediums", genauer: die Darstellungsbegriffe seiner bildnerischen Praxis wirken auf seine Wahrnehmung zurück in einem "Playback", einem Rückkoppelungsvorgang, den man in zahlreichen Prozessen lebender Systeme finden kann. Der bildnerisch Aktive spricht also auf solche Umwelterscheinungen besonders an, die seiner Formintention entgegenkommen. Das ist aber nicht primär für die Entstehung von Bildstrukturen. Im Kubismus z.B. war der Prozeß der Ausbildung neuer Darstellungsbegriffe motiviert durch das Verlangen und Suchen nach einer veränderten Relation zwischen Bewußtsein und körperräumlicher Existenz.

9

Das Medium kann den Prozeß entscheidend mitsteuern: Der Impressionismus z.B. hatte, ohne Absicht, Eigenwerte der Farbe freigesetzt, indem er die Welt als Phänomen aus Farblicht und als lebendig fließende Erscheinung wahrnahm. An dem dabei entstandenen Medium farbiger Kleinstruktur entdeckte dann Cézanne (BB Mont Sainte-Victoire, 1902/03) die Möglichkeit, Skalen von Helligkeitswerten verschiedener Farben, "Modulationen", zu gewinnen und aus diesem "farbmusikalischen" Medium den Zusammenhang einer Körperwelt direkt herauszukristallisieren, eine farbkonstruktive Verflochtenheit aller Dinge als Wirklichkeitssensenz: eine dem Impressionismus gerade entgegengesetzte Deutung von Existenz. -Bei dem Zusammenwirken des Materials, der Wahrnehmungs- und der Darstellungsbegriffe kommt es auf die Reihenfolge nicht an. Für die Moderne, der Darstellungsaufgaben, thematische Vorstellungen im gesellschaftlichen Kontext kaum vorgegeben sind, ist es kennzeichnend, daß die Elemente der Medien sehr bestimmende Faktoren wurden. Paul Klee z.B. hat unter dem Stichwort "bildnerisches Denken" zahlreiche Modelle entwickelt, an denen aus Strukturen des Mediums Darstellungsbegriffe sich bilden, durch die dann erst Bildthematik und Semantik gefunden werden. Das "Forschen im

Formalen" (Operieren mit Medienstrukturen) geschieht "um der Aufschlüsse willen, die sich daraus über die Welt und uns selbst ergeben" (Klee). Beispiel: das Modell der "dividuellen Struktur" als "Zustand", in den Lineares als "Handlung" individualisierend eintritt (vgl. Skript 1972/73, S. 6-9. BB "Vor Anker", 1932; "Ad Parnassum", 1933). Auch für die Semantik dieser Bilder ist entscheidend, daß die Mittel, indem sie vielschichtige Bedeutung gewinnen, doch Eigenwerte bleiben und nicht in der Bezeichnung gegenständlicher Wahrnehmungsbegriffe aufgehen.

Grundsätzliches zur Relation zwischen Wahrnehmungs-, Darstellungs- und Verstandesbegriff: Alle kognitiven Prozesse (Erkenntnisvorgänge) sind ein Erfassen allgemeiner Qualitäten oder Merkmale eines Gegenstandes, Phänomens, einer Vielzahl von Gegebenheiten mittels der Formen eines Mediums. Bei der visuellen Wahrnehmung sind die Formen Wahrnehmungskategorien, mit denen die visuelle Intelligenz optische Daten zu Wahrnehmungsbegriffen verarbeitet, beginnend mit dem Erfassen globaler Qualitäten und dann differenzierend. Bei der bildnerischen Darstellung besteht das Medium aus Form-Farbstrukturen der Darstellungsmaterialien. Beim intellektuellen Denken sind es Abstraktionen des Verstandes, die in Wörtern fixiert sind und mit denen nach sprachlicher Logik operiert wird. Die drei Medien funktionieren nicht isoliert voneinander, aber primär sind in der Wahrnehmung die visuellen Kategorien, in der bildnerischen Gestaltung die Kategorien der Darstellungsmedien, im intellektuellen Denken Verstandeskategorien. Und die Voraussetzung und Grundlage aller kognitiven Vorgänge sind die Kategorien der Wahrnehmung.

Eigenwert und Darstellungswert bildnerischer Mittel

In der Kunst des 20. Jhs. verbinden und durchdringen sich häufig ("abstrakte") Formstrukturen ohne dingliche Darstellungsbedeutung mit Teilen der materiellen Realität, die nicht dargestellt sind, sondern ihre eigene Stofflichkeit in den Werkzusammenhang einbringen: Collagen und Montagen vom Kubismus über Dada und Surrealismus bis zur Pop-Art (BB Rauschenberg, "Black Market", 1961). Es ist, bei aller Vielfalt der Bedeutungen, ein durchgängiges, zuvor unbekanntes Verhältnis zwischen Formwert und Materialwert: sie können ineinander umschlagen und mehrdeutig "oszillieren" (BB Picasso, "Stilleben auf Flechtstuhl", Collage 1911/12) oder materielle Fundstücke erhalten durch bloße Kombination einen "Darstellungswert" (BB Picasso, "Stierkopf" aus Fahrradsattel und -lenker, 1943). Auch in der Darstellung des Stofflichen durch die Malerei ist die Mischung verschiedener Realitätsgrade häufig (BB Max Ernst, "Vox angelica", 1943). Das Verhalten zur Materie der Gestaltbildung ist analog den paradoxen Verkoppelungen in einem Surrealismus, der mit den Mitteln der Malerei selbst traditionell darstellend verfährt (BB Magritte, "Die

10

persönlichen Werte", 1952). Gemeinsam ist diesen Erscheinungen, daß der fixierte Kontext der Objekte, d.h. jener technologische, zweck-rationale Wirklichkeitsbegriff negiert wird, für den die Welt nichts ist als ein Objekt der Ausbeutung. Positiv gewendet: In diesen modernen Strukturen "trägt jede Bedeutung ihren Widerruf in sich". Alle Beziehungen sind vorläufig, wirklich sind sie nur als "Proposition" (Vorschlag) vor dem "unbegrenzten Grund, dem Kontinuum des Möglichen" (R. Musil). Das neue Verhältnis zwischen Werk und Stoff ist Folge oder Erscheinungsform eines Epochenwandels, der den Begriff der künstlerischen Wirklichkeit neu angesetzt hat.

Die Kunst hat radikal gebrochen "mit dem homogenen Erscheinungsbild der sichtbaren Welt" (W. Hofmann). Erscheinungsbildliche Homogenität bedeutet, daß eine Bildfläche so in

Malerei umgesetzt wird, daß alles Erscheinende in einer einzigen Wirklichkeitsschicht untergebracht ist, auch wenn Übernatürliches (mythische Figuren, überweltliche Wesen) dargestellt ist. Diese Homogenität, gültig für die Renaissance-Barock-Epoche, bedeutet aber nicht, daß die Mittel (z.B. Farbpigmente der Malerei) nur der stofflichen Erscheinung der dargestellten Dinge dienen, sondern ein Faktor des Sinnzusammenhangs war stets eine bestimmte, sehr variable Relation zwischen Eigenwert und Darstellungswert der Medien. Bei drei Gemälden aus dem 17. Jh. (BB Rubens, Rembrandt, Vermeer) ist dies Verhältnis ganz verschieden.

Die moderne Forderung der "Materialgerechtigkeit" (die natürlichen und technischen Eigenschaften des Werkstoffs sollen nicht durch andere, vorgetäuschte Qualitäten verdeckt werden) wäre besser zu ersetzen durch "Sinngerechtigkeit". In einem barocken Innenraum (BB Wallfahrtskirche in der Wies, 1750) können Marmorsäulen, Stoffdrapierungen, Wolken und vieles mehr aus Stuck gebildet sein, Gebautes, plastisch Gebildetes und Gemaltes ineinander übergehen. "Materialgerecht" ist das nicht, wohl aber "sinngerecht"; es entspricht der "Homogenität" im Gemälde. Wie die Kunstgattungen in dem Bauwerk verschmelzen, so geben die Stoffe ihr Sonderdasein auf zugunsten eines einzigen überdinglichen bildnerischen Substrats, aus dem alles hervorgebracht erscheint. Diese universelle Werkstoffqualität war eine vom Bildbegriff der Renaissance eröffnete Möglichkeit.

Das klassische Bild (BB Tizian, "Venus von Urbino", "Tempelgang Mariä"; Giorgione, "Venus"; Veronese, "Hochzeit zu Kana") ist eine Struktur der Durchdringung von Flächen-Proportionalität, Plastizität und Tektonik. Das Bild im ganzen hat teil an der Geschlossenheit und Organik des menschlichen Leibes, durch das tektonische Prinzip stellt sich Wirklichkeit dar als Welt-Gebäude, und beide Qualitäten sind gegenwärtig in allem Erscheinenden, weil es zugleich in Flächen-Maßbeziehungen steht und durch übergegenständliche Farbqualitäten verbunden ist. Die Farben modellieren und gliedern die Formen und stellen die Stofflichkeit der Dinge dar, aber sie erscheinen zugleich auch als Varianten und Verwandlungen eines Elementarkolorits, einer "potentiellen Farbe" (Th. Hetzer). Jede dargestellte Materie gibt etwas von ihrem Sonderdasein auf zugunsten einer übergegenständlichen bildnerischen Substanz, aus der das Werk verwirklicht ist. Eine Farbe zeigt sich durchaus als Farbton einer dargestellten Materie, aber zugleich auch sich selbst als Farbe und den vor ihr dargestellten Stoff als verwandelbar in andere Materien. Ebenso läßt in der Skulptur dieser Faktor des "Potenziellen" die Figur als Auswirkung von durchgehenden Kräften der Materie erscheinen, die sich dann auch im Werkstoff der Architektur als dieselben zeigen. Alle Materialien werden verwandelt in einen universellen Gestaltungsstoff, der das stoffliche Erscheinungsbild der Dinge neu aus sich hervorbringt.

Auf andere Weise sinngerecht hat die mittelalterliche Kunst den Werkstoff aufgefaßt: "Materialgerecht" ist es nicht, wie die gotische Architektur (BB Reims, Innenraum und Querschnitt) den Stein schwerelos macht,

11

aus ihm das Maßwerk der Fenster bildet, den schwebenden Innenraum ermöglicht durch das Strebewerk außen, das seinerseits den Baustoff für ein konstruktives, seiner Natur fremdes Verfahren gefügig macht. Aber es ist sinngerecht, wenn durchgängig die irdische Materie als weltliche Erscheinungsform einer sakralen Überwelt gedeutet wird. - In der gotischen Glasmalerei (BB Chartres, Nordquerhaus-Fenster) wurden die Scheiben, eingespannt in das Maßwerkgerüst und in das Netz der Bleiruten, zur eigentlichen, das Farblicht selbst ausstrahlenden Raumgrenze, zu einem übernatürlichen Medium. Die Gestaltbildung in der

Farblicht -Materie entspricht einer "Licht-Metaphysik" (R. Assunto), die Farbe als die Schönheit des Lichtes verstand, das sich in der Materie als Farbe manifestiert. Der Sinn dieser Farbe: sie bezeugt die Teilhabe des Dargestellten am überweltlichen Licht, das als schaffende Kraft mit Gott identifiziert wurde. - Deshalb wurden auch kostbare Substanzen wie Gold, Edelstein, Perlen Perlmutter, Elfenbein, Bergkristall, Emailschnitz direkt verwendet (BB Gotisches Reliquiar aus Köln): weil in ihnen der Anteil des Irdischen an höherer Wirklichkeit direkt wahrnehmbar erschien.

Ein analoges Werkstoffverständnis war schon bestimmend bei der Entstehung der byzantinischen Mosaik-Kunst (BB Theodora, S. Vitale in Ravenna, gegen 547). Die Teilchen aus farbigem und vergoldetem Glasfluß mit unregelmäßiger Oberfläche reflektieren das Licht vielfältig schimmernd. Die Farbe. wirkt als eine der Materie innewohnende und aus ihr strahlende Licht-Qualität (BB Kaiserin Irene, 12. Jh., Hagia Sophia). Alles Dargestellte und seine Stofflichkeit wird in die Darstellungs-Materie verwandelt und in ihr entmaterialisiert kraft der Lichtqualität der Farbe, die als "imago dissimilis" (unähnliches Bild) dessen angesehen wurde, was man als Licht- und Geisteskraft Gottes verstand; ein ähnliches irdisches Bild des Absoluten kann es nicht geben, aber es kann erfahren werden an den Dingen, die es durchleuchtet.

Von dem mittelalterlichen Werkstoff-Verständnis besteht eine Verbindung zur Entstehung der ersten Blüte der Tafelmalerei in den Niederlanden seit Jan van Eyck (BB Lucca-Madonna, um 1435; Arnolfini-Hochzeitsbild, 1434): Wenn es als eine Aufgabe der Malerei angesehen wurde, die der Materie innewohnende überweltliche Qualität (Farbe, Leuchtkraft, Glanz) zu vergegenwärtigen, dann erweist sich die direkte Verwendung der in diesem Sinne "edlen" Werkstoffe als überholt, sobald die Malerei es versteht die Farb- und Lichtqualität aller Stoffe in Bildern sichtbar zu machen. Die Schönheit der Materie (und das hieß zunächst immer noch ihre Teilhabe an der Transzendenz) begann sich mit ihrer Darstellung zu identifizieren: das Bild der Materie wird zu ihrer höheren Wirklichkeit. Dieser Impuls zur darstellenden Verwirklichung der Stofflichkeit aller Dinge (die es in der Kunst der Welt so noch nie gegeben hatte) war sehr wesentlich für die Entdeckung der Welt als dingliche Vielfalt in der niederländischen Malerei.

Es hat sich gezeigt, daß die Begriffe "Eigenwert" und "Darstellungswert" nur im Zusammenhang mit Werkstrukturen genauer bestimmbar sind. Die Farbe der byzantinischen Mosaiken als ein Eigenwert fällt zusammen mit dem Materialwert und erhält zugleich einen Lichtwert. Das Licht ist hier "Eigenlicht", nicht "Beleuchtungslicht" (W. Schöne). Höhepunkt dieses von den Bildgegenständen ausgesendeten Lichtes war die gotische Glasmalerei: Bilder als Quelle eines Lichtes, das nicht Körper beleuchtet und nicht innerbildliche Dunkelheit verdrängt. In der neuzeitlichen Malerei (15.-19. Jh.) wird die Lichtquelle innerhalb der dargestellten Bildwelt bestimmbar (BB Vermeer, "Das Mädchen mit dem Weinglas", 1663), es ist "Beleuchtungslicht", das mit dem Schatten als Partner Körper modelliert und Erscheinungswelt im empirischen Zusammenhang zeigt ("Zeiglicht"). Die Farben kennzeichnen nun als "Darstellungswelt" Stofflichkeit, Dinglichkeit und Raumzusammenhang erscheinungsbildlich dargestellter Dinge. Aber Farbeigenwerte verbinden und durchdringen sich mit der Darstellungsfunktion in mannigfaltiger Weise. Die Eigenwerte können aber auch davon unabhängig und autonom werden; das geschah im 20. Jahrhundert.

Darstellung im Medium autonomer Farbe als "Joie de vivre" (Matisse)

Vorweg stellen sich drei Fragen: 1. Was sind die "Grundelemente des Malens", mit denen Matisse und die Fauves neu ansetzen wollen? 2. Ist dieser Ansatz ein Gefühlssubjektivismus? 3. Was ist der proklamierte Vitalismus dieser Malerei?

Zu 2: Kein moderner Künstler hat die Richtigkeit rationaler Erkenntnis (Übereinstimmung mit den Naturgesetzen) und zweckgerechter Regelung der Lebenspraxis bestritten. Aber in der gesamten modernen Kunst (einschl. der "realistischen" Spielarten) gibt es keinen Konformismus mit dem zweckrationalen Weltverständnis und dem daraus sich herleitenden Ausbeutungs- und Verwertungsdenken, weil dieser herrschende Realitätsbegriff nicht die Wirklichkeit von Welt und menschlichem Selbstverständnis schlechthin ausmacht. Diese Position bedeutet nicht notwendig Gefühlssubjektivismus; in der Kunst läuft die intersubjektive Kommunikation überhaupt nicht primär über rationale Verstandesbegriffe, sondern über das Wahrnehmen anschaulicher Qualitäten.

Zu 3: Wenn (nach Aussage der "Fauves") der Malakt unmittelbar vitale Energien auslöst, so ist das damit Gemeinte nur verständlich im Zusammenhang mit der 1. Frage: der genauen Bestimmung der "Grundelemente des Malens"; verschiedene Richtungen der Moderne haben bei ganz verschiedenen "Grundelementen" den Neuansatz gesucht. Bei Matisse sind es Eigenwerte der Farbe. Picasso erklärte (nach Bericht von Fr. Gilot), Matisse habe eine "Sprache der Farben" gefunden, die jedem Farbvaieur die freie Entfaltung seiner "Expansionskraft" gewähre, so daß "die Farbe atmet". Das steht in einer Tradition der Freisetzung der Farbe seit dem Impressionismus.

Der Impressionismus hatte die Farbe von der Darstellungsbindung an die Stofflichkeit der Körper gelöst. Der Neoimpressionismus unterwarf die Fleckenstruktur der Systematik einer Farbtheorie (Zerlegung des Lichtes, Gesetze von Komplementär- und Simultankontrast, Harmonielehre). Gauguin (und "Symbolisten" unter seinem Einfluß) setzte der impressionistischen Analyse (Bild als Gewebe farbiger Kleinstruktur) eine "Synthese" zum Bild als "suggestivem Dekor" entgegen: eine tapisserieartige Figuration von Farbflächen in kurvig schwingenden geschlossenen Konturlinien ("Cloisonnismus") (BB "Dekorative Landschaft", 1888). Der suggestive Gehalt ist ebenfalls "Synthese" von Erinnerungen an gesehene Natur mit Imaginationen, die das Gesehene in unterbewußten Schichten des Erlebens ausgelöst hat: "Dekor als Äquivalent" psychischer Zustände des passiven Einschwingens in den Rhythmus "vegetativen" Lebens (BB "Siesta" 1893, "Landschaft auf La Dominique" 1903, "Landschaft auf Tahiti" 1892); Gleichgewicht zwischen dekorativer und expressiver Deformation der gegenständlichen Erscheinungen. Von den Farben verlangt Gauguin eine "Orchestrierung" durch gestufte Hierarchien einander ähnlicher Farben im "vibrierenden" Kontrast zur Stimmungsdominanz starker Farben. Die Wirkung vergleicht er mit orientalischer Musik: psychedelische Klänge, entrückend in einen "Traum vom Rätsel auf dem Grund der Dinge", "Vorgesmack des Nirwana".

Matisse schien das Prinzip des Farbflächen-Dekors noch radikaler zu befolgen (BB "La berge", 1907), aber er ging nicht von Gauguin aus, sondern setzte völlig anders an. Seine Farbstrukturen sind keiner "Orchestrierung" mit Stimmungsdominanz unterworfen, sie haben keine suggestive Mitteilungsqualität, sie wirken nicht passiv entrückend, sondern aktiv ausstrahlend. Symbolisten aus dem Gauguin-Kreis kritisierten Matisse scharf (bes. M. Denis): selbst Perserteppiche seien gehaltvoller (wegen mysteriöser Tiefe der Farben) als seine Malerei; sie biete nur unmalerische kalte Dekorformeln (BB Stilleben, 1911). - Matisse

seinerseits erklärte ("Notizen eines Malers", 1907), man dürfe nicht vorsätzlich stilisieren und sich nicht freiwillig von der natürlichen Erscheinung der Dinge entfernen. Aber auch (impressionistische) Augenblicksreize

13

seien trügerisch, ohne bildnerische Stabilität; die wissenschaftliche Farbentheorie (der Neoimpressionisten) sei ungeeignet für eine "Konsolidierung", ergebe nur leblose Mechanik der Farbakkorde.

In den frühen "Fauves"-Bildern (BB "Die Lektüre" 1906, "Porträt mit der grünen Linie" 1905) schienen spontan gesetzte intensive Farben mit "wilder" Energie, aber sonst bedeutungslos die Wahrnehmung anzuspringen. Tatsächlich sind aber diese frühen Arbeiten von M. nicht weniger kalkuliert als die späteren (BB "Das große Atelier", 1911). Seinen Kritikern erwiderte Matisse, der "Dekor" seiner Bildfläche sei mit "Expression" identisch. Diese Identität ist der Kern seiner Bildvorstellung. Er sagt, für ihn als Maler am Beginn des 20. Jhs. gebe es verbindliche Sinnvorstellungen von dem, was hinter den sichtbaren Erscheinungen ist, nicht mehr. Darum sei er "aufs Prinzip zurückgegangen" wie einst in der Philosophie Descartes auf das "cogito sum". Dieses "voraussetzungslose Malen" ("im Akt des Malens bin ich", habe ich die elementare Gewißheit personaler Existenz) bedeutet, Aspekte der äußeren Erscheinungswelt in das Gleichgewicht weniger elementarer Farbflächen-Werte transponieren, besser: gegenständliche Erscheinung aus diesem Zusammenhang hervorbringen, "mit Kunst aus der Fläche hervorrufen", d.h. verwirklichen. Es wird alles getan, die Interaktion der Farbvalours in der Fläche nicht durch Raum-Illusion aufzuheben, sie aber dennoch raumhaltig zu machen, Raum-Flächen-Ambivalenz zu erreichen. Matisse sagt: "Die gestaltete Fläche repräsentiert den durch die mich umgebenden Dinge geschaffenen (positiv-aktiv-vitalen) Zustand, dem ein Ordnungsraum, ein espace spirituel geschaffen wird"; und der ist "mit Expression identisch" (ist kein "Symbol" für subjektive Erlebnisse).

Die Bedeutung dieser Identität erläutert die Aussage über den Malprozeß (BB "Interieur in Collioure" 1905, "Marokkanische Landschaft" 1911, "Die Orangen" 1912): Du willst eine gegenständliche Erscheinung so sichtbar machen, wie sie dein Lebensgefühl trifft. Du setzt einen Farbleck, der etwas bezeichnet, das dir am Motiv wesentlich erscheint. Sofort tritt diese Farbe mit der Leinwand in eine Beziehung, die mit seiner Bedeutung am Gegenstand nichts zu tun hat. Sie stört die Ruhe der leeren Fläche, bietet sich aber selbst ganz ungehindert dar. Du mußt weitere Zeichen setzen, um einen Zusammenhang sichtbarer Erscheinungen mit Farben zu repräsentieren. Die Zeichen beeinträchtigen sich gegenseitig in ihrem "valeur" (= Strahlkraft, spezifische Lebendigkeit einer Farbe). Ich muß erreichen, daß die verschiedenen Zeichen, die ich brauche, einander nicht stören, sondern sich gegenseitig fördern, muß Farben entsprechend ändern, Formen weglassen, abwandeln usw. Sie dürfen, um etwas zu bezeichnen, nichts von ihrem Eigenwert, ihrer freien Entfaltung verlieren. Der Wirkungswert (valeur), den jedes Element ausstrahlen soll, ist eine bestimmte visuelle Qualität: Vitalkraft, Lustmoment. Aus den komplexen Eigenschaften der Farbe soll diese eine, die frische Lebendigkeit herausdestilliert werden durch das Zusammenwirken. Faßt man eine Farbe ins Auge, dann soll es so sein, als wären alle anderen nur dazu da, gerade ihr die volle Freiheit zur Expansion zu ermöglichen; genauso aber umgekehrt und wechselseitig: alle gleichberechtigt (im größten Gegensatz zu den "Hierarchien" Gauguins). "Die Farben atmen", wie Picasso sagte.

Die so sichtbar gemachte Gegenständlichkeit wird zur "jouissance", Malerei wird Anschauung als "joie de vivre" (Lebensfreude). Der Anblick des Bildes wirkt schlagartig

regenerierend, versetzt in einen Zustand lebhafter Klarheit, mediterraner "Limpidezza" und Euphorie. Der Zustand des Wohlbefindens zwischen den bildnerischen Mitteln läßt auch das, was sie gegenständlich hervorbringen, im Zusammenhang unbeschwert von Emotionen, im Dasein frei entfaltet erscheinen. Und eben das ist die "Expression", die mit dem "Dekor" des Bildes identisch wird. Das voraussetzungslose Agieren mit dem Medium "Farbe als frei entfaltete Lebensener-

14

gie" hat schließlich auch eine entsprechende inhaltliche Dimension eröffnet, als sekundäres Ergebnis, nicht als thematische Vorgegebenheit, z.B. das Motiv der "Odaliske" (BB Beispiele 1923/24).

Dieser Prozeß der allmählichen Integration der Bildstruktur mit sinngemäßer Thematik ist an Bildreihen verfolgbar: Eine "fauvistische" Landschaftsstudie (BB "Collioure" 1905) erhält durch eingelagerte menschliche Figuren einen "arkadischen" Charakter (BB "Pastorale" 1905) und wird über diese Zwischenstufe zum Ausgangspunkt der ersten Komposition großen Formats (BB "Joie de vivre" 1906). Die Vereinfachung der Flächengründe und figurativen Formen ist weder "dekorative" noch "expressive" Deformation (im Sinn der symbolistischen Theorie), sondern steigert sowohl Flächenbindung wie Körper- und Raumvorstellung, vermeidet aber konsequent die Illusion eines Raumkontinuums; das thematisierte "Lebensglück" hat den "espace spirituel" der Farbe als Freiheitsraum. - Die öffentliche Meinung von 1906 fand, das Bild entferne sich weiter vom Gewohnten als alles zuvor Gesehene.

Das Nebenthema eines Reigens in "Joie de vivre" wurde zum Ursprungsmotiv für die große Komposition "Der Tanz", Auftrag des Russen Shukin (BB Kohlestudie 1909; erste Fassung 1909; Endfassung 1910). Die Veränderungen dieser Entwicklungsreihe zeigen, wie aus der Rotation des Reigens eine Verschränkung von Rhythmen entsteht und schließlich zwei Vorstellungen ins Gleichgewicht kommen: Dynamik bewegter Körper im Raum und rhythmisch aktivierte Flächenbalance. Die Figuren-Zeichnung, bestimmt von elastischen Bogensegmenten, gewinnt ebenso Eigenwert wie die drei äußerst intensiven Farben: gesättigtes, "absolutes" Blau des Himmels, Zinnober der Leiber, Grün der Erde; dazu nur noch Nußbraun als Haarfarbe: "éclat" des Gleichgewichts expandierender Kräfte.

In dem zweiten Auftragsbild für Shukin, "Die Musik", ist die Vereinfachung so weit getrieben, daß sie als Primitivismus und Simplifizierung erscheinen konnte. Aber Matisse hat den bildnerischen Prozeß verglichen mit einer "komplizierten Schachpartie", während doch das gelungene Werk "wie in leichter Laune entstanden" wirken sollte. Die durch Fotos überlieferten Zwischenzustände (BB 1. und 2. Zustand, Endfassung, alle 1910) zeigen, daß schließlich das Prinzip der Nebenordnung (statt "Hierarchie") in letzter Reinheit das Thema "Musik" interpretiert. Es werden ausgeschieden: alle Überschneidungen zwischen den Figuren, die Gebärden gegenseitiger Zuwendung und der Spielphasen, die Kennzeichnung der Standorte, alles Erzählerische. Der Schauplatz besteht nur noch aus zwei durch eine leichte Kurve getrennten Farbzonen. Aber die äußerste Reduktion macht die Fläche so empfindlich, daß die bloße Verteilung der frontalen, in sich versammelten Figuren die 3 Dimensionen wie eine Melodie evoziert: von der Höhe links vorn zur Breite und Tiefe nach rechts oben und wieder nach vorn rechts unten. - "Tanz" und "Musik" waren bestimmt für die Eingangsräume eines Hauses, das ein Zentrum des Musiklebens war. - 1932 hat Matisse seine Wandmalereien in den Deckenlunetten eines Ausstellungsraumes der Barnes Foundation (Merion, USA) von der Tanz-Komposition von 1910 in völliger Umstrukturierung hergeleitet

(BB 1. Entwurf, 2. Entwurf in 5 Zuständen, Endfassung): Die Figuren werden Bestandteile der Wand und sind doch ein Kampfspiel dynamischer Volumen. - Schließlich wurden Gestaltthemen dieser Wandmalerei in neuer Verwandlung 1938/39 zum Ursprung von Bühnenbild und Kostümen für ein Ballett von Massine (1. Symphonie von Schostakowitsch).

Der Kubismus als Revolution des Bildbegriffs

Picasso sagte in der zitierten Äußerung über Matisse und seine "Sprache der Farbe": "Ich male in der Sprache der Konstruktion." Der Rückgriff auf "konstruktive" Eigenqualitäten der bildnerischen Medien, ohne Vorgegebenheiten im Wirklichkeitsverständnis und in der Thematik war mit der Entstehung des Kubismus die folgenreichste Veränderung des Bildbegriffs. Der Regreß auf ein voraussetzungsloses Agieren mit bildnerischen

15

Grundelementen war in allen Fällen bedingt durch die Situation des Künstlers in der technologischen Gesellschaft: Für deren Wirklichkeitsbewußtsein besteht die Welt aus brauchbaren und mißbrauchbaren, gegenüber dem Menschen gänzlich gleichgültigen Sachen. "Auf jedem Niveau des technologischen Erfolges stellen die Dinge unsere Beute dar. Sie gehorchen in dieser Art der Aneignung dem Menschen, weil sie nichts bedeuten, weil sie keinen genuinen Sinn haben. Die technologisch vollkommen beherrschte Welt ist die vollkommen verdinglichte und vollkommen entfremdete Welt." (Kolakowski) Gegenüber einem solchen Realitätsbewußtsein sehen die Künstler die Wirklichkeit ihres Kunstgebildes als Gegenposition.

Dem "kubistischen" Vorgehen lag die (wenn auch nicht bewußt gestellte) Frage zugrunde: Wie läßt sich die genuine Wirklichkeit der körperlichen Objekte ergründen, wenn man alles vermeintliche Wissen über die Natur der Dinge als unverbindliche Übereinkunft streicht. Dann muß das unergründliche Entgegenstehen von Gegenständlichkeit bildnerisch wirklich (entdinglicht) werden indem die Malerei nicht Erscheinungsbilder von Objekten darstellt, sondern das Bild selbst zu einem Gebilde macht, das Gegenständlichkeit aus sich hervorbringt. In dieser Intention, der Fläche unmittelbar einen generativen Gebildewert zu verleihen, konnte man sich auf Cézanne berufen, der jedoch sein Bild aus ("irrealen") Eigenwerten der Farbe "realisiert" hatte.

Eine bildnerische "Dialektik" (Kahnweiler) trieb den kubistischen Prozeß an (BB Braque, "Häuser in L'Estaque" 1908; Picasso, "Häuser in Horta de Ebro" 1909, "Sitzende Frau" 1909): Zur Gegenständlichkeit (ihrem Sein, nicht ihrer wechselnden Erscheinung) gehören, Volumen, Substanz und Lokalfarbe (Farbe, wie sie am Körper ist, nicht wie sie in wechselnder Beleuchtung erscheint). Als selbständiges Malerei-Objekt ist das Gemälde Fläche. Braucht man die Farbe zur modellierenden Bezeichnung der Volumina, so kann sie nicht mehr objektive Lokalfarbe der Substanz sein; sie wird deshalb zunächst monochrom. Die Körperanalyse ("analytischer Kubismus") ist nicht eine Reduktion der Dinge auf stereometrische Grundformen, sondern das Ergebnis eines anschaulichen Vorgangs: die Wahrnehmung schreitet die Körperform aus nächster Nähe ab und versetzt sich in die Nahsicht wechselnder Verkürzungen. Das ergibt die "Facetten" als Konstruktionselemente des Bildgefüges, das zu einem unlösbaren "Konglomerat" wird durch die "Passagen" (Verwischungen von Spitzen oder Kanten der Facetten), die zugleich immer wieder Flächenbindung herstellen, also die Antinomie zwischen Körpergefüge und Fläche im Gebildewert der Leinwand aufheben.

Um 1911 ("hermetischer Kubismus") ist die Analyse so weit getrieben, daß

bildgegenständlich die Fläche eine äußerst dichte Überlagerung und Durchdringung der konstruktiven Elemente ist, in den "Passagen" vibrierend (BB Picasso, "Mann mit Pfeife", "Mandolinenspielerin", 1911), aber die thematischen Gegenstände sind nur noch ahnungsweise zu entziffern. "Das Geheimnis des Körperlichen taucht wie hartes Felsgestein aus dem Meeresspiegel der Bildfläche auf. Raum ist als das Absolute gefaßt, das die Substanz aus sich erzeugt. In jedem Augenblick kann er sich konkretisieren und das Konkrete wieder in einer abstrakten Gesetzmäßigkeit aufgehen lassen ... vergleichbar mit einer gesättigten Lösung, die Kristalle absetzt und diese auch wieder in sich auflösen kann." (Text von E. Küppers, 1912) Das Bild ist ein Prozeß des Werdens von Gegenständlichkeit aus ungegenständlicher Struktur (BB Braque, "Violine und Krug", 1910), "man geht auf das Objekt zu" und nicht von ihm aus (Braque).

Der von den Kubisten vollzogene entscheidende Schritt ist nicht der von der Gegenstands-Erscheinung zur vermeintlich wahreren Gegenstands-Vorstellung (wie Kahnweiler meinte), sondern der von der Gegenstands-Wirklichkeit zur Bild-Wirklichkeit. Die Leitidee war, "den Raum greifbar zu machen" (Braque). Wenn man nicht auf dem Bild herumwandert und nacheinander aufgenommene Beobachtungen miteinander verknüpft, sondern wie mit einem Fernblick das Ganze simultan wahrnimmt, dann treten alle Ein-

16
zelheiten zu einem gitterartig strukturierten und kristallinen Körper zusammen. Das Ganze ist fest wie greifbare Substanz und zugleich so durchsichtig, daß die Wahrnehmung ein Darinsetzen ist. Es wird ein produktives Sehen ausgelöst, anstelle der traditionellen reflexiven Haltung, die das Gesehene als etwas Vorgegebenes betrachtet, das man im Maße des Verstehens hinter sich bringt (konsumiert). Mit dem Kubismus wird nicht nur ein neuer "Stil" oder eine andere Darstellungsweise praktiziert; das Bild ist nicht mehr ein Gegenstand, der für einen Betrachter etwas nachahmt, vorstellt oder ausdrückt, sondern es ist ein Körper, der erst in einer handgreiflich beteiligten Wahrnehmung Existenz gewinnt, d.h. erst dann, wenn man nicht mehr "zuschaut", sondern "in die bildnerische Handlung verstrickt" ist (Braque). Das bedeutet: "Der Mensch ist nicht mehr, wie seit der Renaissance, der universelle Bezugspunkt für die Dinge, die nur in dem Maße und in der Gestalt zugelassen sind, wie sie sich seiner distanzierenden, dinglich objektivierenden Vorstellung fügen." (D. Jähnig) Die Beziehung der Dinge untereinander und zum Menschen ist etwas anderes als der vom Beziehungsleben abstrahierte, zum toten Objekt fixierte Gegenstand. Die Beziehungswirklichkeit ist nicht Sache der begrifflichen Gegenstands-Identifizierung und des Verhaltens der Wissenschaft zu ihren Objekten, sondern sie ist Sache der Kunst im Gegensatz zu demjenigen Begriff von Wahrheit und Wirklichkeit, den als einzigen die Wissenschaft zuläßt. Von dem wissenschaftlichen Realitätsbegriff ist das außerkünstlerische Bewußtsein unseres Zeitalters beherrscht. Das diese Beherrschung negierende, emanzipatorische Vorgehen der Kubisten eröffnete die Möglichkeit eines menschlichen Verhaltens, das der technologischen Kultur und ihrer entfremdeten Welt fehlt.

Der folgende Schritt zum "synthetischen Kubismus", der erst die volle Entfaltung ermöglichte, erfolgte über die Einführung von Realitätsteilen (Collage) in den Bildprozeß. Damit wurde auch das Farbproblem konsequent innerhalb der bildnerischen "Dialektik" gelöst (BB Picasso, "Stilleben mit Flechtstuhl" 1911/12). Das Stück integrierter Realität wirkt als "Katalysator" und veranlaßt die Wahrnehmung, das ganze *peinture-objet* so konkret zu erfassen wie auch z.B. das Tau, das Picasso um das Bildoval gelegt hat, nicht als Rahmung, sondern als Bestandteil der Realisation. Die Konstruktion von Körper-Räumlichkeit erfolgte jetzt durch die "plans superposés", einander durchdringende Flächenformen ("Interferenz",

Überlagerung). Die Farbe wurde damit nicht mehr zur Modellierung von Volumen-Facetten benötigt und konnte frei verwendet werden, und sie ist um so mehr Lokalfarbe, wenn sie gar nicht gemalt, sondern in Gestalt farbigen Materials collagiert wurde (BB Picasso, "Valse", 1913). Für das synthetische Malereigebilde (ohne Collage) hat die Farbe nun eine Doppelfunktion: sie ist unentbehrlich für die konstruktive Verwandlung der Fläche in Körper-Raum durch die Überlagerungsstruktur und sie muß die Lokalfarbe als Eigenschaft der konkreten Gegenständlichkeit repräsentieren (BB Picasso, "Violon", 1913; Gris, "Stilleben mit Fruchtschale", 1918). Diese Antinomie löst sich durch die Überlagerung (Durchdringung): jede Farbe ist weder an die bildkonstruktiven noch an die gegenstandsbezeichnenden Flächengrenzen gebunden. Die "Multivalenz" aller Strukturzusammenhänge ist jetzt eine generelle Qualität: sie sind flächen = räumlich = körperlich, ungegenständlich-konstruktiv = gegenständlich-konkret, immateriell = materiell (BB Braque, "Glas, Violine und Noten", 1913; Picasso, "Stilleben mit Gitarre", 1922).

Die Gegenständlichkeit ist das im wahrnehmbaren Bild-Prozeß sich konkretisierende Produkt aus dynamischen Kräftefeldern. Juan Gris (BB "Der Tisch", "Die Teetassen", 1914; "Fruchtschale und Zeitung", 1916) hat deshalb des Prinzip des synthetischen Kubismus als "deduktiv" bezeichnet, also den Bildprozeß als Ableitung des Besonderen aus Allgemeinem. In seinen Arbeiten bildet sich oft ein Konkretionszentrum aus einer Grundstruktur, die gesehen wird als von außerhalb der Bildgrenzen hin-

17

einreichend in das Wahrnehmungsfeld, das als das realisierte Kernstück einer weit über seine Grenzen hinausreichenden Konfiguration sich darstellt. Mit dem Begriff der "Deduktion" betonte Gris die Umkehrung im Gestaltungsvorgang: der Gegenstand wird erst im bildnerischen Prozeß gefunden.

"Mit dem Schritt zum synthetischen Prinzip", sagt Kahnweiler, "wurde der Kubismus zu einer Schule der Freiheit." Das Prinzip macht den Maler frei von der Notwendigkeit, jedes Formelement durch ein Darstellungselement der Erscheinungswelt sachlich zu rechtfertigen, frei durch ein bildautonomes Strukturprinzip (generatives Medium), frei zu der Möglichkeit, Gehalte unmittelbar visuell zu verwirklichen, die durch erscheinungsbildliche Darstellung überhaupt nicht oder nur indirekt und dann nur einem unbeteiligten Zuschauer vorzustellen wären. Die Wahrnehmung der neuen Struktur dagegen ist generell Beteiligung an bildnerischer Handlung. Die fundamentale Veränderung des Bildbegriffs erklärt die außerordentlich weiträumige und langfristige Wirkung des Kubismus. Er wurde Bestandteil, Wandlungsfaktor oder Ausgangspunkt für die verschiedensten Vorgänge in der Kunst seit 1910. - Ohne Zweifel konnte Picasso 1937 auch das Thema "Guernica" nur mit Voraussetzungen des synthetischer Kubismus zu einem bildnerischen Prozeß machen, in den der Wahrnehmende zwingend verstrickt wird. Jede "realistische" Darstellung eines Massakers würde nur einem "Zuschauer" irgendeine besondere Episode von Gewaltanwendung vorstellen können; hier dagegen sind die gewalttätigen Mächte, die wehrlose Kreatur und mehrere weitere Bedeutungsschichten unmittelbar Bildgeschehen geworden. Das daran beteiligte Bewußtsein ist ausdrücklich Gestalt geworden in dem flammenartig aus einem Fenster schießenden Kopf mit Arm und Lampe. Das Bild ist nicht nur Anklage, im Sinn seines Titels, gegen bestimmte Aggressoren und herrschende Unterdrücker; wer ihm in beteiligter Wahrnehmung gerecht wird, der erfährt: "das bist du", die eigenen Aggressionen und Fanatismen eines jeden und das von ihnen immer wieder angerichtete Verhängnis sind mit gemeint; niemand hat das Recht, sich nur mit den Opfern zu identifizieren, er gehört auch zu den Tätern.

Eine Reihe der Plastiken von Picasso (BB "Frauenkopf", 1910; drei Reliefs, 1913/14; "Frauenkopf", Eisen, 1931 Gonzales, "Engel", Eisen, 1934) zeigt, daß der Kubismus den Begriff des skulpturalen Gebildes in gleicher Weise fundamental verändert hat wie den des Bildes in der Malerei. In der ersten Phase (1910) wird die Rundmodellierung durch "analytische" Facetten ersetzt; denn Modellierung in kontinuierlichen Wölbungen (das Verfahren der neuzeitlichen Plastik) mit Hell-Dunkel-Übergängen als Wirkung des Lichtes auf den Volumen bindet die Darstellung an das Erscheinungsbild oder eine Vielfalt von Erscheinungen, die über den Dingbegriff und nicht rein anschaulich zur Einheit verbunden sind. Die Möglichkeit einer vom traditionellen plastischen Prinzip völlig verschiedenen skulpturalen Struktur sah Picasso bestätigt durch die Stammeskunst der Neger. Das Gesicht einer Maske z.B. (BB Masken der Itumba und Baluba) ist eine konkave Fläche mit weit vorgezogenem Stirnvolumen und Kegel-, Keil- und Ellipsoid-Formen als Darstellungsbegriffen für Einzelheiten des Gesichts. Die Formen sind nicht zu verstehen als Abstraktion oder expressive Deformation von Erscheinungsbildern, sondern sie sind ein Zusammenhang von Wahrnehmungs- und Darstellungsbegriffen, der nicht über den Objektbegriff vom Darstellungsgegenstand läuft: die (für die Urheber) numinose Essenz des Wirklichen ist unmittelbar mit der aus dem Darstellungsmedium gewonnenen Gestalt identisch. Auf der "synthetischen" Stufe (1913/14) läßt Picasso aus nicht-abbildenden körperräumlichen Gefügen darstellungsbegriffliche, von dingbegrifflichem Wissen nicht eingeschränkte, dennoch aber gegenständlich lesbare Formen hervorgehen. Auch hier gilt: "Wenn das Kunstgebilde aus seinem bisherigen Charakter der Objekt-Darstellung herausgeht, dann entspricht dem als Korrelat, daß der Mensch aus seinem bisherigen Charakter als Subjekt herausgeht." (D. Jähnig)

18

Das Universelle und das Sublime der skulpturalen Form (Brancusi)

Der eben charakterisierte Weg der Skulptur führt zur Auflösung des Volumens.

Demgegenüber hat Constantin Brancusi das Verhältnis zwischen Eigenqualitäten des plastischen Volumens und Darstellung in einer Weise verändert, die für Möglichkeiten und Sinn skulpturaler Form ebenfalls eine Epochenäsur bedeutet. Nach einer Tischlerlehre im heimatlichen rumänischen Dorf, Werkkunstschule und Wanderschaft kam B. 28jährig 1904 nach Paris, besuchte die École B.- A., erkannte aber sogleich die überragende Bedeutung von Rodin. Eine rein formale Betrachtung würde vielleicht eher vermuten, daß eine Beziehung zu Maillol entstanden wäre (Reduktion auf einfache geschlossene Volumen), aber dessen Figuren rustikaler, "vegetativer" Existenz lagen außerhalb der Intentionen Bs., während Rodin ihnen in mehrfacher Hinsicht entgegenkam (trotz der extremen "Flüssigkeit" seiner Form als Äquivalent der Zeitlichkeit aller Existenz, "Geworfenheit" der Kreatur in Werden und Vergehen), nämlich durch folgende neue Faktoren: vieldeutige elementare Formen, weil Rodin die Entstehung der Form aus dem Formlosen in die Gestaltung einbezog; Formstrukturen, die auf gegenständliche Differenzierung verzichten können; rhythmische Versetzbarkeit von Formmotiven; Abbreiatur zum Torso; Volumenoberfläche als Ergebnis einer Energie, die von innen nach außen treibt.

Fast alle seine Themen hat B. über Jahrzehnte verfolgt, jeweils mit zunehmend anonymer und universeller werdender, aber dennoch "animiert" bleibender Form (BB "Schlafende Muse" 1906, 1909/10; "Prometheus" 1911; "Weltenei" 1924). Das "Sublime" in den Verhältnissen elementarer Volumen wird Grundqualität, "sublim" in der Bedeutung von "feinstofflich", "spirituell", der verdinglichenden Begrifflichkeit entzogen. Die Reihe der Köpfe (von der "Muse" zum "Weltenei") nähert sich dem reinen Ovalekörper, der aus der Materie "in stillem

Einverständnis" hervorgeht; die stereometrische und die organische Prägung fließen ineinander. Das Prinzip des Plastischen ist es, daß die einfachen regelmäßigen Grundkörper sich durchdringen mit den besonderen Formen organischer Existenz, und B. verleiht durch ein Minimum dieses Besonderen der Stereometrie das Leben des Plastischen als einer Kraft aus dem inneren des Volumens, einer Essenz, die Existenz gewinnt. Beim "Prometheus" ist es nur noch ein Hauch spirituellen Lebens, aufdämmernd und zurücksinkend in die Stille der universellen Form.

Bei aller Reduktion behält die fast rein-stereometrische Form doch die Fülle lebender Substanz, und der Materie wird zugleich eine feinstoffliche, schwebende Qualität eigen (BB ""Weiblicher Torso", 1918), die auf meditative Konzentration weist und auf eine Askese, in der die Gestaltung "delivrance" bedeutet (wie B. selbst sagte), Lösung des Ichs von der Fixierung auf den Bemächtigungswillen (BB "Narziß", 1910). B. verlangt "taille directe", Bearbeitung der Materie ohne Modell, wobei jede Ader im Stein, jeder Grad der Politur unmittelbar erfahren und sicher in die Gestaltbildung integriert wird, gewaltlos, in willensentspannter Konzentration den Stoff der universellen Form zugleich spiritualisierend und "animierend". Dabei kann auch die visuelle Symbolik von Tiergestalten thematisiert werden. Die Generalisierung der Form entsteht nicht aus Abstraktionsabsicht; "man kommt zur Vereinfachung, ohne es zu wollen, wenn man sich dem Kern der Dinge nähert". Der "Seehund" heißt zugleich "Miracle" und "Aufschwung" (BB 3 Fassungen, 1936, 1943). Über den Ursprung dieser Gestalt weiß man, daß es formal wie semantisch die Wahrnehmung der Gebärde eines Menschen war, der sich aus depressiver Erstarrung löste: "dégager de soi-même", das "miracle" des Aufschwungs zur Daseinsfülle.

Die Gestaltsemantik des Tiersymbols, ein zentrales Motiv der mythologischen Kunst früher Hochkulturen, wird neu gegenwärtig. An der Form von Tieren sind oft Kräftestrukturen wahrzunehmen, die isomorph sind mit

19

den Lebensfunktionen und der sicheren Einfügung der Tiere in ihre Umwelt; solche Gestalt kann dann verstanden werden als eine Sinneinheit von Kreatur und Welt. "Maastra" (BB Bronze, 1912) ist das rumänische Wort für "Meister" und bedeutet zugleich einen schutzgewährenden Boten. Aus diesem prallen Vogelvolumen entstand allmählich die elastisch emporschnellende Gestalt des "Vogels", der zum Raumpfeil wird (BB 5 Fassungen, Marmor und Bronze). Die letzte Variante (hochglänzend polierte Bronze, 1940) verkörpert in besonderem Maße das Problem Bs., nämlich (in seinen Worten) "alle möglichen Varianten der möglichen Formen eines Themas in einer universellen Gestalt zusammenzufassen und diese doch lebendig zu halten (also das Gegenteil einer "Abstraktion" zu erreichen); die möglichst reine autonome Form und Eigenqualität der Substanz, die doch kreatürliches Leben mitumfaßt und sich mit spiritueller Kraft verbindet. Den Glanz der Oberfläche billigt B. nur den "relativ absoluten Formen" zu; die hohe Politur öffnet das Kernvolumen dem Raum, Spiegelung und Licht einfangend und ausstrahlend.

1933 erwarb der Fürst von Indor 3 Fassungen des "Vogels" (BB weißer und schwarzer Marmor, polierte Bronze) und veranlaßte B., für deren Aufstellung einen "Temple de délivrance" zu entwerfen. Der Bau kam wegen politischer Umstände nicht zustande, B. plante (BB Modell des "Tempels", 1933-37) eine geschlossene, nach außen abwehrend massive Kernzelle der Meditation. Der Innenraum sollte nur durch unterirdische Gänge betretbar und durch Lichtschächte von oben erhellt sein. In drei Nischen des kreuzförmigen Inneren sollten die drei, nur in der Materie verschiedenen emporschnellenden Formen stehen; die

goldglänzende in der Mitte sollte mittags das volle Licht der Sonne empfangen und sich in einer rechteckigen Wasserfläche spiegeln. - Die Affinität zum Asiatischen ist bei B. nicht ursächlich zu verstehen für die bildnerischen Prozesse, sondern umgekehrt: sie hat sich ergeben aus dem Regreß auf das Elementare des Plastischen bei einem Bildhauer, den auf besondere Weise, aber in Analogie zu anderen Künstlern seiner Generation, der Arbeitsprozeß in Antithese zum technologischen Realitätsverständnis brachte.

Zur Ontogenese des Darstellens (Kinderzeichnung)

Die visuelle Intelligenz des Menschen bildet und differenziert sich in Wechselwirkungen des Wahrnehmens und Darstellens. Beides ist primär nicht Spiegelung von Erscheinungsbildern, sondern Ausbildung visueller Wahrnehmungs- und Darstellungsbegriffe (s.S. 1,2 und 7,8), und beides ist an den Differenzierungsstufen des Zeichnens der Kinder zu verfolgen. Ein primärer Faktor ist dabei auch die Hand als ein motorisches Organ. Dieses Ursprungselement hat Paul Klee (allerdings höchst kontrolliert) aufgegriffen in Bildern wie "Die Frucht" (BB 1932): eine kreisende Linienbewegung ergibt spiraloide Kurvenverschlingung, sie wird (semantisch) zur Wachstumskraft, die ins Bildinnere leitet, sich verdichtet, ausbreitet und bei dem Blütenrest endet, unter dem die Frucht sich bildete. Sie läßt durch Überschneidungen Formen entstehen, die differenzierte Farben einschließen und von einer großen Fläche als Fruchtform umschlossen werden: aktive "lineare Handlung", die "flächenzuständig" geworden ist. Das Bild kann zugleich als ein Modell der Anfänge des Darstellens verstanden werden:

Die ersten Kritzeleien von Kindern sind motiviert durch die Entdeckung, daß eine Bewegung von Hand und Arm eine Spur hinterlassen kann, d.h. noch nicht, daß sie etwas darstellt, sondern überhaupt etwas sichtbar macht, was es vorher nicht gab. Aus der anfänglich sprunghaften Kritzelei wird meistens rasch eine kreisende Bewegung, weil die Hebelwirkung von Arm und Hand die kurvige Motorik begünstigt. Aus dem entstehenden Wirbel ergibt sich die Erfahrung, daß die eindimensionale Spur eine zweidimensionale umschlossene Kreisfläche hervorbringen kann. Eine schon fortgeschrittenere Zeichnung (BB "Mann mit Rasenmäher", A 122) verwendet den anfänglichen Wirbel noch als Darstellungsbegriff für das rotierende Gerät.

20

Die Kreisgestalt geht ursprünglich also nicht aus der Absicht hervor, runde Objekte darzustellen, aber wenn sie einmal entstanden ist, wird sie bald zum Darstellungsbegriff für Wahrnehmungsqualitäten. Zunächst bleibt der Kreis das Äquivalent für Objekt überhaupt. Die Zeichnung eines 5-jährigen (BB "Mann mit Säge", A 123) gibt selbst die Sägezacken durch Kreise. Das Kind interpretiert hier nicht "fälschlich" etwas Eckiges als rund, sondern der Kreis steht für die allgemeinste Qualität "Dingheit", d.h. die Geschlossenheit eines Gegenstandes oder Gegenstandsteils (Reihe von Kreisen = Reihe von Sägezacken). Rundheit als eigene Qualität gibt es erst nach einer Differenzierung, die sie von anderen Gestalten unterscheidet. Die Kreisform entsteht primär, weil sie die einfachste der regelmäßigen Grundformen ist. Auch hebt die Wahrnehmung die konterumschlossene Kreisfläche leicht als "Figur" vom durchgehenden "Grund" ab.

Der nächste Differenzierungsschritt ist häufig die Verbindung von Kreisen; konzentrische oder kleinere von einem großen umschlossene Kreise sind die einfachste räumliche Beziehung, nämlich die Wahrnehmung "enthalten in", zu der so ein Darstellungsäquivalent gefunden wird (BB A 124) Ein weiterer Schritt führt zu Sternmustern, indem Linien oder ovoide Formen von einem Kreis oder konzentrischen Kreisen ausstrahlen. Beispiele (BB A

125) zeigen, wie diese Gestalt auf verschiedenen Differenzierungsebenen verwendet werden kann: z.B. Blume, Baum mit Blättern, von Blumen umgebener Teich, Kopf mit Haaren, Hand mit Fingern, Sonne mit Strahlen und sogar "laufender Mensch" (mit Beinen radial ringsum). Das einmal gefundene Muster wird mehr oder weniger identisch verwendet zur Bezeichnung ganz verschiedener, aber durch den Darstellungsbegriff als strukturähnlich interpretierter Objekte. Die zentrischen Muster enthalten noch keine Bestimmung von Richtung. Im Ovaloid kann sich dann zuerst Geschlossenheit (= Dingheit) mit Richtungsbetonung verbinden (BB A 127).

Die Entdeckung geradliniger Darstellungsformen zeigt bei Kindern eine erheblich fortgeschrittene Stufe an: sie sind motorisch schwieriger und ein konstruktives, weniger "natürliches" Produkt des menschlichen Geistes; sie sind starrer als die kurvigen, und sie sind verbunden mit der Unterscheidung von Richtungen, u.zw. steht zunächst der rechte Winkel (als der einfachste) für Richtungsverschiedenheit schlechthin, noch ohne Differenzierung verschiedener Richtungsarten. Es ist also falsch, geradlinig-rechtwinklig angelegte Kinderzeichnungen dieser Differenzierungsstufe (BB "Hund", A 128) als "Ausdruck" psychischer Starrheit, Introvertiertheit u. dgl. zu interpretieren, ebenso wie die Kunstgeschichte fehlgeht, wenn sie frühe archaische Kunst entsprechend psychologisch verstehen will: einen speziellen Ausdruck kann Frontalität, Rechtwinkligkeit usw. erst annehmen, wenn diese Charaktere von anderen differenzierend unterschieden auftreten; Darstellungsbegriffe können nicht unabhängig von der Gesamtstruktur des Mediums beurteilt werden. Ein Kind (wenn nicht von Erziehern falsch beeinflusst) unterwirft ein Thema (BB "Mutter und Kind", A 129) völlig konsequent den Gesetzmäßigkeiten einer bestimmten, von ihm erarbeiteten Differenzierungsstufe, hier z.B. der Rechtwinkligkeit zusammen mit Elementen aus vorangegangenen Stufen. Aus der einfachsten Richtungsunterscheidung (horizontal-vertikal) entwickeln Kinder einen unerschöpflichen Reichtum an formalen Einfällen und folgen dabei doch Wahrnehmungsbegriffen vom Gegenstand; Beispiel (BB A 130): ein einziger Darstellungsbegriff, eine Fläche in T-Form, bezeichnet sowohl die Beziehung zwischen Hals und Körper eines Mädchens wie auch eine Verkehrsampel.

Wenn als nächste Differenzierung die diagonale Richtung hinzukommt, dann ist der rechte Winkel nicht mehr Richtungsunterschied schlechthin, sondern erhält speziellere Bedeutungen. Was motiviert die Differenzierung? sowohl die zunehmende Übung der Hand und wachsende Beobachtungsfähigkeit wie auch der Vorgang des Zeichnens selbst als Differenzierungsimpuls. Es mißfallen dem Kind Zweideutigkeiten in der einfacheren Struk-

21
tur (z.B. keine Unterscheidungsmöglichkeit zwischen stehender und laufender Figur). Dieses Mißfallen kommt aus zunehmendem visuellen Verständnis; das aber nimmt zu, nicht nur durch Wahrnehmungserfahrung, sondern ebenso auch durch die klärenden Prozesse des Erfindens von Darstellungsbegriffen. Es ist die gleiche Wechselwirkung wie auf der hochkomplexen Ebene der künstlerischen Praxis. (BB "Giraffe und Baum", zweimal vom gleichen Kind auf 2 Differenzierungsstufen, A 131, 132).

Gegenüber der zunehmenden Differenzierung durch Zusammenfügung von Teilen ("analytisch" Darstellung eines Objektganzen) wird eine neue Phase erreicht, sobald der komplexen Einheitlichkeit einer wahrgenommenen Gestalt mit einem einheitlichen differenzierten Gesamtumriß entsprochen wird. Wann der dabei wieder stärker aktivierte motorische Faktor der Hand eingreift, ist individuell verschieden (Verhältnis zwischen spontanem Temperament und visuell-rationaler Kontrolle). Die Freude an der Motorik kann

stärker sein als das Bedürfnis nach klarem Darstellungsbegriff (BB "Pferd", von einem 5-Jährigen; 3 Zeichnungen eines Kindes auf verschiedenen Stufen, A 133-136): Der frühe "Fisch" ist klar zusammengesetzt aus geschlossenen Teilen in elementarer Richtungsunterscheidung; dann ist der Körper aus einem ununterbrochenen Linienschwung gebildet; schließlich besitzt die zusammengezogene differenzierte Form in sich kontrollierte richtungsändernde Bewegtheit.

Größendifferenzierung: Zu Anfang werden Dinge unterschiedslos groß oder klein gezeichnet, weil Größenunterschiede noch nichts bedeuten; die Wahrnehmungsidentität von Gegenständen hängt relativ wenig von ihrer Größe ab (Konstanzprinzip, s.S. 7). Die faktische "Richtigkeit" von Größenverhältnissen ist nur ein untergeordnetes Motiv beim Differenzierungsvorgang, auch in der Kunstgeschichte (BB Apokalyptisches Erdbeben, mittelalterliche Darstellung, A 137): es kommt auf die relative Funktion z.B. zwischen Menschen und Häusern an, die den visuellen Sinn ergibt (ein menschlicher Kopf so groß wie ein Hausgiebel). "Der Raum ist topologisch, bevor er euklidisch wird" (Piaget); frühe Raumstrukturen befassen sich mehr mit qualitativen Beziehungen als mit Abmessungen. In der generellen Darstellungsstruktur von Epochen oder Kulturen kann die Bedeutung durch Größe repräsentiert werden, z.B. in der altägyptischen Kunst (BB "Ti auf der Nilpferd-Jagd Relief, um 2430). Auf der noch nicht differenzierenden Stufe aber ist Größe kein "Bedeutungsmaßstab". Die großen Menschenköpfe in Kinderzeichnungen bedeuten zwar auch, das Kopf und Gesicht als wichtige Organe wahrgenommen werden, aber wesentlicher ist der genetische Zusammenhang: ursprünglich steht eine Rundform für das noch undifferenzierte Ganze des menschlichen Leibes. Solche Figuren (BB A139) sind also keine Kopffüßler", der Leib ist nicht ausgelassen oder gar psychisch "verdrängt", sondern die Rundform ist Körper und Rumpf mit angesetzten Armen und Beinen im einfachsten Richtungscontrast.

Differenzierung der Dreidimensionalität. Die Wahrnehmung bildet vom Objekt einen 3-dimensionalen visuellen Begriff, u. zw. nach dem Konstanzprinzip ohne Bewußtsein von den perspektivischen Veränderungen der verschiedenen Netzhautprojektionen des Objekts. Die Methode der Darstellung des körperlichen Wahrnehmungsbegriffs auf der 2-dimensionalen Fläche folgt zunächst spontan den Anforderungen dieses Mediums, d.h. sie unterscheidet noch nicht zwischen 2 und 3 Dimensionen, die 2-dimensionale Darstellung bedeutet also noch nicht Flächigkeit, sondern die Konturlinie steht für die gesamte Körper-Oberfläche. (BB schematische Darstellung des Prinzips, A 142). Striche auf dem Kopfumriß bedeuten "behaarte Kopfhaut". Die umschlossene Fläche ist nicht Oberfläche, sondern das Körperinnere. Deshalb kann der Inhalt des Leibes sichtbar sein, nicht weil der Körper als durchsichtig vorgestellt wäre, sondern weil die Einschließung des Körperinneren im streng zweidimensionalen Medium nur durch eine Linie erfolgen kann Das gleiche Prinzip findet sich bei Naturvölkern (BB Tapa-Bemalung,

22

Sepik, Neuguinea): innere Organe und ein Kind im Mutterleib sind sichtbar. Die Zeichnung des Hauses (A 142) ist keine durchsichtige Vorderansicht und kein Querschnitt, sondern das 2-dimensionale Äquivalent des ganzen Haus-Körpers; die Konturlinien sind die Oberflächen des geschlossenen Hauses. Geschlossenheit kann immer nur nach den Bedingungen der gegebenen Dimensionen definiert werden, deshalb ist in der konsequenten Zweidimensionalität das Innere eines geschlossenen Objekts darstellbar.

Aber die Methode ist zweideutig. Die Teile des Gesichts z.B. liegen nicht im Kopfinneren,

sondern an der Oberfläche; zwei schräge Linien sind Arme und nicht ein Umhang, der den Körper umgibt. Elemente der Darstellung sind also Äquivalente von Körpern oder Ansichten der Außenseite von Körpern. Eine Kreislinie kann ein Ring, eine Scheibe oder ein Ball sein. Diese Mehrdeutigkeit führt zur Differenzierung. Aber von den drei Dimensionen des Raumes stehen im Medium der Fläche direkt nur zwei zur Verfügung. Das ergibt zunächst folgende Differenzierungsmöglichkeit: 1. die vertikale Dimension der Fläche kann benutzt werden für die Unterscheidung oben-unten, die horizontale für die Unterscheidung links-rechts. Das ergibt einen "vertikalen Raum". 2. Die zwei Flächendimensionen können benutzt werden zur Unterscheidung von Richtungen im Sinne eines Grundrisses: "horizontaler Raum". Die Zeichnung eines Kindes (BB nach Daucher, S. 127) zeigt eine Kombination beider Möglichkeiten: aufrechte Gegenstände erscheinen im "vertikalen" Raum, Straßen (wie in anderen Fällen auch Gärten, Tischplatten, Teppiche) benötigen zur direkten Darstellung den "horizontalen" Raum (alle Arten perspektivischer Projektion sind indirekte Darstellung). Bei dieser Kombination kann die Fläche im ganzen nicht mehr ein "vertikaler" Raum sein mit einheitlicher Unterscheidung der Richtungen unten-oben, links-rechts. Für jeden Gegenstand wird der entsprechende Punkt der Wegkrümmung "unten"; und auch die Kamine werden nicht auf die Gesamtrichtung der Häuser bezogen, sondern für sie sind die Dachschrägen "unten", und sie setzen sich dazu in deutlichen Richtungskontrast.

Im 2-dimensionalen "Vertikal"- Raum kann das Quadrat die Darstellung eines Würfels sein (statt dessen Vorderfläche). Das Verlangen nach vollständigerer Darstellung (z.B. um den Seiteneingang eines Hauses zu zeigen) führt zur Anfügung von zwei Rechtecken, weil perspektivische Verzerrung primär kein Wahrnehmungsbegriff ist. Das mittlere Quadrat ist jetzt nur noch Frontalfläche. Daß die Seitenflächen eine andere Richtung haben, kann direkt nicht mehr dargestellt werden, sondern nur indirekt durch eine Verzerrung. Eine solche Schrägheit bringt Tiefenwahrnehmung hervor, nach einer Wahrnehmungsgesetzlichkeit (das Parallelogramm wird als ein in die 3. Dimension gedrehtes Rechteck erfaßt, weil das die einfachere Gestalt ist). Nun ist das entstanden, was in der Kunstgeschichte fälschlich als "umgekehrte Perspektive" bezeichnet wird. Es ist nicht als eine "Umkehrung" der "richtigen" perspektivischen Projektion entstanden, sondern aus einer durch Differenzierung entwickelten Methode, im 2-dimensionalen Medium ein Darstellungsäquivalent für 3-dimensionale Körper zu schaffen.

Ist die Differenzierung bis zur "indirekten" Darstellung der 3. Dimension gelangt, so können verschiedene räumliche Bezugssysteme gebildet werden: isometrische Frontal- oder Winkelperspektive (parallele Tiefenlinien), Zentralperspektive (Fluchtpunktconvergenz). Jedes Bildraum-System begründet ein anderes Verhältnis zwischen Betrachter und Bild-

23
welt (d.h. zugleich ein anderes Weltverständnis und andere menschliche Verhaltensweisen), jedes eröffnet bestimmte Möglichkeiten der Bildstruktur und schließt andere aus (vgl. "Der Raum" in: Arnheim, Kunst und Sehen). - Unter diesem Gesichtspunkt wurden Bildraum-Systeme der Kunstgeschichte erörtert: Ostasien, Ägypten, Kretisch-minoische Kunst und schließlich Systeme der europäischen Neuzeit (seit der Renaissance). Das Verfahren der zentralperspektivischen Projektion ist nicht wahrnehmungs-"richtiger" als andere, es hat nur die Besonderheit, daß es dem optischen Vorgang der Netzhautprojektion im Auge und der Nachahmung dieses Vorgangs durch die Kamera-Linse entspricht. Wahrnehmung ist aber durchaus nicht ein passives Aufnehmen von Netzhautprojektionen, sondern ein produktiver Vorgang der visuellen Intelligenz, der kognitive Wahrnehmungsbegriffe bildet; und Darstellung ist stets ein die Wirklichkeit interpretierender

Vorgang. Es ist also falsch die erscheinungsbildlich-projektive Methode als die "realistische" gegen andere Methoden als "abstrahierende" zu stellen. Das projektive Verfahren ist eine mögliche Struktur mit spezifischen Mitteln darstellender Interpretation, nicht wirklichkeitsgemäßer oder visuell "richtiger" als andere. (Sie wurde analysiert in verschiedenen Verwendungsweisen an Beispielen der Malerei von Mantegna, Piero della Francesca, Leonardo, Tintoretto, Claude Lorrain, Vermeer, Chardin, de Chirico).

Die genetische Untersuchung des Darstellens bewährte sich auch in der Anwendung auf Plastik. In der Skulptur hat der Bildner von vornherein ein 3-dimensionales Medium in der Hand. Trotzdem beginnt das Darstellen auch hier mit der Unterscheidung einfacher Richtungs- und Dimensionsbeziehungen. Neolithische Idole von Troja und den Kykladen (BB A 154) stellen die Körper 2-dimensional dar: es gibt noch keine Seitenansicht als Bestandteil des Darstellungsbegriffs. Körperteile, die nicht in die Frontaldimension gehören, stehen rechtwinklig von der Fläche ab; das führt teilweise zu vogelähnlichen Menschenköpfen; andere Details sind nur eingeritzt. Die nächste Differenzierung führt zu der visuellen Konstruktion einer 3-dimensionalen Figur aus 4 Ansichten; die komplexe Kontinuität des Ganzen ist in der Archaik auf die Kombination einfacher Teile und Ansichten reduziert. Tiere an den Toren assyrischer Paläste (BB A 157) haben in der Vorderansicht 2 symmetrisch stehende Vorderbeine, in der Seitenansicht 4 gehende Beine. In einer Schrägsicht kann man also 5 Beine zählen. Aber diese Sicht ist hier darstellungsbegrifflich "ungültig", es kam auf die Vollständigkeit jeder Ansicht für sich an.

Eine Analogie zu diesem Verfahren findet sich in Flächen-Darstellungen von Indianerstämmen (BB A 108): sie lösen das Problem, charakteristische Seitenansichten und die frontale Symmetrie einer Tiergestalt gleichzeitig darzustellen, indem sie den Leib in zwei symmetrisch angeordnete Seitenansichten zerlegen, die sich nur in der Symmetrieachse, an der Nase, am Kopf oder am Schwanz berühren. Das System kommt offenbar der ornamentalisierenden generellen Struktur dieser Kunst entgegen. Es findet sich wieder in ostasiatischen Darstellungen und in der romanischen Plastik (BB Kapitell mit Fabeltier, um 1100, Civaux / Poitou): Der Baukörper legte die Zerlegung nahe: zwei Seitenansichten des Tierleibes an zwei Fronten des Kapitells, der eine Kopf an der Ecke. Die kunstgeschichtliche Bezeichnung "zweileibiges Ungeheuer" ist falsch; es handelt sich um die Bildung eines Darstellungsbegriffs für ein Fabeltier unter den Bedingungen, des gegebenen Mediums (Bauteil), und das Tier ist nicht als "zweileibig" dargestellt.

Die Gesamthematik wurde in zwei Richtungen erweitert: nach der systematischen und nach der historischen Seite, durch Erörterungen, über die ein späteres Skript referieren soll; u.zw. systematisch: Wahrnehmungstheoretische Untersuchungen über Topologie im visuellen Feld, über Raum, Bewegung und "archetypische" Symbolik; historisch: die Wende von der Neuzeit zur 1. Phase der Moderne ("Revolutionsarchitektur", Romantik, Goya); fundamentale Strukturfaktoren der Kunst eines Zeitalters (die "übergreifende Form" in der mittelalterlichen Architektur); die bildne-

24

rische Methode als Faktor der Strukturveränderung und die gesellschaftlichen und psychologischen Bedingungen (Beispiel: Ensor); Thematisierung der reproduzierten Konsumenten-Wirklichkeit (Warhol)..

Literaturhinweise

ARNHEIM, RUDOLF, Kunst und Sehen, Berlin (de Gruyter) 1965
ARNHEIM, RUDOLF, Anschauliches Denken, Köln (DuMont) 1972
DAUCHER, HANS, Künstlerisches und rationalisiertes Sehen, München (Ehrenwirth) 1967
METZGER, WOLFGANG, Gesetze des Sehens, Frankfurt 1953
HESS, WALTER, Grundfragen der Kunst, in: Die Kunst (Wissen im Überblick), Freiburg (Herder) 1972
HESS, WALTER, Das Problem der Farbe in Künstlerselbstzeugnissen, München (Prestel) 1953
HESS, WALTER, Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Rowohlt-TB 1956, 12. Aufl. 1972
HOFMANN, WERNER, Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit, Köln (DuMont) 1970
HETZER, THEODOR, Aufsätze und Vorträge, Leipzig/Köln (Seemann) 1957
ASSUNTO, ROSARIO, Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln (DuMont) 1963
SCHÖNE, WOLFGANG, Über das Licht in der Malerei, Berlin (Mann) 1954
GILOT, FRANÇOISE, Leben mit Picasso, München (Kindler) 1965
MATISSE, HENRI, Gesammelte Schriften, Zürich (Arche) 1955
BARR, ALFRED H., Matisse, New York (MMA.) 1951
KAHNWEILER, HENRI, Der Weg zum Kubismus, München 1920, 2. Aufl. Stuttgart 1957
FRY, EDWARD, Der Kubismus (dokumentarische Texte), Köln (DuMont) 1966
JÄHNIG, DIETER, Kubismus (Vortrag an der HfbK Berlin, demnächst bei DuMont)
GIEDION-WELCKER, CAROLA, Plastik des XX. Jahrhunderts, Stuttgart (Hatje) 1955
GIEDION-WELCKER, CAROLA, Constantin Brancusi, Basel/Stuttgart (Schwabe) 1958
HOFMANN, WERNER, Plastik des 20. Jahrhunderts, Fischer-TB 1958
KOLAKOWSKI, LESZEK, Die Gegenwärtigkeit des Mythos, München (Serie Piper) 1973