

Die Moderne als Herausforderung

Zum Wissenschaftsbegriff der Kunstgeschichte

Die Situation

Die Entwicklung der modernen Kunst und die Entwicklung der Kunstgeschichte als Wissenschaft haben sich nahezu im gleichen Zeitraum abgespielt: nämlich im wesentlichen während der letzten einhundert Jahre. Jacob Burkhardt beispielsweise, eine der wichtigsten Begründungsfiguren unseres Faches, gehörte zur Generation der sog. Impressionisten. Dennoch wird man kaum sagen können, daß diese Gleichzeitigkeit auch eine Zeitgenossenschaft gewesen wäre. Die Kunstgeschichte verstand sich meist als eine rückwärtsgewandte, als eine historisch-antiquarische Disziplin, wofür sie gute Gründe benennen konnte. Als Historie glaubte sie sich von der Kunstentwicklung der eigenen Zeit jeweils in Distanz halten zu *müssen*, um so entschiedener, als die künstlerischen Neuerungen mehr und mehr befremdeten und einen an der Tradition gewonnenen Kunstbegriff zu sprengen drohten. Inzwischen ist die Moderne ihrerseits in die Jahre gekommen, ist historisch, ja klassisch geworden und damit eigentlich in die Perspektive historischer Bearbeitung gerückt. Es zeigt sich aber nun, daß die jeweilige Abstinenz von der Kunst der eigenen Zeit nicht nur einen Berg historischer Materialien angehäuft hat, sondern daß ein Verständnis des Neuen an der Moderne mit dem alten Bewußtsein überhaupt nicht zu erreichen ist. Zwar gibt es in den letzten Jahren mehr und mehr Versuche, auch die Moderne zu *historisieren*. Die Versuche, sie zu *verstehen*, d. h. zu *aktualisieren*, stecken dagegen erst

in den Anfängen. Die Herausforderung der Moderne besteht daher in einer systematischen Aufgabe, sie zwingt zu einer Revision des Bewußtseins und d. h. einer Revision der Grundlagen unseres Faches. Es sei denn, wir würden uns mit der Rolle von Archivaren der Moderne begnügen. Tendenzen dazu liegen vor. Ich möchte ihnen mit Entschiedenheit widersprechen.

Es zeigt sich nämlich, daß die Herausforderung der Moderne nicht nur in der Nacharbeitung einer verdrängten Zeit besteht, sondern generell das betrifft, was man mit einem modisch gewordenen Ausdruck das Selbstverständnis unseres Faches nennen kann. Die Herausforderung anzunehmen, heißt eine Chance wahren, nämlich die Kunstgeschichte endlich in die Lage zu versetzen, die ungeheuer tiefe Verständnislücke zwischen den neuen Kunstwerken und dem Publikum zu verkleinern, wenn nicht zu schließen. Es hat den Anschein, als ob die häufig zitierte Krise der Kunst eine Krise der Rezeption und keine Krise der künstlerischen Produktion sei. An der Lebendigkeit der Kunstentwicklung fehlt es keineswegs, es fehlt an der Fähigkeit, diesem Leben verstehend zu entsprechen. Mehr noch: Die moderne Kunst hat in einem Maße die Grenzen unserer Erfahrungen, unseres Vorstellungsvermögens, unserer Sinnlichkeit und nicht zuletzt auch unserer Begriffe erweitert und verschoben, von dem wir bis zum heutigen Tage kein adäquates wissenschaftliches Bild besitzen, nicht zu reden von der Fähigkeit, damit selbstverständlich umgehen zu können. Die Chan-

ce der Kunstgeschichte besteht darin, aus der Gleichzeitigkeit mit der Moderne eine produktive und kritische Beziehung zu machen. Kriterien zu entwickeln, den gestörten Stoffwechsel zwischen dem in den Werken gespeicherten Erfahrungsgehalt und dem davon abgetrennten Betrachter wieder in Gang zu bringen. Was ihre Wirkungen anbelangt, ist es in vielem so, als wären die Kunstwerke der letzten Generation gar nicht entstanden. Sie sind zwar materiell da (in Museen, Büchern und Ausstellungen), aber so, als gehörten sie zu einer anderen Welt als der unseren.

Die wissenschaftliche Produktivität besteht nicht in einer neuen Spezialisierung, in der Begründung einer Art Zeitgeschichte in Analogie zur allgemeinen Historie, vielmehr besteht sie in der Möglichkeit eines revidierten Begriffes von Geschichte und darin, die Kunst ernst zu nehmen, d. h. ihren Erkenntnisgehalt zu akzeptieren und zu erschließen. Wir leben als Historiker nur dann in einem adäquaten Selbstverständnis, wenn wir beachten, daß die historischen Wissenschaften selbst historisch sind. Das hat man ihnen oft als Makel angekreidet. Positiv gewendet, heißt das jedoch, daß sich unser Gegenstand, die Kunst, in jeder Generation erneuert, und daß die Kunstgeschichte ihre Aufgabe darin hat, diese permanente Erneuerung ihres Stoffes als eine permanente Bereitschaft zur Revision ihrer Grundlagen aufzugreifen, um ihrem Ziel gerecht zu werden, nämlich die Erfahrung von Kunst in ihrer historischen Vielfalt zu erschließen. Ich schweige über die theoretischen Gründe, die für dieses Vorgehen sprechen, u. a. wäre die schlichte Forderung nach der Konsistenz unserer Begriffe zu nennen: Denn nur dann, wenn wir die Kontinuität und Diskontinuität der Geschichte und des Kunstbegriffes darlegen können, entsprechen wir sinnvollen Forderungen an ein wissenschaftliches Vorge-

hen. Es kann deswegen keine separate Geschichte der Moderne geben, sondern eine Geschichte der Kunst, welche die Moderne einschließt, und die nicht aus rätselhaften Gründen um 1850 oder 1900 vor dem weltgeschichtlichen Unfall eines „Verlustes der Mitte“ endet.

Diese Bemerkungen beschreiben andeutungsweise eine innerwissenschaftliche Diskussion. Sie hat aber darüber hinaus eine Bedeutung für den Stellenwert unseres Faches und der Kunst im Gespräch der Disziplinen untereinander und in bezug auf die Rolle der Kunstgeschichte im öffentlichen Raume der Zivilisation, in der wir leben. Wir wissen alle, daß diese Rolle nicht nur der Kunstgeschichte, sondern der Geisteswissenschaften, festliegt, festzuliegen scheint. Ein altes Schema erweist sich noch als bestimmend. Es teilt den kulturellen Bereich in zwei Kulturen, eine des Geistes und eine der Natur mit den jeweils beteiligten Wissensformen. Jedermann glaubt im Grunde zu wissen, was er von den Geisteswissenschaften erwarten darf, wozu sie gut sind und wozu sie nichts taugen, nämlich zur hoch bewerteten materiellen Reproduktion des Lebens. In einem Zeitpunkt, an dem sich eine Krise im Bewußtsein materiellen Fortschritts global abzeichnet, ist es nicht nur erlaubt, sondern notwendig, darüber nachzudenken, ob nicht die Funktion der Kunst und mit ihr der Kunstgeschichte einer Neubeurteilung fähig ist.

Materielle und geistige Kultur befinden sich weitgehend in einem Verhältnis gegenseitigen Ausschlusses. Auf diese Verdrängung der Phantasie und ihrer genuinen Logik aus dem Bereich ernstzunehmender Arbeit hat die Kunst schon sehr früh reagiert. Die Kunstgeschichte dagegen glaubte sich vielfach eine solche Reaktion ersparen zu können. Sie hat sich dadurch nur noch weiter an den Rand gerückt, sie hat eingestimmt in ihre Kom-

pensationsrolle. Polemisch, aber kaum karikierend gesprochen: Wenn die Kunst etwas ist, das *nach* der eigentlichen, Erkenntnis erweiternden Arbeit folgt, zum Ausgleich für deren Deformationen, dann ist auch die mit der Kunst befaßte Wissenschaft eine *Feierabendwissenschaft*. Sie trägt, so gut sie kann, zur gepflegten Unterhaltung bei, gehört letztlich in den Bereich der Hausmusik. So sehr man das schätzen mag: Kunst und Kunstgeschichte so zu *unterschätzen*, bedeutet die Verschleuderung von Erfahrungen und Einsichten (von Humanität), die wir uns – nicht nur um willen der Kunst selbst – sondern um willen eines entwickelten und sinnvollen Lebens *aller* nicht leisten können. Die Kunst hat gegenüber ihrer Verdrängung deutlich reagiert. Wie, wird zu zeigen sein. Es waren zumeist Gegenrealitäten, mit denen sie auf eine Welt von Apparaten, von Effizienz und Funktionalität antwortete, Gegenrealitäten, in denen die in der materiellen Zivilisation nicht entfalten Dimensionen menschlichen Lebens geformt werden, z. B. die ungestaltete Emotionalität, eine Wahrnehmung von Raum und Zeit außerhalb der physikalisch geprägten Modelle u. v. mehr. Wir wissen, nicht zuletzt auch durch die Wissenschaften selbst (z. B. Medizin), wie wichtig diese Dimensionen für eine Identitätsbildung und eine humane Realisierung der eigenen Möglichkeiten sind. In der Kunst haben sie stets ihren Ort behalten. *Haben sie das wirklich?*

Mit dieser Frage nähern wir uns der eigentlichen Demonstration, um die es geht, nämlich einem Versuch, an zwei Beispielen der Moderne den positiven Gehalt ihrer Herausforderung wenigstens zu skizzieren. Es ist keine theoretische Diskussion beabsichtigt, weil auch diese wiederum eine Abstraktion einschliesse, nämlich das Absehen von den konkreten, nachvollziehbaren Erfahrungen, die an modernen

Werken zu machen sind. An zwei Beispielen, einem aus der Frühzeit der Moderne und einem aus dem jüngst vergangenen Jahrzehnt, möchte ich die Erfahrungen kurz erläutern, um daraus dann einige Konklusionen für den Wissenschaftsbegriff der Kunstgeschichte zu ziehen.

Zwei Fallstudien:

I. Cézanne: Montagne Sainte Victoire

Das vorliegende Bild, die Montagne Sainte Victoire, Zürich/Kunsthaus (zwischen 1904 und 1906 entstanden), erscheint auf den ersten Blick nicht geeignet, jene Überforderung zu bestätigen, welche das Verhalten gegenüber neuer Kunst bestimmt, und die Negativität vor Augen zu führen, welche die Kunst als Antwort gegenüber einer fremden und lebensfeindlichen Realität gesucht hat. Es scheint noch eine Art Trost der Gegenständlichkeit zu enthalten, sich mit einer schön gebliebenen Natur zu befassen; man erkennt wieder: eine Landschaft – damit ist der Stachel der Fremdheit gezogen. Eine solche Reaktion ist berechtigt, aber sie bleibt leer. Sie weicht vor einer anschaulichen Arbeit zurück, einer Arbeit der Erkenntnis, die erst Auskunft zu geben vermag, welche Art von Deutung der Realität das Bild eigentlich bietet. Bestätigt der Künstler den Eindruck einer vorgewußten Gegebenheit, illustriert er mit dem Bilde, was wir im Grunde schon wissen? Leistet die Malerei eine gekonnte Variation von etwas bereits Erkanntem (dieser Landschaft), oder verfügt sie über eigene, nur ihr zugehörige Erkenntnismöglichkeiten? Eine Bestätigung des schon immer Gewußten liegt doch offenbar nur dann vor, wenn ich mich mit der kurzen Auskunft zufrieden gebe, die in der Angabe „Montagne Sainte Victoire“ besteht. Lasse ich mich dagegen auf



das Gemalte ein, bemerke ich merkwürdige Unstimmigkeiten, die aus einer sich vordrängenden Fleckenstruktur resultieren, lange bevor ich etwas wiedererkenne, stoße ich auf ein Gefüge von Farb- und Formelementen, die selbst wichtiger zu sein scheinen als das, was sie sichtbar machen. Sie verweisen auf sich selbst, mindestens in gleichem Maße, wie sie etwas bezeichnen. Betrachte ich gar jedes Element für sich, zeigt sich, daß es völlig die Auskunft darüber verweigert, was es meint. Das einzelne Element schweigt. Ein jeweiliges Grün oder Braun oder Ocker sitzt eher im Bilde wie das Muster im Teppich. Hinzu kommt, daß zwischen einzelnen der „tâches“ unbestimmte weiße Stellen auftauchen, als handle es sich überhaupt um eine unbeendete Arbeit. Die Abfolge einzelner Flecken ist dagegen geeignet, so et-

was wie einen Bereich von Natur zu verbildlichen: eine Wiese, einen Abhang oder dergleichen. Zudem bilden solche Sequenzen von Farbformen Geflechte, die das Bild als ein Gefüge stabilisieren, seiner Offenheit, der Tendenz der Auflösung, entgegenarbeiten. Cézanne meinte dazu gesprächsweise: „Das muß zugleich kreisen und sich gliedern“, die Struktur muß dicht und flüssig zugleich sein, Gleichgewicht halten und Bewegung fühlen lassen.

1. Sehen und Wiedererkennen

Was wir bislang getan haben, ist etwas sehr Einfaches: Wir folgten dem Sehen und nicht dem begrifflich orientierten Wiedererkennen. Befremdlich und der weiteren Klärung bedürftig erscheint die Existenz autonomer, aber bedeutungslo-

ser Elemente, die im Bildkontext als Durchgangsstationen eines sich herauskristallisierenden Bildsinns fungieren. Dieser Bildsinn, dessen Gehalt wir noch nicht kennen, resultiert in jedem Falle aus einer Aktion des betrachtenden Sehens, nämlich der geeigneten Verbindung der Farb-Form-Elemente zu einem Gefüge, das sich selbst meint und darin – rätselhafterweise – dann auch so etwas wie Landschaft vor Augen stellt. Zur Bedeutung gelange ich als Betrachter nicht durch den Vergleich des Dargestellten mit einem dem Bilde gegenüber äußeren Bezugsrahmen (der das Aussehen der Natur vorschematisiert), sondern durch einen Prozeß, der das Bild selbst als eine eigene Gesetzlichkeit auffaßt, die keiner bestehenden Welt nachgearbeitet ist, aber dennoch so etwas wie die Erfahrung von Natur einschließt.

Die Struktur des Bildes ist ein Gefüge aus vor-gegenständlichen Elementen: Jedes einzelne Element ist schlicht ein Farb-Form-Gebilde. Darin genügt es sich jedoch nicht, sondern seine eigentliche Bestimmung liegt darin, eine Matrix zu sein, aus der sich Bedeutung generieren läßt. Die durch die bildnerischen Mittel erzeugte Bildstruktur ist indifferent hinsichtlich der Ähnlichkeit mit etwas, was wir schon wissen (nämlich wie die Montagne Sainte Victoire ausschaut). Sie ist *vorgegenständlich*, d. h. aber auch, sie negiert und destruiert die herkömmliche Sicht auf Natur, die – so verschieden sie bei jedem von uns sich bilden mag – doch als ein Zusammenhang *von Gegenständen im Raum* beschrieben werden kann. Befindet sich dann Cézannes Bergkegel, das im Vordergrund erkennbare Haus nicht auch in einem, dem realen Raume nachgebildeten Raum? Unser Sehen gibt uns eine andere Antwort. Dingstrukturen ergeben sich aus dem flachen, teppichartigen Bildmuster, sie haben ihren Ort nicht *im Raum*, sondern in

einer die Bildebene erfüllenden Matrix bedeutungsleerer Einzelemente. Die Bild-Dinge erscheinen nicht in einem ihnen vorgeordneten Raum, sondern in einer Modulation von Farben und Flächenstücken, aus der sie sich allererst herausbilden. Wichtig ist an dieser Stelle nicht nur, daß sich damit die Räumlichkeit völlig verändert, sondern daß ich im Grunde das abstrakte (besser: vorgegenständliche) *Bildmuster* und den *Bildsinn* (Berg, Hang etc.) *zugleich und in einem wahrnehme*. Was den Raum anbelangt, so hat er die befremdliche Eigenschaft, nicht klar nach Nähe und Tiefe zu scheiden: Ich kann im Einzelfall gar nicht angeben, ob ein Element gegenüber einem anderen weiter vorn oder tiefer liegt, so wie ich es auf einem Teppich auch nicht vermag. Allerdings mit dem gewichtigen Unterschied, daß sich hier ein Raum eigenen Typs herausbildet, der fluktuiert, voller Ambivalenzen und Umkehrungen steckt, sich zugleich flach und tief erweist. Der Verzicht auf die stabilisierende und abschließende Kraft des Konturs ist dafür ein zusätzliches Indiz. Des weiteren kann ich nicht mehr sagen, daß sich die Raumstruktur von der Gegenstandsstruktur unterscheiden ließe (wie das für traditionelle Malerei weitgehend galt). Mit dem Raum bilden sich die Dinge heraus, mit seinen Fluktuationen verändern sie sich weiter.

2. *Natura naturans – natura naturata*

Wir haben es also mit einer Räumlichkeit zu tun, die wir empirisch so nie erfahren können, denn zu empirischem Raum gehören Mindestbestimmungen, wie die der Unterscheidbarkeit von Nähe und Ferne, von vorn und hinten, gehört der einheitliche Standpunkt, die Möglichkeit, Ding und Raum auseinanderhalten zu können. Cézanne ermöglicht uns eine Erfahrung, die ich überhaupt nur machen kann, wenn

ich mich auf dieses Bild einlasse, eine Erfahrung, die uns nur die Malerei zu erschließen vermag. Es wäre auch ganz unzureichend, diese Erfahrung nur als Störung unserer Alltagswahrnehmung zu beschreiben, denn erkennbarerweise repräsentiert das Bild ja nichts Ungefähreres oder Verkehrtes. Es ist selbst in einem hohen Maße präzise, zeigt seinerseits das *Ganze einer Wirklichkeit*, das, worin sie Bestand hat (die Ordnungsfaktoren) und das, woraus sie entsteht (die Bewegungsfaktoren). Die reale Dingwelt ist nicht zu einem illusionären Phantom verdünnt. Sie hat eine eigene Festigkeit, einen eigenen Bau, von dem Rilke sagte – übrigens einer der ersten, die Cézannes künstlerische Eigenart und ihre fundamentale Bedeutung durchschauten – diese Bildlichkeit sei „einfach unverteilgbar in ihrer eigensinnigen Vorhandenheit“. Alle Bilder Cézannes bekunden, obwohl ihre Motive der Umwelt (in diesem Falle der Landschaft der Provence) entnommen sind, eine Unberührbarkeit und den Bereich genuiner Erfahrungen. (So gesehen, ist die Antwort Cézannes auf das 19. Jahrhundert radikal. Sie reicht weiter als eine oberflächlich sozialkritische Malerei oder eine Malerei, die durch direkte Appelle, durch Themen wirken möchte).

Wir sind dabei, dieses Genuine ein Stück weit zu klären. Zu ihm gehören weitere Qualitäten, die ich kurz andeuten möchte. Wir sind gewohnt, sehend Eigenschaften der Dinge an ihrer Oberfläche abzulesen, z. B. den Glanz auf der plastischen Gestalt einer Frucht. Diese Qualität, wie alle anderen, kommen *an* den Dingen vor. Die neuzeitliche Philosophie hat dafür seit Descartes die Unterscheidung zwischen primären und sekundären Sinnqualitäten eingeführt, solchen, die Meßbares betreffen (Gestalt, Ausdehnung, Gewicht) und solchen der nicht fixierbaren Sinnlichkeit (wie Glanz, Farbigkeit, Hell-Dunkel usw.).

Den Vorrang der unwandelbaren Gestalt vor dem Erscheinungshaften an ihr, dem eigentlich Sinnlichen, hat auch eine wichtige Traditionslinie der Malerei seit der Renaissance akzeptiert. Cézanne trennt sich von diesem Konzept einer Unterscheidung eines festen Dinges von seinen Eigenschaften. Man kann diese Differenz überhaupt nicht mehr in Anschlag bringen.

Eigenschaften repräsentiert er nicht, sondern er veranschaulicht sie im gleichen Maße aus der vor-gegenständlichen Bildstruktur. Das grüne Licht der Ebene oder die blau-violette Erscheinungsqualität von Berg und Himmel sind ebenso primäre Qualitäten wie alles andere. Mehr noch, Cézanne malt überhaupt nicht mehr die Oberfläche von Dingen, weil er Dinge nie von den Elementen trennt, denen sie ihre Erscheinung verdanken. Er malt deswegen aber auch nicht das Innere von Dingen, gewissermaßen mit Röntgenblick. Die für unseren Erkenntnisbegriff fundamentale Unterscheidung von Außen und Innen wird wohl ein erstes Mal in der Moderne insgesamt hinfällig. Die für unsere theoretische Tradition wie für unseren alltäglichen Erfahrungshaushalt konstitutive Unterscheidung von Schale und Kern, von festem Ding und wechselnden Eigenschaften verschwindet. Eine Veränderung von Eigenschaften würde in Cézannes Natur eine Veränderung des gesamten Gefüges mit sich führen; für den Bereich der Empirie eine ganz unmögliche Annahme, die in diesen Bildern Realität gewinnt. Bewegung, wie man sie aus dem Motiv von Landschaften sonst ablesen kann (beispielsweise aus der Relation von Wolken zu Land, aus der Gestalt von Bäumen udgl.), Bewegung ist hier auch kein zeitlicher Vorgang zwischen Dingen und damit im *Raum*, sondern sie ist ein Vorgang, der sich als Relationsbildung zwischen vorgegenständlichen Elementen

herausgestaltet hat. Mit der Zeitstruktur, die der Betrachter im Sehen aufnimmt, bildet sich der Bildsinn insgesamt heraus, sie ist ein konstitutives Ereignis, eine Spannung, die das ganze Bild erfüllt, und keine Ortsbewegung zwischen bereits vorhandenen Dingen.

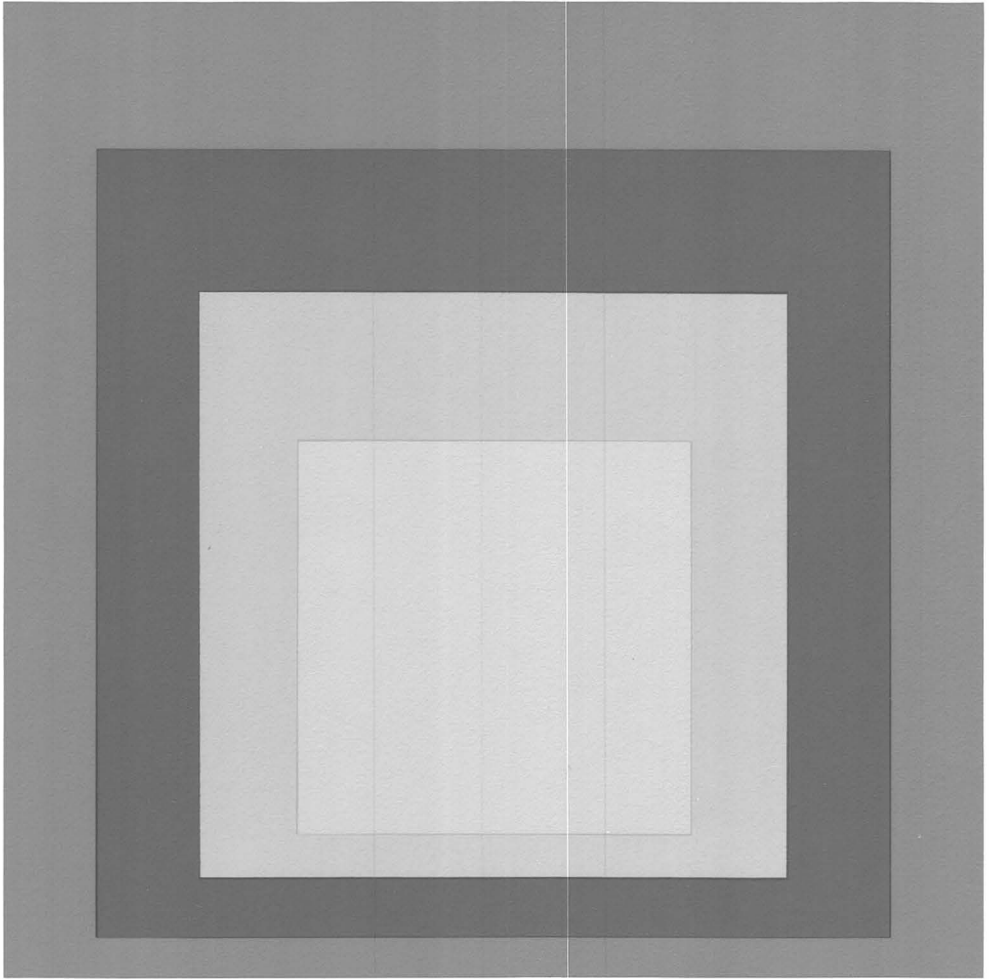
Zeit bekundet sich nicht als nachträgliches Ereignis in einer fertigen Bildkonstellation, sondern als vorgängige Konstituante, als ein Ereignis in dem, was wir die "Matrix" nannten. Cézannes Bilder sind so gesehen immer (und unabschließbar) dabei, ihren Bildsinn auszubilden, sie enthalten den morgendlichen Charakter einer Weltenfrühe, in der sich das Sich-bilden der Dinge ereignet, das Licht, in dem die Dinge erst ans Licht treten. Dieses Licht hat natürlich nichts mit einer jeweiligen Tageszeit zu tun: Es bedeutet nicht, die Montagne Sainte Victoire am Morgen, vielmehr handelt es sich um das Licht einer Schöpfung, die dem Bild selbst angehört, insofern es das Potential seines Bildsinns und diesen Bildsinn *zugleich* enthält.

Landschaftsbilder sind Naturdarstellungen. Man glaubt zu wissen, was damit gemeint ist, wenn man sie sieht. Sicherlich ist dieses Wissen auch gegenüber traditionellen Landschaften sehr brüchig, für Cézanne um so mehr. Fragen wir uns nun, was der genuine Erkenntnisgehalt dieses Bildes ist, inwiefern hier Malerei ein eigenwertiges Erkenntnisorgan darstellt, dann muß eine Antwort darauf gegeben werden, was in diesem Bilde die Beschaffenheit von Natur ausmacht. Sie ist mit dem, was wir gemeinhin dafür halten, ganz unvergleichbar. Denn weder ist sie die Summe der Dinge noch die Summe der z. B. physikalischen Kräfte, die zwischen Dingen wirken, auch nichts Meta-physisches hinter der Dingwelt, sondern sie ist der Prozeß einer Entstehung von Gegebenheiten, und zwar so, daß ich zugleich und unabtrennbar voneinander das Entstehen

und das Existieren der Dinge wahrnehme. Die Formel von einer *natura naturans*, die zugleich *natura naturata* ist, wurde dafür gebraucht. Freilich ist sie, wie Formeln meist, nur dann etwas wert, wenn ich sie nicht für die Sache halte, sondern für einen Hinweis. Denn das Zugleich-Sein von *natura naturans* und *natura naturata* kann ich konkret nur erfahren, wenn ich mich auf den anschaulichen Vorgang konzentriere, den mir das Bild anbietet, ich habe diese Erfahrung nur im Medium der Malerei. Cézannes Natur wäre demnach eine solche, in der Sein und Werden identisch gesetzt sind und als diese Identität unmittelbar erfahren werden können. Wo, in der sog. empirischen Realität, wo in den Wissenschaften, so kann man fragen, ist diese Erfahrung konkret so zu machen?

II. Josef Albers: Hommage to the Square

Cézanne als Modellfall für unsere Überlegungen zu wählen, ist auch von der Rolle her gut begründet, die er für die weitere Entwicklung gespielt hat. Der Sache nach ist klar, daß die Thematisierung der autonomen Bildstruktur unmittelbar zu dem führen mußte, was man die Abstraktion genannt hat. Cézanne ist so zu einem der Väter der Moderne geworden über längst gut beschriebene Stationen wie den Kubismus, die sog. Fauves (z. B. der frühe und der späte Matisse) bis zur entschieden abstrakten oder konkreten Malerei der verschiedensten Ausprägungen. Dies nachzuweisen kann hier nicht meine Aufgabe sein. Es genügt, sich die Konsequenz der Bilderfahrung in Cézannes Montagne Sainte Victoire vor Augen zu halten, um zu einer inzwischen fast ebenso klassischen Position überzugehen, die jetzt ohne Gegenstandssubstrate arbeitet und wie sie in der monumentalen Bilderserie der „Eh-



rungen an das Quadrat“ von Josef Albers vorliegt. Diese Serie ist zwischen 1950 und 1975 in vielen Formulierungen entstanden, aus denen ich eine auswähle.

Auch hier wählen wir den gleichen Zugang über die Arbeit des Sehens, die uns über den toten Punkt einer Verweigerung hinwegführen soll, die das Bild gegenüber den Sinnerwartungen des Betrachters zur Geltung bringt. Diese Verweigerung formuliert sich z. B. darin, daß der Betrachter nichts weiter zu erkennen glaubt als eine Spielerei mit Farben und Formen (langweilig dazu). Von Erfahrungen oder Erkenntnissen, wie kann hier überhaupt davon gesprochen werden?

Es geht wiederum nicht darum, eine möglichst facettenreiche Interpretation zu liefern und das Bild in seiner ganzen Komplexität auszudeuten. Es geht um etwas viel näher Liegendes: nämlich die Komplexität des Bildes überhaupt zugänglich zu machen, zu zeigen, daß so etwas wie Erfahrungen ermöglicht wird.

Jeder Betrachter kann zunächst eine einfache Unterscheidung nachvollziehen: Er kann das Bild als eine Sache betrachten (dieser Größe, dieses Formgefüges, dieser Farbmaterie etc.), und er kann auf die *Wirkung* achten, die aus diesen sachlichen Voraussetzungen entspringt und mit ihnen *nicht identisch* ist. Diesen Widerspruch zwischen Bildfaktum und Bildwirkung zu *sehen*, bedeutet einen entscheidenden ersten Schritt auf dem Wege zur Bilderfahrung. *Wie* sehe ich den Widerspruch, und *warum* ist er von Bedeutung? Dazu genügt kein bloßes Umherschauen auf den Bildern. Ich muß mich vielmehr einer Anstrengung unterwerfen, nämlich meinen Blick auf das Zentrum des Bildes richten und ihn dort stillstellen und konzentrieren. Diesem fixierten Auge öffnet sich eine Merkwürdigkeit. Was eben noch *Sache* war: Nämlich diese bestimmte Farbfolge, in dieser Anordnung ineinan-

dergeschachtelter Formen, beginnt sich zu bewegen. Die einzelnen Farbfelder gehen ineinander über, bilden virtuell zylindrische Formen. Die starre und flache Ebene des Bildes und die Sequenz der Quadrate können anschaulich nicht als *eine* Gegebenheit festgehalten werden. Sie treten in einen Widerspruch, der sich in Bewegungsimpulsen verrät. Der Widerspruch bedeutet, daß die scheinbar feste Ebene des Bildes zu pulsieren vermag, daß sich die schematische Eindeutigkeit der Bildgeometrie konkav und konvex verändert, Verhältnisse zustande bringt, die den konstruktiven Bildkalkül (diese Geometrie der Quadrate) dementieren. Das Konstruierte bzw. Geometrische erweist sich auf eine intrikate Weise lebendig und bewegt. Die virtuellen Vertiefungen, Zylinderformen, Ausbuchtungen sind dabei stets an eine zeitliche Verlaufsform gebunden. Ich besitze diese Wahrnehmungen nur im Verlauf, die Zeit erweist sich als Raum, der Raum als Zeit.

Zeitraum oder Raumzeit: Beide Ausdrücke umschreiben nur die Identität, die im Blick erfaßt werden kann. Eine *Identität*, die freilich von der bei Cézanne erreichten in ihren konkreten Bedingungen denkbar verschieden ist. Es gehört zu den initialen Erfahrungen, die man gemacht haben muß, wenn man diese Bilder verstehen will: daß unter dem ruhig gestellten, starrenden Auge sich die Farbe plötzlich zu bewegen beginnt, lebendig wird, als sei sie selbst ein Lebewesen. Ist sie denn in Wahrheit nicht ein Lebewesen? Schon an Cézannes Bild konnten wir die plasmaartige Qualität des Bildgefüges beschreiben, aus der sich der Bildsinn ausdifferenziert (in Analogie gleichsam zum Protoplasma, aus dem sich das organische Leben herausbildet). Man muß an diesen Punkt gelangt sein, das selbständige Leben der Farbe zu erfahren, um zur Faszinationskraft dieser Bilder und ihrem Erfahrungs-

gehalt überhaupt einen Zugang zu finden. Daß die physikalisch *tote* Farbe durch das Bild umspringt in *anschauliches* Leben, das versteht sich weder von selbst noch hat es etwas mit Formalismus, Sinnleere oder ästhetischer Dekoration zu tun. Es ist auch etwas anderes als Augentrug, denn ich sehe *Bildfaktum* und *Bildwirkung* zugleich, die Bedingungen der Veränderung wie die Veränderung selbst sind in einem wahrnehmbar. Das hat mit optischer Illusion jedenfalls nichts zu tun. Eher ist es eine Art Rätsel oder Paradox, in dem aber die eigentümliche Erkenntnisbedeutung dieser Malerei liegt. Um diese Erfahrung zu machen und in dieser spezifisch sinnlichen Qualifikation, dazu brauchen wir die Malerei. Metaphorisch gesprochen: Das Bild macht mir erfahrbar, wie Totes lebendig wird (das Pigment in Farb- und Formbewegung übergeht) – ich glaube, dieses Faktum künstlerischer Tätigkeit ist in seiner Bedeutung keiner besonderen Würdigung mehr bedürftig. Wo sonst wären Menschen so mächtig und in gleichem Maße so bei sich selbst und bei der Realität wie hier?

Schlußfolgerungen

Wir waren davon ausgegangen, auf die Herausforderung der Moderne zu reagieren, möglicherweise eine produktive Antwort der Wissenschaft zu finden. Wie wirkt sich der Zwang zur Überprüfung unserer Erkenntnisvoraussetzungen aus, und in zweiter Linie: Worin besteht die Bedeutung der in der Kunst enthaltenen Erfahrungen? Die erste Konklusion läßt sich aus einer Reflexion auf das ziehen, was wir in der Analyse der beiden Bilder dem Ansatz nach schon getan haben. Ich muß diese Ergebnisse in sehr verkürzter Form beschreiben und fasse sie in zwei Punkten zusammen:

1. Die Kunstgeschichte hat ihr Ziel nicht primär in der Vermehrung von Wissen. Die Sicherung aller Daten ist eine vorbereitende Arbeit, als solche notwendige Voraussetzung. Das Ziel dagegen besteht in der Klärung, Darlegung und Freisetzung der Erfahrungsprozesse und der Erkenntnisstrukturen, welche die Werke beinhalten. Sie muß dem Leben und dem Sinnüberschuß der Werke entsprechen, ihn nicht begraben. Den Stoffwechsel zwischen Erkenntnisangebot und dem Erkennenden in Gang bringen und ihn als einen jeweiligen, das heißt als eine Gestalt der Historie, beschreiben. Dieses dynamische Element beschreibt übrigens auch die englische Wissenschaftsbezeichnung des „Criticism“ (im Unterschied zu „Science“).

2. Die Kunstgeschichte kann nicht davon ausgehen, daß es außerhalb der Kunstwerke einen festen und eindeutigen Referenzrahmen gibt, von dem aus sich der Sinn der Werke erschließt. Die ausschließliche Rückführung der Bilder auf bildexterne Bestimmungen ist ein reduktionistisches Konzept, welches den Kunstcharakter und damit den Erkenntnisgehalt unterbietet. Nach einem solchen Konzept wäre die Kunst „in Wahrheit“ nichts anderes als ein Bild der sozialen Lage, einer geistesgeschichtlichen Situation oder der Neurosen ihres Verfassers. Kunst ist nicht Spiegel der Geschichte, sie illustriert nicht, bildet nicht ab, sondern ist ihrerseits ein Erkenntnisorgan. Als solches (mit jeweils eigener Logik und eigenen Regeln) ist das Kunstwerk Bestandteil der Geschichte. Kunst ist auch historisch gesehen eine produktive Antwort auf Realität, nicht ihr Reflex. Das schließt eine Umakzentuierung gängiger Interpretationsverfahren wie z. B. Ikonografie, Sozialgeschichte u. a. ein. Schließlich bedeutet es auch (davon konnte hier gar nicht die Rede sein) einen verbesserten Zugang zur Kunst der

sog. Tradition. Auf die andere Frage nach der Bedeutung des Erkenntnisgehaltes der Kunst für unsere Kultur möchte ich jetzt nicht eingehen (sie erforderte zusätzliche Überlegungen). Wohl aber können wir uns ein schwieriges, letztlich vielleicht aber realistisches Ziel setzen: den Er-

kenntnisgehalt und die Erfahrungen der Kunst in das Gespräch einer gespaltenen Kultur wieder einzuführen. Die Ausbildung zu einer optischen Kultur – an der Kunst – könnte sich als ein Beitrag dazu erweisen. Keine Frage, daß wir eine solche Kultur des Auges nötig haben.

In eigener Sache

Entgegen der bereits an die Mitglieder der Gießener Hochschulgesellschaft versandten Vorankündigung wird das Sommerfest in Rauischholzhausen nicht am 22. Juni, sondern am 6. Juli 1985 stattfinden.

Gießener Hochschulgesellschaft