

Dr. Martina Sauer

Beschreiben - Benennen - Deuten

Vom Wahrnehmen zum Verstehen aus kunstwissenschaftlicher Sicht

Als Kunstwissenschaftlerin übernehme ich für mich die Wahrnehmung eine herausragende Aufgabe. Sie ist *die* Voraussetzung für mein Arbeiten. Sie ist der Boden für jede Analyse. Ohne Wahrnehmung keine Reflexion. Die Reflexion ist dabei für mich die Ebene, in der das Verstehen des Kunstwerks einsetzt. Zum Verstehen zu gelangen, sehe ich als eine wesentliche Aufgabe. Für ein besseres Verständnis würde ich daher gerne die Horizonte von Wahrnehmung und Reflexion durch die von Wahrnehmung und Verstehen erweitern. Genau besehen würde ich diese Bestimmungen zudem in die aktive Verbform übertragen, im Sinn von *wahrnehmen* und *verstehen*. Sie beschreibt m.E. viel präziser den engen Zusammenhang und zugleich den Vorgang, aus dem heraus Verstehen stattfinden kann: als Prozess. Vor diesem Hintergrund übernehme das Wahrnehmen als Ausgangspunkt für Verstehen eine herausragende Stellung.

Methodisch gesehen wird die Bestimmung des Verhältnisses von Wahrnehmung und Reflexion und weiter von Wahrnehmen und Verstehen als Vorgang für mich grundlegend. Im Nacheinander von „Beschreiben – Benennen – Deuten“ lässt sich der methodische Ansatz greifen. Diese Differenzierung ermöglicht es, deutlich auf die Unterschiede von Beschreiben und Benennen und schließlich Deuten abzuheben. Denn bevor ich überhaupt benenne, was ich sehe - wozu meiner Erfahrung nach jeder voreilig neigt - gilt es zunächst zu beschreiben, mit welchen Mitteln, wo, wie und was dargestellt ist. Zur Orientierung und Disziplinierung des Sehens bediene ich mich auf dieser Ebene der kunsthistorischen Kategorien von *Farbe, Form, Raum, Körper und Komposition*. Im Spannungsfeld dieser Kategorien und im Zusammenspiel mit den benennbaren Aspekten zeigt sich, wie ein Bild aufgebaut ist, welche Elemente dem Künstler wichtig, welche unwichtig waren und welche Konsequenzen dies für den Bildsinn hat. Bei dieser Vorgehensweise wird zudem deutlich, wie konkret die Bildanlage das Auge des Betrachters leitet und dergestalt das eigene Sehen an der Sinnbildung teilhat. Diese Prozesse zu beschreiben und auszuwerten, sehe ich als eine wertvolle und fruchtbare Aufgabe an. Gerade für den Weg in die Abstraktion an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert wird das „verschobene“ Verhältnis der einzelnen Bildkategorien und damit das Nachvollziehen der „neuen“ Bildanlage für das Bildverständnis und damit für den Sinn des Bildes und für den Betrachter, der diesen sehend erfährt, erhellend.

Die Anregung in dieser Entschiedenheit zwischen Beschreiben, Benennen und Deuten zu unterscheiden geht für mich im Nachhinein betrachtet erstaunlicherweise zunächst unmittelbar auf den bedeutenden kunsthistorischen Forscher Erwin Panofsky zurück, der zwischen „vorikonographischer“ (Phänomensinn), „ikonographischer“ (Bedeutungssinn) und „ikonologischer“ (Wesenssinn) Betrachtungsweise unterschied.¹ Das dieser mit seinen Untersuchungen im Feld der Ikonologie einen anderen Schwerpunkt setzte, zeigen seine Schriften. Dennoch eröffnete mir gerade die wörtliche, genaue Anwendung dieser Prinzipien neue unverhoffte Horizonte, die sich letztlich ebenfalls in allen drei genannten Bereichen als fruchtbar erweisen können, auch wenn der Weg dorthin ein ganz anderer ist. Dieser andere Weg setzt unmittelbar an der Beschreibung an. Auf dieser Ebene, wie oben angedeutet, spielt

¹ Vgl. Erwin Panofsky, Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst (1932) und Erwin Panofsky, Ikonographie und Ikonologie (1955), in: Ekkehard Kaemmerling (Hrsg.), Bildende Kunst als Zeichensystem 1, Ikonographie und Ikonologie, Theorien, Entwicklung, Probleme, Köln 1984³ (1979), S. 185-225.

die Entscheidung eine grundlegende Rolle welcher Ausdrucksmittel sich der Künstler bedient (Materialien, seien es Farben, Stein, Ton, Video, Objekte), wo (Träger, sei es Leinwand, Papier, Naturraum, usw.), wie (pastos, transparent, grob, fein, usw.) und zu welchem Zweck dieser sie einsetzt (Form, Raum, Körper). Mit ihnen organisiert der Künstler die Bildanlage (Komposition). Zugleich leiten sie die Wahrnehmung an und vermitteln im Zusammenspiel eine charakteristische Ausdrucksbewegung sowie im Zusammenhang mit den wiedererkennbaren, benennbaren Elementen eine bestimmte Ausdrucksgestalt.

Diese differenzierte Beschreibungs- und zugleich Wahrnehmungsebene könnte mit Panofsky auch als Stil auf der Ebene des Phänomensinns festgehalten werden². Wobei Panofsky ausdrücklich von einer formalen Betrachtungsweise absieht, „deren“, wie er selbst sagt, „Analyse uns hier nicht weiter beschäftigen kann“ und entsprechend „nur“ zwischen „Sach-Sinn“ (Benennbarem) und „Ausdrucks-Sinn“ (Charakteristikum) unterscheidet.³ Unterstützend wirkte darin, zunächst alle „Vorurteile“ und damit meine ich in diesem besonderen Fall das vorschnelle und damit abschließende „Benennen“ möglichst hinten anzustellen, die Auseinandersetzung mit dem „Wirkungsgeschichtlichen Bewusstsein“, wie es Hans Georg Gadamer in „Wahrheit und Methode“ (1960) herausarbeitete.⁴ Einen weiteren Baustein dafür, den Anteil der Wahrnehmung des Betrachters bei der Sinnbildung ernst zu nehmen, eröffneten die kunsttheoretischen Forschungen von Max Imdahl („Ikonik“⁵), Gottfried Boehm („Geschichte des Sehens“⁶) und Michael Bockemühl („Ästhetische Theorie als anschauende Praxis“⁷). Insbesondere die zahlreichen Bildbetrachtungen mit Michael Bockemühl haben das Sehen von Kunst und den Anteil des Betrachters daran offen gelegt. Meine Doktorarbeit zu „Cézanne, van Gogh, Monet - Genese der Abstraktion“ spiegelt die Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Positionen wider. Gerade die Begegnung mit den Werken der Künstler eröffnete mir, dass Verstehen ohne Wahrnehmen nicht möglich ist.

² Ebda. S. 217: „Obgleich wir meinen, wir identifizieren die Motive auf der Grundlage unserer reinen und einfachen praktischen Erfahrung, lesen wir in Wirklichkeit das „was wir sehen“, entsprechend der Art und Weise, wie Gegenstände und Ereignisse unter wechselnden historischen Bedingungen durch Formen ausgedrückt werden. Indem wir das tun, unterwerfen wir unsere praktische Erfahrung einem berechtigendem Prinzip, das man die Stilgeschichte nennen könnte.“. Vgl. hierzu ferner S. 223.

³ Ebda., S. 186-188 u. S. 210, Zitat S. 187.

⁴ In „Wahrheit und Methode“, Tübingen 1975⁴ (1960), S. 283-284, legt Gadamer dar, dass die Wirklichkeit der Geschichte nicht aus Objekten der Überlieferung besteht, sondern mit Bezug auf die bildende Kunst (M.S.) in der Einheit von Kunstwerk und Betrachter, beziehungsweise von Wirklichkeit und Künstler im Verstehensprozess zu finden ist. Nach Gadamer ist so das Verstehen selbst die Wirklichkeit der Geschichte, die sich als „Wirkungsgeschichte“ auszeichnet. Derart grenzt sich Gadamer deutlich von einem rein „historischen Bewusstsein“ ab, in der von den eigenen Vorurteilen, den Autoritäten und Traditionen abstrahiert wird (vgl. S. 256-261) und besteht auf die Rezeption und Reflexion derselben als Vorstruktur des Verstehens (vgl. hierzu S. 250-283).

⁵ Vgl. u.a. Max Imdahl in: Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur, München 1979, S. 14-15. S. 15: „Der ikonischen Betrachtungsweise oder eben der Ikonik wird das Bild zugänglich als ein Phänomen, in welchem gegenständliches, wiedererkennendes Sehen und formales, sehendes Sehen sich ineinander vermitteln zur Anschauung einer höheren, die praktische Seherfahrung prinzipiell überbietenden Ordnung und Sinnkomplexität.“

⁶ So vermerkt Gottfried Boehm im Zusammenhang mit Monet in: Bild und Zeit, in: Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, hrsg. von Hannelore Paflik, Weinheim 1987, S. 1-23, S. 22: „Er (der Betrachter, M.S.) ist veranlasst, jenen Simultan- und Sukzessionsaustausch in Gang zu bringen. Jede einzelne Farbspur wird vor dem Hintergrund des Ganzen zur Auslegung einer Struktur, die sich im Prozeß der Zeitigung enthüllt wie verhüllt.“

⁷ Vgl. Michael Bockemühl, Die Wirklichkeit des Bildes, Bildrezeption als Bildproduktion. Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael, Stuttgart 1985, S. 68-97. Am Beispiel von Rothko schreibt Bockemühl, S. 48: „Wie kann, (...) das gewordene Form- und Farbgebilde als ein Werdendes erscheinen? Es ist der Prozeß des Anschauens selbst, aus dem allein Bewegung hervorgeht, in dem sich Bewegung beruhigt; es ist das Anschauen, das sich Form und Farbe erbildet und sie wieder verliert, um sie neu zu bilden. Hier erweisen sich Erscheinen und Erschauen als identisch: das Erscheinen ist das objektivierte Erschauen, das Erschauen das subjektivierte Erscheinen.“

Methodisch, kunsthistorisch und kunsttheoretisch musste ich dabei z.T. neue Wege beschreiten.⁸ Das gemeinsame Betrachten und Analysieren und Reflektieren, bzw. Verstehen von Werken, sei es mit Künstlern, mit Stufu- oder B.A.-Studenten oder anderen Interessierten eröffnet dabei sowohl mir als auch - so hoffe ich - allen anderen bekannte, aber auch neue Sinnhorizonte von Kunst. Diese wirken sich sowohl auf das Bild als ein gestaltetes, den konkreten Bildinhalt, die Zeit, in der es entstanden ist und den Betrachtenden selbst aus.

Ursprünglich erschienen in: Studium fundamentale, Die Semesterzeitung im Sommersemester 2005, 14.04.05-07.07.05, Universität Witten-Herdecke, S. 15, ergänzt um Anmerkungen.

ART-Dok –Publikationsplattform Kunstgeschichte
URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2013/2316>
URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-23167

⁸ Vgl. Martina Sauer, Cézanne, van Gogh, Monet. Genese der Abstraktion, Bühl 1999, S. 9-14 (Fragestellung und Ausgangsthese: Das Bild als ein energetisches System), S. 110-157 (Herleitung: Vom Wechsel des Betrachterstandpunktes: Vom 'Sehen' zum 'Erfahren' der Bilder), S. 157-200 (Konsequenzen und Schlussfolgerungen: Genese der Abstraktion: Wandel in der Auffassung von Bild und Inhalt sowie der Funktion des Betrachters)