

The background of the cover is a reproduction of the painting 'Rain, Steam, and Great Railway Bridge' by the English Impressionist painter J.M.W. Turner. The painting depicts a steam locomotive crossing a railway bridge over a river in a hazy, rainy atmosphere. The brushwork is visible and expressive, with a palette dominated by blues, greys, and earthy tones. The sky is filled with soft, white clouds, and the water below reflects the light and steam. The overall mood is atmospheric and somewhat somber due to the weather conditions.

Martina Sauer

Cézanne - van Gogh - Monet
Genese der Abstraktion

© 2014

Zitierfähige Ausgabe mit geringfügigen Abweichungen im Satz zur Originalausgabe von 1999/2000

[07.04.2014]

Zitierfähige URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte//2573>

Dr. Martina Sauer M.A.

Wörthstr. 1

D-77815 Bühl / Baden

Tel. +49 (0)7223/900089

Email: ms150@web.de

Fachportal für Geschichtswissenschaften:

<http://www.clio-online.de/forscherinnen=1736>

Virtuelles Institut für Bildwissenschaft:

<http://www.gib.uni-tuebingen.de/mitarbeiterlistenname/userprofile/ms150>

ISBN-10: 3000047646

ISBN-13: 978-3000047640

Alle Rechte, insbesondere die der Übersetzung in andere Sprachen, vorbehalten.
Kein Teil dieses Buches darf ohne die schriftliche Genehmigung der Autorin in irgendeiner Form – durch Fotokopie oder irgend eines anderen Verfahrens – für kommerzielle Zwecke reproduziert werden.

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades

an der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel

Fachbereich Kunstwissenschaft

Betreuer: Prof. Dr. Gottfried Boehm

Zweitgutachter: Prof. Dr. Michael Bockemühl

VORWORT

Die vorliegende Dissertation entstand aus einer Reihe von Fragen, die die Genese der Malerei zur Abstraktion betreffen: Was hat sich an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert grundlegend geändert, so daß der Weg in die Abstraktion beschritten wurde? Wo liegen die Ursprünge für diese Entwicklung? Vermitteln abstrakte Bilder überhaupt noch Sinn und wenn ja, welchen? Antworten auf diese und weitere Fragen erhoffte ich mir durch die Beschäftigung mit den Bildern von Cézanne, van Gogh und Monet, die neben anderen als die entscheidenden Wegbereiter der Moderne gelten. In der Frage nach dem Verhältnis von Bild und Betrachter konkretisierte sich für mich dieses Anliegen. Denn durch die Reduzierung der bildnerischen Mittel auf einzelne Farbflecken mit wenigen motivischen Hinweisen erweist sich in deren Werken - und nicht nur in ihnen - das Verhältnis von Bild und Betrachter als sehr spezifisch: Der Betrachter scheint an den Bildern in besonderer Weise beteiligt zu sein. In diesem Sinne knüpfte ich in der Doktorarbeit auch an Ergebnisse an, die ich in der Magisterarbeit zu Cézanne erarbeitete. Am Beispiel von je einem Spätwerk von Cézanne, van Gogh und Monet konkretisierte ich nun in der Doktorarbeit die Fragen nach den Voraussetzungen und den Konsequenzen einer aktiven Teilhabe des Betrachters am Bild: *Wie funktioniert diese Teilhabe und was bewirkt sie?* Besteht zwischen dieser Teilhabe und dem Wandel in der Bildauffassung hin zur Abstraktion und der Auflösung der Landschaftsmalerei als Gattung ein Zusammenhang? Kann sie sinnstiftend wirken? Und verändert sich unter dieser Bedingung nicht auch der herkömmliche Begriff von Ästhetik? Was heißt überhaupt Ästhetik?

Diese Fragen zu beantworten, ließ mir keine Ruhe. Die vorliegende Arbeit ist das Ergebnis der Auseinandersetzung damit. Doch alleine wäre dieses Unternehmen nicht durchführbar gewesen. An dieser Stelle möchte ich deshalb all denjenigen danken, die aktiv und passiv den Fortschritt und das Vollenenden der Arbeit ermöglicht haben. An erster Stelle möchte ich in diesem Zusammenhang meiner Familie danken. Meinem Schwiegervater möchte ich diese Arbeit in herzlichem Andenken widmen.

In Dankbarkeit blicke ich heute darüberhinaus auf zahlreiche Diskussionen und freundschaftliche Auseinandersetzungen zu methodischen und konkreten inhaltlichen Fragen zurück, die ich innerhalb der Studentengruppe "Argus" vor allem in der Münchner Zeit führte. Die vielen Fragen und Diskussionen innerhalb des Doktorandenkolloquiums in Basel haben meinen Horizont entscheidend geweitet. Gerne denke ich auch an die konstruktiven und

spannenden Gespräche mit dem van Gogh Kenner Dr. Thomas Noll zurück. Die vielen "Sehübungen" unter der Anleitung von Prof. Michael Bockemühl von der Universität Witten/Herdecke und die Auseinandersetzung mit methodischen Fragen, wie sie durch den Betreuer meiner Magisterarbeit, Prof. Friedrich Piel, in München angeregt wurden, haben mir bei der Ausarbeitung der Arbeit weitergeholfen. Für die zahlreichen Anregungen und Hinweise, aber auch dafür, meine Fragen in konkrete Bahnen gelenkt zu haben, bin ich meinem Doktorvater Prof. Gottfried Boehm besonders dankbar.

Wesentlich für die Arbeit selbst sind schließlich diejenigen, die diese zuletzt kritisch unter die Lupe genommen haben: Dr. Roland Halfen als Kunsthistoriker und Philosoph, die Diplom-Physiker Thomas Maushart und Rüdiger Ruddies als kritische Leser und Renate Mörmann als Expertin für EDV-Fragen. Für deren inhaltliche und formale Anregungen und Korrekturen möchte ich mich an dieser Stelle ganz herzlich bedanken.

INHALT

VORWORT

EINLEITUNG	9
1 Fragestellung und Ausgangsthese: <i>Das Bild als ein energetisches System</i>	9
2 Aufbau	14
I STAND DER FORSCHUNG	17
1 Zum Verhältnis von Farbe und Form zu Inhalt und Betrachter	17
1.1 Cézanne	17
1.2 Van Gogh	22
1.3 Monet	24
2 Zur Bildvalenz an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert	27
2.1 Zur Auslegung der Farbflecken als 'Wirkungskräfte'	31
2.1.1 Hans Jantzen: "Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei", 1913	31
2.1.2 Wassily Kandinsky: "Punkt und Linie zu Fläche", 1926	34
2.2 Zur Auslegung der Wahrnehmung als 'erkenntnisfähige Leistung' und zur 'Logik des Bildaufbaus'	41
2.2.1 Konrad Fiedler: "Das Kunstwerk als Produkt einer anschaulichen und zugleich künstlerisch tätigen Erkenntnisleistung"	41
2.2.2 Max Imdahl: "Ikonik"	54
2.2.3 Gottfried Boehm: "Geschichte des Sehens"	62
2.2.4 Michael Bockemühl: "Ästhetische Theorie als anschauende Praxis"	76
2.2.5 Lorenz Dittmann: "Bildrhythmik und Zeitgestaltung in der Malerei"	85
2.2.6 Wolfgang Kemp: "'Feste' und 'unbestimmte' Rezeptionsbedingungen"	98

II	VOM WECHSEL DES BETRACHTERSTANDPUNKTES: <i>Vom 'Sehen' zum 'Erfahren' der Bilder</i>	109
1	Analyse hinsichtlich Motiv, Raum/Körper und Komposition: <i>Ambivalenz zwischen formaler/farbiger und motivischer Betrachtungsmöglichkeit, beziehungsweise zwischen Nah- und Fernwirkung der Farbflecken</i>	109
1.1	Paul Cézanne, Montagne Ste.-Victoire, 1904/06, Öl auf Leinwand, 60 cm x 72 cm, Kunstmuseum Basel (Abb. 1)	109
1.1.1	Motiv	109
1.1.2	Raum und Körper	111
1.1.3	Komposition	114
1.2	Vincent van Gogh, Ebene bei Auvers, 1890, Öl auf Leinwand, 74 cm x 92 cm, Neue Pinakothek München (Abb. 2)	117
1.2.1	Motiv	117
1.2.2	Raum und Körper	118
1.2.3	Komposition	121
1.3	Claude Monet, Seerosen, 1918/21, 140 cm x 185 cm, Öl auf Leinwand, Neue Pinakothek München (Abb. 3)	124
1.3.1	Motiv	124
1.3.2	Raum und Körper	125
1.3.3	Komposition	127
2	Zur veränderten Sehweise der Farbflecken: <i>Erfahren der Wirkungskräfte</i>	130
2.1	Voraussetzungen	130
2.1.1	Wechsel zwischen formalen/farbigen und motivischen Werten der Farbflecken, beziehungsweise zwischen deren Nah- und Fernwirkung	130
2.1.2	Freisetzen von Wirkungskräften	131
2.1.3	Erfahren des 'energetischen' Potentials, beziehungsweise der 'Impulswerte' der Wirkungskräfte	133
2.2	Konsequenzen	136

2.2.1	Ausdrucksbewegung und Ausdrucksgestalt der Impulse: <i>rhythmische, raum- und körperbildende Kraft</i>	136
2.2.2	Auswirkungen der Impulse auf den Bildinhalt: <i>einheits- und sinnstiftende Kraft</i>	140
2.2.3	Ausdruckswerte der Impulse: <i>charakterisierende und ´wertende´ Kraft</i>	143
2.3	Zusammenfassung und Schlußfolgerungen	146
2.3.1	Zur Logik im Bildaufbau, beziehungsweise zur konstitutiven Funktion der Wirkungskräfte	146
2.3.2	Zur Erfahrung der Landschaft, beziehungsweise zur sinnstiftenden Funktion der Wirkungskräfte	149
2.3.3	Zur Wirkungseinheit von Bild und Betrachter, beziehungsweise zur betrachteraktivierenden Funktion der Wirkungskräfte	152
III	GENESE DER ABSTRAKTION: <i>Wandel in der Auffassung von Bild und Inhalt sowie der Funktion des Betrachters</i>	156
1	Von der Transformation der Bildauffassung: <i>Das Bild als ein "energetisches System"</i>	156
2	Von der Transformation der Landschaftsauffassung: <i>"Landschaft der Erfahrung"</i>	172
2.1	Georg Simmel und der ´Ausdrucks- und Stimmungswert´ von Natur in der Seherfahrung	179
2.2	Joachim Ritter und das ´Einzigartige´ und das ´Ganze´ der Natur in der Seherfahrung	184
2.3	Christine Pries und das ´Erhabene´ in der Seherfahrung	190
3	Von der <i>veränderten</i> Rolle des Betrachters: <i>"Ästhetik als Erfahrungs- und Erkenntniskategorie"</i>	199
	LITERATURVERZEICHNIS	209
	ABBILDUNGSNACHWEIS	218

EINLEITUNG

Fragestellung und Ausgangsthese: Das Bild als ein energetisches System

"Die Montagne Ste.-Victoire" (Abb. 1) von Paul Cézanne 1906 gemalt und heute im Besitz des Kunstmuseums Basel, "Die Ebene bei Auvers" (Abb. 2) von Vincent van Gogh 1890 und die "Seerosen" (Abb. 3) von Claude Monet 1918/21 gemalt, die beide im Besitz der Neuen Pinakothek München sind, stellen maltechnisch und motivisch gesehen je ein für das Spätwerk der Künstler repräsentatives Landschaftsbild dar. Die Beschäftigung mit ihnen veranlaßten mich zu grundlegenden Überlegungen zur Genese der Abstraktion. Es bestätigte sich mir, wie es in der kunsthistorischen Forschung über die Entwicklung der Malerei an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert von Max Imdahl, Gottfried Boehm und Wolfgang Kemp bereits herausgearbeitet wurde¹, daß die drei Arbeiten eine veränderte Sehweise des Betrachters einfordern. Daraus ergaben sich für mich Fragen, die für die vorliegende Arbeit wegweisend wurden: Wie ist das möglich, was passiert hier und wie wirkt sich das aus?

Diese Fragen und die Beschäftigung damit führten zu der Ausgangsthese, daß diese veränderte Sehweise durch die besondere formale und farbige Anlage der Bilder veranlaßt wird. Sie bewirkt, daß der Betrachter seine Position gegenüber den Bildern verändern kann: Vom Sehen gelangt er zum noch näher zu differenzierenden Erfahren des jeweiligen Bildsinns. Möglich erweist sich dieser Positionswechsel jedoch nur, wenn den malerischen Mitteln noch näher zu beschreibende *energetische* Kräfte zugeschrieben werden. Schließ-

¹vgl. hierzu Max Imdahl, *Marées*, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne. Bilder und Zitate, in: *Literatur und Gesellschaft vom neunzehnten ins zwanzigste Jahrhundert*, hrsg. von Joachim Schrimpf, Festgabe für Benno von Wiese zu seinem 60. Geburtstag am 25. September 1963, Bonn 1963, S. 142-195, und von Gottfried Boehm, *Sehen. Hermeneutische Reflexionen*, in: *Internationale Zeitschrift für Philosophie*, hrsg. von Günter Figal und Enno Rudolph, Heft 1/1992, S. 50-67; und von Wolfgang Kemp, das Vorwort und den Beitrag zu George Seurat, in: *Der Anteil des Betrachters, Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983, S. 7-40 u. S. 86-102 und seinen Aufsatz: *Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, in: *Der Betrachter ist im Bild, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hrsg. von Wolfgang Kemp, Köln 1985, S. 253-278, bzw. vgl. die entsprechenden Ausführungen und Literaturhinweise im Forschungsbericht und im Literaturverzeichnis.

lich erlaubt der Nachvollzug, beziehungsweise das Erfahren dieser den Bildern zu Grunde gelegten energetischen Kräfte der malerischen Mittel, die Motive in neuer Weise zu erschließen. Damit eröffnen sich, wie zu zeigen ist, neue Sinndimensionen.

Diesen Wechsel des Betrachterstandpunktes darzustellen, die dafür zu Grunde gelegten Voraussetzungen und die Konsequenzen daraus für das Verständnis des Wandels der Bild- und Landschaftsauffassung in der Moderne am Beispiel von je einem Spätwerk von Cézanne, van Gogh und Monet aufzuzeigen und somit einen Beitrag zur Genese der Abstraktion zu leisten, ist das Ziel dieser Arbeit.

Zu diesem Wechsel fordern die Künstler in ihren späten Arbeiten selbst auf, indem sie ihre malerischen Mittel auf einzelne Farbflecken reduzieren: Cézanne auf annähernd quadratische Fleckformen, van Gogh auf kommaartige Farbstriche und Monet auf mal pastos und mal lasierend und in der Form variierende Farbspuren. Diese auf unterschiedliche Weise einzeln gesetzten Farbflecken gehören zwar in einen motivischen Zusammenhang, dieser läßt sich jedoch nur im Kontext aller Farbflecken erschließen, so daß die einzelnen Flecken für sich betrachtet bedeutungslos und in diesem Sinn unabhängig vom Motiv sind. Die Wiedergabe eines Motivs im Detail ist dadurch nicht oder nur schwer möglich.

Dieses Verfahren zeugt von einer Neubewertung der malerischen Mittel und des Motivs durch die Künstler. Sie beruht auf einer Tradition, die sich über den Impressionismus bis zu Delacroix zurückverfolgen läßt und sich als folgenreich für die Entwicklung der Moderne erweist. Denn diese Methode führt zu einer Differenz von Farbe/Form und Inhalt und bereitet dadurch den Weg in die Abstraktion mit vor. Dieses Auseinandertreten von Farbe/Form und Inhalt löste innerhalb der kunsthistorischen Forschung heftige Diskussionen über den dann noch verbleibenden Bildsinn aus. In dem nachfolgenden monographisch angelegten Forschungsbericht zu Cézanne, van Gogh und Monet wird diese Kontroverse aufgegriffen. In ihm wird nachgefragt worin die Ursachen für diese Entwicklung gesehen werden, beziehungsweise auf die hier aufgeworfene These bezogen, welchen Anteil den bildnerischen Mitteln und dem Betrachter darin zugesprochen werden.

Grundlegend für die Ausgangsthese ist damit, daß die zunächst nicht an ein Motiv gebundene Erscheinungsweise der Farbflecken bei Cézanne, der Farbstriche und -linien bei van Gogh und der Farbspuren bei Monet sich noch in anderer Weise wahrnehmen lassen denn als gegenstandsabbildende Werte. Erstmals machte darauf 1913 Hans Jantzen aufmerksam, als er zwischen

"Darstellungs- und Eigenwert" der Farbe unterschied.² Auch Wassily Kandinsky verweist in seinem "Lehrbuch"³ "Punkt und Linie zu Fläche" von 1926, in dem seine Erfahrungen als Maler und Lehrer in Rußland und am Bauhaus in Deutschland zusammenfließen, auf die "Spannung und Richtung", die von den malerischen Elementen ausgehen und deren "Klang" der Betrachter erfahren kann.⁴

Beide Schriften und die Erfahrungen mit den Bildern regen zu der Annahme an, daß dadurch, daß die Farbflecken bei Cézanne, van Gogh und Monet zunächst keine gegenstandsabbildende Funktion haben, diese malerischen Mittel, wie es Jantzen mit Bezug auf die Farben nahelegt, eine neue Aufgabe übernehmen können, beziehungsweise, wie es an Hand von Kandinskys Aussagen zu Punkt und Linie zu Fläche konkretisierbar ist, daß sich damit die *Wirkungskräfte* ihrer formalen, farbigen und stofflichen Qualitäten ungehinderter entfalten können. Auf diese Wirkungskräfte kann der Betrachter nun durch die Reduzierung der bildnerischen Mittel auf einzeln gesetzte Farbflecken aufmerksam werden. Diese variieren, wie sich zeigt, je nach Farbton, seinem jeweiligen Helligkeits- und Intensitätswert und je nach der stofflichen Wirkung des Farbträgers, der Ölfarbe und der Form und Größe des Pinselstrichs. Das heißt, je nachdem wie der Farbfleck gestaltet ist, geht von ihm ein eigener "*Impuls*" aus, eine ihm je eigene Wirkungskraft. In diesem Sinn können die Farbflecken als *energetisch* aufgeladen verstanden werden.⁵

²Hans Jantzen, Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei, aus: Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin 1913, Bericht Stuttgart 1914, S. 322 - 329, vgl. ferner die Ausführungen dazu im Forschungsbericht Kapitel I.2.1.1.

³vgl. zum Wirken Kandinskys die Einleitung von Max Bill, in: Wassily Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche, Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, mit einer Einführung von Max Bill, Bern 1963⁷ (1926), S. 7-10.

⁴vgl. hierzu Kandinsky selbst, ebd., S. 13 ff. und ergänzend die Ausführungen im Forschungsbericht Kapitel I.2.1.2.

⁵als wegweisend zur Klärung dieses Phänomens kann die 1992 bei Hans Holländer eingereichte Dissertation von Gudrun Liegl angesehen werden: Studien zur Farbraumkonzeption in der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts, (Originalmanuskript) Aachen 1992, in der die Autorin die gestalt- und raumbildende Funktion der Farbe in Abhängigkeit vom Licht untersucht. Der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf der entwicklungsgeschichtlichen Untersuchung in Malerei und Kunsttheorie zur Auffassung der "Farbe als Funktion des Lichts": von Delacroix bis zu Gotthard Graubner und den theoretischen Überlegungen von Goethe, Runge, über Heimendahl, Hering bis hin zur Farbtheorie und -gestaltung am Bauhaus. Die Konsequenzen und Schlußfolgerungen die daraus in Bezug auf den Betrachter und den

Der Impuls, der von diesen je in besonderer Weise charakterisierten Farbflecken ausgeht, ist demnach als eine Form von Kraftwirkung zu verstehen, deren Wert im Rahmen des Wirkungsspektrums der Farbflecken liegt. Doch genau genommen kann diese Wirkungskraft, beziehungsweise der Impulswert jedem malerischen Mittel zugesprochen werden, seien es linear aufgetragene, flächige, fleckige oder bis zur Ununterscheidbarkeit mit dem Motiv aufgetragene 'glatt vertriebene' Farbspuren. Werden diese Wirkungskräfte, das heißt diese in den malerischen Mitteln liegenden Impulsweite vom Motiv gelöst, wie dies in den späten Landschaftsbildern von Cézanne, van Gogh und Monet durch die Reduzierung auf einzelne Farbflecken geschieht, so können sie sich frei entfalten. So kann der Betrachter die energetischen Kräfte der Farbflecken, das heißt, die ihnen je eigenen Impulsweite, (zunächst) in "reiner" Form erfahren.

Diese Besonderheit, daß die Farbflecken einzeln aufgetragen und von annähernd jeder gegenständlich wiedererkennbaren Bedeutung entleert werden, ermöglicht es dem Betrachter, daß er seine Position als distanzierter Beobachter aufgeben kann. Das heißt, er verläßt diejenige Position, aus der er die farbigen und formalen Werte der Farbflecken lediglich als motivische Qualitäten auslegt, um an ihren für ihn nun leichter zugänglichen Wirkungskräften teilzuhaben. Sie fordern ihn in neuer Weise heraus, das Bild zu erschließen. Das ist jedoch nur dann möglich, wenn er das Angebot annimmt und die für ihn nun offenliegenden energetischen Werte der Farbflecken einlöst. Denn es zeigt sich ganz allgemein, daß das energetische Potential der Farbflecken nicht von vorneherein, sozusagen von sich aus, lebendig erscheint. Es bedarf der Aktivität des Betrachters, der ihr Kräfteangebot umsetzt und in diesem Sinne erfährt.

Somit läßt sich das Wahrnehmungsvermögen des Betrachters in zwei unterschiedliche Sehweisen differenzieren. In der einen ordnet der Betrachter die bildnerischen Mittel/die Farbflecken in einen motivischen Zusammenhang ein und in der anderen *löst* er ihre Wirkungskräfte/Impulse *ein*. Hier nimmt das "Sehen" eine neue Qualität an. Denn nun wird das Gesehene/die Farbflecken nicht wie in der gewohnten Sichtweise motivisch/begrifflich geordnet, sondern sehend erfahren. Auf dieser zweiten, neben die erste tretenden Betrachtungsebene orientiert sich das Sehen nicht an Vorstellungen und Begriffen einer Sache, sondern wird durch das Wirkungspotential des Gesehenen in einen Anschauungsprozeß geführt. In diesem Sinne würde ich hier von einer dem Sehen eigenen Erkenntnismöglichkeit sprechen, die von dem

Sinn des Bildes gezogen werden können, sind nicht Thema ihrer Arbeit. Vgl. hierzu ferner Anm. 17.

energetischen Potential der bildnerischen Mittel/den Farbflecken eröffnet wird. Dem Sehen wird auf dieser Grundlage von mir ebenfalls ein Leistungsvermögen unabhängig vom begrifflichen Vermögen zugesprochen, wie dies bereits zuvor in anderer Weise Konrad Fiedler, Max Imdahl, Gottfried Boehm und Michael Bockemühl in ihren Ansätzen herausgestellt haben.⁶

Aus der Distanz, die das motivisch-begrifflich orientierte Sehen zum Bild erzeugt, fügt sich der Betrachter in einem auf das Wirkungspotential ausgerichteten Sehen in eine *Wirkungs-Einheit* mit den Farbflecken. *In diesem Sinne hat ein Wechsel von einem auf Fakten beruhenden Bildsystem in ein energetisches System stattgefunden, in dem das Bild erst aus der Teilhabe des Betrachters an den energetischen Kräften der malerischen Mittel hervorgeht.*

Doch so wie die Farbflecken im Kontext auf der ersten, faktischen, beziehungsweise auf der motivisch aufgefaßten Ebene kein Fleckenchaos erzeugen, so lösen sie auch auf der erweiterten, auf der Wirkungsebene kein richtungsloses Farbfleckenspiel aus. Im Gegenteil, sie wirken in neuer Weise bildkonstitutiv. Ihre vom Betrachter erfahrbaren Impulswerte stimmen einen einheitlichen Rhythmus an. Das wird dadurch möglich, daß die Farbflecken bei Cézanne, bei van Gogh und bei Monet jeweils im Farbton, im Farbauftrag und in der Fleckform und abhängig von der Stelle, wo sie plaziert wurden miteinander korrespondieren. Ihre auf diese Weise aufeinander abgestimmten Wirkungspotentiale verleihen dem Bild eine einheitliche Ausdrucksbewegung, die auch in dem diesen Prozeß auslösenden und mitvollziehenden Betrachter mitschwingt. Dieser, von den Wirkungskräften/den Impulswerten ausgelöste Rhythmus gibt dem Bild darüberhinaus eine lebendige Ausdrucksgestalt. Beide, die Ausdrucksbewegung und die Ausdrucksgestalt, vermitteln im Zusammenspiel mit den motivischen Hinweisen Ausdruckswerte, die dem Bild einen Mitteilungscharakter verleihen, der sowohl den Bildinhalt als auch den Betrachter betrifft. Erste Aufschlüsse zu einer dem Bild eigenen Logik vermitteln neben Imdahl, Boehm und

⁶Vgl. zu Max Imdahl und Gottfried Boehm Anm. 1 und Konrad Fiedler, *Schriften zur Kunst*, Bd. I und II, hrsg. von Gottfried Boehm, München 1991 und zu Michael Bockemühl, *Die Wirklichkeit des Bildes, Bildrezeption als Bildproduktion*, Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael, Stuttgart 1985 (1982) und ergänzend die entsprechenden Ausführungen und Literaturhinweise im Forschungsbericht und im Literaturverzeichnis.

Bockemühl auch Wolfgang Kemp und darüberhinaus Lorenz Dittmann in seinen entwicklungsgeschichtlich angelegten Aufsätzen seit 1977.⁷

In diesem Sinne fordert (1.) das durch die veränderte Erscheinungsweise freigesetzte energetische Potential der Farbflecken und (2.) ihre vom Betrachter erfahrenen Impulswerte sowie (3.) die über sie eingelöste Ausdrucksbewegung und -gestalt und (4.) die über sie und die motivischen Hinweise vermittelten Ausdruckswerte eine neue Definition des Bildes. Es erweist sich als ein energetisches System. Unter diesen veränderten Bildbedingungen kann neben dem Wandel in der Bildauffassung auch der Wandel in der Landschaftsauffassung in einem neuen Licht besehen und so ein Beitrag zur Genese der Abstraktion geleistet werden.

2 Aufbau

Um die hier formulierte Ausgangsthese *vom Bild als einem energetischen System* zu fundieren, bedarf es einer Auseinandersetzung mit der Literatur zunächst zu Cézanne, van Gogh und Monet im besonderen und zur Valenz des Bildes an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert im allgemeinen.

In beiden Feldern gibt es eine nahezu unüberblickbare Flut an Forschungsbeiträgen. Versucht man diese zu bewältigen, erweist sich die Ausgangsfrage, inwiefern die Bilder von Cézanne, van Gogh und Monet zu einem veränderten Sehen veranlassen, als wegweisend.

Innerhalb des monographisch ausgerichteten Forschungszweiges zu Cézanne, van Gogh und Monet führt diese Fragestellung an die für diesen Zusammenhang zentralen Punkte heran. Diese betreffen das Verhältnis der Gestaltung, beziehungsweise das von Farbe und Form zum Inhalt und weiterführend zum Anteil des Betrachters an beiden. Ihre problematische Beziehung zueinander eröffnet zugleich die Frage nach dem Wert des Bildes und regt damit dazu an, grundsätzlichere, kunsttheoretisch orientierte Positionen zur Kunst an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert hinzuzuziehen. Diese erweisen sich schließlich als wesentlich dafür, das Bild als energetisches System anzusehen.

⁷Vgl. zu Imdahl, Boehm und Kemp Anm. 1, zu Bockemühl Anm. 6 und zu Lorenz Dittmann, Bildrhythmik und Zeitgestaltung in der Malerei, in: Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, hrsg. von Hannelore Paflik, Weinheim 1987, S. 89-124, und ergänzend die entsprechenden Ausführungen und Literaturhinweise im Forschungsbericht und im Literaturverzeichnis.

An dieser Stelle angekommen halte ich es jedoch aus Gründen der wissenschaftlichen Disziplin für notwendig, die für diese Arbeit grundlegenden, sehr umfassenden Ansätze zur Frage nach dem Wert des Bildes zunächst nur vorzustellen und eine Auseinandersetzung damit erst zu suchen, wenn die These im einzelnen entwickelt und vorgestellt worden ist.

Der Aufbau der Arbeit folgt demnach einer strengen Dreigliederung. In Teil I wird ein Bericht zum Stand der Forschung gegeben. Teil II widmet sich der Herleitung der These, den Voraussetzungen, sowie den Konsequenzen und Schlußfolgerungen, die sich daraus ziehen lassen und in Teil III erfolgt schließlich die Auseinandersetzung mit der Forschung.

Für die Fundierung der These innerhalb der Wissenschaft erweisen sich die oben bereits angedeuteten Frage- und damit Forschungshorizonte als wesentlich, in denen das problematische Verhältnis der Gestaltung zum Inhalt und zum Betrachter in der Kunst an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert diskutiert wird. Im einzelnen sollen daher im Forschungsbericht zunächst diejenigen Beiträge vorgestellt werden, die den Weg dafür ebneten, (1.) die bildnerischen Mittel als Wirkungskräfte auszulegen. Dazu zählen insbesondere die bereits am Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelten Ansätze von Hans Jantzen und Wassiliy Kandinsky. Daran anschließend gilt es insbesondere diejenigen Beiträge, aus der aktuellen Kunstgeschichtsforschung vorzustellen, die für mich wegweisend wurden, (2.) die Wahrnehmung als erkenntnisfähige Leistung anzuerkennen und (3.) eine ihr entsprechende Logik im Bildaufbau anzunehmen. Alle drei Annahmen hängen eng miteinander zusammen und sind Voraussetzung dafür, das Bild als ein energetisches System zu begründen. Richtungsweisend für die Differenzierung des Bildes in dieser Weise sind die Ansätze von Konrad Fiedler, Max Imdahl, Gottfried Boehm, Michael Bockemühl, Lorenz Dittmann und Wolfgang Kemp. Sie sollen daher eingehend vorgestellt werden.

Doch noch bevor eine konkrete Auseinandersetzung mit den Thesen der Autoren möglich und sinnvoll ist, soll im zweiten Teil der Arbeit, wie bereits angekündigt, zunächst die Ausgangsthese hergeleitet, die Voraussetzungen dafür dargelegt und die Konsequenzen und Schlußfolgerungen, die daraus gezogen werden können, vorgestellt werden. In diesem Teil der Arbeit soll, um die Gedankengänge möglichst klar zu entwickeln, *keine* Literatur hinzugezogen werden.

Wesentlich für die Auseinandersetzung mit der Literatur im dritten Teil sind schließlich die drei Schlußfolgerungen, die aus der nun hergeleiteten Ausgangsthese gezogen werden können. An ihnen orientiert sich der Aufbau des letzten Teils der Arbeit. Diese Schlußfolgerungen betreffen alle drei oben

bereits angesprochenen Bildteile: das Bild als ein Gemaltes, seinen Inhalt und den Betrachter. Im ersten Kapitel steht so gesehen die Transformation in der Bildauffassung im Vordergrund, im zweiten die Transformation in der Landschaftsauffassung und im dritten der Wandel in der Auffassung von Ästhetik an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert.

Doch um diese drei Schlußfolgerungen im einzelnen zu fundieren, gilt es hier nicht nur, die Auseinandersetzung mit den Theorien zur Bildvalenz zu suchen, wie sie im ersten Teil vorgestellt wurden, sondern ergänzend speziell diejenige Literatur heranzuziehen, die sich mit der Entwicklung der Landschaftsmalerei an der Wende im 19. zum 20. Jahrhundert beschäftigt hat und diejenige, die sich speziell mit Fragen der Ästhetik zur selben Zeit auseinandergesetzt hat.

Für die Annahme, daß an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert eine Transformation in der Landschaftsauffassung stattgefunden hat, erweisen sich neben den Beiträgen von Gottfried Boehm und Lorenz Dittmann diejenigen von Gabriele Hammel-Haider und Oskar Bätschmann als wichtig. Doch um diese These im speziellen zu begründen, soll darüberhinaus eine Auseinandersetzung mit grundlegenden Theorien darüber was Landschaft überhaupt bedeutet, stattfinden: mit der These Georg Simmels zur 'Stimmung', mit dem Ansatz Joachim Ritters zur 'ganzen Natur' und mit der Theorie von Christine Pries zum 'Erhabenen'.

Im Zusammenhang mit der dritten Schlußfolgerung, die den Anteil des Betrachters am Bild betrifft, soll zunächst der Stand der Diskussion zum Begriff der Ästhetik vorgestellt werden. Jörg Zimmermanns entwicklungsgeschichtlich angelegter Beitrag erweist sich dafür als aufschlußreich. Vor dem Hintergrund seiner Ausführungen, als auch der von Christine Pries und Konrad Fiedler soll der Wandel in der Auffassung von dem, was Ästhetik an der Wende vom 19. und 20. Jahrhundert ausmacht, dargelegt werden. In diesem Zusammenhang stellt sich abschließend die Frage, warum es zu der hier angenommenen Transformation der Bild- und Landschaftsauffassung kommt und inwiefern daran die Auffassung von Ästhetik, wie sie an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zum Ausdruck kommt, beteiligt ist. Gottfried Boehms Thesen und Christine Pries' Analyse erweisen sich für diese abschließenden Überlegungen als wegweisend.

I **STAND DER FORSCHUNG**1 **Zum Verhältnis von Farbe und Form zu Inhalt und Betrachter**1.1 **Cézanne**

In der kunsthistorische Forschung zu Cézanne wurde bereits früh auf die Polarität zwischen der Gestaltung, beziehungsweise zwischen Farbe/Form und dem Inhalt in seinem Werk aufmerksam gemacht und zu Selbstäußerungen des Künstlers sowie zu Aussagen von Zeitgenossen in Beziehung gesetzt.⁸ Vor allem das Spätwerk, in dem das jeweilige Motiv nur schwer aus dem bunten Teppich von Farbflecken herauszulösen ist, war Gegenstand einer Diskussion innerhalb der Forschung, in der die Sinnfrage immer wieder neu gestellt wurde und noch wird.⁹ Schon 1922 betonte Julius Meier-Graefe, daß im Alterswerk Cézannes nach 1900 die "Analyse" der bildnerischen Mittel deren "Synthese" überbietet.¹⁰ Von Fritz Novotny wurde dieser Gegensatz 1938 in "Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive" für die nachfolgende Forschung wegweisend aufgearbeitet. Er betonte dabei vor allem das "Außermenschliche", das in der

⁸zu den Selbstäußerungen vgl. Paul Cézanne, *Correspondance, recueillie, annotée et préfacée par John Rewald*, Paris 1978 und zu den Aussagen von Zeitzugehen: *Conservations avec Cézanne, Emile Bernard, Jules Borély, Maurice Denis, u.a.*, Edition critique présentée par P.-M. Doran, Paris 1978

⁹Eine ausführliche Diskussion mit der Forschung und einem Landschaftsgemälde aus dem Spätwerk von Cézanne, in der das Verhältnis von Farbe und Form und dem Inhalt, den diese vermitteln, im Vordergrund stand, fand bereits in meiner (unveröffentlichten) Magisterarbeit statt. Ihr Gegensatz veranlaßte zu der Frage, welchen Wert das Bild hat, wenn die bildnerischen Mittel sich gegenüber dem Bildinhalt verselbständigen: Martina Sauer, "Farbe und Form" im Spätwerk Cézannes. Ein Beitrag zur Bildvalenz der Landschaftsgemälde am Beispiel von "Rochers près des Grottes au-dessus de Chateau Noir", München 1989.

¹⁰Julius Meier-Graefe, in: *Cézanne und sein Kreis. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte*, München 1922³ (1918). Er bemängelt insbesondere die Abnahme des Spontanen und die Rückkehr der dekorativen Werte im Spätwerk (nach 1900): pastoser Auftrag und materielle Farben (S. 66), so daß die Analyse (der kleinteilige Auftrag) die Synthese (Klangbündel des Farbigen, bzw. Raumbündel der Natur) überbietet. (S. 55)

Kunst Cézannes zum Ausdruck komme.¹¹ Kurt Badts Anliegen bestand 1956, in seinem, ebenfalls für die kunsthistorische Forschung zu Cézanne grundlegend gewordenen Buch: "Die Kunst Cézannes" darin, die "Idee" Cézannes zu erschließen, die hinter dieser Polarität steckt. Er kommt zu dem Schluß, daß sich in Cézannes Werk über die Farbe als dominierendes bildnerisches Mittel "(...) das verstehende Sehen des im Zusammenstehen der Dinge sich erhaltenden Weltganzen (...)" äußert.¹² Gleichzeitig spricht er jedoch vom "Unvollendeten" im Technischen im Spätwerk, das er hier noch als Ausdruck der Freiheit deutet, während er 1971 in einem eigens dem Spätwerk gewidmeten Beitrag die Dominanz der "musikalischen Prinzipien" im Bildaufbau gegenüber den "architektonischen" bemängelt, so daß Cézanne "die letzte Synthese nicht mehr erreichte."¹³

Mit den Untersuchungen Badts rückte die Farbe als zentrales Gestaltungsmittel in den Blickpunkt der Forschung und wurde u.a. von Lorenz Dittmann und Ernst Strauss weiterverfolgt.¹⁴ Dittmann setzt die Farbe in Beziehung

¹¹vgl. hierzu Fritz Novotny, in: Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive, Wien 1938 und zum "Außermenschlichen", ebd., S. 79 und derselbe in: Das Problem des Menschen Cézanne im Verhältnis zu seiner Kunst (1932), S. 64, in: Über das "Elementare" in der Kunstgeschichte und andere Aufsätze, Wien 1968. Spätere Abhandlungen zum Thema siehe Literaturverzeichnis.

¹²Damit grenzt sich Badt einerseits von der Interpretation Novotnys ab und andererseits von derjenigen Sedlmayrs, der im Anschluß an Novotny vom "entfesselten Chaos" in der Kunst des 19. Jahrhunderts spricht, wofür auch Cézanne steht. Vgl. hierzu: Kurt Badt, Die Kunst Cézannes, München 1956, S. 135-138, Zitat S. 136; und ergänzend zu Hans Sedlmayr: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1985¹¹ (1948), S. 125.

¹³Kurt Badt, in: "Die Kunst Cézannes", S. 245-249, Zitat S. 248, und in: Das Spätwerk Cézannes, in: Konstanzer Universitätsreden 40, hrsg. von Gerhard Hess, Konstanz 1971, S. 17-23, Zitat S. 19. Badt gibt hier dem Gestaltungsziel Cézannes, das Bild allein aus Farbharmonien "in ihrem Gegensatz von Architektur und Musik" aufzubauen, die Schuld daran, "daß in diesem Spätstil bei aller Großartigkeit die Unvollständigkeit seiner Kunst zum gesteigerten Ausdruck kommt." (S. 23)

¹⁴vgl. hierzu Ernst Strauss, Nachbetrachtungen zur Pariser Cézanne-Retrospektive 1978 (1980), in: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien, hrsg. von Lorenz Dittmann, München, Berlin 1983²; und vgl. die Beiträge von Liliane Brion-Guerry, *The Elusive Goal*, S. 73 ff. (der auf einen früheren Beitrag zum Thema zurückgeht: *Cézanne et l'expression de l'espace*, Paris 1966 (1950)), von Lorenz Gowing, *The Logic of Organized Sensations*, S. 55 ff. und von Theodor Reff, *Painting and Theory in the Final Decade*, S. 13 ff., die alle in: *Cézanne. The Late Work*, Katalog zur Ausstel-

zum Licht und schreibt den "Körperdingen" in den Bildern in ihrer "lichtzugewandten" Art eine Affinität zum Reich der Pflanzen zu.¹⁵ In einem späteren Beitrag ergänzte er, daß bei Cézanne (und nicht nur bei diesem) in neuer Weise "die ganze Natur" mittels der Farbe zum Ausdruck komme. Seine Annahme gründet auf der These vom "Folgerichtigen Bildaufbau" der Farbe bei Cézanne. Diese über Cézanne hinaus für die Entwicklung der Malerei allgemein formulierte These Dittmanns ist auch für die von mir zu fundierende Ausgangsthese vom Bild als einem energetischen System wesentlich und wird im Anschluß ausführlich vorgestellt.¹⁶

In jüngerer Zeit stellte Gudrun Liegl in ihrer 1992 bei Hans Holländer abgegebenen Dissertation, den "dynamischen Charakter" der Farben bei Cézanne heraus, der auf den ihnen "innewohnenden Lichtgehalt" ("Energiebegriff") zurückzuführen ist. Die Wirkungsform der "Farbe als Funktion des Lichts" ist nach ihrer Ansicht Grundlage der Farbenlogik und damit des Bildaufbaus von Cézanne seit Anbeginn seiner Malerei. Diese Annahme erweist sich als wegweisend dafür, den bildnerischen Mittel ein energetisches Potential zuzuschreiben. Die Konsequenzen und Schlußfolgerungen, die sich daraus für den Bildsinn und den Status des Betrachters ergeben spielen in dieser Untersuchung jedoch eine untergeordnete Rolle und werden nicht eigens thematisiert.¹⁷

Neben den Arbeiten, die sich mit dem Gegensatz von Farbe/Form und Inhalt beschäftigten, lassen sich im gleichen Zeitraum innerhalb der kunsthistorischen Forschung zu Cézanne Ansätze aufzeigen, die darüberhinaus auf die

lung in New York und Houston 1977-1978, hrsg. von William Rubin, London 1978 erschienen sind.

¹⁵ vgl. hierzu Lorenz Dittmann in: Zur Kunst Cézannes, in: Festschrift Kurt Badt zum 70. Geburtstag, Berlin 1961, S. 204.

¹⁶In Anlehnung an die phänomenologische Naturphilosophie Hedwig Conrad-Martius entwickelt Lorenz Dittmann in: Zur Kunst Cézannes, in: Festschrift Kurt Badt zum 70. Geburtstag, Berlin 1961, S. 190-212, diese seine Thesen zu Cézanne, vgl. dazu insbesondere S. 201-212 und vgl. ergänzend: Lorenz Dittmann, Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei, Eine Einführung, Darmstadt 1997, S. 299-305. In: Werk und Natur, Erörterungen unter dem Aspekt der Farbgestaltung in der Malerei, in: Kunstgeschichte - aber wie? Zehn Themen und Beispiele, hrsg. von der Fachschaft München, Berlin 1989, S. 109-140, S. 128, stellt er schließlich den Bezug zur "ganzen Natur" her.

¹⁷Gudrun Liegl, Studien zur Farbraumkonzeption in der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts, Diss. Aachen 1992, zitiert nach dem Originalmanuskript, einführend: S. 1-14 und zu Cézanne: S. 34-63. Vgl. hierzu auch Anm. 5.

eigentümliche Form der Bildwahrnehmung abheben, die im Spätwerk Cézannes herausgefordert wird. Bereits 1911 betonte Karl von Tolnai¹⁸: "Der Gegenstand ist nicht a priori da, sondern entsteht erst durch das Sehen.". Roger Fry stellt 1927 fest, daß Cézanne in Abgrenzung zum Impressionismus, dem es um die "impression" ging, die "re-creation" der Natur aus "einem abstrakten System körperlich wirksamer Rhythmen" ermöglicht, die vom Betrachter "aufgebaut" werden müssen.¹⁹ In grundsätzlicher Weise und für meine Ausgangsthese richtungsgebend bespricht Max Raphael 1948 den Zusammenhang von Bildgestalt und Bildwahrnehmung im Werk von Cézanne. In der Analyse einer anderen als der hier diskutierten Fassung der Montagne Ste.-Victoire betont er die Wirkungsform der Bildgestalt, deren "farbige und plastische Äquivalente" zur Natur erst "im Auge des Betrachters" entstehen und damit real werden.²⁰

In jüngerer Zeit sind es vor allem Max Imdahl und Gottfried Boehm, die auf den Gegensatz zwischen der Gestaltung und dem Motiv und einer diesem

¹⁸vgl. hierzu Karl von Tolnai, in: Zu Cézannes geschichtlicher Stellung, in: Sonderdruck aus "Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur und Geistesgeschichte", Jahrgang XI, Heft 1, Halle an der Saale o.J. (1911), S. 82 und ebd.: "Erst durch die extreme Verwirklichung der subjektiven optischen Wahrnehmungen der "sensations colorantes" hindurch fand also Cézanne den Weg zu der neuen *objektiv substanziellen* Welt. Die eine Konsequenz dieser Gestaltungsweise ist, daß das Auge, weil es die Objekte aus flächigen Farbnuancen zusammenfaßt, diese Objekte auf Grund optischer Gesetzmäßigkeit nur zu *stereometrischen Grundformen* vereinfacht sehen kann."

¹⁹Roger Fry, in: Cézanne. A Study of his Development, London 1927, S.78-80, S. 78: "... a kind of abstract system of plastic rhythms, from which we can no doubt build up the separate volumes for ourselves."

²⁰vgl. Max Raphael in: Kunstwerk und Naturvorlage. Cézanne: Mont Ste.-Victoire, in: Wie will ein Kunstwerk gesehen sein? "The Demand of Art". Mit einem Nachwort von Bernd Growe, hrsg. von Klaus Binder, Frankfurt a.M., New York 1986² (1948). S.11-73, S. 38: "So gibt es modellierte Form nur als Wirkungsform; tatsächlich auf der Ebene vorhanden ist weniger Form als Bestandstücke der Formbildung. Die Modellierung vollzieht sich als Übergang von der Formlosigkeit bzw. der bloß möglichen Form zur aktuellen Form im Auge des Betrachters, (...)". Hintergrund der Analyse Raphaels ist seine Kunsttheorie zur Bildautonomie, deren Grundbegriffe im Anhang erläutert werden: Grundbegriffe der Kunstbetrachtung, S. 303-347. Zur Wirkungsform heißt es da, S. 330: "Wirkungsform im Gegensatz zur Daseinsform bedeutet Evokation statt Suggestion; bedeutet, daß der Künstler dem Betrachter so viele und nur so viele Anhaltspunkte gibt als nötig sind, damit dieser selbst die Sache oder das Gefühl in sich hervorbringen kann, anstatt es durch eine vollständige Beschreibung auf den Betrachter übertragen zu wollen."

Phänomen entsprechenden Bildwahrnehmung im Werk von Cézanne abheben.²¹ Beide besprechen dieselbe, wie auch die von mir zugrundegelegte Fassung des Motivs. Imdahl kennzeichnet das in diesem Werk angelegte Verhältnis von Farbe, Form, Inhalt und Betrachter in grundsätzlich neuer Weise in dem Sinn, daß die "optisch autonome immanent geregelte Bildkonstruktion" zu einem neuen Sehen veranlaßt.²² Boehm schließt daran an und stellt die zahlreichen optischen Bezüge der einzelnen abstrakten Farbflecken heraus ("Kontrastgefüge"). Sie veranlassen zu einer Vieldeutigkeit. Diese bewirkt, daß erst im Prozeß des Sehens die einzelnen Elemente zu einem Sinn zusammengesehen werden können. Das heißt nach Boehm, "vermöge artifizierlicher Mittel" wird die Natur gleichermaßen als "Prozeß und Ordnungszustand" dargestellt.²³ Grundlage der Bildkonstruktion bei Cézanne ist laut Boehm, daß diese auf "reine Sehdaten", *sensations colorantes*, zurückgeht, die Cézanne vor dem Motiv in einem "Akt des Vergessens" wahrgenommen und in farbige Äquivalente umgesetzt hat.²⁴ Diese Form der *réalisation* führt nach Boehm zu einem Bildentwurf, in dem die "Montagne Ste.-Victoire" sich nicht als eine "optische Phantomschicht des Wirklichen" präsentiert, sondern "sie entsteht vor unseren Augen, in der Erfahrung unseres Sehens".²⁵ Die über die Interpretation Cézannes hinausgreifenden Kunsttheorien dieser beiden Autoren bilden eine wichtige Basis meiner Untersuchung und werden daher im Anschluß noch ausführlich vorgestellt.

Dorothee Lehmann schließt mit ihrer Dissertation von 1991 unmittelbar an ihrem Doktorvater Imdahl sowie an Boehm an. Sie formuliert - für diese Ar-

²¹vgl. ergänzend, den an die Einleitung anschließenden, ausführlichen Forschungsbericht zu diesen Autoren.

²²Max Imdahl, Cézanne - Braque - Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen, in Bildautonomie und Wirklichkeit, Köln 1974, S. 325-328.

²³ebd., S. 93-102, Zitat S. 99, vgl. zum Aspekt der Vieldeutigkeit auch S. 58 ff. und S. 100: "Da das einzelne Element (Farbfleck, M.S.) (als ein "signifiant") nicht fortdeutet auf eine Bedeutung ("signifié"), sondern zurückverweist auf sich und die Abfolge der Kontraste, wird auch unserer Auge immer wieder auf die Arbeit der Bildstruktur zurückgelenkt. Das Bild weist nicht über sich hinaus, von sich weg, sondern verweist auf sich zurück, auf das Wechselspiel, das sich in der Ebene entfaltet. Entscheidend für die Leistung des Bildes ist das System aller Übergänge zwischen Elementen, das Potential des Kontrastes. In ihm spielen sich die gegenseitigen Verweise ein, vermittels derer sich das Bild und seine Bedeutungswelt entfalten."

²⁴Gottfried Boehm, Paul Cézanne, Montagne Ste.-Victoire, Frankfurt a.M. 1988, S. 54-66.

²⁵ebd., S. 103-104.

beit ebenfalls wegweisend - im Anschluß an die Kunsttheorie von John Dewey und unter Einbeziehung eines Aquarells von Cézanne die These von der "Realisierung der Kunst aus ästhetischer Erfahrung". Diese Form der Realisierung betrifft nach Lehmann sowohl denjenigen, der das Kunstwerk produziert als auch denjenigen, der es wahrnimmt: "Rezeptions - wie Produktionsprozeß sind Prozesse ästhetischer Erfahrungen, wie sie mit Dewey definiert werden können."²⁶

1.2 Van Gogh

Innerhalb der kunsthistorischen Forschung zu van Gogh spielt die Frage nach dem Verhältnis der Gestaltung zum Motiv und darüberhinaus zum Betrachter bisher eine untergeordnete Rolle. Statt dessen nehmen in der Diskussion das Thema und die sinnbildliche Bedeutung seiner Werke mit Bezug auf van Goghs ausführlichen Briefwechsel mit seinem Bruder Theo eine dominante Stellung ein.²⁷

In der jüngsten, sehr umfangreichen und gründlichen Untersuchung in diesem Feld von Thomas Noll von 1994²⁸ wird ausdrücklich auf die inhaltliche - ikonographische, beziehungsweise ikonologische Methode in Abgrenzung zur phänomenologischen, beziehungsweise hermeneutischen Untersuchungsrichtung abgehoben. Nur mit Hilfe der ersteren gelingt es, so Noll, "die

²⁶vgl. hierzu Dorothee Lehmann, *Das Sichtbare der Wirklichkeiten. Die Realisierung der Kunst aus ästhetischer Erfahrung. John Dewey - Paul Cézanne - Mark Rothko*, Diss. Essen 1991, zusammenfassend zu Cézanne vgl. S. 117-120, Zitat S. 118, und zu den bildnerischen Voraussetzungen (die in Anlehnung an Boehm formuliert werden) vgl. ergänzend: S. 102-103.

²⁷vgl. hierzu grundlegend: Vincent van Gogh. *Sämtliche Briefe*, hrsg. von Fritz Erpel, übers. v. Eva Schumann, 6 Bde. Zürich o.J. (Berlin 1965) und dazu u.a. G.-Albert Aurier, *Lies Isolés. Vincent van Gogh*, in: *Mercure de France*, I (Jan. 1890), S. 24-29; Julius Meier-Graefe, *Vincent*, 2 Bde., München 1921; Carl Nordenfalk, *Vincent van Gogh and Literature*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 10, 1947, S. 132-147; H.R. Graetz, *The Symbolic Language of Vincent van Gogh*, London 1963; Tsukasa Kodera, *Vincent van Gogh. Christianity versus Nature, Oculi. Studies in the Art of the Low Countries*, vol. 3 Amsterdam, Philadelphia 1990 (Diss. Amsterdam 1988).

²⁸Thomas Noll, "Der große Sämann", *Zur Sinnbildlichkeit in der Kunst von Vincent van Gogh*, Worms 1994. Vgl. hier auch die ausführliche Auseinandersetzung mit den Forschungsarbeiten zur inhaltlich-sinnbildlichen Auslegung der Kunst van Goghs, S. 11-19.

künstlerischen und gestalterischen Grundlagen der Werke zu erschließen". Von einer "Entbegrifflichung von der Welt", beziehungsweise "Entleerung des Bildes von Gedankeninhalten", wie sie Imdahl im Fall von Cézanne und als allgemeine Tendenz im 19. Jahrhundert herausstellte, kann bei van Gogh nach Noll nicht die Rede sein.²⁹ Doch welche inhaltliche Bedeutung haben insbesondere die späten Landschaftsbilder van Goghs angesichts dem hohen Abstraktionsgrad der bildnerischen Mittel? Läßt sich ihr Sinn ausschließlich über die Briefe erschließen und ist sogesehen vornehmlich privater Natur? In wenigen, zumeist älteren Arbeiten zum Thema, wird auch der Bedeutung der Farbe nachgegangen. In der Dissertation Mark Buchmanns 1948 zur Farbe bei van Gogh weist dieser den Farben eine "dekorativ suggestive" Wirkung zu.³⁰ Kurt Badt stellt 1961 nachfolgend fest, daß den Farben etwas "Geheimnisvolles" anhaftet und in ihnen "leidenschaftliche Gefühlsbewegungen" zum Ausdruck kommen, die die "Macht" haben, "das Schicksal darzustellen".³¹ Inwiefern speziell die Pinselführung Einfluß auf den Bildinhalt hat, zeigt Matthias Arnold in seiner Dissertation von 1973 auf.³² Der Status des Betrachters dagegen spielt einzig in einer kurzen Abhandlung von Michael Bockemühl von 1987 eine Rolle. Darin hebt dieser angesichts der Bildstruktur auf die Erfahrung von Bewegung ab: Gegenständlich-motivisch bestehe keine Bewegung im Bild ("Landschaft mit Zypressen" von 1890), daß dennoch eine Form von Bewegung erfahren wird, "(...) verdankt sich (...) dem Duktus der unmittelbar anschaulichen Struktur".³³ Diese Annahme

²⁹ebd., S. 19-29, bzw. zu den Thesen Imdahls S. 22-23, Zitat S. 23 und vgl. in Abgrenzung dazu die Aussage zu van Gogh, S. 25 daß die Werke "wohl (...) beschrieben, nicht jedoch ursächlich und inhaltlich begriffen werden (können)".

³⁰in: Mark Buchmann, Die Farbe bei van Gogh. Diss. Zürich 1948, S. 70 ff.. Weiterführend interpretiert er (S. 78), daß van Goghs letzte Bilder, die Kornfelder, "Trauer und äußerste Einsamkeit" ausdrücken.

³¹in: Kurt Badt, Die Farbenlehre van Goghs, Köln 1961, S. 12, 14 und S. 88. Inwiefern die Farben die "Macht" haben das Schicksal darzustellen führt er S. 121 ff. aus: in Holland: die Not der Armen; in Arles: das Dasein in Einsamkeit; in Auvers: "die Tragik des Daseins".

³²Matthias Arnold, Duktus und Bildform bei Vincent van Gogh, Diss. Heidelberg 1973.

³³Michael Bockemühl, Bild und Gebärde, Zu den Chancen eines bildlichen Verstehens, in: Kunstforum International, Bd. 88, Köln, März, April 1987, S. 96-103, zu van Gogh, S. 99-101. Zitat S. 100.

Bockemühls gründet auf der von ihm vertretenen These von einer "Bildrezeption als Bildproduktion". Diese wird, da hier noch in anderer Weise bedeutsam, im anschließenden Forschungsbericht ausführlicher dargestellt.

1.3 Monet

Anders sieht die Beurteilung des Verhältnisses von Farbe, Form, Inhalt und Betrachter in den Forschungsbeiträgen zu Claude Monets späten Seerosenbildern aus. Hier zeigt sich, daß deren Zusammenhang zwar erst in den letzten zwanzig Jahren ausdrücklich diskutiert wird, dann aber umso intensiver. Davor nimmt die Einordnung der Bilder in die Entwicklungsgeschichte der Malerei in den Forschungsbeiträgen einen breiten Raum ein. Dieses ursprüngliche Forschungsinteresse rührt vom zunehmenden Abstraktionsgrad der Seerosenbilder in Monets Spätwerk her. Denn die Polarität von Gestaltung und Inhalt, die in ihnen deutlich wird, veranlaßte die Forschung dazu, Monet ebenso wie Cézanne als eine Schlüsselfigur im Übergang zur Abstraktion anzusehen und darüberhinaus auf Grund der spezifischen Erscheinungsweise seiner Bilder in einen unmittelbaren Zusammenhang mit dem Abstrakten Expressionismus der 50er Jahre zu bringen.³⁴

Ausdrücklich stellte erst Emil Maurer 1975 heraus, daß bei den späten Seerosenbildern von Monet das Verhältnis zum Betrachter ein besonderes ist. Denn diese Bilder bewirken - wie es in der nachfolgenden Literatur ebenfalls deutlich wird - daß die Distanz zum Betrachter abgebaut wird. Maurer versteht dies in dem Sinn, daß die Wahrnehmung nicht passiv ist, sondern als eine "Re-aktion" auf die reine Farbigkeit angesehen werden kann, in der "ein

³⁴vgl. dazu u.a.: William Seitz, *College Art Journal*, "Monet and Abstract Painting" (1956), und Clement Greenberg, *Art News*, "Claude Monet: The Later Monet" (1957), beide Aufsätze in: *Monet, A Retrospektive*, hrsg. von Charles F. Stuckey, New York 1986 (1985); Michel Hoog, *Les Nymphéas de Claude Monet au Musée de l'Orangerie*, par le Conservateur du Musée de l'Orangerie, Chargé du Palais de Tokyo, Paris 1984; John House, *Monet, Nature into Art*, New Haven und London 1986; Franz Meyer, Das "Monet revival" der fünfziger Jahre, in *Claude Monet, Impression - Vision*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel, Zürich 1986, S. 145-160; William C. Seitz, *Claude Monet*, Köln 1988 (New York 1982); Robert Suckale, *Claude Monet, Die Kathedrale von Rouen*, München 1981.

Dauerndes im Wandel", in "Simultaneität" als "Raum-Zeit" ("espace-temps") und letztlich sogar als "kosmische Harmonie" erfahren wird.³⁵

Susanne Henle erkennt in ihrer 1978 bei Max Imdahl abgegebenen Dissertation weiterführend, daß sich " in der spontanen rhythmischen Gestik der Pinselführung, in der Thematisierung eines steten Übergangs durch die Farbe der Naturbezug eröffnet", so daß "(...) das Bild selbst unter dem Anspruch steht, Naturhaftes zu sein, nicht es darzustellen". Gleichzeitig wird dabei durch die Erfahrung der Unbestimmtheit der Wasserlandschaften die Imagination des Betrachters entzündet, so daß die Bilder in zweierlei Hinsicht interpretiert werden können: als Ausdrucksbewegung des Universums und als Ausdruck psychischer Prozesse. Diese Deutung ist laut Henle möglich, da in der Bilderfahrung "die Tätigkeit des Bewußtseins nicht zu scheiden ist von der Tätigkeit des unendlichen Alls".³⁶ In der Dissertation von Karin Sagner-Düchting 1985, die unter Robert Suckale entstand, wird die Aufhebung der Distanz von Betrachter und Bild zur maßgeblichen Interpretationsgrundlage. Sie deutet den "Landschaftsraum als Innenraum" und stellt auf dieser Grundlage eine enge Beziehung der Bilder Monets zum Symbolismus her.³⁷

In zwei Schriften von 1986 und 1988 knüpft Gottfried Boehm an diese Forschungsrichtung an. In seinem ersten Beitrag unterscheidet er eine "passive und kollektive Schicht" des Sehens, welche die Werke Monets ermöglichen. Die passive Teilhabe am Bild eröffnet dem Betrachter neue Interpretationsmöglichkeiten. Denn in dem Moment, wo dieser mit dem "Strom ohne Ufer" fließt und dabei kein konkretes Naturbild wahrnehmen kann, scheint ihm dieses Bild der Natur zu einer "seelischen Materie" geworden zu sein, "einem Stoff, der dem Fliessen und Strömen des Bewußtseins, der Erinnerung gleicht". Gleichzeitig gibt das Bild einen für alle wiedererkennbaren Zusammenhang wieder und gehört in diesem Sinn auch der "kollektiven Schicht" des Sehens an. Innen- und Außenbild, wie es einerseits durch die "passive" und andererseits durch die "kollektive Schicht" des Sehens vermittelt wird, werden einander angenähert, wobei die Grenzen von Bild und Be-

³⁵ders., Letzte Konsequenzen des Impressionismus, Zu Monets Spätwerk, in: 15 Aufsätze zur Geschichte der Malerei, Basel, Boston, Stuttgart 1982 (1975), S. 181-193, S. 189-192.

³⁶Susanne Henle, Claude Monet. Zur Entwicklung und geschichtlichen Bedeutung seiner Bildform, Diss. Bochum 1978, S. 106-108.

³⁷Karin Sagner-Düchting, Claude Monet: "Nymphéas". Eine Annäherung, in: Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 32, Hildesheim, Zürich, New York 1985, S. 63 ff..

trachter verschwimmen.³⁸ Bildnerisch gesehen wird diese zweifache Sichtweise von einer Art "doppelter Optik" ausgelöst, "insofern sich alles, was erscheint (Sujet und Fleckenteppich), unscharf darbietet" und dem Bild den Charakter einer Erscheinung gibt. Damit wird mit dem Gesehenen auch das Sehen selbst thematisiert, in dem Sinn, daß die "Natur zum Ereignis des Auges" wird.³⁹ In seinem späteren Beitrag stellt Boehm den Aspekt der Unschärfe, der sich vor dem Bild Monets einstellt, noch in einen zeitlichen Zusammenhang, den der "Momentaneität", der die "Plötzlichkeit des Eindrucks" beschreibt, mit der sich das Bild einstellt.⁴⁰ Und jüngst spricht Ulrike Schuck in ihrer Dissertation 1992, die sie bei Lorenz Dittmann abgab, sogar von der völligen Aufhebung der Distanz zum Betrachter. Das Bild wird zum "Existenzraum des Betrachters" (S. 104), in dem eine "mythische Zeit" (S. 97/98) zum Ausdruck kommt und durch das ein "geschlossener kosmischer Naturraum" (S. 109) präsentiert wird. In ihm wird die "Idee der Natur mittels Farbe" (S. 70) durch einen Künstler verbildlicht, dem es erlaubt war, "als eine Art Medium (...) das Wesen der Natur (...) wiederzugeben." (S. 158).⁴¹

³⁸vgl. hierzu Gottfried Boehms Beitrag: Strom ohne Ufer, Anmerkungen zu Claude Monets Seerosen, in: Claude Monet Nymphéas, Impression - Vision, Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Basel, Zürich 1986, S. 117-127, S. 125-126.

³⁹vgl. ebd. S. 118-119.

⁴⁰Gottfried Boehm, Werk und Serie, Probleme des modernen Bildbegriffs seit Monet, in: Kreativität und Werkerfahrung, Festschrift für Ilse Krahl zum 65. Geburtstag, hrsg. von Daniel Hess und Gundolf Winter, Duisburg 1988, S. 17-24, S. 19.

⁴¹Ulrike Schuck, Claude Monet, Das Alterswerk, Von Licht zu Farbe, von der Erscheinung zum Wesen, Diss. Konstanz 1992.

2 Zur Bildvalenz an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert

Worin liegt der Wert des Bildes, wenn sein Inhalt aufgrund der Differenz zu Farbe und Form in Frage steht? Kann die Annahme, daß der Betrachter an diesen Bildern in besonderer Weise beteiligt ist, darauf eine Antwort geben? Innerhalb der Forschung zu Cézanne und der zu Monet wurde dieser Lösungsweg bereits besprochen, in derjenigen zu van Gogh dagegen weniger.

In den allgemeiner orientierten, kunsttheoretischen Ansätzen zur Kunst an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert findet sich dieser Ansatz wieder. Vor allem im deutschsprachigen Raum, wie nachfolgend deutlich wird, blickt diese Forschungsrichtung auf eine lange Tradition zurück. Sie wird vor allem in den phänomenologisch und hermeneutisch kritisch arbeitenden Ansätzen diskutiert. In ihnen wird die Frage nach dem Anteil des Betrachters zur Diskussionsgrundlage. An sie knüpfe ich an. Dabei gibt die eingangs vorgestellte Ausgangsthese vom *Bild als einem energetischen System* das Forschungsinteresse vor.

Insbesondere der Kunsthistoriker Hans Jantzen und der Maler und Kunsttheoretiker Wassilij Kandinsky zogen am Anfang des Jahrhunderts, wie bereits in der Einleitung erwähnt, aus dem Impressionismus weitreichende Konsequenzen. Diese betreffen das Verhältnis der malerischen Mittel zum Bildinhalt, das sich als problematisch herausstellte. Die Differenz, die sie zwischen den malerischen Mittel, das heißt zwischen Farbe und Form zum Inhalt in den Werken der Impressionisten, feststellten, veranlaßte sie, zwischen zwei verschiedenen Erscheinungsweisen der malerischen Mittel zu unterscheiden. Diese Differenzierung der malerischen Mittel erweist sich als wesentlich für meine Annahme, den bildnerischen Mittel ein energetisches Potential zuzuschreiben.

Hinsichtlich einer kunstwissenschaftlich verpflichteten Wahrnehmungstheorie ist hier diejenige Tradition vorbildgebend für mich, die Anfang des Jahrhunderts von Konrad Fiedler 1913/14⁴² begründet wurde. In ihr wird dem Betrachter eine aktive Rolle am Bild zuerkannt, insofern der Wahrnehmung eine eigene Erkenntnisleistung zugesprochen wird.

Zur Einführung in die Problematik ist so die Kunsttheorie von Konrad Fiedler wesentlich und im Anschluß daran der Ansatz des 1988 verstorbenen

⁴²vgl. hierzu: Konrad Fiedler, Schriften zur Kunst, Text nach der Ausgabe München 1913/14, Bd. I und II, hrsg. von Gottfried Boehm und Karlheinz Stierle, München 1991²

Kunsthistorikers Max Imdahl⁴³. Dessen Ansatz ist insofern grundlegend für mich, indem er das Verhältnis von Bild und Betrachter an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in neuer Weise beurteilt. Mit seinen Überlegungen zum Programm einer kunstwissenschaftlichen "Ikonik" steht er in der Tradition von Konrad Fiedler und kritisiert damit den Entwurf von Erwin Panofsky, der den Ansatz von Aby M. Warburg weiterentwickelte und in ein System faßte und grenzt sich ebenso von der "Strukturanalyse" ab, wie sie Hans Sedlmayr formulierte.⁴⁴ Von Gottfried Boehm⁴⁵ können daran anschließend sowie vor dem Hintergrund einer "Wirkungsgeschichte", wie sie der Philosoph Hans-Georg Gadamer⁴⁶ herausarbeitete, wesentliche Anregungen hinsichtlich der Konsequenzen aus der "Erkenntnisleistung des Auges" mit Blick auf eine "Geschichte des Sehens" abgeleitet werden. Wertvolle Hinweise in Bezug auf die Bilderfahrung ergeben sich auch aus dem von Michael Bockemühl vertretenen Ansatz einer "Bildrezeption als Bildproduk-

⁴³1996 wurde Leben und Werk von Max Imdahl in einer Ausstellung und einem Katalog gewürdigt: Die Unersetzbarkeit des Bildes. Zur Erinnerung an Max Imdahl, Katalog zur Ausstellung im Westfälischen Kunstverein vom 20.01. bis 10.03.1996, Münster 1996.

⁴⁴vgl. hierzu den nach methodischen Gesichtspunkten angelegten Vortrag von Max Imdahl: Giotto zur Frage der ikonischen Sinnstruktur, hrsg. von der Carl Friedrich von Siemens Stiftung, München 1979, und darin auch die Kritik zur "Ikonologie" von Erwin Panofsky. Zur Abgrenzung der "Strukturanalyse" wie sie Hans Sedlmayr an Bruegels Bild "Der Blindensturz", in: Peter Bruegel, Der Sturz der Blinden. Paradigma einer Strukturanalyse, in: Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München, München 1957, entwickelte, vgl. ebd. im Anhang: Corollarium: Ikonik oder Strukturanalyse?, S. 44-53.

⁴⁵vgl. hierzu Literaturverzeichnis und insbesondere: Gottfried Boehm, Einleitung, Die Hermeneutik und die Wissenschaften. Zur Bestimmung des Verhältnisses, in: Die Hermeneutik und die Wissenschaften, hrsg. von Hans-Georg Gadamer und Gottfried Boehm, Frankfurt a.M. 1985² (1978), S. 7-60 und im selben Band: Zu einer Hermeneutik des Bildes, S. 444-471. Zu Konrad Fiedler vgl. ebd., S. 446: "Diese Logik des Bildes und seines genuinen Ausdrucksgehaltes war es auch, der Konrad Fiedler, vielleicht der einzige Ziehvater einer Hermeneutik des Bildes, mit der theoretischen Forderung nach einer eigenen Logik des Sichtbaren und der Ausdrucksbewegung der Hand zu entsprechen suchte.". Vgl. hierzu ferner Einleitung zu: Konrad Fiedler, Schriften zur Kunst, 2 Bde., hrsg. von Gottfried Boehm 1991² (1971), S. VII-XCVII.

⁴⁶vgl. hierzu die grundlegende Arbeit von Hans-Georg Gadamer, Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1975⁴ (1960).

tion", in dem dieser, im wesentlichen an seinen Lehrer Max Imdahl anknüpfend, das Verhältnis des Betrachters zur Bildstruktur thematisiert.⁴⁷

Auch von Lorenz Dittmann und Wolfgang Kemp kommen grundlegende Anregungen zum Verhältnis von Bild und Betrachter. Auch bei ihnen spielt der Anteil des Betrachters am Bild eine entscheidende Rolle. Dieser Anteil des Betrachters wird jedoch weniger wahrnehmungstheoretisch diskutiert, als mit Blick auf die Bildstruktur (Dittmann) und auf die historische Ausstellungssituation (Kemp) berücksichtigt. Methodisch gesehen schließt Lorenz Dittmann mit seinen Überlegungen über die "Zeitgestalt des Gemäldes" an die von Kurt Badt begründete Tradition des Konzepts einer "Folgeordnung" an.⁴⁸ Wolfgang Kemp dagegen untersucht sowohl die "inneren" als auch die "äußeren" Rezeptionsbedingungen und die Funktion von "Leerstellen" im Bild und lehnt sich damit eng an eine Rezeptionsgeschichte an, die zuvor vor allem in der Literaturwissenschaft angewandt wurde.⁴⁹

Der auf diese Forschungsarbeiten aufbauende Ansatz, den Betrachter stärker in die Bildanalyse miteinzubeziehen und die bildnerischen Mittel von dort her in neuer Weise zu beurteilen, versteht sich als Ergänzung zu einer Forschungsrichtung, die wesentlich von Heinrich Wölfflin 1915⁵⁰ und Aby M. Warburg 1932⁵¹ geprägt wurde und in der das Kunstwerk als Objekt betrach-

⁴⁷vgl. Michael Bockemühl, *Die Wirklichkeit des Bildes, Bildrezeption als Bildproduktion*, Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael, Stuttgart 1985 (Habil. 1982) und ergänzend: *Bild und Gebärde, Zu den Chancen eines bildlichen Verstehens*, in: *Kunstforum International*, Bd. 88, Köln März, April 1987, S. 96-113.

⁴⁸vgl. Literaturverzeichnis und daraus die grundlegende Arbeit: Lorenz Dittmann, *Über das Verhältnis von Zeitstruktur und Farbgestaltung in Werken der Malerei*, in: *Festschrift Wolfgang Braunfels zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Friedrich Piel und Jörg Traeger, Tübingen 1977, S. 93-111.

⁴⁹vgl. hierzu Wolfgang Kemp, *Vorwort und zur Methode*, in: *Der Anteil des Betrachters, Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983, S. 7-40 und ferner: *Der Betrachter ist im Bild, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, in: *Der Betrachter ist im Bild, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hrsg. Wolfgang Kemp, Köln 1985, S. 7-27.

⁵⁰Heinrich Wölfflin kann im Sinne von Hans Belting als "Meister des vergleichenden Sehens" (vgl. Anm. 52, S. 11/12) bezeichnet werden, der in seinem Buch *"Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst"*, München 1915, das Sehen durch die Einführung mehrerer formalanalytischer Gegensatzpaare geschärft hat: "malerisch und linear,".

⁵¹vgl. Aby M. Warburg, *Gesammelte Schriften*, 1932.

tet, beschrieben, stilgeschichtlich eingeordnet, formalanalytisch untersucht, ikonographisch und ikonologisch ausgewertet und dokumentiert wird.⁵² Der Betrachter findet hier in jüngerer Zeit insofern Beachtung, indem etwa Hans Belting die "Wechselbeziehung von *Form und Funktion* im Rahmen des Themas *Bild und Publikum im Mittelalter*"⁵³ untersucht und derart die Funktion des Werkes in seiner Zeit für den damaligen "Betrachter" herausstellt.

In dem nun folgenden ausführlicheren Forschungsbericht geht es vor allem darum, diejenigen kunsthistorischen Ansätze vorzustellen, die für mich richtungsweisend sind (1.) die bildnerischen Mittel, hier die Farbflecken als 'Wirkungskräfte' zu deuten und auf dieser Grundlage (2.) die Wahrnehmung als eine von Begriffen unabhängige 'erkenntnisfähige Leistung' anzuerkennen und (3.) eine auf diesen beiden Voraussetzungen aufbauende 'Logik im Bildaufbau' anzunehmen. Die breite und historisch umfassende Darstellung der unterschiedlichen Ansätze dient dazu, in die Problematik einzuführen und die Hintergründe genauer darzustellen. Die konkrete Auseinandersetzung damit erfolgt erst, wie bereits angekündigt, im dritten Kapitel, nachdem unabhängig von diesen sehr komplexen und vielschichtigen Ansätzen die eigene These hergeleitet, die dafür zu Grunde gelegten Voraussetzungen dargelegt und die Konsequenzen und Schlußfolgerungen daraus gezogen worden sind.

⁵²vgl. hierzu, die in das Fach Kunstgeschichte einführenden Worte von Heinrich Dilly, in: Kunstgeschichte, eine Einführung, hrsg. von Hans Belting, ..., Berlin 1988³, S. 7-16. Über die Geschichte der Kunstgeschichtsschreibung vgl. ferner: Wilhelm Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker, 2 Bde, Leipzig 1921-1924. Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen, hrsg. von Johannes Jahn, Leipzig 1924. Udo Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft. Düsseldorf, Wien 1966. Heinrich Dilly, Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin, Frankfurt a.M. 1979 und: Kunsthistoriker in eigener Sache, 10 autobiographische Schriften, hrsg. von Martina Sitt, Berlin 1990.

⁵³vgl. Hans Belting, Das Werk im Kontext, in: Kunstgeschichte, eine Einführung, hrsg. von Hans Belting, ..., Berlin 1988³, S. 225/226, und die Arbeiten dazu: Bild und Publikum im Mittelalter, Berlin 1981 und die jüngste Untersuchung: Bild und Kult, Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990, in der u.a. die Funktion einer Gattung ("die Ikone") für das damalige Publikum im Verlauf ihrer Entwicklung gezeigt wird.

2.1 Zur Auslegung der Farbflecken als 'Wirkungskräfte'

2.1.1 Hans Jantzen: "Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei", 1913

Prinzipien der Farbgebung in der Malerei: Darstellungs- und Eigenwert von Farben

Vor dem Hintergrund der jüngsten Entwicklung in der Malerei, dem Impressionismus und Neoimpressionismus stellte Hans Jantzen auf dem Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft in Berlin 1913 in einem Vortrag seine in der Kunstgeschichte viel beachteten Ideen zur Entwicklung der Farbgebung in der Malerei seit der Neuzeit vor.⁵⁴ Dabei unterscheidet er grundlegend zwischen zwei Auffassungsweisen von der Farbgebung: zwischen ihrem *Darstellungs-* und ihrem *Eigenwert*. Jantzen stellt dazu heraus, daß im Rahmen der allgemeinen Stilforderungen einer Zeit sich seit der Neuzeit eine Tendenz in der Farbgebung herauslesen läßt, in der sich der Künstler darum bemüht, diese gegensätzlichen und konkurrierenden Funktionen der Farbe miteinander in Einklang zu bringen. Diese Bemühungen ergeben *die Prinzipien der Farbgebung*. (S. 322)

Darstellungswert der Farben

Wird die Farbe als Darstellungswert aufgefaßt, so ist sie nach Jantzen an den Farbträger gebunden und übernimmt eine identifikatorische Funktion. Das heißt, sie trägt etwas zur Bedeutung und zur Stofflichkeit des Gegenstandes bei und sagt etwas über seine Stellung im Raum, seine Beziehung zu anderen Dingen, usf. aus. Damit wird die Farbe als Darstellungswert den Ansätzen aus dem psychologischen und physiologischen Bereich gerecht, in der die Farbe als naturnachahmendes Mittel verstanden wird.

Eigenwert der Farben

Losgelöst vom Farbträger, so Jantzen, spricht dagegen aus den Eigenwerten der Farben ihre "Elementarkraft". Hier wird ihr rein sinnlich wirkender

⁵⁴ Hans Jantzen, Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei, vorgetragen auf dem Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin 1913, abgedruckt in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1914, S. 322-329.

Eindruck bedeutend, der von mehreren sowohl stofflichen als auch formalen Qualitäten abhängt:

1. von der *Intensität* der Farbe, die an reine und gesättigte Qualitäten gebunden ist,
2. von der *Fleckenform*, die, ist sie groß und einfach, eine gewisse quantitative Ausbreitung der Farbe erlaubt,
3. von der *Homogenität* des Farbkörpers, als damit die Brillanz oder Kraft der Farbe erreicht werden kann, und schließlich
4. von der *Zusammenstellung* der Farben, die "die eigene Schönheit" stärken durch Verwandtschaft und Kontrast. (S. 323)

Der Eigenwert der Farbe wird für die kunsthistorische Analyse dann bedeutend, wenn es um die Beurteilung von Farbgruppierungen, farbigen Kompositionen, der Harmonie oder der Farbwahl geht. Dann kann die dem Bereich der Ästhetik angehörende Analyse der Eigenwerte der Farbe eine Aussage machen über die Wirkung der einzelnen Farben, die Farbkombinationen und ihre Stimmungsqualitäten.

"Eigenwerte und Darstellungswerte der Farben sind ihren besonderen Gesetzen unterworfen, wie solche von verschiedenen Gesichtspunkten in Ästhetik und Psychologie untersucht sind: Die Eigenwerte vor allem in der ästhetischen Farbenlehre - hierher gehört alles, was sich auf Wirkung einzelner Farben, Farbkombinationen, Stimmungsqualitäten u.a.m. bezieht - die Darstellungswerte in erster Linie von Psychologie und Physiologie, wobei es sich hauptsächlich um den großen Umkreis von Fragen handelt, die sich auf Möglichkeiten und Grenzen der Farbe als naturnachahmendes Mittel beziehen." (S. 322)

Bildsehen

Die derart differenzierten Farbwerte veranlassen über ihre Aufgabenstellung hinaus zu einem unterschiedlichen Bildsehen: Die Wechselbeziehungen der Eigenwerte der Farben binden das Auge an die Bildfläche, während die Darstellungswerte zu einem räumlich geordneten Sehen anregen.

"Malerei als Farbkomposition sucht das Auge auf Beziehungen mehrerer in einer Fläche liegenden Farbwerte einzustellen, während sie in der Absicht auf Raumdarstellung die Verteilung der Werte über verschiedene Raumzonen und gebunden an räumlich geschiedene Farbträger kenntlich zu machen strebt." (S. 323)

Das heißt, nach Jantzen, je mehr die Farbenträger in der Fläche liegen, wie etwa bei den dekorativen Künsten in der Glasmalerei, desto eher eignen sie sich zur Farbenkomposition, die von einem entsprechend auf die Eigenwerte konzentrierten Sehen eingelöst werden kann. Hingegen sind die Beziehungen der Eigenwerte nur schwer zu fassen sind, wenn die Farbenträger den verschiedenen Distanzplänen angehören. Als Eigenwerte kommen die Farben umso besser zur Wirkung, je geringer die gegenständliche Bedeutung des Farbenträgers ist, wie es am Beispiel der Impressionisten oder der Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts deutlich wird. (S. 225) Ähnlich gegensätzlich wirken die Farbenwerte im Bereich des Stofflichen. Als Eigenwert kommen sie am besten zur Geltung, wenn sie den Charakter des Materiellen bewahren, indem sie, wie es Jantzen am Beispiel von Rembrandt deutlich macht, kräftig und pastos aufgetragen werden. Werden die Farben dagegen als Darstellungswerte eingesetzt, ahmt der Künstler möglichst die gegenständlichen Stoffqualitäten nach und wählt dazu meist eine glatt vertreibende Technik. (S. 224)

Konsequenzen: allgemeine Stilforderungen einer Zeit

Diese Prinzipien der Farbgebung in der Malerei lassen nach Jantzen Rückschlüsse auf die allgemeinen Stilforderungen einer Zeit zu, nach denen sich entscheidet, ob eher der Darstellungswert der Farben oder ihr Eigenwert im Vordergrund steht. Noch im 15. Jahrhundert dominiert demnach die Schmuckwirkung der Farbe. Dieser elementaren Wirkung der Farbe steht die Stellung und Gruppierung des Farbenträgers entgegen, so daß nicht von einer Farbenkomposition, sondern von einer Farbengruppierung gesprochen werden kann. Eigenwert und Darstellungswert lassen sich so nicht voneinander trennen. Sie fallen im Begriff der "körperbegrenzenden Lokalfarbe" zusammen. (S. 225) Ab der Neuzeit jedoch übernimmt die Farbe immer mehr Funktionen, die zuvor der Zeichnung oder der Modellierung durch das Licht überlassen wurden, so daß der Darstellungswert der Farben an Bedeutung gewinnt. Die Entwicklung der Farbgebung verläuft nach Jantzen seitdem entsprechend der Absicht, den mit Hilfe der Darstellungswerte der Farben eroberten Raum mit den intensiven Eigenwerten der Farben zu vereinen. (S. 226)

Ziel im 19. Jahrhundert: "alle Darstellungswerte zu intensiven Eigenwerten zu erheben"

Diese Entwicklung mündet nach Jantzen am Ende des 19. Jahrhundert mit dem Neoimpressionismus darin, "alle Darstellungswerte zu intensiven Ei-

genwerten zu erheben und zu harmonisieren". Paul Signac hat, nach Jantzen, dieses Entwicklungsprinzip in einem Leitsatz formuliert:

"Durch die Zerlegung (der Farbe, M.S.) sichert der Maler sich alle Vorteile der Leuchtkraft, Sättigung und Harmonie, indem er 1. die optische Mischung der vollkommen reinen Farben vollzieht, 2. die verschiedenen Elemente: Lokalfarbe, Beleuchtungsfarbe und ihre gegenseitigen Bildwirkungen auseinanderhält, 3. diese Elemente nach den Gesetzen des Kontrastes, der Schattierung und S trahlung gegeneinander ausgleicht." (S. 226)

2.1.2 Wassily Kandinsky: "Punkt und Linie zu Fläche", 1926

Nicht nur Hans Jantzen, sondern auch der Maler und Kunsttheoretiker Wassily Kandinsky zieht in der Schrift "Punkt und Linie zu Fläche" von 1926 theoretische Schlußfolgerungen aus dem Impressionismus.⁵⁵ Kandinsky erklärte Ziel ist es demnach, den "wenn auch unbewußt" bereits von den Impressionisten gelegten Grundstein für eine neue Kunstwissenschaft umzusetzen. (S. 16) In seiner zugleich als "Lehrbuch" zu verstehende Schrift schafft er für diese Aufgabe die Basis. Doch inwiefern der Impressionismus tatsächlich dafür den Grundstein legte, bleibt in dieser Abhandlung offen. Eine mögliche Antwort darauf kann die vorliegende Arbeit geben.

"Innere" und "äußere" Eigenschaften der Gestaltungsmittel

Ausgangspunkt der "Analyse der malerischen Mittel", wie es im Untertitel heißt, ist der *Punkt*, den Kandinsky als Urelement der Malerei und insbesondere der Grafik begreift. Dem folgt die Analyse der *Linie* und daran anschließend die der *Fläche*, beziehungsweise deren Wechselverhältnis mit dem Punkt und der Linie. Die Farbe, deren Bedeutung Kandinsky keineswegs unterschätzt, nimmt hier, wie er selbst herausstellt, aus Gründen der wissenschaftlichen Disziplin nur eine untergeordnete Rolle ein. In diesem

⁵⁵ Kandinskys "Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente", in: Punkt und Linie zu Fläche, ..., ist, wie es Max Bill im Vorwort (S. 9) herausstellt, als "Grundlage seines Unterrichts, sowohl in der Grundlehre des Bauhauses (dem er ab 1922 bis zuletzt angehörte) wie auch in einer von ihm geleiteten "freien Malklasse", einer Art Meisteratelier für freie Malerei" zu bewerten.

Zusammenhang verweist er, wie Jantzen, auf die Ausführungen von Signac "De Delacroix au Néo-Impressionisme".⁵⁶ (S. 16)

Jantzen meint, wenn er vom Eigenwert der Farben spricht, deren "elementare" Wirkungskraft. Kandinsky stellt vergleichsweise die *primären Kräfte* der bloßgelegten malerischen Elemente heraus. (S. 14) In ihnen liegen nach Kandinsky vom Betrachter erfahrbare Kräfte. Diese herauszuarbeiten und zu charakterisieren, setzt sich Kandinsky zur Aufgabe. Sie bilden die Grundlage der von ihm zu begründeten neuen Kunstwissenschaft. Diese primären Kräfte der bildnerischen Mittel sind auch, wie im Anschluß von mir nachgewiesen werden soll, die Basis für das neue Bildverständnis von Cézanne, Van Gogh und Monet.

Auf diese erfahrbaren Kräfte gemünzt, sieht Kandinsky die Aufgabe einer neuen Kunstwissenschaft darin, den "*Klang*", die "*inneren Spannungen*" (und "*Richtungen*", wie er später ergänzt (S. 58)) die diese Kräfte ausstrahlen, mit offenem Auge und offenem Ohr wahrzunehmen. (S. 23) Werden diese "*inneren Eigenschaften*" der malerischen Elemente des Kunstwerks nicht erlebt, wie es Kandinsky einleitend festhält, so bleibt der Betrachter merkwürdig unbeteiligt:

"Das Kunstwerk spiegelt sich auf der Oberfläche des Bewußtseins. Es liegt jenseits und verschwindet nach beendetem Reiz spurlos von der Oberfläche." (S. 13)

Öffnet sich der Betrachtende dagegen dem "Inneren" des Kunstwerks - beziehungsweise dem Inneren überhaupt aller Erscheinungen - so hat er die Möglichkeit, aktiv am Werk teilzunehmen und es als lebendig zu erfahren. Dessen "inneres Pulsieren" wird ihm gegenwärtig.

"Auch hier ist die Möglichkeit vorhanden, *in* das Werk zu treten, in ihm aktiv zu werden und seine Pulsierung mit allen Sinnen zu erleben". (S. 14)

Um dieses innere Wirken der malerischen Elemente aufzuhellen, betrachtet Kandinsky zunächst ein Element, den Punkt, isoliert und erst dann im Zusammenhang mit seiner Umgebung. Auch bei dieser Betrachtung spielen, wie es Kandinsky verdeutlicht, dieselben zwei gegensätzlichen Anschauungsweisen eine Rolle: (1.) Indem sich der Betrachtende an der äußeren Erscheinung des Punktes festhält oder (2.) an seinem inneren Wesen teilhat. In der Beschreibung der beiden Bedeutungsebenen, die aus der jeweili-

⁵⁶vgl. Paul Signac, De Delacroix au Néo-Impressionisme, Paris 1899, dt. Charlottenburg 1910.

gen Zugangsweise hervorgehen, deckt Kandinsky zugleich das Wesen der Erfahrungsform selbst auf. Im ersten Fall erweist sich der Betrachter als äußerlich unbeteiligt und distanziert und hebt sachlich auf die Bedeutung des Punktes ab. Im anderen, zweiten Fall ist er innerlich beteiligt, woraus die vermittelnde und damit sprechende Rolle des Punktes hervorgeht. Äußerlich betrachtet (wenn der Punkt in die Schriftfolge und in die Rede eingebunden ist), bedeutet der Punkt demnach *Schweigen*, doch innerlich betrachtet teilt sich über ihn das Sein des einen Satzes dem anderen mit, so daß der Punkt auf diese Weise *spricht*. Seine "innere Bedeutung" wird deutlich. Diese beiden Momente, sowohl Schweigen als auch Sprechen, liegen in ihm.

"In der fließenden Rede ist der Punkt das Symbol der Unterbrechung, des Nichtseins (negative Element), und zur selben Zeit ist er eine Brücke von einem Sein zum anderen (positives Element). Das ist in der Schrift seine *innere Bedeutung*." (S. 21)

Diese Bedeutungsebenen differenziert Kandinsky weiter: Vom äußeren Standpunkt gesehen, erfüllt der Punkt als Zeichen einen praktisch-zweckmäßigen Sinn. Im alltäglichen Umgang wird diese Verwendungsart zur Gewohnheit und diese verschleiert seinen inneren Klang. Damit ist sein lebendiger Symbolwert verborgen. Doch nicht nur dieses Element verstummt, wenn es nur einseitig wahrgenommen wird, sondern auch alle anderen gewohnten traditionellen Erscheinungen. Die neue Kunstwissenschaft, die Kandinsky begründen möchte, kann jedoch nur dann entstehen, wenn die Zeichen zu sprechen beginnen, das heißt für Kandinsky zu Symbolen werden. Voraussetzung dafür ist, daß man sich der Sache gegenüber öffnet, um das tote Zeichen aus seinem Schweigen zu befreien und als lebendiges Symbol zum Sprechen zu bringen.

"Natürlich kann auch die neue Kunstwissenschaft nur dann entstehen, wenn die Zeichen zu Symbolen werden und das offene Auge und das offene Ohr den Weg vom Schweigen zum Sprechen ermöglichen". (S. 23)

Wird der Punkt dem Schweigen entrissen, so kommen seine "*inneren Eigenschaften*" zum Klingen. Diese Eigenschaften sind "*innere Spannungen*". Sie kommen, nach Kandinsky, "eine nach der anderen *aus der Tiefe seines Wesens heraus und strahlen ihre Kräfte aus*". Sie wirken sich auf den, der sie betrachtet aus und beeinflussen ihn: "Kurz - der tote Punkt wird zum lebenden Wesen." (S. 23, Hervorhebungen M.S.)

Um die jeweilige klangliche Qualität zu erfassen, zeigt Kandinsky am Punkt als einem malerischen Element dessen innere Eigenschaften auf, indem er seine inneren Spannungen beschreibt. So variiert der Klang je nach Größe im

Verhältnis zur Grundfläche und zu den übrigen Formen und je nach Form/Grenze. Der Klang erweist sich als relativ. (S. 26-29) Doch trotz dieser Variabilität haftet dem Punkt ein inneres Grundwesen an, das immer "rein" mitklingt. Wesensmäßig ist der Punkt, nach Kandinsky, "die innerlich knappste Form". Er ist in sich gekehrt. Die Spannung, die von ihm ausgeht, ist *konzentrisch*. Er behauptet *fest* seinen Platz und erweist sich als *bewegungs- und richtungslos*. Er ist mit den Worten Kandinskys "in die Grundfläche hineingekrallt". (S. 30)

Ferner heißt das, daß der Punkt sich dadurch, daß er dem Schweigen entrisen wird und seine klanglichen Qualitäten entfalten kann, aus der praktisch-zweckmäßigen Unterordnung befreit. Gleichzeitig fügt er sich jedoch *innerlich-zweckmäßig* in ein neues System ein, in das der Malerei. Das geschieht durch den "Zusammenstoß" des Punktes mit der Grundfläche: "Die Grundfläche wird befruchtet". (S. 25) In dem Moment gehen der Punkt und die Grundfläche eine "klangliche" Beziehung ein. Das heißt, der Klang des Punktes verändert die Fläche, von der eigene Spannungen ausgehen. Die bei diesem Zusammenstoß entstehende neue Klangqualität hängt, wie es Kandinsky hier bereits ausführt, von verschiedenen Faktoren ab, wie u.a. von der Beschaffenheit des Materials und des ausführenden Werkzeugs. In diesem Sinne werden die jeweiligen Klänge von Punkt und Fläche in neuer Weise fruchtbar, sie erzeugen ein neues Klanggebilde. Sie erweisen sich, im obigen Sinne, innerhalb der Malerei als innerlich-zweckmäßig.

Komposition

In diesen Zusammenhang gehört auch der Begriff der *Komposition*. Dazu führt Kandinsky aus, daß die innerlich notwendige und zweckmäßige Zusammenstellung der Spannungen, das heißt, der unterschiedlichen Klänge der Elemente, die Komposition eines Werkes ausmacht. Sie lassen das Werk lebendig erscheinen und bestimmen dadurch seinen *Inhalt*. Denn schließlich sind es nach Kandinsky diese innerlich in einer Komposition organisierten Spannungen und nicht die äußeren Formen, die den Inhalt eines Werkes hervorbringen. Verschwinden diese, so ist das Werk tot und ausdrucksleer.

"Und in der Tat materialisieren nicht die äußeren Formen den Inhalt eines malerischen Werkes, sondern die in diesen Formen lebenden Kräfte = Spannungen. Wenn die Spannungen plötzlich auf eine Zauberart verschwinden oder sterben würden, wäre auch das lebendige Werk sofort tot. (...) Der Inhalt eines Werkes findet seinen Ausdruck in der Komposition, das heißt, in der innerlich organisierten Summe der in diesem Falle notwendigen Spannungen". (S. 31)

Voraussetzung für den Inhalt eines Werkes, so wie ihn Kandinsky sieht, ist demnach eine Komposition, in der sich die Einzelelemente und der Aufbau (die Konstruktion) "*innerlich-zweckmäßig*" dem konkreten malerischen Ziel unterordnen. (S. 36)

In diesem Sinne ordnet sich auch die Faktur, wie jedes andere Element, als künstlerisches Mittel dem Zweck, das heißt dem Kompositionsgedanken, unter. Ihre Klangqualität hängt im Bereich der Grafik im wesentlichen von nur drei Aspekten ab: 1. von der Art der Grundfläche, 2. von der Art des Werkzeuges, 3. von der Art des Auftrages. (S. 47-53) In der Malerei dagegen bestehen unendlich mehr Fakturmöglichkeiten. Übertönt jedoch das Mittel den Zweck, so entsteht eine "*innere Disharmonie*". Das Werk wirkt manieriert: "*Das Äußere ist über den Kopf des Inneren gewachsen - Manier.*" (S. 53-54)

Doch wenn Kandinsky im Zusammenhang mit der Komposition vom Inhalt eines Werkes spricht, so hat dieser, wie es Kandinsky darlegt, kein äußeres wiedererkennbares Erscheinungsbild. Das Werk, wie das einzelne Element, ist *abstrakt*. Es lebt von den primären Kräften der malerischen Elemente, deren klanglichen Qualitäten vom Betrachter wahrgenommen werden müssen. (S. 32)

Zur Erfahrungsform des Bildes: zeitlich

Die Erfahrungsform, in der das Werk gesehen wird und in der sich seine "*inhaltliche*" Bedeutung eröffnet, ist demnach eine *zeitliche*. In der Zeit entfaltet sich die Eigenart des Klanges entsprechend der inneren Eigenschaften des Elements. Der Punkt etwa erweist sich so gesehen als die "*zeitlich knappste Form*". Das heißt, die Einteilung, wonach die Malerei im Zusammenhang mit dem Raum (der Fläche) und die Musik mit der Zeit gesehen werden muß, ist zweifelhaft geworden. (S. 34, vgl. zur Linie S. 106)

Werden die "*zeitlichen*" Unterschiede zwischen den Klängen jedoch rein äußerlich, das heißt "*quantitativ*" erfaßt, so verschließt sich das Werk. Erst wenn sie "*qualitativ*" aufgenommen werden, erweist sich die Komposition als "*bedeutsam*". Treffen etwa, im Gegensatz zu einem einfachen Doppelklang von Punkt und Fläche, zwei Punkte auf einer Fläche zusammen, so steigert die Wiederholung die innere Erschütterung und gleichzeitig wirkt ihre rhythmische Kraft harmonisierend. (S. 37)

Wie "*zweckmäßig und organisch-notwendig*" die Anhäufung von Punkten parallel zur Kunst in der Natur ist, zeigt Kandinsky daran anschließend auf. Auch die Naturformen bestehen demnach aus kleinen Raumkörperchen, die sowohl abstrakt als auch lebendig gesehen werden können. Das heißt, sie

können im obigen Sinne in doppelter Weise, sowohl äußerlich als auch innerlich erfaßt werden. Innerlich betrachtet ist der Raumkörper nicht wie in der Malerei der Punkt auf ein konkretes malerisches Ziel ausgerichtet, sondern auf Naturformen hin organisiert. Die ganze Welt kann aus diesem Blickwinkel heraus als eine geschlossene kosmische Komposition gesehen werden. Der Punkt in der Natur ist, vergleichbar mit der Malerei, das Urelement dieser Komposition. Er eröffnet die vielfältigsten Möglichkeiten der Komposition. "Auch in der Natur ist der Punkt ein in sich gekehrtes Wesen voller Möglichkeiten". (S. 39)

Mit zahlreichen Beispielen aus verschiedenen Künsten zeigt Kandinsky darüberhinaus auf, wie unterschiedlich der Charakter des Punktes, der in seinem innersten Wesen immer "rein" mitklingt, in diesen Bereichen zum Ausdruck kommt. Beispiele aus der Plastik und Architektur, dem Bereich des Tanzes und der Musik und zuletzt aus den grafischen Techniken machen dies deutlich. (S. 42-53, vgl. ergänzend zur Linie S. 107 ff.) Doch gleichzeitig erhellen seine Beispiele, daß in ihnen im Gegensatz zur Natur der Punkt nicht nur als "Baustein" angesehen wird, sondern daß hier zum Großteil bewußt mit der Klangqualität des Punktes gearbeitet wird, so daß sie klar hervortritt. In der Abgrenzung von "gegenständlicher" und abstrakter Kunst zeigt Kandinsky diese Tendenz selbst auf: Demnach wird in der gegenständlichen Kunst der innere Klang unterdrückt, während er in der abstrakten Kunst zu voller Entfaltung kommt. (S. 54/55)

Grammatik

Damit schließt Kandinsky die Analyse des Punktes ab. Im Sinne einer *Kompositionslehre*, wie sie Kandinsky als Basis einer neuen Kunstwissenschaft immer wieder fordert, ist es jedoch wesentlich, die Gesetzmäßigkeit aller inneren Klänge nicht nur der "zeichnerischen", sondern auch der "malerischen" Mittel zu erfassen, zu analysieren und zu benennen, um mit ihnen umgehen zu können und um sie in einer Art "*Grammatik*" für jeden zugänglich zu machen. (S. 59, Anm. 1, S. 64, S. 81-83, S. 90) Entsprechend schließt sich im weiteren Verlauf die Analyse der Linie (S. 57-128) und der Fläche (S. 129-168) an. Sie werden im Anhang durch zahlreiche Bildbeispiele aus Kandinskys Hand ergänzt. (S. 170-205)

Neben der Spannung, mit der Kandinsky bisher die im Punkt lebende Kraft beschrieb, führt er im Zusammenhang mit der Linie den Begriff der *Richtung* ein. Diese notwendige Erweiterung der Begrifflichkeit veranlaßt ihn zu einer grundlegenden Feststellung, wonach sowohl die Spannung als auch die Richtung eines Elementes Bewegungskräfte sind. So gesehen kann der Begriff

der Bewegung in einem engen Zusammenhang mit dem Begriff der "primären Kräfte der Malerei" gebracht werden. Von diesen Kräften gehen unterschiedliche "Bewegungen" aus. Demnach hat der Punkt eine Spannung, jedoch keine Richtung, während die Linie sowohl an der Spannung als auch an der Richtung teil hat.

"Die Elemente der Malerei sind reale Resultate der Bewegung, und zwar in Form: 1. der Spannung, und 2. der Richtung." (S. 58)

Daneben bedient sich Kandinsky auch unterschiedlicher *Temperaturqualitäten* zwischen warm und kalt, mit denen er die verschiedenen Erscheinungsweisen der Linie beschreibt. (S. 59-63) Sie stehen in einem inneren Zusammenhang mit den Farben. Weiß wird demnach eher als warm und Schwarz eher als kalt wahrgenommen. (S. 65) Laut der Formel die Kandinsky daran anschließend aufstellt - die dem Versuch entspricht die "inneren Parallelen" der zeichnerischen Mittel zu den malerischen herzustellen und zu dokumentieren - entspricht die Horizontale demnach dem Schwarz, die Vertikale dem Weiß, die Diagonale dem Rot und die Freie Gerade dem Gelb und Blau. (S. 67) Diese auf unterschiedliche Weise charakterisierten Eigenschaften der Linie stehen darüberhinaus in einem engen Zusammenhang zu Ausdrucksqualitäten, die Kandinsky zwischen lyrisch und dramatisch ansiedelt: "- das ganze Gebiet der Geraden ist lyrisch", während vor allem die Azentralen, die weniger mit der Fläche verschmolzen sind und sie manchmal zu durchstechen scheinen (S. 64), dramatisch wirken. (S. 70) In den Spannungen von winkelförmig aufeinandertreffenden Linien kommen zudem ihre unterschiedlichen Temperamente und Gefühlsneigungen zum Ausdruck: Gerade: kalt und beherrscht (visionär); spitzer Richtungswinkel: scharf und höchstaktiv (erfüllt); zum Raum öffnender Winkel: unbeholfen, schwach, passiv (unzufrieden). (S. 73-75)

Neben den inneren Eigenschaften der Spannungen, die Kandinsky bereits im Punkt herausgearbeitet hat, veranlassen ihn die "Richtungen", die in der Linie und darüberhinaus, hier jedoch nicht weiter ausgeführt, in der Fläche zum Ausdruck kommen, diesen unterschiedliche Temperaturen (warm/kalt) und Farbwerte, aus der Dichtung entlehnte Ausdrucksqualitäten (lyrisch/dramatisch) und aus dem menschlichen Bereich übernommene Charaktereigenschaften (Temperamente/Gefühlsneigungen) zuzuordnen. Damit kennzeichnet er ihre inneren Eigenschaften.

2.2 Zur Auslegung der Wahrnehmung als 'erkenntnisfähige Leistung' und zur 'Logik des Bildaufbaus'

2.2.1 Konrad Fiedler: "Das Kunstwerk als Produkt einer anschaulichen und zugleich künstlerisch tätigen Erkenntnisleistung"

Innerhalb der kunsthistorischen Forschung gestand erstmals Konrad Fiedler im 19. Jahrhundert dem Auge eine eigene Erkenntnisleistung zu. Seine Kunsttheorie erwies sich als folgenreich. Zahlreiche Kunsthistoriker setzten sich mit ihr auseinander.⁵⁷ Max Imdahl und Gottfried Boehm knüpfen an seinen Ansatz an. Michael Bockemühl sieht ihn als einen wichtigen Vertreter in der Tradition des "produktiven Sehens".

Auch für meine Überlegungen erweist sich sein Ansatz als grundlegend. Dafür stütze ich mich im wesentlichen auf zwei seiner Schriften, auf: "Über Beurteilung von Werken der bildenden Kunst"⁵⁸ von 1876 und "Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit" von 1887.⁵⁹ Im ersten Buch legt Fiedler seinen Standpunkt zur Beurteilung von Werken der bildenden Kunst grundlegend dar, indem er ihn von anderen Beurteilungskriterien von Kunst abgrenzt. Das noch näher zu beschreibene 'Sehen' und das damit unmittelbar zusammenhängende 'tätige' Herstellen von Kunst erweist sich dafür als wesentlich. Im zweiten Band vertieft er seine Einsichten, indem er auf den Ursprung und das Leistungsvermögen der über das Sehen und Handeln bestimmten künstlerischen Tätigkeit abhebt.

In seiner ersten Schrift fragt Fiedler grundlegend nach den Voraussetzungen, um ein Kunstwerk zu beurteilen. Zwei Kriterien erweisen sich für ihn in diesem Zusammenhang als wesentlich. Sie erschließen sich ihm über zwei Fragestellungen: 1. Wieso entsteht ein Kunstwerk, beziehungsweise welche Absicht, welchen Zweck verfolgt es? Diese Frage eröffnet nach Fiedler den "*wesentlichen Inhalt*" von Kunst, den es zu ergründen gilt. Und 2. Wie ist es überhaupt möglich, daß ein Kunstwerk entsteht? Worauf beruht dieses? Es

⁵⁷vgl. hierzu die neu überarbeitete und erweiterte Fassung von Konrad Fiedler, Schriften zur Kunst, Bd. I und II, hrsg. von Gottfried Boehm, München 1991 und da rin auch die bibliographischen Hinweise S. XXIX ff..

⁵⁸vgl. ebd., Bd. I., S. 1-48.

⁵⁹vgl. ebd., Bd. I., S. 111-220.

beruht, so Fiedler, allein auf einem "*menschlichen Vermögen*", das es ebenfalls näher zu ergründen gilt. (S. 1) Beide Kriterien zur Beurteilung von Kunst, sowohl der 'wesentliche Inhalt' als auch das 'menschliche Vermögen', die Fiedler zu ergründen sucht, hängen, wie es sich bei näherer Betrachtung herausstellt, eng miteinander zusammen.

Ihr Zusammenhang ergibt sich daraus, daß Fiedler auf die Frage danach, was denn der wesentliche Inhalt von Kunst sei, auf die "*sichtbare Erscheinung*" verweist, die der Künstler "*anschaulich*" erfährt und umsetzt. Die ursprünglich und natürlich gegebene Welt, mit all ihrem Reichtum und all ihrer Vielfalt ist demnach der Ausgangspunkt der Betrachtung des Künstlers. Anschaulich wird sie von diesem aufgenommen und künstlerisch verarbeitet.

Menschliches Vermögen: Anschauung

Worauf diese Annahmen gründen und wie sie sich von anderen Vorstellungen über die Beurteilungskriterien von Kunst abgrenzen, zeigt Fiedler im folgenden auf. Sein Ausgangspunkt ist, die Anschauung selbst zu thematisieren und zu hinterfragen, indem er sie von einer Reihe herkömmlicher Vorstellungen von Anschauung abgrenzt: (S. 4-18) Demnach sind es vor allem zwei sehr verbreitete Beurteilungskriterien, gegen die Fiedler seine Auffassung von der Anschauung abgrenzt: (1) gegenüber einer ästhetischen, die Gefühle ansprechenden Zugangsweise und (2.) gegenüber einer begrifflichen, von vor gegebenen Inhalten und Ideen geprägten Haltung. Beide Zugangsweisen sind nach Fiedler davon geprägt, das Kunstwerk als "sein Eigentum" anzusehen und es derart für sich nutzbar zu machen. Davor gilt es sich nach Fiedler zu bewahren. Diese Fälle treten dann ein, wie es der Autor ausführt, (1.) wenn der Betrachter sich seiner ästhetischen Genußfähigkeit und seinem ästhetischen Empfinden hingibt, mit denen er das Schöne im Werk sucht. Beurteilt er das Werk in dieser Weise, ist es ganz seinem Geschmack anheimgestellt. Ähnlich unberechtigt sieht Fiedler die Beurteilung der Werke nach (2.) inhaltlichen Kriterien. Wer sich auf begriffliche Argumente stützt, beruft sich auf bereits zuvor vorhandene Inhalte, beziehungsweise Ideen. Sie sind nach Fiedler unabhängig von der künstlerischen Kraft, denn ein geistig sehr anspruchsvolles Thema kann auch von einem gewöhnlichen Künstler ausgeführt werden. Über die künstlerische Ausdruckskraft sagt das Thema an sich nichts aus. Auch (3.) ein ausführliches Quellenstudium klärt die wahre künstlerische Bedeutung nicht. Es zeugt vielmehr von einem wissenschaftlichen Interesse und begründet die gelehrte Kunstkenner-schaft. Beurteilt der Kunstinteressierte das Werk nach (4. und 5.) historischen Gesichtspunkten, so genügt oft ein kleiner Teil, um es in einen Zusammenhang einzuordnen. Diese Einordnung kann jedoch unabhängig von

der künstlerischen Bedeutung dieses Teils erfolgen. Das Ganze muß dafür nicht in den Blick genommen werden. Auch dann, wenn das Kunstwerk als ein (6.) Produkt des allgemeinen Kulturlebens gesehen wird und in diesem Sinne dem kulturhistorischen Interesse genügt, sagt dies noch nichts über die künstlerische Qualität aus. Nimmt der Betrachter (7.) die Wirkungen des Kunstwerkes hinsichtlich seiner religiösen, moralischen, politischen oder anderen Bedeutungsebenen auf, so erfährt er auch durch diese Wirkungen nicht die künstlerische Qualität desselben. Zuletzt genügt nach Fiedler auch (8.) die philosophische im Spekultativen sich bewegende Weltanschauung nicht, die künstlerische Bedeutung zu erschließen.

In Abgrenzung von diesen "falschen" Wegen zur Kunst, betont Fiedler, daß die Kunst nur auf ihrem "*eigenen Wege*" erfährt werden kann. (S.18) Demnach entzieht sich dem einzelnen das innerste Wesen der Kunst um so mehr, je stärker die Empfindung und das Gefühl und/oder der Begriff die Anschauung verdrängt. Nur der reinen Anschauung ist es demnach möglich, den Gegenstand um seiner selbst willen zu erfassen. Auf diese Weise kann es dem Betrachtenden gelingen, eine Erkenntnis von diesem Gegenstand zu erlangen, die unabhängig von einer empfindungsmäßigen Steigerung oder abstrakten Fassung eine "andere, wirkliche, letzte und höchste Erkenntnis" sein kann. (S. 23)

"In dem Augenblicke aber, wo uns das Interesse an der Anschauung wieder packt, müssen wir jede Empfindung vergessen können, um das anschauliche Verständnis des Gegenstandes um seiner selbst willen verfolgen zu können." (S. 20) Und: "Aus der Anschauung nicht in die Abstraktion übergehen heißt nicht, auf einer Stufe verharren, von der der Eintritt in das Reich der Erkenntnis noch nicht möglich ist, vielmehr heißt es, sich andere Wege offen halten, die auch zur Erkenntnis führen, und wenn diese Erkenntnis eine andere ist, als jene abstrakte, so kann sie darum doch eine wirkliche, letzte und höchste Erkenntnis sein." (S. 23)

"Wesentlicher Inhalt" der Anschauung, beziehungsweise der Kunst

Immer drängender stellt sich nun die Frage, was der Künstler denn über die in diesem Sinne als frei und selbständig definierte Anschauung erfährt. Unbedarft wie ein Kind, so Fiedler, sieht dieser sich einer unbegriffenen, unendlichen Welt gegenüber. Unwissend und unempfindlich für die Dinge steht er ihr gegenüber. Sie erscheint ihm fremd und rätselhaft. Das künstlerische Bewußtsein, so Fiedler, zeichnet sich durch ein solch eigentümliches und unmittelbares Weltbewußtsein aus. In diesem Bewußtseinszustand stürmt auf

den Künstler eine verworrene Vielfalt von Eindrücken des Sichtbaren ein, die ihn schließlich dazu drängen, sie in der Form eines Werkes zu entäußern. So ist das, was der Künstler aus der Anschauung einer solchen Welt schafft frei von jeder Nachahmung der Natur, noch erfindet er sie willkürlich. Aus einer inneren Notwendigkeit heraus setzt er seine Eindrücke, in einem Akt der Befreiung, in ein Kunstwerk um.

"Die künstlerische Tätigkeit beginnt dort, wo der Mensch sich der Welt ihrer sichtbaren Erscheinung nach, als einem unendlich Rätselhaften gegenübergestellt findet, wo er von einer inneren Notwendigkeit getrieben die verworrene Masse des Sichtbaren, die auf ihn einstürmt, mit der Macht seines Geistes ergreift und zum gestalteten Dasein entwickelt." (S. 32)

Das Werk als Produkt einer anschaulichen und zugleich künstlerisch tätigen Erkenntnis

Die Hervorbringung des Kunstwerks ist demnach nur das äußere Resultat des Weltbewußtseins des Künstlers. Dennoch ist das Werk nicht nur das Abbild der im künstlerischen Bewußtsein lebenden Eindrücke. Im Geiste des Künstlers ist diese Gestalt noch unentwickelt, erst im Werk nimmt sie einen Ausdruck an. Das Werk ist daher das Produkt einer *anschaulichen und zugleich künstlerisch tätigen Erkenntnis*. Hat der Künstler, so Fiedler, die Gestalt bis zur vollen Existenz herausgebildet, so verlieren sich die vielfältigen Bilder im Bewußtsein des Künstlers, bis sie von neuem zur Entfaltung und Gestaltung drängen.

"Auf diesem Wege läßt der Künstler alles hinter sich, was ihm die Erscheinung in manchen Stadien der Entwicklung bedeutend gemacht hatte; ihre Eigenschaften verlieren die Macht über ihn, je mehr sie selbst der Macht seiner Erkenntnis unterliegt." Das heißt, "im Kunstwerk findet die gestaltende Tätigkeit ihren äußeren Abschluß, der Inhalt des Kunstwerks ist nichts anderes, als die Gestaltung selbst." (S. 37)

"Produktives Sehen"

Doch wie ist es dem einzelnen Betrachter der künstlerischen Werke möglich, den in dieser Weise definierten 'wesentlichen Inhalt' der Kunst zu erschließen. Fiedler verweist in diesem Zusammenhang darauf, daß auch der Betrachter, so wie der Künstler, von allen begrifflichen und empfindungsmäßigen Zugangsweisen absehen muß, um mittels der reinen Anschauung die Tätigkeit des Künstlers nachzuvollziehen. Mittels der, in diesem Sinne produktiven Anschauung kann er den Ausdrucksgehalt des Kunstwerks erschließen.

Doch gleichzeitig schränkt Fiedler das Anschauungsvermögen des Betrachters ein, indem er herausstellt, daß er mit ihm den Inhalt des Werkes nicht erschöpfend erschließen kann. Denn der beim Sehen und in der künstlerischen Tätigkeit, beziehungsweise parallel dazu in der Anschauung des Betrachters entstehende Inhalt der Kunst hat in dem Moment seinen Höhepunkt, wo das Werk aus der Hand des Künstlers entsteht. Dann wenn das Weltbewußtsein des Künstlers von den vielfältigen Eindrücken des Sichtbaren sich im Kunstwerk vollendet und zum Ausdruck kommt. Demnach erreicht der "Inhalt" des Kunstwerks seinen vollendeten Ausdruck nur ein einziges Mal: in der das Kunstwerk hervorbringenden Tätigkeit des Künstlers selbst. In diesem Sinn bewahrt das Kunstwerk, sowohl für den Künstler, der aus diesem Werdeprozeß wieder ausgestiegen ist, als auch für den Betrachter etwas Unergründliches.

"Wir (die Betrachtenden, M.S.) sehen uns unmittelbar in die Tätigkeit des schaffenden Künstlers hineingezogen und erfassen das Resultat als ein lebendig werdendes. Wir reproduzieren die künstlerische Tätigkeit, und das Maß von Verständnis, zu dem wir gelangen können, ist abhängig von der produktiven Kraft unseres Geistes, mit der wir dem Kunstwerk begegnen." Doch zu "diesem Leben (der höchsten Bedeutung im Moment der Entstehung, M.S.) kann es niemand zurückrufen, der Künstler selbst so wenig, wie ein fremder Betrachter, In diesem höchsten Sinne ist das Kunstwerk etwas Unergründliches." (S. 42)

Ergebnis des "produktiven Sehens": Erkenntnis des Sichtbaren

Eine sachliche Beurteilung von Werken der Kunst sollte, so Fiedler, unter diesen Prämissen erfolgen. Sie sollte darauf beruhen, das Maß jener künstlerischen Kraft zu suchen und zu schätzen. Über diesen Weg erreicht der Urteilende eine Höhe der Erkenntnis des Sichtbaren, die ihm ansonsten verschlossen bleibt. Sie wird ihm über den Nachvollzug der künstlerischen Tätigkeit auch dann zuteil, wenn das Ergebnis nur wenig mit der äußeren Realität gemein hat. In diesem Sinn ist das Verhältnis des Menschen zum Kunstwerk *ein wahrhaft innerliches und geistig produktives*.

"Er (der Urteilende, M.S) erkennt eine Art Allgegenwart der künstlerischen Kraft im geistigen Leben und wird eines ganzen ungeheuren Gebietes geistiger Tätigkeit gewahr, auf dem ihn die äußerliche Unähnlichkeit der Resultate über die innere Übereinstimmung des Sinnes derselben nicht täuschen kann." (S. 45)

In der Schrift "Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit" von 1887 vertieft Fiedler seinen Ansatz. Hier geht es ihm darum, das Wesen und die

Bedeutung der durch das 'Sehen' und 'Handeln' bestimmten künstlerischen Tätigkeit zu erschließen.

Nach zwei Seiten hin wirkt die künstlerische Tätigkeit nach Fiedler. Einerseits steht sie in einem unmittelbaren Verhältnis zur Außenwelt, die der Künstler anschaulich erfährt und andererseits setzt er die von ihr ausgehenden Wirklichkeitseindrücke künstlerisch in ein Werk um. Sehend und tätig wirkend entfaltet sich die künstlerische Tätigkeit. Um das Wesen dieser künstlerischen Tätigkeit zu erfassen, analysiert Fiedler zunächst ihr Verhältnis zur Außenwelt. Dies geschieht in den ersten beiden Kapiteln. Die Bedeutung, die der künstlerischen Tätigkeit zukommt und die sich im ausgeführten Werk zeigt, steht daran anschließend in den folgenden Kapiteln im Vordergrund.

Wirklichkeitsbildung in einem Werden und Vergehen von Sinnesempfindungen und Worten

Ausgangspunkt der Überlegungen Fiedlers ist, daß er die gewohnte Vorstellung von einer vom Menschen unabhängigen Außen- und Innenwelt in Frage stellt. Die Sprache spielt bei dieser Trennung der Bereiche eine entscheidende Rolle. Mit ihr haben wir, nach Fiedler, ein universales Mittel gefunden, das vorhandene Sein außerhalb von uns zu bezeichnen und geistig anzueignen und zugleich unsere davon unabhängigen, inneren geistigen Besitzstände äußerlich wahrnehmbar zu machen. Demnach werden sowohl die äußeren als auch die inneren Bilder/Gedanken des Menschen in den Lautgebilden der Sprache hörbar. Beide Wirklichkeitsbereiche gehen hier der Sprachbildung voraus und sind als gegeben vorauszusetzen.

Doch an dieser einfachen Übersetzung sowohl der Außenwelt als auch der Innenwelt des Menschen in Sprache meldet Fiedler Zweifel an. Im ersten Fall begründet er seinen Zweifel damit, daß die Außenwelt zunächst wahrgenommen werden muß, bevor sie als gegeben angenommen werden kann. Im zweiten Fall stellt er als anzweifelbar heraus, daß die Sprache auf Lautgebilde reduziert wird, in denen sich die bereits zuvor vorhandenen Ideen nur äußern. Die Sprache wird hier auf ein ausführendes körperliches Organ reduziert. Damit erfolgt, so Fiedler, eine Trennung und zugleich eine Unterordnung des Körpers, dem die Sprache als Sprechorgan angehört, unter den Geist. Der Körper und seine Organe dienen dem Geist, indem sie, wie in diesem Fall, seine Ideen sprachlich zum Ausdruck bringen. Diese Auffassung zweifelt Fiedler an. Denn gerade der Umstand, daß es sich bei der Sprache um eine *Lautgebärde*, beziehungsweise eine *Ausdrucksbewegung* handelt, macht, nach Fiedler, auf den Ursprung der Sprache in einem *Vorgang*

aufmerksam. Seiner Meinung nach kann diese in Lauten sich ausdrückende Ausdrucksbewegung nicht unabhängig von den Formen der Außen- und Innenwelt gesehen werden, in denen die Sprache auftritt. Die Sprache erweist sich aus diesem Blickwinkel nicht nur als ein physischer, sondern auch als ein psychischer Vorgang. Körper und Geist bilden demnach eine Einheit. Fiedler zieht daraus die Schlußfolgerung, daß die Wirklichkeit nicht als eine gegebene vorausgesetzt werden kann, sondern nur als eine, die in der Form der Sprache entsteht. Die Anfänge der Wirklichkeitsbildung liegen demnach in Sinnesempfindungen. Diese können jedoch nach Fiedler erst dann sprachlich gefaßt werden, wenn sie sich zu bestimmten Formen entwickelt haben.

"Wenn wir aber Ernst machen mit der Einsicht, daß wir ein Wirkliches immer nur als Resultat eines Vorganges besitzen können, dessen Schauplatz wir selbst als empfindende, wahrnehmende, vorstellende, denkende Wesen sind, und wenn wir zugleich auf Grund der Einsicht in den Parallelismus geistiger und körperlicher Vorgänge die Überzeugung gewonnen haben, daß ein geistiges Resultat und sein sinnlich wahrnehmbarer Ausdruck nicht zweierlei sein können, sondern daß geistige Resultate überhaupt nur in sinnlichen Gebilden sich zu bestimmter Form zu entwickeln vermögen, so können wir die Sprache nur mehr als eine Form ansehen, in der ein Wirklichkeitsbesitz für uns entsteht, nicht aber als ein Mittel, durch welches wir eine Wirklichkeit, die nicht Sprache, die gleichsam außerhalb des Sprachgebietes vorhanden wäre, zu bezeichnen und in unseren geistigen Besitz zu bringen vermöchten." (S. 118)

Was passiert hier? Fiedler verweist darauf, daß in dem Moment, wo die unendliche Fülle des Seins in seiner Vielfalt auf den Menschen einströmt, der sprachliche Ausdruck klärend, ordnend und zugleich erlösend wirkt. Das Wort, beziehungsweise der Begriff verwandelt die Sinneseindrücke und Gedankenketten, indem er sie ordnet. Demnach erfährt das Wirklichkeitsbewußtsein dieser verwirrenden Welt, das von dem Empfindungs- und Gefühlsleben und von der Wahrnehmungs- und Vorstellungswelt gebildet wird, durch die sprachliche Entwicklung eine Klärung und nimmt Form an. Derart begreift und erkennt der Mensch die Welt und gewinnt so über die Sprache eine Erkenntnis über sie. In ihr formt sich für den Menschen überhaupt erst ein Bild der Welt, das erst dann als *die* vorhandene Welt festgehalten wird. Das Wort und damit die Welt erweist sich so als ein Produkt des inneren Lebens. Alles 'Außer- uns', so Fiedler, läuft auf ein 'In-uns' hinaus. Und dennoch erweist sich dieses Bild der Welt nicht als willkürlich, denn der Ausgangspunkt seiner Entstehung sind die Sinnesempfindungen. Demnach er-

schaft der Einzelne die Welt nicht, sondern er "lernt" sie. Und das, was er lernt, ist nicht die Wirklichkeit selbst, sondern nur eine Form von ihr.

Wir werden inne, "daß alle Wirklichkeit uns einzig und allein bekannt wird in den sich in uns und durch uns vollziehenden Vorgängen, deren Anfänge wir in den Sinnesempfindungen voraussetzen, deren Resultate wir da erfassen, wo sie sich zu bestimmten Formen entwickeln." (S. 118) Das heißt, "nicht ein Ausdruck für ein Sein liegt in der Sprache vor, sondern eine Form des Seins." (S. 120)

Worte und Sinnesempfindungen erweisen sich aus dieser Anschauungsweise gleichermaßen unmittelbar an ein Sinnlich-Körperliches gebunden und gehören in diesem Sinn zusammen. Denn, nach Fiedler, kann nichts Sinnlich-Körperliches anders gegeben sein als in Empfindungen, Wahrnehmungen, Vorstellungen und Vorkommnissen. Die, fassen wir sie in Worte, zugleich der geistigen Natur des Menschen angehören. Demnach haftet jedem Geistigen ein Sinnlich-Körperliches an. Die scheinbare Überlegenheit und Überordnung des Geistes über die Sinne wird so als falsch herausgestellt. Denn beide menschliche Vermögen, sowohl die empfindungsmäßigen als auch die geistigen Fähigkeiten, gehören zusammen und beziehen sich gleichermaßen auf ein Sinnlich-Körperliches. Sie bilden zwei zusammengehörende Bereiche des Wirklichkeitsbewußtseins des Menschen.

"Das, was als das Allerkörperlichste sich erweist, z.B. der Widerstand der Materie, muß ein Geistiges sein, wenn es überhaupt vorhanden sein soll; und ebenso muß jedes Geistige, sei es ein Gefühltes, ein Vorgestelltes, ein Gedachtes, zugleich ein Körperliches sein, da es sonst nicht wahrnehmbar, mit anderen Worten, nicht vorhanden sein könnte." (S. 133)

Damit bricht Fiedler nicht nur mit der Vorstellung von einer unabhängigen und vom Geist beherrschten Welt, sondern gleichzeitig mit der naheliegenden Annahme von einem abhängigen, über die Sinne vermittelten, relativen Sein der Außenwelt. Das Sein ist weder außerhalb von uns, noch in unseren Sinnen vorhanden. Denn jedes empfindungsmäßig und geistig Gegebene ist zugleich an ein wie auch immer sinnlich-körperlich gegebenes Sein gebunden. Es wird in einem *Vorgang* erfaßt und befindet sich in einen ständigen *Werden und Vergehen* in irgend einer Form unseres Bewußtseins, sei es empfindungs-, wahrnehmungs- oder vorstellungsmäßig oder sei es denkend und erinnernd. In jedem Erfahrungszustand ergänzt ein Geistiges ein Körperliches und ein Körperliches ein Geistiges.

"Hatten wir auf die Frage, wo nun eigentlich die Wirklichkeit sei, antworten müssen; in unseren Vorstellungen, so müssen wir auf die weite-

re Frage, wo nun diese Vorstellungen sind, antworten: sie sind als dauernde Gebilde überhaupt nicht nachweisbar, ihr Sein besteht in einem Entstehen und Vergehen." (S. 138)

In diesem Sinn entspricht das Sein verschiedenen Formen des Wirklichkeitsbewußtseins des Menschen, in denen es sich tastbar, hörbar, sichtbar, denkbar usw. kundtut und erweist sich so in Wahrheit als uneinheitlich. Auch im Bereich der Sichtbarkeit, um den es Fiedler geht und den er im folgenden näher bespricht, wird deutlich, daß ein Sinnlich-Körperliches sehend nicht vollständig im Bewußtsein angeeignet werden und zur weiteren Verfügung stehen kann. Es zeigt sich, nach Fiedler, daß erst das Vermögen zur *künstlerischen Tätigkeit* es dem Menschen ermöglicht, das Sein zu höheren Graden des Vorhandenseins zu entwickeln.

Sinnesempfindungen: Konzentration auf Gesichtssinn

Im einzelnen zeigt Fiedler auf, inwiefern sich die Wahrnehmungs- und Vorstellungseindrücke, die sich dem Menschen über die Sinne mitteilen, als beschränkt erweisen und wie es kommt, daß sie zu der Annahme verleiten, daß sie sich auf ein zuvor bereits Vorhandenes beziehen. Die Beschränktheit der sinnlichen Wahrnehmungsfähigkeit zeigt sich demnach dadurch, daß sich ein zusammenhängender Sinneseindruck nur dann einstellt, wenn die Aufmerksamkeit in einem gewissen Mittelstadium gehalten wird. Konzentriert sich der Wahrnehmende jedoch auf ein Detail, so verliert er den Überblick zugunsten einer Sinnesqualität. Demnach können verschiedene sinnliche Seiten einer Vorstellung nur nacheinander aufgenommen werden. Doch auch dann kann kein schlüssiges Urteil über ein objektiv Vorhandenes gebildet werden, denn es ist auf den Vergleich der Wahrnehmungen und Vorstellungen zwischen verschiedenen Individuen angewiesen. Darüberhinaus ist für den Vorgang des Wahrnehmens und Vorstellens entscheidend, daß er, sobald die einzelnen Abläufe abgeschlossen sind - das heißt die Perzeption, die Aufnahme der vielen undeutlichen Sinneseindrücke erfolgt ist und eine Apperzeption stattgefunden hat, in der die Eindrücke in den Blickpunkt des Bewußtseins gerückt wurden und zur Klarheit gelangt sind - dieser aus dem Bewußtsein verdrängt wird. So setzt sich die Annahme fest, daß der auf diese Weise selbstverständlich gegebene, sinnliche Eindruck durch höhere Sinne erworben wurde. Er wird als ein wertloser Besitz gewertet, wenn er nicht zum Ausgangspunkt für eine rege Denk- und/oder Gefühlstätigkeit wird.

Doch um das sichtbare Sein, um das es Fiedler insbesondere geht, als Erscheinung zu erschließen, muß der Einzelne sich aus diesen trügerischen Verbindungen lösen, indem er sich allein auf den diesem Sinnesbereich zu-

gehörenden Gesichtssinn konzentriert. Denn nur über das Sehen und nicht durch Tasten, Fühlen, Denken oder Erkennen, kann er die sichtbare Welt auf ihre Richtigkeit hin prüfen. Diese Konzentration auf ein Vermögen, den Gesichtssinn, erweist sich im Vergleich zum gewohnten Wahrnehmungs- und Vorstellungsablauf als ungewohnt und in die sem Sinne als unnatürlich. Sie löst ein Gefühl der Unsicherheit aus, das vor allem von dem fehlenden körperlich festen Bezug ausgeht, den normalerweise der Tastsinn herstellt. Denn in dem Moment, wo die Wahrnehmung des Einzelnen allein auf den Gesichtssinn reduziert ist, nimmt dieser nur noch Licht- und Farbenempfindungen wahr. Das, was sich dem Sehenden so zeigt, erscheint fremd, unnahbar und rätselhaft. Es wirkt lose, immer entstehend und immer vergehend, halt- und zusammenhangslos.

"Er befindet sich dem gegenüber, was er Wirklichkeit zu nennen gewohnt ist, in einer sehr veränderten Stellung; alles körperlich Feste ist ihm entzogen, da es eben nichts Sichtbares ist und der alleinige Stoff, in dem sich sein Wirklichkeitsbewußtsein gestalten kann, sind die Licht- und Farbenempfindungen, die er seinem Auge verdankt. Das ganze ungeheure Reich der sichtbaren Welt enthüllt sich ihm nun angewiesen in seinem Bestand auf den zartesten, gleichsam unkörperlichsten Stoff, in seinen Formen auf die Bildungen, zu denen der Einzelne jenen Stoff zusammenwebt." (S. 153)

Die künstlerische Tätigkeit als ordnende Kraft

Doch wie läßt sich dieses Wirklichkeitsmaterial adequat fassen, ohne das es von der Sprache aufgesogen und verfremdet wird? Fiedler verweist in diesem Zusammenhang auf die künstlerische Tätigkeit. Mit ihr hat der Gesichtssinn, im Gegensatz etwa zum Tastsinn, ein Organ gefunden, um die auf ihn einstürmenden Eindrücke zu verarbeiten und auszudrücken.

"Man muß bedenken, daß man die Sinnesqualität, die durch einen Sinn, wie den Tastsinn vermittelt worden ist, von den Gegenständen nicht trennen kann, an denen sie erscheint; daß man hingegen durch den Gesichtssinn eine Art Wirklichkeitsmaterial erhält, welches man zum Gegenstand einer selbständigen, von den anderen Sinnesqualitäten, die in einem Gegenstande zusammentreffen, unabhängigen Darstellung machen kann." (S. 161)

Im tätigen Verhalten so Fiedler findet der passiv empfangene Strom von entstehenden und vergehenden inneren Eindrücke ein Ventil. Das was über den Gesichtssinn aufgenommen wird, entfaltet sich in der künstlerischen Tätigkeit. Dabei handelt es sich nach Fiedler nicht um zwei getrennte Vorgänge,

in denen der letztere die Eindrücke des ersteren abbildet, sondern um einen einzigen, in dem die visuellen Eindrücke sich in *Ausdrucksbewegungen* der Hand nicht nur entfalten, sondern weiterentwickeln. Demnach ist das, was entsteht, keine sture Wiederholung des Gesehenen, sondern etwas Neues.

"...; es entsteht vielmehr etwas Neues, und die Hand nimmt die Weiterentwicklung dessen, was das Auge tut, gerade an dem Punkt auf und führt sie fort, wo das Auge selbst am Ende seines Tuns angelangt ist." (S. 165)

Die Fähigkeit des Künstlers besteht nun darin, das Gesehene unmittelbar in eine Ausdrucksbewegung der Hand umzusetzen. Er zeichnet sich in diesem Sinne nicht durch ein geschultes Auge aus, das gezielt auswählen, zusammenfassen, umgestalten, veredeln und verklären kann. Der Künstler steht, nach Fiedler, nicht in einer "Anschauungsbeziehung" zur Natur, sondern in einer "Ausdrucksbeziehung". (S. 173). Er kann das zu einem sichtbaren Ausdruck entwickeln, was andere zwar gerne tun würden, aber dafür keine hinreichenden Fähigkeiten entwickelt haben. In diesem Sinn nähert er sich der Natur an, statt sich von ihr durch Worte oder Empfindungen zu entfernen.

Doch damit sich seine zu künstlerischer Tätigkeit strebende Kraft entfalten kann, muß auch er an einem bestimmten Punkt ansetzen, in dem er sich auf einige wenige Aspekte des Vielen konzentriert. An diese konzentrierte Bewußtseinstätigkeit schließt die zur künstlerischen Entfaltung drängende Tätigkeit an, um von der Undeutlichkeit zur Deutlichkeit zu gelangen. In der Form der künstlerischen Tätigkeit wird so die sichtbare Natur aus ihrer Verworrenheit gerissen. Das heißt, je näher sich der Künstler der Natur in freilassender und zugleich konzentrierter Weise annähert, desto klarer erscheint sie ihm im Bewußtsein. In dieser Tätigkeit entfernt sich der Künstler nicht von der Natur, sondern er nähert sich ihr an. In der Tätigkeit, jedoch nicht im Werk, kommt die unendliche Fülle von Eindrücken zu einem klaren Ausdruck. Für das Werk, das aus der Hand des Künstlers entsteht, gilt dagegen, daß es nicht ein Abbild dieses vollendeten gesteigerten Wirklichkeitsbewußtseins darstellt, sondern wiederum nur ein sinnlich wahrnehmbares Gegebenes ist. Beleben und erfahren läßt sich sein künstlerischer Gehalt nur durch den Nachvollzug der künstlerischen Tätigkeit. Daraus läßt sich schließen, daß in dem Moment, wo der Einzelne dem Künstler bei der Betrachtung des Werkes in dieser Tätigkeit nachfolgt, auch dieser zu einer gesteigerten Vorstellung des Sichtbaren gelangt. Einer Vorstellung des Sichtbaren, in der die Unendlichkeit des Seins in seiner Tätigkeit einen Ausdruck gefunden hat, und das obwohl der Künstler selbst in den klaren Formen, die er vom Sein hat, sich einem endlichen Sein gegenüber sieht.

Der Künstler verfolgt keine andere Aufgabe und kein anderes Ziel als angesichts der Unendlichkeit des Seins ihre Sichtbarkeit und damit Endlichkeit darzustellen, indem er die Verworrenheit der Welt zu höherer Klarheit entwickelt, an welcher der Betrachter durch seine Nachfolge teilhaben kann. In diesem Sinn erfüllt der Künstler keine Aufgabe oder verfolgt kein bestimmtes Ziel, sondern vermittelt in seiner immer wieder neu ansetzenden Tätigkeit sowohl die Unendlichkeit als auch in seinen klaren Bildern die Endlichkeit und damit Sichtbarkeit des Seins. Ein Ausdruck des Seins, der sich dem Betrachter in nachvollziehender Weise ebenso vermittelt.

"Wenn wir aber jenen toten Besitz in der Weise zu beleben versuchen, in der einzig und allein er sich beleben läßt, nicht durch irgend eine ästhetische Empfindung oder eine tiefsinnige Reflexion, sondern dadurch, daß wir es versuchen, uns in den lebendigen Vorgang des künstlerischen Hervorbringens zu versetzen, so werden wir die Erfahrung machen, daß wir auf alles Bewußtsein eines Umfassenden und Allgemeinen verzichten müssen, um auch nur annäherungsweise einen jener Augenblicke gesteigerten Bewußtseins an uns selbst erleben zu können, wie sie der Künstler vor der sichtbaren Erscheinung erlebt, wenn er schaffend tätig ist." (S. 184) Und: "Hier ist das Reich des Sichtbaren in der Tat ein unendliches, weil es sich in einer Tätigkeit darstellt, für die es nur ein immer sich erneuerndes Streben, nicht aber eine zu lösende Aufgabe, ein zu erreichendes Ziel gibt." (S. 185)

Der Künstler bildet demnach die Natur nicht ab, die sich als eine unendliche erweist, sondern entfaltet sowohl sehend als auch gestaltend ein klares Bild von ihr. Durch seine Tätigkeit gelangt die Natur zu immer klarer und unverhüllterer Offenbarung ihrer selbst. Die Beschränkung, die in der Konzentration und Sammlung der Eindrücke liegt, erweist sich einerseits als eine Befreiung aus der Verworrenheit und Flüchtigkeit des Seins und andererseits stellt sie eine Bereicherung für den Einzelnen dar, indem diesem dadurch ein zu immer höherer Klarheit und Bestimmtheit entwickeltes Bild der Natur vermittelt wird.

Gesetzmäßigkeit der künstlerischen Tätigkeit

Doch wie verhält es sich mit den bilderischen Mitteln, derer sich der Künstler bedient? Sie sind, nach Fiedler, der Stoff beziehungsweise das Material, mit dem der Künstler die auf sein Gesichtsbild reduzierten Eindrücke umsetzt. Mit ihnen führt er die Sichtbarkeit der Dinge, wie sie sich ihm im Bewußtsein zeigen, in die Gestalt reiner Formgebilde über. Alle stofflichen Eigenschaften des Materials dienen demnach allein dazu, das Gesichtsbild zu

voller Klarheit zu entwickeln. Es hat keine andere Aufgabe. Doch nicht nur das Material ist in seiner Funktion beschränkt, auch alle anderen fremden Ansprüche, Ziele und Aufgaben müssen von der künstlerischen Tätigkeit zurückgewiesen werden. So hat auch der geschichtliche Zusammenhang, in dem der Künstler steht, wenig Einfluß auf seine Tätigkeit, die sich allein auf die Sichtbarkeit konzentriert. All diese Fremdeinwirkungen würden die künstlerische Tätigkeit in ihrer Entfaltung beschränken. So gesehen kann eine Gesetzmäßigkeit der künstlerischen Tätigkeit nur in Rücksicht auf den zu verwirklichenden Gesichtseindruck erkennbar werden. Letzlich entscheidet demnach allein das Talent, mit dem der Künstler begabt ist und die Natur, an der er sich orientiert über die Qualität der künstlerischen Gestalt.

"Wir können den Künstler auf die Höhe einer Jahrhunderte, Jahrtausende langen Entwicklung stellen, er wird dadurch nicht den geringsten Zuwachs an jener Kraft erhalten, durch die allein irgend eine künstlerische Aufgabe gelöst werden kann. Mit dieser Kraft steht der Künstler, welchem Volke, welcher Zeit er angehören mag, der Natur doch immer wieder unmittelbar gegenüber, und hat sich zu bestätigen, als ob er der erste und auch der letzte wäre, der der Natur das Geheimnis ihrer Sichtbarkeit abverlangte." (S. 196)

Auch auf den Betrachter, der dem Künstler in seiner Tätigkeit nachfolgt, hat diese von materiellen, ideellen, empfindungsmäßigen und geschichtlichen Einflüssen annähernd als unabhängig zu betrachtende künstlerische Tätigkeit Auswirkungen. Folgt er dem Künstler nach, erlebt er einen Tätigkeitsvorgang, indem sich die Natur zum Kunstgebilde gestaltet. Parallel zum Künstler ist so, befreit von jedem Fühlen und Denken, ein unmittelbares Erkennen der Sichtbarkeit des Seins möglich. Vergleichbar mit der Situation des Künstlers sind in die sem Moment alle Besonderheiten bezüglich des Ortes und der Zeit der Entstehung und der Verschiedenheit der Stoffe unbedeutend. Das was entsteht, erscheint hier und jetzt nicht fremder als alle anderen um ihn herum erfahrbaren Dinge. Die "künstlerische Kultur" besteht, nach Fiedler, darin, die eigene Natur zum klaren Schauen zu entwickeln und sich als Betrachter in das Weltbewußtsein, wie es der Künstler über das Werk ermöglicht, hineinzuleben. Über diesem Weg ist es möglich, die verwirrenden Eindrücke der Welt hinter sich zu lassen, um geistig klar zu werden und derart die Welt zu beherrschen.

"Wir stellen uns mit dem Künstler der Natur unmittelbar gegenüber und lassen uns leiten von der Kraft, die den sichtbaren Stoff der Erscheinungen, der auch vor unserem Bewußtsein sich darstellt, zu zusammenhängenden und im höchsten Grade wahrhaftigen Bestandteilen des

sichtbar Seienden verarbeitet; und wenn wir von dem Streben, uns immer mehr und mehr in den Reichtum und die Mannigfaltigkeit der Kunst hineinzuleben, eine Erhebung erwarten, so kann es keine andere sein, als die Erhebung aus dem Zustande geistiger Unsicherheit und Verworrenheit zu der Höhe geistiger Klarheit und Beherrschung des Seienden, die das Ziel jedes ernsthaften Strebens sein muß." (S. 202)

Daß in dem Werk auch andere Wirkungen stecken, ist mit dieser Charakterisierung des Wesens der Kunst nicht ausgeschlossen. Natürlich regt sie zu einer reichen Empfindungs- und Gedankentätigkeit an. Doch zu leicht werden diese, dem anschaulich Gebotenden zu entnehmenden Gefühle und Inhalte, zur Grundlage eines Urteils. Der Wert des Kunstwerks ist nach Fiedler nicht in diesen dem Kunstwerk fernen Gebieten des Daseins zu suchen, sondern allein in seiner von allen Bedingungen unabhängigen "produktiven Macht", das Seiende zur Gewißheit und Klarheit zu entwickeln. (S.217-220)

2.2.2 Max Imdahl: "Ikonik"

Nachdem Konrad Fiedler, Adolf von Hildebrand und Alois Riegl in Deutschland, John Ruskin in England und Jules Laforgue unter dem Einfluß des Impressionismus in Frankreich entscheidende Schritte dahingehend unternommen haben, die Wahrnehmung von Kunst in einem neuen Licht zu sehen, in dem Sinn, daß die Malerei zu einem ihr entsprechenden Bildsehen veranlaßt, ist es in unserem Jahrhundert Max Imdahl zu verdanken, diesen Sachverhalt grundlegend aufgearbeitet zu haben. Gleichzeitig hat er daraus weitreichende Schlüsse für seinen eigenen Ansatz gezogen. Im folgenden wird der Entwicklung der Gedankengänge Imdahls aus diesen historischen Positionen nachgegangen und die Forschungsergebnisse Imdahls vorgestellt.⁶⁰

⁶⁰In jüngerer Zeit wurden Max Imdahls Schriften gesammelt, nach unterschiedlichen Themenbereichen geordnet und in drei Bänden veröffentlicht. Vgl. in diesem Zusammenhang insbesondere: Max Imdahl, *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, *Reflexion - Theorie - Methode*, hrsg. und eingeleitet von Gottfried Boehm, mit einem Beitrag von Hans Robert Jauß, Frankfurt a.M. 1996.

Anschauliches Nachvollziehen der angelegten Formen statt Wiedererkennen der motivischen Elemente

In seiner frühen Schrift "Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne. Bilder und Zitate" von 1963⁶¹ arbeitet er zunächst heraus, inwiefern in den Werken der Künstler Hans von Marées und Paul Cézanne an der Jahrhundertwende ein neues Bildsehen eingefordert wird. Dabei knüpft er an die Kunsttheorie von Konrad Fiedler an. Aus dessen Ansatz zieht Imdahl weitreichende Schlußfolgerungen für die "Hesperiden" von Marées. *Anschaulich* statt *motivisch*, das heißt durch das Nachvollziehen der vom Künstler angelegten Formen, wird das Arkadische in der Komposition der "Hesperiden" deutlich. Die Komposition von Marées kann in diesem Sinn als ein "innerkünstlerisches", im Gegensatz zu einem "außerkünstlerischen Arkadien" angesehen werden.⁶²

"Wenn aber dennoch, unzweifelhaft, Arkadisches ins Bild kommt, und sei es sogar als Ausdruck einer sozialen Idealität, so ist dies das Produkt des Bildes als eines Wohlklanges von Formen, wobei, ganz modern vielleicht, eben dieser Wohlklang und mithin das Arkadische selbst jenes äußerst geringe Maß an szenisch-stofflichen Interesse zu seiner Bedingung hat." (S. 154)

Auch in den "Großen Badenden" von Cézanne wird, so Imdahl, die arkadische Dimension *anschaulich* deutlich, statt außerbildlich vorgegeben. (S. 185) Zur weiteren Klärung dieses Umstandes zieht er die an der Wahrnehmung orientierten Kategorien Alois Riegls und Adolf von Hildebrands heran. Riegls Unterscheidung zwischen einer "taktischen" (haptischen) und nahsichtigen Erscheinungsweise altägyptischer Reliefs im Gegensatz zu einer

⁶¹Max Imdahl, Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne. Bilder und Zitate, in: Literatur und Gesellschaft vom neunzehnten ins zwanzigste Jahrhundert, hrsg. von Joachim Schimpf, Festgabe für Benno von Wiese zu seinem 60. Geburtstag am 25. September 1963, Bonn 1963.

⁶²vgl. ebd., S. 154: "Wenn aber dennoch, unzweifelhaft, Arkadisches ins Bild kommt, ... , so ist dies das Produkt des Bildes als eines anschaulichen Wohlklanges von Formen, ...". Literaturverzeichnis und daraus insbesondere Max Imdahl, Cézanne-Braque-Picasso, Zum Verständnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen, in: Walraff-Richards-Jahrbuch XXXVI, Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Köln 1974, S. 325-365. Vgl. hierzu ergänzend den älteren Aufsatz: Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne, Bilder und Zitate, in: Literatur und Gesellschaft vom 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. von Hans Joachim Schimpf, Festgabe für Benno von Wiese zu seinem 60. Geburtstag, Bonn 1963, S. 142-225.

optisch fernsichtigen Erscheinungsweise von griechischen und hellenistischen Reliefs (S. 162 ff.) regte Imdahl dazu an, sie auf die Kunstsituation an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zu übertragen. (S. 169) Dazu führt Imdahl auch die Überlegungen von Adolf von Hildebrand an, der einige Jahre vor Riegl die optisch fernsichtige Darstellungsweise als ein Kriterium für die künstlerische Qualität herausstellt, mit der Absicht, ähnlich wie Konrad Fiedler, das Gesehene zu klären und das Sehen zu erfüllen. (S. 174-175) Dieses Unterscheidungspaar wird von Imdahl sowohl für Hans von Marées (S. 171-174) als auch für Paul Cézanne (S. 185 ff.) fruchtbar gemacht. Demnach setzen beide Künstler auf unterschiedliche Weise einen subjektiv optischen Eindruck in einen objektiv "taktischen" um, im Sinn einer "neuartigen Verschmelzung von Fernsicht und Nahsicht" (S. 182), beziehungsweise "um eine sinnfällige Synthese von Erscheinungs- und Existenzbild zu erzielen" (S. 186). In Anlehnung an den Jugendstil bedient sich Marées dabei eines "groß-strukturalen" Bildaufbaus, in dem die Massen gesondert werden, während bei Cézanne ein kleinstruktureles System von innig verwobenen Farbflecken die Grundlage darstellt. (S. 193) Vergleichbar ist bei beiden, daß sie die Natur sowohl als Erscheinung als auch als Bestehende darstellen.

"Wenn dennoch die Bilder von Marées und Cézanne vergleichbar bleiben, so vielleicht vor allem durch ihre gleichermaßen komplexe Naturdarstellung durch die zwiefache Thematisierung der Natur im Sinne einer Erscheinung und im Sinne ihres Bestandes, durch eine Art Dingwerdung des Erscheinenden." (S.193)

Anschaulich, so Imdahl, wird in den Werken von Marées und Cézanne die "Sinnstruktur" deutlich. Diesen Ansatz, der später in differenzierter Form als die "Ikonik" in die Kunstgeschichte eingeht, vertieft Imdahl zunächst in zwei getrennten, 1972 erschienenen Aufsätzen in Bezug auf die ästhetische Erfahrung⁶³ und in Bezug auf die Bildstruktur im Werk Cézannes⁶⁴. Eine klare, eigene Vorstellung davon, wie *das Sehen* zu differenzieren ist, entwickelt Imdahl daran anschließend in dem Aufsatz "Cézanne, Braque, Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen"⁶⁵ von 1974.

⁶³vgl. diesen Aufsatz von Max Imdahl in: Hans Robert Jauss, Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung, in: Konstanzer Universitätsreden, Konstanz 1972, S. 52-72.

⁶⁴ders., in: French 19th century painting and literature with special reference to the relevance of literary subject-matter to French painting, hrsg. von Ulrich Fink, Manchester 1972, S. 299-304.

⁶⁵ders., in: Wallraff-Richartz-Jahrbuch XXXVI, Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Köln 1974, S. 325-365.

"Sehendes" und "wiedererkennendes" Sehen

Dabei unterscheidet Imdahl, auf die Kunsttheorie von Fiedler bauend, zwischen *einem sehenden Sehen und einem wiedererkennenden Gegenstandssehen*. In dem einen, zur Gewohnheit gewordenen wiedererkennenden Sehen wird das vorgefaßte Konzept des Gegenstandes optisch eingelöst, während in dem anderen, dem sehenden Sehen, die ungefilterte Flut der visuellen Eindrücke erfahren wird. Beide Sehweisen sind im Betrachter wirksam, jedoch unterschiedlich gewichtet, das sehende Sehen ist normalerweise dem wiedererkennenden Sehen untergeordnet.

"... im normalen, zur Gewohnheit gewordenen Sehen von Gegenständen (ist) das sehende Sehen dem wiedererkennenden Sehen untergeordnet (...), weil nämlich im Sehen eines in Realität vor Augen tretenden Gegenstandes das im Sehen schon vorgefaßte Konzept dieses Gegenstandes optisch eingelöst wird, ..." (S. 325)

Diese Dominanz des wiedererkennenden gegenüber dem sehenden Sehen entspricht nach Imdahl der Bildform der mimetischen, idealistischen oder realistischen Malerei, wie sie bis zum 19. Jahrhundert dominierte. An der Wende zum 20. Jahrhundert ändert sich dieses Verhältnis zugunsten des sehenden Sehens.

Theoretische Grundlage: zur "Bildautonomie" im 19. Jahrhundert

Im folgenden klärt er die Grundlagen seiner Wahrnehmungstheorie, grenzt sie von anderen Theorien zur Bildautonomie, wie sie im vorherigen Jahrhundert entwickelt wurden ab und analysiert, wie dieses Verhältnis von wiedererkennendem und sehendem Sehen in der Kunst an der Jahrhundertwende aussieht.

Innerhalb der Theoriebildung im 19. Jahrhundert fordern, nach Imdahl, sowohl Konrad Fiedler als auch John Ruskins und Jules Laforgues, auf sehr unterschiedliche Weise ein neues Sehen ein, in der die rein begriffliche Erkenntnis in Frage gestellt und eine Erkenntnis durch die Sinne eröffnet wird. Diese Erkenntnisse in der Theorie laufen, nach Imdahl, parallel zur Entwicklung in der Malerei des späten 19. Jahrhunderts, in der eine Entbegrifflichung der Welt zu beobachten ist. (S. 328).

Maßgeblich für den Ansatz von Imdahl ist die Kunsttheorie von Konrad Fiedler. Zwei Aspekte sind für Imdahl aus dessen Ansatz wesentlich: seine Auffassung von der Anschauung und die von der Gestaltung:

So steht das "sehende Sehen" in unmittelbarer Beziehung zu dem, was Fiedler unter Anschauung versteht und demnach unabhängig vom Begriff zu sehen ist. (S. 330).

"Gemeint ist vielmehr das sehende Sehen als ein von allem Vorwissen oder von allen Gewißheiten aus nichtoptischen Erfahrungen weithin gereinigter Erkenntnisakt, als die "in dem menschlichen Bewußtsein und für dasselbe sich vollziehende Hervorbringung der Welt ausschließlich in Rücksicht auf die sichtbare Erscheinung."" (S. 331).

Diese, im Sinne von Imdahl als sehendes Sehen aufzufassende Anschauungsweise schloß historisch gesehen, da Fiedler die gegenstandslose Malerei noch nicht kannte, ein wiedererkennendes Sehen ein. (S. 331)

Zur "Ordnungskraft der Sinne"

Bezüglich der Gestaltung stellt Imdahl in Anlehnung an Fiedler heraus, daß die Anschauung der Gestaltung entspricht. Dabei handelt es sich um eine Gestaltung, die entsprechend der Unterscheidung Imdahls dem sehenden Sehen und nicht dem wiedererkennendem Sehen zuzuordnen ist und von diesem eingelöst wird. Dieses erstere Sehen orientiert sich an der Gestaltung selbst und konstituiert demnach den Gegenstand als Gegenstand oder eben auch nicht, wie in der abstrakten Malerei.

"Dabei ist es grundsätzlich gleichgültig, ob die Gestaltung noch am Gegenstande hervortritt und diesen selbst gemäß dem sehenden Sehen neu konstituiert oder, wie in der gegenstandslosen Malerei, nicht mehr." (S. 330).

In diesem Sinne bringt das Sehen etwas hervor, was in der Gestaltung liegt. Das Sehen ist demnach, so wie es auch Fiedler sah, nicht nur Mittel zum Zweck und ohne eigene Erkenntnisleistung, wie es John Ruskin und Jules Laforgue herausstellen.

Entsprechend grenzt sich Imdahl von John Ruskins These von "einer Unschuld des Auges" ("the innocence of the eye") ab. Die "Macht der Farbe" erweist sich nach Imdahl bei Ruskin darin, die gegenständliche Welt als rein optische einzulösen. Sie wird in ihrer Gegenständlichkeit erst gar nicht erkannt. Ruskin befaßt sich demnach mit einem Sehen, daß von jeder Gegenständlichkeit absieht. Die Theorie Laforgues geht, nach Imdahl, von ganz ähnlichen Voraussetzungen aus. Sie unterscheidet sich von der Ruskins in der Weise, daß sie, in Anlehnung an die impressionistische Malerei, sich nur noch auf die Farbe bezieht und deren mögliche gleichwertige Ergänzung durch die Form ablehnt. Demnach ist bei Laforgues das Bild ein System aus

Farben, in der alle Formen aufgehen. Das durch es veranlaßte Sehen ist ein den physiologischen Gesetzen entsprechendes Farbsehen.

Beispiel: Cézanne

In Bezug auf Cézanne, Braque und Picasso kommt die von Imdahl vorgenommene Unterscheidung der Anschauung in ein wiedererkennendes und sehendes Sehen zur Anwendung. Die Erkenntnisse, die Imdahl aus demselben Bild, nämlich der in Basel hängenden Fassung der Montagne Ste.-Victoire von Cézanne und den Selbstäußerungen des Künstlers zieht, sind in diesem Zusammenhang von Interesse.

Nach Imdahl gestaltete Cézanne das Bild nach den Gesetzen des sehenden Sehens. Demnach setzte sich Cézanne sehenden Sehens der Natur aus. Derart erfuhr dieser eine Flut von Eindrücken. Er sah quasi nur reine Farbflecken "sensations colorantes", die er im Bild in ein System von "plans" und "taches" systematisierte und umsetzte.

"Cézannes Malerei geht (...) von der bloßen Optizität des Motivs (der Natur) als von einem Angebot von reinen "sensations colorantes" aus, und zwar ist diese bloße Optizität des Motivs gegeben durch eine Verdrängung des wie immer sehenden und wiedererkennenden Gegenstandssehen zugunsten eines begriffsblinden, gegenstandsfreien Sehens." (S. 332)

Cézannes Malerei beruht nach Imdahl darauf, die auf ihn einstürmenden visuellen Eindrücke bildnerisch nach den Gesetzen des autonomen Sehens zu systematisieren und damit wiederum einem auf diesem Sehen beruhenden Auge zur Realisation anzubieten. Demnach sprechen die Bilder Cézannes nicht das wiedererkennende Sehen an. Sie verweigern sich der Ordnungskraft des Verstandes und überlassen es den Sinnen, diese Ordnung herzustellen.

"An die Stelle des verstandesmäßigen, auf das wiedererkennende Sehen des Gegenstandes gestützten Ordners tritt die Ordnungskraft der (begriffsblinden) Sinne: ..." (S. 332)

Diese Art der Malerei veranlaßt nach Imdahl zu einer Umkehrung der "Sehverhältnisse" in der sich der Künstler im Normalfall bewegt: das wiedererkennende Sehen wird nun dem sehenden Sehen untergeordnet. (S. 333) Auf die künstlerische Tätigkeit von Cézanne bezogen, malte dieser die Gegenstände nicht länger ab und fügte sie nicht in ein wie auch immer festgelegtes Ideensystem ein, sondern brachte diese entsprechend dem unvoreingenommenen gegenstandsfreien Sehen neu hervor. In diesem Sinne ist, nach

Imdahl, der Wunsch nach "réalisation", von der Cézanne wiederholt spricht, zu verstehen.

"An die Stelle des gegenstandsabbildenden tritt ein *gegenstandshervorbringendes Malen* (Hervorhebung M.S.), das nicht mehr im herkömmlichen Sinne vom sehend wiedererkannten Gegenstande ausgehend und diesen idealisierend oder anders modifizierend mimetisch ist, sondern das den Gegenstand durch die optisch immanente Zusammenhangsbildung von an sich gegenstandsfreien, nichts außer sich bedeutenden Sichtbarkeitswerten neu erschafft." (S. 333)

Die *Anschauung*, sowohl des Künstlers vor der Natur als auch des Betrachters vor dem Bild und die *Gestaltung* werden von Imdahl im Anschluß an Fiedler auf einen neuen Boden gestellt. Die Realisation des Bildes durch den Betrachter setzt demnach voraus, daß dieser in neuer Weise aktiv am Bild teil hat. Neben dem wiedererkennenden Sehen wird hier vom Künstler durch die Gestaltung ein sehendes Sehen eingefordert.

Erschließen des Bildinhaltes: "erkennendes Sehen"

Inwiefern sich dieses in unterschiedlicher Weise differenzierte Gegenstandssehen auf den Bildinhalt auswirkt, stellt Imdahl in späteren Beiträgen vor. Gleichzeitig schließt Imdahl damit seine Theorie der Anschauung ab, die er in Abgrenzung zur Ikonologie *Ikonik* nennt, wo das wiedererkennende und sehende Sehen in einem *erkennenden Sehen* münden und so der Anschauung eine Erkenntnisleistung zugesprochen wird:

"Panofskys Form- und Kompositionsbegriff ist zu kritisieren, insofern er nicht die ikonische Sinnstruktur des Bildes erfaßt. Diese ikonische Sinnstruktur erschließt sich einer entsprechenden ikonischen Betrachtungsweise, die man auch "Ikonik" nennen kann und die, anders als Ikonographie und Ikonologie, außer den wiedererkennbaren natürlich-gegenständlichen, figürlichen und dinglichen Bildwerten gerade auch formale Relationen sowie Linien oder Richtungen jenseits des Sinns aller gegenständlichen Trägerschaften wahrnimmt."⁶⁶

⁶⁶vgl. Max Imdahls grundlegenden Äußerungen zur Unterscheidung von Ikonik und Ikonologie, in: Giotto, Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur, München 1979, S. 14-15 und ergänzend ebd., 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."

Beispiel: Cézanne und Monet

Die über die Anschauung erfahrbare *ikonische Sinnstruktur*, wie sie sich im Werk Cézannes über ein sehendes Sehen erschließt, stellt Imdahl in einem Beitrag zum Deutschen Kunsthistorikertag in Stuttgart 1984 und abschließend in seinem, ein Jahr vor seinem Tod veröffentlichten Buch "Farbe, Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich" von 1987⁶⁷ vor. Im ersten Aufsatz deutet Imdahl Cézannes Anspruch auf *profondeur*, auf Tiefe, als ein Bestehendes, das hinter aller Veränderung, auch zerstörerischer Veränderung besteht.

"Tiefe als Durchsichtigkeit eines Prekären, Widerruflichen auf ein vorgängiges Unwiderrufliches, auf ein Sein hinter aller wilden Ontologie und Zerstörungsbedrohtheit." (S. 195)

In seinem Buch zur Farbe knüpft Imdahl daran und an seine hier zuerst angesprochenen Ausführungen von 1963 an, indem er auf den Zusammenhang von Erscheinungs- und Existenzbild, im Sinne einer werdenden und einer seienden Natur verweist⁶⁸.

"Was schließlich und in letztem Sinne die besondere, dekomponierende und zugleich rekonponierende Farbgebung Cézannes leistet ist eine Offenbarung der Natur - der Natur als einer auf die *natura naturans* perspektivierten *natura naturata*: ..." (S. 117)

Zu den Seerosenbildern von Monet vermerkt Imdahl daran anschließend, daß Monet keine vollständige Ordnung der sinnlichen Eindrücke herstellt, sondern diese bleiben bestehen, so daß sich auch nachfolgend der Betrachter nicht entziehen kann, sondern von der "Realität" entfernt ("entrückt") und sich dadurch nicht nur in die Erscheinung, sondern "womöglich" auch in sich selbst versenkt.

"Eröffnet in der Malerei Cézannes die koloristische Konstruktion dem Bildbeschauer die Einsicht in einen Weltaufbau hinter aller jeweiligen, nur äußerlichen Sichtbarkeit und durch diese hindurch, so bewirken die Farbdiffusionen in der Malerei Monets ein Anschauungsverhalten in Entrückung, indem sich der Beschauer der Erscheinung vollends hin-

⁶⁷vgl. Max Imdahl, "Wilde Ontologie" - Ästhetische Kohärenz, in: Kunstchronik, Jg. 38, 1985, S. 189-195, Beitrag zum XIX. Deutschen Kunsthistorikertag in Stuttgart vom 26. bis 29. September 1984 und Max Imdahl, Farbe, Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich, München 1987, S. 109-121.

⁶⁸vgl. hierzu S. 34

gibt, in sie versinkt und - womöglich - in diesem Versinken in die Erscheinung zugleich sich in sich selbst versenkt." (S. 120/121)

2.2.3 Gottfried Boehm: "Geschichte des Sehens"

In grundlegender Weise vertiefte und erweiterte Gottfried Boehm den von Imdahl vorgelegten Ansatz. Methodisch gesehen beruhen seine Arbeiten auf dem Konzept einer "Hermeneutik der Wissenschaften", wie es Hans-Georg Gadamer innerhalb der philosophischen Tradition in neuer Weise begründete. Kunsttheoretisch schließt er sich wie Imdahl eng an Konrad Fiedler an, dessen Schriften Boehm erstmals 1971 und dann 1991 in einer zweiten, verbesserten und erweiterten Fassung herausgab.⁶⁹

Im Gegensatz zu Gadamer richtet sich Boehms hermeneutische Kritik nicht auf eingefahrene Positionen in der Philosophie, sondern auf solche in der Kunsttheorie. Insbesondere die für die kunstgeschichtliche Forschung folgenreiche Methodologie Erwin Panofskys wird von Boehm, nach Imdahl erneut, hinterfragt.⁷⁰ Das geschieht auf der Grundlage eines Bildes, wie es nach Boehm Fiedler formuliert hat.⁷¹

Ziel ist es im Anschluß an Hans-Georg Gadamer, über das Verstehen im Sinne größerer Sachangemessenheit, das heißt über das was sich die Hermeneutik zur Aufgabe gemacht hat, neue Erkenntnisperspektiven zu eröffnen.⁷² Vor dem Hintergrund einer "Hermeneutik der Wissenschaften" stellt sich Boehm der Frage nach einer Hermeneutik des Bildes, als dessen Begründer er Konrad Fiedler ansieht.⁷³

⁶⁹ vgl. Konrad Fiedler, *Schriften zur Kunst*, 2 Bde., München 1971, mit einer Einleitung von Gottfried Boehm, S. XXI-LXI, und ergänzend die zweite verbesserte und erweiterte Auflage von 1991: Text nach der Ausgabe München 1913/1914; mit weitem Texten aus Zeitschriften und dem Nachlaß, einer einleitenden Abhandlung von Gottfried Boehm, S. VII-XCVII, und einer Bibliographie, hrsg. von Gottfried Boehm und Karlheinz Stierle, München 1991.

⁷⁰ vgl. Anm. 36.

⁷¹ vgl. dazu Gottfried Boehm, in: *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, in: *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, hrsg. von Hans-Georg Gadamer und Gottfried Boehm, Frankfurt am Main 1985² (1978), S. 444-471, insbesondere S. 446.

⁷² vgl. hierzu die Einleitung von Gottfried Boehm zu: *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, ebd., S. 7-60, Zitat: S. 9.

⁷³ vgl. Gottfried Boehm, *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, ebd., S. 446.

Im folgenden sollen die Grundlagen dieser Fragestellung, der Boehm bereits 1978 in einem gemeinsam mit Gadamer herausgegebenen Sammelband "Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaft"⁷⁴ nachgeht, näher vorgestellt werden und daran anschließend einzelne Aspekte herausgestellt werden, die dieser in späteren Aufsätzen aufgreift und vertieft und schließlich in einer Theorie zur "Geschichte des Sehens" zusammenfließen läßt. Sie betreffen im einzelnen (1.) die Wahrnehmungsleistung eines "sinnlich organisierten Sinnes" sowie (2.) das, "was" wahrgenommen wird, den "Grund des Bildes" und zuletzt (3.) die "Theorie der Landschaft".

Die methodisch kritische Fragestellung nach einer "Hermeneutik des Bildes" bezeichnet nach Boehm die dem Bild eigene Logik im Gegensatz zur Sprache. Unter der Voraussetzung, daß es eine "Hermeneutik nichtsprachlichen Ausdrucks" gibt, geht es Boehm darum zu zeigen, wodurch sich diese von einer sprachlichen unterscheidet ("Das Bild enthält eine Logik ohne Sachlagen", S. 450), worauf beide Medien, sowohl das Bild als auch die Sprache, beruhen ("Grund des Bildes", S. 454), was sie verbindet ("Potentialität" S. 461) und darum, wie dieser dem Bild eigene Ausdruck wahrgenommen werden kann ("Simultaneität", S. 465). Die Fragen danach, "was" diese Bildsprache uns mitteilt und die Konsequenzen, die hieraus hinsichtlich der Auffassung vom Bild sowie in Bezug auf die Landschaftsauffassung an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert gezogen werden können, stellen sich in diesem ersten Beitrag zum Thema noch nicht.

Zum "nichtsprachlichen" Ausdruck des Bildes: Identität von Sein und Erscheinung

Um die Grundlagen der Beziehung von Bild und Sprache zu klären, gilt es, nach Boehm, den Wechsel von dem einen Medium in das andere zu beobachten und deren Unterschiede herauszustellen. In einer ersten grundlegenden Unterscheidung stellt Boehm heraus, daß sich im Bild "Sein" und "Erscheinung" als ununterscheidbar erweisen, während in Aussagen der Sprache das Sein von seinen Erscheinungsweisen getrennt werden kann. Am Beispiel eines realen und eines gemalten Baumes wird dieser Gegensatz deutlich: Ein Baum bleibt "von der Sachlage" her ein Baum, sei er nun kahl, belaubt oder geschlagen. Das spiegelt sich auch in der Sprache wieder, in der ebenso das Sein des Baumes von seinen verschiedenen Erscheinungsweisen getrennt gesehen werden kann. Gemalt hingegen bilden Sein (Baum) und

⁷⁴ vgl. ebd., S. 444-471.

Erscheinung (z.B. kahl) eine Einheit. Erscheint der Baum anders (z.B. beblaubt), verändert sich auch dessen Sein.

Diese Einheit von Sein und Erscheinung im Bild bedeutet keineswegs, daß das Bild bloßer Schein ist, der wieder vergeht, im Sinne einer bloßen Erscheinung eines Seins. Ausgangspunkt ist nach Boehm, daß auch in dieser Einheit eine Bedeutung liegt. Im folgenden geht es darum, das Wesen und die Bedeutung dieser Einheit im Gegensatz und im Einklang mit der Sprache aufzudecken. Nach Boehm befinden sich Sein und Erscheinung des Bildes in einem ständigen Übergang, wo alles, was im Bilde "ist", *in Erscheinung übergeführt wird*. Diese Besonderheit der Bildphänomenalität bezeichnet Boehm als "Bildlichkeit" (auch "Urbild", das "Ikonische", "ikonische Dichte" oder "Grund des Bildes").

"Das Bild ist weder Ding noch Satz oder Wort im Sinne der Sprache - es läßt sich vielmehr als ein Darstellungsprozeß beschreiben, in dem die Momente des Seins sich schon immer als Erscheinungen ausweisen." (S. 451)

An Panofskys Methodologie kritisiert Boehm, daß in die ser gerade nicht zwischen der Sprache und einer dem Bild eigenen Logik unterschieden wird und so das Bild auf einen realen, das heißt sprachlichen Sinn zurückgeführt wird. Auf diese Weise büßt das Bild seinen selbständigen Rang ein.⁷⁵

Bildinhalt: "Grund des Bildes"

Die ganz eigene Phänomenalität des Bildes, in der Sein und Erscheinung eine Einheit bilden, zeigt sich für Boehm darin, daß es sich niemals vollständig sprachlich einlösen läßt. Dennoch wird gerade im "abweisenden Schweigen des Bildes" sein tieferliegender Grund spürbar. Demnach weist dieses Schweigen auf einen "ikonische Rest" eines anzunehmenden "Ganzen" hin, auf einen Grund. Im Bild wird dieser Grund, der in Anlehnung an Gadamer als "Ur-Bild, Grenze oder Spur" zu begreifen ist, sichtbar. In ihm wird von diesem Grund etwas vermittelt, was sprachlich und ohne das Bild nicht sichtbar wäre und nicht faßbar ist. Das Besondere am Bild ist, daß dieser Grund für Boehm "ganz Phänomen" wird. In seiner Phänomenalität ist er zugleich das "ikonisch Dichte", weil in ihm alle Sinnrichtungen und Erscheinungsformen vereint sind. Der Grund des Bildes kommt im Bild zur Anschauung.

⁷⁵ vgl. ebd., S. 452-453, S. 453: "Innerhalb dieser Methodologie bekommt das Bild den Rang eines Derivates, das sich aus sprachlichen und das heißt "realem" Sinn ableiten läßt."

"Der Grund des Bildes hält sich nicht in irgend einer Weise hinter ihm zurück, sondern wird ganz Phänomen. Er ist das ikonisch Dichte, weil er, formal gesprochen, die Einheitsform aller bildlichen Sinnrichtungen und Einzelelemente darstellt." (S. 454)

Bild und Sprache Verbindendes: "Potentialität"

Eine adäquate Verständigung zwischen den Medien Bild und Sprache kann, nach Boehm, nur dann geschehen, wenn auch die Sprache an diesem Grund der Bildlichkeit teilhat. Der Grund ist, nach Boehm, die Basis der Gemeinsamkeit wie der Differenz der Medien. Dann wenn über das Bild gesprochen wird, wird etwas von diesem gemeinsamen Grund mitübertragen. Im Übergang von einem zum anderen Medium und durch die Teilhabe an einem gemeinsamen Grund findet demnach Verstehen und damit Interpretieren statt.

"Der Begriff der Übersetzung oder *Übertragung* (im Sinne von metapherein) bezeichnet sehr genau, was in der Interpretation oder dem Verstehen eigentlich geschieht. Nämlich das In-Beziehung-Setzen von Sinngebilden mit einem korrespondierenden Medium, das deswegen gelingt, weil die Momente von Gleichheit und von Differenz in einer gemeinsamen Form des *Übergangs* sich als verbunden erweisen." (S. 455)

Die Differenz der Medien wird in der ihnen je eigene Logik deutlich. Eine Verbindung ist nur deswegen möglich, weil sich beide in ihrer "Offenheit" als strukturverwandt erweisen. Diese Offenheit ermöglicht eine Vieldeutigkeit, die Boehm als "Potentialität" festhält. In der Sprache zeigt sich diese Offenheit darin, daß das Verstehen einer sprachlichen Mitteilung nicht vom Inhalt der einzelnen Worte abhängt, sondern von den Sinnabständen. Selbst mit einem begrenzten Wortschatz läßt sich alles sagen.

"Die Sprache spricht unter dieser Perspektive mehr mit den Sinnabständen (Kontrasten) ihrer Elemente, als mit der fixen Summe von Wortinhalten. Der Sinn bindet sich an das Kontrastgefüge der Sprache, er artikuliert sich vor dem Hintergrund des Nicht-Gesagten." (S. 460)

Das Bild weist nach Boehm eine strukturelle Verwandtschaft mit der Sprache auf. Seine Offenheit liegt in den Kontrasten zwischen den einzelnen Bildelementen. (S. 461) Aus diesen scheinbar unbestimmt und bedeutungslos erscheinenden Kontrastgefügen in der Struktur von Bild und Sprache, erwächst nach Boehm ein vieldeutiger Beziehungsreichtum. Auf das Bild bezogen äußert sich in ihrer Potentialität die "ikonische Dichte".

"Das ikonisch Dichte ist das (von der verbalen Sprache aus gesehen) *Leerste* im Bild: die *Nicht-Figur*. ...". (S. 463)

Sinnrichtung: "ikonische Dichte"

An einem für diese Arbeit vom Maltechnischen her gesehen relevanten Beispiel aus dem Oeuvre von Cézanne macht Boehm dies deutlich. In den "Großen Badenden" (London Nat. Gal.) wird anschaulich, daß die einzelnen Farbflecken miteinander in Beziehung stehen und eine Farbtonfolge bilden. Sie "modulieren" miteinander und setzen zugleich unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten frei, so daß sie in der einen Sinnrichtung etwa Baum und in der anderen Himmel bedeuten. Das Bild besteht demnach nicht aus lauter Einzelinformationen, sondern entsteht aus einem offenen Gefüge von Beziehungen und Kontrasten.⁷⁶

"Cézanne beispielsweise hat erkannt, daß sich im Bilde nicht die Grenzen von Gegenständen zueinander verhalten, (...), sondern Farbflächen, unabhängig von den Dinggrenzen, sie überlappend, ja ignorierend - miteinander modulieren. Die Grenzlinien werden hierbei als ein System der aufeinanderstoßenden Farbflächengrenzen ausgearbeitet, (...), in der sie die eine Sinnrichtung (hier ein Baum) exponieren in dem Maße, wie zugleich die konkurrierende Sinnrichtung (hier im Himmels-Blau) oder eine weitere Sinnrichtung (hier ist der Rücken einer Figur) die andere(n) zurückdrängt." (S. 464/465)

Wahrnehmen des Bildsinns in "Simultaneität"

Doch wie kann diese, sprachlich nicht zu greifende Vielfalt aufgenommen und verarbeitet werden? Boehm verweist in diesem Zusammenhang auf eine "simultane" Erfahrungsform, in der, identisch mit dem Nachvollziehen der Farbmodulationen und der unterschiedlichen Sinnrichtungen, sich das Bild einstellt. In dieser Erfahrungsform sammelt sich die Qualität der ikonischen Dichte. Sie erweist sich als eine "stehende Potentialität". In "Simultaneität" wird das Entstehen (das Erscheinungshafte) und das Bestehen (das Sein) des Bildes als eine Einheit deutlich. In jener Erfahrungsform wird der Grund des Bildes als ein Prozeß erkannt, in dem die Dinge in ihrer spezifischen räumlichen und zeitlichen Ausdehnung entstehen und zugleich bestehen, als ein Prozeß, in dem Erscheinung und Sein der Dinge als identisch erfahren werden.

⁷⁶vgl. hierzu ergänzend die entsprechenden Ausführungen Boehms am Beispiel der Montagne Ste.-Victoire von Cézanne, wie sie bereits im Forschungsbericht Kapitel I.1.1 vorgestellt wurden und in: ders., Paul Cézanne, Montagne Ste.-Victoire, Frankfurt a.M. 1988, S. 100-101.

"In Simultaneität liegt aber nicht nur die Einheit von Übergang und Anwesenheit aller Phänomene, sondern jene Ur-Grenze der Bildlichkeit, Einheitsform aller Grenzlinien in ihr, aus der sich die spezifischen Verräumlichungen und Verzeitlichungen einer konkreten Bildwelt aufbauen." Und: "Mit dem Grund des Bildes meinten wir keinen anschauungslosen Ort in einer metaphysischen Hinterwelt, sondern den Prozeß des Phänomens selbst." (S. 465)

Maßgeblich für diese Erfahrungsform sind nach Boehm, Horizontale und Vertikale, Diagonale, Seitenparallelen, Links und Rechts etc. "in einem freien Schematismus". Ihre Kontraste und Sinnrichtungen werden anschaulich als ein "Bildwerden" erfahren. (S. 466)

Erste Hinweise zur Geschichtlichkeit des Sehens

In diesem Zusammenhang tauchen erstmals zwei Hinweise zu einer "Geschichte des Sehens" auf, die von Boehm später in einem eigenen Aufsatz herausgearbeitet werden. Der Grund des Bildes, der Prozeß des Phänomens, das heißt das Sein als Erscheinung einer Sache, wird in jedem Jahrhundert unterschiedlich erfahren und realisiert. Er stellt sich simultan unter je eigenen geschichtlichen Bedingungen im Prozeß des Bildwerdens ein, je nach dem wie Raum und Zeit gesehen werden:

"Simultaneität ist identisch mit der Beweglichkeit der bildlichen Sinnartikulation, in der sich unter jeweils eigenen geschichtlichen Bedingungen die Weise ihrer Verräumlichung und Verzeitlichung miteinstellt." (S. 458)

In Bezug auf die bildliche Gestaltung bedeutet dies, daß "die Schemabildung" wie sie der Künstler vornimmt, sich danach richtet, wie das Sein und die Erscheinung (Raum und Zeit) von ihm erfaßt werden, und das ist in jedem Jahrhundert verschieden. Daher ist, nach Boehm, die Bildgeschichte "die historische Entfaltung der im Medium des Bildes möglichen Schemabildung aus der, was "Raum" und "Zeit" jeweils bedeuten, ins Sichtbare übertritt." (S. 466) Was das im einzelnen bedeutet, soll an späterer Stelle nochmals aufgegriffen werden.

Anschauung als Vollzug - "Re-dynamisierung"

Den Zusammenhang von Sein und Erscheinung des Bildes und der Wahrnehmung vertieft Boehm in einem 1980 erschienen Aufsatz mit dem Titel:

"Bildsinn und Sinnesorgane".⁷⁷ Boehm stellt dort heraus, daß ein auf die Sinne hin organisierter Sinn im Bild nur über die Wahrnehmung selbst eingelöst werden kann. Im "Vollzug der Anschauung" erscheint der Sinn. Bildsinn und Sinnesenergie sind demnach als identisch anzusehen. Im Anschauen entsteht der Sinn. Er ist unabhängig von einem von außen vorgegebenen Bildsinn/Inhalt zu sehen.

"Die begriffliche Fremdbestimmung des Bildsinnes läßt sich offenbar nur dann vermeiden, wenn man die Identität des Bildes als einen Darstellungsprozeß im Medium der Sinne versteht, als eine Genese, die nicht lediglich im Dienst einer gegebenen Idee steht mit dem Ziel, ihr Anschaulichkeit zu verleihen." (S.120)

Diesen Sehprozeß differenziert Boehm im folgenden; indem er zwischen einer notwendigen "faktischen" Wahrnehmungsleistung und einer solchen unterscheidet, welche die dynamischen Prozesse wahrnimmt. Doch da in der letzteren die Welt in einem Chaos von Sinneseindrücken zu versinken droht, finden diese Seherfahrungen kaum Beachtung. Diese Tendenz zur Nichtbeachtung wird dadurch unterstützt, daß das Auge dieses Stadium überspringt und die Sinneseindrücke als etwas zu Sehendes objektiviert.

"Die Kräfte werden zu Gegebenheiten umstilisiert, als deren stabiler Rahmen die Simultaneität des Seh- und Bildfeldes fungiert." (S. 122)

Doch gerade diese erste Erfahrungsform, in der das Auge von Sinnesreizen überschwemmt wird, erweist sich nach Boehm sowohl als Grundlage für das Bildverständnis als auch als Basis für ein auf Fakten und Begriffe zielendes Sehen. Auf dieser Ebene ist für ihn der Grund des Bildes zu suchen.

"Die dem Sehen implizite Abstraktionsleistung, in der alle Kräfteerfahrungen und Ambivalenzen eines Sinnesvollzugs aufgesogen werden, ist nicht nur die Basis begrifflicher Erkenntnis, sondern auch Prämisse für die Idee von Bildlichkeit." (S. 122)

Um diesen Grund des Bildes zu erschließen, um damit der dem Bild eigenen Phänomenalität gerecht zu werden, gilt es nun, nach Boehm, hinter die "verfestigten Produkte des Sehens" zurückzugehen und das heißt für ihn, diese zu "re-dynamisieren". In diesem Sinne schließt sich Boehm an die Kunsttheorie Imdahls an, in der der Betrachter vom wiedererkennenden Sehen zum sehenden Sehen übergehen muß. Die prozeßhafte Identität des Bildes, in der Sein und Erscheinung ineinander übergehen, wird in einem Prozeß des Sehens er-

⁷⁷ders., in: Neue Hefte für Philosophie, Heft 18/19, Anschauung als ästhetische Kategorie, Göttingen 1980, S. 118-132.

schlossen. Einem Sehen, in dem durch eine simultane Wahrnehmung dem *Wie* des Dargestellten, das heißt der Dynamik der Bildstruktur nachgegangen wird und zugleich durch eine sukzessive Wahrnehmung die motivischen Hinweise erschlossen werden.

"Die anschauliche Genese des Bildes aus der Komplexität seiner Einzelelemente hat in gleichem Maße etwas mit dem *Wie* des Dargestellten und dem *Dargestellten* selbst zu tun, unter der Bedingung einer zugleich simultanen wie sukzessiven Wahrnehmung, welche der prozeßhaften Identität des Bildes entspricht." (S. 125)

Erst aus dem Wechselspiel einer sowohl simultanen als auch sukzessiven Anschauungsweise ergibt sich nach Boehm die "ikonische Differenz". Diesen Bild-Sinn zu erfahren, beruht nicht auf einer Addition der Einzelelemente, da jedes Element über ein Potential unausdrücklicher Verknüpfungen verfügt, sondern (in Auseinandersetzung mit Kant) auf einer "produktiven Einbildungskraft", die sowohl den Teil vom Ganzen getrennt erfaßt als auch als zusammengehörig erkennt. Das bedeutet, das Wechselverhältnis zwischen simultan und sukzessiv erfahrenen Bildelementen ist nach Boehm sowohl durch Kontrast als auch durch Verbindung gekennzeichnet:

"Wir sehen immer neue Wege, auf denen sich das Bild zur Simultaneität "integriert" und aus ihr, auf dem Rückweg, in die Sukzession "differenziert". Mehr noch: auch die gleichen Wege der Anschauung erwiesen sich immer wieder als neu. Beides deutet darauf hin, daß die ikonische Differenz in gleichem Maße Sinn präsentiert, wie sie ihn zurückhält, verstummen läßt." (S. 130)

Der jeweilige Bildsinn verdankt sich demnach sowohl dem Bildaufbau, der sich als logisch erweist, als auch einer Wahrnehmung, die diesen aufnehmen und verstehen kann.

Diesen Prozeß des Sehens, in dem durch das anschauliche Wechselspiel zwischen einem Teil und dem Ganzen des Bildes, zwischen Sukzession und Simultaneität Sinn vermittelt wird, nennt Boehm in einem späteren Aufsatz⁷⁸ "*Zeit der Darstellung*" (S. 20). Demnach wird im Prozeß des Sehens "Zeit" erfahrbar, indem das Bild sich in der Zeit einstellt. Auf die Analyse von Punkt, Linie und Fläche bezogen schreibt Boehm: "Der Bildraum "zeitigt" sich." (S. 12)

⁷⁸ders., in: "Bild und Zeit", in: Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, hrsg. von Hannelore Paflik, mit Beiträgen von Michel Baudson, ..., Weinheim 1987, S. 1-23.

Dieser von Boehm vertretene Ansatz betrifft die Bildzeit statt die dargestellte Zeit und versteht sich im Gegensatz zu einer Tradition in der Kunsttheorie, in der die Zeit an die gegenständlich erkannte "Bewegung" von Figuren im Bild gebunden wird, sei es, um nur einige von Boehm besprochene Ansätze zu nennen, durch das Kriterium des "fruchtbarsten Augenblicks" (Gombich), sei es dadurch, "den Moment transitorisch zu wählen" (Lessing) oder sei es durch das Ablesen der Wende- und Haltepunkte wie in der "Rhythmustheorie" (Petersen, H. Kauffmann). (S. 4-6, 13-19) Mit Blick auf ein spätes Bild von Monet, einer "Trauerweide", das unter maltechnischen Gesichtspunkten hier ebenfalls interessant ist, greift Boehm diesen Zusammenhang nochmals auf:

"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." (S. 22)

Beziehung zur Wirklichkeit: "Grund des Bildes"

Doch was verbirgt sich hinter jener Bildlichkeit, die als "Grund des Bildes" über die Bildstruktur in "Simultaneität", beziehungsweise in einer sowohl simulanten als auch sukzessiv erfolgenden Wahrnehmungsleistung, zum Ausdruck kommt? Unter Einbeziehung von zwei Aufsätzen, "Mythos als bildnerischer Prozeß"⁷⁹ von 1983 und "Sehen. Hermeneutische Reflexionen"⁸⁰ von 1992, läßt sich ein Bild von dem entwerfen, was als "Grund des Bildes" zu sehen ist. In diesen Abhandlungen wird einerseits (in der Schrift von 1983) der tiefgründige Reichtum bildlicher Darstellung in der Moderne deutlich, und andererseits werden (in der jüngeren Abhandlung) die Grenzen angesprochen, die dem Sehen des Grundes und da mit dem Realisieren (künstlerisch und anschaulich) von Bildern gesetzt sind.

In der älteren Schrift stellt Boehm eine Parallele her zwischen mythenbildenden Kräften in der Kunst der Moderne und der zur gleichen Zeit zu beobachtenden Rückbezüglichkeit der Künstler auf sich selbst und ihr Medium. Beiden ist gemeinsam, daß ihr Ausdrucksgehalt aus einem Prozeß, einem Nachvollziehen der bildnerischen Logik, hervorgeht. Die Mythopoiese, wie

⁷⁹ders., in: Mythos und Moderne, hrsg. von K.H. Bohrer, Frankfurt a. M. 1983, S. 528-544.

⁸⁰ders., in: Internationale Zeitschrift für Philosophie, hrsg. von Günter Figal und Enno Rudolph, Heft 1/1992, S. 50-67.

sie in der Kunst der Moderne auftritt, stammt, so Boehm, aus dieser Reflexion des Künstlers auf sich selbst und auf seine künstlerischen Mittel. (S. 531)

Seit der Auflösung der traditionellen Gattungssysteme im 19. Jahrhundert ist nach Boehm eine Verlagerung weg von einer jeweils neuen Deutung alter Überlieferungen hin zur Erneuerung mythologischer Erkenntnispraxis zu beobachten. (S. 529) Die mythenbildende Kraft geht nun Bohem zufolge aus der Selbstreflexion der künstlerischen Mittel und aus der künstlerischen Selbsterfahrung hervor. (S. 530/531) Vergleichbar mit der Vorstellung vom "Grund des Bildes", den Boehm in diesem Zusammenhang jedoch selbst nicht anspricht, kommt in der Mythopoiese jener Prozeß einer Übersetzung in Gang, in dem Verstehen stattfindet. Ein Verstehensprozeß, in dem die eigenen verborgenen Erfahrungen mit der Welt deutlich werden. In der Mythopoiese kommen tiefgründige menschliche Erfahrungen zur Darstellung, die ansonsten verschlossen blieben. In der Bilderfahrung werden diese anschaulich.

"In der Mythopoiese vollzieht sich jener Prozeß einer Übersetzung, bei dem Aporetik und Grenzen unserer eigenen Erfahrung als Bild von etwas erscheint, das uns übertrifft." (S. 531)

Diese, im Gegensatz zur traditionellen Deutungsweise nach Boehm in neuer Weise wirkende, mythenbildene Kraft hat einen Wahrheitsanspruch, der parallel zum künstlerischen Tun und einer ihr entsprechenden Erkenntnisleistung des Auges zu sehen ist. Daher grenzt sich Boehm von der traditionellen Unterordnung des Mythos unter den Logos ab.

"Im Licht der Aufklärung erscheint mythologisch als synonym mit methodisch unableitbar, unbeherrschbar. Die Einsicht in die eigenen Wahrheitsansprüche der mythenbildenden so gut wie der künstlerischen Phantasie drang erst in diesem Jahrhundert, nach einer langen Inkubationszeit, ins Bewußtsein der Wissenschaft." (S. 532/533)

Nach Boehm zeigt sich, daß sich mythische Darstellungen mit wissenschaftlichen Methoden nicht greifen lassen. Aber auch dann, wenn der mythenbildende Prozeß anschaulich nachvollzogen wird, erweist sich dieser als begrenzt, da er der Ausdruck einer Lebenserfahrung ist, der sich nicht ohne Rest übersetzen läßt. (S. 534)

An diese Überlegungen anschließend folgen zahlreiche Beispiele, in denen "die menschlichen Erfahrungen" beziehungsweise das Verhältnis von Kunst und Leben, wie es im Mythos als bildnerischer Prozeß in der Moderne angesprochen wird, in neuer Weise entworfen wird. (S. 535-543)

Auswahlsehen: "Geschichte des Sehens"

In der jüngeren Darstellung "Sehen. Hermeneutische Reflexionen" von 1992 liegt, wie bereits erwähnt, der Schwerpunkt nicht auf der Qualität dessen, was geschöpft und gesehen wird (einem mythischen Ausdruckspotential), sondern auf dem, was aus der Flut von visuellen Eindrücken ausgewählt wird. Von hier aus zieht Boehm Rückschlüsse auf eine noch näher zu bestimmende "Geschichte des Sehens".

In diesem Aufsatz geht der Autor davon aus, daß eine latente Abweichung besteht zwischen dem, was sich wissen und dem, was sich sehen läßt. (S. 53) Das bedeutet, daß das Auge mit einer Fülle von Eindrücken konfrontiert ist und davon nur bestimmte Aspekte auswählt, die dann auf sehr verschiedene Weise entweder gedanklich oder bildlich geklärt werden. Beide Modi haben ihre eigene Erkenntnisweise und beziehen sich auf einen gemeinsamen Erfahrungsgrund. Auf die Bildlichkeit bezogen erweist sich dieses "Auswahlsehen" von der jeweiligen historischen Situation geprägt als sehr verschiedenen. Boehm spricht entsprechend von einer "Geschichtlichkeit auch des Sehens":

"Das Auge liefert nicht nur Wissen, (es, M.S.) macht uns nicht nur mit der Welt vertraut etc. - es entwirft dabei spezifische *Vorstellungen* von der Sache, es *interpretiert* Sachverhalte nach eigenen Schematisierungen, bevor diese dann benannt und befragt werden. (...) Der stumme Logos des Bildes wird sich vom Logos der Rede nicht wirklich durchdringen lassen, und doch gehören beide in ein gemeinsames Universum von verschattetem Sinn, in dem das Verstehen nicht zu Ende kommt." (S. 54/55, vgl. ferner hierzu S. 58-61)

Die Annahme, daß nur eine Auswahl von dem getroffen wird, was sichtbar ist, heißt letztlich, daß der Grund des Bildes, wie ihn Boehm annimmt, nicht vollständig übersetzt wird. Darüberhinaus läßt sich das, was davon im Bild zur Darstellung kommt, auch nur von jemandem verstehen, der dieses Bild entsprechend der Bildanlage anschaulich, statt begrifflich versteht.

"Bilder sind prinzipiell verständlich, und doch gibt es für ihre Sichtbarkeit keine zureichende Übersetzung. Sie sind an den *Blick* adressiert, der sie *visuell* zu realisieren *versteht*." (S. 55)

Diese These grenzt Boehm daraufhin sowohl von kunsthistorischen als auch von naturwissenschaftlichen Positionen ab. (S. 55-57) Sie beruht auf einem grundsätzlich anderen Verständnis von Verstehensprozessen, wie sie die

hermeneutische Kritik Hans-Georg Gadammers nahelegte, zu der sich Boehm, wie einleitend herausgestellt, bekennt.⁸¹

Nach Boehm erweist sich die "Verengung des Blicks", die im Auswahlsehen deutlich wird, historisch gesehen als äußerst fruchtbar. Am Beispiel des 19. Jahrhunderts zeigt er dies auf. Sowohl in der Theorie (Nietzsche), der Sinnesphysiologie und Sinnespsychologie (Johannes Müller, H. von Helmholtz u.a.), der Malerei (Impressionismus) als auch in der Kunsttheorie (Konrad Fiedler) wird "der Prozeß des Sehens als *einzig* Bestimmungsgrundlage der künstlerischen Ausdrucksfähigkeit" erklärt. Die Ursache für dieses Interesse am Sehen ist wohl, nach Boehm, im Verlust einer "sicheren Referenz" festzumachen, in der ehemals das Gesehene als identisch mit der Realität außerhalb gesehen wurde. (S. 61)

Doch wie soll es - vor dem Hintergrund dieser grundsätzlichen Verunsicherung hinsichtlich der Referenzen - möglich sein, sehend überhaupt etwas als gegeben anzunehmen und darüberhinaus möglich sein, den visuellen Erfahrungsschatz auch noch zu erweitern? Boehm bezieht sich bei der Beantwortung dieser Fragen auf seine bisherigen Forschungsergebnisse. Die vorhandene, konventionalisierte Erfahrung⁸² wird demnach dadurch erweitert, daß

⁸¹In dem dafür grundlegenden Buch "Wahrheit und Methode", Tübingen 1975⁴ (1960), S. 283-284, legt Gadamer dar, daß die Wirklichkeit der Geschichte nicht aus Objekten der Überlieferung besteht, sondern beispielsweise 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 eine "Wirkungsgeschichte" auszeichnet. Das "Auswahlsehen", wie es Boehm ansetzt, kann in diesem Sinne als ein Versuch angesehen werden, das "zu Sehende" - sei es die Wirklichkeit, mit der sich der Künstler auseinandersetzt oder sei es das Bild, dem der Betrachtende gegenübersteht - zu verstehen. In diese auswählende Seh- und Darstellungsweise, das heißt in diesen Verstehensprozeß fließen, im Sinne eines wirkungsgeschichtlichen Bewußtseins, sowohl Wissen (im Sinne von Vorwissen) als auch Erfahrung (in der die Wirklichkeit/das Kunstwerk gesehen wird) des künstlerisch Tätigen und des Betrachtenden mit ein. Auf diese Weise wird der jeweilige Wissens- und Erfahrungshorizont, der das wirkungsgeschichtliche Bewußtsein auszeichnet, erweitert. Gleichzeitig kommt in diesem Verstehensprozeß etwas Wesenhaftes und Wahres vom Grund des Bildes oder, wie es Gadamer ausdrücken würde, vom Urbild zur Darstellung, jeweils neu und anders "formuliert".

⁸² Eine Erfahrungsform, in der im Sinne Gadammers "das Vorwissen" (vgl. vorhergehende Anm.) erkennbar wird. Vgl. hierzu ebd.: S. 250-283. Statt der Abstraktion von den eigenen Vorurteilen, den Autoritäten und Traditionen (vgl. entsprechende Kritik am "historischen

die visuelle Logik der Fläche als mehrdeutig erfahrbar wird ("Potentialität"). Diese Vieldeutigkeit läßt sich, so Boehm, an den Zwischenräumen ablesen. Deren geringere Bestimmtheit ermöglicht die Vieldeutigkeit. Die in diesem Sinn als "Fruchtbarkeit des blinden Flecks" zu bezeichnende Phänomenalität des Bildes wird in der jeweiligen Struktur der Bilder deutlich. Die Darstellungsweise veranlaßt den Betrachtenden zu einem bestimmten Bildsehen. In ihm eröffnet sich die Sichtweise des Künstlers.

"Sie (die Bilder, M.S.) zeigen die Art und Weise des Sehens, indem sie "darstellen"." (S. 64)

Sehen an der Wende 19. zum 20. Jahrhundert: Lösung vom "Schatten der Prätexte" am Beispiel von Monet und Cézanne

Die Analyse von Arbeiten von Monet und Cézanne ergibt für Boehm, daß das Dargestellte auf ein "flächendeckendes Kontinuum aus referenzlosen Elementen" zurückgeführt wird. Das Auge kann hier nicht allein "*perzipieren*", sondern muß unter der Anleitung des Bildes selbst etwas *hervorbringen*. (S. 64)⁸³

Damit eröffnet sich an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, so Boehm, ein neuer Begriff des Bildes: Im Bild werden "die Selektionsprinzipien des Auges selbst sichtbar", ohne daß auf wiedererkennbare Motive und übergreifende, Ideen verzichtet werden müßte. (S. 65)

Aus den vielfältigen optischen Bezügen, baut sich das Bild durch die Tätigkeit des Auges auf. Diese Tätigkeit erweist sich im Fall von Cézanne als ein

Bewußtsein", S. 256-261) setzt Gadamer auf die Rezeption und Reflexion derselben als Vorstruktur des Verstehens - in Anlehnung an Martin Heidegger in "Sein und Zeit".

⁸³vgl. hierzu ergänzend Gottfried Boehm, Paul Cézanne, Montagne Sainte-Victoire, Frankfurt a. M. 1988, S. 103-104: "Zeit und Raum vollziehen sich nicht im Raum - sondern bewirken den Raum und die Dinge - ihrer Existenz nach. ... Sie (die Montagne, M.S.) entsteht vor unseren Augen, in der Erfahrung unseres Sehens.". In Bezug auf die Montagne Sainte-Victoire von Cézanne konkretisiert der Autor diese Erfahrungsform unter Einbeziehung von Äußerungen Cézannes: S. 107: "Sehen sie, um vorwärts zu kommen, hat man nur die Natur, und das Auge erzieht sich in der Berührung mit ihr. Es wird *konzentrisch* durch das beharrliche Schauen und Arbeiten.". Das Konzentrisch-Werden des Auges durch ein beharrliches Schauen, dies scheint die Erfahrung der Simultaneität zu umschreiben, von der die Rede war."

unendlicher Vorgang, in dem sich ein Sinn auf- und wieder abbaut. Auf diese Weise "realisiert" Cézanne seine Bilder. (S. 65)⁸⁴

In diesem künstlerischen Verfahren, das Cézanne mit vielen seiner Künstlerkollegen teilt, äußert sich nach Boehm eine "starke Entliterarisierung", die als Versuch zu werten ist, sich vom "Schatten der Prätexte" zu lösen, beziehungsweise sich gegen den "Zugriff von Sprache und Begriff" zu wehren. (S. 66)

Theorie der Landschaft der Moderne: "Der als offen erfahrene Prozeß der Natur, wird Bild der Natur"

Inwiefern der Aufbau eines Bildes und das von ihm ausgelöste Bildsehen sich nicht nur bei Cézanne und Monet als sinnstiftend erweist, stellt Boehm in mehreren Einzeluntersuchungen zu unterschiedlichen Künstlern heraus. Sie münden, speziell auf die Kunst an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert bezogen, in einer Theorie der Landschaft, die für die vorliegende Arbeit, ebenso wie die theoretischen Überlegungen zum Bildbegriff, grundlegend ist.

An den für diese Arbeit relevanten Beispielen von Monet und Cézanne konkretisiert Boehm das Verhältnis des Bildaufbaus zu dem Sinn, den dieser vermittelt. Speziell in einer Arbeit zu Cézanne von 1988⁸⁵ wird dies deutlich. Demnach vermittelt die jeweilige Bildstruktur den Zustand der Welt. Monet bedient sich eines fließenden gestaltlosen Verfahrens, das entsprechend eine momentane, im Werden und Fließen begriffene Welt veranschaulicht; während Cézanne mit dem "tache" zugleich Farbe und Form setzt und damit die Welt als eine in Dauer und Wandel vorstellt. (S. 96)

Auf Cézanne bezogen zeigt sich nach Boehm, daß dieser die Natur mit den Mitteln der Kunst gleichermaßen als "Prozeß und Ordnungszustand" darstellt (S. 99), beziehungsweise als eine werdene (*natura naturans*) und eine gewordene (*natura naturata*). (S. 102) Im Fall von Monet vermerkt Boehm in: "Werk und Serie, Probleme des modernen Bildbegriffs seit Monet" von 1988⁸⁶, daß seine Malerei in einer Art "doppelter Optik", in der die Farbfl-

⁸⁴vgl. ebd., S. 58: "Realisieren umfaßt also die Spannung zwischen einer rapiden Abstraktion von der Wirklichkeit und (im Gegenzug) ihrer produktiven Neuschöpfung aus den Mitteln der Malerei."

⁸⁵vgl. ebd. und die Ausführungen dazu im Forschungsbericht Kapitel I.1.1 und I.1.3.

⁸⁶vgl. Gottfried Boehm, *Werk und Serie, Probleme des modernen Bildbegriff seit Monet*, in: Daniel Hess, Gundolf Winter (Hrsg.), *Kreativität und Werkerfahrung*, Festschrift für

cken und -spuren zugleich auf sich selbst und auf einen Sinn verweisen, den Eindruck einer "Momentaneität" vermittelt. Das heißt in einer Art "stehenden Sekunde", die sich im Bildprozeß immer wieder wiederholt und sich so, nach Boehm, unter den Bedingungen der Malerei "verewigt", erscheint sowohl die Bildstruktur als auch das Sujet unscharf. Das Bild nimmt den Charakter einer Erscheinung an. Auf diese Weise charakterisiert Monet nach Boehm das Wesen der Natur als ein veränderliches. (S. 21-23)

In das "Neue Bild der Natur, nach dem Ende der Landschaftsmalerei" aus dem Jahre 1986⁸⁷, fragt Boehm nach der Transformation der Landschaftsmalerei in der Moderne. Hier verdichtet Boehm die Erkenntnisse, die er unter anderen an Cézanne und Monet entwickelte, in der These, daß in der abstrakten Kunst mit den künstlerischen Mitteln und dem Bildprozeß, den diese freisetzen, Äquivalente zur Natur geschaffen werden. Der als offen erfahrene Prozeß der Natur wird *Bild* der Natur. Die rein motivischen und darstellerischen Werte treten dabei in den Hintergrund.

"Hat sich das mimetische Band zur Natur aber erst so weit gelockert, läßt sich auch der Gedanke denken, mit freien bildnerischen Mitteln, vermöge eines offenen bildlichen Prozesses, Äquivalente zur Natur zu schaffen. Erste Vorstöße wurden u.a. von Kandinsky seit etwa 1910 unternommen. Die kunsthistorische Maxime entstammt - wie man zeigen kann - bereits dem späten 19. Jahrhundert (aspektweise sogar der Romantik)." (S. 104)

Cézanne suchte dagegen noch die Versöhnung von *natura naturata* und *natura naturans*, während manch andere Maler, wie etwa Monet, nach Boehm, bereits Maler des Werdens waren. (S. 107) Damit wird die "Natur" unter modernen Bildbedingungen auf andere Weise bedeutsam: "Sie verliert an Eindeutigkeit, aber sie gewinnt eine unbekannte Totalität. Ihr Ort kann überall sein. Wie wir sahen: in uns und außer uns. ...". (S. 108)

2.2.4 Michael Bockemühl: "Ästhetische Theorie als anschauende Praxis"

Das Forschungsinteresse von Michael Bockemühl konzentriert sich, wie dasjenige seines Doktorvaters und Betreuers der Habilitation Max Imdahl, darauf, das Verhältnis von Bild und Betrachter vertiefend zu erforschen. In sei-

Ilse Krahl zum 65. Geburtstag, Duisburg 1988, S. 17-24 und ergänzend die Ausführungen dazu in der Einführung zum Forschungsbericht Kapitel I.1.3.

⁸⁷ders., in: *Landschaft*, hrsg. von Manfred Smuda, Frankfurt a.M. 1986, S. 87-110.

ner Habilitationsschrift "Die Wirklichkeit des Bildes. Bildrezeption als Bildproduktion. Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael", die 1985 erschien,⁸⁸ entwickelt dieser aus der Bilderfahrung heraus die These von der "Ästhetischen Theorie als anschauende Praxis". (S. 68-97) Doch im Gegensatz zu Imdahl, der sich nur indirekt, über die Wahrnehmung, mit der Funktion der bildnerischen Mittel auseinandersetzt, geht Bockemühl dort davon aus, daß die "Wirkungsform" des Bildes die Bilderfahrung des Betrachters "anleitet" und damit Voraussetzung für diese ist. Mit Bezug auf die konkrete Malerei der 50er Jahre, an der sich Bockemühl zunächst orientiert, heißt das, daß die Bilderfahrung auf der Wirkungsform der malerischen Mittel, u.a. der Linie, der Fläche und der Farbe, gründet. Die Schlußfolgerungen, die er daraus in wahrnehmungstheoretischer Hinsicht zieht und die im Titel der Schrift anklingen, nähern sich sowohl denen Imdahls als auch Boehms an. Auf diesen Schlußfolgerungen liegt das Hauptaugenmerk seiner Untersuchung. Doch für die vorliegende Arbeit sind nicht nur die wahrnehmungstheoretischen Ergebnisse Bockemühls von Bedeutung, sondern insbesondere die - allerdings sehr unvermittelt - vorausgesetzte These von den bildnerischen Mitteln als Träger der Bilderfahrung.

Ausgangsfrage: Differenz von Anschauen und Begreifen

Die unmittelbare Bilderfahrung zugrunde legend, differenziert Bockemühl in seiner Habilitation gegenüber der späten reinen Farbfeldmalerei von Mark Rothko und Barnett Newman, zwischen *Anschauen* und *Begreifen*. Er unterscheidet dahingehend, daß die "elementare" Wirkung der Bilder das Anschauen einfordert, während ihre Abbildlosigkeit sich dem gegenstandsorientierten Begreifen verweigert.

"Dem Anschauen eröffnet sich eine elementare Bildwirkung, gesteigert bis an die Grenzen der Auffassung. Dem Begreifen dagegen verschließt sich das Offensichtliche, denn diese Malerei zeigt kein wiedererkennbares Abbild irgendeiner sonst für sich bestehenden Realität." (S. 13)

Dennoch fordern die Bilder, nach Bockemühl, "in ihrer Unbegrifflichkeit begriffen zu werden." (ebd.) In der unmittelbaren Bilderfahrung erscheinen sie wirklich und dennoch sind sie begrifflich nicht faßbar. So stellt sich Bockemühl die Frage nach ihrer Bildlichkeit, die im Bereich der unmittelbaren Bilderfahrung zu suchen ist.

⁸⁸Michael Bockemühl, Die Wirklichkeit des Bildes, Bildrezeption als Bildproduktion. Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael, Stuttgart 1985; 1982 als Habilitationsschrift an der Ruhr Universität Bochum abgegeben.

"Was ist *Bild*, wenn es nicht *Bild von* etwas ist, wenn es *nichts* Faßbares ausdrückt, wenn es außer sich nichts, wenn sich sein Anschauliches nur in der Wirklichkeit der unmittelbaren Erfahrung selbst zeigt und daher für sich gar nicht bestehen kann?" (S.15)

Die Frage wird zur Aufgabe, indem Bockemühl dem Verhältnis des Bildphänomens zum anschauenden Betrachter nachforscht. Die Lösung dieses Problems konkreter Bildlichkeit setzt, nach Bockemühl, die eigene anschauende Erfahrung voraus. Daher knüpft Bockemühl an der Bilderfahrung selbst an, die er an mehreren Beispielen beschreibt. Im Hintergrund steht dabei die Frage, ob die Bilderfahrung, wie sie mit der abstrakten Kunst gemacht werden kann, nicht auch zum Verständnis der mimetischen Malerei, beziehungsweise überhaupt für jede Bildlichkeit grundlegend ist. (S. 17)

Bildbegriff: "Erscheinen als Erschauen"

In der konkreten Beschreibung von "Red, Orange" von 1968 von Rothko arbeitet Bockemühl, die Bilderfahrungen mit der Linie (S. 19-31), der Fläche (S. 31-42) und der Farbe (S. 41-49) heraus und stellt letztlich die "Umdeutigkeit" (S. 30) und "Prozeßhaftigkeit" (S. 38), die sie vermitteln, dar, in dem Sinn, daß sie die Erfahrung eines "reinen" zeitlichen Wirkens" (S. 41) ermöglichen. Bockemühl vermerkt dazu, daß erst im Anschauen die Linie, Fläche usw. als bewegt erscheinen. In der Anschauung wird das Bild als lebendig erfahren und damit erkannt, daß alles im Kunstwerk Gegebene von der Tätigkeit des Betrachtenden abhängt. Schein und Sein des Bildes sind mit dem Schauen identisch. Die Bildbewegungen werden nur im Anschauen als real lokalisiert und das so Gesehene als das so vom Betrachter hervorgebrachte erkannt: "das Erscheinen ist das objektivierte Erschauen, das Erschauen das subjektivierte Erscheinen."

"Wie kann, um die Grundfrage wieder aufzugreifen, 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." (S. 48)

Zu ähnlichen grundsätzlichen, die Anschauungsleistung betreffenden Ergebnissen führt die Analyse von Newmans "Who's afraid of red, yellow and blue III" von 1966/67. (S. 50-64) Auch hier wird deutlich, daß die Lebendigkeit der im Gegensatz zu Rothko in ganz anderer Weise eingesetzten bildnerischen Mittel Newmanns vom Anschauen abhängt.

"Wiederum wird in dieser extremen - zu Rothko polaren - Situation allein und ausschließlich begreifbar, daß alles Geschehen nichts anderes ist, als das was das Anschauen vollzieht." (S. 66)

Auf diese Bilderfahrungen aufbauend formuliert Bockemühl die These von der "Ästhetischen Theorie als anschauende Praxis", in der er davon ausgeht, daß die "Wirkungsform" des Bildes identisch ist mit der anschaulichen Erfahrung. Im Vollziehen der Wirkungsform, das heißt im Anschauen, erscheint das Bild sowohl lebendig bewegt als auch als ein Seiendes. Das Wesen des Bildes als Erscheinung und als Sein liegt in seiner Identität mit dem Anschauen. (S. 68-97)

Historischer Teil: Bildbegriff und Tradition

Diese These von der Einheit von Bild und Anschauen steht im Gegensatz zu einer Tradition in der Kunsttheorie, die, so Bockemühl, auf Platon (S. 70 ff.) zurückgeht und von Hegel aufgegriffen wird. (S. 70) Diese Tradition basiert nach Bockemühl auf einem dualistisch angelegten Bildbegriff der Inhalt und Form, Gehalt und Gestalt einander gegenüberstellt. In ihr wird der Inhalt nicht durch die Form und Anschauung derselben vermittelt, sondern von außen vorgegeben und über das Bild mitgeteilt. Das Bild ist somit nur ein Mittel, die Idee des Absoluten abzubilden.

"Die Idee wird durch den Künstler der Materie eingeprägt. Dadurch kann die Idee selbst im Wahrnehmbaren geschaut werden. Es kann das Bild die Erkenntnis im gedanklichen Überschreiten über das Sichtbare hinaus wiederum zum Absoluten führen." (S. 72)

Mit Schillers Ästhetischen Briefen, so Bockemühl, setzt eine Wende ein, in der das Bild, statt Mittel zum Zweck zu sein, an Eigenständigkeit gewinnt. Im freien Spiel wirken bei Schiller Form- und Stofftrieb zusammen. Demnach bilden sie eine neue Einheit von eigener Qualität. Das Kunst-Schöne, das Bild, wird von Schiller als ein lebendiger Prozeß beschrieben, in dem der Mensch seine wahre Bestimmung findet. In Goethes naturwissenschaftlicher Methodik findet sich nach Bockemühl dieser Ansatz Schillers wieder, in dem Sinn, daß in dem Naturgesetz, das als ein Urphänomen erfaßt wird, Anschauung und Idee identisch sind. Dasselbe gilt für die Kunsttheorie Konrad Fiedlers, der, so Bockemühl, davon ausging, daß der künstlerische Gehalt von der künstlerischen Tätigkeit abhängt. Auch in der Erkenntnistheorie Rudolf Steiners wird, so Bockemühl, die Wirklichkeit als solche nur durch eine aktive Wahrnehmung derselben erfahren und kann nicht als bereits vollständig gegeben angenommen werden. In dieser Tradition stehen, nach Bockemühl, auch Imdahl und Boehm. Beide begreifen die Kunsterfahrung

als eine Genese, in der das Bild letztlich aus einer aktiven Betrachterleistung entsteht. (S. 76-81)

Funktion der Wahrnehmung: Anschauung als Prozeß und Potenz

An diese ideengeschichtliche Tradition anschließend, in der das Bild nicht unabhängig von der Wahrnehmung gesehen werden kann, geht es Bockemühl darum, die Funktion der Wahrnehmung für das Bild zu klären. Dazu gilt es, die objektiven Bildbedingungen für die Wahrnehmung des Bildes zu erschließen. Diese Bildbedingungen liegen nach Bockemühl in der Wirkungsform. Sie begreift Bockemühl als das Bild. (S. 83)

Methodisch läßt sich die zentrale Frage nach der Funktion der Wahrnehmung durch (1.) das Beobachten der Bildbedingungen, das heißt des Zusammenwirkens von Farbe und Form und von abbildlichen Werten und ihren Wechselbeziehungen erschließen und (2.) durch das Beobachten der Anschauungsleistung selbst, die die Wirkungsform des Bildes, die aus den Bildbedingungen resultiert, nachvollzieht.

"Zur Frage steht hier nur die Funktion, die die Anschauung im aktuellen Vorgang des Anschauens - ob durch das anschauliche oder das erkennbare Bild oder gar "im Bild", das soll sich noch klären - annimmt, und zwar als das spezifische Agens allen Zusammenwirkens. Wurde oben das Zusammenwirken von Farbe und Form und von abbildlichen Werten in allen Wechselbeziehungen beobachtet, so wird hier zudem die objektive Form der subjektiven Anschauungsleistung, in der sich jene Interaktionen vollziehen, selbst Gegenstand der Anschauung." (S. 85)

Der Blick richtet sich so auf die in der Anschauung realisierte Interaktion der Bildelemente, denn allein hier nimmt das Bild, so Bockemühl, Gestalt an.

Ziel ist es demnach, "die Gestalt zu gewahren, die das Anschauen im Vollzug nach Maßgabe des im Kunstwerk sichtbar Gegebenen annimmt," (S. 87)

Vor diesem Hintergrund gilt es, nach Bockemühl, die Anschauung als Potenz (als Vermögen) und als Prozeß zu differenzieren: Das Vermögen liegt in der *produktiven Anschauung*, einer Potenz, die nach Kant, so Bockemühl, nur Gott vorbehalten ist. (S. 88 u. S. 90) Im Prozeß der Anschauung offenbart sich diese als eine menschliche.

Im folgenden differenziert Bockemühl den Prozeß der Anschauung, der sich letztlich als produktiv erweist. In ihm wirken demnach verschiedene Anschauungsfaktoren (Akte) zusammen, die sich nach dem anschaulich Gegebenen richten oder nach der Intention, das heißt nach der noch näher zu dif-

ferenzierenden Sehweise, der der Betrachter folgt und mit der er die Anschauung aktiviert.

"In einem einheitlichen Prozeß wirken zusammen. das Erfassen rein anschaulicher Bildstrukturen, das Ergreifen der Gestalt, das Gewahren ihrer Wirkung, das Erfassen von Bedeutungen bis hin zur umfassenden Idee, in der oder durch die das Bild als Bild begriffen ist." (S. 89)

Dabei wirken drei Momente zusammen: Die Aktivität des Betrachters (S. 91-92), die Intention, nach der der Betrachter entweder konstatierend oder tätig-vorgänglich sieht (S. 92) und die "Richtung", die der Anschauungsprozeß annimmt, bis eine "Feststellung" stattfindet, beziehungsweise bis das Festgestellte wieder in den offenen Prozeß der Anschauung entlassen wird.

Die 'Richtung' erweist sich für die Bestimmung des Wahrnehmungsprozesses als wesentlich. Denn mit der ersten Intention, einem "konstatierenden Sehen", endet das Anschauen in einem passenden Begriff; während mit der zweiten Intention, einem "tätig vorgänglichen Anschauen", sich über den Begriff hinaus die Weite seiner Bedeutung erst eröffnet. Am Beispiel eines blauen Himmels macht Bockemühl diesen Zusammenhang deutlich, wo sich das Blau des Himmels nicht im Wort selbst, sondern in der anschaulichen Erfahrung erst wirklich in seiner umfassenden Weite zeigt. Demnach fungiert das Anschauen in zwei Richtungen: im Sinne eines "*konstatierenden Anschauens*", in dem ein Begriff für eine Anschauungserfahrung gefunden wird und im Sinne eines "*tätig-vorgänglichen Anschauens*", wo möglicherweise das bereits Festgestellte wieder in einen unabschließbaren Werdevorgang entlassen wird. Beide Anschauungsweisen gehören eng zusammen und bedingen sich gegenseitig:

"Denn beim Unterscheiden erwies sich schon, daß das eine ohne das andere im Bewußtsein nicht bestehen kann; ohne vorgänglich-anschauenden Akt kein Konstat - ohne Konstat kein Bewußtsein des vorgänglichen Tätigseins im Anschauen. Es ist eine Frage der Intention, worauf sich das Bewußtsein wendet." (S. 94)

Das Zusammenwirken beider Momente erweist sich, wie bereits herausgestellt, als produktiv. Hier zeigt sich, inwiefern der Ansatz von Imdahl bis in die Wahl der Begrifflichkeit für Bockemühl grundlegend wird. Auf der Grundlage von wiedererkennendem (konstatierendem) und sehendem (tätig-vorgänglichem) Sehen wird ein erkennendes Sehen (produktives Anschauen) möglich.

"Im "erkennenden" Sehen vermitteln sich wiedererkennendes und sehendes Sehen. Im Blick auf den "praktischen", anschauenden Akt soll

dementsprechend die Vermittlung von konstatierenden und tätig-vorgänglichen Anschauen "produktives Anschauen" genannt werden." (S. 94 und Anm. 285)⁸⁹

Grundlage für den produktiven Prozeß des Anschauens ist die spezifische "Seinsweise" des Bildes selbst, dessen Struktur. Auf ihr beruht die Wirkungsform des Bildes. Sie bestimmt die Anschauungsrichtung. An ihr orientiert sich die Aktivität des Betrachters und sie gibt die Sehweise vor und damit die Intention, mit der der Betrachter das Bild einlöst. Sie führt den Betrachter zum Begriff. Im Begriff steckt letztlich die Regel des anschaulichen Vorgangs, wie er in der Struktur vorgegeben ist. Sinnlichkeit (Nachvollziehen der Struktur) und Sinn (Begriff) bilden somit eine Einheit: das Bild.

"Denn so gesehen kann der Begriff in nichts anderem bestehen als in der jeweils im Anschauen bewußt werdenden Bezugs- oder Sinneinheit, als die Ordnung oder als die Regel der Ordnung der wahrgenommenen Struktur. Diese Regel ist das bisher ungenannte Kriterium für die Aktivität wie für die Wahl des Horizonts und die Richtung der anschauenden Tätigkeit. Der Begriff entspricht der Regel, der die Intention insgesamt folgt. Er leitet selbst das Anschauen auf die Sache, indem er als Regel dieses Vorgangs konstatiert wird." (S. 94)

In den ausführlichen Analysen von "Die Judenbraut" und "Susanna im Bade" von Rembrandt (S. 98-134) und "Die Sixtinische Madonna" von Raphael (S. 135-173) stellt Bockemühl die unmittelbare Wirkung des Anschaulichen - von Farbe und Struktur- auch auf der Ebene des Abbilds heraus.

Komposition: "anschauliche Regel"

Dasjenige, was letztlich beide, a-mimetische als auch mimetische Kunst in der Anschauung verbindet, arbeitet Bockemühl im letzten Kapitel "Bildrezeption als Bildproduktion - Die Wirklichkeit des Bildes im Anschauen" (S.

⁸⁹In der Anmerkung 285, ebd., S. 214/215, beschäftigt sich Bockemühl zudem mit dem Ansatz von Boehm, der entsprechend von einem "konstatierenden" und "redynamisierenden" Sehen spricht und die prozeßhafte Identität des Bildes in der Anschauung festhält. Von der Annahme eines "reagens" und "agens" auf das Bild, was Bockemühl für den Ansatz Boehms festhält, unterscheidet er sich in dem Sinn, daß er diese Vollzugsform des Bildsehens als das Bild selbst bezeichnet. Sinnlichkeit und Sinn bilden in ihr eine Einheit: Bockemühl schreibt hierzu: "Die "Vollzugsform des Bildsehens ist nicht nur "reagens" und "agens" auf das Bild, sondern ist dieses selbst. Im so gefaßten Bild erwies sich notwendig die Einheit von Sinnlichkeit und Sinn. Das Gemalte wäre der anschauliche Anlaß diese Einheit als Vollzug Wirklichkeit werden zu lassen." (S. 215)

174-181) heraus. Dieses Gemeinsame betrifft die Komposition, die für das Auge organisiert ist, im Sinne einer anschaulichen Regel.

"Wäre der Terminus "Komposition" nicht zu sehr befrachtet, so könnte er die Position des Gebildes - das "*Kunst-Werk*" ansprechen als eine Position, die von sich aus schon auf den Vorgang des Anschauens hin organisiert ist, als Position von Farbe und Form "kom-poniert" vom Auge für das Auge." (S. 177)

Nicht ein äußeres Gewußtes, Idelles leitet die Anschauung, sondern die Struktur der Bilder selbst.

"Das Anschauen folgt nicht einer lediglich *gedachten* Regel, einem Begriff, einem abstrakten Konstat. Der Vorgang, von dem schon dargelegt wurde, daß er zugleich auch ein erkennender ist, folgt hier im Ergreifen des Angebots von bildlicher Erfahrung den Farben und Formen als einer sinnlichen Anleitung, als einer *anschaulichen Regel*." (S. 178)

Das Ergreifen des Angebots und die Realisation der Sinnstruktur zeigt nach Bockemühl, daß die Wirklichkeit des Bildes im produktiven Anschauen liegt. Unwirklich sind dagegen nur das Gebilde selbst oder der reine Prozeß für sich.

"Wenn das Anschauen im Bild wirkt, schafft es daher nicht nur das Bild, sondern mit ihm Wirklichkeit. Wirkende Bildlichkeit ist bildende Wirklichkeit: nicht Schein. Scheinhaf, un-wirklich sind nur das Gebilde oder der reine Prozeß je für sich." (S. 180)

Bezug zur Wirklichkeit: "Gebärde"

Neben den konkret auf die bildliche Erfahrung bezogenen Interpretationen der Bilder von Rothko, Newman, Rembrand und Raphael verweist Bockemühl in einem späteren Aufsatz von 1986 darüberhinaus auf eine diesen und anderen Bilderfahrungen gemeinsame Ausdrucksqualität, die er mit dem Begriff "Gebärde" bezeichnet. In der Besprechung einer "Landschaft mit Zypressen" von 1890 von Vincent van Gogh deutet Bockemühl diesen Zusammenhang an.⁹⁰ Demnach ist die von den Bildstruktur angeregte Bewegung nicht willkürlich, sondern hat einen ganz bestimmten Charakter. (S. 102) Doch diese charakteristische Ausdrucksgebärde sieht Bockemühl nicht nur in den von der Wahrnehmung einlösaren Strukturen im Bild, sondern

⁹⁰ vgl. ders., Bild und Gebärde, Zu den Chancen eines bildlichen Verstehens, in: Kunstforum international, Bd. 88, März, April 1987, S. 96-103.

überträgt diesen Ansatz auf alle im menschlichen Erfahrungsbereich wahrnehmbaren Strukturen. Jedes Wesen, jedes Ding hat seine Gebärde.

"Ganz allgemein gibt es keine Bewegung ohne bestimmten Charakter. Wird der Charakter einer Bewegung beachtet, so tritt eine Gebärde ins Bewußtsein". (ebd.)

So auch im Falle von van Gogh, wo die Zypresse in ihrer Eigenart erfaßt wird. Rückschließend läßt sich so sagen, daß die Dinge, Wesen und Prozesse an ihrer Gebärde erkannt werden können. Demnach liegt in der Gebärde die Bildlichkeit der Dinge selbst. (S. 102/103)

Lebendig und wirklich wird die Bildlichkeit und damit die Gebärde erst in der anschauenden Tätigkeit. In ihr wird die anschauliche Regel einer Sache, beziehungsweise dessen Gebärde, nachvollzogen.

Der Betrachter, so Bockemühl "vollzieht anschauend die Gebärde der Dinge in der Wirklichkeit seines Tuns. Die Gestalt seines Anschauens nimmt die Gestalt des Angeschauten an, wird mit ihr eins." (S. 103)

In einem späteren Beitrag zur "Konkreten Malerei" Kandinskys, Mondrians und Newmans vor dem Hintergrund der Philosophie Heinrich Barths von 1990⁹¹, gewinnt dieser Ansatz an Kontur. In diesem Aufsatz macht Bockemühl deutlich, daß in der "Konkreten Kunst" dieser Künstler "das Transzendente zum Sichtbaren wird". Demnach verweisen die graphisch-formalen Mittel bei Kandinsky, die farbigen und ergänzend mimetischen Momente bei Mondrian und die rein farbigen Elemente bei Newman nicht auf eine hinter ihnen liegende und über sie zu vermittelnde andere Wirklichkeit, sondern auf sich selbst. Das Rot als Rot bei Newman etwa, wo das Anspringen, die Übermacht und Überwältigungskraft der Farbe selbst zur Darstellung kommt und kein dahinter verborgenes Drittes. Das Rot selbst wird im Anschauen zur objektiven Gebärde. Dies geschieht in der Weise, daß die anschaulich erfahrbare Bewegung der Wirkungsform der bildnerischen Mittel (ergänzend zu etwaigen wiedererkennbaren Elementen) im Anschauen Gestalt annimmt und so zur "objektiven Gebärde" wird. Bei Kandinsky sind es graphisch-formale, bei Mondrian farbige und ergänzend mimetische Momente und bei Newman rein farbige Elemente, die so konkret erfahren werden können.

⁹¹vgl. ders., Das Transzendente als das Sichtbare, Zur Wirkungsform von Werken Konkreter Kunst: Kandinsky, Mondrian, Newman, in: In Erscheinung Treten, Heinrich Barths Philosophie des Ästhetischen, hrsg. von Günther Hauff, Hans Rudolf Schweizer, Armin Wildermuth, Basel 1990, S. 275-314.

"Metaphorisch gesagt, nimmt die subjektiv vollzogene anschauliche Bewegung an der so und nicht anders vor Augen gestellten sinnlichen Gegebenheit des Kunstwerks Gestalt an, wird objektive Gebärde." (S. 306)

Das Transzendente wird zum Sichtbaren, in dem Sinn, daß die Sichtbarkeit zugleich als ein sinnliches und geistiges Ereignis bewußt wird. Damit hat nach Bockemühl mit der "Konkreten Malerei" eine Radikalisierung des Bildprozesses auf die Anschaulichkeit selbst stattgefunden. (S. 304)

2.2.5 Lorenz Dittmann: "Bildrhythmik und Zeitgestaltung in der Malerei"

Die Frage nach der *Zeit im Bild* nimmt kunsttheoretisch eine zentrale Stellung in der Forschungsarbeit Lorenz Dittmanns ein. In zahlreichen Beiträgen nähert er sich dieser Fragestellung in grundsätzlicher Weise an. Philosophiegeschichtlich sind darin für ihn die Erkenntnisse aus der Tradition der Phänomenologie Edmund Husserls von Hedwig Conrad-Martius⁹² grundlegend, während er sich im kunsthistorischen Feld auf die Interpretationsmethode Kurt Badts vom "*Folgerichtigen Bildaufbau*"⁹³ stützt.

In seiner ersten, in vielerlei Hinsicht grundlegenden Abhandlung zu diesem Thema geht Dittmann noch davon aus, daß zwei unterschiedliche "Bewegungsmomente", *Rhythmus und Dauer*⁹⁴, vom Betrachter am Bild erfahren

⁹²vgl. entsprechende Anmerkungen Dittmanns, in: *Bildrhythmik und Zeitgestaltung*, ..., Anm. 39, 43 und 52, und Hedwig Conrad-Martius, *Die Zeit*, München 1954, und ihre Ausführungen zum "Licht", in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, hrsg. von Edmund Husserl, Bd. 6, Halle a.d.S. 1923, S. 303-335, (1. Buch, 3. Kapitel: Konkrete Stoffgestaltung, d. Licht (IV) Abschnitt).

⁹³vgl. hierzu Kurt Badt: "Maler und Modell" von Jan Vermeer, *Probleme der Interpretation*, Köln 1961 und zur Einschätzung der geringen Verbreitung der Interpretationsmethode, die nach Dittmann wesentlich darunter gelitten hat, daß sie als "Streitschrift gegen Hans Sedlmayr" dargelegt wurde, vgl. Lorenz Dittmann, *Überlegungen und Beobachtungen* ..., Anm. 14.

⁹⁴Im einzelnen sind für Dittmann zum Phänomen der Dauer Henri Bergson *Überlegungen in: Schöpferische Entwicklung*, dt. von Gertrud Kantorowicz, Jena 1912 und ders., *Zeit und Freiheit, Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewußtseinstatsachen*, Jena 1920² von Bedeutung und zum Phänomen des Rhythmus Erwin Panofskys *Ausführungen in: Albrecht Dürers rhythmische Kunst*, in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 1926, S. 136-192 und ders., *Besprechung des Buches von Hans Kauffmann, Albrecht Dürers rhythmische Kunst*, in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Leipzig 1926, S. 136 ff..

werden können. Sie werden von bestimmten gestalterischen Mitteln ausgelöst (Dauer von der Farbe und dem Helldunkel, Rhythmus von den bewegten Figuren), deren "Folgeordnung" vom Betrachter erfahren werden muß. Die Folgeordnung bestimmt schließlich die "Zeitgestalt" des Bildes. Das heißt, je nach dem, ob der Bildaufbau von rhythmisch bewegten Figuren oder von einer Farb- und Helldunkelgestaltung, die Dauer vermittelt, dominiert wird, verändert sich auch die Zeitgestalt des Gemäldes. Die Wahl der Mittel und die ihnen entsprechende Zeitgestalt kündigt, nach Dittmann, zugleich von allgemeinen, im menschlichen Erfahrungs- und Wissensbereich liegenden Zeitdimensionen ("gelebte" und "objektive" Zeit).

In den späteren Schriften zeigt sich, daß *allein die rhythmische Kraft* der bildnerischen Mittel, sei sie nun vom Helldunkel und der Farbe und/oder von bewegten Figuren ausgelöst, die Zeitgestalt des Bildes bestimmt. Das Phänomen der Dauer tritt in den Hintergrund und erweist sich als eine von vielen möglichen Zeitgestalten, die von der rhythmischen Kraft der bildnerischen Mittel ausgelöst werden kann. Im Anschluß an die Überlegungen Dittmanns zeigt sich, daß je nach dem, welche künstlerischen Mittel dominieren, die rhythmische Kraft eher von einer nach subjektiven oder nach objektiven Maßstäben beurteilten Zeitdimension im Bild kündigt.

Die vom Betrachter (über die Einlösung der bildnerischen Mittel) erfahrbare, in jedem Gemälde individuell erscheinende "Zeitgestalt" der Gemälde erlaubt es Dittmann, die Entwicklungsgeschichte der Malerei in neuer Weise zu beurteilen. Mit der - in diesem Zusammenhang bedeutenden - Ablösung des Helldunkels und der bewegten Figuren durch die Farbe als primäres Gestaltungsmittel an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zeigt sich nach Dittmann, daß der Betrachter durch ihre Folgeordnung angeregt wird "neue, andere", Zeitdimensionen zu erschließen, die im Bereich der abstrakten Kunst als eine "mythische" Zeitgestalt zu fassen ist.

Schließlich versucht Dittmann in einem letzten für diesen Zusammenhang wichtigen Beitrag "Werk und Natur" von 1989, die rhythmische Kraft der bildnerischen Mittel nicht länger im Sinne einer subjektiv oder objektiv erfaßten Zeit auszulegen, sondern richtet seine Aufmerksamkeit auf die inhaltliche Bedeutung, die sie vermitteln können. Danach zeigt sich, daß sowohl in der älteren als auch der neueren, modernen Kunst, zuerst über das Helldunkel und später über die Farbe jeweils die "Ganze Natur" zum Ausdruck kommt.

Im folgenden sollen die hier in aller Kürze zusammengefaßten Thesen nachvollzogen und vorgestellt werden.

Vom "Folgerichtigen Bildaufbau": "objektive" und "subjektiv erlebte" Zeit im Bild

In dem 1977 erschienenen Aufsatz "Über das Verhältnis von Zeitstruktur und Farbgestaltung in Werken der Malerei"⁹⁵ wird die Frage nach der Zeit im Bild von Dittmann in den wesentlichen Punkten aufgearbeitet. In ihm setzt er in kunsttheoretischer als auch methodischer Hinsicht neue Akzente, die er in späteren Aufsätzen einerseits vertieft und andererseits zum Teil revidiert.

Grundsätzlich veranlassen ihn seine Nachforschungen innerhalb der Philosophiegeschichte dazu, zwischen einer objektiv gewußten und einer subjektiv erlebten Zeit zu unterscheiden. Dittmann stellt hierzu heraus:

"Unbeschadet der Existenz einer "realen" Zeit ist das Zeitproblem entscheidend ein Problem des Bewußtseins, (...), des zeiterfahrenden und zeitkonstituierenden Ich. Solche "Subjektivierung" der Zeit antwortet ihrer "Objektivierung" in den Naturwissenschaften." (S. 93-94)

Die Erfahrungsform dieser beiden Zeitigungsweisen spiegelt sich in seiner Analyse der Zeit im Bild wider, in der er zwischen "dargestellten Zeitsituationen" und der Farb- und Helldunkelgestaltung im Bild unterscheidet. Letzlich geht es Dittmann in diesem Aufsatz darum, den Anteil derjenigen Strukturen an der dargestellten Zeitsituation herauszulösen, die Ausdruck einer subjektiv erfahrenen Zeit sind. Dazu ist es notwendig, sowohl die Struktur der dargestellten Zeitsituationen zu untersuchen, als auch die der Farb- und Helldunkelgestaltung zu analysieren und dann beide in Beziehung zueinander zu setzen.

Entwicklungsgeschichtlich zeigt sich nach Dittmann, daß mit der Helldunkelmalerei der Neuzeit eine zunehmende Subjektivierung, das heißt Verinnerlichung der Zeit einsetzt, so daß neben der objektiven Zeitperspektive, wie sie die bewegten Figuren veranschaulichen, die "gelebte" Zeit verstärkt zur Geltung kommt. Mit dem 20. Jahrhundert und der abstrakten Malerei werden jedoch, nach Dittmann, beide Zeitdimensionen durch eine neue, andere, noch näher zu differenzierende, abgelöst.

Wesentlich dafür, die unterschiedlichen Zeitstrukturen zu differenzieren, erweist sich für Dittmann die von Kurt Badt entwickelte Interpretationsmethode vom "Folgerichtigen Bildaufbau".⁹⁶ Dessen Ansatz beruht auf der Grund-

⁹⁵vgl. Lorenz Dittmann, Über das Verhältnis von Zeitstruktur und Farbgestaltung in Werken der Malerei, in: Festschrift Wolfgang Braunfels zum 65. Geburtstag, hrsg. von Friedrich Piel und Jörg Traeger, Tübingen 1977, S. 93-111.

⁹⁶vgl. Anm. 52.

lage, daß das adäquate Wahrnehmen und Verstehen eines Kunstwerks Zeit erfordert. Zeit, die benötigt wird, um das Mannigfaltige im Einzelnen und in Beziehung zum Ganzen zu erfassen. Diese Zeitdimension geht, nach Dittmann, in den Bildaufbau mit ein. Demnach ist das Sehen ein gerichtetes Sehen. Ein Sehen, das sich nach dem Bildaufbau richtet und von diesem angeleitet wird. Für Dittmann, so scheint es, stellt sich an diesem Punkt die Frage, inwiefern der Bildaufbau die Wahrnehmung anleiten und sich derart als folgerichtig erweisen kann? Die Lösung auf diese Frage sieht Dittmann in der Farb- und Helldunkelgestaltung und in den dargestellten Zeitsituationen. Sie leiten die Blickbewegung an. Gleichzeitig sieht er in ihnen, den bildlich dargestellten Bewegungsformen und Handlungszusammenhängen, diejenigen Zeitstrukturen impliziert, die neben einer objektiven zu einer subjektiven Zeitauffassung anleiten. Diese herauszulösen macht er sich zur Aufgabe. In diesem Sinne hat Dittmann den methodischen Ansatz Badts wesentlich erweitert. Er wird von Dittmann entsprechend für die alte Malerei zwischen dem 15. und 19. Jahrhundert fruchtbar gemacht und erlaubt ihm, die im 19. zum 20. Jahrhundert entwicklungsgeschichtlich einsetzende Wende in der Zeitdarstellung zu erfassen, zu befragen und in neuer Weise zu beurteilen.

Kategorien: Rhythmus und Dauer

Zwei Kategorien werden für die Untersuchungen Dittmanns zur Zeitgestalt von dargestellter Zeitstruktur und von Farb- und Helldunkelgestaltung wesentlich: *Rhythmus* und *Dauer*. Nach Dittmann legten Hans Kauffmann und Erwin Panofsky Ende der 20er Jahre für den Begriff des Rhythmus die Grundlagen.⁹⁷ Er steht nach Dittmann in enger Beziehung zur dargestellten Zeitsituation. Kauffmann brachte den Begriff des Rhythmus nach Dittmann erstmals in Verbindung mit der Kunst Dürers ein, in dem er von der *sukzessiven* Wahrnehmung einer Komposition sprach. Panofsky korrigierte dessen Beobachtungen, darauf verweisend, daß es sich nicht um eine Bewegung handle, die nacheinander auf mehrere Figuren verteilt ist, sondern um mehrere, die aufeinander abgestimmt sind. Für die jeweilige Einzelbewegungen stellte er in Anlehnung an die Bewegungslehre von Aristoxenos heraus, daß diese nur an ihren *Halte- oder besser Wendepunkten* (den *eremiai*) wahrnehmbar seien. Sie sind die wahrhaft "fruchtbaren" Momente für die Erfahrung von Bewegung im Bild. (S. 94-95)

Rhythmus läßt sich nach Dittmann jedoch nicht nur in der dargestellten Bewegung der Figuren beobachten, sondern auch in den Linien- und Farbgebil-

⁹⁷vgl. Anm. 52.

den als solchen. Er ist vom linearen und formal farbigen Aufbau des Bildes geprägt. Bereits Panofsky hat, nach Dittmann, darauf verwiesen. (S. 96) Zur Bestimmung der Zeitstruktur rhythmischer Bewegung gehört nach Dittmann jedoch auch, daß sie zu einem Abschluß kommt, das heißt, daß sie in sich geschlossen ist. An mehreren Beispielen aus der Kunst um 1500 in Deutschland von Dürer und Altdorfer aus der Alten Pinakothek München zeigt Dittmann zudem auf, daß diese in sich geschlossene Bewegung eng mit den dargestellten Figuren und der Szene verbunden ist. (S. 101)⁹⁸

Dem Begriff des Rhythmus stellt Dittmann den der Dauer gegenüber, den er eng in Beziehung zur Farbe stellt. Erstmals erkannte nach Dittmann René Huyghe 1972 den Zusammenhang von Dauer und Farbe. Eine für Dittmann prägende Definition von Dauer gab hingegen Bergson: Dauer ist "Kontinuität der Veränderung, Fortbestehen der Vergangenheit in der Gegenwart". Dauer ist demnach "Simultaneität" und "Sukzession" zugleich, also fortwährendes Fließen, das durch die ständige unmerkliche Verwandlung nicht umkehrbar ist.

Auf die Bildvorstellung Dittmanns übertragen erweist sich "Dauer" als die Zeitgestalt des Bildgrundes. (S. 101) Das Verhältnis der figural gefaßten Farbbewegungen und -rhythmen zum farbigen Bildgrund zu klären, stellt sich für Dittmann als Aufgabe. Sie unterscheiden sich im wesentlichen dadurch, daß der Bildgrund das Ungegenständliche ist. Der Ausdruck von Dauer, als einem Phänomen, das unabhängig von der Gegenstandsdarstellung zu sehen ist, kann so gesehen nur in diesem Bildgrund liegen. (S. 102)

Entwicklungsgeschichte objektiver und subjektiver Zeitdarstellung

In der mittelalterlichen Kunst übernahm die Funktion, Dauer zu vermitteln, der Goldgrund. Er veranschaulichte nach Dittmann die Überzeit und den Unraum. In der Neuzeit übernimmt diese Aufgabe der Farb- und Helldunkelgrund. Auf ihn baut der Raum und die szenische Darstellung auf.

⁹⁸Im "Allerheiligenbild" von Dürer von 1511 beschreibt Dittmann, in Abgrenzung und im Anschluß an die Forschungsliteratur, einerseits die wellenförmig aufsteigende Gesamtbewegung der Figurenkomposition und andererseits die ihr entsprechende Farbkomposition, deren paralleler Rhythmus bisher noch nicht erkannt wurde. (S. 96-98) Inwiefern der Rhythmus der Farbkomposition von dem der Figuren abweichen kann und zu einer variationsreichen Begleitung (Dürer, Paumgartner-Altar, 1503/1504) oder gar zum Träger der Bildbewegung werden kann (Albrecht Altdorfer, Geburt Mariä, um 1520 und derselbe, Alexanderschlacht, 1529), zeigt Dittmann daran anschließend auf. (S. 96-101).

Entwicklungsgeschichtlich betrachtet stand nach Dittmann anfangs die räumlich-konstituierende Aufgabe des Bildgrundes im Vordergrund, während die Helldunkelphase des 17. Jahrhundert "als Verzeitlichung des Grundes" begriffen werden kann. Rubens, Rembrandt und Caravaggio dienen ihm hierzu als Beispiele. (S. 101-106) Sie verweisen in ihrer farbigen Bildanlage und in der Lichtführung sowohl auf vergangene als auch zukünftige Ereignisse.

Zusammenfassend stellt Dittmann heraus, daß sich eine Entwicklung weg von rhythmischen und zugleich objektiven Zeitdarstellungen und hin zu einer Darstellungsweise beobachten läßt, in der, aus dem farbigen Bildgrund heraus entwickelt, subjektive Zeitdimensionen dominieren. In diesem Sinne läßt sich eine zunehmende Subjektivierung beziehungsweise Verinnerlichung der Zeit in der Darstellung verfolgen.

"Kann Rhythmik als die objektive Zeit eines konkreten Geschehens begriffen werden, so ist "durée" die Dimension der gelebten, der subjektiv erfaßten Zeit. Der Weg von Rhythmik zur Dauer ist der Weg zur Subjektivierung, zur Verinnerlichung der Zeit. Mit der Verzeitlichung des Helldunkels im 17. Jahrhundert gliedern sich Vergangenheit und Zukunft als Dimensionen der "gelebten" Zeit aus." (S. 105)

In der Reduzierung auf die *Jetztphase* im 19. Jahrhundert erkennt Dittmann ein Grenzphänomen der gelebten Zeit, während mit dem 20. Jahrhundert und der abstrakten Kunst eines Kandinsky und Newmann diese Dimension der gelebten Zeit verloren geht. (S. 106-107) Nach Dittmann läßt sich diese Entwicklung auf das Schwinden des Helldunkels und auf die Gestaltung rein aus der Farbe, wie es Delacroix, Manet und die Impressionisten praktizierten, zurückführen. Diese waren jedoch noch gegenständlich orientiert. Dittmanns Überlegungen münden angesichts der abstrakten Kunst schließlich in der Frage: "Können Farben überhaupt aus sich selbst heraus Folgeordnungen erstellen?" (S. 107) Dittmann verneint diese Frage in Bezug auf die Gegenstandsbildung. Das heißt, die ungerichteten, nicht an einem Gegenstand orientierten Folgeordnungen etwa im Werk Klees können darauf verweisen, daß Klee nicht eine menschliche, gelebte und damit auch gerichtete Zeit thematisiert, sondern eine andere, noch zu erschließende.

"Auf vielen Bildern Klees stellt die Bewegung eine freie, allseitige Verflechtung dar, keine gerichtete Folge. Sein "Wild-wasser" von 1934 etwa ist bestimmt von Bewegung und Gegenbewegung, von offenen Bewegungen, die von weit her zu kommen scheinen. Das kann darauf verweisen, daß Klee eine andere als die menschliche Zeit thematisiert. Denn die menschliche "gelebte" Zeit ist gerichtete Zeit, wie "Richtung"

überhaupt eine wichtige anthropologische Dimension darstellt." (S. 107)

Die Bildformulierung der "gelebten Zeit" kann, nach Dittmann, als Antwort auf die "absolute Zeit" gesehen werden, wie sie bei Newton 1687 konstuiert wurde. Doch wie die Zeitstruktur im 20. Jahrhundert zu sehen ist, bleibt hier noch offen. (S. 107)

Vom 'Folgerichtigen Bildaufbau' mythischer Zeiterfahrung

Vor dem Hintergrund dieser Untersuchung gewinnt die spätere, eher entwicklungsgeschichtlich angelegte Arbeit "Bildrhythmik und Zeitgestaltung in der Malerei"⁹⁹ von 1987 an Tiefe. In ihr begibt er sich zunächst auf die Suche nach dem geistesgeschichtlichen Ort der Entstehung von Bildrhythmik und Zeitgestaltung, wie er sie vordem herausarbeitete und wird in der griechischen Klassik fündig. In der Abgrenzung von altägyptischer und griechischer Kunst eröffnet sich ihm einerseits grundlegend der Unterschied "zeitloser" und zeitlich bestimmter Kunst und andererseits der Ursprung der letzteren: als zyklisch, immer wiederkehrend und in diesem Sinne mythisch erweist sich die Zeitgestalt altägyptischer Kunst, während mit der klassischen, plastischen Kunst der Griechen die Zeitgestalt der Bewegung rhythmisch, endlich und geschlossen erscheint und so sinnlich und distanziert wirkt. Im Anschluß an Kaschnitz von Weinberg stellt Dittmann heraus, daß die mythische Gestalt nun in die Figur hineingenommen ist, so daß die Plastik zum ausschließlichen Objekt der Sinne wird. Das Phänomen der Bildrhythmik und insbesondere das der Zeitgestaltung erweisen sich demnach als ein Produkt der "Rationalisierung", in dem die mythische Form einerseits verschwindet und andererseits bewahrt wird. (S. 92)

In Abgrenzung zum Mittelalter kann erst Giotto als Begründer des neuzeitlichen Bildes angesehen werden, in dem das Bild als ein rhythmisch gegliedertes Ganzes erscheint. (S. 96) Eine andere Wurzel des neuzeitlichen Bildes liegt nach Dittmann in der transalpinen böhmischen Malerei, in der ebenfalls eine "Hinwendung auf das Erscheinungs- wie auf das Ereignishafte" zu beobachten ist. (S. 97)

In diesem Zusammenhang von Bedeutung ist hier die vertiefte Erkenntnis Dittmanns, daß eine Wende weg vom Erscheinungs- und Ereignisbild hin zur

⁹⁹vgl. Lorenz Dittmann, Bildrhythmik und Zeitgestaltung in der Malerei, in: Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, hrsg. von Hannelore Paflik, mit Beiträgen von Michael Baudson, ..., Weinheim 1987, S. 89-124.

emotional geprägten und gelebten Zeit im Bild sich mit dem 19. Jahrhundert feststellen läßt:

"Mit dem Schwinden rhythmisch-figuraler Bildgestaltung im 19. Jahrhundert öffnet sich die Bildzeit den Charakteren der "gelebten Zeit" und ihrer emotionalen Mannigfaltigkeit." (S. 116)

Die Folgeordnung von der Vergangenheit zur Zukunft scheint aufgehoben. Am Beispiel von Manet, Cézanne und dem hier ebenfalls besprochenen Bild van Goghs "Ebene bei Auvers" von 1890 aus der Neuen Pinakothek in München wird dies deutlich. Ähnlich wie in den Werken Cézannes richtet sich auch hier trotz der übersteigerten Subjektivität eine andere Welt auf. Diese zeugt von einer Ekstasis, in der sich Selbst- und Welterfahrung vereint.

"Ekstatisch wie die Farbe ist auch die Bildzeit dieses Werkes: diskontinuierlich, in den Zonen des Mittel- und Hintergrundes wie des Himmels je neu ansetzend und in den Richtungsenergien über sich hinausgetrieben - in einer Ekstasis, die Selbst- und Welterfahrung in sich vereint. (S. 120)

Klee hat schließlich in Wort und Tat, nach Dittmann, die in der kinetischen Kunst veräußerlichte Zeit wieder mit dem Medium des Bildes versöhnt. Klee schreibt: "Wenn ein Punkt Bewegung und Linie wird, so erfordert das Zeit. Ebenso, wenn sich eine Linie zur Fläche schiebt. Desgleichen die Bewegung von Flächen zu Räumen. (...)". (S. 121) Diesen Äußerungen kommt nach Dittmann prinzipielle Bedeutung zu. Denn Klee lenkt die Aufmerksamkeit auf die Kraft der Farben und Formen, denen es möglich ist, unabhängig vom Figürlichen Folgeordnungen von bisher undarstellbaren Zeiterfahrungen zu bilden. Am Beispiel von Paul Klees "Landschaft mit gelben Kirchturm" von 1920 wird dies deutlich:

"Tiefen öffnen sich ins Unbekannte, Gipfel steigen auf und sinken, alle Folgeordnung ist aufgegeben in Überblendungen, Umkehrungen, Gleichzeitigem, das sich jedoch allseitig nie enthüllt (...). Diese so sich verfasernden, gegeneinanderlaufenden Zeitigungsbahnen bleiben gleichwohl in sich geschlossen, an den Bildecken und -rändern verlaufen sie sich. Das Bild wahrt so seine Ganzheit, auch wenn es sich nun vordem undarstellbaren Zeiterfahrungen öffnet." (S. 124)

Abschließendes Beispiel für diese "Macht" der Farbe sind die Bildwerke Barnett Newmanns, in denen in "Hinsicht der Bildmacht und Ungespaltenheit der Wirkung" eine mythische Zeitgestalt deutlich wird:

"Denn nun tritt an die Stelle der mythisch geweihten Statue die elementare, in *einem* Augenblick sich präsentierende Farbmacht, die das Subjekt aufruft." (S. 124)

Bereits zuvor, 1980, vertiefte Dittmann den Aspekt der "gelebten" und "gerichteten Zeit" in den Werken der Kunst in "Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes".¹⁰⁰ Er bestätigt dort sowohl mit seinen theoretischen Ausführungen als auch in seinen anschließenden Beschreibungen, daß außer einer am Gegenständlichen orientierten Bildzeit, die von einer entsprechenden Figuren- und Farbdarstellung getragen wird, auch ein hauptsächlich von den Farben getragener Bildaufbau Folgeordnungen und damit eine Bildzeit konstituieren kann. Sie leiten, wenn sie, wie in einem Stilleben von Cézanne, zum Träger des Bildaufbaus werden, zu einer "anderen Zeitgestalt" an. Sie ermöglichen, wie es am Beispiel Cézannes deutlich wird, eine ganz neue Bedeutung des Inhaltes zu vermitteln:

"Dieses Geöffnetsein der Körperoberflächen, ihre Einbettung in das Umfeld, läßt nun die Bildbewegung als Darstellung des langsamen, gewaltlosen, stetigen Bewegung des Vegetativen erscheinen." (S. 149)

Voraussetzung: "Zeit entsteht und vergeht in der Gestalt"

Zugleich lehnt er sich mit diesem Forschungsinteresse an der "gelebten" und "gerichteten" Zeit an Badts Anspruch an, nach dem die Ordnung des Bildaufbaus mit der Wirklichkeit des Lebens zusammenhängt. Doch im Gegensatz zu Badt wird die "Realität der alltäglichen Lebenserfahrungen" nicht am Unten und Oben, Links und Rechts im Bild abgelesen, sondern "ausschließlich am Zusammenhang von Bildaufbau (Gestalt) und Zeitlichkeit". (S. 135-136)

Um diese "Realität der alltäglichen Lebenserfahrung" theoretisch zu erschließen, zieht Dittmann die Schriften des Begründers und Vertreters der psychosomatischen Medizin, Viktor von Weizsäcker, heran. Die Auseinandersetzung mit seinen Thesen führt zur Festigung eines subjektiven, biologischen Zeitbegriffs, gegenüber dem der objektive Zeitbegriff an Bedeutung verliert: Im Zeitbegriff des Lebendigen, Subjektiven zeigt sich, daß "*Zeit in der Gestalt* entsteht und vergeht". Das heißt, die Gestalt entsteht nicht in der Zeit oder besteht außerhalb von ihr, sondern die Zeit entsteht und vergeht mit

¹⁰⁰vgl. Lorenz Dittmann, Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes, in: Neue Hefte für Philosophie, Heft 18/19, Anschauung als ästhetische Kategorie, Göttingen 1980, S. 133-150.

der Wahrnehmung der Gestalt. Die Zeit ist vergänglich und lebt mit der Gestalt. Sie wird von der Gestalt "gestaltet".

Nach von Weizsäcker, wie in Dittmann zitiert, gilt. "Die Zeitgestalt also eines Phänomens in der Wahrnehmung empfängt ihr *Gestaltetsein* aus der Gestaltetheit dessen, was erscheint (wenn immer dies Zugrundeliegende überhaupt gestaltet ist, Gestalt besitzt)."

Demnach ist es die Gestalt selbst, die die Zeitstruktur mitgestaltet. (S.137) Grundlage für die Wahrnehmung der Gestalt der Zeit ist die *Richtung der Bewegung* der künstlerischen Gestalt. Die gerichtete Bewegung ist nach Dittmann ein Wesensmerkmal aller Figurwahrnehmung. Die in diesem Sinne erfaßte Zeitgestalt gehört der subjektiven, biologischen Zeiterfahrung an.

"Der Charakter der Zeitgestalt ist also, (...), der der biologischen, subjektiven, Vergangenheit und Zukunft in eine Gegenwart integrierenden Zeit." (S. 138)

Mit der zentralen These "Zeit entsteht in der Gestalt", bestätigt sich für Dittmann das, wofür Badt die Grundlagen in der Kunstwissenschaft legte. Und zwar in dem Sinne, daß die jeweilige Folgeordnung des Werkes dessen Zeitgestalt bestimmt.

"Zeit entsteht in der Gestalt: Die je konkrete Folgeordnung des einzelnen Werkes bestimmt dessen Zeitgestalt. Gestalt ist nie ohne Zeit: Die Erfassung des folgerichtigen Bildaufbaus ist nichts Beliebiges, vielmehr erschließt erst sie das Werk in der Konsequenz seines künstlerischen Zusammenhangs. Oder anders gewendet: Richtung ist Wesensmerkmal aller Figur-Wahrnehmung: Nur als gerichteter, nur in seiner Folgerichtigkeit ist der Gestaltzusammenhang erfahrbar. Und schließlich: Zeitgestalt ist Vergangenheit an Zukunft bindendene Aktualität." (ebda.)

Der Aspekt der Lebensnähe, der darin liegt, wird von Dittmann in unmittelbaren Zusammenhang gebracht mit der Lehre vom "Gestaltkreis", wie sie von Weizsäcker formuliert. Demnach gehört die Zeitgestalt des Gemäldes der Lebensbewegung des Menschen an. Sie bilden einen Gestaltkreis, in dem Sinn, daß die Lebensbewegung "als Rückkehr des Subjekts, durch die Weltbegegnungen (hier mit dem Bild, M.S.) hindurch, zu sich selbst" zu beurteilen ist.

Von Weizsäcker führt dazu aus: "Indem sich nämlich der Rhythmus von Systole des Erkennens und Diastole des Handelns *in der Zeit* auseinanderlegt und wieder aus dieser verrinnenden Zeit zur Erscheinung in einer Gegenwart vereinigt - indem dieser Rhythmus als Eins erscheint - erscheint Gestalt." (S. 140)

Durch diesen unmittelbaren Bezug zum Menschen und seinem Leben wird das Kunstwerk nach Dittmann in die Dimension der Ethik einbezogen, insofern es sie sich auf Erkenntnis und Handeln und auf deren Zusammenhang bezieht. (S. 141)

Beispiel: Cézanne

Dittmann zeigt an diese theoretischen Ausführungen anschließend in drei Beschreibungsskizzen von Bildern auf, wovon deren unterschiedliche Zeitgestalten getragen werden. In den Bildern von Grünewald und Rubens wird sie im wesentlichen von den bewegten Figuren bestimmt, das heißt, sie geht von der linearen und körperlichen Gerichtetheit der Bildgestalten und der darin beschlossenen Dynamik der Farben aus. (S. 148) In dem Stilleben von Cézanne wird die Zeitgestalt dagegen vornehmlich von einzelnen, förmlich sich wölbenden Flächenteilen getragen, welche die einzelnen Bildelemente nicht voneinander abgrenzen, sondern zu einer lebendigen, dem Licht zugewandten Einheit verbinden.

"Das Besondere der Zeitgestalt des Cézanne Bildes ist, daß sie getragen wird vornehmlich von virtuell gewölbten, ganz nach "außen", in die Dimension der Synthese von Licht und Körperoberfläche gewandten Flächenteilen, wobei die Konturen der Einbindung in die farbige Umgebung dienen und gerade nicht die Abgrenzung, die Abschließung der Einzelkörper akzentuieren." (S. 149)

Zusammenfassung zur Zeitgestalt des Bildes

Die Ausführungen Dittmanns legen dar, daß sowohl die Folgeordnung der bewegten Figuren im Bild als auch die Farb- und Helldunkelgestaltung Zeitgestalten bilden, die vom Betrachter eingelöst werden können. Bis zum 19. Jahrhundert lassen sie sich noch in der Erfahrung von Rhythmus und Dauer differenzieren, wobei der Begriff der Dauer in den jüngeren Ausführungen Dittmanns immer mehr an Bedeutung verliert. Denn sowohl die bewegten Figuren als auch die Farb- und Helldunkelgestaltung haben, wie die Beschreibungen deutlich machen, rhythmische Qualitäten. Am Beispiel von Rubens etwa zeigt sich: "In neuer Weise, über Tizian hinausgehend, führt Rubens damit figurale Rhythmik und überfigurale Farb- und Hell-Dunkel-Rhythmik zusammen -(...)".¹⁰¹ In dieser Umakzentuierung auf die Erfahrungsform des Rhythmischen wird deutlich, daß alle von Dittmann besprochenen bildnerischen Mittel eine Folgeordnung und damit Rhythmus besit-

¹⁰¹Vgl. Lorenz Dittmann, *Bildrhythmik und Zeitgestaltung in der Malerei*, ..., S. 114.

zen und somit eine Richtung angeben. Demnach werden sowohl diejenigen rhythmischen Qualitäten, die eine bewegte und zugleich abgeschlossene Bildzeit von dargestellten Zeitsituationen vermitteln als auch diejenigen, die eine unendliche und unabgeschlossene wie die der Dauer auslösen, im Prozeß des Sehens in der Gestalt, also genaugenommen mit den eingesetzten bildnerischen Mitteln, eingelöst: "Zeit entsteht und vergeht in der Gestalt". Dauer ist demnach nicht als alleiniges Kriterium für die Farb- und Helldunkelgestaltung zu sehen, so wie auch Rhythmus nicht ausschließlich dargestellten Zeitsituationen angehört.

Bezug zur Wirklichkeit: "Die Ganze Natur"

Den Zusammenhang der bildnerischen Mittel zur Wirklichkeit dessen, was das Werk vermittelt, diskutiert Dittmann in einem in München gehaltenen Vortrag "Werk und Natur" von 1989.¹⁰² In ihm bespricht er den Aspekt der Farb- und/oder Helldunkelgestaltung als ein Phänomen, das das Sehen erst ermöglicht und zugleich ein Element der sichtbaren Welt ist. In dieser doppelten Funktion ermöglicht die Farb- und/oder Helldunkelgestaltung dem Menschen einen Bezug zur Welt herzustellen. Zu einer Welt, beziehungsweise zu einer Natur, die nicht außerhalb des Menschen liegt und so getrennt von ihm ist, sondern zu einer Welt oder Natur, an der der Mensch über diese gestalterischen Mittel unmittelbar teilhat, die ihn betrifft.

"Natur" aber wird hier verstanden als eine Dimension, an der wir selbst teilhaben, von der wir uns nicht distanzieren können, die unsere konkrete leibliche Existenz und deren Weltbezug ermöglicht. Damit erhält auch die Frage nach der Farbgestaltung einen anderen Sinn. Nicht nach "Darstellungswerten" (nach Jantzen, d.V.) im Hinblick auf einzeldingliche Farbträger wird gefragt, sondern Licht, Dunkel und Farbe als Ermöglichung unseres Sehens wie als Elementen der sichtbaren Welt." (S. 109)

Im folgenden richtet sich Dittmanns Blick ganz auf die Analyse dieser bildnerischen Mittel, des Helldunkels und der Farbe und auf die Ablösung des ersteren in der klassischen Moderne durch die Farbe und ihren Bezug zur "ganzen Natur", den sie vermitteln. Über Goethe, Rubens, Delacroix, Cézanne und Klee entwickelt er, wie nun aufgezeigt werden soll, diesen Ansatz.

¹⁰²Lorenz Dittmann, Werk und Natur, Erörterungen unter dem Aspekt der Farbgestaltung in der Malerei, in: Kunstgeschichte - aber wie? Zehn Themen und Beispiele, hrsg. von der Fachschaft Kunstgeschichte München (Clemens Fruh, ...), Berlin 1989, S. 109-140.

Historisch gesehen ist es nach Dittmann Goethe, der auf den erlebnismäßigen Aspekt der Farbe abhob und dem es um "die Einheit der Wirklichkeitserfahrung" ging. Über die Wahrnehmung der Farbe wird nach Goethe der Naturbezug hergestellt und zwar zur "ganzen Natur" und nicht nur zur "Wirklichkeit". Die Ausdrucksbewegungen der Farbe, die eine unmittelbare Wirkung auf das Gemüt (Sittliche) ausüben, wie es Goethe in seiner Farbenlehre herausarbeitet, weisen nach Dittmann auf die Entwicklung der Malerei und der Farbtheorie im späten 19. und 20. Jahrhundert hin. (S. 109-112) Rubens konkretisierte demnach die "ganze Natur" noch mit den Mitteln der Helldunkelmalerei. Die Komplementärkontraste spielen dabei eine untergeordnete Rolle. (S. 112-120)

"Rubens Farbgestaltung gründet im Helldunkel. Im Helldunkel werden seine Bilder eine "Ganzes". Das Helldunkel ist in *der* Natur, die in "einfacher Nachahmung" sich erschließt, nicht zu finden." (S. 119)

Delacroix ist nach Dittmann der erste, der in Theorie und Praxis einen ersten Schritt dahingehend unternimmt, das Helldunkel durch die Farben abzulösen. Dieser Wandel hin zu physiologisch aufgefaßten, komplementären Farben wird nach Dittmann dadurch möglich, daß in der Malerei das Bildsehen als die Bedingung ihrer Möglichkeiten erkannt wurde. Mit dem neuen Verständnis von der Farbe verändert sich auch das des Helldunkels. Das letztere wird auf das Bildthema abgestimmt und somit Ausdrucksträger des empfindenden Subjekts. (S. 121)

Cézanne radikalisierte nach Dittmann den Ansatz von Delacroix, indem er alle Körpermodellierung in Farbstufung transformiert (S. 124), um mit ihr den "'Geist der Natur" zu entdecken und ihn dem eigenen Temperament gemäß auszudrücken." (S. 122) In den späten Landschaftsbildern, u.a. auch in der Basler Fassung der Montagne Ste.-Victoire gelangt Cézanne so zu einer neuen, "einer koloristischen Erscheinungsform des Helldunkels". Demnach wird die naturhaft-kosmische Idee, die in der Suche nach dem "Geist der Natur" zum Ausdruck kommt und die ehemals das Helldunkel in der neuzeitlichen Malerei vermittelte, nun über die Farbe ausgedrückt. (S. 128)

Auch Klee steigert nach den Ausführungen Dittmanns die Analyse des Helldunkels und der Farben, um die Natur, beziehungsweise den Gegenstand "über seine Erscheinung hinaus (...) durch unser Wissen um sein Inneres" zu erweitern. (S. 129) Die anschaulich erfahrenen gestalterischen Mittel ermöglichen eine Einheit äußerer und innerer Erfahrungsbereiche. Sie führen zu einer neuen Natürlichkeit, einer "Natürlichkeit des Werkes". Das Erschaffen von Werken dieser Art kann nach Dittmann als ein Gleichnis zum Werk Gottes gesehen werden.

Wie einleitend bereits herausgestellt stellt Dittmann abschließend fest, daß die von ihm besprochenen bildnerischen Mittel ein Tor zur Welt sind. Sie ermöglichen das Sehen und geben Einblicke in die Natur. Sie stellen eine Verbindung zwischen Subjekt und Natur her, in der sich beide als zwei Weisen einer ganzen Natur herausstellen, von einem "inneren" und einem "äußeren" Licht".

"In Farbe, Licht und Dunkel eröffnet sich ein Naturbezug als Ermöglichung unseres Sehens wie als Entdeckung von Elementen der Natur, das heißt ein *Wechselbezug* von Subjekt und Natur, von "innerem" und "äußerem" Licht." (S. 136)

2.2.6 Wolfgang Kemp: "‘Feste’ und ‘unbestimmte’ Rezeptionsbedingungen"

Die Frage: "für welchen Betrachter war dieses Werk konzipiert?", sollte nach Wolfgang Kemp ursprünglich dazu beitragen, Werke zu datieren und ikonographisch zu klären. Diese scheinbar einfache Fragestellung eröffnete ihm jedoch methodisch und inhaltlich gesehen neue Perspektiven. Sie führte ihn dazu, eine *'werkorientierte Rezeptionsästhetik'* in der Kunstgeschichte als Methode zu etablieren, wie sie zuvor vor allem in der Literaturwissenschaft Anwendung fand. Sein 1983 veröffentlichtes Buch "Der Anteil des Betrachters, Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts" ist in methodischer Hinsicht für seinen Ansatz grundlegend und darüberhinaus inhaltlich gesehen für diese Arbeit wichtig.¹⁰³

Rezeptionsästhetik: Der "implizite Betrachter"

Wenn Kemp vom 'Anteil des Betrachters' spricht, so fragt er damit nicht, wie er in einem späteren Beitrag "Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik" von 1985¹⁰⁴ zusammenfassend herausstellt, nach dem "realen Betrachtern, seien es Künstler, die das Werk eines Vorgängers rezipieren, oder Kritiker, die es begutachten, oder Sammler, die es erwerben" im Sinne einer Rezeptionsgeschichte, "oder einfach (nach) Menschen, deren optische Reaktionen auf das Kunstwerk zählen" im Sinne einer Rezeptionspsychologie, sondern nach dem *"impliziten Betrachter"*. Werkorientierte Rezeptionsästhetik

¹⁰³Wolfgang Kemp, Der Anteil des Betrachters, ..., München 1983.

¹⁰⁴ders., Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, in: Der Betrachter ist im Bild, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, hrsg. von Wolfgang Kemp, Köln 1985, S. 7-27.

sucht demnach nach der "Betrachterfunktion im Werk": Das Werk ist "für jemand" gemacht. Das heißt "*jedes Kunstwerk ist adressiert, es entwirft seinen Betrachter*". Demzufolge hat nach Kemp die Rezeptionsästhetik (mindestens) drei Aufgaben: "(1) Sie muß die Zeichen und Mittel erkennen, mit denen das Kunstwerk in Kontakt zu uns tritt; sie muß sie lesen im Hinblick (2) auf ihre sozialgeschichtliche und (3) auf ihre eigentlich ästhetische Aussage." (S. 22-23, Hervorhebungen durch M.S.)

Voraussetzungen: "feste, beziehungsweise äußere und innere Rezeptionsvorgaben"

Die erste Aufgabe betrifft die eigentlich methodische Fragestellung Kemps. Hier geht es Kemp darum, die "inneren" und "äußeren Rezeptionsvorgaben", die sich an den Betrachter richten, herauszulösen. In einem späteren Aufsatz¹⁰⁵ bezeichnet er sie auch als die "festen" Rezeptionsvorgaben im Bild und ergänzt, daß es auch "unbestimmte" Rezeptionsvorgaben gibt, die er in Anlehnung an die Literaturwissenschaft als "Leerstellen" bezeichnet. Aus Gründen der Übersicht soll hier jedoch zunächst nur von den festen, das heißt den inneren und äußeren Rezeptionsvorgaben die Rede sein. Diese beiden Rezeptionsvorgaben werden von Kemp auch "innere und äußere Präsentation" genannt. Methodisch und kunsttheoretisch arbeitet er diese erste Unterscheidung in seiner ersten Schrift von 1983 auf, auf die ich mich im folgenden zunächst beziehe.¹⁰⁶

Demnach lassen sich unter den "*äußeren Zugangsbedingungen*", mit denen das Werk mit dem Betrachter in Kontakt tritt, materielle, kunstsoziologische und anthropogene Zugangsbedingungen unterscheiden:

"Materielle Zugangsbedingungen bilden z.B. die Stadtplanung für das Gebäude, die Architektur für das Bild- oder Skulpturenwerk. Kunstsoziologische Zugangsbedingungen sind z.B. das Ritual des Kults und der Kunstbetrachtung. Anthropogene Zugangsbedingungen bestehen z.B. in den individuellen und sozialen Praedispositionen der Betrachter/Benutzer des Kunstwerks." (S. 33/34)

All diese unterschiedlichen, rein äußerlichen Bedingungen beeinflussen das Verständnis des Werkes. Die inneren Zugangsbedingungen betreffen dagegen das Werk selbst und die Art und Weise, wie es sich dem Betrachter mitteilt. Demnach ist für das Verständnis des Werkes neben der äußeren Dispo-

¹⁰⁵vgl. hierzu ders., Vorwort und zu den Anerkungen, ebd., S. 274.

¹⁰⁶vgl. ders., Der Anteil des Betrachters, ..., München 1983.

sition seine innere Disposition ausschlaggebend. Sie betrifft die Bildanlage, das heißt die Perspektivkonstruktion, die Komposition und die inhaltlichen Elemente. Sie weisen den Betrachter zu einer bestimmten "Lesweise" an.

"Die inneren Rezeptionsvorgaben sind in die Macht des Kunstwerks gelegt. Durch Perspektive, Komposition und inhaltliche Elemente wie Identifikationsträger nimmt das Kunstwerk den Kontakt zum Betrachter auf. Ob besondere Mittel der Präsentation wie Sockel oder Rahmen zur ersten oder zweiten Kategorie gehören, ist generell nicht zu entscheiden, sondern bedarf der Prüfung im Einzelfall." (S. 34)

"Darstellung" und "Präsentation" als Aufgaben der Kunst

Kemp unterscheidet grundsätzlich zwischen zwei Aufgaben, denen sich das Werk stellen kann: Darstellung (Repräsentation) und Präsentation (Vorstellung). Je nach dem für welche Aufgabe der Künstler sich entscheidet, wählt er die Zugangsbedingungen aus. Entscheidet er sich für die Darstellung (Repräsentation), so schließt er den Betrachter aus dem unmittelbaren Bildzusammenhang aus, um rein innerbildlich eine Einheit herzustellen. Alle Darstellungsmittel sind so eingesetzt, daß die Elemente untereinander in Beziehung treten. Der Bezug nach außen, auf den Betrachter, wird vermieden. Der Betrachter ist damit zunächst ein reiner "Zuschauer". (S. 35)

Entscheidet sich der Künstler hingegen für die Vorstellung/Präsentation seines Werkes, so sucht er mit seinen darstellerischen Mitteln den direkten Bezug zum Betrachter herzustellen. Sie werden auf ihn ausgerichtet. (S. 35)

Beide Präsentationsformen erscheinen nicht rein, sondern miteinander durchdrungen. Ihr Zusammenspiel bezeichnet Kemp als "produktiver Zusammenhang". In einem ersten Kommunikationsvorgang beteiligen die Formen der Präsentation, das heißt, die an den Betrachter gerichteten Rezeptionsvorgaben, den Betrachter am Werk. Sie bilden den ersten Kommunikationsvorgang. Sie ermöglichen es nach Kemp, daß der Betrachter in einen zweiten Kommunikationsvorgang hineingezogen wird, an dem er nicht beteiligt ist, den zwischen den bildnerischen Elementen, der Darstellung. Nach genauer Analyse zeigt sich, das auch diese zweite Kommunikationsebene nur scheinbar ein bildimmanentes Beziehungsgeflecht bildet, denn auch sie sind für einen Betrachter da. (S. 36) Am Beispiel von Zubarans Altarbild "Die Vision des Seligen Alonso Rodriguez" von 1630 macht Kemp dieses vielfältige Wechselspiel deutlich. (S. 34-40)

Geschichte der Rezeptionsästhetik

Innerhalb der Geschichte der Rezeptionsästhetik läßt sich nach Kemp erstmals bei Diderot (1776) eine derartige Unterscheidung von Präsentationsformen aufzeigen, in denen im Idealfall der Betrachter aus dem Darstellungszusammenhang ausgespart bleiben sollte.

Diderot und die Malerei seiner Zeit akzeptieren kein Sowohl-Als-Auch: das Bild soll wirken, aber wenn es wirken soll, dann muß es durch die Stringenz seiner inneren Handlung wirken und dann müssen alle Kräfte der Figuren und der künstlerischen Mittel in diesen Vorgang investiert werden, jeder Außenbezug würde die Handlungseinheit schwächen:" (S. 11)

Dem läßt sich nach Kemp in Anlehnung an Fried entgegen halten, daß gerade durch die angenommene Abwesenheit und Nichtexistenz des Betrachters der Reiz des Bildes gesichert ist. Hegel erkennt dagegen nach Kemp in seiner "Ästhetik" (1835) dem Kunstwerk sowohl eine innerbildliche Einheit als auch einen Bezug zum Betrachter zu. Das Kunstwerk ist demnach sowohl für sich als auch für ein anschauendes und genießendes Publikum da. Dieses Verhältnis des Bildes zu sich und zum Publikum ist jedoch nicht immer gleich. Hegel bestätigt nach Kemp damit die Geschichtlichkeit des Werk-Betrachter-Verhältnisses. Demnach lassen sich in den großen Stilen oder Epochen der Kunstentwicklung verschiedene Weisen, den Betrachter am Kunstwerk zu beteiligen, erkennen. Hegel unterscheidet nach Kemp den "strengen Stil", in dem das 'für sich' des Werkes dominiert und die Gestaltung ganz auf den Inhalt ausgerichtet ist, den "idealen Stil", der den Betrachter am Inhalt beteiligt und so gesehen 'für uns' ist und den "gefälligen Stil", der aus der "Sucht" heraus, dem Betrachter zu gefallen, 'nur für uns' da ist. (S. 16-19) Diesen Ansatz Hegels entwickelt nach Kemp Riegl in seiner Schrift "Holländische Gruppenporträts" von 1902 weiter.¹⁰⁷ Dieser unterscheidet nach Kemp zunächst nicht in funktionaler, sondern in typenbildender Hinsicht zwischen einer "inneren Einheit" der Figuren, wie sie vor allem in der flämischen und italienischen Malerei zum Ausdruck kommt und einer "äußeren Einheit", die sich bei den Niederländern abzeichnet. Grundlegend entwickelt Riegl den Ansatz Hegels weiter, indem er die Differenz von innerer und äußerer Einheit nicht zwischen der Ausgrenzung des Betrachters oder

¹⁰⁷Dieser rezeptionsästhetische Ansatz Riegls steht nach Kemp im Gegensatz zu dem früheren, an physiologischen und an psychologischen Fragestellungen orientierten Ansatz, den dieser in der "Spätromischen Kunstindustrie" (1901) vertritt, vgl. hierzu Kemp, ebd., S. 16 und S. 22.

seiner Einbeziehung sieht, sondern bildimmanent ausmacht, das heißt in den unterschiedlichen Mitteln der Rezeptionsvorgaben sieht. An der Interpretation der italienischen Renaissancemalerei zeigt Riegl dies nach Kemp auf. Angewendet wird dieser Ansatz von Riegl nach Kemp dagegen insbesondere am Thema "Holländisches Gruppenporträt". (S. 20-24) Daran schließt Kemp an. Zwei Auszüge aus dem Aufsatz von Riegl sind entsprechend dem Sammelband zur Rezeptionsästhetik von 1985 beigefügt.¹⁰⁸ Erst 1932 wird nach Kemp der Betrachterbezug durch den Pinder-Schüler Ernst Michalski wieder zur methodischen Forschungsgrundlage. Er arbeitet die "ästhetische Grenze" zwischen dem geformten Kunstraum (innerbildlich, ästhetisch) und dem ungeformten Realraum des Betrachters (außerbildlich, außerästhetisch) heraus. Eine formale Trennung beider Räume zeugt nach Michalski von einer Unbekümmertheit gegenüber der Außenwelt und dem Publikum, während die Überschreitung der in diesem Sinne zu verstehenden ästhetischen Grenze "als das aktive Heraustreten des Kunstwerks über den eine eigene Welt darstellenden Kunstraum als eine Attacke auf den Beschauer angesehen werden kann". (S.25) Der Betrachter soll dadurch beeinflusst werden. Voraussetzung dafür ist, daß der Betrachter im Kunstwerk miteinbezogen wird und in diesem Sinne mitkonzipiert ist. Kemp kritisiert den Ansatz Michalskis insofern, daß er nicht auf jede Epoche anwendbar ist, wie dies beispielsweise bei der Kunst des 18. Jahrhunderts der Fall ist. Dort zeigt sich, daß nicht nur die Überschneidung von Real- und Kunstraum, sondern auch die Trennung beider eine "äußere Einheit" mit dem Betrachter herstellen kann. (S. 24-27)¹⁰⁹

Im Anschluß an die Geschichte der Rezeptionsästhetik zeigt sich, daß es in der methodischen Blickrichtung auf das Werk-Betrachter Verhältnis nach Kemp in Anlehnung an den Germanisten Hinrich C. Seeba um die "vom Werk ausgehenden Wirkungskräfte"¹¹⁰ geht. Diese, so der Autor, gehen von den 'inneren' und 'äußeren Rezeptionsvorgaben' aus, beziehungsweise von den 'Leerstellen' im Bild, wie er an späterer Stelle erläutert. Auf der Grund-

¹⁰⁸vgl. ders., *Der Betrachter ist im Bild, ...*, S. 29-50.

¹⁰⁹Mit einem Querverweis auf die Tradition der Rezeptionsästhetik innerhalb der Literaturwissenschaft, die seit den 70er Jahren besteht, schließt Kemp die Ausführungen zur Geschichte der Rezeptionsästhetik ab.

¹¹⁰vgl. hierzu die Ausführungen Kemps zum Gegensatz Wirkungs- und Schaffenskräfte, in: *Der Betrachter ist im Bild, ...*, S. 17: "Die produktive Kraft des Künstlers, seine Phantasie, können als Schaffenskräfte verstanden werden, die der Verstehende nachvollziehen kann. Dieser Anspruch entspricht der Tradition der Genieästhetik. Die Wirkungskräfte hingegen beziehen sich allein auf das Werk und seinen Wirkungszusammenhang, den es zu erfassen gilt."

lage des Wirkungszusammenhangs des Werkes zieht Kemp weitreichende Schlüsse in sozialgeschichtlicher Hinsicht und in Bezug auf die ästhetische Aussage für die Kunst im 19. Jahrhundert. Diese sind auch für die vorliegende Arbeit wichtig und werden deswegen ebenfalls vorgestellt.

Bildtypus im 19. Jahrhundert: das "multiperspektivische Bild"

In seiner Analyse der "Bildperspektiven nach 1860"¹¹¹ stellt er den Typus des "multiperspektivischen Bildes" als charakteristisch heraus. (S. 77) An einem als exemplarisch anzusehenden Beispiel eines Gedichtes ("The Germ" von 1850) und ergänzend der Malerei von Dante Gabriel Rossetti stellt Kemp zusammenfassend fest (S. 67-77), daß die Rezeptionsvorgaben in diesen Werken keine einheitliche Lesart zulassen. Sie stoßen die eine oder andere Aussagerichtung an, ohne sich für die eine oder andere zu entscheiden oder sie geben gar widersprüchliche Lesanweisungen, die irritierend wirken.

"Das multiperspektivische Bild, um diesen Typus abschließend zu charakterisieren, bezieht seine Eigenart nicht daraus, daß es seinen Gegenstand in mehrere Bildfelder oder Ansichten aufspaltet - (...). Entscheidend ist vielmehr, daß keine einheitliche und keine bloß additive Gegenstandserfahrung, weder eine zugreifende noch eine sukzessive Lektüre des Bildes zustandekommt, sondern ein Rezeptionsprozeß angestoßen wird, in dem das Aushalten alternativer und widersprüchlicher Lesarten die ästhetische Erfahrung konstituiert." (S. 77)

Auch die historisch vergleichenden Analysen von Arbeiten Degas' und von Munch zeigen, daß auch diese beiden Künstler es dem Betrachter erschweren, sich im Bild zu orientieren. (S. 83, beziehungsweise S. 77-84) Kemp stellt dazu abschließend und zusammenfassend fest, daß (1.) eine "Schwächung der Orientierung" einsetzt, die dadurch entsteht, daß die Perspektiv- und Figurdarstellung uneinheitlich, mehrdeutig und dissonant erscheint. Diese "Orientierungslosigkeit" fordert (2.) eine variable Distanz des Betrachters, da die einzelnen Aspekte nicht in einem Akt gesehen werden können. Auf diese Weise wird dem Betrachter sein eigener Rezeptionsvorgang bewußt. In dieser erweiterten Erfahrung seiner selbst und des Gegenübers äußert sich (3.) "das Problem der Komplexität der Wirklichkeitserfahrung", das sich als ein immer dringlicheres Problem am Ende des Jahrhunderts erweist. (S. 84-85)

¹¹¹ebd., S. 67-85.

Betrachterfunktion im 19. Jahrhundert: Produktion in der Wahrnehmung

In einem eigenen Beitrag zu Seurat "Seurats Rahmen und Rahmenfiguren"¹¹² zeigt Kemp auf, daß die inneren und äußeren Rezeptionsvorgaben hier noch weniger von den Perspektiv- und Figurdarstellungen ausgehen als zuvor, sondern von einzelnen Farbpunkten. Auch der Rahmen wird von Seurat durch seine farbige Gestaltung miteinbezogen und erscheint so an die Bildfläche gebunden. Damit dient auch dieser als Mittel der Präsentation. Doch gleichzeitig wird die Beziehung zwischen der Darstellungsweise und dem Dargestellten, daß heißt zwischen dem Wie und dem Was, durch das Prinzip der "optischen Mischung" gestört, denn das Bild wird erst, nach Kemp, im Auge des Betrachters umgesetzt. Darüberhinaus veranlaßt die gleichförmige Größe und Form der Farbpunkte zu einem nüchternen Betrachterverhalten und legt die einzunehmende Distanz zum Bild fest.

"Das Prinzip der "optischen Mischung" bedeutet, in die Sprache der Rezeptionsästhetik übertragen: das Bild ist das Bild des Betrachters, sein aktives Auge setzt die materielle Rohform um in ästhetische Information." (S. 93) Damit werden "vor aller gegenständlicher und systemräumlicher Organisation durch die Darstellung (...) so wichtige Faktoren wie Betrachterverhalten und Distanz in der malerischen Produktion festgelegt." (S. 94)

Daß in den späten Darstellungen wie etwa in "Le Chahut" (1889/90) personale Perspektivträger auftauchen, die sich in Fortsetzung der Linie von Degas und Munch als rezeptionsblockierende und fehlleitende Elemente erweisen, wertet Kemp dahingehend, daß sie den Verlust, beziehungsweise die Auflösung des überlieferten Formenvokabulars in diesen Bildern bewußt vorführen wollen. (S. 100)

Bezug zur Wirklichkeit: Sinnesgegenwart statt Anschluß an Lebenserfahrung

Mit der Einführung des "multiperspektivischen Bildes" weisen die Künstler auf eine Funktionsentleerung der bildnerischen Mittel hin, ohne diesen jedoch eine neue Aufgabe zu übergeben. In dem Sinne besetzen die Bilder eine "strategische, kritische Position" innerhalb der Entwicklung der Malerei an der Jahrhundertwende. Bei Seurat deutet sich nach Kemp die folgenschwere Auflösung des Betrachterkonzepts an, indem "Körper, Geist und Sinn" nicht länger zusammengenommen und zu verschiedenen Rollenangeboten ausgeformt werden, sondern von nun an ist es möglich, sich entweder an das phy-

¹¹²ebd., S. 86-102.

siologisch funktionierende Auge oder an den Betrachter als erkennenden Menschen zu wenden. (S. 100)

Dieser Wechsel vollzieht sich in der Weise, daß das, was zuvor Aufgabe der Präsentation war, von der Produktion in der Wahrnehmung übernommen wird. In ihr wird über die auf das Sehen abgestimmte Faktur der Bezug zum Betrachter hergestellt. (S. 101)

Diese Trennung und Vereinseitigung der Betrachterfunktion, wie sie aus den Ausführungen Kemps deutlich wird, rührt daher, daß die optisch einzulösenden bildnerischen Mittel keinen festen Bildeindruck vermitteln, sondern auf den Rezeptionsvorgang selbst aufmerksam machen. Sie veranlassen zu einer "bewußten Sinnesgegenwart".

"Die optisch verwandelte Pinselstruktur ergibt niemals einen wirklich konsistenten Eindruck, die stetige Irritation des Organs, das Flimmern und der Lüster des Farbmosaiks führen vielmehr einen Zustand herbei, den man bewußte Sinnesgegenwart nennen könnte." (S. 101)

Die Normalfunktion der Wahrnehmung, einen "konsistenten Eindruck" und damit Sinn zu vermitteln, geht verloren. Kemp stellt in diesem Sinne abschließend und für die Beurteilung der Entwicklung der Kunst richtungsweisend fest, daß der Betrachter zwar bewußt mit seinen Sinnen, aber nicht mit seiner Lebenserfahrung am Werk teilhaben kann.

"Wer die Prämisse teilt, daß das "reine Auge" mit Alltagswahrnehmung nichts zu tun hat, sondern eine hochästhetische Verfeinerung darstellt, wird zu dem Schluß kommen, daß Seurat den Punkt erreicht hat, wo das autoreflexive Moment zur ästhetischen Verfeinerung, zur Bewußtheit der Sinnesaktion, aber nicht zur Bewußtheit der Erfahrung beiträgt." (S. 102)

Ursachen für die "Krise der Malerei im 19. Jahrhundert"

Im letzten Kapitel seiner Schrift, wo es um die "Kunstrezeption und Rezeptionskunst im 19. Jahrhundert"¹¹³ geht, faßt Kemp seine Ergebnisse bezüglich der inneren und äußeren Rezeptionsvorgaben im Bild abschließend zusammen und sucht nach den Ursachen für die Entwicklung der Kunst im 19. Jahrhundert, wie sie sich ihm darstellt. Kemp erinnert an die Worte Diderots, der herausstellte, "daß für ihn die Handlung unterbrochen sei und die Bühne leer bleibe, solange der Schauspieler das Publikum direkt adressiere.". Auch aus den Schriften Runges, mit dem Kemp sich auseinandersetzt, läßt sich

¹¹³ebd., S. 103-120.

dieses Urteil heraushören. Kemp schließt sich dieser Auffassung an und stellt fest, daß der Verlust der Inhalte, wie er sich in der Kunst des 19. Jahrhunderts abzeichnet, von der veränderten rezeptionsgeschichtlichen Situation ausgelöst wird. Demnach führt die direkte Ansprache des Betrachters zu einer "Indirektheit" der Inhalte. Statt der Inhalte werden nun die rezeptionsästhetischen Vorgaben zum Thema der Betrachtung. In theoretischer Hinsicht läßt sich hier ein Zugewinn festhalten. In eine Formel gebracht hält Kemp fest: "während die Malerei früherer Epochen zu sehen gab, gibt sie jetzt das Sehen wieder." (S. 117)

Ursache für diese "Krise der Malerei im 19. Jahrhundert" sind nach Kemp auch die Unsicherheiten, die die veränderten äußeren Präsentations- und Rezeptionsbedingungen der Zeit auslösten. (S. 111) Die institutionellen Zwänge (Salonmalerei und Ausstellungsbild) und die ökonomischen Zwänge (freier Markt) führten nach Kemp zu einer Direktheit der Ansprache mit möglichst allgemeiner Anwendung. Die Appelle an die Aufmerksamkeit des Betrachters können als "Kaufrufe" verstanden werden. Sie sollen für einen Publikumserfolg sorgen und den Bekanntheitsgrad steigern. Damit ist die Ware Kunst auf einen Einzelnen berechnet. Die Ware muß jedoch gleichzeitig, wie es Kemp in Anlehnung an Semper formuliert, eine "möglichst allgemeine Anwendung" erlauben. Um diese beiden gegensätzlichen Forderungen der Zeit zu erfüllen, verändert sich die Bildstruktur und mit ihr die Inhalte. Die letzteren zielen schließlich auf ein breites Publikum ab und vermitteln eine "populäre Bilderwelt", wie es am Beispiel von Géricaults "Das Floß der Medusa" und Seurats "Zirkus" deutlich wird.

"Die Zukunft gehört den Vielen im Bild, das heißt nicht unbedingt dem Stilmittel kollektive Perspektive, aber der in Perspektive und anderen Funktionen vorgezeichneten Möglichkeit genereller Aneignung, "allgemeiner Anwendung". (S. 115)

Auf diese verschärften Bedingungen hat die Kunst nach Kemp "funktional reagiert, ohne in Funktionen aufzugehen". (S. 119) Statt dem Betrachter eine Rolle anzubieten, wie noch in der Kunst bis 1860, bemüht sich der Künstler ab 1860, sein Verhalten zu steuern. Die Rezeption wird von "tieferliegenden Faktoren wie Maltechnik, Oberflächenstruktur, Komposition, Mehransichtigkeit, etc. übernommen beziehungsweise entsteht im Widerspiel der alten und neuen Orientierungsweisen". (S. 118/119) Doch die Situation, in der die Künstler auf die rein sinnliche Wirkung ihrer Kunstwerke hinarbeiten und in sie zugleich alle "Wichtigkeit" nach Fiedler hineingelegt werden soll, ist nach Kemp auf einem Grundwiderspruch angelegt, denn die "Zuschauer" haben derart (als rein auf das Auge begrenzt sehende) nicht

mehr mit den Worten Nietzsches "ihre vollen Sinne", die in der Einheit von "Körper, Geist und Sinn" zu sehen ist. Daran sind jedoch nicht nur die inneren Rezeptionsvorgaben Schuld, sondern auch die äußeren, die eine adequate Kunstrezeption nicht erlaubten. Vor diesem Hintergrund spricht Kemp abschließend, indem er Walter Benjamin zitiert, von einem Doppelcharakter der Kunst im 19. Jahrhundert, er markiert "die Krisis der künstlerischen Wiedergabe (...) als integrierenden Teil in der Krise der Wahrnehmung selbst." (S. 120)

Zu den "unbestimmte Rezeptionsvorgaben", beziehungsweise "Leerstellen" im Bild

Auf der Suche nach einer befriedigenden Lösung für den Wandel in der Bildauffassung und in der Funktion des Betrachters im 19. Jahrhundert führen die Beobachtungen Kemps zu einer Erweiterung seines methodischen Repertoires. In einem späteren Aufsatz von 1985 "Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts"¹¹⁴ tastet sich Kemp weiter in der Kunst des 19. Jahrhunderts vor. Für die neuen Lesmöglichkeiten, die das Bild im Anschluß an die "multiperspektivischen" Bilder bieten, führt Kemp die Formel der "Leerstellen" ein, wie sie ebenfalls in der Literaturwissenschaft Eingang gefunden hat. Im Gegensatz zu den "festen" Stellen im Bild, an denen sich zuvor das Rezeptionsverhalten orientierte, konzentriert sich Kemp hier auf die "Unbestimmtheitsstellen", die jedoch wie die ersteren ebenfalls als konkrete Rezeptionsanweisungen verstanden werden können.

"Dieser Aufsatz ist ein Versuch, die Untersuchungen meines Buches *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts* (1983) gewissermaßen am entgegengesetzten Ende fortzuführen. Ging es dort um die "festen" Stellen im Bild, um die "Rezeptionsvorgaben", so stehen hier die "Unbestimmtheitsstellen" im Vordergrund, die nicht minder als die Rezeptionsvorgaben geeignet sind, die Wahrnehmung anzuleiten. (S. 274, Vorwort zu den Anmerkungen)

Grundlage für die Annahme von "Leerstellen" im Bild ist, daß jedes Kunstwerk bis zu einem gewissen Grad vom Künstler bewußt unvollendet gelassen wurde, damit es vom Betrachtenden vollendet wird. (S. 259). Demnach übernimmt die "Leerstelle" im Bild eine bestimmte Funktion. Sie vermittelt zwischen Betrachter und Bild.

¹¹⁴ebd., S. 253-278.

"Ihre Hauptaufgabe besteht wie die Rezeptionsvorgaben (Bestimmtheiten) darin, den Betrachter an der innerbildlichen Kommunikation zu beteiligen, die Kommunikation mit dem Bild mit der Kommunikation im Bild zu verschränken." (S. 261)

Am Beispiel von "Der Tod des Marschall Ney", 1868, von Léon Gérôme macht Kemp diesen Zusammenhang deutlich. Auf dem Bild liegt im Vordergrund Marschall Ney tot auf dem Boden vor einer Wand. In der Ferne rückt das Erschießungskommando ab. Einer von ihnen dreht sich ein letztes Mal um. Es zeigt sich nach der Analyse Kemps, daß die Leerstellen in diesem Bild, wie die Wand und der Raum vor ihr, sowie die Distanz zum Schießkommando, zur Bildaussage wesentlich beitragen. Damit hat sich auch die Historienmalerei verändert, dem das Bild gattungsgemäß angehört. Sie hat in diesem Fall einen Wandel hin zum Realismus vollzogen. Dieser zeigt sich zusammenfassend darin, daß das Bild nach Kemp statt einer Geschichte ein Geschehen vermittelt, statt Evidenz Kontingenz, statt Sinn Sinnesdaten und statt Einsicht Spannung. (S. 267)

Zum neutralen Betrachterverhalten

Vor dem Hintergrund dieses grundsätzlichen Wandels vom Historismus zum spannungsgeladenen Realismus am Ende des 19. Jahrhunderts kann nach Kemp auch die Entwicklung der modernen Kunst gesehen werden, in der die "Leerstellen" bis zu einer "Verselbständigung derselben getrieben werden", so daß weder eine innerbildliche noch außerbildliche Kommunikation stattfinden kann. Demnach verhindern die Fehlleitungen der Leerstellen einen sinnvollen Bildzusammenhang und verweigern damit dem Rezipienten mit seinem Erfahrungshorizont, an den Bildinhalt anzuschließen. (S. 270)

Im Fall von Géromes Bild entpuppt sich der Betrachterstandpunkt als neutral. Er steht außerhalb der Bildachsen und nimmt von daher weder Partei für den General noch für die für seine Erschießung Verantwortlichen. Dieses Betrachterverhalten weist auf die Kunst des 19. Jahrhunderts hin, wie Kemp sie zuvor besprochen hat. Denn auch das "multiperspektivische Bild" fordert einen Betrachter, der aktiv ist, ohne emotional beteiligt zu sein. Hier findet der multiperspektivisch angelegte Bildentwurf eine Fortsetzung, in dem Sinn, daß hier dem Rezipienten mehr Leer- als Feststellen vorgegeben sind.

"Die Kunst (des 19. Jahrhunderts, M.S.) war die große Schule für die Herausbildung eines Betrachterverhaltens, das aktiv ist, ohne im existenziellen Kern beteiligt zu sein, für die Fortsetzung eines Mediums, das mehr Leer- als Feststellen zu haben scheint und doch aus lauter "special arrangements" besteht." (S. 273)

II WECHSEL DES BETRACHTERSTANDPUNKTES: *Vom 'Sehen' zum 'Erfahren' der Bilder*

1 Analyse hinsichtlich Motiv, Raum/Körper und Komposition: *Ambivalenz zwischen formaler/farbiger und motivischer Betrachtungsmöglichkeit, beziehungsweise zwischen Nah- und Fernwirkung der Farbflecken*

Wird versucht das Motiv, den Raum, die Körper und die Komposition je eines Spätwerkes von Cézanne, van Gogh und Monet zu beschreiben, so gelingt dies nicht recht. Das was zu sehen ist, läßt sich von dem wie es dargestellt ist, nicht trennen. Immer wieder verhindert die Reduzierung der bildnerischen Mittel auf einzelne Farbflecken, daß diese unterschiedlichen Bildebenen eindeutig geklärt werden können.

Diese Abhängigkeit des Motivs, des Raumes, der Körper und der Komposition von der Gestaltungsweise macht auf das Wahrnehmungsverhalten des Betrachters aufmerksam, der zwischen dem Wie der Darstellung (den Farbflecken) und dem was dargestellt ist (dem Motiv) hin- und herschwankt. Beide Aspekte, sowohl die Gestaltungsweise als auch das Wahrnehmungsverhalten übernehmen eine entscheidende Rolle für das Bildverständnis. An ihnen orientiert sich die Beschreibung und Analyse der Bilder.

1.1 Paul Cézanne, Montagne Ste.-Victoire, 1904/06, Öl auf Leinwand, 60 cm x 72 cm, Kunstmuseum Basel (Abb. 1)

1.1.1 Motiv

Die Montagne Ste.-Victoire ist *das* zentrale Motiv im Bild Cézannes. Genauer läßt sich das Zusehende jedoch kaum fassen. Der weitere motivische Zusammenhang kann nur durch den vom Berg vorgegebenen Kontext erahnt werden. Erschwerend wirkt darüberhinaus, daß die Motive nicht nur unklar, sondern z.T. auch deformiert erscheinen. Weder die tiefenräumliche Erstreckung noch die wenigen atmosphärischen Werte geben hierfür eine Erklärung. Im Gegenteil, auch sie erscheinen bei genauer Betrachtung zunehmend

fragwürdig. Motivisch und da mit abbildlich-logisch lassen sich diese Unstimmigkeiten nicht erklären.

Diese Unstimmigkeiten hängen mit den einzeln aufgetragenen Farbflecken zusammen. Denn außer den annähernd gleichförmigen quadratischen Farbflecken setzt Cézanne kaum ein anderes malerisches Mittel ein, um das Motiv zu vermitteln. Sie sind es, die eine genaue motivische Deutung verhindern und diese z.T. deformiert erscheinen lassen. In der Beschreibung des Bildes wird dieser Zusammenhang offensichtlich, für die Analyse ist er wesentlich.

Zentrales Motiv ist, wie bereits herausgestellt, in diesem Bild Cézannes die Montagne Ste.-Victoire. Von einer unbestimmten Anhöhe aus blickt der Betrachter auf diesen Berg, der sich in weiter Ferne am Horizont erhebt. Zahlreiche Felder und Wasserflächen, wie es sich aus den einzelnen Farbflecken herauslesen läßt, liegen unmittelbar vor diesem Berg. Sie strahlen wie die Front des Berges in einem hellen, warmen, ockerfarbenen Licht auf. Mitten durch sie führt eine Straße von einem kleinen Waldstück in einen nahegelegenen dunklen Wald rechts davon. Einzelnen Flecken und Striche veranschaulichen die Bäume dieses Waldes. Viele scheinbar aufrechtstehende, dunkelgrün und rot-violettfarbene Farbflecken weisen auf einen dichten Baumbewuchs hin. Dieser Wald setzt sich dunkel gegen die Felder und Wiesen und den hellen Streifen am Horizont ab. Er reicht von der Horizontlinie, ohne diese jedoch zu überschneiden, bis in den vorderen Bildbereich. Hier werden die einzelnen Farbflecken, die die Bäume veranschaulichen, größer und öffnen sich nach unten hin keilförmig, so daß der Eindruck entsteht, daß sie an einem Hang stehen, der zum Betrachter hin ansteigt.

Eine blaue Farbspur, die als Fluß ausgelegt werden kann, teilt den Wald im linken Bildfeld und leitet gleichzeitig zu einem nur schwer deutbaren linken abschließenden Bildbereich über. Dort steht ein großer, dunkler Baum, der in der Ebene fußt, wie es der Flußlauf und die hellen, der Ebene zuzuordnenden Farbflecken nahelegen. Der Baum reicht bis über die Horizontlinie und schneidet damit gleichzeitig die linken Ausläufer des Berges. Er ist in Grün-, Rot- und Violettönen gehalten, wobei seine helle, grüne Krone beinahe ununterscheidbar vom Grün des Himmels ist.

Am Himmel stehen, über die einzelnen Farbflecken vermittelt, dunkle, abwechselnd in hellen und dunklen Grüntönen schimmernde Wolken. Sie scheinen sich im rechten Bildfeld zu einem dunklen, in Grün- und Violettönen changierenden Feld zu verdichten.

Näher läßt sich das Zusehende nicht differenzieren. Im Einzelnen betrachtet bleibt der motivische Zusammenhang fragwürdig. Darüberhinaus fehlen ein-

deutige Hinweise zur Bestimmung der Tages- und vor allem Jahreszeit. Diese lassen sich nur erahnen. Verantwortlich dafür ist die ambivalente Betrachtungsmöglichkeit der Farbflecken: Denn mal stehen ihre abstrakten, formalen und farbigen Werte im Vordergrund und mal ihre motivischen. Derart vermittelt das Bild einen befremdenden Eindruck. Das Fehlen von Figuren und die Konzentration auf ein Motiv, den Berg unterstützen diese Wirkung.

1.1.2 Raum und Körper

Wie ist unter diesen Bedingungen der räumliche und körperliche Aufbau organisiert? Inwiefern wirkt sich hier die ambivalente Betrachtungsmöglichkeit der Farbflecken aus?

Räumlich-perspektivisch betrachtet "sitzt" der Berg in der Ferne auf der Horizontlinie. Dort hinblickend erscheint er flächig und zugleich hoch aufgerichtet und in einer Augenhöhe mit dem Betrachter zu liegen. Dadurch erscheint er zugleich nah, was im Gegensatz zum motivischen Zusammenhang steht. Im Detail gesehen geben wenige kurze Striche den Umriß des Berges an. Darüberhinaus deuten dunkle, blaue und braune Akzente am Rücken im Gegensatz zu helleren, fast weißen Stellen in der Front seinen Umfang an. Derart in der Betrachtung angenähert erscheint er voluminöser als von der Ferne gesehen. Die lichten, hellen Stellen oberhalb des Bergsaums und entlang der Horizontlinie veranlassen darüberhinaus zu einer leichten Untersicht in den Himmel, der in höheren Gefilden, zu den Bildrändern hin, zunehmend dunkler gestaltet ist.

Spiegelbildlich dazu wirkt zunächst auch die Ebene unterhalb der Horizontlinie, vor dem Berg, aus der Ferne flächig ausgebreitet. Sie erscheint damit wie der Berg unmittelbar nah. Im Einzelnen betrachtet stehen jedoch nicht näher identifizierbare einzelne Bäume oder Häuser vor den Feldern und deuten damit räumliche Tiefe und Distanz an.

Die Horizontlinie teilt diesen zentralen, zwischen Nah- und Fernwirkung schwankenden Bildbereich in zwei Teile, wobei der Blick hier von der gleichen Augenhöhe mit dem Berg in die Aufsicht auf die Ebene wechselt. Der Waldbereich rechts daneben wird in diesen unteren Bereich einbezogen und ebenfalls in Aufsicht wahrgenommen. Auch hier weisen die einzelnen, aufgerichtet als Bäume zu identifizierenden Farbflecken auf ein Hintereinander im Raum hin. So ausgelegt verlieren die, in der Fläche ausgebreiteten Motive und die einzelnen, als kleine Farbflächen aufgetragenen Farbflecken ihre flächige Wirkung, die sie aus der Ferne betrachtet haben.

Zum Betrachter hin werden die einzelnen Fleckformen/Bäume größer und in dunkleren Farben aufgetragen. Sie erscheinen näher und an einem Hang zu stehen, von dessen Anhöhe aus der Betrachter auf die Ebene der Felder und Wiesen hinunterschauen könnte. Da sie jedoch vom vorderen Bildrand angeschnitten werden und im Verhältnis zum Betrachter zu klein sind, läßt sich diese Annahme über den Betrachterstandpunkt nicht einlösen. Das einheitlich dunkle, wiederum flächig wirkende Band, das der Wald im Überblick bildet, reicht bis in die linke Bildhälfte, wo es beinahe nahtlos in die große flächige, den Horizont überspringende Form des Baumes übergeht. Der Wechsel im Farbton von blau-violett zu dunkelgrün und die aufgelöstere, weniger konkrete Fleckform weist hier auf die neue Bedeutung der Farbflecken hin, so daß diese nun statt einen Wald einen Baum vermitteln. Im Bereich der Baumkrone gehen diese Farbflecken wiederum nahtlos im Grün des Himmels auf.

Genau besehen nimmt der Baum jedoch kaum eine körperliche Gestalt an, obwohl er im Vordergrund und der Berg im Hintergrund liegt und so gesehen deutlicher hervortreten müßte. Zur Mitte hin und an einigen Außenbereichen verdichten sich die Farbflecken zwar im Ton und in der Aufeinanderfolge zu festeren Teilen, so daß der Stamm und einzelne Zweige vorstellbar werden und darüberhinaus deuten einzelne helle Stellen, an denen die Leinwand durchscheint, Durchblicke durch den Baum an, doch eine eindeutige Gestalt und Form und ein entsprechendes Volumen lassen sich nicht ausmachen. Eine diesen Zusammenhang klärende Helldunkelverteilung und Umrißgestaltung fehlt. Im Gegenteil, die Gestalt des Baumes droht im Himmel, der Ebene und im Vordergrundsbereich ganz zu verschwimmen. Dafür sorgen die einzelnen Farbflecken, die sowohl den Baum als auch seine Umgebung beschreiben und in der Form, Größe und Farbe so aneinander angehängt sind, daß die Grenzen verwischen. Im Grunde sind es die wenigen motivischen Hinweise aus dem Umfeld, die den Baum als solchen erkennbar werden lassen. Das sind der Berg und die Horizontlinie, die der Baum beide überschneidet und die Ebene, von der er sich im Farbtenor abhebt.

Im Kontext gesehen, wo sich der Betrachter am Berg orientiert, richtet sich der Baum frontal vor dem Betrachter auf. Er scheint im Bereich der Baumkrone in Augenhöhe mit ihm zu liegen. Auch der Himmel wird in seiner flächigen Wirkung in diese frontale, direkte Sichtweise miteinbezogen und in einer Höhe mit dem Betrachter gesehen. Von der Anhöhe aus, den der Waldsaum am vorderen Bildrand bildet und an dem sich der Betrachter bezüglich seines Standortes im Bild ebenfalls orientiert, erscheint der Baum und mit ihm der Himmel dagegen in Untersicht. Gleitet der Blick am Baum

herunter, entsteht darüberhinaus eine leichte Aufsicht, da der Baum in der Ebene zu wurzeln scheint.

Der Himmel scheint mit in unterschiedlichen Grüntönen wechselnden Wolken überzogen zu sein, die immer wieder Durchblicke in den Himmel gewähren. Nach rechts hin verdichten sich die Farbflecken zunehmend, die Wolken erscheinen dichter gedrängt. Die zum Horizont hin hellere und über dem Baum durchlässigere Malweise unterstützt die körperplastische Wirkung des Wolkenbandes.

Zusammenfassend läßt sich in Bezug auf die räumliche Wirkung sagen, daß aus der Ferne betrachtet zwar ein Überblick über Berg und Tal möglich ist, doch tendenziell werden von diesem Blickwinkel aus, die einzelnen Motivgruppen zu Flächen zusammengezogen, so daß die Kontinuität des tieferäumlichen Erscheinungsbildes gestört wird. Darüberhinaus läßt sich der Betrachterstandpunkt nicht genau definieren. Er wechselt je nach Bezugspunkt und sorgt damit ebenfalls für Unstimmigkeiten im räumlichen Aufbau.

Andere Mittel zur Darstellung von Raum, wie die kontinuierliche Abnahme der Größenverhältnisse kommen nur bedingt zum Einsatz und verursachen, wenn sie eingesetzt werden, Widersprüche, da etwa der Baum im Verhältnis zu den Häusern, mit denen er in einer Höhe zu liegen scheint, überdimensional groß ausfällt. Darüberhinaus lösen die extrem voneinander abweichenden und unvermittelt aufeinandertreffenden Größenunterschiede zwischen den Motiven eher ein Springen zwischen Hinter-, Mittel-, und Vordergrund aus, wie dies beim Vergleich von Berg, Ebene und Baum deutlich wird. Auch in der farblichen Gestaltung ergibt sich räumlich gesehen kein einheitliches Bild. Die entfernt liegenden Bereiche wie der Berg und die Ebene erscheinen zwar heller, doch der Himmel darüber und der Wald daneben sind ebenso dunkel wie der Baum im Vordergrund.

In Bezug auf die Körperbildung läßt sich Vergleichbares sagen, denn bei dem Versuch einzelne Details voneinander zu scheiden, rückt hier ebenso die formale und farbige Erscheinungsweise der Farbflecken in den Vordergrund und läßt derart nur bedingt eine körperplastische Auslegung zu. Im Gegenteil durch ihre flächige Wirkung wird die dafür notwendige Distanz zum Betrachter abgebaut. Der Baum und der Himmel etwa haben zwar mehr oder weniger eine körperliche Gestalt, sind jedoch nicht eindeutig festlegbar. Denn ihr Erscheinungsbild wird im wesentlichen von der Farbe, das heißt von den unterschiedlichen Farbtönen im Wechsel mit Leerstellen, den Durchblicken im Bild, bestimmt. Andere Darstellungsmittel, wie die Umrisslinie zur Begrenzung von Formen und eine dem Umfang der Körper im Raum entsprechende Helldunkelgestaltung kommen zwar ebenfalls, vor al-

lem im Berg, zum Tragen, doch in dem viel näher gelegenen und so gesehen deutlicher erkennbareren Motiv des Baumes kommen diese Prinzipien nicht zur Anwendung. Andere, ferner wirkende Bildelemente, wie die Bäume im Wald und die Felder in der Ebene, gehen in einfachen grünen und violettfarbenen, beziehungsweise rötlichen und ockerfarbenen Farbflecken auf. Sie sind sowohl motivisch als auch vom Volumen her nicht näher bestimmt. Sie dienen in ihrer Summe als Perspektivträger, da sie zum Vordergrund hin größer werden. Nur einige wenige Häuser, die an dieser Stelle auftauchen, sind durch perspektivische Linien so angedeutet, daß sie darüberhinaus als Körper erkennbar werden.

Demnach sorgt die ambivalente Erscheinungsweise der Motive und der Farbflecken auch im räumlichen und körperlichen Aufbau für Irritationen. Auslöser dafür erweist sich in diesem Zusammenhang jedoch weniger die Frage nach dem Sinn und der Bedeutung des Zusammenspiels der formal/farbigen und der motivischen Erscheinungsweise der Farbflecken als deren flächige Nah- und zugleich motivische Fernwirkung. Letztere werden für die Beurteilung von Raum und Körper des Bildes wesentlich. Zwischen ihnen schwankt der Betrachter hin und her.

1.1.3 Komposition

Die ambivalente Deutungsmöglichkeit der Farbflecken (formal/farbig beziehungsweise abstrakt oder motivisch) und die ebenso ambivalente räumliche und körperliche Lesweise der Farbflecken und der Motivgruppen (nah oder fern) verweisen auf das Wahrnehmungsverhalten.

So gesehen lenkt die Reduzierung der bildnerischen Mittel auf einzelne Farbflecken vom Motiv als zentralem Aspekt der Komposition ab. Die Wahrnehmung beider (der Farbflecken und des Motivs) tritt stattdessen in den Vordergrund. Der Bildaufbau ist hier demnach keiner, der allein auf der Ebene des Motivs und seiner Anlage im Bild noch allein auf der Ebene der Gestaltung und ihrer Struktur entschieden werden kann, sondern einer, in dem die Wahrnehmung eine entscheidende Rolle übernimmt. Auf sie scheint die Komposition zugeschnitten.

Ambivalenz von Nah- und Fernsicht

Motivisch betrachtet übernimmt zunächst die Montagne Ste.-Victoire und ergänzend die Ebene vor ihm eine zentrale Stellung im Bild. Der Berg ruht, leicht aus der Mitte nach links versetzt im oberen Bilddrittel auf der Hori-

zontlinie und gibt damit den Blick vor ihm auf die Ebene frei. Waldbereich, Baum und Himmelszone rahmen diesen zentralen Bildbereich ein. Hier klingt bereits die Bedeutung der formalen und farbigen Organisation für die Komposition und damit für die Wahrnehmung des Bildes an. Denn motivisch betrachtet erscheint der Berg in weiter Ferne zu liegen, doch formal und farbig erscheint er dadurch, daß er auf der Horizontlinie "sitzt", in die Fläche eingeschrieben. Im Gegensatz zum motivisch begründeten Fernbild wirkt der Berg auf dieser Betrachtungsebene unmittelbar nah.

Dieser Gegensatz von Fern- und Nahbild wird für die Komposition beziehungsweise für die Wahrnehmung des Bildes bestimmend. Er wird durch die Helldunkelverteilung im Bild unterstützt. Einerseits geben die hell erleuchtete Front des Berges, dessen Rücken und Seiten ausgespart sind und das ebenfalls in hellem Licht aufstrahlende, vor ihm liegende Tal das in weiter Ferne liegende Bildzentrum an, andererseits jedoch wird dieses helle Zentrum aus einzelnen Farbflecken gebildet und kreisförmig von einem Ring dunkler, blauvioletter und grüner Flecken umschlossen. Diese Farbflecken vermitteln von rechts nach links unterhalb der Horizontlinie den Wald, den Baum und den Himmel. Darüberhinaus korrespondiert mit diesem dunklen Ring ein dunkler Fleck, ein Waldstück im unteren hellen zentralen Bildbereich. Auch er betont, wie der farbige Ring, die Bildfläche. Dieser Wirkung entspricht, daß in dem dunklen Ring, wiederum kreisförmig um den hellen Kernbereich herum, immer wieder helle Stellen aufblinken, wo teilweise die Leinwand durchscheint. Motivische Fern- und formale und farbige Nah-, beziehungsweise Flächenwirkung durchdringen sich hier. Beide Sichtweisen bestehen nebeneinander.

Im Weiteren zeigt sich, daß die miteinander konkurrierende Nah- und Fernwirkung des Bildes durch wenige, jedoch klar gefaßte Elemente in der Richtung beeinflußt wird, daß eine noch stärkere Bindung an die Bildfläche erreicht wird. Möglich wird dies durch die Horizontlinie, den Straßenzug und den Baum im Vordergrund, sowie durch die hochgetürmte Spitze des Berges. Sie geben die Waagerechten und Senkrechten im Bild an und sind mehr oder weniger an den Bildrändern orientiert. Derart binden sie das Motiv zusätzlich an die Bildfläche.

Diese Flächen- beziehungsweise Nahwirkung wird noch dadurch unterstützt, daß das Bild als Ganzes vornehmlich aus einzelnen Farbflecken aufgebaut ist. Zunächst rein formal betrachtet werden die einzelnen Farbflecken von Cézanne wenig pastos aufgetragen und in annähernd gleichgroße, im äußeren Ring eher hochrechteckige und im Kernbereich eher liegende Fleckformen gebündelt. Derart gleichförmig über das Bildfeld verteilt korrespondieren

und opponieren diese zugleich mit dem mehr als liegendes Rechteck angelegten Zuschnitt der Leinwandfläche.

Auch in Bezug auf die Farbverteilung läßt sich eine ähnliche Tendenz beobachten. Denn die komplementären Farbwerte können neben dem kreisförmigen motivisch angelegten Aufbau auch formal und zugleich farbig und damit als Muster betrachtet werden. In dieses Muster können auch die überall eingesetzten helleren Grünwerte, die blauen Farbspuren und die einmal streuend und einmal gebündelt auftretende Helldunkelverteilung der Farbwerte eingeordnet werden. Innerhalb dieser formalen und zugleich farbigen Betrachtungsweise der Farbflecken, in der diese keine weitere Bedeutung haben, entsteht der Eindruck, das Muster eines bunten Fleckenteppichs vor sich zu haben.

Diesem Eindruck wirkt das Motiv des Berges entgegen und die Tatsache, daß jeder Farbfleck auch eine das Motiv vermittelnde Aufgabe übernehmen kann. Diese Bedeutung hat dieser jedoch nur im Zusammenspiel mit allen Farbflecken und dem Kontext, den der Berg angibt. So steht ein Fleck für je einen einzelnen Baum im Wald, ein anderer für ein Feld in der Ebene, ein Dach auf dem Haus, ein Blatt im Baum, für eine Wasserstelle, für einen Felsen im Berg und für Wolkenfetzen im Himmel. Die entsprechend an die Motive angelehnte Wahl der Farben unterstützt die motivische Auslegung. Grün sind die Bäume, Blau das Wasser, Ockerfarben die Felder, u.s.w.. Widersprüche werden darüberhinaus dadurch vermieden, daß die Farbflecken so gleichförmig angelegt sind, daß sie sowohl in den einen als auch anderen Kontext eingebaut werden können. Eine Maßnahme, die auf dieser Betrachtungsebene jedoch auch dazu führt, daß Unsicherheiten hinsichtlich ihrer Zugehörigkeit entstehen, so daß die relative Klarheit des Motivs wieder einbüßt. Trennend und damit motivisch klärend wirkt in dieser Situation wiederum, daß die Farbwerte der Farbflecken komplementär gegeneinandergesetzt sind und so die einzelnen Motivbereiche voneinander abgrenzen.

Zusammenfassend läßt sich festhalten: Die Wahl und Stellung des Motivs und die Helldunkelverteilung betonen die motivische, um ein Zentrum angelegte Fernwirkung des Bildes. Das "Sitzen" des Berges auf der Horizontlinie und die motivisch begründeten Waagerechten und Senkrechten betonen dagegen die Bildfläche und damit die Nähe. Wird die Farbfleckenstruktur miteinbezogen, so unterstützen diese im Kontext betrachtet zwar zunächst den körperlichen und räumlichen Aufbau, doch bei eingehender Betrachtung verlieren sie diese Funktion zunehmend und betonen die Fläche als farbiges Muster.

Demnach können dieselben Farbflecken einmal in ihrer Fern- und einmal in ihrer Nahwirkung, das heißt einmal motivisch und einmal formal und farbig betrachtet sowohl dem gegenständlichen, körperräumlichen Aufbau als auch dem entgegengesetzt der flächigen Ausbreitung dienen. So erweist sich die Farbfleckenstruktur, wie sie Cézanne einsetzt, in ihrer Ambivalenz als ein für beide Prinzipien zentrales bildnerisches Mittel, sowohl für die motivische Auslegung und damit für die Fernwirkung als auch für formale und farbige Erscheinung und damit für die Flächenwirkung.

Diese Unentschiedenheit sowohl in der Lesweise der Farbflecken als zentrales Mittel des Bildaufbaus als auch der Motivgruppen weist darauf hin, daß die Komposition nicht darauf ausgerichtet ist das Bild eindeutig motivisch, räumlich und körperlich zu organisieren, sondern darauf die Wahrnehmung zu lenken. Die Komposition aus Motivgruppen und Farbflecken leitet dazu an, daß die Wahrnehmung zwischen deren flächigen Nah- und motivischen Fernwirkung hin- und herspringt.

1.2 Vincent van Gogh, Ebene bei Auvers, 1890, Öl auf Leinwand, 74 cm x 92 cm, Neue Pinakothek München (Abb. 2)

1.2.1 Motiv

Ähnlich ambivalent in der Betrachtung wie das Bild Cézannes erweist sich auch das van Goghs. Auch in diesem entsteht ein auffälliger Gegensatz zwischen der formalen und farbigen und der motivischen Betrachtungsmöglichkeit der Farbstriche und -linien (statt Farbflecken). Daneben wirkt sich auch hier die Wahl und Stellung der Motive aus, denn sie fördern den Umschlag von der einen zur anderen Wahrnehmungsebene.

Vor den Augen des Betrachters breitet sich ein weites bewirtschaftetes Land aus: eine Ebene bei Auvers. Diese reicht weit bis ins obere Drittel des Bildfeldes und wird dann von einem mit Wolken bedeckten Himmel abgelöst.

Im unteren Drittel, unmittelbar am unteren Bildrand ansetzend, liegt ein vom Wind zerzaustes Kornfeld, wie einige kreuz- und quer wegstehende Halme andeuten. Drei rote Flecken, sehr wahrscheinlich Mohnblumen und ein schwarzer Rabenvogel stechen farbig aus dem in unterschiedlichen Grüntönen schimmernden und mit Weiß und Gelbgrün durchsetzten Feld heraus. Am linken, diagonal zur Bildmitte hin verlaufenden Saum des Feldes erhebt sich ein kugelförmiger Heuhaufen, hinter dem sich ein zweites Kornfeld an-

schließt. Beide Felder bilden eine lange, horizontal verlaufende, durchgezogene Linie. Ein neuer Bildbereich setzt daran an, in dem von links nach rechts einzelne Felder und Bäume, sowie ein Heuschober und zahlreiche weitere Heuhaufen folgen. Sie laufen zunächst parallel und dann diagonal von den vorderen Feldern weg in die Tiefe auf einen Fluchtpunkt am Horizont zu. In der optisch nach links versetzten Mitte folgen weitere Felder, die zunächst breit ansetzen und sich dann stark verjüngen und dann immer kleiner werden und schließlich in weiter Ferne in einer Linie mit dem Horizont ein waagrecht liegendes abschließendes Feld oder eine Wiese bilden. Im abschließenden rechten Bildbereich wechseln sich weniger steil fluchtende Felder mit horizontal liegenden Baumreihen ab, die schließlich in ihrer leicht nach links gerichteten diagonalen Ausrichtung ebenfalls an dem Fluchtpunkt an der Horizontlinie münden.

Über dieser zentralen Stelle am Horizont türmen sich Wolken auf, die links und rechts des Fluchtpunktes noch parallel mit der Horizontlinie verlaufen. Zwei einzelne große Wolken schweben darüber. Zahlreiche blaue Farbstriche reihen sich dazwischen in einem leichten Auf und Ab zu waagrecht verlaufenden Linien und geben Durchblicke durch den Himmel frei.

Vergleichbar mit Cézannes Bild lassen sich auch in dem van Goghs die Einzelheiten nicht näher bestimmen. Die Aussagen zum Bildmotiv verbleiben auch hier im Allgemeinen, wonach eine bewirtschaftete Ebene im Sommer, dann wenn der Mohn blüht (bei Auvers, nach van Gogh) dargestellt ist. Doch im Gegensatz zu Cézanne wirken die Bildmotive durch die Differenz zwischen der formalen und farbigen und der motivischen Erscheinungsweise der Farbstriche und -linien nicht deformiert, sondern eher verzerrt. Derart wirkt auch dieses Bild befremdend, obwohl die Motive hier besser zu erkennen sind und die atmosphärischen Werte das Bild lebendig erscheinen lassen.

1.2.2 Raum und Körper

Wie wirkt sich der Gegensatz zwischen der formalen und farbigen und der motivischen Betrachtungsmöglichkeit auf den Raum- und Körperbau des Bildes aus? Die nun folgende Betrachtung zeigt, er wird gesteigert. Wie ist das möglich?

Das Ende des vorderen, bis fast in die Bildmitte reichenden Feldes liegt etwas unterhalb der Augenhöhe des Betrachters, so daß eine leichte Aufsicht entsteht. Erst blickt der Betrachter auf das Feld, dann versperrt am linken Saum ein Heuhaufen derart den Blick, daß der Betrachter frontal auf ihn blickt und das Feld dahinter verdeckt wird. Dieses Feld scheint noch weiter

bergab zu liegen, da sein Saum zur Bildmitte hin leicht abfällt und der Betrachter über es hinweg den Heuschober dahinter wieder frontal sieht, obwohl dieser höher als der Heuhaufen liegt. Hier wechselt die Auf- in eine leichte Untersicht auf die ansteigenden Felder im zweiten Bildteil. Demnach fällt das Land im ersten Bildrittel zunächst leicht ab und steigt im zweiten Bildrittel steil an. Im dritten Drittel, in Höhe der Horizontlinie, wechselt die Blickrichtung wieder und es entsteht eine starke Untersicht, wo der Betrachter von unten in die sich hoch auftürmenden Wolken blickt.

Im vorderen Bildbereich ist das Feld noch gegenständlich gut erkennbar und körperlich scheinbar greifbar nah gegeben. Hier können einzelne Halme und Blumen differenziert werden. Dann verjüngen sich die einzelnen für die Halme stehenden Farbstriche derart, daß sie nur noch Perspektivträger sind. Sie münden an einem Punkt, wo der Saum des diagonal verlaufenden vorderen Feldes wie eine Welle überzuschlagen scheint und wo das zweite dahinterliegende Feld dazustößt. Der Blick hebt sich innerhalb dieses ersten Bildrittels und springt von unmittelbarer Nähe in weitere Ferne.

Der Heuhaufen und der Heuschober im linken Bildfeld des daran anschließenden mittleren Bildteils treten wieder als Körper hervor. Einzelne zwischen Hell und Dunkel wechselnde gelbe und grüne Töne deuten das Volumen des Heuhaufen an und perspektivisch sich verjüngende Linien das des Heuschobers. Alle weiteren darauf folgenden Heuhaufen und Bäume erscheinen dagegen nur wenig differenziert und dienen eher dazu, die räumliche Tiefe, das Ansteigen des Geländes und den Fluchtpunkt an der Horizontlinie auszuloten. Durch die Anordnung in einer Diagonalen, durch die leichte Aufsicht, trotz des tieferen Standpunktes und durch die Abnahme ihrer Größe, wird dies anschaulich. Das Volumen des sanft ansteigenden Hügels wird durch das Helldunkelspiel auf dem linken Feld am Hang und durch die entsprechend ansteigende Linie der Baumreihe am Horizont angedeutet, während die Felder weiter rechts stark verjüngend in einer geraden Linie hintereinander auf den Fluchtpunkt zulaufen. Die letzteren treten als Körper kaum hervor und scheinen in einer Senke zu liegen, wie die nach dort hin abfallenden Linien der Felder es nahelegen. Einzelne zwischen Hell und Dunkel, in Grün und Weiß, Ocker und Grün oder Rot und Grün wechselnde Farbspuren deuten hier die senkrecht verlaufenden Feldreihen an. Sie geben die Ausrichtung zum Horizont vor. In ihrer Verlängerung ist der Betrachter leicht schwebend etwas unterhalb der Horizontlinie im Vordergrund zu denken. Die dagegen zum Teil horizontal, statt diagonal und zur Senke hin leicht abfallenden Linien der Bäume und Felder ganz rechts und das getupfte Mohnfeld am Rand des Kornfeldes und die gebündelten Baumgruppen am Horizont bremsen den Tiefenzug, obwohl auch sie in ihrer Gesamtausrich-

tung, diesmal von der anderen Seite, von rechts nach links auf den Fluchtpunkt am Horizont zulaufen.

Der Himmel liegt als ein flächiges und undifferenziertes Band blauer Farbspuren über und entlang der Horizontlinie ausgebreitet. Über dem Fluchtpunkt spitzt sich dieses Band keilförmig zu. Darüber türmen sich Wolken auf, die leicht nach links versetzt über dem Fluchtpunkt ihren höchsten Punkt erreichen und dort vom Bildrand angeschnitten werden. Die abwechselnd in Hell und Dunkel, beziehungsweise in Weiß und Blau gesetzten Farbspuren geben ihnen körperliche Fülle. Zwei einzelne große, vom oberen Bildrand zum Teil stark angeschnittene Wolken liegen über diesem stark ausgeprägt wirkenden Wolkenband und erscheinen durch ihre Größe und plastische Gestaltung unmittelbar nah. Dieser Eindruck von unmittelbarer Nähe wird durch die sehr konkret wahrnehmbaren blauen Farbstriche im Himmel unterstützt. Irritierend wirkt jedoch, daß diese sich motivisch nicht einordnen lassen.

Obwohl das Bild zusammenfassend betrachtet scheinbar einen kontinuierlichen Raum- und Körpereindruck hervorruft, entstehen beim näheren Betrachten deutlich Unstimmigkeiten. Das hängt im wesentlichen mit dem sprunghaften Wechsel zwischen der formalen und farbigen und der motivischen Betrachtungsmöglichkeit der Farbflecken und Motive zusammen. Sie betonen einmal die Fläche und damit die Nähe und verweisen ein anderes Mal auf den motivischen Zusammenhang und damit auf die Fernwirkung. Gesteigert wird dieser Effekt durch die Wahl und Stellung der Motive. Sie sind auf einen stark fluchtenden Tiefenraum hin angelegt. Doch die kontinuierliche Abfolge der Motive wird immer wieder gestört, so daß der Betrachterstandpunkt nicht klar festgelegt werden kann. Ständig springt dieser von der einen in die andere Position: Im linken Bildfeld kann der Betrachter unmittelbar in das vordere Feld blicken und springt dann in Höhe des Heuhaufens/Heuschobers von einer Auf- in eine Untersicht. Im rechten Bildfeld liegt der Augenpunkt in derselben Höhe, doch der Wechsel von der Auf- in die Untersicht erfolgt stufenloser, da das vordere Feld scheinbar ununterbrochen von dem nachfolgenden abgelöst wird. Das liegt auch daran, daß die Felder in der Senke weniger steil ansteigen. Derart wird der Wechsel zwischen der Auf- in die Untersicht hier erst richtig beim Überschreiten der Horizontlinie deutlich, wo der Blick von unten in den Himmel gelenkt wird. Darüberhinaus lassen leichte Verschiebungen in der Position der Perspektivträger den Blick in die Tiefe sprunghaft erfolgen. Er springt im zentralen, zum Fluchtpunkt am Horizont zielenden Bildbereich von den Mohnblumen zum Rabenvogel über den Saum des vorderen Feldes und die einzelnen ansteigenden Felder zur Horizontlinie in den Himmel. Die einzeln gesetzten,

jeweils eine Richtung vorgebenden Farbstriche und deren zugleich sprunghaft, zwischen Hell und Dunkel und unterschiedlichen Tönen wechselnden Farben unterstützen dies.

Wird das Augenmerk auf die plastische Erscheinung der Motive gelegt, so wird dieses Springen zwischen den unterschiedlichen Bildebenen unterstützt. Der Blick wechselt hier zwischen klar erkennbaren, körperlich und nah wirkenden Bildmotiven zu solchen, die ferner liegen, tendenziell in die Tiefe fluchten und undifferenziert wirken. Im Wechsel erscheinen so zunächst im vorderen linken Bildbereich die Halme, dann der Heuhaufen, dann der Heuschober und zuletzt die Striche am Himmel konkret, dazwischen breiten sich immer wieder unbestimmte, ferner wirkende Zonen aus. Im rechten Bildfeld erscheinen entsprechend zunächst die Mohnblumen, dann der Rabenvogel, dann der dunkel heraustechende Feldsaum, dann die aufeinanderfolgenden Felder, ein Baum am Horizont und schließlich die Wolken konkret, dazwischen liegen wie im linken Bildfeld unbestimmtere in die Tiefe fluchtende Bereiche.

Sowohl räumlich als auch körperlich betrachtet entsteht eine Diskontinuität, die ein Springen der Wahrnehmung zwischen der flächigen Nahwirkung und der motivischen Fernwirkung einzelner Farbflecken und Motive hervorruft.

1.2.3 Komposition

Die Ambivalenz zwischen der formalen/farbigen und der motivischen Erscheinungsweise der Farbstriche und -linien und der einzelnen Bildmotive bestimmt auch hier wie im Bild Cézannes die Komposition. Wesentlich wird auch in diesem Bild, daß diese ambivalente Betrachtungsmöglichkeit zu einem Springen zwischen der formalen und farbigen Nah- und der motivischen Fernwirkung veranlaßt. Um die Komposition zu beurteilen, bedarf es demnach auch hier dieser Verlagerung von der rein motivischen Betrachtungsweise weg hin zu einer, die der ambivalenten Erscheinungsweise und damit Betrachtungsmöglichkeit der Farbstriche - und linien und der Motivgruppen gerecht wird. Deren doppelte Lesmöglichkeit bestimmt die Komposition des Bildes, die zwischen diesen Polen angelegt zu sein scheint. Die Wahrnehmung spielt demnach, vergleichbar mit Cézanne, auch hier eine entscheidende Rolle für das Bildverständnis.

Zur Flächenwirkung beziehungsweise Nahsicht

Die Einteilung des Bildfeldes in drei durchgezogene horizontale Bildstreifen von Kornfeld, ansteigenden Feldern und Himmel bindet das Motiv an die Bildfläche. In einzelnen Feldern und Baumreihen werden diese Horizontalen nochmals aufgegriffen. Weniger stark ausgeprägt entsprechen diesen Waagerechten Senkrechten, die ebenfalls die Fläche betonen. Diese sind meist in kurze Strichfolgen gebunden oder in den frontal vor dem Betrachter aufgerichteten Motiven auszumachen. Darüberhinaus finden sich diese beiden die Fläche betonenden Richtungen zum Teil in denselben Bildelementen wieder, wie in den Baumreihen am Horizont oder den einzelnen Strichen im vorderen Bildfeld. Darüberhinaus bauen sich auch die Heuhaufen und der Heuschaber frontal vor dem Betrachter auf und betonen damit ebenfalls die Senkrechten und Waagerechten und damit die Bildfläche.

Diese Waagerechten und Senkrechten im Bild werden immer wieder durch Diagonalen geschnitten. Im vorderen Bildbereich sind dies die kreuz- und querstehenden Halme, beziehungsweise die diagonal zu einem Punkt hin fluchtenden Halme/Striche, sowie der langegezogene Saum des Feldes, der am Ende förmlich in den nächsten, die Diagonale fortsetzenden Rand des darauffolgenden Feldes überspringt. Parallel zu diesen verlaufen zahlreiche weitere Feldlinien, die im linken Bildfeld eher langgezogen und im rechten kurz aufeinanderfolgen oder nebeneinanderliegen. Im Himmel dreht sich die Richtung der Diagonalen um. Sie laufen vom Fluchtpunkt an der Horizontlinie weg zur linken Bildecke hin, beziehungsweise im linken Bildfeld kommen sie nach mehreren Kippbewegungen in waagerechten Strichen zum Stehen.

Das eigentliche Bildzentrum bildet so gesehen der Fluchtpunkt im oberen rechten Bilddrittel am Horizont. Auf ihn laufen alle diagonal verlaufenden Linien strahlenförmig zu. Auch die Senkrechten und Waagerechten sind in ihrer Form (als Zone, Strich, Linie oder Motiv), in ihrer Länge, Größe und Lage an diesem Punkt orientiert.

Auch in der Farbverteilung spiegelt sich diese Art des Bildaufbaus wieder, in dem immer wieder die Fläche betont wird. Denn jede der drei Bildzonen wird von einem Farbton dominiert, wobei keiner mit dem anderen harmonisiert: Grün-Blau (Türkis) beherrscht das erste Drittel, Grün-Gelb (Orange) das zweite und Blau das dritte Drittel. Die zum Teil komplementär aufleuchtenden Farbwerte Blau-Orange (und vereinzelt Rot-Grün) vermitteln zwischen den Zonen. Ähnlich verbindend und zugleich die gesamte Bildfläche betonend wirkt das in jeder Zone eingesetzte Weiß, das sich hell gegen den je in einem dunkeln Ton wiedergegebenen Farbwert absetzt. Auch die Ver-

teilung der Farbstriche im Bild in Bereiche starker Vereinzelung im ersten und dritten Bildteil und ihre Bündelung zu größeren Sinnzusammenhängen im zweiten, mittleren Bildteil betont die in Zonen aufgeteilte Bildfläche.

Zum Motiv beziehungsweise zur Fernsicht

Diesem in Zonen eingeteilten Bildaufbau wirkt die Tatsache entgegen, daß das Bild motivisch gesehen einen Tiefenraum vermittelt. Bemerkenswert ist dabei, daß alle zuvor mit der Fläche verbundenen Bildelemente zugleich dem Motiv und dem räumlichen Aufbau dienen. Das heißt, neben der Bildfläche betonen die Waagerechten, Senkrechten und Diagonalen zugleich die Tiefe und Weite des Raumes und lassen sich darüberhinaus teilweise als Motive deuten. Ihr Fluchtpunkt konzentriert den Blick nicht nur auf einem Punkt der Fläche, sondern gibt zugleich den tiefsten und motivisch gesehen zentralen Punkt im Raum an. Und die verschiedenen Farben der Zonen betonen neben der Fläche räumlich betrachtet den Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Die weißen Flecken in ihnen können als Spiel des Lichts auf dem vorderen Kornfeld, den nachfolgenden Feldern und in den Wolken gedeutet werden kann. Sie dienen damit ebenfalls dem räumlichen Aufbau. Wird auf die einzelnen Farbstriche geachtet, so haben sie im ersten Bildteil eine klare Bedeutung. Sie lassen diesen Bereich unmittelbar nah erscheinen. Entsprechend nah wirkt auch der dritte Bildteil, da in ihm die Farbstriche ähnlich groß wiedergegeben sind. Irritierend wirkt hier, daß die einzeln gesetzten Farbstriche nicht gedeutet werden können. Im mittleren Bildteil hingegen werden die Farbstriche teilweise so stark in einen Sinnzusammenhang einbezogen, so daß sie ihre flächige Wirkung und damit ihre Nahwirkung verlieren und stark in die Tiefe fluchtend erscheinen.

Der Wechsel der Perspektiven von einer Nah- zu einer Auf- und schließlich in eine Untersicht stimmt mit dem Wechsel des tiefenräumlichen Aufbaus, von nah zu fern zu nah, überein.

Zur Ambivalenz von Nah- und Fernsicht

Die Komposition konzentriert sich damit auf zwei gegensätzliche Aspekte, einerseits auf die Einteilung der Bildfläche in drei Zonen, deren Fluchtlinien sich in einem Punkt treffen, und andererseits auf die tiefenräumliche Entwicklung der Motive von unmittelbarer Nähe auf einen in der Ferne liegenden Fluchtpunkt zu und von dort über den Himmel und die Wolkenbildung wieder zum Betrachter zurück. Diese polar, zwischen zwei Aspekten angelegte Komposition wird mit wenigen Ausnahmen von einem bildnerischen Mittel umgesetzt, von einzeln gesetzten und mit einer Richtung versehenen

Farbstrichen und -linien, deren Farbwert ständig wechselt. Durch sie wird sowohl die Fläche und Nähe betont als auch das Motiv und der Raum ausgedeutet und darüberhinaus zwischen beiden Aspekten vermittelt. Nur im mittleren Bildfeld werden diese Farbstriche derart zu Form- und Sinnzusammenhängen gebündelt, daß hier der motivisch-räumliche Aspekt gegenüber dem Flächenwert dominiert.

Dieser Wechsel zwischen der flächigen Nah- und der motivischen Fernwirkung macht auf das Wahrnehmungsverhalten selbst aufmerksam, das zwischen den Ebenen hin- und herspringt. Im Vergleich zu Cézanne ist der Gegensatz zwischen der Nah- und Fernwirkung beziehungsweise der Nah- und Fernsicht hier jedoch größer. Tiefenraumwirkung und Flächenwirkung stehen sich unversönlicher gegenüber. Sie sind weniger durch zahlreiche Abstufungen miteinander verflochten. Die ambivalente Betrachtungsmöglichkeit läßt das Bild daher, wie bereits herausgestellt, eher verzerrt als deformiert erscheinen.

1.3 Claude Monet, Seerosen, 1918/21, 140 cm x 185 cm, Öl auf Leinwand, Neue Pinakothek München (Abb. 3)

1.3.1 Motiv

Ähnlich wie bei Cézanne und van Gogh läßt sich auch im Bild Monets die formale und farbige von der motivischen Erscheinungsweise der Farbspuren (statt Farbflecken oder Farbstriche) unterscheiden. In der Beschreibung seines Bildes tritt diese Differenz immer wieder zu Tage. Denn ohne die formale und farbige Gestalt der einzeln aufgetragenen Farbspuren zu berücksichtigen, läßt sich das Motiv gar nicht beschreiben. Die Bildwirkung wird hier darüberhinaus entscheidend durch die Begrenzung des Ausschnitts auf die Wasseroberfläche eines Seerosenteichs beeinträchtigt. Dadurch fehlt jegliche räumliche Orientierung, wie sie eine Horizontlinie geben kann. Die Größe des Formats unterstützt diese Bildwirkung.

Unmittelbar, ohne seitliche, obere oder untere Begrenzung fällt der Blick des Betrachters auf eine mit Seerosen und Seerosenblättern überzogene Wasseroberfläche. Einzelne Blüten heben sich Hellrosa und Weiß von dem blautürkis- und ockerfarbenen Grund ab. Sie schwimmen zum Teil ohne festen Bezugspunkt auf der Wasseroberfläche. Nur die weiße Blüte im oberen Drittel hat einen grünen Blätter- oder Schattenrand. Darüberhinaus schlängeln

zahlreiche türkisfarbene Seerosenblätter in einer losen Kette auf dem Wasser. Schwungvolle blau-violettfarbene Linien grenzen sie grob ein. Im oberen Bilddrittel verschwimmen die Konturen der Seerosenblätter derart, daß sie einen großen, zusammenhängenden und zugleich durch die verwischenden Farbspuren losen Verband formen. Zwischen diesen Seerosen und Seerosenblättern finden sich zahlreiche grün- bis ockerfarbene Schlieren. Sie lassen sich nicht genau identifizieren. Es bleibt unentschieden, ob es sich dabei um Pflanzen handelt, die unter dem Wasser wurzeln oder um Spiegelungen von beispielsweise Weidenbäumen auf der Wasseroberfläche.

Im linken Bildfeld verschwimmen die Formen zunehmend. Nur wenige Seerosenblätter sind im Umriß angedeutet und Spuren ocker-grüner Spiegelungen/Pflanzen auf oder unter der transparenten Wasseroberfläche lassen sich hier ausmachen. Nur eine einzelne Seerose sticht hier klar heraus.

Auch dieses Bild wirkt befremdend. Dieser Eindruck wird, vergleichbar mit Cézanne und van Gogh, auf ähnliche Weise verursacht.: durch die Differenz der Farbspuren zum Motiv. Nur das Motiv, wie es Monet hier wiedergibt, ist im Gegensatz zu Cézanne und van Gogh noch stärker beschnitten und auf noch weniger Elemente reduziert. Zudem ist es überwiegend von der formalen und farbigen Erscheinungsweise der Farbspuren bestimmt, während deren motivischen Wiedererkennungswerte in den Hintergrund treten. Derart erscheint das Motiv weniger deformiert oder verzerrt als trügerisch und scheinhaft. Dem wirkt entgegen, daß sich relativ klare Aussagen zu einzelnen motivischen Aspekten und zur Jahreszeit der Darstellung machen lassen. Der leichte Lichteinfall von rechts verweist darauf, daß es Tag ist und die blühenden Seerosen darauf, daß es Sommer ist. Ein unmittelbarer Bezug zum Menschen ist hier im Gegensatz zu Cézanne und van Gogh keiner zu erkennen, von ihm wurden keine erkennbaren Eingriffe vorgenommen.

1.3.2 Raum und Körper

Ohne Frage trägt die Beschneidung und zugleich Reduzierung des Motivs und die Ambivalenz zwischen der farbigen und formalen und der motivischen Bildsprache der Farbspuren auch in diesem Bild dazu bei, daß nicht nur das Motiv, sondern auch der räumliche und körperliche Aufbau gestört wirken. Diese Maßnahmen sorgen auch in diesem Bild dafür, daß ein Springen zwischen deren flächiger Nah- und motivischen Fernwirkung ausgelöst wird.

Leicht schräg von oben blickt der Betrachter auf einen von den Bildrändern begrenzten Ausschnitt eines stehenden Gewässers. Eine Horizontlinie zur

Orientierung im Raum fehlt. Die Flächenwirkung dominiert hier eindeutig über eine mögliche räumliche Wirkung, die nur mühsam nach und nach erschlossen werden kann, sich aber auch dann als unbefriedigend erweist, da sie von Widersprüchen beherrscht wird.

Zunächst wird der Blick unmittelbar von der Wasseroberfläche an die Fläche gebunden, wobei das Blick- beziehungsweise Bildzentrum in der Mitte des unteren Bilddrittels zu liegen scheint. Dort treten die Seerosen und Seerosenblätter farbig und formal am klarsten hervor. Und das, obwohl die drei Seerosen hier nur grob als Form von wenigen pastos aufgetragenen Farbspuren umrissen wurden. Diese sehr materiell wirkenden, rot-weißen Farbspuren heben sich deutlich gegen den nur mit stark verdünnten Farben gemalten und von daher transparent wirkenden Grund ab, der an einer Stelle dunkelblau und grün schimmert, dann mehr von grünen Tönen dominiert wird und schließlich Hellblau und Grün akzentuiert ist. Im Gegensatz zur starken Flächenwirkung wird hier erstmals räumliche Tiefe spürbar.

In ganz anderer Weise trägt zur räumlichen Wirkung auch die im oberen Drittel des Bildes liegende Seerose bei. Sie erscheint motivisch eindeutiger als die drei unteren und dennoch verschwommener. Dadruch wirkt sie weiter entfernt. Statt Unterwasser wird hier oberhalb der Wasseroberfläche eine gewisse räumliche Tiefe erschließbar. Entscheidend für die räumliche Vorstellung wird schließlich, daß diese Seerose weniger Einblick gewährt und damit in annähernd einer Augenhöhe mit dem Betrachter zu liegen scheint. Dieser Umstand veranlaßt zu einem Wechsel von der Aufsicht in annähernd Augenhöhe. Er erzeugt zusammen mit dem wie eine Kette sich ziehenden Band von Seerosenblättern und der undeutlichen Situation am oberen Bildrand einen Tiefenzug. Darüberhinaus bewirkt dieser Perspektivwechsel, daß die nur verschwommen und blasser auszumachenden Seerosenblätter im oberen Drittel nicht nur in weiterer Ferne erscheinen, sondern zugleich in leichter Untersicht. Wie an einer imaginären Horizontlinie wechselt hier die Aufsicht in eine Untersicht, so daß von diesem Blickwinkel aus die ockerfarbenen und gelbgrünen Schlieren und Streifen wie Hindernisse erscheinen, die den Blick versperren und so als Unterwasserpflanzen gedeutet werden können, während sie vom "Bildzentrum", das heißt von der Aufsicht aus gesehen, eher wie Spiegelungen erscheinen. Angesichts dieser Unentschiedenheit betont das von rechts einfallende Licht zwar den motivischen Zusammenhang, doch auch dadurch läßt sich nicht eindeutig bestimmen, um was es sich nun bei den gelb-ockerfarbenen Schlieren handelt.

Vergleichbar mit Cézanne und van Gogh wird auch hier der räumliche und körperliche Aufbau im wesentlichen von der ambivalenten Wahrnehmungs-

möglichkeit der Farbspuren und der einzelnen wiedererkennbaren Motive getragen. Der Wechsel zwischen ihrer vor allem flächigen Nah- und nur vage erkennbaren und zugleich irritierenden, motivischen Fernwirkung sorgt auch hier für Unstimmigkeiten.

1.3.3 Komposition

Wie bei Cézanne und van Gogh verweist auch im Bild Monets die ambivalente Erscheinungsweise beziehungsweise Deutungsmöglichkeit der Farbspuren (formal/farbig beziehungsweise abstrakt oder motivisch) und die ebenso ambivalente räumliche und körperliche Wahrnehmungsmöglichkeit (nah oder fern) der Farbspuren und einzelner Motive auf die polare Verfassung der Komposition. Auch sie scheint zwischen einer flächigen Nah- und motivischen Fernwirkung angelegt zu sein. Und das, obwohl deutlich eine Dominanz der einen gegenüber der anderen Ebene festzustellen ist. Dafür ist hier im wesentlichen die Reduzierung des Motivs auf einen Ausschnitt auf der Wasseroberfläche verantwortlich. Diese Nahwirkung wird durch die Größe des Formats unterstützt. Damit scheint auch hier, vergleichbar mit Cézanne und van Gogh, die Komposition weniger auf die motivische, räumliche und körperliche Organisation des Motivs ausgerichtet zu sein, als darauf, die Wahrnehmung in bestimmter Weise zu lenken.

Ambivalenz zwischen Nah- und Fernsicht

Durch die Reduzierung des Motivs fehlt dem Betrachter *die* entscheidende Orientierungshilfe: die Horizontlinie. Eine Nahsicht ist derart von vorne herein angelegt. Darüberhinaus gibt die Wahl des Motivs, die Wasseroberfläche eines Seerosenteichs, kaum gestalterischen Spielraum. So gesehen bestimmen vor allem die Bildfläche betonende, horizontale und vertikale Bildelemente den Bildaufbau. Die liegenden Seerosenblätter mit den violett und blau akzentuierten und als Oval geformten Rändern und die horizontal verwischten Spuren der Blätter am oberen Bildrand betonen die eine, die Seerosen und die gelb-orange-grünfarbenen Schlieren die andere Richtung. Nur wenige kreuz- und quergeführte Linien in den drei vorderen Seerosen deuten andere Richtungen an.

Innerhalb dieses die Fläche verspannenden Netzes von Horizontalen und Vertikalen entsteht durch die farbige Abdunklung des unteren mittleren Bilddrittels und durch den intensiven Farbklang von Blau, Rot, Weiß und Grün ein imaginäres Bildzentrum. Die Strichführung in diesem Bereich, die zwischen heftigen pastosen Strichen und mit verdünnter Farbe aufgetragenen

Farbspuren schwankt, trägt ebenfalls zu dieser Konzentration bei. Das Motiv der Seerosen tritt gegenüber diesem intensiven Farbklang und kontrastreichen Farbauftrag zurück, obwohl es als solches ebenfalls zur Sammlung in diesem Bereich der Bildfläche beiträgt. Darüberhinaus wird diese Konzentration im unteren Bilddrittel durch die Hell-Dunkelverteilung unterstützt. So erscheint der rechte Bildteil im Gegensatz zum linken, auch wenn sich dies nicht eindeutig motivisch herleiten läßt, erleuchtet.

Formal und farbig, so zeigt sich, betonen die sehr unterschiedlich aufgefaßten Farbspuren die Bildfläche und akzentuieren innerhalb dieser einen Bereich. Motivisch betrachtet geben dieselben Farbspuren den räumlichen Aufbau an, wie sich bereits in der Analyse von Raum und Körper des Bildes zeigte. Sie veranlassen im unteren Bilddrittel zu einer Aufsicht, die im oberen Drittel in eine Untersicht wechselt und gewähren darüberhinaus, je nachdem, von welcher Standpunkt der Blick ausgeht, Durchblicke durch die Wasseroberfläche. Andere Orientierungshilfen wie eine Horizontlinie oder konkretere plastische Ausformulierungen fehlen, wie bereits erwähnt.

Die Komposition Monets wird demnach bildnerisch im wesentlichen von den materiellen, farbigen und formalen Möglichkeiten der Farbspuren getragen. Neben diesen die Fläche betonenden Werten treten ihre motivischen in den Hintergrund. Ein Bildelement, die Farbspur, wird somit zum entscheidenden Träger des Bildaufbaus. Sie wird von Monet sowohl lasierend und flächig ausgebreitet und einem weniger intensiven Farbton aufgetragen als auch pastos und linear und mit einer entsprechend kräftigen Farbe. Gleichzeitig deutet Monet durch die Farbspur Formzusammenhänge an, die sich im Kontext zu einem, wenn auch im einzelnen nicht eindeutig festlegbaren Ausschnitt von einem Seerosenteich ausdeuten lassen. Demnach dominiert hier die flächige Nahwirkung der Farbspuren und Motive gegenüber deren motivischer Fernwirkung. Die Größe des Formats, die Motivwahl und der Verzicht auf eine Horizontlinie unterstützen dies.

Mit einer anderen Gewichtung als bei Cézanne und van Gogh ist damit auch diese Komposition im Spannungsfeld von flächiger Nah- und motivischer Fernwirkung angelegt. Auch sie ist in besonderer Weise auf die Wahrnehmung angewiesen. Mehr noch, die Komposition scheint auch hier quasi auf die Wahrnehmung ausgerichtet und diese zu lenken. Doch im Gegensatz zu Cézanne und van Gogh provoziert Monet durch seine Bildanlage vor allem die Nahwirkung, demgegenüber die Fernwirkung in den Hintergrund tritt. Demnach kann in diesem Fall weder von einem ausgewogenen Nebeneinander noch von einem Nacheinander dieser Lesweisen gesprochen werden. Die in dieser Weise einseitig ausgerichtete Betrachtungsmöglichkeit des Bildes

durch die Komposition läßt das Bild weniger deformiert oder verzerrt als trügerisch und scheinhaft wirken.

2 Zur veränderten Sehweise der Farbflecken: *Erfahren der Wirkungskräfte*

2.1 Voraussetzungen

2.1.1 Wechsel zwischen formalen/farbigen und motivischen Werten der Farbflecken, beziehungsweise zwischen deren Nah- und Fernwirkung

Die Analyse hinsichtlich Motiv, Raum/Körper und Komposition zeigte, daß für die Irritationen und Unstimmigkeiten in den Bildern von Cézanne, van Gogh und Monet vor allem die ambivalente Erscheinungsweise und Deutungsmöglichkeit (formal/farbig, beziehungsweise abstrakt oder motivisch) und Wahrnehmungsmöglichkeit (nah oder fern) der Farbflecken verantwortlich gemacht werden können. Daneben spielte auch die Wahl und Stellung der Motive eine entscheidende Rolle. Insbesondere die Reduzierung auf wenige Aspekte und deren Bezug zur Horizontlinie ermöglichen, daß auch diese räumlich und körperlich gesehen ähnlich ambivalent wahrgenommen werden können. Denn der Berg im Bild Cézannes "sitzt" förmlich auf der Horizontlinie und im Bild van Goghs bildet ein Punkt an der Horizontlinie das Bildzentrum sowohl von der Flächengliederung als auch vom räumlichen Aufbau. Und auch die Tatsache, daß bei Monet die Horizontlinie ganz fehlt, trägt entscheidend zum Umschlag von der einen in die andere Wahrnehmungsmöglichkeit bei. Doch wesentlich für diesen Wechsel von der einen in die andere Wahrnehmungsebene sind schließlich die Farbflecken, denn sie sind die "Bausteine" der Bilder. Sie vermitteln die Motive.

Cézanne, van Gogh und Monet haben diese Farbflecken auf je verschiedene Weise einzeln aufgetragen. Das Resultat ist ein bunter Farbfleckenteppich, in dem die Motive aufscheinen. Diese besondere Erscheinungsweise erlaubt es, die Farbflecken sowohl formal und farbig zu betrachten als auch motivisch. In der einen Betrachtungsweise haben sie keine Bedeutung, während sie in der anderen einen motivischen Zusammenhang vermitteln. Mal steht so der abstrakte Farb-, Form- und Flächenwert der Farbflecken im Vordergrund, dann wieder ihr Beitrag zum Motiv. So erscheint das Bild räumlich und körperlich betrachtet einerseits unmittelbar nah und andererseits distanziert und fern. Ausgelöst wird die Erfahrung der Nähe zum Bild dadurch, daß der Betrachter sich diesem nicht zuordnen kann, da formal und farbig betrachtet keine motivischen Anknüpfungspunkte bestehen. Der Betrachter bleibt so

außerhalb und steht den Farbflecken gewissermaßen parallel gegenüber. In der zweiten Betrachtungsebene hingegen kann der Betrachter entsprechend der perspektivischen Vorgaben und der motivischen Hinweise seinen Standort gegenüber dem Bild bestimmen. Er kann sich quasi in den Bildzusammenhang einordnen, wobei dies hier gerade nicht eindeutig gelingt. Für diese Unsicherheit lassen sich die ambivalente Erscheinungsweise der Farbflecken und der an der Fläche orientierte motivische Zusammenhang verantwortlich machen. Die Komposition der Bilder scheint geradezu auf diesen Gegensatz angelegt zu sein. Derart fordert hier die Komposition in jedem der Bilder die Wahrnehmung auf unterschiedliche Weise heraus zwischen ihren Polen hin- und herzuspringen. Deren Unvereinbarkeit sorgt schließlich für die Irritationen.

Diese Differenzierung bestätigt, was die Analyse bereits zeigte, daß sich die beiden Betrachtungsmöglichkeiten derselben Farbflecken und der Motive nicht miteinander vereinbaren lassen. Sie erweisen sich als gegensätzlich und veranlassen, in jedem Bild anderes, zu einem Springen zwischen ihrer flächigen Nah- und motivischen Fernwirkung. Auf sie scheint die Komposition ausgerichtet. Doch welchen Nutzen kann es haben, wenn die Wahrnehmung in dieser Weise herausgefordert und gelenkt wird? Die nun folgenden Ausführungen können darauf eine mögliche Antwort geben.

2.1.2 Freisetzen von Wirkungskräften

In diesem scheinbar unlösbaren Konflikt zwischen Farbe, Form, Inhalt und Betrachter, gewinnen zwei Aspekte an Bedeutung: (1.) die *einzelnen gesetzten Farbflecken* und (2.) *das Sehverhalten des Betrachters*, der zwischen ihren formalen und farbigen und ihren motivischen Werten beziehungsweise zwischen ihrer Nah- und Fernwirkung unvermittelt wechselt.

Dieses Springen der Wahrnehmung zwischen den unterschiedlichen Bildebenen kann auf eine weitere Sehmöglichkeit der Farbflecken aufmerksam machen: auf ihre *Wirkungskräfte*. Diese Wirkungskräfte der Farbflecken lassen sich jedoch weder motivisch, noch formal und farbig begründen, sondern werden erst durch das Sehverhalten des Betrachters offenbar. Diese lassen sich bei genauerer Betrachtung in vierfacher Hinsicht differenzieren:

Zunächst machen die unterschiedlichen Sehmöglichkeiten der Farbflecken, insbesondere der Wechsel zwischen deren Nah- und Fernwirkung darauf aufmerksam, daß diese einen (1) *virtuellen räumlichen Wert* haben. Durch ihn erscheinen größere Fleckformen tendenziell näher als kleinere. Dieser Eindruck wird durch die Wahl eines intensiven und zugleich deckenden

Farbtönen unterstützt. So erscheinen diejenigen Farbflächen, die relativ zu anderen größer, materiell gesättigter, vom Farbwert intensiver und für den Blick undurchdringlicher wirken, näher. Transparent aufgetragene und helle Farbflächen erscheinen dagegen tendenziell weiter entfernt, da sie für den Blick durchlässig scheinen (auch wenn sie es manchmal gar nicht sind, wie im Fall von Cézanne). Durch sie wird die räumliche Tiefe erfahrbar. Diese Differenzierung der Farbflächen erlaubt es, jedem Farbfläch relativ zum anderen einen eigenen Ort in dem mit ihrer Hilfe konstituierten virtuellen Raum zuzuschreiben.

Darüber hinaus stehen zahlreiche Farbflächen näher zusammen und bilden so 'räumliche Anhäufungen', wogegen andere sich davon absetzen und eigene im Räumlichen nach- und miteinander gegebene Gebilde formen. So gesehen haben die Farbflächen nicht nur einen virtuellen räumlichen, sondern auch einen (2) *virtuellen körperlichen Wert*, der sich aus der *virtuellen räumlichen Fülle und Dichte* der Farbflächen untereinander ergibt.

Neben dem Raum und den Körpern eröffnet sich dem Betrachter bei diesem Wechsel zwischen der Nah- und Fernwirkung und - was für das Folgende bedeutsam wird - zwischen den formalen/farbigen und motivischen Werten der Farbflächen ein weiterer Wert: (3) *das Motiv*. Denn die auf solche Weise im Raum georteten und gebündelten Werte der Farbflächen erweisen sich als motivisch stimmig. Dies soll an späterer Stelle eigens thematisiert werden. Hier soll zunächst nur angedeutet werden, daß aus dem virtuellen räumlichen und körperlichen Geflecht und den motivischen Hinweisen dann im Fall von Cézanne ein Baum, ein Wald und der Berg hervorgeht und bei van Gogh Felder, Bäume und Wolken und bei Monet Wasser und Seerosen.

Doch damit sind noch nicht alle Wirkungsmöglichkeiten der Farbflächen erfaßt. Das Erfahren ihrer virtuellen räumlichen und körperlichen und ihrer motivischen Werte aus dem Springen zwischen ihrer Nah- und Fernwirkung und zwischen ihren formalen/farbigen und motivischen Werten kann auf ein weiteres Phänomen aufmerksam machen, das vor allem für ihre lebendige und dynamische Wirkung verantwortlich gemacht werden kann: (4) auf ihren *rhythmischen Wert*. Dieser ergibt sich aus der Fleckform und dem Spiel der Farbtöne. So erscheint das Springen zwischen den zumeist quadratischen und im Ton auf die anderen abgestimmten Farbflächen wie bei Cézanne ruhiger und harmonischer als das zwischen den Farbstrichen von van Gogh, die in eine Richtung weisen und zugleich mit disharmonischen Farben gegeneinander abgesetzt sind. Wiederum anders erfolgt dagegen das Springen zwischen mal pastos dann wieder lasierend aufgetragenen und innerhalb einer eng begrenzten Skala liegenden Farbwerte bei Monet.

Die Art und Weise, wie die Farbflecken gegeben sind, erweist sich in allen drei Fällen als entscheidend für das Bild als Wirkungszusammenhang. Denn diese haben nicht nur einen formalen, farbigen und einen motivischen Wert, sondern darüberhinaus Wirkungskräfte, auf die der Betrachter durch den Wechsel zwischen ihren unterschiedlichen Erscheinungsweisen und dem damit verbundenen Springen zwischen ihrer Nah- und Fernwirkung aufmerksam werden kann und die dadurch freigesetzt werden können. Diese Wirkungskräfte der Farbflecken, die durch das Sehverhalten des Betrachter eröffnet werden können, wirken virtuell raum-, körper-, rhythmus- und darüberhinaus motivbildend.

2.1.3 Erfahren des 'energetischen' Potentials, beziehungsweise der 'Impulswerte' der Wirkungskräfte

Die Erkenntnis, daß die Farbflecken nicht nur einen formalen und farbigen Wert, sondern darüberhinaus Wirkungskräfte haben, geht, wie sich zeigte, auf das Sehverhalten des Betrachters zurück. Der Wechsel, um dies zu wiederholen, zwischen der Nah- und der Fernwirkung, beziehungsweise zwischen den formalen/farbigen und den motivischen Werten der Farbflecken macht zuerst auf sie aufmerksam und setzt diese dadurch zugleich frei.

Doch bei genauerer Betrachtung ist nicht allein das Sehverhalten des Betrachters Voraussetzung dafür, den Wirkungszusammenhang der Farbflecken zu erfahren. Denn ihre Wirkungskräfte lassen sich sehr präzise in der Seherfahrung lokalisieren, nämlich hinsichtlich ihrer virtuellen räumlichen, körperlichen, rhythmischen und motivischen Qualitäten. Die Seherfahrung (beziehungsweise das in der Seherfahrung lebende Bild) erweist sich unter diesen Bedingungen als konstant und wiederholbar. Sie kann demnach nicht auf dem Zusammenspiel der motivischen und der dekorativ-flächigen Ordnung der Farbflecken beruhen. Denn dieses stellte sich als unvereinbar und uneinheitlich heraus, da die Differenz zwischen der Nah- und Fernwirkung der Farbflecken sich als unüberbrückbar erwies. Das heißt, das Springen zwischen ihnen erlaubt es nicht, die erfahrbare Kontinuität des Wirkungszusammenhangs herzustellen. Somit gibt dieses Wahrnehmungsverhalten keine hinreichende Erklärung für die Konstanz der virtuellen räumlichen, körperlichen und rhythmischen Werte ab, die im Zusammenspiel mit den motivischen Werten einen Sinn ergeben. Gegen diese Annahme spricht auch das Sehverhalten selbst, das sich naturgemäß je nach Stimmung und individueller Befindlichkeit des Betrachters ändert. Demnach kann die sich als konstant und wiederholbar erweisende Seherfahrung nicht allein vom Springen

zwischen der Nah- und Fernwirkung der Farbflecken abhängig gemacht werden.

Der sehr konkret differenzierbare Wirkungszusammenhang, wie er sich in der Seherfahrung widerspiegelt, veranlaßt vielmehr zu der Annahme, daß bereits in den Farbflecken *ein als energetisch aufgeladen zu verstehendes Potential ruht, auf dessen Wirkungskraft der Betrachter durch das von der unterschiedlichen Erscheinungsweise der Farbflecken ausgelöste Springen der Wahrnehmung aufmerksam wird.* Das Wahrnehmungsverhalten gibt demnach nur den Anstoß dafür, das energetische Potential freizusetzen, so daß dessen Wirkungskräfte erfahrbar werden. Es fördert den Wechsel von der einen in die andere Betrachtungsebene, von der formalen/farbigen und motivischen zur Wirkungsebene des Bildes.

Durch diese Annahme, daß jeder Farbfleck ein eigenes energetisches Potential hat, gewinnt die konkrete Erfahrung des Wirkungszusammenhangs des Bildes an Klarheit. Denn das energetische Potential kann, da es unabhängig von der Befindlichkeit des Betrachters ist, als ein konstanter Wert betrachtet werden, der die immer wieder ähnliche Seherfahrung mit den Bildern ermöglicht.

Grundlage für den Wert des energetischen Potentials sind jedoch weniger die motivischen Qualitäten der Farbflecken als die formalen und farbigen. Denn die motivischen Werte erweisen sich als ungenau und je nach Perspektive verschieden, während die formalen und farbigen klar hervortreten. Dennoch sind für die Bestimmung des energetischen Potentials weniger deren flächige und dekorative Werte von Bedeutung als deren Wirkungskräfte. Diese werden durch das Sehverhalten offensichtlich. *Sie können jedoch weniger "gesehen", als erfahren werden.*

Hier eröffnet sich ein Unterschied zwischen zwei verschiedenen Sehweisen der Farbflecken. In der einen wird die farbige und flächige und darüberhinaus motivische Bedeutsamkeit der Farbflecken erkannt, eben im obigen Sinne "gesehen", während in der anderen "nur" ihre bedeutungsleere Wirkung, das heißt ihr energetischer Wert wahrgenommen, beziehungsweise genauer erfahren wird. Demnach hängt die Wirkungskraft der Farbflecken im wesentlichen von ihrem "unsichtbaren", aber erfahrbaren *Energiewert* ab: (1.) vom Energiewert der Farbe, der sich durch den Ton, den Intensitäts- und den Helligkeitswert näher differenzieren läßt und (2.) vom Energiewert der Fleckform, der sich durch die Größe und Richtung näher bestimmen läßt und (3.) vom Energiewert der materiellen Beschaffenheit, der davon abhängt, ob der Farbfleck eher pastos oder lasierend aufgetragen wurde. Die motivischen Hinweise, die diesen energetisch aufgeladenen Farbflecken anhaften, tragen

darüberhinaus entscheidend dazu bei, diese in einen sinnvollen virtuellen räumlichen, körperlichen und schließlich motivischen Zusammenhang einzuordnen. Die formale und farbige, beziehungsweise die dekorative und flächige Erscheinungsweise tritt dagegen in den Hintergrund. Sie wird durch das Wahrnehmen ihres energetischen Potentials zeitweise aufgesogen. Die Wirkungskraft der Farbflecken hängt demnach von zwei Faktoren ab: (1.) vom energetischen Potential und (2.) vom Sehverhalten des Betrachters als auslösendem Moment.

Darüberhinaus lassen sich die Wirkungskräfte der Farbflecken vor dem Hintergrund des oben Gesagten noch präziser fassen. Denn wird das energetische Potential der Farbflecken vom Betrachter durch sein Sehverhalten freigesetzt, das heißt mißt und wertet dieser den durch ihren Energiewert angegebenen Abstand zwischen ihnen aus und stellt er sie in den von den motivischen Werten der Farbflecken angedeuteten motivischen Zusammenhang und nimmt damit ihre virtuellen räumlichen, körperlichen, rhythmischen und ergänzend ihre motivischen Qualitäten wahr, so zeigt sich, daß auch diese Wirkungskräfte, beziehungsweise diese erfahrbaren dynamischen Werte einen ganz bestimmten Wert haben. Denn das Sehverhalten des Betrachters setzt, wie sich zeigt, eine durch die Erscheinungsweise bestimmbare, beziehungsweise durch das energetische Potential des Farbflecks definierbare Wirkungskraft frei. Demnach ist deren Dynamik nicht willkürlich, sondern kann als konkret "bestimmbare" *Impulskraft* erfahren und auch als solche bezeichnet werden.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß der Ursprung für die Erfahrung der Wirkungskräfte/Impulskräfte der Farbflecken zwar im Sehverhalten des Betrachters liegt, der durch das Wechseln zwischen ihren formalen/farbigen und motivischen Werten auf diese aufmerksam wird und diese freisetzt, daß es jedoch nicht das Sehverhalten selbst ist, das die Dynamik erzeugt. Diese liegt im energetischen Potential der Farbflecken, deren sehr konkreten, dynamischen Wirkungskräfte für den Betrachter als Impulse erfahrbar werden können.

2.2 Konsequenzen

2.2.1 Ausdrucksbewegung und Ausdrucksgestalt der Impulse: *rhythmische, raum- und körperbildende Kraft*

Das Wahrnehmungsverhalten des Betrachters spielt eine entscheidende Rolle für die Erfahrung des Wirkungszusammenhangs der Bilder. Dies zeigt sich darin, um dies zu wiederholen, daß der Wechsel zwischen der formalen/farbigen und der motivischen Erscheinungsweise der Farbflecken auf deren energetisches Potential aufmerksam machen kann. Durch die Wirkungskraft, beziehungsweise die konkrete Impulskraft wird diese Potential für den Betrachter erfahrbar. Damit werden zwei verschiedene Wahrnehmungsweisen offensichtlich. Einerseits sieht und *erkennt* der Betrachter die flächigen und motivisch bedeutsamen Werte der Farbflecken und andererseits öffnet er sich durch diesen Wechsel für ihre annähernd "unsichtbaren" energetischen Werte, die er vor allem sehend *erfährt*.

Läßt der Betrachter sich auf die Wirkungsebene ein und folgt er dem Kräfteangebot der Farbflecken, so wird er von ihnen in einen Anschauungsprozeß geführt. Dieser erweist sich jedoch nicht als willkürlich, sondern entsprechend dem energetischen Potential beziehungsweise dem Impulswert der Farbflecken als konkret. In diesem Wahrnehmungsprozeß erschließt sich dem Betrachter ein Raum, der zugleich körperlich erscheint: ein *virtueller 'Körperraum'*. Im Folgenden soll versucht werden, sowohl diesen von den Impulskräften angeregten 'Körperraum' als auch den Prozeß der Wahrnehmung zu beschreiben und näher zu bestimmen. Daß bei diesem Versuch die motivischen Hinweise hineinspielen können, wird vor allem am Beispiel von van Gogh deutlich. Grundsätzlich soll jedoch versucht werden, dies unabhängig davon durchzuführen, um die Wahrnehmungsebenen voneinander abzugrenzen.

Cézanne: geschlossen wirkender 'Körperraum', der in 'harmonischen Schritten' erfaßt werden kann

Im Fall von Cézanne leiten die Farbfleckenimpulse, die sowohl in der Fleckform als auch im Farbwert harmonisch aufeinander abgestimmt sind, dazu an, diese nacheinander in ebensolchen klaren, gleichförmigen und da mit ausgeglichenen und ruhigen Schritten zu vollziehen. Die Impulswirkung der transparenten, hellen Farbtöne erscheint ferner. Sie zieht den Blick in die Tiefe, während die dunklen und zugleich deckenden Farbtöne nah wirken

und den Blick wieder nach vorne holen. Zu diesen letzteren steht der weiße, immer wieder an einigen Stellen durchblinkende Grund in einem starken Kontrast. Hier treffen die als nah erfahrenen, dunklen Farbflecken auf den hellen und damit fern wirkenden Grund. Der Tiefenzug der hellen Farbwerte wird von diesem Grund hingegen nochmals gesteigert und zugleich wie von einem Spiegel reflektiert. Der immer wieder hell aufleuchtende Grund bildet so einerseits den Abschluß des virtuell von den Farbfleckenimpulsen erzeugten räumlichen und zugleich körperlichen Gefüges und andererseits bewirkt er, daß der 'Körperaum' durch die Reflexion der hellen Farbwerte sich nach vorne hin öffnet. Die Konzentration der hellen Farbflecken auf die Bildmitte und die Streuung der dunkleren Flecken im äußeren Kreis unterstützt diese Wirkungsweise. Die Impulse jedoch, die von den gleichförmigen Fleckformen und dem harmonischen Farbenspiel ausgehen, verhindern, daß diese je in eine andere Richtung zielende Wirkungsweise der Farbfleckenimpulse gesteigert wird und damit der Bildzusammenhang verloren geht. Im Gegenteil durch das Zusammenspiel beider Wirkungsweisen entsteht einerseits ein dichtes verwobenes Netz unterschiedlich nah und fern erfahrbarer Farbflecken und andererseits, durch die Konzentration der hellen Farbwerte in der Bildmitte und die Streuung der dunklen im Außenbereich, ein geschlossener Wirkungszusammenhang. So durchschreitet der Betrachter mit seinen Augen in ruhiger Folge den von den Wirkungskräften der Farbflecken ausformulierten 'Körperaum', ohne sich in der einen oder anderen Richtung zu verlieren.

Van Gogh: kreisförmig geschlossener und zugleich unermesslich weit wirkender 'Körperaum', der nacheinander zunächst in einem schnellen und dann in einem ruhigen Tempo erschlossen werden kann

Ganz anders sieht der Wirkungszusammenhang aus, zu dem das freigelegte energetische Potential der Farbstriche bei van Gogh anregt. Die Impulswirkung des sich ständig änderenden Richtungswertes der Farbstriche, der 'Virgul' von van Gogh und die disharmonische Farbverteilung veranlassen den Wahrnehmenden dazu, unruhig von einem Farbstrich zum anderen zu springen. Darüberhinaus verstärken hier die motivischen Hinweise entscheidend die Impulswirkung.

Im vorderen Bildbereich halten die kreuz- und querstehenden dunklen blau-grünen Striche/Halme den Blick zunächst lokal fest. Springt dieser zu den kürzeren, in die Tiefe weisenden hellen gelb-grünen Strichen über, so zieht ihre Impulskraft ihn in die Tiefe mit fort. Dieser Tiefenzug wird im mittleren Bilddrittel durch die hellen grünlichen Töne, sowie die diagonal angelegten, lang geführten Linien verstärkt. Erst im letzten Bilddrittel tauchen wieder vergleichbare Momente wie im vorderen Bildbereich auf: die Tiefenwirkung

beruhigt sich und wird hier von der Impulskraft von kreisend geführten, hellen, blau-weißen Farbtönen und von horizontalen, dunklen, blauen Strichen abgelöst. Dieser Wechsel bewirkt, daß nun in umgekehrter Richtung der Blick des Betrachters aus weiter Ferne mit nach vorne gezogen wird. Dort angelangt verbinden sich die dunkelblauen Striche des Horizontes mit den dunklen, blau-grünen Halmen des Vordergrundes. Beide haben eine ähnliche Impulswirkung. Denn sie erscheinen auf derselben Bildebene zu liegen, so daß sich hier die von den Impulskräften der Farbstriche angeregte Kreislaufbewegung schließt. Auf diese Weise formen die Impulskräfte einen kreisförmig geschlossenen 'Körperraum'.

Gibt der Blick jedoch der Impulswirkung von den überall im Bild verteilten weißen Tönen nach, so rückt er mit ihnen von dieser Kreislaufbewegung ab. Ein zweiter, nach allen Seiten hin unbegrenzter Raum eröffnet sich. Dieser wird von den ruhigen und ausgeglichenen Bewegungsduktus der Impulse der weißen Tönen getragen. Wechselt der Blick dann wieder sprunghaft in den Bildvordergrund und damit zurück in den ersten, geschlossenen Erfahrungsraum wird der Blick in einen schnellen, förmlich in die Tiefe stürzenden Bewegungszug der Farbstrichimpulse übergeführt. Im oberen Bilddrittel verliert diese von den Farbstrichimpulsen angeregte Richtung wieder seine beschleunigte Kraft. Über die Himmelszone wird der Wahrnehmende nun von den weniger kontrastreichen und weniger richtungsbetonten Impulskräften in ruhigeren Bahnen in den Vordergrund zurückgeführt. Sie leiten schließlich zu den ausgeglichenen und raumweitenden Zügen der weißen Farbstriche über. Hier beruhigt sich die Impulswirkung wieder, allerdings nicht sehr lange, wie die Bilderfahrung vermittelt.

Monet: ausgeglichen weiter und unermesslich groß wirkender 'Körperraum', der in einem ruhig-bewegten Rhythmus erschlossen werden kann

Noch anders als Cézanne und van Gogh geht Monet mit den Farben um. Seine Pinselführung wechselt zwischen pastos und lasierend innerhalb einer eng begrenzten Farbskala. Derart folgt der Blick des Betrachters weder annähernd gleichförmigen, harmonisch aufeinander abgestimmten Farbfleckenimpulsen wie bei Cézanne, noch ist er den wechselhaften Impulsen der Farbstriche wie bei van Gogh ausgesetzt. Der Blick trifft hier auf Farbspuren, die gleichmäßig über das ganze Bildfeld verteilt sind. Dabei handelt es sich überwiegend um blaue und horizontal ausgerichtete als auch um grün-gelbe und vertikal geführte Farbspuren. Deren gleichförmige Impulswirkung hält den Betrachter vor allem auf zwei Bildebenen, die unterschiedlich tief und zu den Seiten hin weit ausgebreitet erscheinen: eine "blaue" und eine "grün-gelbe". Diese virtuellen Bildebenen stehen in einer wechselhaften Beziehung

zu anders gegebenen Farbspuren und deren Impulskräften. Transparente, helle, blaue und ohne eine Richtung versehene Farbspuren etwa ziehen mit ihren Impulsen den Blick von diesen Bildebenen weg in eine unermeßliche Tiefe hinein. Gleichzeitig scheinen jedoch dieselben Impulse aus der Tiefe heraus in den vorderen Bildbereich hineinzustrahlen. Derart entgrenzen sie den von den Bildebenen angegebenen Wirkungsraum. Treffen dagegen, wie im unteren rechten Bilddrittel, dunkle, blaue und grün-gelbe Farbspuren aufeinander, so rücken die zuvor getrennt erfahrenen Bildebenen für den Blick zusammen.

Wird auf die Art und Weise der Blickbewegung geachtet, so hält das sanfte Wechselspiel der Farbtöne innerhalb dieser zwei Bildebenen den Blick in einer ruhigen ausgeglichenen Bewegung. Wechseln die Farbtöne und Spurformen dagegen unvermittelt, so springt der Blick mit deren Impulswirkung in tiefere oder nähere Bildbereiche. Mit der sanften, rhythmischen und zum Teil sprunghaft wechselnden Kraft der Farbspurimpulse erschließt sich dem Betrachter so ein ausgeglichen weiter und unermeßlich groß wirkender 'Körperraum'.

Zusammenfassend läßt sich für alle drei Bilder festhalten: folgt der Betrachter den Impulskräften der Farbflecken, so leiten sie ihn an, das Bild gemäß ihrem rhythmischen Zusammenspiel zu erschließen. Bei Cézanne geschieht dies in gleichförmigen, harmonischen Schritten, bei van Gogh beschleunigt, fast gejagt im Wechsel mit einer ausgeglichenen Ruhe und bei Monet in einem ruhig-bewegten Rhythmus, der an manchen Stellen durch einen sprunghaften Wechsel unterbrochen wird.

Der Wirkungszusammenhang beziehungsweise der virtuelle Körperraum, der durch diese Impulswirkung der Farbflecken erschlossen wird, sieht in jedem dieser Bilder anders aus: Cézannes virtueller Körperraum erscheint von einem dichten Netz von gleichförmigen und harmonischen Farbflecken durchwebt und wird entsprechend vom Blick des Betrachters in ruhiger Folge durchschritten. Kreisförmig geschlossen und dann wieder ausgeglichen weit wirkt hingegen der Körperraum durch die Farbstrichimpulsfolge van Goghs. Der Blick des Betrachters jagt mit ihnen durch diesen geschlossenen Raum und beruhigt sich dann wieder mit den Impulskräften der weißen Farbstriche. Diese liegen gleichförmig darüber ausgebreitet und eröffnen damit einen zweiten, eng mit dem ersten zusammenhängenden Wirkungsraum. Der Wirkungsraum von Monet wird hingegen sowohl von einer unbegrenzten Weite zu allen Seiten und auf verschiedenen Bildebenen als auch von einer unermeßlichen Tiefe bestimmt. Einerseits ruhig bewegt und dann wieder

sprunghaft wechselnd streift der Blick mit den Impulsen der Farbstriche durch diesen unendlichen Körperraum.

Der Körperraum dieser Bilder hat demnach eine virtuelle Gestalt. Sie wird, wie sich zeigte, in jedem Bild auf sehr unterschiedliche Weise erfahren. Dafür sind die Farbfleckenimpulse verantwortlich. Sie sind in jedem Bild verschieden und bestimmen die Abfolge und Richtung der Wahrnehmung. Sie leiten die Wahrnehmung in der Weise an, daß eine bestimmte und für jedes Bild sehr charakteristische Impulsfolge erfahrbar wird. Diese hat jeweils einen ihr eigenen Ausdruck: harmonisch (Cézanne), sprunghaft (van Gogh) oder ruhig-bewegt (Monet). Die Wahrnehmung vollzieht demnach eine bestimmte, von den Farbfleckenimpulsen angeregte Ausdrucksbewegung. Diese verleiht auch dem Körperraum einen bestimmten Ausdruck. Er erscheint entsprechend der charakteristischen und zugleich rhythmisch wirksamen Ausdrucksbewegung der Farbfleckenimpulse als eine zugleich räumlich und körperlich virtuelle Ausdrucksgestalt.

2.2.2 Auswirkungen der Impulse auf den Bildinhalt: *einheits- und sinnstiftende Kraft*

In besonderer Weise wirkt sich die vom Betrachter erfahrene rhythmische Ausdrucksbewegung und die zugleich räumlich und körperlich wirksame Ausdrucksgestalt der Impulskräfte auf den Bildinhalt aus. Verantwortlich dafür ist, daß neben den Wirkungskräften der Farbflecken nach wie vor auch deren motivische Werte wahrgenommen werden. Unter dem Einfluß der Impulskräfte der Farbflecken gewinnen diese jedoch eine neue Bedeutung: Die virtuell räumlich und zugleich virtuell körperlich erfahrbare Ausdrucksgestalt erhält einen Sinn und die als uneinheitlich und deformiert (Cézanne), verzerrt (van Gogh) und trügerisch und scheinhaft (Monet) erkannten Motive schließen sich in der Seherfahrung zu einer 'stimmigen' Einheit zusammen. Der virtuelle Körperraum kann als virtueller Landschaftsraum erfahren werden. Diese einheits- und zugleich sinnstiftende Kraft zu beschreiben und zu analysieren soll im Folgenden geschehen.

Cézanne: als harmonisch erfahrbarer Landschaftsraum

Über die Farbfleckenimpulse bei Cézanne erfährt der Betrachter einen Körperraum, der sich virtuell aus einem Geflecht von gleichförmigen Fleckformen und harmonisch aufeinander abgestimmten Farbwerten aufbaut. Ihr Duktus leitet ihn zu ruhiger besonnener Wahrnehmungstätigkeit an: In klaren rhythmischen Impulsen durchschreitet er den von ihnen angegebenen Kör-

perraum. Dadurch wird der große Baum im Vordergrund aus der Fülle und Dichte der Farbfleckenimpulse im virtuellen räumlichen Nacheinander wie von "innen heraus" plötzlich plastisch-körperlich erfahrbar. Die nur andeutungsweise herauslesbaren motivischen Einzelheiten wie der Stamm, die Zweige und das Blattwerk stehen auf der Wirkungsebene in einem körperlichen, beziehungsweise in einem gestalterischen, statt einem perspektivischen Zusammenhang. Ähnlich eindringlich kann auch die Himmelszone erfahren werden, die sehr 'real', körperplastisch von Wolken aufgebaut wirkt. Sie sind im maßvollen Rhythmus der nacheinander und aufeinander abgestimmten Farbfleckenimpulse vom Volumen und der Form her erfahrbar, obwohl sie motivisch betrachtet kaum zu klären sind. In diesen Wirkungszusammenhang fügen sich auch Berg und Tal ein. Sie erscheinen von den Impulsen getragen nacheinander in einem virtuellen räumlichen und virtuellen körperplastischen, sinnvollen Zusammenhang.

Van Gogh: als dynamisch und zyklisch und zugleich kosmisch geweitet erfahrbarer Landschaftsraum

Die Aussagekraft bei van Gogh beruht auf Pinselstrichen, die im Gegensatz zu den gleichförmigen Farbflecken bei Cézanne mit einem eindeutigen Richtungsimpuls versehen sind. Ihre Farbtöne wechseln sprunghaft und sind zum Teil disharmonisch aufeinander abgestimmt. Mit ihren Impulskräften und den motivischen Werten, die ihnen zugleich anhaften, erschließt der Betrachter einen Landschaftsraum, in dem er, statt in gemessenen Schritten wie bei Cézanne, ruhelos umhertreibt.

Zunächst fesseln, um dies zu wiederholen, die Farbstrichimpulse der Halme im vorderen Feld den Blick, dann jagen ihn die Wirkungskräfte der kurz geführten Striche der nachfolgenden Halme zum Feldende, wo der Blick überspringt und von der Impulswirkung der langgezogenen Bahnen der Felder in die Tiefe zu einem fernen Horizont gezogen wird. Über Wolken, beziehungsweise kreisende Farbstrichimpulse zieht er nach vorne, um dann erneut in den Bewegungsstrom der Farbstrichimpulse im vorderen Bildfeld einzutauchen. Derart erfährt der Betrachter einen dynamisch, zyklisch und unabschließbar wirkenden Landschaftsraum.

Erst die Impulskraft von den blauen, liegenden Strichen im Himmel und den überall im Bild verteilten weißen Strichen streut und beruhigt damit die Blickbewegung und ermöglicht dieser, aus der Kreisbewegung der Farbstrichimpulse auszubrechen. Ihre ausgleichende Impulskraft wird vor allem in dem Moment bildwirksam, wenn der Blick durch die Wirkungskraft der Farbstriche über die Wolken in den vorderen Bildbereich zurückgeführt

wird. Gerade jetzt kann sich ihre ausgleichende Impulskraft entfalten, da mit den weißen Farbstrichen vor allem atmosphärische Landschaftswerte verbunden werden. Frei von drängenden Richtungsimpulsen und sprunghaft wechselnden Farbwechseln heben sie sich von den dynamischen Farbstrichimpulsen ab. In ihrer Gleichförmigkeit und 'Transparenz', die trotz ihres deckenden Auftrags wirkungsmäßig mit ihnen verbunden werden, bilden sie eine Einheit, die, im Gegensatz zu der ursprünglich geschlossenen, dynamischen Wirkungsform, weit und offen wirkt. Sie heben den Blick des Betrachters in eine andere Sphäre, in der er zur Ruhe kommt.

Derart fächert sich der Landschaftsraum bei van Gogh, angeleitet von den Impulskräften der Farbstriche, in einen dynamisch zyklischen und in einen atmosphärisch kosmischen Bereich auf.

Monet: als ein in alle Richtungen ausgedehnt und gleichförmig bewegt erfahrbarer Wasserraum

Es sind mal pastos und mal lasierend aufgetragene und zugleich richtungsbedonte Farbspurimpulse innerhalb eines eng begrenzten Farbspektrums und deren motivischen Werte, die dem Betrachter bei Monet nicht nur den Körperraum, sondern zugleich das Motiv erschließen lassen. Die Impulskraft der Farbspuren leitet den Blick zu ruhigen und ausgeglichenen Bewegungen an. Gleichförmig schlierend und schlängelnd erschließt der Betrachter mit ihnen und ihren motivischen Werten einen ausgedehnten und entgrenzten Wasserraum. Der sanfte Rhythmus, zu dem die Farbspurimpulse anleiten, läßt diesen Raum lebendig bewegt und gleichzeitig durch die unermeßliche Tiefe, die sie ausleuchten, erfüllt erscheinen.

Dabei schlängelt und 'schließt' der Blick des Betrachters in einem endlos erscheinenden Wasserraum, ohne in einen immerwiederkehrenden Rhythmus eingestimmt zu werden, wie bei Cézanne oder van Gogh. Er verliert sich in einem gleichförmigen, lebendigen und zugleich in einem raumgreifenden und raumdehnenden Bewegungsstrom von Farbspurimpulsen. Beide Erfahrungen sorgen dafür, daß der 'Körperraum' unermeßlich weit und ausgedehnt erscheint.

Die in die sem Duktus der Farbfleckenimpulse anklingenden Motivspuren von Wasser, Seerosen, Lianen und/oder Spiegelungen von Weiden verändern ihren Ausdruck. Sie gehören dem, von den Farbspurimpulsen angeregten Bewegungsstrom an. Sie scheinen in ihm auf und verlieren sich auch wieder. Sie fügen sich zu keiner ortbaren Wasserlandschaft. Ohne Bezug zum Land oder Grund des Wassers treiben sie in einem unendlichen Wasserraum, beziehungsweise auf einer unbestimmbar ausgedehnten Wasseroberfläche.

Demnach gehören die verschiedenen Motive diesem in der Seherfahrung sich ausdehnenden und in ständiger Bewegung befindenden Wasserraum an. Als einzelne Motive lassen sich diese nur andeutungsweise greifen und deuten. Sie teilen sich dem Wirkungsraum mit und verschwimmen in ihm: Lianen in Weiden, Weiden in Lianen in Seerosen in Blätter in Wasser Der in der Seherfahrung lebendige Wasserraum erscheint als schlängelnde und schließende, sich ausdehnende und nicht greifbare Masse aus Wasser, Seerosen, Lianen/Weiden, in alle Richtungen ausdehnend und gleichförmig bewegt zugleich.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die jeweiligen rhythmischen, raum- und körperrbildenden Wirkungskräfte der Farbflecken und deren motivischen Werte sich bei Cézanne, van Gogh und Monet in der Bilderfahrung zu einer *sinnvollen Einheit* zusammenschließen. Die ursprüngliche Unvereinbarkeit der formalen/farbigen und motivischen Werte, das heißt der Gegensatz von Form/Farbe und Inhalt verliert hier durch die lebendigen und ausdrucksstarken Erfahrungswerte mit den Wirkungskräften an Bedeutung. Derart wird der virtuelle Körperraum zugleich als virtueller Landschaftsraum erfahrbar. Er erhält Sinn. So vermitteln die Wirkungskräfte und Darstellungswerte der einzelnen Farbflecken in der Seherfahrung einen einheitlichen, lebendig bewegt wirkenden und zugleich charakteristischen virtuellen Landschaftsraum.

2.2.3 Ausdruckswerte der Impulse:

charakterisierende und 'wertende' Kraft

Die charakteristische, rhythmische Kraft der Ausdrucksbewegung und die virtuell räumlich und virtuell körperlich erfahrbare Ausdrucksgestalt, wie sie die Impulskräfte der Farbflecken vermitteln können, gewinnen durch das Hinzuziehen der motivischen Werte der Farbflecken an Sinn: Sie vermitteln in der Seherfahrung einen zusammenhängenden, einheitlichen und ausdrucksstarken virtuellen Landschaftsraum. Der charakteristische Bewegungsduktus der Wirkungskräfte und die aus ihr hervorgehende besondere virtuell räumliche und zugleich virtuell körperliche Ausdrucksgestalt machen jedoch im Zusammenspiel mit den motivischen Werten darüberhinaus deutlich, daß *der Landschaftsraum durch sie nicht nur erfahren, sondern in besonderer Weise charakterisiert und bewertet wird.*

Verantwortlich dafür sind die Erfahrungswerte, die der Betrachter auf der Wirkungsebene mit den Farbfleckimpulsen machen kann. Denn diese können von ihm auf zweierlei Weise ausgewertet werden: Einmal erfährt der Be-

trachter ihre Impulswirkung *unmittelbar*, indem er ihrem Duktus folgt. Betrachtet er jedoch das Produkt dieser Anschauungsleistung, die Ausdrucksgestalt in ihrer virtuellen räumlichen und körperlichen Gestalt, so hat er sich von dem Bewegungsduktus *distanziert*.

Die unmittelbaren Erfahrung des Bewegungsduktus' wird vom Betrachter als *wahr und echt* ausgelegt (weil er erfahren wird), während die aus ihr hervorgehende Gestalt, unabhängig von der zuvor mitvollzogenen Ausdrucksbewegung, *sachlich* beurteilt wird, da der Betrachter ihr nun wie einer Sache gegenübersteht.

Beide Erfahrungen hängen unmittelbar miteinander zusammen. Voraussetzung für die Erfahrung der Ausdrucksgestalt ist die der Ausdrucksbewegung. Der Wechsel der Wahrnehmungsebene (von unmittelbar zu distanziert) charakterisiert ihren Unterschied. Beide Erfahrungsebenen vermitteln entsprechend sehr verschiedene Erfahrungswerte. Diese geben den Bildern von Cézanne, van Gogh und Monet eine weitreichende Bedeutungsdimension. Durch sie wird der virtuell erfahrbare Landschaftsraum in besonderer Weise auslegbar. Dies soll im Weiteren differenziert und aufgezeigt werden.

Cézanne 'arkadisch' anmutende Landschaftserfahrung

Unmittelbar verbunden mit dem ausgeglichenen, ruhigen und harmonischen Bewegungsfluß der Farbfleckenimpulse im Bild von Cézanne erscheint der Landschaftsraum, der in die sem Duktus auflebt, naturhaft-lebendig und unabschließbar. Darüberhinaus wirkt der Duktus der Ausdrucksbewegung in seiner gleichförmigen Ruhe und Ausgeglichenheit würdevoll und ernst. Die eine Erfahrung mit der Ausdrucksbewegung bezieht sich auf das Motiv, die andere auf den Duktus selbst. Demgegenüber zeichnet sich die Ausdrucksgestalt, die aus der Ausdrucksbewegung der Farbfleckenimpulse hervorgeht, durch eine virtuell räumliche und virtuell körperliche Präsenz aus. Denn in ihr scheinen alle Bewegungsimpulse verloren gegangen zu sein. Distanziert von diesen und damit sachlich betrachtet scheint der von ihnen konstituierte Körperraum eine von zahlreichen Farbflecken durchwebte Fülle zu haben. So scheint dessen Gestalt virtuell körperlich 'greifbar' zu sein. Auf diese Weise erscheint der Raum voll.

Beide Erfahrungswerte, sowohl diejenigen, die aus dem unmittelbaren Nachvollziehen der Ausdrucksbewegung hervorgehen als auch diejenigen, die aus der Distanz zu diesem gezogen werden können, werden für die Auslegung des Motivs als Landschaft bedeutsam. So erscheint der Berg, die Montagne Ste.-Victoire, einerseits naturhaft und lebendig, würdevoll und ernst und zu-

gleich 'voll', so daß der Berg einen erhabenen und 'arkadisch' anmutenden Eindruck hinterläßt.

Van Gogh: 'schicksalhaft-getrieben' und 'kosmisch-beruhigt' anmutende Landschaftserfahrung

Der sehr unruhige Bewegungsduktus im Bild von van Gogh wirkt sich entsprechend in ganz anderer Weise auf den von ihnen vermittelten Landschaftsraum aus, als der im Bild von Cézanne. Zunächst dominieren in der Bilderfahrung die springenden, disharmonischen Impulse der Farbstriche. Mit ihnen jagt der Betrachter förmlich in der Seherfahrung durch das Bild. Sie lassen dieses dynamisch, zyklisch und unabschließbar wirken.

Eingebunden in diesen Erfahrungsprozeß mit den Impulskräften der Farbstriche wirkt der über sie und die motivischen Werte vermittelte Landschaftsraum von diesen Impulskräften betroffen. Das bewirtschaftete Land und die darüberziehenden Wolken, die aus diesem mitreißenden Bewegungsduktus entstehen, scheinen in einem geschlossenen, dynamischen und zyklischen Kreislauf auf ewig miteinander verbunden. Der eine Bereich schließt unmittelbar an den anderen an, beziehungsweise geht aus diesem hervor. Ihre Verbindung erscheint ruhe- und ausweglos. Diesem erfahrbaren Bewegungsduktus und damit der Landschaft, die er vermittelt, haftet etwas Schicksalhafteres und Getriebenes an.

Bricht der Betrachter aus diesem Zyklus aus, indem er den blauen, liegenden Farbstrichen in der Himmelszone und den überall im Bild verteilten weißen Farbstrichen und deren Impulswirkung folgt, so beruhigt sich die zuvor erfahrene heftige Ausdrucksbewegung der Farbstrichimpulse. Gleichzeitig hebt der Betrachter mit ihnen in der Seherfahrung in eine andere Sphäre ab, da mit diesen Impulsen vor allem atmosphärische Landschaftswerte verbunden werden. Dieser von dem umtriebenen Land weit entfernt wirkende kosmische Bereich wirkt, im Gegensatz zum ersten Erfahrungsraum, friedvoll und beruhigt.

Die gegensätzlichen Erfahrungen mit der Impulswirkung der Ausdrucksbewegung spiegeln sich in der virtuellen räumlichen und körperlichen Ausdrucksform des Landschaftsraumes wieder: Sachlich gesehen erscheint die Ebene bei Auvers hier (vor dem Hintergrund der ausweglos treibenden Dynamik der Farbstrichimpulse) kreisförmig und geschlossen, und dann wieder (unter dem Einfluß der ausgeglichenen und ruhigen Ausdrucksbewegung) weit und offen. Im ersteren Fall kann diese als ein dem Schicksal ausgeliefertes Land interpretiert werden, in dem die Naturgewalten ungehindert wirken und

im zweiten Fall dem entgegen als ein von diesen unberührtes Land, welches von 'höheren' Kräften bestimmt wird.

Monet: "unendlich" ausgedehnte, 'kosmisch' anmutende Landschaftserfahrung

Im Bewegungsfluß hingegen, wie ihn die Farbspurimpulse von Monets Bild die "Seerosen" anregen, treibt der Betrachter in der Seherfahrung ohne Ende gleichförmig fließend dahin. Gleichzeitig vermittelt dieser unendlich schließende und schlängelnde Duktus und die Formen, die daraus immer wieder hervortreten, den Eindruck, daß in dieser Bewegung eine schöpferische Urkraft liegt. Unabhängig und da mit distanziert von dem Bewegungsfluß erscheint dem Betrachter die Ausdrucksgestalt des davon gekennzeichneten Wasserraumes in alle Richtungen ausgedehnt, als eine virtuelle räumlich und zugleich virtuelle körperlich präsente, "unendlich" ausgedehnte kosmische Gestalt.

Zusammenfassend zu Cézanne, van Gogh und Monet zeigt sich, daß sowohl die über die unmittelbare Seherfahrung erfahrenen Ausdrucksbewegungen als auch die in Distanz zu ihnen wahrnehmbaren virtuellen räumlichen und körperlichen Ausdrucksgestalten charakteristische *Ausdruckswerte* vermitteln können. Diese harmonisieren mit den Motiven, mit denen sich die Künstler auseinandersetzen. Auf diese Weise kann nicht nur ein Stück Natur, ein Berg beziehungsweise die "Montagne Ste.-Victoire" von Cézanne, ein bewirtschaftetes Land, die "Ebene bei Auvers" von van Gogh und eine ruhig-bewegte Wasserfläche, die "Seerosen" von Monet, als ein einheitliches Ganzes erfahrbar werden, sondern dieses erscheint zugleich in besonderer Weise charakterisiert und bewertet.

2.3 Zusammenfassung und Schlußfolgerungen

2.3.1 Zur Logik im Bildaufbau, beziehungsweise zur konstitutiven Funktion der Wirkungskräfte

Die Analyse von Motiv, Raum/Körper und Komposition der Bilder von Cézanne, van Gogh und Monet hat gezeigt, daß es vor allem die einzeln aufgetragenen Farbflecken sind - genauer Farbflecken bei Cézanne, Farbstriche bei van Gogh und Farbspuren bei Monet - aus denen die Bilder aufgebaut

sind. Daneben spielte auch hier, wie die Analyse ferner zeigte, die Wahl und Stellung der Motive eine entscheidende Rolle für den Bildaufbau. Denn die Reduktion auf wenige Motive und deren Verhältnis zur Horizontlinie oder zu keiner, wie im Fall von Monet, begünstigt den Umschlag von der motivischen zur formalen und farbigen Betrachtungsweise. Doch insbesondere die Möglichkeit, die Farbflecken unabhängig vom Motiv wahrzunehmen, sorgt für Irritationen bezüglich des Verhältnisses von Farbe/Form und Inhalt, die soweit reichen, daß der Bildsinn selbst in Frage steht.

Unter diesen Bildbedingungen gewinnt die Wahrnehmung des Betrachters an Bedeutung. Denn der Wechsel zwischen den im einzelnen bedeutungslos erscheinenden formalen und farbigen Werten der Farbflecken und ihren motivischen Werten, die sie im Kontext haben, löste ein Alternieren der Wahrnehmung zwischen deren Nah- und Fernwirkung aus. Gleichzeitig macht dieser Wechsel auf eine dritte Wahrnehmungsmöglichkeit der Farbflecken aufmerksam: auf deren *Wirkungskräfte*.

Mit dem Wechsel zwischen der Nah- und Fernsicht der Farbflecken können sich dem Betrachter so deren *virtuelle räumliche, körperliche, rhythmische und ergänzend motivisch bedeutsame Werte* eröffnen: Im einzelnen ergeben sich die virtuellen räumlichen Werte daraus, daß große, deckende Fleckformen und kräftige, dunkle Farbtöne tendenziell näher erscheinen als kleine, transparent aufgetragene und zarte, helle Farbflecken. Rücken diese auf unterschiedliche Weise ortbaren Farbflecken zusammen und ballen sich zu einer Form, so nehmen sie damit zugleich eine virtuell körperlich erfahrbare Gestalt an. Darüberhinaus vermitteln die individuelle Form, Größe, Auftragsweise und Richtung der Fleckformen und die wechselnden Farbtöne im Zusammenspiel rhythmische Werte, so daß die Bildgestalten nicht nur virtuell räumlich und virtuell körperlich präsent, sondern ergänzend in einer spannungsreichen, dynamischen und zugleich rhythmischen Wechselwirkung erfahren werden. Diese rhythmischen Werte charakterisieren und werten das Bildgefüge durch ihre je spezifische Wirkungsweise. Werden die motivischen Werte der Farbflecken miteinbezogen, so bekommen die virtuellen und in charakteristischer Weise lebendig erfahrbaren Bildgestalten Sinn.

Diese Wirkungskräfte können jedoch nicht, wie gewohnt, im gegenständlich-abbildlichen Sinn gesehen und gedeutet werden, sondern überwiegend 'nur' *sehend erfahren* werden. Das heißt, daß zuvor im Detail als unklar erkannte Motiv wird durch die Erfahrung mit den Wirkungskräften nicht plötzlich deutlicher, es gewinnt 'nur' eine einheitliche und darüberhinaus sinnvolle, virtuell räumlich, körperlich und rhythmisch geprägte Ausdrucksgestalt.

Grundlage für diese Wirkungsweise der Farbflecken ist, so legt es die Seherfahrung nahe, daß jeder Farbfleck bei Cézanne, jeder Farbstrich bei van Gogh und jede Farbspur bei Monet einen individuellen *Energiewert* hat. Der Energiewert ist sowohl von der Fleckform, der Auftragsweise als auch vom Farbton des Farbflecks abhängig. Das heißt, die individuelle Erscheinungsweise der Farbflecken bestimmt das ihm je eigene *energetische Potential*. Dieses Potential erweist sich durch den einmal gesetzten und da mit vom Wert her festgelegten Farbfleck als konstant. Es hat einen ihm je eigenen, konkreten und für den Betrachter erfahrbaren *Impulswert*, von dem eine bestimmte *Impulskraft* ausgeht. *Diese Impulskraft ist als eine Form der Kraftwirkung zu verstehen, die als energetisches Potential in den individuell gegebenen Farbflecken liegt und deren Wert vom Wirkungsspektrums der Farbtöne, Fleckformen und der Auftragsweise betimmt wird.* Sie leitet die Blickbewegung des Betrachters an. Nacheinander, von der virtuell räumlich, körperlich und rhythmisch wirksamen Impulskraft der Farbflecken geführt, erschließt sich dem Betrachter so der jeweilige Raum und die Körper als zusammenhängender *virtueller 'Körperraum'*. Die motivischen Werte der Farbflecken geben diesem auf den Impulskräften der Farbflecken beruhenden *Wirkungszusammenhang* des Bildes Sinn.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß die unmittelbare Seherfahrung mit den Wirkungskräften es erlaubt, das Bild als ein zusammenhängendes Ganzes wahrzunehmen. Denn die Impulskraft, die von dem energetischen Potential der Farbflecken ausgeht, erweist sich hier, wie sich zeigt, in dreierlei Hinsicht als *bildkonstitutive Kraft*: (1.) als *einheits- und zugleich sinnstiftende*, indem sie die Gegensätze der formalen, farbigen und motivischen Eigenschaften der Farbflecken überwindet, (2.) als *raum- und körperbildende*, indem sie den Raum und die Körper erst hervorbringt und (3.) als *charakterisierende und wertende Kraft*, indem sie sich dynamisch und zugleich rhythmisch entfaltet und derart das aus ihr hervorgehende Raum- und Körperbild prägt.

Vor dem Hintergrund dieser weitreichenden Seherfahrungen mit dem energetischen Potential, beziehungsweise den Impulskräften der Farbflecken von Cézanne, van Gogh und Monet, kann das Bild, das unter diesen Bedingungen hervorgeht, als ein *energetisches System* bezeichnet werden. Diese Bestimmung wird durch den auf der Logik der Wirkungskräfte der Farbflecken beruhenden virtuell räumlichen, körperlichen, rhythmischen und ergänzend motivischen Bildzusammenhang nahegelegt. Demnach beruht das *'Bild als ein energetisches System'* auf der Einheit des Betrachters mit den Impulskräften der Farbflecken und dem daraus hervorgehenden Bildzusammenhang.

2.3.2 Zur Erfahrung der Landschaft, beziehungsweise zur sinnstiftenden Funktion der Wirkungskräfte

Unter diesen veränderten Bildbedingungen, wie sie die Seherfahrung mit den Impulskräften der Farbflecken bei Cézanne, van Gogh und Monet auslösen, verändert sich auch der Bildinhalt: die Landschaftsmotive.

Die Differenz von Farbe/Form und Inhalt, wie sie durch den Gegensatz der formalen und farbigen zu den motivischen Werten der Farbflecken zum Ausdruck kommt und die sich im Wahrnehmungverhalten widerspiegelt, ist, wie die Analyse hinsichtlich Motiv, Raum/Körper und Motiv zeigte, ursprünglich verantwortlich für die Irritationen in gegenständlich-abbildlicher, beziehungsweise motivischer Hinsicht. Doch selbst dann, wenn die formalen und farbigen Eigenschaften der Farbflecken den motivischen untergeordnet werden, wie dies ansatzweise durch körpermodellierende und perspektivische Maßnahmen und durch eine zum Teil auffällige Lichtschattenverteilung geschieht, so geht daraus doch kein einheitliches und motivisch stimmiges Bild hervor. Im Gegenteil, es zeigte sich, daß dadurch die Unstimmigkeiten teilweise noch verstärkt werden.

Das Wahrnehmen und Nachvollziehen der Wirkungskräfte der Farbflecken hingegen ermöglicht, daß diese Kluft zwischen Farbe/Form und Inhalt überwunden werden kann. Und das, obwohl die Bilder motivisch gesehen nicht klarer werden. Vielmehr entsteht in der Seherfahrung mit den Impulskräften der Farbflecken im Bild von Cézanne, der Farbstriche im Bild von van Gogh und der Farbspuren im Bild von Monet ein lebendiger, einheitlicher und charakteristischer Bildeindruck. Dieser Bildeindruck baut auf den virtuell räumlich, körperlich und rhythmisch wirksamen Impulskräften der Farbflecken auf. Sie begründen das Bild als Wirkungszusammenhang. Durch sie entsteht ein als lebendig erfahrbarer und zugleich zusammenhängender und charakteristischer virtueller 'Körperaum'. Dieser wird entscheidend über die motivischen Werte beeinflußt, die wie die formalen und farbigen nach wie vor mit den Farbflecken verbunden werden.

Durch das Zusammenspiel der motivischen Werte und der Impulswirkung der Farbflecken verändert sich nicht nur der Raum- und Körperausdruck, sondern auch der Ausdruck des Motivs. Das heißt, die zuvor erfahrene Ausdrucksbewegung und Ausdrucksgestalt der Impulskräfte gewinnt über die motivischen Werte der Farbflecken an Bedeutung, beziehungsweise das nach wie vor nur ansatzweise erkennbare Motiv erscheint dadurch in einem lebendigen, stimmigen und einheitlichen Zusammenhang und wird dadurch in besonderer Weise charakterisiert.

Im Fall von Cézannes Bild erscheint der Berg, die Montagne Ste.-Victoire, den die motivischen Werte der Farbflecken erkennbar werden lassen, in der unmittelbaren Seherfahrung mit den Impulskräften der Farbflecken naturhaft-lebendig und zugleich würdevoll und ernst. Distanziert davon erscheint der von ihnen konstituierte virtuelle Körperraum 'voll'. Gleichzeitig rücken diese Erfahrungen das zentrale Motiv, den Berg in die Dimension des Arkadischen, beziehungsweise des Paradiesischen.

Auch der Eindruck, daß dem bewirtschafteten Land, der "Ebene bei Auvers" von van Gogh, etwas Schicksalhafteres und Getriebenes und zugleich dem entgegengesetzt etwas Friedvolles und Beruhigtes anhaftet, wird über die Seherfahrung mit den Wirkungskräften der Farbstrichimpulse vermittelt. Aus der von ihnen vermittelten charakteristischen Ausdrucksbewegung heraus erscheint der virtuelle 'Körperraum' einerseits in seiner kreisförmigen Geschlossenheit gefangen und andererseits in seiner Offenheit und Weite frei. Er gewinnt eine charakteristische Ausdrucksgestalt.

Auch das unendlich-bewegte, in alle Richtungen treibende und schlierende Wasser eines Seerosenteiches im Bild von Monet wird im Bewegungsstrom mit den Farbstrichimpulsen unmittelbar als schöpferische Kraft erfahrbar und ist in seiner Ausdrucksgestalt als scheinbar unbegrenzter, ins Kosmische geweiteter 'Wasserraum' präsent.

Die von den Künstlern dargestellten Naturmotive, der Berg, das bewirtschaftete Land und das Wasser werden durch die Ausdrucksbewegung der Impulskräfte der Farbflecken in besonderer Weise charakterisiert und bewertet. Damit wird zugleich die daraus jeweils hervorgehende Ausdrucksgestalt als ein charakteristisches, zusammenhängendes Ganzes erfahrbar.

Durch die Impulskräfte der Farbflecken, beziehungsweise in der Seherfahrung wird so das Besondere eines Aspektes der Natur, wie es der Künstler gesehen hat, erfahrbar. Bei näherer Betrachtung erweist sich dieses Besondere als *das je spezifische 'Naturhafte', als das Wesen eines Aspektes der Natur*: eines Berges, eines bewirtschafteten Landes und eines stehenden Gewässers. Dieses Spezifische der Natur, sein Wesen, wird in zweierlei Weise deutlich: (1.) Im Prozeß der Wahrnehmung wird es in charakteristischer Weise lebendig und bewegt erfahren und (2.) in der aus diesem Prozeß hervorgehenden Ausdrucksgestalt als ein ebenso charakteristisches, zusammenhängendes Ganzes wahrgenommen. Damit wird über die Seherfahrung, beziehungsweise über die auf den konstitutiven Kräften des energetischen Potentials beruhenden Logik im Bildaufbau und mittels der wiedererkennbaren motivischen Werte der Farbflecken weniger ein Ausschnitt der Natur vorgestellt, *als ein Aspekt der Natur in seiner Eigenart, beziehungsweise in seinem*

Wesen sowohl als ein sich entfaltender ('werdender') als auch als ein prä-senter ('seiender') erfahrbar gemacht.

Doch nicht nur als Aspekte der Natur gewinnen der Berg, das bewirtschaftete Land und das stehende Wasser in der Seherfahrung einen in zweierlei Hinsicht differenzierbaren und das Wesen dieses Aspektes treffenden eigenen Ausdruck und Charakter, sondern darüberhinaus auch als konkret lokalisierbare Motive, sofern diese überhaupt lokalisiert werden können. Eine lebendige Naturhaftigkeit, Würde und Ernst und darüberhinaus etwas Arkadisches haftet so gesehen nicht nur dem gemalten Berg an, sondern wird durch die konkrete Zuordnung - die Cézanne vorgenommen hat, indem er den Berg benannte - zum charakteristischen Ausdruck eines Berges, der Montagne Ste.-Victoire als geologischer Gegebenheit in Südfrankreich, der Provence. Auch die Erfahrung, daß dem bewirtschafteten Land, wie es van Gogh dargestellt hat, sowohl etwas Schicksalhaftes und Getriebenes als auch etwas Beruhigtes und Friedvolles, beziehungsweise im Kreisförmigen und Geschlossenen etwas Gefangenes, Beengtes und dem entgegengesetzt zugleich im Offenen und Weiten etwas Befreites und Erhabens anhaftet, läßt sich ebenso dem von van Gogh gewählten Naturvorbild, der Ebene bei Auvers in Frankreich, als festen Bezugsort zuordnen.

Daß diese Sichtweise der landschaftlichen Gegebenheiten bei Auvers vom Künstler in einer ihm eigenen Weise gesehen und umgesetzt wurde, ist offensichtlich. Hier, wie im Bild von Cézanne wird deutlich, daß es die individuelle Sichtweise der Künstler sowohl vom Wesen eines Aspektes der Natur ist als auch von einem konkret lokalisierbaren Motiv, die über die Impulskräfte der Farbflecken dem Betrachter unmittelbar zur Erfahrung gebracht werden.

In ähnlicher Weise lassen sich auch die Erfahrungen mit dem Bild Monets deuten. Durch die Seherfahrung wird einerseits sowohl der wesensmäßig vom Künstler mit diesem Aspekt der Natur verbundene Ausdruck, seine ruhig-bewegte, schöpferische Kraft erfahrbar als auch seine scheinbar unendlich ausgedehnte, kosmische Gestalt im Bild präsent und andererseits, durch den Titel angegeben, ein 'realer' Seerosenteich als konkret faßbares Motiv in besonderer Weise charakterisiert. Daß dieser Teich nicht nur im Garten von Monet in Giverny liegen muß, sondern überall sein kann, wird durch die Offenheit des Titels und der Motive im Bild klar.

Auf diese Weise vermittelt die Seherfahrung mit den Impulskräften der Farbflecken - um dies zusammenfassend festzuhalten - eine je spezifische Ausdrucksbewegung und charakteristische Ausdrucksgestalt, in denen, gemäß der Sichtweise der Künstler, sowohl das Wesen eines Aspektes der Natur als

'werdende' und 'seiende' Natur erfahrbar als auch das Einzigartige eines konkreten Ausschnitts der Natur deutlich wird. Die Vorstellung einer 'Ganzen Natur', die sich in der Wiedergabe eines Ausschnitts der Natur wieder spiegelt und gemäß dieser Definition als Landschaft bezeichnet werden kann, erfolgt hier nur in der Seherfahrung. Das soll an späterer Stelle nochmals eigens thematisiert werden. Formal und farblich und gegenständlich-abbildlich betrachtet besteht hingegen kein einheitlicher Landschaftseindruck, wie es die zuvor durchgeführte Analyse aufzeigte. Der vom Künstler gesehene und ins Bild umgesetzte Aspekt der Natur wird hier *erst in der Seherfahrung als Landschaft* gegenwärtig.

2.3.3 Zur Wirkungseinheit von Bild und Betrachter, beziehungsweise zur betrachteraktivierenden Funktion der Wirkungskräfte

Im Prozeß der Wahrnehmung erscheint das Bild als Wirkungszusammenhang lebendig und bewegt. In ihm werden die Impulskräfte der Farbflecken freigesetzt und als eine charakteristische Ausdrucksbewegung erfahren. Die Ausdrucksgestalt, die daraus hervorgeht und in der Distanz zum Bewegungsfluß der Impulskräfte der Farbflecken wahrgenommen wird, erscheint dagegen als ein zusammenhängendes Ganzes präsent.

Auf der ersten Wahrnehmungsebene erfährt der Betrachter sich selbst unmittelbar mit der rhythmisch wirksamen Kraft des energetischen Potentials der Farbflecken verbunden. Angeleitet von ihren Impulswerten 'durchmißt' er in maßvollen Schritten den Wirkungsraum im Bild von Cézanne. Die gleichförmig und harmonisch aufeinander abgestimmte Farbfleckenimpulsfolge leitet ihn dazu an. Einerseits getrieben und gejagt und andererseits friedvoll-beruhigt wird der Betrachter dagegen durch das Bildgefüge von van Gogh eher gezogen als geleitet. Die disharmonischen und zugleich mit einem Richtungswert versehenen Farbstrichimpulse veranlassen, wie sich zeigte, zu diesen unterschiedlichen Ausdrucksbewegungen. Schlierend und schlängelnd bewegt sich der Betrachter schließlich durch den von den Farbstrichimpulsen angeleiteten 'Wasserraum' im Bild von Monet.

Im Gegensatz zu der Unmittelbarkeit, mit der die rhythmisch wirksamen Impulskräfte der Farbflecken vom Betrachtenden auf dieser ersten Wahrnehmungsebene erfahren werden können, ist die zweite Wahrnehmungsebene, in der sich der Betrachtende in gewisser Weise von der einbindenden, rhythmischen Impulskraft der Farbflecken distanziert, eher von einer 'nüchternen' Sachlichkeit geprägt. Als davon distanzierter, statt als unmittelbar Erfahrender nimmt dieser nun die virtuell räumlich und virtuell körperlich erfahrbare

und darüberhinaus motivisch bedeutsame Ausdrucksgestalt, die aus der Ausdrucksbewegung der Farbfleckenimpulse hervorgeht, wahr. Vor dem Hintergrund des zuvor Erfahrenen erscheint diese nun als ein zusammenhängendes und charakteristisches Ganzes präsent.

Die Ausdrucksbewegung und damit die Ausdrucksgestalt der Bilder können vom Betrachter jedoch nur erfahren werden, wenn dieser sich weder an der Form, Größe oder Bedeutung der Gegenstände orientiert noch an den einzeln aufgetragenen Farbflecken, sondern wenn dieser sich für das energetische Potential dieser Farbflecken öffnet. *Der Standort, den der Betrachter hier gegenüber dem Bild einnehmen kann, wechselt dabei mit jedem neuen Impulswert und ist somit nicht an einem Punkt außerhalb des Bildes festzumachen, sondern relativ zu diesem jeweiligen Wert des energetischen Potentials der Farbflecken zu sehen.* Dadurch, daß der Betrachter ihrer Impulswirkung nachfolgt und diese entsprechend räumlich und körperlich umsetzt, entsteht nicht nur eine unmittelbare Nähe zum Bild, der Betrachter erfährt sich vielmehr in einer *Einheit* mit diesem. Das heißt, abhängig von dem aktiven, nachvollziehenden, beziehungsweise zuerst die Wirkungskräfte freisetzenden und dann nachvollziehenden Wahrnehmungsverhalten des Betrachters konstituiert sich das Bild erst in der Seherfahrung als ein Wirkungsszusammenhang. *Bild und Betrachter bilden hier in der Seherfahrung eine 'Wirkungseinheit'. Diese rührt zum einen von einer unmittelbaren Erfahrung mit den Impulskräften der Farbflecken her und zum anderen von einer gewissen Distanz zu diesen.*

In dieser Wirkungseinheit mit dem Bild erweisen sich die Erfahrungswerte, die der Betrachter mit den Impulskräften der Farbflecken sammelt, nicht nur für den Raum, die Körper und den Inhalt des Bildes, den jeweiligen Aspekt der Natur, wie er über die motivischen Werte vermittelt wird, als bedeutsam, sondern auch für den Betrachtenden selbst. Im Folgenden soll auch diesem letzten Aspekt näher nachgegangen werden.

Im einzelnen zeigt sich, daß die zu einer konkreten rhythmischen, räumlichen und körperlichen Erfahrung anleitenden Impulskräfte der Farbflecken die Natur im Bild nicht nur naturhaft-lebendig und in einem ständigen Werden und Vergehen erscheinen lassen, sondern daß der spezifische Aspekt der Natur durch die charakteristische Ausdrucksbewegung wesensmäßig charakterisiert wird. Ein Aspekt der Natur (der Berg, das stehende Gewässer und das bewirtschaftete Land) wird so im Prozeß des Sehens in seiner jeweiligen Eigenart erfahrbar und zwar so, wie dieser von Cézanne, van Gogh und Monet zuvor wahrgenommen wurde. Darüberhinaus wirken sich diese je spezifischen Erfahrungswerte mit den Impulskräften der Farbflecken auch auf den

Betrachter als denjenigen aus, der diese freisetzt, beziehungsweise auslöst und nachvollzieht.

Gibt sich der Betrachter dem maßvollen, rhythmischen und zugleich würdevollen und ernsten Spiel der Farbfleckenimpulse im Bild von Cézanne hin, so erfährt der Betrachter das Motiv, die Montagne Ste.-Victoire und sich selbst als denjenigen, der diese Impulse erfährt, in ebensolcher Weise bewegt. Im Zusammenhang mit dem Motiv gewinnen diese Erfahrungswerte einen konkreten Ausdruck. Sie verleihen der Ausdrucksgestalt und dem Motiv: dem Berg einen arkadischen, beziehungsweise paradiesischen Ausdruck. Nicht durch räumliche, körperliche, motivische und kompositorische Maßnahmen im klassischen Sinn, die die zuvor durchgeführte Analyse als uneinheitlich herausstellte, sondern durch das Erfahren der Wirkungskräfte der Farbflecken erfährt der Betrachter das Motiv als arkadisch.

Eine ähnliche Erfahrung kann der Betrachter mit dem Bild von van Gogh machen. Im Bewegungssog, den die Farbstrichimpulse auslösen, treibt der Wahrnehmende als Nachvollziehender mit. Von einem Farbstrich zum anderen wechselnd kommt er durch ihre Impulskräfte nicht zur Ruhe. Dieser von den Impulskräften der Farbstriche angeleitete Bewegungszug wirkt in seinem ewigen Kreisen auf ein Zukünftiges, Unbekanntes, Gesuchtes und vergeblich Ersehntes hin ausgerichtet, dem der Körperraum, beziehungsweise die Natur, die daraus hervorgeht als auch der Betrachter als derjenige, der diesen erfährt, schicksalhaft ergeben und ausgeliefert scheint. Bricht der Betrachter aus diesem Bewegungskarusell aus, indem er den ausgeglichenen und ruhigen Impulskräften der vor allem weißen Farbstriche des erweiterten, zweiten Erfahrungsraumes folgt, so wechselt der Erfahrungswert, der dadurch vermittelt wird. Der Betrachter erfährt dann sowohl sich als auch den Landschaftsraum von diesen treibenden Kräften erlöst und 'erhaben'. Auch diesem Aspekt des Erhabenen soll, wie dem der Landschaft, an späterer Stelle nochmals nachgegangen werden.

In dem Schlieren und Schlängeln, Gleiten und Strömen des Wassers, was durch die Erfahrung mit den Farbstrichimpulsen im Bild von Monet vermittelt wird, erfährt sich der Betrachtende als aktiv Sehender, beziehungsweise Erfahrender dagegen in einer ursprünglichen, schöpferischen und tätigen Einheit mit der Welt. Denn aus seiner Seherfahrung geht diese Welt hervor. Die Erfahrungswerte, die diese Farbspurimpulse auslösen, sind von einem ruhigen und kraftvollen, unendlich wirkenden Rhythmus geprägt, der sich sowohl auf das Motiv, den Wasserraum, auswirkt, so daß dieser von einer kosmischen und zugleich schöpferischen Urkraft geprägt erscheint, als auch

auf den Betrachter, der sich in einer ebensolchen Wahrnehmungstätigkeit begriffen sieht.

Vor dem Hintergrund dieser unterschiedlichen Erfahrungswerte mit der Ausdrucksbewegung lassen sich diese in zweierlei Hinsicht differenzieren: (1.) als *Ausdruckswerte*, die sich auf die aus der Ausdrucksbewegung hervorgehende Ausdrucksgestalt, beziehungsweise den Körperraum und damit auf das Motiv, den Aspekt der Natur auswirken und (2.) als *Stimmungswerte*, die im Betrachtenden selbst nachwirken. Im Zusammenhang mit der Diskussion um die Landschaft, gewinnt dieser Aspekt, wie sich zeigen wird, an Bedeutung.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß neben den formalen und farbigen und motivischen Werten der Farbflecken deren energetisches Potential, beziehungsweise deren Impulswerte eine entscheidende Bedeutung für das Bildverständnis von Cézanne, van Gogh und Monet gewinnen. Statt diese im abbildlich-gegenständlichen Sinn zu sehen, können sie nur sehend erfahren werden. Die Erfahrung mit ihren Impulskräften wirkt sich als Ausdrucks- und Stimmungswert sowohl auf die von ihnen konstituierte Ausdrucksgestalt, beziehungsweise auf das Motiv aus, als auch auf den Betrachter.

Damit hat sich sowohl (1.) die Vorstellung vom Bild verändert, das sich hier als ein energetisches System erweist, als auch (2.) die Vorstellung vom Motiv als Landschaft, das sich hier erst in der Seherfahrung eröffnet und (3.) die Vorstellung von der Funktion des Betrachters, der hier nicht nur als ein gegenständlich Sehender, sondern als ein sehend Erfahrender herausstellt und damit eine neue Rolle übernimmt. Auf dieser hier herausgearbeiteten Grundlage muß die Ästhetik, das heißt das Wahrnehmen dieser Bilder, in neuer Weise beurteilt werden. Vor dem Hintergrund des oben ausgeführten erweist sie sich als eine *Kategorie der Erfahrung und der Erkenntnis*. Und zwar insofern, daß die Ästhetik hier als die Bedingung der Möglichkeit dafür anzusehen ist, diese Bilder als bedeutungsvolle Wirkungszusammenhänge zu erfahren, mittels derer der Umbau aus der Distanz zu einer Einheit mit dem Bild erfolgen kann und darauf aufbauend ein sinnvoller und ausdrucksstarker Bildzusammenhang hergestellt werden kann. Ein Bildzusammenhang, der sich zuvor in rein formaler und farbiger und abbildlich-gegenständlicher Hinsicht als fragwürdig erwies.

III GENESE DER ABSTRAKTION:
VOM WANDEL IN DER AUFFASSUNG VON BILD UND INHALT SOWIE DER FUNKTION DES
BETRACHTERS

III GENESE DER ABSTRAKTION:
*Vom Wandel in der Auffassung von Bild und Inhalt sowie der Funkti-
on des Betrachters*

1 Von der Transformation der Bildauffassung:
Das Bild als ein "energetisches System"

Warum wird im 20. Jahrhundert nicht länger gegenständlich, sondern abstrakt gemalt? In dieser Frage äußert sich ein Wandel in der Auffassung vom Bild, der an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert vorbereitet wurde. Cézanne, van Gogh und Monet gelten als entscheidende Wegbereiter dafür. Warum? Die hier aufgestellte These vom Bild als einem energetischen System kann darauf eine mögliche Antwort geben.

Für die Formulierung dieser These erwies sich die in der kunsthistorischen Forschung zu Cézanne und Monet, dagegen weniger zu van Gogh geführte Diskussion zur Differenz von Farbe und Form, beziehungsweise der Gestaltung zum Inhalt als richtungweisend. Diese Diskussion lenkte das Augenmerk auf die Farbflecken und darauf, in welchem Verhältnis diese zum Inhalt stehen. Gleichzeitig eröffnete sie die Frage nach der Funktion des Betrachters.

Kann mit Hilfe der Farbflecken eine Logik im Bildaufbau hergestellt werden und wenn ja, welche Rolle übernimmt dabei der Betrachter? Diese Fragen nach der Beziehung der Bildstruktur zum Bildinhalt und zum Betrachter wurden für die Bestimmung des Bildes von Cézanne, van Gogh und von Monet als ein energetisches System wesentlich.

Gerade die Forschungsbeiträge zu den späten Landschaftsbildern von Cézanne zeigten, daß in ihnen von Anbeginn an beide Fragehorizonte, die nach der Logik im Bildaufbau und die nach der Funktion des Betrachters lebendig sind: Meier-Graefe (1922), Novotny (1938), Badt (1956), Dittmann (1961), Strauß (1978), Brion-Guerry (1978/1950) und schließlich Liegl (1992) beschäftigten sich schwerpunktmäßig mit dem Verhältnis der Bildstruktur zum Bildinhalt, während Tolnai (1911), Fry (1927), Raphael (1948), Imdahl (1974), Boehm (1988) und Lehmann (1991) daneben auf den Anteil des Betrachters verwiesen.

Gemessen an der umfangreichen Zahl der Forschungsbeiträge zu Sinn und Bedeutung der Werke van Goghs, spielte in der Besprechung seiner Werke, wie sich zeigte, bisher die Frage nach dem Verhältnis der Bildstruktur zum Bildinhalt eine untergeordnete Rolle. Vor allem Buchmann (1948), Badt

(1961) und Arnold (1973) widmeten sich diesem Zusammenhang. Einzig Bockemühl (1987) bezog - jedoch nur in einem sehr kurzen Beitrag - den Betrachter mit ein.

Im Fall von Claude Monet sieht die Situation dagegen ganz anders aus. Bis Mitte der 70er Jahre beschäftigte die Forschung zu den späten Seerosenbildern fast ausschließlich die Frage nach dem Verhältnis der Bildstruktur zum Bildinhalt. Erst danach wurde die Frage nach der Funktion des Betrachters mit in die Diskussion einbezogen. Vor allem Maurer (1975), Henle (1978), Sagner-Düchting (1985), Boehm (1986 und 1988) und Schuck (1992) beschäftigten sich mit diesem Zusammenhang.

Daß beide Fragehorizonte, die nach der Logik im Bildaufbau und die nach der Funktion des Betrachters, zusammengehören, darauf machten vor allem Imdahl, Boehm, Bockemühl, Dittmann und Kemp aufmerksam. Ihre Ansätze haben einen, wie der Forschungsbericht zur Frage nach der Bildvalenz weiterführend zeigte, weit über den historisch gesteckten Rahmen hinausgehenden grundsätzlichen Charakter. Historisch gesehen sind es jedoch vor allem Jantzen und Kandinsky, die für die hier erfolgte Auslegung der Farbflecken als Wirkungskräfte den Grundstein legten.

In unterschiedlicher Weise regten diese Autoren dazu an, anzunehmen, daß die Farbflecken nicht nur formal, farbig und motivisch zu verstehen sind, sondern daß in den Farbflecken ein energetisches Potential ruht, deren Impulskräfte von einem für sie offenen Wahrnehmungsverhalten freigesetzt und erfahren werden kann. Auf dieser Annahme baut die These vom Bild als einem energetischen System auf.

Die Transformation der Bildauffassung kann schließlich darin gesehen werden, daß sowohl der Betrachter als auch die Farbflecken eine veränderte Aufgabe übernehmen. Demnach erschließt sich dem Betrachter der hier angenommene Bildsinn nur dann, wenn er die Farbflecken nicht nur formal, farbig und gegenständlich-begrifflich deutet, sondern deren Wirkungskräfte freisetzt und vollzieht. Auf diese Weise kann der Betrachter einen Bildsinn erfahren, der womöglich, wie im Forschungsbericht zu Cézanne, van Gogh und Monet deutlich wurde, ansonsten weiterhin fragwürdig bleibt.

Um diesen Wandel in der Bildauffassung darzulegen, sollen die dafür grundlegenden Positionen der Autoren aus dem Forschungsbericht herausgezogen und gesondert vorgestellt werden. Daran anschließend kann eine Abgrenzung und Weiterführung der Gedanken erfolgen.

Max Imdahl

Richtungsweisend dafür, daß sich die Auffassung vom Bild an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert verändert hat, ist der Ansatz von Max Imdahl. Er stellte 1974 im Zusammenhang mit Cézanne erstmals ein "sehendes Sehen" im Gegensatz zu einem "wiedererkennenden Sehen" heraus, mit dem das Bild anschaulich statt abbildlich-gegenständlich gesehen werden kann.¹¹⁵

Auf die Frage, wie dieses Sehen erfolgt, verwies Imdahl auf das "Realisationsvermögen eines autonom gewordenen Auges" und auf die "Ordnungskraft der (begriffsblinden) Sinne".¹¹⁶ Die Gestaltung spielte, wie der ausführliche Forschungsbericht offenlegte, bei Imdahl nur eine untergeordnete Rolle und zwar insofern, als sie "verfahrensrelevant im Sinne von operationalen Elementen" geschieht. Ihr obliegt, wie es Imdahl am Beispiel von Cézanne herausarbeitete, die Aufgabe, das "systemlose Material der "plans" oder "taches" nach den autonomen Gesetzen des nur sehenden Sehens zu systematisieren".¹¹⁷

Doch wie sieht dieses "System", das heißt die "koloristische Konstruktion" bei Cézanne (und ergänzend die "Farbdiffusionen" bei Monet¹¹⁸) aus, nachdem die "plans" und "taches" organisiert werden? Und welche Voraussetzungen müssen die malerischen Mittel, mit denen die "plans" und "taches" bildnerisch umgesetzt werden, erfüllen, um von den "autonomen Gesetzen des nur sehenden Sehens" eingelöst werden zu können?

Die vorliegende Arbeit knüpfte an diese noch offenen Fragen an. Wie "systematisieren" Cézanne, van Gogh und Monet ihre visuellen Eindrücke vom Naturvorbild, so daß sie den Betrachter zu einem "sehenden" statt "wiedererkennenden Sehen" veranlassen? Welche Voraussetzungen müssen die bildnerischen Mittel erfüllen, um in solcher Weise vom Betrachter erfahren wer-

¹¹⁵vgl. hierzu Max Imdahl, in: Cézanne, Braque, Picasso, ... , S. 325-365, und die Ausführungen im Forschungsbericht, Kapitel I.2.2.2.

¹¹⁶ebd., S. 332 und vgl. hierzu ergänzend, S. 347: "Im Falle Cézannes ist das autonome, durch die optisch immanent geregelte Bildkonstruktion veranlaßte und organisierte Sehen simplex, nämlich kategorial identisch mit dem primär sehenden Sehen des Gegenstandes. Die Bildkonstruktion baut auf der nur begriffsblindem Sehen sich zeigenden Nur-Sichtbarkeit des Gegenstandes auf und entfaltet im Wahrnehmungsergebnis des Beschauers ein Gegenstandssehen, in dem das wiedererkennende dem sehenden Sehen subordiniert ist."

¹¹⁷ebd., S. 332.

¹¹⁸vgl. hierzu Imdahls Beitrag, in: Farbe, ... , S. 109-121.

den zu können? Und schließlich, wie steht der Betrachter zu den bildnerischen Mitteln und welche "Inhalte" vermitteln sie über das bereits von Imdahl gesagte hinaus?

Diese Fragen betreffen die Organisation und die Wirkungsweise der Gestaltung. Sie münden in der Frage nach dem Verhältnis zwischen Gestaltung und Betrachter, der diese, Imdahl folgend, sehend statt wiedererkennend aufnimmt und in die sem Sinne anschaulich erkennend einlöst. Veranlaßt wird dieses Sehen, wie es Imdahl bereits im Zusammenhang mit Cézanne herausarbeitete, durch das "kleinstrukturelle Bildsystem", beziehungsweise mit Bezug auf Monet durch die "Farbdiffusionen".

Für die vorliegende Arbeit gilt, daß die einzeln gesetzten Farbflecken, wie es bei Imdahl anklingt, nicht nur in den Bildern von Cézanne und Monet ein sehendes Sehen freisetzen können, sondern auch in dem von van Gogh, dessen Bild ebenfalls auf einer Reduzierung der bildnerischen Mittel auf einzelne Farbstriche und -linien beruht. Demnach erweist sich die Gestaltungsweise, wie es Imdahl bereits vermerkt, als Voraussetzung für die Dominanz des einen oder anderen Sehens. Sie ist damit im wesentlichen für den Wandel in der Bildauffassung verantwortlich.

Doch wie ist es möglich, daß die Gestaltungsweise hier eine derart entscheidende Aufgabe übernehmen kann? Als eine mögliche Antwort darauf kann die hier vorgenommene Unterscheidung der Farbflecken in formale, farbige, motivische und in Wirkungskräfte angesehen werden. Werden diese in das "System" Imdahls (die "Ikonik") eingeordnet, spricht das sehende Sehen auf die *Wirkungskräfte*, auf die *Impulswerte* in den Farbflecken an, während das wiedererkennende Sehen sie gegenständlich ausdeutet. Durch die Reduzierung der bildnerischen Mittel auf einzelne Farbflecken dominieren hier die sehend erfahrbaren *Impulswerte der bildnerischen Mittel* gegenüber deren ebenso wiedererkennend, zunächst jedoch nur als abstrakte Werte einlösbaren, farbigen, formalen und stofflichen Qualitäten. Und so wie wiedererkennend über das Bildganze gesehen ein Motiv ersichtlich wird, so wird sehend über die Impulswerte der Farbflecken eine Ausdrucksbewegung, ein *spezifischer Rhythmus* erfahrbar. Im Zusammenspiel mit den motivischen Hinweisen nimmt diese Ausdrucksbewegung eine spezifische Ausdrucksgestalt an, die den Bildern einen Mitteilungscharakter verleiht. Diese, auf solche Weise anschaulich erfahrbaren, auf einen Sinn hin zielenden bildwirksamen Kräfte, die Impulswerte, ermöglichen, mit Imdahl gesprochen, ein erkennendes Sehen. Welche spezifischen Bildinhalte die sehend erfahrene Ausdrucksbewegung erzeugt und welchen Ausdrucksgehalt die Impulswerte im einzelnen im Werk von Cézanne, van Gogh und Monet vermitteln, zeigte die Analyse.

Imdahl selbst differenzierte zumindest im Zusammenhang mit Cézannes *Baudenden* in einer frühen Schrift diese inhaltliche Ebene, indem er auf die Dimension des Arkadischen dieser Bilder verwies, die parallel zu den Bildentwürfen von Hans von Marées nach Imdahl anschaulich, statt außerbildlich vermittelt wird: "... doch ebenso wenig wie bei Marées wird man bei Cézanne diese arkadische Dimension als einen illustrierbaren, außerbildlich vorgegebenen Stoff verstehen dürfen, sondern als das ausschließliche Ergebnis des Bildes selbst."¹¹⁹ Die hier durchgeführte Analyse zu Cézannes *Montagne Ste. Victoire* führte zu einem ähnlichen Ergebnis.

Somit hat sich die Auffassung vom Bild in den hier vorgestellten Werken von Cézanne, van Gogh und Monet in der Weise verändert, als in ihnen die Farbflächen einzeln gesetzt wurden und derart ihre Wirkungskräfte freigesetzt werden konnten. Im Wahrnehmungsverhalten, wie es Imdahl vor allem am Beispiel von Cézanne differenzierte, spiegelt sich dieser Wandel in der Bildauffassung wieder.

Das so verstandene Bild eröffnet ganz allgemein eine neue Interpretationsgrundlage und kann insbesondere für die Auslegung der Bilder in der abstrakten Moderne hilfreich sein. Denn erst das Auseinandertreten der formalen/farbigen und der motivischen Werte und der Wirkungskräfte der Farbflächen, wie es die Analyse zu Cézanne, van Gogh und Monet eröffnete, ermöglichte die Differenzierung des Wahrnehmungsverhaltens. Und da diese Gestaltungsweise für die abstrakte Moderne charakteristisch wird, verspricht der hier vorgestellte Ansatz, dort besonders fruchtbar zu sein.

Gottfried Boehm

1978, vier Jahre nach dem grundlegenden Aufsatz von Imdahl zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen erschien der Beitrag Boehms zum Thema. Doch sein Ansatz geht zunächst weniger von unterschiedlichen Wahrnehmungsweisen aus, wie sie Imdahl vorstellte, als davon, daß das Bild grundsätzlich eine ihm eigene Logik besitzt, die der Betrachter nur "simultan" wahrnehmen kann.¹²⁰ Vergegenwärtigen kann sich der Betrachter diese Wahrnehmungsform nur, wie er 1980 weiterführend herausar-

¹¹⁹ders. in: Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne. ... , S. 142 ff., Zitat S. 185 und vgl. dazu die Ausführungen im Forschungsbericht, Kapitel I.2.2.2.

¹²⁰vgl. hierzu, Gottfried Boehm, in: *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, ... , S. 465, und die Ausführungen im Forschungsbericht, Kapitel I.2.2.3.

beitet, in dem dieser hinter "die verfestigten Produkte des Sehens" zurückgreift und diese "re-dynamisiert".¹²¹

Diese dem Bild gemäße Wahrnehmungsweise hat zunächst nichts mit einer auf eine sprachlich-begriffliche, wiedererkennende Ebene bezogene Sehweise, wie sie Imdahl parallel "zum sehenden Sehen" herausstellt, zu tun. Boehm spricht entsprechend hier nur vom "Verstehen" des Bildes im Sinne eines hermeneutischen Grundbegriffes. Innerhalb der dem Bild adequaten Wahrnehmungsweise wird der spezifische Bild-Sinn, der "Grund des Bildes", ganz Phänomen. Als das "ikonisch Dichte" wird er anschaulich. Er liegt nicht in etwas bereits Vorgegebenen. "Simultan", im "Vollzug der Anschauung" kommt dieser Sinn, wie im Forschungsbericht herausgearbeitet, zur Anschauung. Er beruht auf der dem Bild eigenen Logik.¹²²

Wiedererkennen, beziehungsweise "faktisch" wahrnehmen und da mit begrifflich-sprachlich ordnen läßt sich das Wahrgenommene nach dem Verständnis Boehms nur, weil beide, sowohl die Sprache als auch das Bild, sich in ihrer "Offenheit" trotz ihrer je eigenen Logik als strukturverwandt herausstellen. Auf diese Weise ist es der Sprache möglich, etwas von dem "Grund des Bildes" mitzuteilen. "Sukzessiv", das heißt nacheinander schlägt die chaotisch anmutende Bildphänomenalität in ein "verfestigtes Produkt" und in diesem Sinn in ein wiedererkennbares Produkt um. Hierbei handelt es sich um einen Übersetzungsvorgang, der jedoch nie ganz gelingt. Immer verbleibt ein "ikonischer Rest", der nicht übertragen werden kann. Der Bild-Sinn ist demnach von einer "ikonischer Differenz" geprägt, die nach Boehm: "in gleichen Maße Sinn präsentiert, wie sie ihn zurückhält, verstummen läßt."¹²³

So wird schließlich in "Simultaneität", einer sowohl simultanen (re-dynamisierenden) als auch sukzessiv (faktisch) erfolgenden Wahrnehmungsleistung, das Entstehen (Erscheinungshafte) und das Bestehen (Sein) des Bildes als eine Einheit deutlich. In dieser Wahrnehmungsleistung spiegelt sich die Grundannahme Boehms vom Bild wieder, in dem Sein und Erscheinung einer Sache als identisch erscheinen.¹²⁴

Das in dieser Weise von Boehm definierte Sehen vermittelt ein Bild, in dem der Betrachter, wie etwa angesichts der späten Seerosenbilder von Monet

¹²¹ders., in: *Bildsinn und Sinnesorgane, ...*, S. 124-125.

¹²²ders., in: *Zu einer Hermeneutik des Bildes, ...*, S. 461-463.

¹²³ders., in: *Bildsinn und Sinnesorgane, ...*, S. 130.

¹²⁴vgl. hierzu ders., in: *Zu einer Hermeneutik des Bildes, ...*, S. 451.

zwischen der Vorstellung einer "Außen- und Innenwelt"¹²⁵ schwankt oder wo die Natur, wie im Bild der "Montagne Ste.-Victoire" von Cézanne als eine "natura naturans und natura naturata"¹²⁶ erkennbar wird. In der simultanen Erfahrungsform liegt die dynamische, in der sukzessiven Wahrnehmungsweise die faktische Deutungsmöglichkeit der Bildstruktur begründet.

Doch in Erweiterung der Annahme Boehms äußern sich in der simultan erfolgenden Bildwahrnehmung, die nach Boehm auf die Beziehungen und Kontraste der Bildelemente reagiert, nicht nur ungeordnete, beziehungsweise "chaotisch" verlaufende, dynamische Bildprozesse, sondern, wie die Analyse zeigte, *charakteristische Ausdrucksbewegungen*. Diese vermitteln entsprechend ganz eigene *Erfahrungswerte*. Im Wechselspiel mit der sukzessiven Anschauungsleistung werden diese Erfahrungswerte, wie die Analyse weiter zeigte, sowohl für die Deutung der Bildgestalt (für den Raum und die Körper) als auch des Bildsinns (für die Landschaft) wesentlich.

Den Hintergrund für diese Erweiterung der These Boehms von einer "redynamisierten" Wahrnehmungsleistung hin zu einer Wahrnehmungsleistung, die darüberhinaus Erfahrungswerte vermittelt, stellte die Frage dar, auf welcher Grundlage überhaupt das "Bild" als dynamisch gesehen beziehungsweise erfahren werden kann. Die Antwort auf diese Frage muß meines Erachtens in der Bildstruktur selbst zu suchen sein, da sich der Sinn nach Boehm "im Vollzug der Wahrnehmung", beziehungsweise nach Imdahl "erkennenden Sehens" einstellt, das heißt angesichts des Bildes. Diese Bildstruktur, die Gestaltung, erweist sich hier, wie gezeigt wurde, nicht nur für die inhaltlich-motivische Auslegung, sondern auch in sich, strukturell gesehen als logisch.

Vor diesem Hintergrund ist die These vom Bild als einem *energetischen System* zu verstehen. In ihm wird den Farbflecken ein *energetisches Potential* zugeschrieben. Es leitet, beziehungsweise "dynamisiert" die Blickbewegung des Betrachters, der dieses unmittelbar, beziehungsweise mit den Worten Boehms "simultan" wahrnimmt. Der Duktus, den es im Zusammenspiel anstimmt, vermittelt, wie sich zeigte, konkrete Erfahrungswerte. Im Wechselspiel mit den motivischen Werten, die in Anlehnung an Boehm, die "faktische" Bildwahrnehmung anregen, werden diese Erfahrungswerte sowohl für den Bildinhalt, die Landschaftsmotive als auch für den Betrachter bedeutsam.

¹²⁵ders., in: Paul Cézanne, Montagne Sainte-Victoire, ... , S. 102.

¹²⁶ders., in: Strom ohne Ufer, ... , S. 125-126.

Die Bildauffassung von Cézanne, van Gogh und Monet, wie sie im Zusammenhang mit den Thesen Imdahls formuliert wurde, hat sich demnach auch in der Weise verändert, daß in ihren Bildern über die Wirkungskräfte der Farbflecken *Erfahrungen* vermittelt werden, die sowohl für die Auslegung des von den motivischen Hinweisen angedeuteten Naturzusammenhangs bedeutsam werden als auch für den Betrachter, der diese macht.

Michael Bockemühl

Auch Bockemühl spricht, wie zuvor bereits Imdahl und Boehm, der Wahrnehmung eine eigene Erkenntnisleistung zu, die in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem begrifflichen Vermögen zu sehen ist. Er versteht diese als eine "produktive Anschauung", beziehungsweise als ein Vermögen und eine Potenz "in der Anschauen und Erkennen eins sind".¹²⁷ Neu und in diesem Zusammenhang für das Wahrnehmen der Werke von Cézanne, van Gogh und Monet von Bedeutung ist, woran Bockemühl diese Möglichkeit zu einer "produktive Anschauung" festmacht. Grundlage für das adäquate Wahrnehmen von Bildern ist dem Autor zufolge demnach, daß die Farben und Formen als "sinnliche Anleitung", als eine "anschauliche Regel" zu verstehen und als solche nachzuvollziehen sind.¹²⁸

Möglich wird dies, indem das Bild von Bockemühl als "Wirkungsform" verstanden wird. Diese beruht, wie die Beschreibungen der von Bockemühl besprochenen vier Künstler Rothko, Newman, Rembrandt und Raphael aufzeigen, auf den sehr verschieden eingesetzten bildnerischen Mitteln: der Farbe, der Linie, der Fläche u.s.w.. In der Analyse ihrer Bilder macht Bockemühl deutlich, daß im Prozeß des Anschauens entsprechend der bildwirksamen Kräfte je individuell ein Bild entsteht. "Die Wirklichkeit des Bildes" ist nach Bockemühl in diesem produktiven Prozeß der Anschauung zu sehen: "wirkende Bildlichkeit ist bildende Wirklichkeit". Bockemühl spricht so von der "Ästhetischen Theorie als anschauende Praxis", beziehungsweise, wie im Titel der Habilitation, von "Bildrezeption als Bildproduktion". In ihr erweisen sich Anschauung und Begriff als eine Einheit.¹²⁹

Doch zunächst einmal unabhängig von der Beantwortung der Frage danach, in welchem Zusammenhang Anschauung und Begriff stehen, stellte sich in

¹²⁷vgl. hierzu Michael Bockemühl, in: Die Wirklichkeit des Bildes, ..., S.181, und ergänzend die Ausführungen im Forschungsbericht, Kapitel I.2.2.4.

¹²⁸ebd., S. 178.

¹²⁹ebd., S. 68-97.

der hier durchgeführten Analyse heraus, daß es in Übereinstimmung mit Bockemühl die Wirkungsform des Bildes ist, welche die Wahrnehmung der Bilder anleitet. Doch wie ist das möglich? An diese noch offene Frage schließt die hier durchgeführte Analyse an.

Im Zusammenhang mit Cézanne, van Gogh und Monet zeigte sich, daß die Voraussetzungen dafür in den bildnerischen Mitteln, hier den einzeln gesetzten Farbflecken liegen. In ihnen ruht, wie die Analyse ergab, ein *energetisches Potential*, dessen Wirkungskraft vom Betrachter als *Impulswert* erfahren werden kann. Diese Impulswerte variieren je nach dem, wie die Künstler die Farbflecken anlegten. Sie formen im Zusammenspiel mit den motivischen Hinweisen, im Sinne einer "anschaulichen Regel" nach Bockemühl, über die Ausdrucksbewegung eine *Ausdrucksgestalt*, vermitteln *Ausdruckswerte* und verleihen dem Bild damit inhaltlich gesehen einen *Mitteilungscharakter*, der auch den Betrachter als denjenigen, der diesen Prozeß vollzieht, betrifft.

Die Annahme, daß in den bildnerischen Mitteln, hier den Farbflecken, neben formalen, farbigen und motivischen Werten auch Wirkungskräfte stecken, erweist sich als Grundlage für die These vom Bild als einem energetischen System. Von einer veränderten Bildauffassung an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert kündigt jedoch erst die Art und Weise, wie die Farbflecken von Cézanne, van Gogh und Monet eingesetzt wurden. Denn erst die einzeln gesetzten Farbflecken bewirken, daß der Betrachter auf ihre Wirkungskräfte aufmerksam werden, diese freisetzen und nachvollziehen kann.

Lorenz Dittmann

Die These Dittmanns vom "Folgerichtigen Bildaufbau", die dieser im Anschluß an Kurt Badt weiterentwickelte und die Annahme, daß "Zeit in der Gestalt entsteht und vergeht", erweisen sich für die Frage nach dem Wandel in der Bildauffassung an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert als aufschlußreich. Denn, ohne daß dies eigens von Dittmann thematisiert wird, verweisen beide Thesen darauf, daß zwischen der Bildstruktur und der Wahrnehmung derselben ein enger Zusammenhang besteht. Darüberhinaus machen sie deutlich welche grundlegende Bedeutung dieses Zusammenspiel für das Bildverständnis hat.

Ausgehend von der Bildgestaltung - zunächst von den bewegten Figuren und dem Helldunkel, beziehungsweise der Farbe im Bild - entwickelt Dittmann die These, daß diese bestimmte Erfahrungen vermitteln, nämlich Rhythmus und Dauer. Diese spezifischen Erfahrungen erschließen sich dem Betrachter in einer auf diesen bildnerischen Mitteln aufbauenden "Folgeordnung". Die-

se "Folgeordnung" bestimmt schließlich nach Dittmann die "Zeitgestalt des Gemäldes", die entweder vom "objektiven" Wissensbereich oder dem "subjektiven" Erfahrungsbereich des Menschen kündigt.¹³⁰

Im Laufe seiner Studien, so läßt sich herauslesen, korrigiert Dittmann diesen Ansatz in der Weise, daß allein die als rhythmisch erfahrbare Kraft der bildnerischen Mittel, sei sie nun vom Helldunkel und der Farbe und/oder von bewegten Figuren ausgelöst, die Zeitgestalt des Gemäldes bestimmt. Sie vermittelt schließlich auch die Erfahrung von Dauer. Demnach ist es die rhythmische Kraft der bildnerischen Mittel, die Dittmann schließlich zu der These veranlassen, daß "Zeit in der Gestalt entsteht und vergeht".¹³¹

Diese Überlegungen Dittmanns zur "folgerichtigen" Wirkungsweise der Bildstruktur bestätigen die hier aufgeworfene These, daß es die Wirkungskräfte der bildnerischen Mittel sind, die in den Bildern von Cézanne, van Gogh und Monet eine Folgeordnung im Bild auslösen. Ihre rhythmisch wirksame Kraft löst jedoch nicht nur - und darauf liegt der Schwerpunkt der Analysen Dittmanns - allgemeine, die "objektive" und/oder "subjektive" Zeiterfahrung betreffende "Zeitgestalten" aus, sondern wie die konkrete Analyse der Bilder von Cézanne, van Gogh und Monet zeigte, ganz charakteristische Bildrhythmen. Sie vermitteln entsprechend spezifische Erfahrungswerte, die sich sowohl auf den Bildinhalt als auch auf den Betrachtenden selbst auswirken.

Demnach übernimmt der Betrachter, auch wenn dies Dittmann nicht ausdrücklich thematisiert, eine entscheidende Rolle für das Bildverständnis. Denn so wie es Dittmann herleitet, zeigt sich, daß es der Betrachter ist, der das Bild als Sehender und als den Bildaufbau "folgerichtig" Vollziehender hervorbringt, so daß "Zeit in der Gestalt entsteht und vergeht". Demnach vermittelt die von der rhythmischen Kraft der Farbflecken ausgelöste "Folgeordnung" dem Betrachter die dem Bild je eigene Zeitgestalt im Prozeß der Wahrnehmung.

¹³⁰vgl. hierzu Lorenz Dittmann, in: *Über das Verhältnis von Zeitstruktur und Farbgestaltung in Werken der Malerei, ...*, S. 93-111, und die Ausführungen im Forschungsbericht, Kapitel I.2.2.5.

¹³¹ders., in: *Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes, ...*, S. 133-150.

Wolfgang Kemp

Methodisch gesehen gibt es zwischen dem rezeptionsästhetischen Ansatz, wie ihn Kemp innerhalb der kunsthistorischen Forschung vertritt, Parallelen zu der hier durchgeführten Analyse zum Verhältnis der Bildstruktur zum Betrachter. Doch die weitreichenden Schlüsse, die Kemp in sozialgeschichtlicher Hinsicht und in Bezug auf die ästhetische Aussage für die Kunst im 19. Jahrhundert aus seinen Analysen zieht, können hier nicht bestätigt werden.

Bereits die monographisch, vor allem am Werk von Cézanne und Monet ausgerichtete kunsthistorische Forschung machte deutlich, daß sich die Rolle des Betrachters gegenüber deren Bildern verändert hat. Es zeigte sich, daß die Kunstwerke sich in bestimmter Weise an den Betrachter wenden. Auch hier gilt, wie es Kemp deutlich machte: "Jedes Kunstwerk ist adressiert, es entwirft seinen Betrachter".

Auf die Frage, wie das Bild in Kontakt mit dem Betrachter treten kann, unterscheidet Kemp grundsätzlich zwischen "äußeren" und "inneren Zugangsbedingungen". Im Gegensatz zu den "äußeren Zugangsbedingungen", die hier nicht eigens diskutiert werden, sind es vor allem die "inneren Zugangsbedingungen", wie sie Kemp definiert, die in Analogie zu der hier durchgeführten Analyse gesehen werden können. Diese "inneren Zugangsbedingungen" betreffen das Werk selbst in der Art und Weise, wie es sich dem Betrachter mitteilt. Im einzelnen werden in diesem Zusammenhang von Kemp vor allem die Perspektivkonstruktion, die Komposition und die inhaltlichen Elemente genannt. Sie weisen den Betrachter, wie es Kemp deutlich macht, zu einer bestimmten "Lesweise" an.¹³²

Die Analyse der Bilder von Cézanne, van Gogh und Monet entspricht dieser Einteilung. In ihr wurde zunächst das Motiv (inhaltliche Elemente), Körper und Raum (Perspektivkonstruktion) und schließlich die Komposition untersucht und in Beziehung zum Betrachter gestellt. Sie machte auf den Wechsel des Betrachterstandpunktes aufmerksam und veranlaßte zu der These vom Bild als einem energetischen System.

In einer für diesen Zusammenhang relevanten rezeptionsgeschichtlichen Untersuchung der "Bildperspektiven nach 1860" beschäftigt sich Kemp eben-

¹³²vgl. hierzu Wolfgang Kemp, in: *Der Anteil des Betrachters, ...*, S. 7-40 (Vorwort und Zur Methode), und ders., in: *Der Betrachter ist im Bild, ...*, S. 253-278, wo er sein methodisches Repertoire um die Funktion von "Leerstellen" im Bild erweitert, die im Gegensatz zu den "festen" ("inneren" und "äußeren") Stellen im Bild als "unbestimmte" zu bezeichnen sind. Vgl. zu den Thesen Wolfgang Kemps ergänzend die Ausführungen im Forschungsbericht, Kapitel I.2.2.6.

falls mit der Kunst an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. In ihr stellt er den Typus des "multiperspektivischen Bildes" als charakteristisch heraus. Es ist Ausdruck für die veränderte Auffassung vom Bild in dieser Zeit. Die Ergebnisse der Analysen zu den Bildern von Cézanne, van Gogh und Monet entsprechen, wie sich zeigte, im wesentlichen diesem Befund: Auch in ihnen ist eine "Schwächung der Orientierung" festzustellen, in der Weise, daß entsprechend der von Kemp herausgestellten Kriterien die Perspektiv- und Figurdarstellungen uneinheitlich, mehrdeutig und dissonant sind. Sie führen zu einer "Orientierungslosigkeit des Betrachters", der eine variable Distanz zum Bild einnehmen muß, da die einzelnen Aspekte nicht in einem Akt gesehen werden können. Auf diese Weise wird, in Übereinstimmung mit Kemp, dem Betrachter sein eigener Rezeptionsvorgang bewußt.¹³³

Am Beispiel von Seurat, den Kemp eigens thematisiert, wird schließlich, vergleichbar mit den hier vorliegenden Ergebnissen, deutlich, daß in dessen Bild "Le chahut" die zu Farbpunkten reduzierten bildnerischen Mittel den Bildaufbau bestimmen. Die Perspektiv- und Figurdarstellung tritt dagegen, parallel zu den Beobachtungen in den Bildern von Cézanne, van Gogh und Monet, in den Hintergrund. Im Anschluß an Kemp zeigt sich auch, um dies zu wiederholen: "Das Bild ist das Bild des Betrachters, sein aktives Auge setzt die materielle Rohform um in ästhetische Information.", beziehungsweise: "Vor aller gegenständlicher und systemräumlicher Organisation durch die Darstellung werden so wichtige Faktoren wie Betrachterverhalten und Distanz in der malerischen Produktion festgelegt."¹³⁴

Doch entgegen der Funktionsentleerung der Farbflecken in inhaltlicher Hinsicht, wie sie Kemp abschließend konstatiert, wird hier auf deren veränderte Funktionsweise hingewiesen. Dieser für Kemp in sozialgeschichtlicher ("institutionelle und ökologische Zwänge") und ästhetischer ("Krise der Wahrnehmung") Hinsicht relevanten Aussage kann so nicht entsprochen werden.¹³⁵ Dies gilt es näher zu differenzieren. Denn wird unter dem Inhalt des Bildes der rein abbildlich-gegenständlich wiedererkennbare Befund verstanden, so kann mit Kemp zunächst von einem Verlust gesprochen werden. Wird den Farbflecken jedoch ein energetisches Potential zuerkannt, wie es die Analyse aufzeigt, so können sich neue Erfahrungs- und damit Bedeutungshorizonte eröffnen. Diese betreffen, wie es die Analyse ferner zeigte, nicht nur den Bildinhalt, das Motiv, sondern auch den Betrachter.

¹³³ders., in: *Der Anteil des Betrachters, ...*, S. 67-85 (Bildperspektiven nach 1860).

¹³⁴ebd., S. 86-102 (Seurats Rahmen und Rahmenfiguren).

¹³⁵ebd., S. 103-120 (Kunstrezeption und Rezeptionskunst im 19. Jahrhundert).

Hans Jantzen

Richtungsweisend dafür, den Wandel in der Bildauffassung im Werk von Cézanne, van Gogh und Monet in der hier vorgestellten Weise zu bestimmen, sind die von Hans Jantzen aufgestellten Prinzipien der Farbgebung in der Malerei.¹³⁶ Dabei unterscheidet Jantzen grundsätzlich zwischen einem Darstellungs- und Eigenwert von Farben. Die Entwicklung der Farbgebung, die von diesen beiden Prinzipien beherrscht scheint, mündet nach Jantzen an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert darin, daß entsprechend einer allgemeinen Stilforderung dieser Zeit alle Darstellungswerte der Farben zu intensiven Eigenwerten erhoben und harmonisiert werden. Das heißt, nach Jantzen, die "elementare Kraft" der Farben übernimmt das, was zuvor mit dem Darstellungswert der Farbe vermittelt wurde.

Darüberhinaus verweist Jantzen darauf, daß Eigen- und Darstellungswert der Farben unterschiedlich wahrgenommen werden. Demnach sind die Farben als Eigenwerte an die Fläche gebunden, während die Darstellungswerte der Farben es mit ihrer gegenständlichen Bedeutung ermöglichen, den Raum dreidimensional zu erfassen. Doch mit dem Impressionismus, laut Jantzen, das heißt mit der Farbteilung, verändert sich die Situation wie oben erwähnt: alle Darstellungswerte werden zu intensiven Eigenwerten erhoben und miteinander harmonisiert. Demnach müßten hier die Eigenwerte der Farben auch den räumlichen Aufbau des Bildes übernehmen und gleichzeitig form-, beziehungsweise körperbildend wirken. Doch wie ist das möglich?

Jantzen deutet die Antwort auf diese Frage nur an, indem er mit Bezug auf Signac auf die "Elementarkraft" der Eigenwerte verwies: auf die unterschiedlichen reinen und/oder gesättigten Qualitäten der Farben (Intensität), auf die Fleckenform (quantitative Ausbreitung), auf die Homogenität des Farbkörpers (Brillanz oder Kraft) und auf die verwandtschaftliche oder kontrastierende Zusammenstellung der Farben (Schönheit).

In Erweiterung der Annahme Jantzens ist diese Transformation in der Darstellungsweise jedoch nur dann möglich, wenn der Betrachter diese "elementaren Kräfte" der Farben nicht nur als dekorative Werte aufnimmt, wie es Jantzen noch für die Kunst der Neuzeit herausstellt, sondern wenn er diese, die Idee Jantzens über die Entwicklung der Farbgebung konsequent weiterdenkend, als *bildkonstitutive Werte* wahrnimmt. Diese Entwicklung zieht damit einen Wandel in der Wahrnehmung des Bildes nach sich, in der der

¹³⁶vgl. hierzu: Hans Jantzen, in: Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei, ... , S. 322-329, und die entsprechenden Ausführungen mit genauen Referenzen im Forschungsbericht, Kapitel I.2.1.1.

Betrachter das Bild, statt es mit Hilfe des Darstellungswerts der Farben gegenständlich einzuordnen, es über die "ästhetische" Wirkungskraft der Farbe erfährt, wie es Jantzen indirekt andeutet, wenn er grundsätzlich zwischen dem Darstellungswert und Eigenwert der Farben unterscheidet.

Wird den bildnerischen Mitteln, wie in dieser Arbeit geschehen, ein *energetisches Potential* zugeschrieben, dessen Wirkungskraft der Betrachter freisetzen und nachvollziehen kann, so läßt sich diese Forderung Jantzens umsetzen. Die Analyse der Bilder von Cézanne, van Gogh und Monet zeigte dies auf.

Darüberhinaus werden, was von Jantzen nur angedeutet, für die Beurteilung der Bilder in dieser Arbeit jedoch wesentlich ist, über die "elementare Kraft" der Farben "Stimmungsqualitäten" vermittelt. Innerhalb einer breitflächig angelegten Farbenkomposition oder Farbengruppierung, so scheint es nach Jantzen, wirkt sich diese Stimmungsqualität der Farbe vor allem für das dekorative Empfinden aus. Werden die Farben jedoch einzeln gesetzt, wie es die Impressionisten vollzogen haben, so wirken sich diese Stimmungsqualitäten in neuer Weise aus. Sie tragen, wie sich herausstellte, unmittelbar zur inhaltlichen Aussage der Bilder bei. *Das heißt, drei wesentliche Momente des Bildes: Raum, Form und "Stimmung"/inhaltliche Aussage können über die hier über Jantzen hinaus erweiterte Auffassung der "Eigenwerte" der Farben als Wirkungs-, beziehungsweise Impulskräfte vermittelt werden.* Der Wandel in der Bildauffassung an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, wie ihn Cézanne, van Gogh und Monet vollzogen haben, ist darin zu sehen.

Wassily Kandinsky

Für die Frage nach dem Zusammenhang der Bildstruktur zum Betrachter erweist sich der Ansatz von Kandinsky ebenso wie der von Jantzen als richtungsweisend. Von abstrakten Kompositionen ausgehend verweist Kandinsky auf die Funktion der bildnerischen Mittel, die dort den Bildaufbau bestimmen. Grundlage für diese Annahme ist, daß sie eine ihnen eigene Logik besitzen. Unabhängig von Bildbeispielen diskutiert und differenziert er deren Wirkungsweise.

Demnach spricht Kandinsky, wie es die Ausführungen im Forschungsbericht zeigen, allgemein allen bildnerischen Mitteln - nicht nur den grafischen, die er in seiner Schrift "Punkt und Linie zu Fläche"¹³⁷ analysiert, sondern auch den malerischen - neben "äußeren" auch "innere" Eigenschaften zu. An den

¹³⁷vgl. hierzu: Wassily Kandinsky, in: Punkt und Linie zu Fläche, ... , S. 7 ff., und die entsprechenden Ausführungen mit genauen Referenzen im Forschungsbericht, Kapitel I.2.1.2.

"inneren Eigenschaften", so Kandinsky, hat der Betrachter im Gegensatz zu den "äußeren" unmittelbar teil. Ihren "Klang", beziehungsweise ihre "inneren Spannungen und Richtungen" kann der Betrachter erfahren. Demnach besitzen sowohl die grafischen als auch die malerischen Mittel eine ihnen je eigene "elementare Wirkungskraft", die wie es aus Kandinskys Ausführungen deutlich wird, in zweierlei Weise "sprechen": (1.) Die "Spannung", die von diesen nach Kandinsky primären Elementen ausgeht, läßt diese lebendig wirken, während (2.) die "Richtung", wie sich im Zusammenhang mit der Linie zeigt, diesen einen charakteristischen Ausdruckswert verleiht. Um diese Ausdruckswerte zu beschreiben und zu unterscheiden, stellt er Parallelen zu Temperaturunterschieden (warm/kalt), zur Dichtung (lyrisch/dramatisch) und zu menschlichen Charaktereigenschaften (Temperamenten, Gefühlsneigungen) her.

Die "inneren Eigenschaften" der Elemente, wie sie Kandinsky definiert, haben so gesehen nicht nur eine eigene lebendige *Ausdrucks-*, sondern darüberhinaus eine besondere *Aussagekraft*. Die Komposition erscheint so nicht nur lebendig, sondern inhaltlich bedeutsam. Die Logik des Bildes ist nach dem Verständnis Kandinskys von diesen in zweifacher Weise wirksamen Wirkungskräften der Elemente bestimmt. Im Zusammenspiel aller ergeben diese Wirkungskräfte eine "innerlich zweckmäßige" Komposition.

Entsprechend der Seherfahrungen mit den Wirkungskräften der Bilder von Cézanne, van Gogh und Monet und angesichts der Tatsache, daß diese gegenständlich nicht mehr im Detail nachzuvollziehen sind, können bereits deren Arbeiten im Sinne Kandinskys als "innerlich zweckmäßige" Kompositionen angesehen werden. Auch sie bauen darauf auf, daß mit den Worten Kandinskys die "inneren Eigenschaften" der malerischen Mittel freigesetzt und nachvollzogen werden. In Verbindung mit den motivischen Hinweisen, die diesen Bildern noch anhaften, geben die Bewegungsimpulse der Farbflecken beziehungsweise deren Ausdrucks- und Aussagekraft, die ihnen Kandinsky bereits bescheinigte, dem Bild eine neue Bedeutung. Sie lassen dieses jedoch nicht nur, in Anlehnung an Kandinsky, lebendig und inhaltlich bedeutsam erscheinen, sondern sie werden darüberhinaus zu einer Erfahrung für den Betrachter, der diese nachvollzieht.

Diese lebendige und zugleich inhaltlich bedeutsame Wirkung wurde im Gegensatz zu Kandinsky hier jedoch nicht an der spezifischen Wirkungsweise von einzelnen Farbflecken offenkundig, sondern durch die Beobachtung, beziehungsweise Erfahrung des Zusammenspiels aller mit den motivischen Werten. Die sehr spezifischen Ergebnisse Kandinskys zu den Spannungs- und Richtungswerten der grafischen Mittel, die dieser darüberhinaus nicht an

Bildern entwickelte, fanden hier entsprechend keine Anwendung. Die Seherfahrung mit diesen Bildern regte vielmehr dazu an, die Frage zu vertiefen, worauf die "inneren Eigenschaften" der Farbflecken beruhen.

Im Anschluß an die Analyse der Bilder von Cézanne, van Gogh und Monet zeigte sich dabei, daß die immer wieder ähnliche Seherfahrung mit den Wirkungskräften der Bilder nur dann möglich ist, wenn bereits in den Farbflecken ein energetisches Potential ruht. Unter dieser Prämisse ist es dem Betrachter nach der hier durchgeführten Analyse, möglich, deren Wirkungsbeziehungsweise Impulskräfte als logisch zu erfahren.

Unter dieser Voraussetzung, daß hier jeweils das ganze Bild mit seinen Wirkungskräften und motivischen Hinweisen betrachtet wurde, kann Kandinskys ohne weitere Erläuterung aufgestellte These bestätigt werden, wonach die Impressionisten "wenn auch unbewußt" den Grundstein zur neuen Kunstwissenschaft (hier zu einer neuen Auffassung vom Bild) im Sinne Kandinskys legten und damit den Weg in die abstrakte Moderne vorbereiteten. Einer abstrakten Moderne, in der nach Kandinsky das Kräftespiel der "inneren Eigenschaften" der bildnerischen Mittel eine rein "innerlich zweckmäßige" Komposition ohne äußere Vorgaben bilden.

2 Von der Transformation der Landschaftsauffassung:
"Landschaft der Erfahrung"

Für die Transformation der Bildauffassung erwies sich die veränderte Logik im Bildaufbau, das heißt der Wandel in der Auffassung der bildnerischen Mittel und das aktive Wahrnehmungsverhalten des Betrachters als wesentlich. Damit einhergehend veränderte sich auch die Auffassung von der Landschaft im Bild. Als "Landschaft der Erfahrung" gewinnt sie in den Bildern von Cézanne, van Gogh und Monet, wie die Analyse zeigte, einen neuen Stellenwert. Doch was verbirgt sich hinter dem so selbstverständlich angewendeten Begriff Landschaft? Und inwiefern kann hier von einer Transformation in der Landschaftsauffassung die Rede sein?

Daß sich ein Wandel in der Landschaftsauffassung hin zu ihrer Auflösung an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert anbahnte, darauf wurde bereits in der kunsthistorischen Forschung aufmerksam gemacht. Doch bevor die Auflösung nicht nur der Landschaftsmalerei, sondern auch der anderen klassischen Gattungen der Malerei, des Historienbildes, des Porträts und des Stilllebens einsetzte, war seit dem 18. Jahrhundert zunächst eine Umkehrung in der Rangordnung der Gattungen zu beobachten. Die Landschaftsmalerei löste als historisch gesehen 'niedrigste' Gattung die Historienmalerei und das Porträt im Rang ab. Die Natur wird zum unabhängigen Objekt der Betrachtung erhoben.

Sie gewinnt, wie es Gabriele Hammel-Haider in ihren Untersuchungen zur Entwicklung der Landschaftsmalerei abschließend herausstellt, seit Caspar David Friedrich an "diesseitigem Bezug". Dieser diesseitige Bezug zeigt sich unter anderem ihr zufolge darin, daß Schauplätze und Begebenheiten der Natur aufgesucht, wiedergegeben und vorgestellt werden (Wanderungen, Reisebeschreibungen, Panoramen u.a.).¹³⁸ An den für diesen Zusammenhang wesentlichen Künstlern Cézanne und Monet konkretisiert Hammel-Haider diese Entwicklung in einem späteren Beitrag. In ihm stellt sie heraus, daß die Künstler den Bezug zum Motiv an der Jahrhundertwende ganz aufgeben und die Malerei selbst zum Thema machen. Das Motiv, an dem sich diese Frage nach der Malerei entzündet, ist beliebig: "Die Form wird zum Inhalt".¹³⁹

¹³⁸vgl. hierzu Gabriele Hammel-Haider, in: Über den Begriff "Stimmung" anhand einiger Landschaftsbilder, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 41, Wien, Köln, Graz 1988, S. 139-148, S. 147.

¹³⁹vgl. hierzu Gabriele Hammel-Haider, in: Wahrnehmung der Landschaft = / Bild der Landschaft =/ Wahrnehmung des Landschaftsbildes, in: Kunsthistoriker, Mitteilungen des

Auch die Untersuchungsergebnisse von Oskar Bätschmann machen diese problematische, zur Auflösung fortschreitende Entwicklung in der Landschaftsmalerei seit 1790 deutlich. In dieser Zeit werden, wie es Bätschmann herausarbeitet, vom Künstler die Zusammenhänge in der Natur in Bezug zum Menschen, 'forschend' hinterfragt, sei es in gesellschaftlicher, funktionaler, figuraler Hinsicht und von unterschiedlichen Blickpunkten aus (erhöht, total, bewegt, u.a.) oder hinsichtlich verborgener Ordnungen. Doch diese Versuche, die Natur konkreter zu erfassen, scheitern. Sie münden laut Bätschmann, entsprechend dem Titel seiner Arbeit, in der "Entfernung der Natur" und das im doppelten Sinn: einer unüberbrückbaren Distanz des Menschen zur Natur, die in ihrer "Entfernung", im Sinne von Weggehen und schließlich von Auflösung, endet. Verantwortlich dafür ist nach Bätschmann die Veränderung der Natur durch Wirtschaftswachstum und Transportwesen.¹⁴⁰ Auch Cézanne, van Gogh und Monet lassen sich nach Bätschmann in diese Entwicklung einordnen:

Nach Bätschmann ist das Verhalten von Cézanne als auch von Monet und Gauguin als ein Flüchten aus der Zivilisation anzusehen. Es kann als "Zeichen der Bewahrung der Natur" gewertet werden.¹⁴¹ In ihren Bildern spiegelt sich dies wieder. Demnach äußert sich dieser Rückzug in den Bildern Cézannes darin, daß der Künstler Raum- und Zeitindikatoren und die Figur aus seinen Landschaftsbildern ausschloß, um damit eine "Göttlichkeit" und "Harmonie des Universums" zu schaffen. Auch die "Badenden" können als Ausdruck dieses Rückzugs gewertet werden. Denn deren geschlossene,

Österreichischen Kunsthistorikerverbandes, Jg. VIII 1991, Linz 1991, S. 46 und hierzu insbesondere die Äußerungen zu Monet und Cézanne: "Die Bilder können gleichsam inhaltslos werden, da das eigentliche Bildthema - die farbige Erscheinung im Licht usw. - lediglich am Beispiel eines Objektes abgehandelt wird. So sind Monets Kathedralfassaden, Pappeln und Heuhaufen Traktate über Wahrnehmung und Malerei, und so sind bei Cézanne Ansichten der Montagne Sainte-Victoire auswechselbar mit Portraits seiner Frau oder auch mit Stilleben."

¹⁴⁰Oskar Bätschmann, *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1790 - 1920*, Köln 1989. Vgl. zur Fragestellung Bätschmanns insbesondere das Vorwort, S. 7-10, S. 8: "In Frage steht, was durch das Weggehen der Figur aus der Landschaft (als ein Symptom, M.S.) geleistet werden konnte. Es gab Versuche, die Erscheinungen der Natur zu durchdringen und ihre Gesetze zu befragen, indem der Nachahmung entsagt wurde. Die radikale Erforschung von "Gesetzen" und Elementen führte aber schließlich dazu, daß ein Bild auf Linie und Farbe eingeschränkt und aller Möglichkeiten eines Aufzeigens und eines Verweises auf ein anderes beraubt wurde."

¹⁴¹ebd., S. 178.

‘unnatürliche’ Bildformen können nach Bättschmann als "Bildutopien einer natürlichen Harmonie" von Mensch und Natur angesehen werden.¹⁴²

Im Zusammenhang mit den Bildentwürfen von Monet, Seurat und Mondrian stellt Bättschmann heraus, daß diese darum bemüht waren, in ihren Wiederholungen desselben Motivs die Naturgesetze darzustellen. Daß ihnen das nicht gelang, ist ebenfalls als eine "Enfernung der Natur" zu bewerten.¹⁴³ Van Gogh hingegen erforschte nicht das Objekt, sondern er strebte nach Bättschmann danach "dem gleichen Raum wie sein Gegenstand anzugehören".¹⁴⁴ In der "Sternennacht" etwa läßt sich, nach Bättschmann, neben den genau beobachteten astronomischen Fakten (Sternbild des Widder) die persönliche Beziehung van Goghs dazu entnehmen. Die expressive Steigerung und die Aussagen in einem Brief lassen es nach Bättschmann zu, daraus sowohl Hoffnungs- als auch Todesvorstellungen van Goghs abzuleiten. An diese Interpretation anknüpfend, können die Bilder mit diesem Thema, laut Bättschmann, in die "'romantische" Tradition der mystisch-kosmischen Verbindung" gestellt werden.¹⁴⁵

Auch die Untersuchungen von Alexandre Métraux und Bernhard Wadenfels in dem 1986 erschienenen Sammelband "Landschaft" machen ähnlich wie Hammel-Haider und Bättschmann die veränderte Wahrnehmung der Natur durch das Reisen, beziehungsweise durch den Fortschritt, für die Auflösung der Landschaftsmalerei verantwortlich. Métraux hebt dabei auf die "Industrialisierung des Reisens"¹⁴⁶ ab, während Wadenfels das "Schauspiel vor Augen", etwa vom Zug oder Auto aus gesehen, als entscheidenden Aspekt herausstellt.¹⁴⁷

¹⁴²ebd., S. 171-179, Zitat, S. 178.

¹⁴³vgl. in diesem Zusammenhang ebd. das Kapitel VI "Ordnungsversuche" und darin insbesondere das Kapitel zu den "Natur- und Formgesetzen" S. 187-197, bzw. zu Monet, S. 189-190. Zusammenfassend vermerkt Bättschmann dazu S. 193: "Doch zeigten die Arbeiten von Seurat, Monet und Mondrian, daß die Wiederholung des Gleichen zwar eine anschauliche Erscheinung der Natur schaffen, aber nicht das Naturgesetz darstellen konnte."

¹⁴⁴ebd., S. 197.

¹⁴⁵ebd., S. 198-201, Zitat, S. 201.

¹⁴⁶Alexandre Métraux, Ansichten der Natur und *Aisthesis*. Einige kritische Bemerkungen zum Landschaftsbegriff, in: Landschaft, hrsg. von M. Smuda, Frankfurt a.M. 1986, S. 215-237, S. 223.

¹⁴⁷Berhard Wadenfels, Gänge durch die Landschaft, in: Landschaft, hrsg. von M. Smuda, Frankfurt a.M. 1986, S. 29-43, S. 39/40.

Ganz anders und für diesen Zusammenhang richtungsweisend beurteilen Gottfried Boehm und Lorenz Dittmann die Entwicklung der Landschaftsmalerei in diesem Zeitraum. Auch in ihren Beiträgen ist von einer Auflösung oder von einem Ende der Landschaftsmalerei die Rede. Dennoch kann in ihren Ansätzen, wie nachfolgend deutlich wird, eher von einer Transformation der Landschaftsmalerei ausgegangen werden.¹⁴⁸ Grundlage dafür bildet die Einbeziehung des Betrachters.

Boehm geht es in seinem Beitrag zunächst weniger darum, den Begriff der Landschaft zu diskutieren, als darum, was mit dem Motiv, der Natur im Bild, an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert geschieht. Seiner Auffassung gemäß verliert es zwar an Eindeutigkeit, es gewinnt jedoch gleichzeitig an Totalität. Diesen scheinbar widersprüchlichen Zusammenhang verdeutlicht Boehm u.a. an Monet, Kandinsky und Mondrian.

Möglich ist dieser Wandel dadurch, daß sich die Erfahrung mit der Natur nach Boehm in diesem Zeitraum verändert hat. Demnach zählt in deren Bildern nicht der "Ausschnitt der Landschaft als organische Größe(n) in der Wirklichkeit", sondern das Wesen der Natur als veränderliches und wandelbares steht im Vordergrund.¹⁴⁹

Doch nicht nur diese, sondern auch das Historienbild, das Stilleben, das Genre und das Porträt gehen in diesem Zeitraum "im Strudel einer historischen Erfahrung unter, in der Prozessualität der letzte Nenner ist."¹⁵⁰ Diese Erfahrungsform erklärt dem Autor zufolge die Auflösung aller traditionellen Gattungen der Malerei. Gleichzeitig entspricht sie auch der natürlichen Organisation des Auges. Der unmittelbare Bezug, der zwischen dem so aufgefaßten Auge und der Natur besteht, wurde nach Boehm seit C. D. Friedrich verstärkt gesucht. Er ist verantwortlich für die weitere Entwicklung der Malerei hin zur Auflösung der Gattungen.¹⁵¹

¹⁴⁸vgl. hierzu Gottfried Boehms Aufsatz in dem oben erwähnten Sammelband: *Landschaft, Das neue Bild der Natur. Nach dem Ende der Landschaftsmalerei*, S. 87-110, und den Beitrag von Lorenz Dittmann, *Werk und Natur, Erörterungen unter dem Aspekt der Farbgestaltung in der Malerei, ...*, S. 109-140, und die Ausführungen dazu im Forschungsbericht: zu Boehm, Kapitel I.2.2.3 und zu Dittmann Kapitel I.2.2.5.

¹⁴⁹Gottfried Boehm, *Das Neue Bild der Natur. Nach dem Ende der Landschaftsmalerei, ...*, S. 105.

¹⁵⁰ebd., S. 105.

¹⁵¹ebd., S. 105-106.

Doch wie läßt sich bildnerisch dieser unmittelbare Bezug zwischen Auge und Natur herstellen, so daß die Vorstellung von einer Natur im Wandel und in Veränderung entsteht? Das geschieht, nach Boehm, über das malerische Verfahren und den Bildprozeß, den diese freisetzen. Mittels dieses Verfahrens bilden die Künstler die Natur nicht ab, sondern bilden "Äquivalente" zu ihr.¹⁵²

Demnach veranschaulicht Monet mittels seines Verfahrens in den Seerosenbildern vor allem eine im Werden und Fließen begriffene Welt¹⁵³, die dem Betrachter zugleich zu einer "seelischen Materie" geworden zu sein scheint.¹⁵⁴ Cézanne dagegen stellt die Welt, wie es am Beispiel der Montagne Ste.-Victoire in einem früheren Beitrag deutlich wurde, als eine in Dauer und Wandel vor.¹⁵⁵ Cézanne strebte damit noch die Versöhnung einer "natura naturans und na tura naturata" an, während Monet bereits "ein Maler des Werdens" war.¹⁵⁶ Damit eröffnet letzterer, nach Boehm, das Tor zur abstrakten Moderne. Aufgrund dieser Bestimmung verliert die Natur, wie einleitend festgestellt, an Eindeutigkeit, gleichzeitig gewinnt sie jedoch "eine unbekannte Totalität": "Ihr Ort kann überall sein. Wie wir sahen: in uns und außer uns. ...".¹⁵⁷

Daß die Natur in der Kunst an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert nicht verloren geht, darauf machte auch Dittmann aufmerksam. Grundlegend wird aus seinen Äußerungen deutlich, daß jede Naturdarstellung sowohl in der neuzeitlichen als auch in der modernen Malerei in gewisser Weise "unvollständig" ist. Denn als "ganze Natur" ist sie immer nur im "empfindenden Subjekt" vorhanden. Diese "ganze Natur" zu vermitteln, war, wie es sich aus den Äußerungen Dittmanns herauslesen läßt, das Ziel jeder Naturdarstellung.

Doch wie läßt sich das erreichen, beziehungsweise wie läßt sich im Subjekt jene Empfindung einer "ganzen Natur" erwecken? Daß dies in jedem Jahrhundert auf andere Weise geschieht, arbeitet Dittmann heraus. Bis zum 19. Jahrhundert wurde, laut Dittmann, das 'empfindende Subjekt' noch über das

¹⁵²ebd., S. 104.

¹⁵³ebd., S. 88-104, und ergänzend ders., in: *Werk und Serie, Probleme des modernen Bildbegriffs seit Monet*, ... , S. 21-23.

¹⁵⁴vgl. zu diesem Aspekt ders., in: *Strom ohne Ufer, Anmerkungen zu Claude Monets Seerosen*, ... , S. 125-126.

¹⁵⁵ders., *Paul Cézanne, Montagne Sainte-Victoire*, ... , S. 96.

¹⁵⁶ders., *Das neue Bild der Natur. Nach dem Ende der Landschaftsmalerei*, ... , S. 107.

¹⁵⁷ebd., S. 108.

Ausdrucksvermögen des Helldunkels erreicht. Ab diesem Zeitpunkt übernimmt die Farbe diese Funktion.¹⁵⁸ Demnach ermöglichen die malerischen Mittel, egal ob Helldunkel oder Farbe einerseits das "empfindsame" Sehen des Bildes und vermitteln andererseits Aspekte der Natur. Sie stellen eine Verbindung zwischen dem Subjekt und der äußeren Natur her. In der Bilderfahrung erweisen sich schließlich beide, Subjekt und Objekt, als zwei Weisen einer "ganzen Natur", beziehungsweise mit den Worten Dittmanns gesprochen als ein "inneres" und "äußeres Licht".¹⁵⁹

Entwicklungsgeschichtlich betrachtet ist Delacroix, nach Dittmann, einer der ersten, der in Theorie und Praxis einen Schritt dahingehend unternommen hat, das Helldunkel durch die Farbe abzulösen. Auch Cézanne und Klee gehören, laut Dittmann, zu denjenigen Künstlern, die über die Farbe sowohl die "äußeren" als auch "inneren Erfahrungsbereiche" mit der Natur darzustellen vermochten.¹⁶⁰ Doch so wie das Helldunkel in der neuzeitlichen Malerei auf unfassbare Weise gerade diese Empfindungen einer ganzen Natur im Betrachter auslösen konnte, ebenso entzieht sich, nach Dittmann, die Farbe "aller bloßen "Logik der Farbempfindungen"". ¹⁶¹

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß im Gegensatz zu dem Forschungsbereich, der das Verhältnis von Form und Inhalt diskutierte und auf dieser Grundlage die Entwicklung der Landschaftsmalerei beurteilte, die beiden zuletzt vorgestellten Autoren den Betrachter mit einbeziehen. Boehm verweist in diesem Zusammenhang auf die Seherfahrung des Betrachters mit dem Bild. Denn erst über die Seherfahrung mit den Bildprozessen wird nach Boehm das Wesen der Natur als eine im Wandel, beziehungsweise als eine "Werdende" in der Kunst an der Jahrhundertwende und der daran anschließenden abstrakten Moderne verbildlicht. Dittmann hingegen hebt neben dem Seh- auf das Empfindungsvermögen des Betrachters ab. Über beide erfährt der Betrachter die Natur als eine "ganze". Demnach sind es "nur" die bildnerischen Mittel, die sich verändern, während die Erfahrung von einer "ganzen

¹⁵⁸vgl hierzu Lorenz Dittmann, *Werk und Natur, Erörterungen unter dem Aspekt der Farbgestaltung in der Malerei, ...*, S. 109-140, S. 121

¹⁵⁹vgl. hierzu Dittmanns abschließene Worte, die im Forschungsbericht bereits zitiert wurden und hier nochmals aufgegriffen werden sollen, ebd., S. 136: "In Farbe, Licht und Dunkel eröffnet sich ein Naturbezug als Ermöglichung unseres Sehens wie als Entdeckung von Elementen der Natur, das heißt ein *Wechselbezug* von Subjekt und Natur, von "inneren" und "äußerem" Licht."

¹⁶⁰ebd., zu Delacroix, S. 121-122, zu Cézanne, S. 122-128, und zu Klee, S. 129-135.

¹⁶¹ebd., S. 128.

Natur" sowohl in der neuzeitlichen als auch in der modernen Malerei erhalten bleibt.

Entscheidend für die weitere Beurteilung der Entwicklung der Landschaftsmalerei in diesem Zusammenhang ist, daß die Rolle des Betrachters von beiden Autoren an die Wirkungskraft der bildnerischen Mittel geknüpft wird. Deren dynamische, jedoch nach Boehm zugleich ungeordnet verlaufenden Bildprozesse, beziehungsweise deren nach Dittmann nicht erläuterbare "Logik" vermittelt ein Bild der Natur als eine "werdende" (Boehm), beziehungsweise als eine nach wie vor "ganze" (Dittmann).¹⁶²

Daran anschließend bleibt zu fragen, was passiert mit dem Bild der Landschaft, wenn, wie in dieser Arbeit angenommen, die Wirkungskraft der bildnerischen Mittel aufgrund des energetischen Potentials der malerischen Mittel als *logisch* angenommen wird? Denn auf dieser Annahme baut die These vom Bild als einem energetischen System auf.

Aufschlußreich erweist sich in diesem Fragezusammenhang die Auseinandersetzung mit drei grundlegenden Erfahrungsformen, die für die Klärung des Phänomens Landschaft wesentlich waren und noch sind: der Wert der 'Stimmung', die Erfahrung einer 'ganzen Natur' und die einer 'erhabenen Natur'. Lassen sich diese Aspekte in den Bildern von Cézanne, van Gogh und Monet noch herauslösen?

Zu zeigen ist, daß alle drei Erfahrungsformen nach wie vor mit dem Bild der Natur, wie es Cézanne, van Gogh und Monet entworfen haben, in Verbindung gebracht werden können. Diese lassen sich jedoch weniger, wie die Analyse bereits eröffnete, aus dem Motiv, dem Raum/Körper und aus der Komposition herauslösen, als aus der Erfahrung mit dem energetischen Potential beziehungsweise den Impulskräften der auf einzelne Farbflecken reduzierten bildnerischen Mittel und den motivischen Werten, die ihnen anhaften. Damit, so die These weiter, hat mit Cézanne, van Gogh und Monet eine Transformation in der Landschaftsauffassung stattgefunden: Ihre Bilder können nach wie vor als Landschaften verstanden werden, jedoch nicht als "real" gemalte, sondern als virtuelle, als "*Landschaften der Erfahrung*".

¹⁶²zur Funktionsweise der Wirkungskräfte, wie es diese beiden Autoren annehmen, vgl. vorhergehendes Kapitel III.1 und den Forschungsbericht I.2.2.3 und I.2.2.5.

2.1 Georg Simmel und der 'Ausdrucks- und Stimmungswert' von Natur in der Seherfahrung

Zur polaren Verfassung von Stimmung: Nähe und Ferne

Den Begriff der Stimmung im kunsthistorischen Zusammenhang zu erklären, erweist sich als schwierig. Verantwortlich dafür ist, daß er in der Forschung sehr uneinheitlich diskutiert wird. Mal steht die Erfahrung der Stimmung angesichts der Natur im Vordergrund, wie bei Alois Riegl und Georg Simmel, mal die Erfahrung mit ihr angesichts von Landschaftsbildern, wie bei Gabriele Hammel-Haider.

Werden diese unterschiedlichen Erfahrungsbereiche gegenübergestellt, so erweisen sich zwei Aspekte für die Erfahrung von Stimmung und für ihre Differenzierung in der ein oder anderen Hinsicht als wesentlich: Nähe und Ferne.

Im Begriff der Nähe sammeln sich all diejenigen Erfahrungen, die unmittelbar mit dem was hier und jetzt vor einem ist und steht zu tun hat. Er betrifft alles Diesseitige, Alltägliche und Profane, das sich ungeordnet vor dem Betrachter ausbreitet. Angesichts der Natur ist diese Erfahrung unmittelbar gegenwärtig, während sie im Bild der Natur, der Landschaft, meist fehlt. Der Begriff der Ferne dagegen umfaßt denjenigen Bereich, der sich der unmittelbaren Anschauung in der Natur entzieht, jedoch in dem gemalten Bild von ihr gegenwärtig scheint. Hier erscheint alles harmonisch und geordnet. In der Natur wendet sich der Blick diesem fernen Bereich sehnsuchtsvoll zu und erhofft dort Ruhe und Erholung von allem Diesseitigen und Alltäglichen, wie es Riegl nahelegte:

"Diese Ahnung aber der Ordnung und Gesetzlichkeit über dem Chaos, der Harmonie über den Dissonanzen, der Ruhe über den Bewegungen nennen wir die Stimmung. Ihre Elemente sind Ruhe und Fernsicht."¹⁶³

Im Bild der Natur, der Landschaft dagegen scheint dieses Ferne, das dann auch häufig mit dem Jenseitigen oder Transzendenten in Verbindung gebracht wird, gegenwärtig. Entweder, wie es Hammel-Haider unterschied, indem dieses Ferne im Bild geschildert wird oder indem es im Betrachter bewirkt wird. Das Ferne wird im Bild nah. Claude Monet kann nach Hammel-Haider als einer derjenigen angesehen werden, dem es gelang, im Be-

¹⁶³Alois Riegl, Die Stimmung als Inhalt der Modernen Kunst, in: Alois Riegl, Gesammelte Aufsätze, Augsburg, Wien 1928 (1899), S. 28-39, Zitat, S. 29.

trachter diese Nähe des Fernen nicht nur zu schildern, sondern zu bewirken, im Sinn von auslösen:

"Die Stimmung als Doktrin der Landschaftsmalerei wird sich erst im Spätwerk eines der großen Impressionisten mit einer Qualität, auch bezüglich der Einbeziehung des Betrachters, wiederfinden, die jenem Höhepunkt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vergleichbar ist: Es sind die großen "Nymphéas" von Claude Monet, die vom Betrachter eine ähnlich hochgradige Konzentration von se elischer und sinnlic her Wahrnehmung fordern."¹⁶⁴

Zur Rolle des Betrachters

Daß diese Erfahrung von Stimmung unmittelbar mit dem Betrachtenden zusammenhängt, wurde in allen Beiträgen offensichtlich. Es ist der Betrachter, der das Ungeordnete ordnet (Riegl) und der das Ferne als nah erfährt, weil es in ihm bewirkt, statt nur geschildert wird (Hammel-Haider). Wesentlich für die Frage nach dem Betrachter ist in diesem Zusammenhang jedoch der Beitrag Georg Simmels. In ihm wird, für diese Arbeit richtungsweisend, der Zusammenhang mit dem Betrachter zum zentralen Thema. Denn Simmels Augenmerk liegt auf der Tätigkeit des Betrachters, durch die Stimmung in der Natur und angesichts eines Landschaftsbildes erfahren wird. Für die Ausgangsfrage, inwiefern die Erfahrung von Stimmung in den Arbeiten von Cézanne, van Gogh und Monet noch gemacht werden kann, erweisen sich seine Ausführungen als aufschlußreich. Sie sollen daher im folgenden dargelegt werden.

Ausgangspunkt der Überlegungen Simmels ist, wie einleitend erwähnt, zunächst die Erfahrung von Stimmung in der Natur und erst an späterer Stelle angesichts eines Landschaftsbildes. Doch dabei unterscheidet er im Gegensatz zu Riegl zwischen zwei verschiedenen Erfahrungen, die wir mit der Natur machen können. Als ganzes betrachtet erscheint sie uns nach Simmel als eine im Werden und Vergehen begriffene Einheit. Werden jedoch einzelne Aspekte herausgegriffen und betrachtet, zerfällt sie in ein unzusammenhängendes Nebeneinander unterschiedlicher Formen. Dieses von dem Fluß der Natur abgetrennte Stück als eine neue Einheit zu erfahren, setzt nach Simmel eine geistige Tätigkeit voraus. Sie formt erst die Natur zur Landschaft:

¹⁶⁴Gabriele Hammel-Haider, Über den Begriff "Stimmung" anhand einiger Landschaftsbilder, ... , S. 148.

"Ein Stück Boden, mit dem was darauf ist, als Landschaft ansehen, heißt einen Ausschnitt aus der Natur Träger nun seinerseits als Einheit betrachten - was sich dem Begriff der Natur ganz entfremdet."¹⁶⁵

Historisch gesehen setzt diese geistige Entwicklung nach Simmel mit der Neuzeit an, wo der Individualisierungsprozeß des Menschen das Losreißen von der Allnatur bedeutete. Als ein sichtbarer Ausdruck dafür kann das daraus entstandene Bild der Natur angesehen werden: die gemalte Landschaft. In ihr wird nach Simmel der innere Wunsch Wirklichkeit, das Teilstück der Natur zu einem selbständigen Ganzen zusammenzufassen.

Doch um dies in die Tat umzusetzen, bedarf es einer künstlerischen Dynamik. Sie baut auf Formungskräften auf, wie sie im alltäglichen Leben überall vorhanden sind. Aus ihnen erwächst, wenn sie sich verselbständigen, ein Kunstwerk.

"..., denn wenn sie (die Formungskräfte, M.S.) in Eigengesetzlichkeit und gelöst von der dienenden Verwebung in das Leben ein Objekt für sich formen, das nur ihr Produkt ist, so ist die s eben ein "Kunstwerk"."¹⁶⁶

Doch was ist die Triebfeder dieser Formungskräfte? Simmel verweist zur Beantwortung dieser Frage, in Bezug auf die Darstellung von Landschaft, auf die Erfahrung von Stimmung. In ihr sammelt sich die besondere Art von Einheit von einem Stück Natur.

Dabei zeigt sich nach Simmel, daß die einheitliche Vorstellung von einer Sache (der Natur als Landschaft) nicht von dem mit ihr auftretenden Gefühl (Stimmung) zu trennen ist. Ihr Verhältnis zueinander ist nicht das von Ursache und Wirkung. Es erweist sich vielmehr nach Simmel als das Produkt eines und desselben seelischen Aktes.

Die "Objektivität" der Landschaft (die Einheitsvorstellung, M.S.) liegt demnach in der Gestaltungskraft des Betrachters, während die Stimmung als ein besonderer Ausdruck oder eine besondere Dynamik dieses Gestaltens zu betrachten ist. Sie ist unmittelbar an die Landschaft geknüpft: Sie besitzt nach Simmel "volle Objektivität an ihr".¹⁶⁷ Damit ist die Erfahrung von Stimmung genau an eine bestimmte Landschaft gebunden und kann nicht die einer an-

¹⁶⁵Georg Simmel, *Das Schöne und die Kunst. Philosophie der Landschaft, ...*, S. 141-142, Zitat, S. 142.

¹⁶⁶ebd., S. 146/147.

¹⁶⁷ebd., S. 150.

deren sein. Typische Stimmungsbilder, wie etwa des Heroischen oder Heiteren, lassen sich daraus erst ableiten, wenn dieser unmittelbare Bezug zur Landschaft aufgegeben wird. Zuvor gibt es diese nicht.

Abschließend gilt es für die Erfahrung von Landschaft, beziehungsweise für die von Stimmung, wie sie Simmel sieht, festzuhalten, daß beide nach dem Autor aus einem formenden seelischen Akt hervorgehen, der sich als ein doppelter erweist: als ein *schauender*, in dem die Einheit der Natur als Landschaft zum Ausdruck kommt und als ein *fühlender*, in dem sich der Stimmungswert dieser Einheitserfahrung ausdrückt. Der Künstler ist, nach Simmel, nur derjenige, der mit Hilfe der in ihm verselbständigten Formungskräfte den individuell erfahrenen Stimmungswert gerade dieses Ausschnittes der Natur zu einem selbständigen Ganzen zusammenfaßt.¹⁶⁸

Zum 'Ausdrucks- und Stimmungswert' von Natur in der Seherfahrung

Bereits Gabriele Hammel-Haider vermerkte, um dies zu wiederholen, daß Ferne, beziehungsweise Stimmung bei C. D. Friedrich und insbesondere bei Monet im Betrachter bewirkt, statt geschildert wird. Von Interesse ist dabei, daß diese Erfahrung von Stimmung an Landschaftsentwürfen gemacht wird, die einen besonderen "diesseitigen Bezug" haben. Sie wird demnach an einer Landschaft gemacht, die gerade nicht "erdacht" ist. Es sind nach ihrer Analyse die topographischen Hinweise, die diese Erfahrung im Betrachter bewirken. Über das sinnlich Wahrgenommene, das im Topographischen verankert ist, wird ein Seelisches bewirkt: Stimmung.

Auch Georg Simmel vertritt diese These. Doch seine Überlegungen bauen nicht so sehr auf dem Gegensatz von Nähe und Ferne, sondern auf dem von Disparatheit und Einheit auf. Doch indirekt stecken auch in dieser Unterscheidung Simmels Aspekte des Nahen und Fernen drin, wie die anfängliche Unterscheidung bereits zeigte. Und zwar indem das Nahe als ungeordnet und das Ferne als harmonisch bezeichnet wurde, was dem Disparaten und Einheitlichen entspricht. Doch indem Simmel den Schwerpunkt seiner Unterscheidung auf die Tätigkeit des Betrachters legt, konzentriert sich seine Untersuchung weniger auf das, durch die Begriffe von Nähe und Ferne spezifizierte Erscheinungsbild der Natur oder der Landschaft im Bild. Nach Simmel ist es vielmehr die Einheitserfahrung des Betrachters, die dem Begriff der Landschaft beziehungsweise dem der Stimmung zugrunde liegt und nach dem Autor nur an einem bestimmten Stück Natur gemacht werden kann und sich dann im gemalten Bild, der Landschaftsmalerei, widerspiegelt.

¹⁶⁸ebd., S. 152.

Äußerlich betrachtet findet sich diese Einheit, wie die Analyse hinsichtlich Motiv, Raum/Körper und Komposition zeigte, in den Bildern von Cézanne, van Gogh und Monet nicht mehr. Inwiefern kann hier also von Landschaft und Stimmung gesprochen werden?

Die Auseinandersetzung mit diesen Künstlern zeigte, daß auch sie in den hier gewählten Beispielen einen bestimmten Ausschnitt, beziehungsweise Aspekt der Natur wählten. Als ein spezifisches Ganzes und damit Einheitliches wird dieser Ausschnitt jedoch erst in der Seherfahrung vermittelt. Verantwortlich dafür sind die bildnerischen Mittel, hier die Farbflecken, deren vom Betrachter nachvollziehbare Impulskräfte das Bild als ein einheitliches erfahrbar machen.

Dies läßt sich noch genauer differenzieren, denn der Erfahrung von Landschaft liegt nach Simmel, wie eingangs vermerkt, eine geistige Tätigkeit zugrunde. Sie vermittelt die Einheitserfahrung der Natur trotz ihrer Disparität. Simmel bestimmte diese geistige Tätigkeit, beziehungsweise den seelischen Akt als einen zugleich schauenden und fühlenden.

Diese Unterscheidung Simmels steht in einer direkten Analogie zu den unterschiedlichen Erfahrungsformen, wie sie die Bilder von Cézanne, van Gogh und Monet veranlaßten. Denn das energetische Potential der Farbflecken, beziehungsweise deren Impulskräfte bewirken einerseits, daß der Betrachter sich unmittelbar mit ihnen verbunden erfahren kann, und andererseits, wenn er aus dem Bewegungsfluß austritt, daß er eine gewisse Distanz zu ihnen einnehmen kann. So erscheint dem Betrachter das Bild einmal lebendig und bewegt und im anderen Fall präsent. Die erste Erfahrungsebene verdeutlicht, wie die Analyse zeigte, den besonderen Stimmungswert eines Aspektes der Natur im Prozeß der Wahrnehmung, während die zweite den aus diesem Prozeß hervorgehenden charakteristischen Ausdruckswert von diesem vermittelt. So gibt sich der Betrachter einerseits mit Simmel als 'Fühlender' der rhythmisch wirksamen Kraft der Impulswerte hin und erfährt derart den spezifischen und auf diese Weise einheitsstiftenden Stimmungswert der Natur und erkennt andererseits als 'Schauender' die Natur als ganze und damit als Landschaft. Die Distanz zur 'gefühlten', beziehungsweise zur unmittelbar erfahrenen einheitlichen Ausdrucksbewegung ermöglicht diese sachliche und zugleich einheitlich gestimmte Erfahrung der Ausdrucksgestalt eines Naturaspektes.

Daneben betonte auch Simmel im Zusammenhang mit den Gestaltungsmitteln bereits deren Unabhängigkeit von dienenden Aufgaben. Ebenso versteht Simmel das Vermögen des Künstlers, der aus seinen von alltäglichen Forderungen unabhängigen Formungskräften ein Kunstwerk hervorbringt. Auf

Cézanne, van Gogh und Monet übertragen bedeutet dies, daß diese mittels ihrer selbständigen Formungskräfte und mittels ihrer als selbständig verstandenen bildnerischen Mitteln, den Wirkungskräften der Farbflecken, einen Ausschnitt beziehungsweise Aspekt der Natur zu einem einheitlichen Landschafts- beziehungsweise Stimmungsbild gestalten können.

Vor diesem Hintergrund zeigt sich, daß die Begriffe Landschaft und Stimmung nach wie vor im Zusammenhang mit Cézanne, van Gogh und Monet Geltung haben: Die Ferne erweist sich in diesem Zusammenhang, wie zuvor, als die Sehnsucht nach einer Einheit über das ungeordnete, unmittelbar Nahe. Doch diese Einheit ist keine vorgestellte. Denn äußerlich betrachtet bleibt das Stückhafte und damit Chaotische und Ungeordnete der Natur in den Bildern von Cézanne, van Gogh und Monet erhalten. In der Differenz von Farbe/Form und Inhalt wurde dies offensichtlich. Derart haben wir es hier nicht mit Landschaften im traditionellen Sinn zu tun, in denen über Motiv, Raum/Körper und Komposition der landschaftliche Zusammenhang hergestellt wird, sondern mit *Landschaften der Erfahrung*, in denen die Nähe zum äußeren Motiv über die motivischen Werte der Farbflecken 'stückhaft' angedeutet wird, während die für die Erfahrung von Landschaft und Stimmung wesentliche Erfahrung von Einheit über die Wirkungskraft derselben vermittelt wird.

2.2 Joachim Ritter und das 'Einzigartige' und das 'Ganze' der Natur in der Seherfahrung

Zum 'Ganzen' der Natur in der Seherfahrung

In der von Kunsthistorikern und Philosophen vieldiskutierten Untersuchung Joachim Ritters: "Landschaft: Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft" von 1963¹⁶⁹ erfolgt eine weitere Differenzierung der Tätigkeit des Betrachters nicht in individueller, wie bei Simmel, sondern in entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht.

¹⁶⁹vgl. dazu ders., Münster 1963 und u.a. die Referate und Tagungsprotokolle und die Diskussion zu diesem Fragezusammenhang auf dem 6. Österreichischen Kunsthistorikertag in Linz Ende Dezember 1991, in: Kunsthistoriker, Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes, Jg. VIII (1991) Sondernummer, Kunstgeschichte interdisziplinär, Berührungspunkte - Berührungspunkte, 26. - 29. September 1991, und darin insbesondere das III. Thema: Das Bild der Landschaft, S. 39-71.

Demnach lassen sich zwei verschiedene Zugangsweisen zur Natur seit der Antike bis zur Moderne unterscheiden. Die Schnittstelle liegt nach Ritter zu Beginn der Neuzeit. Beiden liegt eine Vorstellung der Natur zu Grunde, in der diese als eine "ganze" verstanden wird. Darin spiegelt sich ein Verständnis von der Natur wieder, das in der Antike begründet wurde und nach Ritter bis heute gilt. Es baut auf einer Naturvorstellung auf, in der die ganze Natur allem in der Natur Seienden zu Grunde liegt und in diesem gegenwärtig ist. In ihr steckt zugleich eine kosmische, beziehungsweise religiöse Dimension. Denn in der Vorstellung von der Natur als einer ganzen kommt, so Ritter, die göttliche Weltordnung zum Ausdruck.¹⁷⁰

Die erste Zugangsweise zu dieser ganzen Natur erfolgte, laut Ritter, in der Antike über die "Theorie". Hier wendet sich der Mensch dem "alles umfassenden Ganzen" und "Göttlichen" in geistiger Schau zu, indem er alles Praktische und Dienliche überschreitet: "transzendiert".

"Aber das Wort (Theorie, M.S.) meint mehr als ein beliebiges und unbestimmtes Betrachten von etwas. "Theorie" gehört in die Sphäre des Festes und des festlichen Spieles zu Ehren der Götter und meint so genau: Anschauen, das dem Gotte zugewendet ist und so an ihm Teil gibt."¹⁷¹

Die Lösung von einer geistigen Schau hin zu einer an der Natur erschaute Ganzheit, in der die Natur als Landschaft erfahren wird, markiert nach Ritter einen Wendepunkt, der mit der Neuzeit einsetzt. Petrarca ist nach Ritter einer der ersten, der diesen Wandel vollzieht. Hier wird die Natur als ganze nicht in Kontemplation, sondern beim Betrachten der konkreten Natur erfahren. Voraussetzung dafür ist, daß auch hier der Betrachtende, wie ehemals der Kontemplierende, vom Bereich des Zweckdienlichen absieht, um mit den Worten Ritters "in freier Betrachtung und Theorie an der ganzen Natur und an Gott teilzuhaben."¹⁷²

Bezeichnenderweise ist diese Art der Zuwendung zum Ganzen und Göttlichen nicht nur an eine von allen Zwecken freien Anschauungstätigkeit gebunden, sondern ebenso an eine solche Natur, die Ritter als "freie" bezeichnet. Sie gilt es um ihrer selbst willen aufzusuchen:

¹⁷⁰Joachim Ritter, *Landschaft, Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft, ...*, S. 10.

¹⁷¹ebd., S. 11.

¹⁷²ebd., S. 12.

"Landschaft wird daher Natur erst für den, der in sie "hinausgeht" (trancensus), um "draußen" an der Natur selbst als an dem "Ganzen", das an ihr und als sie gegenwärtig ist, in freier genießender Betrachtung teilzuhaben:" ¹⁷³

Der Bruch mit der Tradition der "Theorie" ist, nach Ritter, gerade in dieser Zuwendung zu etwas, was außerhalb von uns ist, zu suchen. Die Abwendung Petrarcas von dieser Zugangsweise hängt damit zusammen. Denn zuvor, so hält es Ritter fest, wird das, was die Natur uns sagt, "innen" und nicht "außen" vernommen. Ritter fragt nun, warum entwicklungsgeschichtlich betrachtet das Ganze und Göttliche nun in der Anschauung der Natur als Landschaft gesucht wird.

"Was zwingt den Geist dazu, auf dem Boden der Neuzeit ein Organ für die Theorie der "ganzen" Natur als des "Göttlichen" auszubilden, mit dem diese als Landschaft nicht im Begriff, sondern im ästhetischen Gefühl, nicht in der Wissenschaft, sondern in Dichtung und Kunst, nicht im trancensus des Begriffs, sondern in ihm als dem genießenden Hinausgehen in die Natur vergegenwärtigt wird?" ¹⁷⁴

Ritter sieht die Antwort auf diese Frage im technischen Fortschritt. Denn mit seiner Hilfe nutzt und beutet der Mensch die Natur aus. Er schwingt sich zum Herrscher über sie auf. Auf diese Weise wird die Natur objektiviert und verliert damit den Bezug zum Ganzen. Um dennoch das Naturganze gegenwärtig zu halten, wird diese nun ästhetisch als Landschaft vermittelt. Innerhalb der Malerei dienen Ritter u.a. Cézannes und van Goghs Äußerungen als Beispiele dafür. Sie strebten nach Ritter an, die ganze Natur im Bild zu malen, um "ein sonst nicht mehr Gesagtes und Gesehenes zum Scheinen zu bringen, es zu vergegenwärtigen." ¹⁷⁵

Hintergrund für diese Entwicklung, in der zugleich die Entzweiung von Mensch und Natur zum Ausdruck kommt, ist nach Ritter in Anlehnung an Schiller das Streben des Menschen nach Freiheit. Diese zu erlangen, setzt die Herrschaft über die Natur voraus, wie sie der technische Fortschritt ermöglicht. Demnach kann sich der Mensch mit Schiller, wie ihn Ritter sieht, nur aus der Macht der Natur befreien, wenn er diese als Objekt beherrscht und seiner Nutzung unterwirft. Dabei geht der Zusammenhang mit der ganzen

¹⁷³ebd., S. 13.

¹⁷⁴ebd., S. 16-17.

¹⁷⁵ebd., S. 23.

Natur verloren. In der ästhetischen Vergegenwärtigung kann dieser wieder-gewonnen werden.¹⁷⁶

Doch was passiert, wenn außerhalb von uns keine uns umruhende Natur mehr vorhanden ist, weil sie durch technischen Fortschritt und Tourismus annähernd vollständig erobert ist? Ist nicht für die ästhetische Vergegenwärtigung der Natur als ganzer die "freie" Natur Voraussetzung?

Ritter verweist in einer Anmerkung auf diesen Fragezusammenhang und stützt sich zu ihrer Beantwortung auf die Ausführungen Rainer Maria Rilkes. Demnach übernimmt in dem Moment, wo die Landschaft zum Lebenselement der Gesellschaft geworden ist, die "fremde" Natur, wie sie nach Meinung Rilkes in den Bildern von Théodore Rousseau, Millet und den Worpswedern zum Ausdruck kommt, die Funktion der ästhetischen Vermittlung einer ganzen Natur.¹⁷⁷

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß in der Antike, so Ritter, die Einheitserfahrung mit der Natur in geistiger Schau stattfindet, in der Neuzeit hingegen in der Anschauung der "freien" Natur als Landschaft. Voraussetzung für beide Erfahrungsformen ist, daß an eine Natur angeknüpft wird, die außerhalb des Menschen ist. In der einen erfolgt die Sicht des Ganzen, das in dieser äußeren Natur verborgen liegt, jedoch geistig und damit "innerlich", in der anderen anschaulich und damit "äußerlich". Verantwortlich für diesen Wandel ist, nach Ritter, die Entzweiung mit der Natur durch ihre Objektivierung. Denn wird die Natur objektiviert, so läßt sich schlußfolgern, so kann sie nicht länger Teil eines Ganzen und Göttlichen sein.

Daß es Probleme geben kann, die Natur als Ganzes ästhetisch als Landschaft zu vergegenwärtigen, darauf machte bereits Ritter aufmerksam. An der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert scheint dieser Punkt endgültig erreicht zu sein. Die Untersuchungen von Bätschmann und Hammel-Haider deckten diesen Zusammenhang auf. Die totale Objektivierung, zu der nicht nur der technische Fortschritt, sondern auch das Reisen durch die Natur beiträgt, führt, wie vor allem diese Autoren deutlich machten, zur "Entfernung der Natur" (Bätschmann), beziehungsweise führt dies dazu, daß die Form zum Inhalt wird (Hammel-Haider). Auch das Vorgehen der Impressionisten, die Natur so objektiv wie möglich darzustellen, spiegelt diese Entwicklung wieder.

¹⁷⁶ebd., S. 28.

¹⁷⁷vgl. ebd., S. 46-51., Anm. 57, und insbesondere darin die Ausführungen zu Rilke, S. 48-51.

Nur noch als Reflexe des Lichts scheint hier die Natur in einzelnen Farbflecken auf.

Inwiefern kann vor diesem Hintergrund von mir die These aufgestellt werden, daß Cézanne, van Gogh und Monet doch eine ganze Natur und damit Landschaft in ihren Bildern vergegenwärtigen? Bereits Ritter deutete die Antwort auf diese Frage an: indem die Künstler die Natur als eine *fremde* vorstellen.

Denn nur wenn die Natur "frei" ist von der Herrschaft des Menschen, um nochmals Ritter zu zitieren, wenn sie fremd und unvertraut erscheint, kann die ganze Natur in ihr aufscheinen. Das heißt nur dann, wenn die Natur nicht objektiviert ist und damit nicht den Bezug zur ganzen Natur verloren hat, kann der Mensch sich in einer Einheit mit ihr erfahren.

Auf ungewöhnliche Weise erfüllen die Bilder von Cézanne, van Gogh und Monet, wie die Analyse zeigte, diese Bedingungen. Denn äußerlich betrachtet erscheinen ihre Arbeiten tatsächlich fremd und unvertraut. Die Analyse des Verhältnisses von Farbe/Form und Inhalt deckte dies auf. Fritz Novotny veranlaßte dieser Tatbestand in seiner für die kunsthistorische Forschung zu Cézanne wegweisenden Arbeit zu der Formulierung, daß in dessen Bildern das "Außermenschliche" zum Ausdruck komme. Auch Badt beklagt, wie im Forschungsbericht bereits herausgestellt wurde, die Dominanz der musikalischen Prinzipien gegenüber den architektonischen im Spätwerk, so daß keine bildnerische Einheit mehr entsteht. In der Forschung zu Monet und van Gogh wird dieser Umstand weniger diskutiert, da ersterer bereits der abstrakten Kunst zugerechnet wird und im Werk des letzteren diese Differenz von Farbe/Form und Inhalt weniger auffällig ist. Angesichts dieser Situation scheint es desto verwunderlicher, daß Ritter gerade Cézanne und van Gogh als Beispiele anführt, die in ihren Bildern die ganze Natur darzustellen anstrebten. Als Beleg dafür dienten Ritter jedoch nur deren briefliche Ausführungen zu ihren Absichten.

Und dennoch, obwohl äußerlich betrachtet in deren Bildern und in dem von Monet keine Vorstellung von einer ganzen Natur herzustellen ist, kann Ritters These bestätigt werden. Doch als eine Ganze erscheinen diese, wie die Analyse eröffnete, nur noch in der Seherfahrung. Möglich wird dies durch das Nachvollziehen der Impulskräfte der auf einzelne Farbflecken reduzierten bildnerischen Mittel. Dadurch kann die ganze Natur hier in neuer Weise als "Landschaft der Erfahrung" zum Ausdruck kommen. Auf der hier formulierten Grundlage kann somit auch Dittmanns eingangs vorgestellte These bestätigt werden, wonach bei Cézanne und wie sich hier zeigt auch bei van

Gogh und Monet über die "Farben" und einem für sie empfindsamen Betrachter die ganze Natur im Bild zum Ausdruck kommt.

Zum 'Einzigartigen' und 'Ganzen' der Natur in der Seherfahrung

Im Folgenden gilt es noch zu präzisieren, wie es möglich ist, daß die äußere, ungeordnete Natur, wie sie in den Bildern der Künstler rein abbildlich-gegenständlich betrachtet anschaulich wird, als eine ganze vergegenwärtigt werden kann. Um dies zu beantworten, wird hier ein unmittelbarer Bezug zu dem nötig, was Georg Simmel erarbeitete. Denn im Unterschied zu Ritter, der diese Frage nicht stellt, nimmt sich Simmel dieser an.

Zunächst betonte Simmel in Übereinstimmung mit Ritter, daß bis zur Neuzeit der Mensch die Natur im religiösen Sinn als "Allnatur" empfunden hat. Doch danach bewirkte der Individualisierungsprozeß, nach Simmel, ein Losreißen aus dieser ursprünglichen Verbundenheit.¹⁷⁸ Dieses Losreißen hatte nach Simmel zur Folge, daß im Bild der Natur, der Landschaft, dieser ursprüngliche Bezug zur ganzen Natur, die Simmel zugleich als eine im Werden und Vergehen begreift, nur noch zu ahnen ist. Die Landschaft ist dieser ganzen Natur nach Simmel demnach "entfremdet". Denn der Blick des Menschen hat die ganze Natur zu der "jeweiligen Individualität Landschaft umgebaut". Demnach ist sie:

"...: eine in sich geschlossene Anschauung als selbstgenugsame Einheit empfunden, dennoch verflochten in eine unendlich weiter Erstrecktes, weiter Flutendes, eingefabt in Grenzen, die für das darunter, in anderer Schicht wohnende Gefühl des göttlich Einen, des Naturganzen nicht bestehen."¹⁷⁹

So wird in Simmels Differenzierung einerseits die Entzweiung zwischen Natur und Mensch, wie sie auch Ritter festhält, bestätigt und andererseits darauf verwiesen, daß sich diese Entzweiung auch in der Erfahrung der Landschaft widerspiegelt. Denn diese ist, nach Simmel, von einer gewissen Distanz zur Allnatur geprägt, die Ritter so nicht kennt. In der gemalten Landschaft, zumindest von Cézanne, van Gogh und Monet, kommt, wie sich zeigt, diese Distanz zur Allnatur zum Ausdruck.

Diese von Simmel als "Grenze" angedeutete Differenz zur Allnatur kann in den Bildern von Cézanne, van Gogh und Monet darin gesehen werden, daß sie einen *individuellen Ausschnitt, beziehungsweise Aspekt der Natur* wähl-

¹⁷⁸Georg Simmel, Das Schöne und die Kunst. Philosophie der Landschaft, ... , S. 143-144..

¹⁷⁹ebd., S. 142

ten und diesen in seiner Eigenart zum Aufscheinen bringen. Die Eindeutigkeit, die Boehm vor allem den Bildern von Monet abspricht, scheint auf diese Weise doch gewahrt. Denn über die Seherfahrung mit den Impulskräften der Farbflecken erscheinen, wie sich zeigte, diese je individuell gewählten Motive zum einen lebendig und bewegt und zum anderen präsent. In ihr kann damit sowohl die Stimmung (in der Ausdrucksbewegung) als auch das Einheitliche (in der Ausdrucksgestalt) dieses Naturaspektes zum Ausdruck kommen. Gleichzeitig charakterisieren die Künstler auf diese Weise zugleich die ganze Natur, die parallel, mit Simmel und Boehm, sowohl als eine in Werden und Vergehen begriffene (in der Ausdrucksbewegung) als auch mit Simmel und Ritter als eine einheitlich vorgestellte "Allnatur" (in der Ausdrucksgestalt) bestimmt werden kann. *Auf diese Weise scheint über das Einzigartige der Natur das Ganze der Natur in der Seherfahrung auf, ohne mit diesem Ganzen identisch zu sein.*

2.3 Christine Pries und das 'Erhabene' in der Seherfahrung

Zur Konfrontation mit dem Fremden im Bild von der Natur (Werner Hofmann)

Innerhalb der Kunstgeschichte wird die Erfahrung des Erhabenen vornehmlich an Landschaftsentwürfen des 18. Jahrhunderts geknüpft. Für diese Arbeit grundlegende Hintergründe für die Kunst um 1800 lieferte die gleichlautende Ausstellungsreihe von Werner Hofmann in der Hamburger Kunsthalle.¹⁸⁰ Seinen Ausführungen nach löst in den Bildern dieser Zeit der Gegensatz von einer vertrauten Nähe und einer unvertrauten, fremden Ferne die Erfahrung des Erhabenen aus. Hofmann beruft sich dabei auf Edmund Burkes Traktat "A Philosophical Enquiry into the Origin or our Ideas of the Sublime and Beautiful" von 1757. Demnach gehört dem Nahen und Vertrauten das Schöne zu, während dem Fernen, Fremden und Unvertrauten das Erhabene zugesprochen werden kann. Diese Bilder sind so nach Hofmann ein Ausdruck dafür, daß das "Erhabene" gegen das "Schöne" rebelliert. Darüber-

¹⁸⁰vgl. in diesem Zusammenhang den Ausstellungskatalog: "William Turner und die Landschaften seiner Zeit. Kunst um 1800, Hamburger Kunsthalle 19. Mai bis 18. Juli 1976, München 1976, in dem Hofmann in einer Einführung: Turner und die Landschaft seiner Zeit, S. 29-53, einen ersten Überblick gibt. Und vgl. darin insbesondere die Ausführungen zum Erhabenen, S. 29-34.

hinaus sind sie nach Hofmann ein Beleg für die Entfremdung des Menschen gegenüber der Natur:

"In der unvertrauten erhabenen Natur wird schauernd die eigene Entfremdung wahrgenommen, während das Schöne in die Banalität des Allzu-Vertrauten und Geläufigen verfällt."¹⁸¹

Gleichzeitig wird in diesen Bildentwürfen nach Hofmann jedoch erstmals auch die "unvertraute Rätselhaftigkeit" des Naturgeschehens thematisiert.¹⁸² Diese Räselhaftigkeit ist nach Hofmann als "Spannungs- und Unsicherheitsfaktor" die Bedingung der Möglichkeit des Erhabenen. Sie ist nach Hofmann ein Ausdruck von Poesie (von Inhaltlichem, Symbolischen) innerhalb der Prosa (der reinen Naturdarstellung).¹⁸³

Wieder taucht hier die Formel des Fremden und Unvertrauten auf, wie sie bereits im Zusammenhang mit Ritter besprochen wurde. Nach Ritter ist die Darstellung der Natur als fremde in dem Moment nötig, wo die "freie" Natur in der Lebenswelt des Menschen aufgegangen ist. Um 1800, so läßt sich daraus erschließen, wurde die Natur derart durch den technischen Fortschritt und durch das Reisen objektiviert und erschien dadurch dem Künstler derart vertraut, so daß sie als fremde Natur dargestellt werden mußte, um über die Erfahrung ihrer Erhabenheit als eine Ganze vergegenwärtigt werden zu können.

Zur Konfrontation mit dem Fremden in der Bildstruktur (Jörg Becker)

Jörg Becker bestätigt diese These und konkretisiert die kompensatorische Aufgabe des Erhabenen.¹⁸⁴ Im Anschluß an Friedrich Schiller wird nach Becker die erhabene Natur in der Romantik zur Statthalterin für die Erfahrung des Unwissbaren und Unausdeutbaren und übernimmt damit den Gegenpart zur verdinglichten und objektivierten Natur wie sie Ritter beschrieben hat. In ihrer ästhetischen Vergegenwärtigung übernimmt sie damit im Sinne Schillers nach Becker eine moralische Funktion:

"Damit übernimmt die ästhetische Vergegenwärtigung der erhabenen Natur einen Teil der Funktion, die traditionell Aufgabe der theologi-

¹⁸¹ebd., S. 31.

¹⁸²ebd., S. 33.

¹⁸³ebd., S. 33-34.

¹⁸⁴vgl. hierzu Jörg Becker, in: Die Landschaftsauffassung Ferdinand Hodlers, Diss. Gießen 1990, zitiert nach dem Originalmanuskript, S. 64 - 65.

schen Spekulation war, nämlich die Erkenntnis von der Endlichkeit des Menschen in eine moralische Sinnbestimmung aufzulösen."¹⁸⁵

Doch inwiefern kann diese für das 18. Jahrhundert spezifische Erfahrungsform hier an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, beziehungsweise konkret in den Werken von Cézanne, van Gogh und Monet relevant sein?

Daß dieser Bezug möglich ist, deuten bereits Jörg Beckers Ausführungen im Zusammenhang mit Ferdinand Hodler an. Unter anderem an dessen spätem Landschaftsbild "Eiger, Mönch und Jungfrau" von 1908 läßt sich nach Becker eine Umwertung der romantischen Auffassung des Erhabenen in zweierlei Hinsicht beobachten: einerseits verliert das Bergmotiv seine Bedrohlichkeit und wird im Gegenteil als schön, im Sinne einer kosmischen Ordnungshaftigkeit erfahren und andererseits - und das erweist sich für diesen Zusammenhang als ausschlaggebend - kann nach Becker eine gewisse Paralle zur romantischen Erfahrungsform des Erhabenen in der Konfrontation des Rezipienten mit der "elementarisierten Bildstruktur" gesehen werden, von der nun die "Überwältigungskraft" ausgeht.¹⁸⁶

Diese beiden Erfahrungsformen, sowohl die der Gefährdung der menschlichen Existenz durch etwas Bedrohliches als auch die der reinigenden und erlösenden Wirkung des Schönen, sind nach Becker seit der Antike mit der Erfahrung des Erhabenen verknüpfbar. Doch ihre Beziehung zueinander hat sich nun, wie Becker deutlich machte, verändert: Im Bergmotiv liegt nun das Schöne, während von der elementarisierten Bildstruktur die Überwältigungskraft ausgeht. Demzufolge versteht Becker im Zusammenhang mit Hodler das Erhabene nun als "*Anschauungsform*, die an die symbolische *Repräsentationsform* heranreicht, aber noch nicht symbolisch erfaßt werden kann."¹⁸⁷

Gleichzeitig machen die Ausführungen Beckers noch auf einen zweiten wesentlichen Zusammenhang aufmerksam: auf die Veränderung in der Auffassung des Fremden, wie es Hofmann als charakteristisch für die Erfahrung des Erhabenen in der Romantik gesehen hat. Das Fremde ist hier nicht mehr die Natur in Gestalt eines überwältigenden Bergmotivs, sondern die Bildstruktur. Sie wird als unvertraut erfahren. Das Vertraute und damit Schöne sieht Becker dagegen im Bergmotiv. Damit haben sich, vor dem Hintergrund der Romantik wie sie Hofmann darlegte, die Bedingungen für die Erfahrung des

¹⁸⁵ebd., S. 64.

¹⁸⁶ebd., S. 167.

¹⁸⁷vgl. dazu ebd., S. 168-169 und Anm. 91, Zitat, S. 169.

Erhabenen prinzipiell nicht verändert, sondern nur umgekehrt: Das Rätselhafte und Unvertraute liegt nun nicht im Motiv des Berges, der in der Ferne liegt, sondern im Nahbereich, nämlich in der Bildstruktur. Beziehungsweise, um es umgekehrt auszudrücken, der ehemals ferne Berg wird nicht als fremd, sondern als 'schön' und damit als etwas 'Nahes' und Vertrautes erfahren.

Es scheint so, als könnte diese Umkehrung der Verhältnisse vom Schönen und Bedrohlichen, von Nähe und Ferne, von Vertrautem und Fremdem ebenso auf die Bildentwürfe von Cézanne, van Gogh und Monet angewendet werden und vor diesem Hintergrund von der Erfahrung des Erhabenen, nur unter veränderten Vorzeichen gesprochen werden. Doch das täuscht.

Zwar eröffneten die Analysen zu den Bildern von Cézanne, van Gogh und Monet, vergleichbar mit Hodler, daß das Unvertraute und Rätselhafte hier ebenfalls in der Bildstruktur liegt, doch das Motiv als Gegenpart erscheint in dem oben aufgeführten Sinne nicht 'schön', sondern beinahe ebenso unbegreiflich. Denn Cézannes Bild der Montagne Ste.-Victoire wirkt eher deformiert, van Goghs Bild einer Ebene bei Auvers verzerrt und Monets Seerosenbild trügerisch-scheinhaft. Sowohl gegenständlich als auch formal und farbig erscheinen ihre Bilder fremd und unvertraut. Weder die Natur noch das abstrakte Fleckengewebe wirken erhaben. Beiden Bildebenen steht der Betrachter 'schaudernd' gegenüber. Statt eines "agreeable horror", mit dem laut Hofmann im Sinne Burkes das Fremde überwunden werden kann, bleibt ein "real horror".

Zur Überwindung des 'Fremden' im einzelnen Menschen (Christine Pries)

Inwiefern kann dennoch von der Erfahrung des Erhabenen im Zusammenhang mit den hier vorgestellten Bildern von Cézanne, van Gogh und Monet ausgegangen werden? In einem Sammelband zum Erhabenen entwirft die Herausgeberin Christine Pries im Anschluß an Immanuel Kant ein Bild vom Erhabenen, das sich zur Beantwortung der Frage als fruchtbar erweist.¹⁸⁸ Sie lokalisiert die damit verbundenen gegensätzlichen Erfahrungswerte von etwas Vertrautem und Schönen, beziehungsweise von etwas Bedrohlichem und Fremden nicht am Motiv, wie Werner Hofmann, noch macht sie diese an der Bildstruktur, wie Jörg Becker fest. In der konkreten Auseinandersetzung mit Kant differenziert sie diese Erfahrungswerte *im Betrachter*. Für den spezifisch kunsthistorischen Zusammenhang erweisen sich die ersten beiden An-

¹⁸⁸vgl. hierzu die Ausführungen von Christine Pries in der Einleitung zu dem von ihr herausgegebenen Sammelband, *Das Erhabene, Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989, S. 1-30.

sätze als wichtig, für die Frage nach der Funktion des Betrachters, wie es die These vom Bild als einem energetischen System vorgibt, eröffnet der in der Philosophie verwurzelte Ansatz von Christine Pries neue Horizonte.

Im wesentlichen knüpft Pries dabei an zwei Gefühlsmomente an, die einerseits von dem Unvertrauten und Fremden und andererseits von dem Vertrauten und Schönen im Betrachter ausgelöst werden: Unlust und Lust.¹⁸⁹

Das erste Gefühl stellt sich nach Pries dann ein, wenn der Mensch daran scheitert, die auf ihn einstürmenden und auf diese Weise überwältigenden Eindrücke der Natur zu verarbeiten. Aufgenommen werden diese Eindrücke im wesentlichen von dem sinnlichen und endlichen Vermögen des Menschen, der Einbildungskraft. Sie ist die Pforte, durch die alle von außen kommenden Eindrücke verarbeitet werden.

"Sie (die Einbildungskraft, M.S.) ist zum Beispiel nicht mehr imstande, einen über alle Maßen großen Gegenstand in eine zweckmäßige Form zu synthetisieren, ihn in Raum und Zeit darzustellen, wie das noch beim Schönen der Fall war."¹⁹⁰

Die Natur scheint aufgrund dieser Negativerfahrung zweckwidrig zu sein.

Lust dagegen entsteht nach Pries in dem Moment, wo das "Scheitern" überwunden wird. Möglich wird dies durch die Vernunft. Sie erkennt, daß die übergroße und übermächtige Natur zwar dem Menschen als kleinem und endlichem Wesen etwas anhaben kann, nicht jedoch seinem "intelligiblen Vermögen". Als Vernunftswesen befindet sich der Mensch demnach in Sicherheit und ist der Natur durch sein "unendliches Ideenvermögen" überlegen. Über diesen "paradoxen" Erfahrungsprozeß, wie er das Erhabene nach Pries charakterisiert, erfährt der Mensch schließlich sich selbst als sinnvoll:

"Die Vernunft greift der scheiternden Einbildungskraft gleichsam hilfreich unter die Arme, so daß sich in der Zweckwidrigkeit der Natur eine höhere Zweckmäßigkeit zu erkennen gibt, nämlich die Zweckmäßigkeit dieses Gefühls im Subjekt."¹⁹¹

Wesentlich für die Erfahrung des Erhabenen ist es nach Pries demnach, daß zwei verschiedene Erfahrungsbereiche miteinander verbunden werden: (1.) die kritische Wahrnehmung der Außenwelt und (2.) die Überhebung über diese durch die Vernunft. Der eine Bereich gehört der Ästhetik zu und ist

¹⁸⁹ebd., S. 8-9.

¹⁹⁰ebd., S. 9.

¹⁹¹vgl. ebd., S. 8-9.

traditionell mit der Vorstellung von etwas Schönerem als einem harmonischen Ganzen verbunden, während der andere Bereich der Metaphysik zugehört, wo die Ideen als zumeist absolute Wertvorstellungen anzusiedeln sind. Beide Bereiche werden in Frage gestellt, da sie mit einer gewissen Negativität belastet sind: Das Wahrgenommene (Ästhetische) ist nicht schön und das Vorgestellte (Metaphysische) nicht absolut. Auf Grund des "Widerstreits" dieser traditionell harmonisch aufeinander abgestimmten Erfahrungs- und Erkenntnisbereiche erweist sich das Erhabene, nach Pries, als ein "zutiefst kritisches Gefühl". Und das, weil sich die Erfahrung des Erhabenen, nach Pries, eben nicht, beziehungsweise nur mit Gewalt zu einem einheitlichen und eindeutigen Gefühl vereinfachen läßt.¹⁹²

Die Polarität, die das Erhabene charakterisiert, läßt es jedoch nach Pries zu, daß der Akzent einmal mehr auf der wahrnehmungskritischen Seite liegt und ein anderes Mal mehr auf dem Denkvermögen.¹⁹³

Daß der Schwerpunkt nicht zwangsläufig nur in der einen oder anderen Form des Erhabenen liegen muß, machen diese Ausführungen deutlich. Durch sie relativiert sich die Erfahrungsform des Erhabenen, wie sie noch in der Romantik gültig war, wo das Schwergewicht mit Pries auf der metaphysischen Seite des Erhabenen lag. Denn von der Seite der Einbildungskraft fühlt sich der Betrachter dieser Bilder von der unvertrauten großen Natur überwältigt. Seine Distanz zu diesem Naturgeschehen, sei es dadurch, daß er sich im Bildvordergrund oder außerhalb des Bildes in Sicherheit befindet, vermittelt ihm das über die Natur erhabene Lustgefühl. Becker macht schließlich darauf aufmerksam, daß sich dieses Verhältnis auch umkehren kann. Die Bedrohung geht in den von Becker besprochenen Bildentwürfen Hodlers von der elementarisierten Bildstruktur aus, während der Berg für die Schönheit steht und damit mit Pries Lust vermittelt.

Historisch gesehen gilt für die Moderne, wie es Pries im Anschluß an den französischen Philosophen Jean-Francois Lyotard herausarbeitet, daß in ihr der Akzent auf der "Ohnmacht des Darstellungsvermögens" lag. Es scheiterte darin, das Undarstellbare darzustellen; der Betrachter zog mit Gewinn Lust an ihren schönen Formen. Daran anschließend setzt die Postmoderne den Schwerpunkt auf die "Darstellung eines Nicht-Darstellbaren". An den For-

¹⁹²ebd., S. 25.

¹⁹³vgl. hierzu S. 24-26.

men entzündet sich hier die Unlust, während die Lust in der "Sehnsucht nach dem Unmöglichen" liegt.¹⁹⁴

Wie das Erhabene in der Kunst der abstrakten Moderne der 50er Jahre aussieht, zeigte Max Imdahl in: "Barnett Newmann. Who's afraid of red, yellow and blue III" auf.¹⁹⁵

Unabhängig von der unterschiedlichen Beurteilung der gegensätzlichen Pole des Erhabenen in der Geschichte der Kunst stellt Christine Pries abschließend heraus, daß das Erhabene viel zu häufig mit einem Übergewicht auf der metaphysischen Seite ausgestattet war. In ihm äußert sich, wie es Pries sehr drastisch ausdrückt: "die Knechtung der Sinnlichkeit, der Primat des absoluten Geistes, die Herrschaft des Subjekts über die Natur, kurz: der neuzeitliche Größenwahn". Dieser Tendenz gilt es nach Pries entgegenzuwirken.¹⁹⁶

"Angesichts der Bedrohung der Welt durch die Herrschaft der instrumentellen Vernunft gilt es mehr denn je, das Erhabene nicht metaphysisch als 'Aufgehobenes', als Erhebung oder Überheblichkeit des Menschen zu verstehen, sondern als das, was es immer auch schon war, als die zutiefst *kritische* Situation eines 'Zuviel', eines Zuviel an Information, wenn man so will, auf jeden Fall einer Überwältigung und des

¹⁹⁴ebd., S. 26-27. Bemerkenswert dabei ist, daß Lyotard selber - nach den Zitaten von Pries - die Postmoderne als diejenige Zeit ansieht, in der das Erhabene ihre eigentliche Ausdrucksform gefunden hat, während die Moderne nach diesem als eine Übergangszeit anzusehen ist. Vgl. hierzu Lyotard ziert nach Pries, ebd., S. 27: "Die moderne Ästhetik ist eine Ästhetik des Erhabenen, bleibt aber als solche nostalgisch. Sie vermag das Nicht-Darstellbare nur als abwesenden Inhalt anzuführen, während die Form dank ihrer Erkennbarkeit dem Leser oder Betrachter weiterhin Trost gewährt und Anlaß von Lust ist. Diese Gefühle aber bilden nicht das wirkliche Gefühl des Erhabenen, in dem Lust und Unlust aufs innerste miteinander verschrängt sind (...). Das Postmoderne wäre dasjenige, das im Modernen in der Darstellung selbst auf ein Nicht-Darstellbares anspielt; das sich dem Trost der guten Formen verweigert, dem Konsens eines Geschmacks, der ermöglicht, die Sehnsucht nach dem Unmöglichen zu teilen; das sich auf die Suche nach neuen Darstellungen begibt, jedoch nicht, um sich an deren Genuß zu verzehren, sondern um das Gefühl dafür zu schärfen, daß es ein Undarstellbares gibt." (aus: Jean-Francois Lyotard, in: "Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?", in: Tumult 4 (1982), S. 131-142, hier S. 140.)

¹⁹⁵vgl. diesen Beitrag Max Imdahls, in: Das Erhabene, Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn, hrsg. von Christine Pries, Weinheim 1989, S. 233-252.

¹⁹⁶vgl. hierzu Christine Pries, ebd., S. 28.

Bewußtseins der *Endlichkeit* des Menschen. Das so verstandene Erhabene erhebt nicht, sondern "würgt mit großen Schlägen", ist also im buchstäblichen Sinne "hinreißend".¹⁹⁷

Daran anschließend stellt sich nun die Frage, wie sieht dieses Verhältnis in den Werken von Cézanne, van Gogh und Monet aus? Inwiefern lassen sich die Differenzierungen Pries vom Erhabenen hier einbringen?

Zur Überwindung des Fremden in der Seherfahrung

Fremd und unvertraut wirken die Bilder, wie zuvor bereits herausgestellt durch die Differenz von Farbe/Form und Inhalt. Weder die abstrakte Bildanlage noch das Motiv erwiesen sich als schlüssig und stimmig. Auf beiden Ebenen scheitert der Betrachter. Es gelingt ihm nicht, einen sinnvollen Zusammenhang herzustellen. Mit Pries gesprochen lösen die Bilder abbildlich-gegenständlich und formal und farbig betrachtet Unlust aus. Die Natur und mit ihm die darstellerischen Mittel, die traditionell verstanden die Aufgabe haben, ein sinnvolles Bild herzustellen, scheinen zweckwidrig zu sein.

Überwunden werden kann diese doppelte Fremderfahrung, wie die fortgeschrittene Analyse der Farbflecken eröffnete, in der Seherfahrung. Das Erleben der rhythmisch bedeutsamen Wirkungskräfte der Farbflecken im Bild Cézannes, der Farbstriche in dem van Goghs und der Farbspuren in dem Monets vermitteln Lust. Erhaben über die als deformiert, verzerrt und trügerisch scheinhaft erkannte Welt kann der Betrachter über die Seherfahrung Sinn finden.

Doch bemerkenswerter Weise scheitert der Betrachter zu Anfang gleich in zweierlei Hinsicht, denn nicht nur der Einbildungskraft, sondern auch dem Denkvermögen gelingt es zunächst nicht, sich über die 'chaotischen' Bildeindrücke hinwegzusetzen. Erst über die Seherfahrung der freigesetzten energetischen Potentiale der Farbflecken vermag der Betrachter dies. In diesem Fall ist es die Einbildungskraft, die dem Denkvermögen die nötigen Informationen zuführt, die dann schließlich von letzterem zu einem sinnvollen Bildentwurf zusammengeführt werden.

An einer Überheblichkeit, beziehungsweise Erhebung des Denkvermögens des Menschen über seine Sinne, wie es nach Pries charakteristisch für die Erfahrung des Erhabenen seit der Neuzeit ist, kann demnach hier nicht länger festgehalten werden. Die Einbildungskraft läßt es hier nicht zu, daß sich das Denkvermögen über es erhebt. Hier wird im Gegenteil deutlich, daß nur mit

¹⁹⁷ebd., S. 28-29.

Hilfe der Einbildungskraft Sinn vermittelt und möglich werden kann, jedoch nicht ohne sie. Sie ist der Boden, beziehungsweise die Voraussetzung dafür, daß das Denkvermögen Sinn erkennen kann. Der Akzent liegt hier auf der wahrnehmungskritischen Seite und nicht im Denkvermögen.

Auf die Außenwelt übertragen drückt sich in diesem Scheitern der Einbildungskraft *und* des Verstandes das Bestehen des Fremden der Natur aus. Sie bleibt was sie ist: ein eigenständiger Bereich, der nicht vom Menschen beherrscht ist. Ihr gegenüber wird sich der Mensch erneut seiner Endlichkeit bewußt. Und zwar dadurch, daß er sie nicht objektivieren und damit sich untertän machen kann. So erscheint sie zunächst über den Menschen erhaben. Erkennt der Mensch schließlich mittels beider, der Einbildungskraft, wie sie durch das energetische Potential der Farbflecken zu neuer Tätigkeit angeregt wird und mittels des Denkvermögens schließlich den Sinn, beziehungsweise den Zusammenhang dieser Welt, zu der er als Mensch gehört, so erfährt er sich als sinnvoll und damit erhaben über das ursprüngliche Gefühl, endlich zu sein. Derart sieht sich der Mensch in einer Einheit mit der Natur. Er erfährt diese als eine ganze.

Das Scheitern und das darüber Erheben, wie es die Erfahrung mit den Bildern von Cézanne, van Gogh und Monet vermittelt, birgt damit sowohl das Moment der Gefährdung der menschlichen Existenz als auch die reinigende und erlösende Wirkung. Über die Seherfahrung mit den Wirkungskräften erscheint das Bild der Natur und der Mensch, der dieses erfährt, 'erhaben' und 'schön'.

3 Von der veränderten Rolle des Betrachters: "Ästhetik als Erfahrungs- und Erkenntniskategorie"

Die Analyse des Verhältnisses von Farbe/Form, Inhalt und Betrachter der Bilder von Cézanne, van Gogh und Monet eröffnete, daß sich deren Bilder grundlegend von denen traditioneller Maler unterscheiden. Die Einheit der unterschiedlichen Bildebenen gewährt nicht das Bild an der Wand, sondern gelingt erst in der Seherfahrung mit den Impulskräften der Farbflecken im Zusammenspiel mit den motivischen Werten, die diesen anhaften. Erst im Prozeß der Wahrnehmung entsteht hier eine Sinneinheit. Als Landschaften, so zeigte sich, bestehen diese nur in der Seherfahrung fort.

Dieser Umstand macht offensichtlich, daß sich die Rolle des Betrachters gegenüber dem Bild verändert hat. Er übernimmt eine zentrale Aufgabe, da die Entstehung des "Bildes" unmittelbar an seine Wahrnehmung geknüpft ist.

Das stimmt nachdenklich, denn ist nicht jedes Kunstwerk, gleich in welchem Jahrhundert es entstanden ist, an die Wahrnehmung des Betrachters gebunden?! Was ist hier anderes als in älteren Bildern? Um diese Frage zu beantworten, muß grundsätzlich über die Wahrnehmung von Kunstwerken, das heißt über Ästhetik nachgedacht und gesprochen werden.

Doch werden, wie im folgenden geschehen soll, die Grundlagen für das Verständnis von Ästhetik aufgearbeitet und mit der Erfahrung von Wahrnehmung konfrontiert, wie sie Cézanne, van Gogh und Monet in ihren Bildern eröffnen, so entsteht sehr schnell der Eindruck, als ob von zwei verschiedenen Dingen gesprochen würde. Beide Vorstellungen scheinen sich grundlegend zu widersprechen.

Zum historischen Verständnis von Ästhetik (Jörg Zimmermann)

In Jörg Zimmermanns entwicklungsgeschichtlich angelegtem Aufsatz zum Begriff der Ästhetik im Fischer Lexikon Literatur von 1996¹⁹⁸, wird der hier angedeutete Konflikt offensichtlich. Doch bemerkenswerter Weise gilt dieser nicht nur für diesen Zusammenhang, sondern bestimmte von Anbeginn an die Diskussion um den Begriff der Ästhetik.

Gleich zu Anfang in Zimmermanns Beitrag wird dieses Problem angesprochen. Aus seinen Ausführungen wird deutlich, daß obwohl "aisthesis" *die bloße Sinneswahrnehmung* von etwas bedeutet, wurde mit diesem Begriff im

¹⁹⁸vgl. hierzu den Beitrag dess. zur "Ästhetik", in: Fischer Lexikon Literatur, hrsg. von Ulfert Ricklefs, Frankfurt a.M. 1996, S. 107-143.

Laufe der Jahrhunderte gerade nicht diese bloße Sinneswahrnehmung verbunden, sondern, so Zimmermann, seit Platon selbstverständlich mit *dem Schönen* identifiziert.

"Der spekulative Aufstieg zum Schönen nimmt seinen Ausgang von der erotischen Triebbasis des Schönen, die der Sphäre bloßer *Sinneswahrnehmung (aisthesis)* verhaftet ist. Der Weg führt im Interesse einer wachsenden Distanzierung vom sinnlich Gegebenen über die bloße Betrachtung des Typischen und Allgemeinen - vor allem als Wohlproportioniertheit von Körpern - über das *ethisch Schöne* des Seelenausdrucks und der sittlichen Handlungen zum *noetisch Schönen* geistiger Erkenntnis, wie es z.B. in Zahlenkonfigurationen der Mathematik zum Ausdruck kommt. Den Endpunkt der Entwicklung bildet die rein geistige *Schau der Ideen des Schönen* - "an und für sich und in sich selbst ewig überall dasselbe seiend" (Dialog Symposion)."¹⁹⁹

Daß diese scheinbare Fremdbestimmung (der bloßen Sinneswahrnehmung durch das Schöne) nicht von vorneherein bestand, darauf macht Zimmermann ebenfalls aufmerksam. Denn eigentlich gibt es den Begriff "Ästhetik" erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. In dieser Zeit wurde er von Alexander Gottlieb Baumgarten (1735) als eine neue Disziplin innerhalb der Philosophie eingeführt und erst nachträglich auf frühere Jahrhunderte übertragen und diese damit zur "Vorgeschichte" der neueren Ästhetik umgedeutet.²⁰⁰

Baumgarten hat den Begriff der Ästhetik, nach Zimmermann, in der Form systematisiert, daß unter Ästhetik (*aesthetica*) derjenige Bereich zu verstehen ist, der der Wahrnehmung zugehört. Diese beansprucht gegenüber der logischen Wahrheit von Begriffen eine eigene ästhetische Wahrheit, die auf Anschauungen und Vorstellungen beruht. Immanuel Kant (1790) verweist in der Folge die Ästhetik in den Bereich des "Subjektiven", dem dennoch eine gewisse "Rationalität", so Zimmermann, nicht abzuspochen sei.²⁰¹

Zur Begrenzung des Schönen als einziges Kriterium der Ästhetik führt nach Zimmermann Edmund Burke (1757) ebenfalls im 18. Jahrhundert die Theorie des Erhabenen ein. Im Häßlichen, Grausamen und Schönen, aber auch in

¹⁹⁹ebd., S. 109.

²⁰⁰ebd., S. 107.

²⁰¹Diese Rationalität beruht nach Kant, wie ihn Zimmermann auslegt, auf einem gewissen Gemeinsinn (*sensus communis*) und auf der Tatsache, daß für das ästhetische Urteil die Urteile anderer zur selben Sache bedeutsam werden. Das abschließende Urteil bedarf schließlich der Überprüfung durch die Erfahrung. Vgl. hierzu ebd., S. 116-119.

der Leere, Einsamkeit und Finsternis, im Chaos, in der Form- und Maßlosigkeit und der Unendlichkeit kommt dieses Erhabene als Gegenposition zum Schönen zum Ausdruck.²⁰²

Die Krise des Schönen, die dadurch heraufbeschworen wird, verstärkt die Kluft zwischen Anschauung und Begriff. Kant und Friedrich von Schiller (1795) versuchen in der Folge, nach Zimmermann, den Streit zu schlichten, indem sie das Erhabene als Statthalterin des Anschaulichen, ebenso wie das Schöne, moralisieren. Das erstere stehe demnach für das "Übersinnliche" (Kant), beziehungsweise das "Sinnlich-Unendliche" (Schiller), während das zweite als "Symbol des Sittlich-Guten" zu verstehen sei. Ebenso versöhnend ist, nach Zimmermann, im Anschluß an die Ästhetik der Romantik, Friedrich Hegels (ab 1796/97) Ansatz zu verstehen. Er idealisiert das Schöne als "sinnliches Scheinen der Idee", beziehungsweise als ein "Wissen in Gestalt und Form des Sinnlichen", das zugunsten "des vorstellenden Bewußtseins der Religion und des freien Denkens der Philosophie überschritten werden muß". Statt dem Nachahmungsprinzip, welches von allgemeinen Regeln und Gesetzen von dem, was schön ist, bestimmt war, tritt hier das Ausdrucksprinzip "im Sinne der Artikulation je individueller Subjektivität" des Schönen in den Vordergrund. Auch "eigensinnige" Aspekte des Ästhetischen, wie sie in der Vorstellung des Erhabenen zu finden sind, können darin zum Ausdruck kommen.²⁰³

Das Ende des ganzheitlichen Ansatzes der Ästhetik, in der die Anschauung und das Schöne als zusammengehörig gesehen wurden, ist nach Zimmermann im 19. Jahrhundert auszumachen. Soren Kierkegaards (1843) und Friedrich Nietzsches (ab 1872) antisystematischen Entwürfe sind dafür wegweisend.²⁰⁴ Durch das Fragmentarische, Dissonante, Antiorganische oder

²⁰²ebd., S. 116-117.

²⁰³ebd., S. 124-128 und vgl. hierzu ergänzend auch S. 111-112.

²⁰⁴vgl. hierzu ebd., S. 129 und ergänzend S. 132: Demnach gründet Kierkegaards antisystematischer Entwurf auf der Annahme, daß das absolut Ästhetisch haltlos sei, da es wechselnden Augenblicken ausgesetzt sei und damit zum Selbstverlust führe. Nietzsche hingegen betont, daß jeder Mensch seine eigene Moral habe, die er aus der ästhetischen Erfahrung gewinne. Diese Erfahrung basiere laut Zimmermann nicht auf festgelegten Wertvorstellungen, sondern sei "dionysischer Art" und vergleichbar einem "quasi-religiösen Rauschzustandes". Auch in dieser "Reduktion der Moral auf Ästhetik" steckt nach Zimmermann jedoch eine versteckte Metaphysik. Sie komme in dem Bekunden, bzw. Willen zur Macht zum Ausdruck, die sich aus der Wertschätzung der eigenen Person erschließen lasse. Vgl. zu Nietzsche ergänzend S. 112 und S. 114.

Unverständliche, wie es etwa in den Bildenden Künsten bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts zum Ausdruck kommt, wird der Anspruch des Schönen endgültig in Frage gestellt. Welchen Wahrheitsgehalt hat dann noch das Kunstwerk? Theodor W. Adorno (1958-1965) wertet dies, so Zimmermann, auf der Grundlage einer "negativen Dialektik" innerhalb der Philosophie aus. Demnach ist das Kunstwerk als ein autonomes Gebilde anzusehen, welches einem individuellen Formgesetz folgt und damit einen Rätselcharakter hat. Gleichzeitig ist es jedoch auch ein "fait social", wonach es ein Spiegel der Gesellschaft ist. Diesen seinen Wahrheitsgehalt gelte es philosophisch-reflexiv aufzudecken.²⁰⁵ Die philosophische Hermeneutik, wie sie Hans-Georg Gadamer (1960) und Hans Robert Jauss (1968) vertreten und die Semiotik widmen sich nach Zimmermann dieser Aufgabe.²⁰⁶ Die Konzeption der Ästhetik als Theorie der sinnlichen Wahrnehmung wie sie Maurice Merleau-Ponty (1945), John Dewey (1934) und Wolfgang Iser (1990) vertreten, birgt nach Zimmermann jedoch die Gefahr einer Schwächung des Politischen beziehungsweise Ethischen, so daß der "Erlebnistourismus" als eine Form des Ausprobierens von Ästhetik ohne Moral an Bedeutung gewinnt.²⁰⁷

Für ein Verständnis von Ästhetik, wie es Zimmermann hier darlegte, ist es wesentlich, ihre dialektische Struktur zu erfassen. Diese bewegt sich zwischen den Polen von Anschauung und Begriff. Die begriffliche Seite repräsentierte historisch betrachtet zunächst das Schöne, dann auch das Erhabene. In ihren Horizonten eröffnete sich auf unterschiedliche Weise und mit unterschiedlichem Ergebnis der Sinn jeder anschaulichen Erfahrung.

Doch warum wird diese begriffliche, auf Sinn hin ausgerichtete Seite der Ästhetik zum Ende des 19. Jahrhunderts in Frage gestellt? Im Deformierten, Verzerrten, Trügerisch-Scheinhaften der Bildentwürfe Cézannes, van Goghs und Monets spiegelt sich diese von Zimmermann aufgezeigte Entwicklung wieder. Was kann es bedeuten, wenn die Wahrnehmung auf dieses Fremde im Bild trifft und sich ihr damit - scheinbar - die Möglichkeit versperrt, Sinn zu erschließen?

Meines Erachtens ist es in dieser Situation fruchtbar, die Differenz von Anschauung und Begriff der Ästhetik am Ende des 19. Jahrhunderts im Sinne von Pries als eine Krise anzusehen. Eine Krise, in der die Dominanz des

²⁰⁵ebd., S. 136-137, vgl. hierzu ferner S. 111.

²⁰⁶ebd., S. 137-140.

²⁰⁷ebd., S. 141-142.

Denkvermögens über das sinnliche Vermögen des Menschen zum Ausdruck kommt und in Frage gestellt wird. Das heißt, das sinnliche Vermögen, hier die Anschauung, fordert quasi ihr Recht auf eine kritische Wahrnehmung der Außenwelt ein. Möglich wird das dadurch, daß das Zusehende (oder auf andere Künste übertragen das Zuhörende oder das Zulesende) derart fremdartig erscheint, daß sich der Verstand keinen "Begriff" davon machen kann. Das sinnliche Wahrnehmungsvermögen verweigert damit die absolute, mit Pries "metaphysische" Auslegung des Zusehenden.

Inwiefern kann dann noch Sinn erfahren werden? Die Analyse der Bilder von Cézanne, van Gogh und Monet eröffnete hierzu wegweisend, daß diese Verweigerung zugleich das sinnliche Vermögen herausfordert, seinen Anteil an der Erkenntnis zu aktivieren. Denn über die Seherfahrung mit den Wirkungskräften der Farbflecken wird es hier möglich, Sinn zu erschließen.

Auf diese Weise wird deutlich, daß das Denkvermögen allein nicht sinnstiftend sein kann. Die Kritik, die sich in diesen Bildern äußert, richtet sich so gesehen nicht nur gegen die Dominanz der rein metaphysischen Auslegung des Erhabenen, wie es Pries darlegte, sondern ebenso - und das machten Pries Ausführungen bereits deutlich - gegen die absolute Sichtweise des Schönen als *die* Kategorie der Ästhetik, beziehungsweise der Kunst, der die Anschauung nur Informationen liefert, jedoch selbst keinen Erkenntnisbeitrag leistet.

Gleichzeitig machen diese Bilder jedoch deutlich, daß auch das Wahrnehmungsvermögen allein nicht sinnbildend ist, sondern das Denkvermögen braucht. Denn neben den Wirkungskräften spielen die motivischen Werte eine entscheidende Rolle für das Bildverständnis. Dennoch, die Erfahrung des Erhabenen und Schönen in den Bildern von Cézanne, van Gogh und Monet wird hier gerade nicht über die moralisch-begriffliche Seite vermittelt, sondern über die Seherfahrung. Sie vermittelt im Zusammenspiel mit dem Denkvermögen Sinn. Auf diese Weise fordert das sinnliche Vermögen, hier die Anschauung, ihr Recht ein, Voraussetzung dafür zu sein, daß das begriffliche Vermögen Sinn äußern kann.

Damit hat sich die Grundverfassung der Ästhetik nicht verändert, sondern nur die Gewichtung ihrer Pole. Neben der begrifflich-metaphysischen Seite kommt die wahrnehmungskritische zumindest gleichberechtigt, wenn nicht gar mit einem gewissen Übergewicht, zu stehen. In den Bildern von Cézanne, van Gogh und Monet wird ihre gegenseitige Abhängigkeit voneinander offensichtlich. Die von Pries als historische Tatsache herausgestellte Dominanz des Denkvermögens über das sinnliche wird hier so gesehen nicht nur in Frage, sondern auf einen neuen Boden gestellt, indem dem Sehen neben

dem Denkvermögen ein maßgeblicher Anteil an der Erkenntnisleistung zugesprochen werden muß.

Zum modernen Verständnis von Ästhetik (Konrad Fiedler)

Als einen ersten Schritt dahin, innerhalb der Kunstsgeschichtsforschung die Anschauung und nicht den Begriff als wesentlich für das Verständnis von Ästhetik zu halten, kann der eingangs bereits vorgestellte Ansatz von Konrad Fiedler angesehen werden. In zwei Beiträgen "Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst" von 1876 und in "Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit" von 1887²⁰⁸ wehrt dieser sich vehement gegen jegliche begriffliche Vereinnahmung der Kunst oder gegen eine solche, die den Geschmack in den Vordergrund stellt. Frei von diesen Fremdbestimmungen sieht er die Anschauung als wesentlich für die Produktion (Künstler) und Reproduktion (Betrachter) des Kunstwerks an. Voraussetzung dafür ist, daß alles das, was das Auge sieht, sei es die Natur oder das Bild, nicht von vorne herein geordnet ist, sondern der Anschauung bedarf, die dies auf den Weg bringt.

Diese Annahme Fiedlers deckt sich in besonderer Weise mit der Seherfahrung, die an den Werken von Cézanne, van Gogh und Monet gemacht werden kann. Um diesen Zusammenhang zu erschließen, soll seinen Überlegungen hier in wenigen Worten nochmals nachgegangen werden.

Grundlage dafür, die sichtbare Welt als verworren und fremd anzunehmen, bildet nach Fiedler der Umstand, daß das Auge nur Licht- und Farbempfindungen wahrnehmen kann, jedoch nichts Körperlich-Festes, das zu begreifen dem Tastsinn vorbehalten bleibt. Jeder Sinn, so zeigt es Fiedler auf, bleibt demnach auf seine spezifische Wahrnehmungsfähigkeit beschränkt. Daraus schlußfolgert Fiedler, daß das Zusammenspiel aller Sinne zwar die Welt als vorhanden interpretieren kann, diese Annahme jedoch trügerisch ist. Darauf aufbauend geht Fiedler davon aus, daß allein der "Gesichtssinn" die sichtbare Welt auf ihre Richtigkeit hin überprüfen kann, auch wenn es sich dabei um eine ungewohnte, beziehungsweise künstliche Einstellung zur Welt handelt.

In besonderer Weise entspricht dieser auf die Sichtbarkeit der Welt beschränkten Sehweise, so Fiedler, die künstlerische Tätigkeit. Sie ermöglicht es dem Künstler, die auf ihn einströmenden Eindrücke zu verarbeiten

²⁰⁸vgl. hierzu Konrad Fiedler, in: Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst, ..., S. 1-45 und ders., Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit, ..., S. 111-220, in: Konrad Fiedler, Schriften zur Kunst, ..., Bd. I, und ferner die Ausführungen dazu im Forschungsbericht, Kapitel I.2.2.1.

und weiterzuentwickeln. Der wesentliche Inhalt von Kunst, nach dem Fiedler fragt, ist an diese der sichtbaren Welt entsprechenden Anschauung und einer ihr entsprechenden Tätigkeit gebunden. Alle anderen Einflüsse, die vor allem durch das Denken und von Geschmacksempfindungen bestimmt sind, gilt es abzuwehren. Dennoch ist das, was aus der Hand des Künstlers entsteht, keine sture Wiederholung des Gesehenen, sondern etwas Neues. Es gibt nicht im abbildenden Sinne die reine Anschauung des Gesehenen wieder, sondern dessen Ausdruck.

Grundlage für diese gesteigerte Wahrnehmung und Umsetzung des Gesehenen bildet die Annahme, daß die Anschauung das Sichtbare nicht nur passiv aufnimmt und dem Geist als Material zur Verfügung stellt, sondern dieses Sichtbare in einem Vorgang entwickelt. In einer "Ausdrucksbewegung der Hand" wird das derart Wahrgenommene vom Künstler, so Fiedler, in einem künstlerisch-schöpferischen Prozeß zu einer Form gestaltet. Der Betrachter, der dieser vom Künstler gestalteten Form, dem Bild, gegenübersteht, muß dieses parallel zum Künstler wieder durch die Anschauung in einem Vorgang entwickeln und nun geistig, sei es gedanklich oder sprachlich, in Worte und Begriffe fassen.

Was den Künstler so gesehen vom Betrachter unterscheidet ist, daß es ersterem gelingt, sich rein auf den Gesichtssinn zu beschränken und über die "Ausdrucksbewegung der Hand" ein Kunstwerk zu schaffen. Durch die Bindung an die Anschauung entwickelt der Künstler darin ein endliches Bild von der Unendlichkeit des Seins beziehungsweise der Sichtbarkeit. An diesem kann der Betrachter durch den Nachvollzug der Tätigkeit des Künstlers teilhaben. So gelingt es dem Betrachter nach Fiedler, indem er parallel zum Künstler das Bild in der Anschauung in einem Vorgang entwickelt, ein immer klareres und unverhüllteres Bild von der Natur zu erwerben.

Werden diese Überlegungen Fiedlers auf die Bildentwürfe von Cézanne, van Gogh und Monet übertragen, so scheint es, als ob die Künstler es dem Betrachter nicht leichtmachen, ihnen in der oben beschriebenen Weise nachzufolgen und da mit den wesentlichen Inhalt von Kunst zu erschließen. Daß dies dem Betrachter dennoch gelingt, soll im folgenden gezeigt werden.

Zunächst verhindern die Künstler, ganz im Sinne Fiedlers, daß der Betrachter mit seinem Denkvermögen oder seinen Geschmacksempfindungen das Bild vereinnahmen kann. Die Differenz von Farbe/Form und Inhalt deckte dies auf. Für diese, von Fiedler als unangemessen bezeichneten Zugangsweisen, bieten die Bilder keine hinreichenden Grundlagen. Statt dessen sieht sich der Betrachter, wie es die Analyse eröffnete, einem annähernd chaotisch anmutenden Farb- und Fleckenspiel gegenüber.

Dieser Eindruck, so läßt sich vermuten, entspricht wohl annähernd dem, was Fiedler als das Bild bezeichnete, das der Künstler von der Welt hat, wenn er sich dieser rein mit dem Gesichtssinn zuwendet. In dieser Betrachtungsweise erscheint sie fremd und unvertraut. In besonderer Weise, so scheint es, haben die Künstler gerade diesen Eindruck von der sichtbaren Welt in ihren Bildern wiedergegeben. Doch inwiefern haben dann die Künstler, wie es Fiedler annimmt, über ihre Tätigkeit die Welt in eine geordnete übersetzt?

Wahrhaft sinnvoll, so zeigte sich, erscheinen deren Bilder nur, wenn den Farbflecken, wie hier geschehen, Wirkungskräfte zugeschrieben werden. Nur als solche können diese Träger von Farb- und Lichtempfindungen sein, so wie sie nach Fiedler die Künstler ursprünglich vor der Natur wahrgenommen haben. Diese rein auf den Gesichtssinn beschränkten Eindrücke, so scheint es nun, haben die Künstler über das Wirkungspotential der Farbflecken in ihre Bilder übertragen.

Vor dem Hintergrund, daß auch der Betrachter hier nicht nur aufgefordert, sondern quasi gezwungen wird, von allen Fremdbestimmungen, wozu vor allem das Denkvermögen und der Geschmack verleitet, abzusehen, so ist es diesem, wie die Analyse ferner eröffnete, nun möglich, im Sinne Fiedlers parallel zum Künstler über die Anschauung in einem Vorgang die Farb- und Fleckenstruktur beziehungsweise deren Wirkungskräfte und deren wenige motivischen Hinweise zu einer Form zu gestalten.

Erst diese vom Künstler veranlaßte Anschauungstätigkeit führt, wie es Fiedler bereits herausstellte und hier bestätigt werden kann, zu einem gesteigerten Bild von der Natur. Sie vermittelt mit Fiedler nicht nur ein sichtbares Abbild der Natur, sondern ein klareres und unverhüllteres Bild von dieser.

Zu den Ursachen des Wandels in der Auffassung von Ästhetik (Boehm)

In jüngerer Zeit ist es vor allem Boehm, der im Anschluß an die Kunsttheorie von Fiedler dem Sehen ebenfalls eine eigene Erkenntnisleistung unabhängig vom Begriff zuschreibt. Innerhalb einer "Geschichte des Sehens", wie sie Boehm entwickelte,²⁰⁹ geht dieser wie Fiedler davon aus, daß das Auge mit einer Fülle von Eindrücken konfrontiert wird. Doch abhängig von der jeweiligen historischen Situation, so Boehm, wählt das "Auge" nur bestimmte Aspekte aus. Vor diesem Hintergrund spricht Boehm von einer "Geschichtlichkeit auch des Sehens", parallel, so läßt sich hier ergänzen, zu einer

²⁰⁹vgl. hierzu ergänzend die Ausführungen im Forschungsbericht, Kapitel I.2.2.3.

‘Geschichtlichkeit des Denkens’, wie sie vor allem in der Philosophie zur Darstellung kommt.

Beide, das Sehen und das Denken können demnach - ohne daß dies ausdrücklich von Boehm thematisiert wird- als unterschiedliche Modi des Verstehens von Welt verstanden werden. Bemerkenswert dabei ist, daß sich beide auf einen gemeinsamen Erfahrungsgrund beziehen, der jedoch durch die Auswahl, die das Sehen, beziehungsweise hier ergänzend das Denken historisch bedingt vornehmen, nie ganz übersetzt wird.²¹⁰

Wie das Verhältnis beider an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in der Kunst aussieht, wird schließlich aus der Analyse Boehms deutlich. In dieser Zeit wird laut Boehm das Sehen "zur einzigen Bestimmungsgrundlage der künstlerischen Ausdrucksfähigkeit" erklärt. Cézannes künstlerisches Verfahren, das dieser mit vielen anderen teilt, ist Boehm dafür ein Beleg. In einem unendlichen Sehprozeß baut sich laut Boehm in seinen Bildern Sinn auf und wieder ab. Dieses Verfahren ist nach Boehm als ein Versuch zu werten, sich vom "Schatten der Prätexte" zu lösen. Das Kunstwerk verweigert sich hier so Boehm dem Zugriff von Sprache und Begriff.

Im Anschluß an Boehm wird hier indirekt die mit Pries formulierte These bestätigt, wonach die Beurteilung von dem, was Ästhetik in der Kunst an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert ausmacht, in der Aufhebung der Dominanz des Denkvermögens gegenüber dem Sehvermögen des Menschen zu suchen ist. Denn inhaltlich entzieht sich mit Boehm das Kunstwerk allen Bestimmungen, die durch das Denkvermögen, beziehungsweise durch Begriffe in es hineingelegt werden können.

²¹⁰Diese Überlegungen Boehms zu einer "Geschichte des Sehens" knüpfen, so scheint es, an seine ursprünglichen Überlegungen an, die er im Zusammenhang mit einer Hermeneutik des Bildes entwickelte, vgl. hierzu die entsprechenden Ausführungen im Forschungsbericht, Kapitel I.2.2.3. Demnach scheint in der vom Künstler getroffenen Auswahl (Bild) der gemeinsame Erfahrungsgrund (Urbild) auf. Dies steht darüberhinaus in einer bemerkenswerten Analogie zu dem, was im Zusammenhang mit der Frage nach der Natur im Bild erarbeitet wurde, wonach über das Einzigartige der Natur (einem Aspekt von ihr) das Ganze der Natur aufscheint, ohne mit diesem identisch zu sein. Boehm selbst spricht hingegen vor allem von der "Totalität" der Natur, die in den Bildern der Maler des Werdens, u.a. in denen von Monet, aufscheint. Neben dieser ganzheitlichen Vorstellung scheint jedoch nach Boehm die Einzigartigkeit der Naturdarstellung ("ihre Einmaligkeit") verloren gegangen zu sein, was hier im einzelnen gerade nicht bestätigt werden kann. Vgl. hierzu ergänzend Kapitel III.2.2.

Bemerkenswerter Weise, so zeigte es sich im Anschluß an die Analyse von Farbe/Form, Inhalt und Betrachter in den Bildern von Cézanne, van Gogh und Monet, hat das Denkvermögen an seiner eigenen Destruktion mit Schuld. Denn im Zuge seiner Vorherrschaft, droht die Natur außerhalb des Menschen verloren zu gehen. Die wissenschaftlichen Erkenntnisse, die es hervorbringt und die daraus folgenden technischen Möglichkeiten sorgen für die Eroberung auch des letzten Winkels der Natur. Diese Entwicklung reicht soweit, daß nun umgekehrt die Natur vor dem Eingriff des Menschen geschützt werden muß.

Die Verweigerung, die in den Bildern von Cézanne, van Gogh und Monet zum Ausdruck kommt, indem sie abbildlich-gegenständlich das Bild der Natur als fremd und unvertraut erscheinen lassen, kann so als eine Maßnahme angesehen werden, dieser Entwicklung, wie bereits zuvor herausgearbeitet wurde, entgegenzuwirken. Der Entzug und zugleich die Sorge um die Natur ruft demnach förmlich die 'moralische Instanz' der Anschauung auf den Plan, indem sie dem besitzergreifenden und herrschsüchtigen Bestreben des Denkvermögens - zumindest innerhalb der Kunst - den Zugriff auf die Natur *verweigert*. Als 'moralisch', im Sinn einer Verweigerung, erweist sich das Sehvermögen in der Weise, als es "wertfrei" die Natur als rein sichtbares Phänomen zur Anschauung bringt, ohne "Vorurteile", Ziele und Zwecke, die damit verbunden sein können. Die Seherfahrung, wie sie die Impulswerte und die motivischen Werte der Farbflecken ermöglichen, läßt die Natur mit Fiedler demnach "unverhüllter" erscheinen. Zugleich vermittelt sie die Natur mit Simmel als eine "einzigartige" und mit Ritter als eine "ganze", so daß sich der Betrachtende mit ihr in einer Einheit erfahren kann. Wird das Sehvermögen als Voraussetzung für eine erkenntnisfähige Leistung aufgewertet und das Denkvermögen derart in seiner Dominanz eingeschränkt, wie es Pries wegweisend durch ihre Analyse des Erhabenen nahelegte, so übernimmt die Ästhetik als diejenige Kategorie, die beide vermittelt, eine entscheidende Rolle für das Bildverständnis von Cézanne, van Gogh und Monet. Sie vermittelt entgegen jeglicher *reiner Vernunft* Sinn.

LITERATURVERZEICHNIS

- Matthias Arnold Duktus und Bildform bei Vincent van Gogh, Diss. Heidelberg 1973
- G.-Albert Aurier Lies Isolés. Vincent van Gogh, in: *Mercure de France*, I (Jan. 1890), S. 24-29
- Kurt Badt Die Kunst Cézannes, München 1956
 Die Farbenlehre van Goghs, Köln 1961
 "Maler und Modell" von Jan Vermeer, Probleme der Interpretation, Köln 1961
 Das Spätwerk Cézannes, in: *Konstanzer Universitätsreden* 40, hrsg. von Gerhard Hess, Konstanz 1971, S. 5-57
- Oskar Bätschmann Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1790 - 1920, Köln 1989
- Jörg Becker Die Landschaftsauffassung Ferdinand Hodlers, Diss. 1990 (Originalmanuskript)
- Hans Belting Das Werk im Kontext, in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hrsg. von Hans Belting, ..., Berlin 1988³, S. 222-239
 Bild und Publikum im Mittelalter, Berlin 1981
 Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990
- Henri Bergson Schöpferische Entwicklung, dt. von Gertrud Kantorowicz, Jena 1912
 Zeit und Freiheit. Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewußtseinstatsachen, Jena 1920²
- Michael Bockemühl Die Wirklichkeit des Bildes. Bildrezeption als Bildproduktion. Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael, Stuttgart 1985 (Habil. 1982)
 Bild und Gebärde. Zu den Chancen eines bildlichen Verstehens, in: *Kunstforum international*, Bd. 88, März, April 1987, S. 96-103

- Das Transzendente als das Sichtbare. Zur Wirkungsform von Werken Konkreter Kunst: Kandinsky, Mondrian, Newman, in: In Erscheinung Treten, Heinrich Barths Philosophie des Ästhetischen, hrsg. von Günther Hauff, Hans Rudolf Schweizer, Armin Wildermuth, Basel 1990, S. 275-314
- Gottfried Boehm
- Bildsinn und Sinnesorgane, in: Neue Hefte für Philosophie, Heft 18/19, Anschauung als ästhetische Kategorie, Göttingen 1980, S. 118-132
- Mythos als bildnerischer Prozeß, in: Mythos und Moderne, hrsg. von K.H. Bohrer, Frankfurt a.M. 1983, S. 528-544
- Zu einer Hermeneutik des Bildes, in: Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften, hrsg. von Hans-Georg Gadamer und Gottfried Boehm, Frankfurt am Main 1985² (1978), S. 444-471
- Einleitung, in: Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften, hrsg. von Hans-Georg Gadamer und Gottfried Boehm, Frankfurt am Main 1985² (1978), S. 7-60
- Das neue Bild der Natur. Nach dem Ende der Landschaftsmalerei, in: Landschaft, hrsg. von M. Smuda, Frankfurt a.M. 1986, S. 87-110
- Strom ohne Ufer. Anmerkungen zu Claude Monets Seerosen, in: Claude Monet Nymphéas, Impression - Vision, Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Basel, Zürich 1986, S. 117-127
- Bild und Zeit, in: Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, hrsg. von Hannelore Paflik, mit Beiträgen von Michel Baudson, ..., Weinheim 1987, S. 1-23
- Paul Cézanne. Montagne Ste.-Victoire, Frankfurt a.M. 1988
- Werk und Serie. Probleme des modernen Bildbegriffs seit Monet, in: Kreativität und Werkerfahrung, Festschrift für Ilse Krahl zum 65. Geburtstag,

- hrsg. von Daniel Hess und Gundolf Winter, Duisburg 1988, S. 17-24
- Einleitung, in: Konrad Fiedler, Schriften zur Kunst, 2 Bde., hrsg. von Gottfried Boehm und Karlheinz Stierle 1991² (1971), S. VII-XCVII
- Sehen, Hermeneutische Reflexionen, in: Internationale Zeitschrift für Philosophie (IZPh), hrsg. von Günter Figal und Enno Rudolph, Heft I/1992, S. 50-67
- Paul Cézanne Correspondance, recueillie, annotée et préfacée par John Rewald, Paris 1987 (1937)
- Conservations avec Cézanne, Emile Bernard, Jules Borély, Maurice Denis, u.a., Edition critique présentée par P.-M. Doran, Paris 1978
- Liliane Brion-Guerry The Elusive Goal, in: Cézanne. The Late Work, Katalog zur Ausstellung in New York und Houston 1977-1978, hrsg. von William Rubin, London 1978, S. 73 ff.
- Cézanne et l'expression de l'espace, Paris 1966 (1950)
- Mark Buchmann Die Farbe bei van Gogh. Diss. Zürich 1948
- Heinrich Dilly Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin, Frankfurt a.M. 1979
- Einleitung, in: Kunstgeschichte, eine Einführung, hrsg. von Hans Belting, ..., Berlin 1988³, S. 7-16
- Lorenz Dittmann Zur Kunst Cézannes, in: Festschrift Kurt Badt zum 70. Geburtstag, Berlin 1961, S. 190-212
- Über das Verhältnis von Zeitstruktur und Farbgestaltung in Werken der Malerei, in: Festschrift Wolfgang Braunfels zum 65. Geburtstag, hrsg. von Friedrich Piel und Jörg Traeger, Tübingen 1977, S. 93-111
- Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes, in: Neue Hefte für Philosophie, Heft 18/19, Anschauung als ästhetische Kategorie, Göttingen 1980, S. 133-150

- Bildrhythmik und Zeitgestaltung in der Malerei, in: Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, hrsg. von Hannelore Paflik, mit Beiträgen von Michael Baudson, ..., Weinheim 1987, S. 89-124
- Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei, Eine Einführung, Darmstadt 1987
- Werk und Natur. Erörterungen unter dem Aspekt der Farbgestaltung in der Malerei, in: Kunstgeschichte - aber wie? Zehn Themen und Beispiele, hrsg. von der Fachschaft Kunstgeschichte München (Clemens Fruh, ...), Berlin 1989, S. 109-140
- Konrad Fiedler Schriften zur Kunst, 2 Bde., mit einer Einleitung von Gottfried Boehm und einer Bibliographie, hrsg. von Gottfried Boehm und Karlheinz Stierle, München 1991² (1971)
- Roger Fry Cézanne. A Study of his Development, London 1927
- Hans-Georg Gadamer Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1975⁴ (1960)
- Vincent van Gogh Sämtliche Briefe, hrsg. von Fritz Erpel, übers. v. Eva Schumann, 6 Bde. Zürich o.J. (Berlin 1965)
- Lorenz Gowing The Logic of Organized Sensations, in: Cézanne. The Late Work, Katalog zur Ausstellung in New York und Houston 1977-1978, hrsg. von William Rubin, London 1978, S. 55 ff.
- Julius Meier-Graefe Cézanne und sein Kreis. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte, München 1922³ (1918)
- Vincent, 2 Bde., München 1921
- H.R. Graetz The Symbolic Language of Vincent van Gogh, London 1963
- Clement Greenberg Art News, "Claude Monet: The Later Monet" (1957), in: Monet, A Retrospektive, hrsg. von Charles F. Stuckey, New York 1986 (1985)
- Gabriele Hammel-Haider Über den Begriff "Stimmung" anhand einiger Landschaftsbilder, in: Wiener Jahrbuch für Kunst-

- geschichte, Bd. 41, Wien, Köln, Graz 1988, S. 139-148
- Wahrnehmung der Landschaft = Bild der Landschaft = Wahrnehmung des Landschaftsbildes, in: Kunsthistoriker, Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes, Jg. VIII 1991, Linz 1991, S. 43-47
- Susanne Henle Claude Monet. Zur Entwicklung und geschichtlichen Bedeutung seiner Bildform, Diss. Bochum 1978
- Werner Hofmann Turner und die Landschaft seiner Zeit, in: William Turner und die Landschaft seiner Zeit. Kunst um 1800, Hamburger Kunsthalle 19. Mai bis 18. Juli 1976, München 1976, S. 29-53
- Michel Hoog Les Nymphéas de Claude Monet au Musée de l'Orangerie, par le Conservateur du Musée de l'Orangerie, Chargé du Palais de Tokyo, Paris 1984
- John House Monet. Nature into Art, New Haven, London 1986
- Max Imdahl Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne. Bilder und Zitate, in: Literatur und Gesellschaft vom 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. von Hans Joachim Schimpf, Festgabe für Benno von Wiese zu seinem 60. Geburtstag, Bonn 1963, S. 142-195
- Kunstgeschichtliche Bemerkungen, in: Hans Robert Jauf, Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung, in: Konstanzer Universitätsreden, Konstanz 1972, S. 52-72
- Cézannes Malerei als Systembildung und das Unliterarische, in: French 19th century painting and literature with special reference to the relevance of literary subject-matter to French painting, hrsg. von Ulrich Fink, Manchester 1972, S. 299-304
- Cézanne - Braque - Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen, in: Wallraff-Richartz-Jahrbuch XXXVI, Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Köln 1974, S. 325-365

- Cézanne-Braque-Picasso, Zum Verständnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen, in: Walraff-Richartz-Jahrbuch XXXVI, Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Köln 1974, S. 325-365
- Giotto zur Frage der ikonischen Sinnstruktur, hrsg. von der Carl Friedrich von Siemens Stiftung, München 1979
- "Wilde Ontologie" - Ästhetische Kohärenz, in: Kunstchronik, Jg. 38, 1985, S. 189-195, Beitrag zum XIX. Deutschen Kunsthistorikertag in Stuttgart 1984
- Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich, München 1987
- Barnett Newmann. Who's afraid of red, yellow and blue III, in: Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn, hrsg. von Christine Pries, Weinheim 1989, S. 233-252
- Zur Erinnerung an Max Imdahl, Katalog zur Ausstellung im Westfälischen Kunstverein vom 20.01. bis 10.03.1996, Münster 1996
- Gesammelte Schriften, Bd. 3, Reflexion - Theorie - Methode, hrsg. und eingeleitet von Gottfried Boehm, mit einem Beitrag von Hans Robert Jauß, Frankfurt a.M. 1996
- Hans Jantzen Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei, in: Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1914 (1913), S. 322-329
- Wassily Kandinsky Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, mit einer Einführung von Max Bill, Bern 1963⁷ (1926)
- Wolfgang Kemp Vorwort und zur Methode, in: Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983, S. 7-40
- Seurats Rahmen und Rahmenfiguren, in: Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur

- Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983, S. 86-102
- Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, in: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, hrsg. Wolfgang Kemp, Köln 1985, S. 7-27
- Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, hrsg. von Wolfgang Kemp, Köln 1985, S. 253-278
- Tsukasa Kodera Vincent van Gogh. Christianity versus Nature. Oculi. Studies in the Art of the Low Countries, vol. 3 Amsterdam, Philadelphia 1990 (Diss. Amsterdam 1988)
- Udo Kultermann Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, Düsseldorf, Wien 1966
- Kunsthistoriker Kunsthistoriker in eigener Sache. 10 autobiographische Schriften, hrsg. von Martina Sitt, Berlin 1990
- Kunstwissenschaft Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen, hrsg. von Johannes Jahn, Leipzig 1924
- Dorothee Lehmann Das Sichtbare der Wirklichkeiten. Die Realisierung der Kunst aus ästhetischer Erfahrung. John Dewey - Paul Cézanne - Mark Rothko, Diss. Essen 1991
- Gudrun Liegl Studien zur Farbraumkonzeption in der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts, Diss. Aachen 1992
- Jean-Francois Lyotard Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?, in: Tumult 4 (1982), S. 131-142
- Hedwig Conrad-Martius Die Zeit, München 1954
- Licht, in: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, hrsg. von Edmund Husserl, Bd. 6, Halle a.d.S. 1923, S. 303-335
- Emil Maurer Letzte Konsequenzen des Impressionismus. Zu Monets Spätwerk, in: 15 Aufsätze zur Geschichte der Malerei, Basel, Boston, Stuttgart 1982 (1975), S. 181-193

- Alexandre Métraux Ansichten der Natur und *Aisthesis*. Einige kritische Bemerkungen zum Landschaftsbegriff, in: Landschaft, hrsg. von M. Smuda, Frankfurt a.M. 1986, S. 215-237
- Franz Meyer Das "Monet revival" der fünfziger Jahre, in: Claude Monet, Impression - Vision, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel, Zürich 1986, S. 145-160
- Thomas Noll "Der große Sämann". Zur Sinnbildlichkeit in der Kunst von Vincent van Gogh, Worms 1994
- Carl Nordenfalk Vincent van Gogh and Literature, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol. 10, 1947, S. 132-147
- Fritz Novotny Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive, Wien 1938
- Das Problem des Menschen Cézanne im Verhältnis zu seiner Kunst, in: Über das "Elementare" in der Kunstgeschichte und andere Aufsätze, Wien 1968 (1963), S. 62 ff.
- Erwin Panofskys Albrecht Dürers rhythmische Kunst, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1926, S. 136-192
- Christine Pries Einleitung, in: Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn, hrsg. von Christine Pries, Mit Beiträgen von K. Bartels ..., Weinheim 1989, S. 1-30
- Max Raphael Kunstwerk und Naturvorlage. Cézanne: Mont Ste.-Victoire, in: Wie will ein Kunstwerk gesehen sein? "The Demand of Art", mit einem Nachwort von Bernd Growe, hrsg. von Klaus Binder, Frankfurt a.M., New York 1986² (1948), S. 11-73
- Theodor Reff Painting and Theory in the Final Decade, in: Cézanne. The Late Work, Katalog zur Ausstellung in New York und Houston 1977-1978, hrsg. von William Rubin, London 1978, S. 13 ff.
- Alois Riegl Die Stimmung als Inhalt der Modernen Kunst, in: Alois Riegl, Gesammelte Aufsätze, Augsburg, Wien 1928 (1899), S. 28-39
- Spätromische Kunstindustrie, 1901

- Joachim Ritter Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft, Münster (Westfalen) 1963
- Karin Sagner-Düchting Claude Monet: "Nymphéas". Eine Annäherung, in: Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 32, Hildesheim, Zürich, New York 1985
- Martina Sauer "Farbe und Form" im Spätwerk Cézannes. Ein Beitrag zur Bildvalenz der Landschaftsgemälde am Beispiel von "Rochers près des Grottes au-dessus de Château Noir", (unveröffentlichte Magisterarbeit) München 1989
- Ulrike Schuck Claude Monet. Das Alterswerk. Von Licht zu Farbe, von der Erscheinung zum Wesen, Diss. Konstanz 1992
- Hans Sedlmayr Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1985¹¹ (1948)
- Peter Bruegel. Der Sturz der Blinden. Paradigma einer Strukturanalyse, in: Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München, Nr. 2, München 1957
- William Seitz College Art Journal, "Monet and Abstract Painting" (1956), in: Monet, A Retrospektive, hrsg. von Charles F. Stuckey, New York 1986 (1985)
- Claude Monet, Köln 1988 (1982)
- Paul Signac De Delacroix au Néo-Impressionisme, Paris 1899, dt. Charlottenburg 1910
- Georg Simmel Das Schöne und die Kunst. Philosophie der Landschaft, in: Brücke und Tür, Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft, Stuttgart 1957, S. 141-152
- Ernst Strauss Nachbetrachtungen zur Pariser Cézanne-Retrospektive 1978 (1980), in: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien, hrsg. von Lorenz Dittmann, München, Berlin 1983², S. 163-183
- Robert Suckale Claude Monet. Die Kathedrale von Rouen, München 1981

- Karl von Tolnai Zu Cézannes geschichtlicher Stellung, in: Sonderdruck aus "Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur und Geistesgeschichte", Jahrgang XI, Heft 1, Halle an der Saale o.J. (1911)
- Wilhelm Waetzoldt Deutsche Kunsthistoriker, 2 Bde, Leipzig 1921-1924
- Berhard Wadenfels Gänge durch die Landschaft, in: Landschaft, hrsg. von M. Smuda, Frankfurt a.M. 1986, S. 29-43
- Aby M. Warburg Gesammelte Schriften, 1932
- Heinrich Wölfflin Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München 1915
- Jörg Zimmermann Ästhetik, in: Fischer Lexikon Literatur, hrsg. von Ulfert Ricklefs, Frankfurt a.M. 1996, S. 107-143

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Museen:

- Abb. 1 Paul Cézanne, Montagne Ste.-Victoire, 1904/06, Öl auf Leinwand, 60cm x 72cm, Kunstmuseum Basel
- Abb. 2 Vincent van Gogh, Ebene bei Auvers, 1890, Öl auf Leinwand, 74cm x 92cm, Neue Pinakothek München
- Abb. 3 Claude Monet, Seerosen, 1918/21, Öl auf Leinwand, 140cm x 185cm, Neue Pinakothek München

SCHLÜSSELWÖRTER/KEYWORDS

Genese der Abstraktion; Theorie der Anschauung; Ästhetik; Oskar Bätschmann; Sinn des Bildes; Michael Bockemühl; Gottfried Boehm; Edmund Burke; Paul Cézanne; Lorenz Dittmann; Erhabene; Energetisches System; Konrad Fiedler; Vincent van Gogh; Werner Hofmann; Impressionismus; Max Imdahl; Impuls-Theorie in der Kunstwissenschaft; Hans Jantzen; Wassily Kandinsky; Wolfgang Kemp; Moderne Kunsttheorie; Landschaftsmalerei; Claude Monet; Natur in der Landschaftsmalerei; Christine Pries; Joachim Ritter; Rezeptionsästhetik in der Kunstwissenschaft; Georg Simmel; Stimmung in der Landschaftsmalerei; Wahrnehmungstheorie in der Kunstwissenschaft; Wirkungskräfte des Bildes; Jörg Zimmermann.





