

Regine Prange

# Die Auflösung des klassischen künstlerischen Bildes

*Die Struktur bildlicher Repräsentation änderte sich in der modernen bürgerlichen Gesellschaft grundlegend. Während das klassische Tafelbild der christlich-feudalen Epoche die künstlerischen Mittel zur Naturnachahmung in den Dienst eines mythischen Erzählraums stellte und durch schönheitliche Normen sublimierte, beklagt das 19. Jahrhundert den Verlust jener Einheit von natürlicher Erscheinung und Ideal. In den romantischen und realistischen Positionen der frühen Moderne werden die maßgeblichen bildkünstlerischen Antworten auf diese Entzweiung artikuliert.*

## Der Zerfall des mythischen Erzählraums

»Unsere Zeit in allem, was ihr eigentümlich ist und ihr Wesen ausmacht, stößt die Kunst von sich, und auch die Kunst ihrerseits bietet nichts oder wenig für die Zeitbedürfnisse. Bald ist es der Inhalt, welcher der formellen Begrenzung im Schönen widerstrebt, bald die Form, welche sich gegen die Füllung mit zeitgemäßen Ideen sträubt, bald die Formlosigkeit, bald das Inhaltsleere, woran die Kunstbestrebungen wie an Klippen zerschellen.« (Anton Springer, Kunsthistorische Briefe, 1829)

Die Klage des Berliner Kunsthistorikers Anton Springer, einer der ersten universitären Vertreter des Faches, ist symptomatisch für das 19. Jahrhundert und seine Verlusterfahrung. Sie gilt der traditionellen, seit der frühen Neuzeit etablierten Bildrepräsentation, deren Zerfall allgemein als Entzweiung von Form und Inhalt beschrieben wird. Zahlreiche ähnliche Kritiken an der zeitgenössischen Malerei ließen sich der oben zitierten an die Seite stellen. Sie alle schildern dasselbe Phänomen: Die bildliche Darstellung hat ihre hohe ideale Bedeutung verloren, da sie entweder bloß äußerliche Form oder aber Gegenstände ohne formale Sublimierung zeige. Letzteres wird etwa von einem Kritiker gegen Caspar David Friedrichs kleines Gemälde *Bäume und Sträucher im Schnee* (Abb. 1) eingewandt, das ein ganz unbedeutendes Landschaftsdetail zum einzigen Bildgegenstand macht. Schon früher hatte der Kammerherr von Ramdohr an Friedrichs *Tetschener Altar* genau dies bemängelt: Eine alltägliche Landschaft werde hier mit einem religiösen Sinn beladen, der ihr nicht zukomme. Das realistische Detail erscheint isoliert vom religiösen Sinn oder nur willkürlich verknüpft mit ihm,

## Zur Autorin

Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie, Neueren Geschichte und Soziologie in München und Berlin, Promotion 1990 über das »Kristalline als Kunstsymbol«, 1991–1998 Wissenschaftliche Assistentin am Kunsthistorischen Institut in Tübingen, Habilitation 1998 über Piet Mondrian und das »ikonoklastische Bild«, nach Vertretungsprofessuren in Berlin und Frankfurt a. M., 1999–2001 Professorin für Kunstgeschichte in Marburg, seit 2001 Professorin in Frankfurt a. M.



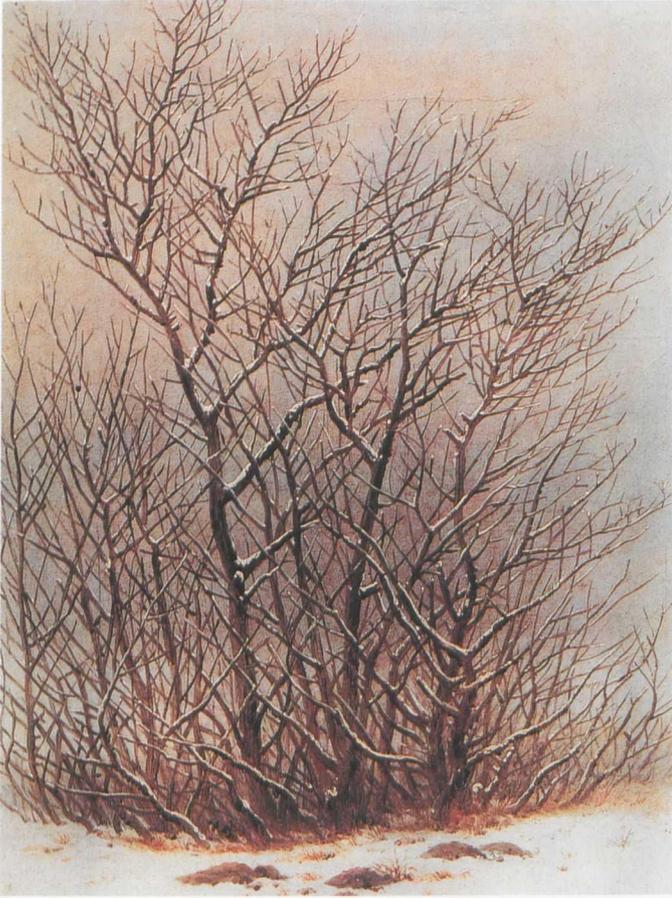


Abb. 1  
Caspar David Friedrich: *Bäume  
und Sträucher im Schnee*,  
um 1828, Öl auf Leinwand.  
Dresden, Gemäldegalerie Neue  
Meister.  
Bild: Archiv.

selbst wenn die traditionelle Gattung des Historienbildes benutzt wird. So attackierte der Philosoph G.W. F. Hegel das Bild des Verlorenen Sohns von Gerhard von Kügelgen u. a. deshalb, weil der Ausdruck der Reue lediglich auf die Miene eines unglücklichen jungen Mannes bezogen bleibe, ohne durch eine angemessene künstlerische Gestaltung auf den christlichen Sinn der bußfertigen Umkehr zu verweisen (vgl. Busch 1985, S. 21 f.). Der zentrale Vorwurf gilt also dem Fehlen einer künstlerischen Idee, die das Dargestellte zu einer sinnlich-sinnvollen Ganzheit führen könnte. Die im Bild sichtbare Wirklichkeit stellte sich nur noch als empirische Realität dar und nicht mehr als »sinnliches Scheinen der Idee«. Mit dieser Formel hatte Hegel die klassizistische Norm des neuzeitlichen Bildes, die auch für das von Springer vermisste Schöne bürgt, nicht zufällig in dem historischen Augenblick benannt, als ihre Auflösung unabwendbar wurde. Denn die künstlerische Idee, die im Bilde sinnlich anschaulich werden sollte, ist eine metaphysische Größe. In ihr war die Idee des Absoluten und Göttlichen präsent, welches einst in

der Andacht vor dem Kultbild erfahren und dann durch die Gestaltungsmacht des Künstlers angeeignet und vermittelt wurde. Dessen hohe Würde als schöpferisches Individuum ist wie die vollendete Ganzheitlichkeit seiner Bildwelten eine Widerspiegelung des feudalistischen Repräsentationsprinzips. Die Totalität des Bildraums, in dem Idee und sinnliche Wirklichkeit als Einheit erscheinen, entspricht der Autonomie des absolutistischen Herrschers, der seine weltliche Macht als gottgegebene legitimiert. Mit dem Tode Ludwigs XVI. unter der Guillotine der Revolution war dieses Repräsentationsprinzip obsolet geworden und mit ihm die Ordnung des Bildes. Es verlor seine ideologische Kraft, die Weltordnung in der Totalität des Bildraums zu spiegeln; die Auflösung seines Scheincharakters wurde zur Signatur der Moderne.

Auch solche Maler, die versuchten, den idealen Werten der neuzeitlichen Tradition treu zu bleiben, ließen ein Defizit spüren, denn ihnen gelang es weder, die klassizistischen Formen mit sinnlicher Präsenz aufzuladen, noch eine hierarchische Ordnung zu stiften, die den Blick des Betrachters zwingend auf das Zentrum und den Gehalt des Bildes hinführte, Anschauung und begriffliche Erkenntnis wieder vereinte. Friedrich Theodor Vischer, ein Schüler Hegels, hat anlässlich von Overbecks *Triumph der Religion in den Künsten* (Abb. 2) die gesteigerte Reflexivität der Malerei, ihre wachsende »Kommentarbedürftigkeit« festgestellt. Ein Jahrhundert später sollte Arnold Gehlen diese zum Paradigma der modernen Kunst erklären. Auch Raffaels *Disputa* (Abb. 3), die das Vorbild für Overbecks Komposition abgab, ist zwar ein gelehrtes Bild, das einiges Wissen um die Geheimnisse der Eucharistie voraussetzt. Doch dieses Wissen wird anschaulich vermittelt in der axialen Aufeinanderfolge von Hostie, Taube des Heiligen Geistes,

Christus und Gottvater. Die irdische Welt des Klerus, der Gelehrten, Künstler und Dichter befindet sich in einem Raum mit der himmlischen Sphäre der heiligen Gestalten und Engel. Durch Zeigegesten, Gebärdensprache und Blicke ist die Beziehung von unten nach oben ausgedrückt. Die perspektivische Ordnung versammelt alle Richtungswerte und leitet sie auf die Hostie und den Leib Christi hin. Eben diese innere Beziehung aller Bildelemente untereinander vermisst Vischer an Overbecks *Triumph*: »Das Bild zerfällt in zwei große Hälften [...]; für das Auge ist keine Einheit da, keine Mitte, keine Wechselbeziehung, welche die getrennten Glieder zur Gesamtheit einer Handlung verbände« (Kritische Gänge, Bd. 5, S. 3, München 1922). Damit antizipierte Vischer Hans Sedlmayrs Deutung der Moderne als ›Verlust der Mitte‹.

### Die romantische Position

Overbecks Bild stellt nicht etwa die christliche Lehre dar, sondern die Kunst und ihre Entwicklung im Dienste der christlichen Kirche, ein gänzlich neues Thema, das den Verlust der selbstverständlichen Geltungskraft christlicher Ikonografie deutlich macht. Die Malerei sieht sich dazu gezwungen, ihre Arbeit neu zu legitimieren. Als Protagonist der Nazarener wählt Overbeck zu dieser Rechtfertigung einen Weg, der konträr zu dem Friedrichs steht, denn mit seiner Allegorie bringt er den Wunsch nach Rückkehr der Kunst in die kultisch-religiöse Mitte der Gesellschaft zum Ausdruck, während Friedrich vor dem Hintergrund neuprotestantischer Naturfrömmig-



Abb. 2  
Friedrich Overbeck: *Der Triumph der Religion in den Künsten*, 1831–1840. Frankfurt a. M., Städel.  
Bild: Archiv.

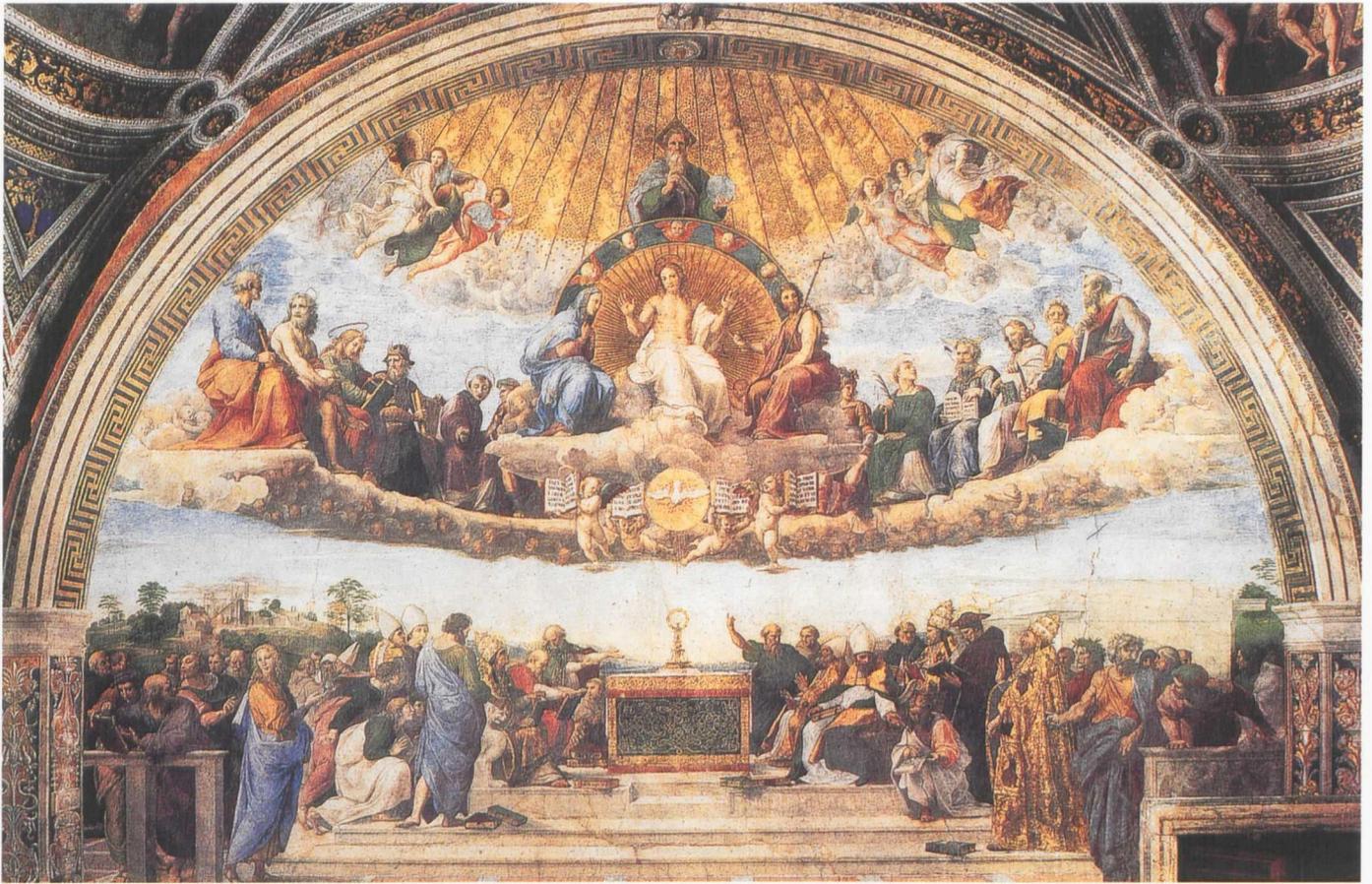


Abb. 3  
Raffael: *Disputa del Sacramento*, Stanza della Segnatura, 1508–1511. Vatikan, Rom.  
Bild: Archiv.

keit die Nachahmung der alten christlichen Historienmalerei ablehnt. Mit der formalen Anleihe bei Raffael begibt sich Overbeck, wie Vischer missbilligend bemerkt, hinter die neueren, durchaus profanen Errungenschaften der Malerei zurück, die sich mit der Ausbildung des Akademiewesens von engen kirchlichen Direktiven gelöst, ihre eigenen Normen aufgestellt und eine virtuose Technik entwickelt hatte. Sie negiert Overbeck mit seinem archaisierenden Stil ausdrücklich.

In dieser Suche nach dem Einfachen und Ursprünglichen treffen sich die Romantiker. Obwohl Friedrich anders als Overbeck das Historienbild und die allegorische Figurenkomposition ablehnte, wird ihm ein ähnlicher Rückfall in ein vorkünstlerisches Stadium attestiert. Von Ramdohr bemängelt, dass er die Landschaft im Widerspruch zu ihren Gattungsgesetzen behandle und, statt sie in ihrer natürlichen Vielfalt räumlich zu entfalten, einzelne Elemente isoliere, um eine unkünstlerische »pathologische Rührung« des Betrachters zu erreichen. Diese Kritik am *Tetschener Altar* lässt sich gut auf *Bäume und Sträucher im Schnee* übertragen. Der Ausblick in den Raum wird versperrt; der Blick in der Fläche festgehalten.

Die von den Zeitgenossen scharf verurteilte »Primitivität« zeitgenössischer Bilder wird zum wichtigsten Fundament der modernen Malerei. Overbeck und Friedrich müssen auf dieser gemeinsamen Grundlage als Protagonisten zweier konträrer Konzeptionen gelten. Ersterer steht für die Restauration des Historienbildes und der Allegorie, also für die Konservierung des erzählerischen und sinnbildlichen Charakters der Darstellung. Overbeck ist somit Pate des modernen populären Bildes, das sich in der Ausstattung öffentlicher Gebäude, privater Wohnungen und in Illustrationen durchsetzte.

Der Mitteilungscharakter des Bildes wurde konserviert, wenn auch in einer eher zeichenhaften Repräsentationsweise, die – wie die Kritik an Overbecks *Triumph* deutlich machte – die simultan anschauliche Totalität des Ganzen nicht mehr leistet. Friedrich hingegen nahm den Impetus der Avantgarden vorweg, die jenen kommunikativen Bildsinn immer radikaler zurückwiesen. Hier wurde die Auflösung des traditionellen Bildes künstlerisch nicht verschleiert, sondern in die Bildproduktion wiedereingebracht, die hierdurch einen gewandelten Stellenwert erhielt. Ein grundsätzlicher Widerspruch hat in sie Einlass gefunden. Auf der einen Seite gibt es nach wie vor identifizierbare Sujets, auf der anderen Seite gewinnen die malerischen Mittel selbst eine Präsenz, die nicht mehr in ihrer Darstellungsfunktion aufgeht. Das Bild changiert zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion, ein bis heute wirksamer Dualismus, in dem sich die zerfallenen Bestandteile des Tafelbildes – sein Wirklichkeitscharakter einerseits, seine sinnhafte Form andererseits – tendenziell autonom setzten. Diese Kluft öffnete sich schon in Friedrichs Bildern, die sowohl kleinteilig studierte Natur als auch eine strenge geometrische Ordnung aufweisen.

Zur Entfaltung kam das moderne künstlerische Bildkonzept allerdings in Frankreich. Eugène Delacroix, Protagonist der französischen Romantik, entwickelte in seiner Auseinandersetzung mit alten und neuen Meistern des Kolorits (Rubens, Velázquez, Constable) ein alternatives Konstruktionsprinzip des Bildraums, das nicht mehr in einer durch Gesten und Blicke gestifteten Handlungseinheit gründet, sondern wesentlich auf der Farbe aufbaut. Das Gemälde *Die Frauen von Algier* (Abb. 4) kann als Leitbild der modernen Malerei gelten, da zahlreiche Avantgardenkünstler, von Odilon Redon bis Paul Cézanne, es wegen seiner innovativen Maltechnik feierten, in der sie die Lösung des Formproblems ausmachten. Delacroix erreichte wieder einen räumlichen Totaleindruck, nicht durch plastisch modellierte



Abb. 4  
Eugène Delacroix: *Die Frauen von Algier*, 1834, Öl auf Leinwand, 180 × 229 cm. Paris, Musée du Louvre.  
Bild: Lawrence Gowing, *Die Gemäldesammlung des Louvre*, Köln 2001.

Figuren in einem perspektivisch organisierten Raum, sondern durch die farbige, räumlich oszillierende Fleckentextur, die grundsätzlich keinen Unterschied mehr macht zwischen wichtigen und weniger wichtigen Gegenständen. Jede Einzelheit des Bildfeldes ist optisches Ereignis und fügt sich in den Farbraum ein, der das skulpturale Ideal der akademischen Tradition verdrängt. Die Farben werden nicht glatt verrieben, sondern unvermischt in kleinen Pinselstrichen sichtbar nebeneinander gesetzt, so dass sich die Farbwerte gegenseitig beeinflussen und überlagern. Das »perspektivische Mischen« (anstatt des Mischens der Farben auf der Palette) bringt den Raumeindruck im Auge des Betrachters hervor. Als Beispiel sei das grüne, mit gelben Blümchen gesprenkelte Beinkleid der rechts sitzenden Frau genannt. Die optische Mischung der Farbwerte bringt den charakteristischen Glanzeffekt des Seidenstoffs hervor. So beginnt der ästhetische Flächenraum den klassischen perspektivischen Erzählraum des neuzeitlichen Tafelbildes zu ersetzen, indem er die widersprüchlichen Komponenten des Tafelbildes – Materialität und Darstellungswert der Malmittel – demonstrativ nach außen kehrt, sichtbar macht und eine optische Balance zwischen ihnen errichtet.

### Die realistische Position

Gustave Courbet, der in Paris die Schule des Realismus gründete und diese mit den sozialistischen Idealen Proudhons legitimierte, verzichtete auf die emotionalisierten literarischen und exotischen Sujets der Romantik, um sich, auf der Grundlage von Delacroix' Praxis der Farbzerlegung, ganz auf die Darstellung der empirischen Wirklichkeit zu konzentrieren. Gleichzeitig steigerte er den Abstraktionsgrad der farbigen Textur, besonders in seinen Landschaftsgemälden (Abb. 5). Manche Partien lassen offen, ob die Farbform hier felsiges Gestein oder Vegetation bedeutet. Durch bewusste

Abb. 5  
Gustave Courbet: *Die Quelle des Lison (oder: die Felsengrotte der Loue)*, ca. 1864, Öl auf Leinwand. Berlin, Neue Nationalgalerie.  
Bild: Archiv.



Undeutlichkeit schafft Courbet einen Zusammenhang der Landschaftsteile, macht sie einander ähnlich als Teile einer sichtbar künstlichen Flächenstruktur. Das Bild stellt mit der Landschaft auch seine eigene Konstruktion zur Schau. Dieses Rückverweisen des Gemäldes auf seinen Produktionsprozess macht den Kern des avantgardistischen Repräsentationsmodells aus, das von neuzeitlichen Traditionen der bildlichen Selbstreferenz dadurch zu unterscheiden ist, dass die Illusion gebrochen und nicht etwa bestätigt wird. Anders als im klassischen Bild ordnet sich die malerische Form dem Motivgehalt nicht unter, wie etwa in Raffaels *Disputà*, sondern zeigt sich mit dem Sujet nur lose verknüpft, als subjektive Faktur.

Für diese Selbstständigkeit der farbigen Formen gegenüber dem Bildgegenstand besaß das zeitgenössische Publikum noch kein Vokabular. Courbets Kritiker sahen allein die »gleichmacherische« Tendenz seiner Malerei, die sie mit der neuen Technik der Fotografie in Verbindung brachten. So führt Maxime du Camp 1866 die schon bekannten klassizistischen Ideale gegen Courbet ins Feld, dem er vorwirft, lediglich den wahrgenommenen Naturausschnitt nachzuahmen und damit die Malerei zur Fotografie herabzuwürdigen. Sein »Mangel an Einbildungskraft« sei dafür verantwortlich; nie habe er »begriffen, dass die erfundene Wahrheit sehr häufig der beobachteten Wahrheit überlegen ist; die erstere kann absolut, die letztere immer nur relativ sein« (zit. nach Herding, S. 118).

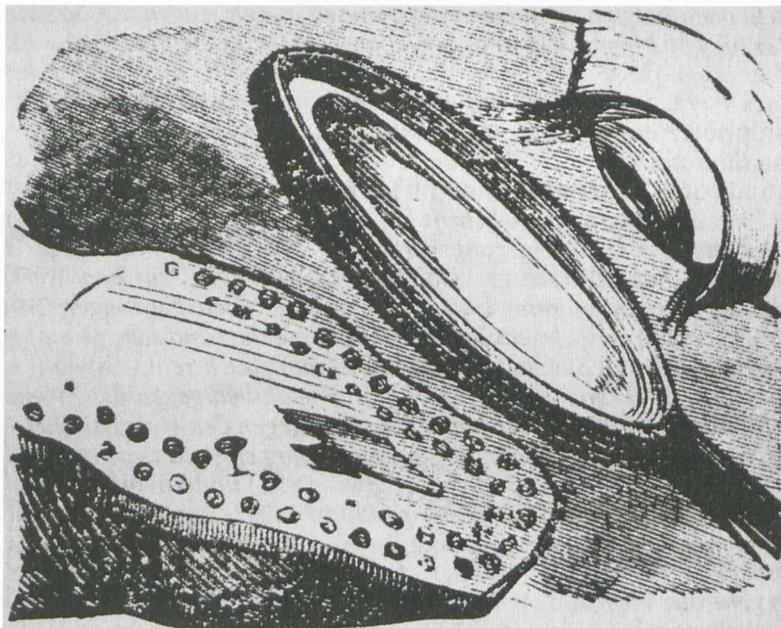


Abb. 6  
Bertall: *Wir bleiben beim Realismus*, in: *Le petit journal pour rire*, No. 188, 1859.  
Bild: Archiv.



Abb. 7  
Carleton E. Watkins: *Three Brothers, 4000 ft., Yosemite Valley, California*, Nr. 42, 1866, Albuminpapier-Abzug vom nassen Kollodium-Glas-Negativ.  
Bild: Archiv.

Die Erfindung der Fotografie erlaubte eine Bildherstellung ohne die Hand eines Künstlers, da die lichtempfindliche Schicht gleichsam von selbst das Bild des Gegenstandes festhält. In den Augen der Kritiker war die Fotografie das Paradebeispiel eines unkünstlerischen Bildes, da sie Vorgefundenes reproduziert, statt eine Idee zum Ausdruck zu bringen. Courbets Bilder wurden mit der fotografischen Technik in Verbindung gebracht, weil sie jedem Element gleiche Aufmerksamkeit schenken, ohne inhaltliche Gewichtungen und Wertungen vorzunehmen. Die Karikatur von 1859 (Abb. 6) bespöttelt den Realisten als jemanden, der durch die Lupe das Loch in einer genagelten Schuhsohle betrachtet und mokiert sich auf diese Weise über die banalen Bildgegenstände der neuen Pariser Schule, die in ihrer extremen Nähe zum Objekt offenbar jeden geistigen Horizont aus den Augen verloren hat. Mit anderen Worten: In der extremen Nahsicht geht der Fernblick und damit die räumliche Totalität verloren.

Abb. 8  
Nicolas Poussin: *Landschaft mit zwei ruhenden Wanderern*,  
ca. 1643–1644, Öl auf  
Leinwand. London, National  
Gallery.  
Bild: Archiv.

Maxime du Camps Vergleich berücksichtigt ebenso wenig wie der Karikaturist jedoch, dass Courbet die Enthierarchisierung der Bildordnung zum künstlerischen Prinzip macht, während die frühe Fotografie (Abb. 7), der das egalisierende Moment als technisches zugrunde liegt, es noch vermeidet, ihre mechanische Grundlage offen zu legen. Stattdessen orientiert

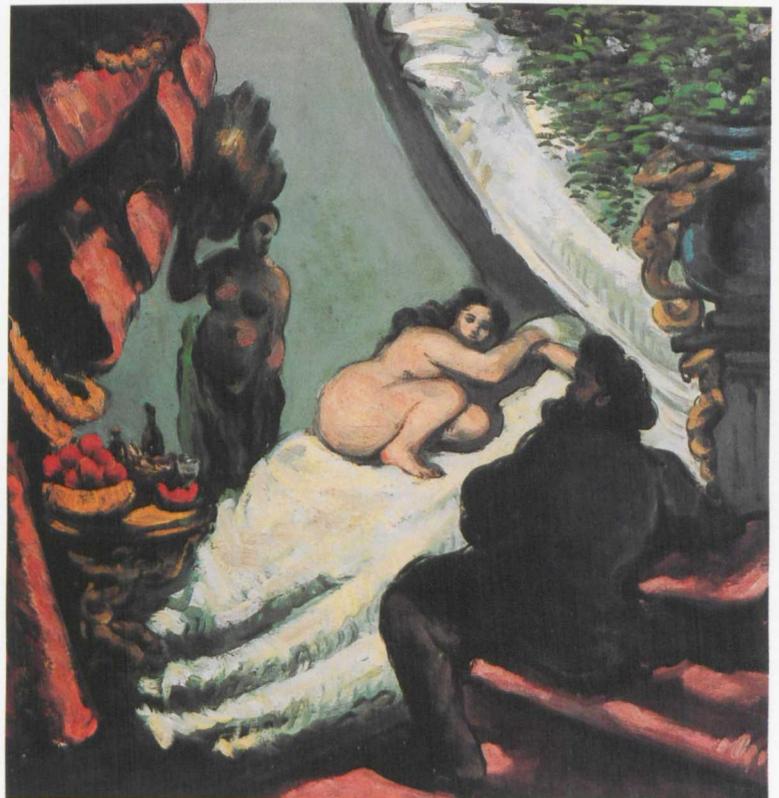


sie sich an den kompositorischen Prinzipien der älteren Malerei. Carleton E. Watkins wählt für seine Aufnahme der kalifornischen Wildnis einen Bildausschnitt und eine Beleuchtung, die der Fotografie den Charakter des klassischen heroischen Landschaftsbildes verleihen. Wie bei Poussin (Abb. 8), dessen Werk die französische Akademie im 17. Jahrhundert normative Geltung zugesprochen hat, erschließt sich die ganze Mannigfaltigkeit der Natur, wird der Blick ungehindert in die Tiefe geführt, entlang einem Wasserlauf und rahmender Vegetation bis zu den verblassenden fernen Bergen. Courbet dagegen zeigt die Landschaft nicht in ihrer universalen Fülle; er zeigt sie als Fragment, ohne Ausblick in die Ferne; und er unterlässt es außerdem, die Oberflächen des Wassers, des Laubs und des Gesteins tastbar zu gestalten. Er sucht wie oben ausgeführt den Zusammenhang der Bildelemente in der farbigen Textur selbst. Auch Poussin ging es zwar nicht um die akribische Wiedergabe jedes Blattes, sondern um den farbigen Zusammenklang idealer, typischer Formen. Doch bleibt in seinen Gemälden der aus Helldunkelwerten gebaute ›leere‹ Raum das der Farbe übergeordnete Prinzip, während Courbet die Farbe selbst mit haptischen Werten ausstattet. Die abstrakte flächige Qualität mancher Partien kommt dadurch zustande, dass er die Farbe mit dem Spachtel auftrug und mit der Hand verwischte.

### Zergliederung und Rekonstruktion des Bildraums in der klassischen Moderne

Die Zergliederung des Bildes in farbige Flecken wurde von Delacroix, Courbet und Manet als Methode zur Konstruktion einer neuen, von der Fläche ausgehenden Raumeinheit entdeckt. Der in solcher Fragmentierung wirksame destruktive Impuls gegen die schönheitlichen, d. h. in der schönen menschlichen Gestalt zentrierten Normen des Tafelbildes ist Motor der Avantgarden, deren permanente Neuerungen sich im fortschreitenden Konventionsbruch darstellen. Von Cézanne, der ausgehend von Courbet eine neue Etappe der Bildkunst einleitete, berichtete man, dass er »eine mit verschiedenen Farben voll gestopfte Pistole auf die weiße Leinwand entlud« und nannte seine Kunst »Pistolenmalerei« (Vollard: Cézanne, München 1921, S. 27), so heftig und unvereinbar mit den gewählten Bildgegenständen erschien den Zeitgenossen seine Malweise. *Eine moderne Olympia* (Abb. 9) karikiert durch groteske Theatralik nicht nur die Tradition des idealschönen weiblichen Aktes, sondern auch seine naturalistische Artikulation in Manets *Olympia*. Aus Cézannes Kritik an der ausschließlich empirischen Fundierung des Bildes sollte im ausgehenden 19. Jahrhundert ein erneuter Versuch hervorgehen, die ideellen Werte des Bildes wiederherzustellen.

Abb. 9  
Paul Cézanne: *Eine moderne Olympia*, ca. 1869–1870, Öl auf Leinwand. Privatbesitz.  
Bild: Archiv.



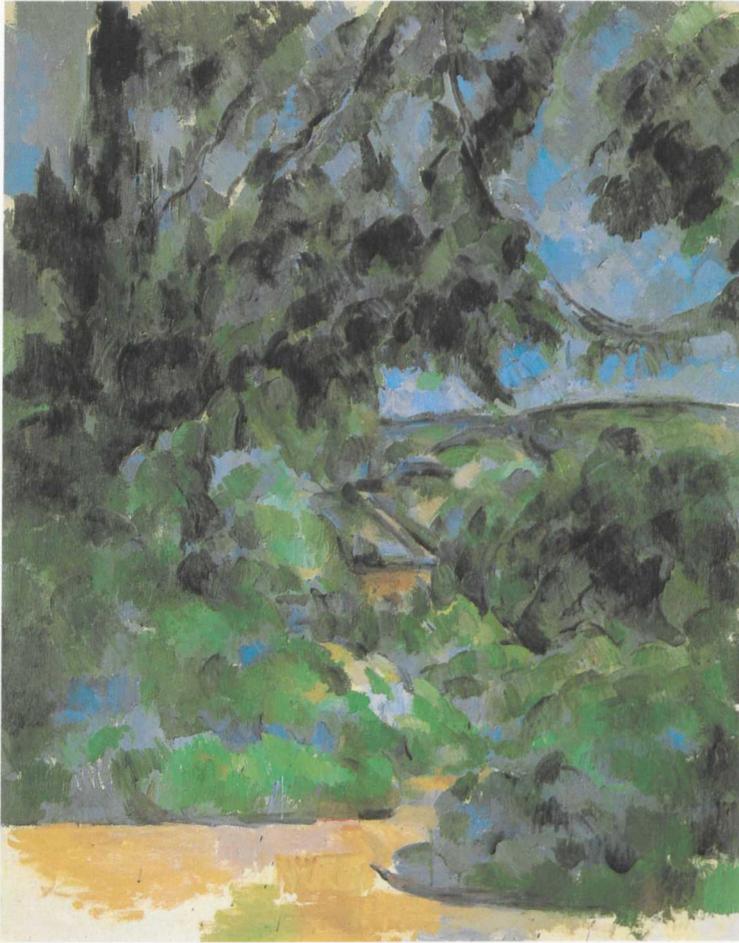


Abb. 10  
Paul Cézanne: Blaue Landschaft, 1904–1906,  
Öl auf Leinwand. St. Petersburg, Staatliche Eremitage.  
Bild: Archiv.

Die impressionistische plein-air-Malerei (vgl. 8.4.5; KAB 03/05, Abb. 2), deren Schule Cézanne in den siebziger Jahren durchlief, radikalisierte das Konzept der Fleckenmalerei und verbannte alle dunklen Töne von der Palette, um selbst Schatten als buntfarbige zu geben, den optischen Gesetzen des Komplementärkontrastes gemäß. Aus einem gewissen Abstand betrachtet vermitteln impressionistische Bilder trotz dieser Fragmentierung der Oberfläche den Eindruck eines tiefenräumlichen Kontinuums; nur aus der Nähe wird das flächige Konglomerat der Farbmassen anschaulich, ein Effekt, der schon an Courbets Landschaft zu bemerken ist. Noch mehr imponiert jedoch die Diskrepanz zwischen Nah- und Fernsicht an den stärker atomisierten Landschaften Pissaros, Sisleys oder Monets. Dass diese weitergehende Verselbstständigung der malerischen Mittel nicht mit dem traditionellen Bildbegriff zu vereinbaren war, zeigt sich wieder in zahlreichen Polemiken der Zeit, zum Beispiel in der des Bonner Kunsthistorikers Carl Justi. In seinem Vortrag über den ›Amorphismus in der Kunst‹ (Bonn 1902) macht er sich über den »Skizzismus« der impressionistischen Maler lustig. Für ihn sind deren Bilder lediglich unfertige, unreife Gebilde, die auch den Reiz der traditionellen Skizze entbehren, weil sie, statt als Wegetappe zu einem Meisterwerk Bedeutung zu beanspruchen, für sich selbst stehen wollen.

Tatsächlich war die Zergliederung der Bildoberfläche in viele kleine Flecken ein Mittel, der Auflösung des ganzheitlichen Bildes Rechnung zu tragen und zugleich, mit einem wiederum ›klassischen‹ Anspruch, eine alternative Einheit zu entwickeln, die in der ästhetischen Gestaltung der Fläche und nicht mehr in der räumlichen Figurenkomposition gründet. In der methodischen Verselbstständigung der Fleckenmalerei durch den späten Cézanne (Abb. 10) wird der Anspruch deutlich, im Bilde wieder übergeordnete Werte zu verankern, die nicht allein optisch definiert sind, sondern aus der Idee des Ganzen erwachsen. Dieses Ganze wird allerdings nicht inhaltlich begründet, sondern bietet sich offen als Konstrukt an. Durch die bildfeldübergreifende Wiederholung farbgleicher oder ähnlich ausgerichteter Pinselstriche werden prinzipiell alle Elemente des Bildes, ob Himmel, Baum oder Haus einander gleichwertig gemacht. Die Totalität des Bildes gründet nicht mehr in der Aussage einer zentralen Figur oder Szene, sondern in der ästhetischen Nivellierung der Bildgründe. Die konstruktive Formation der ›tâches‹ imprägniert das impressionistische Bild wieder mit der ideellen Qualität der Zeichnung. Dennoch wird in dieser Versöhnung der abbildlich-empirischen und der intelligibel-formalen Qualitäten nicht etwa das klassische Bild wiederhergestellt; vielmehr wird das Prinzip der Reihung als Grundprinzip moderner Bildlichkeit sichtbar.

Das Gesetz der Wiederholung gilt auch für den neuen ›Primitivismus‹ der postimpressionistischen Generation, die sich gegen die Bindung an den optischen Reiz und in Opposition zur Virtuosität der impressionistischen Malerei etablierte, also wiederum an das Erbe der Romantik anknüpfte. Die Bedeutung dieser breiten antinaturalistischen Tendenz lässt sich an der Rolle des ›Zöllners‹ Rousseau (Abb. 11) studieren, der das serielle Prinzip aus einer vermeintlich naiven Bildsprache heraus neu interpretiert. Sein Habitus des Dilettanten gewinnt für die Kunst des 20. Jahrhunderts deshalb so große Bedeutung, weil durch ihn die Dissoziation der bildlichen Einheit mit der Option auf eine kindliche Ursprünglichkeit verbunden wird, die dem Bild wiederum Ganzheitlichkeit und Authentizität verleihen soll.

Letztlich ist es auch die Kategorie des Ornaments, die dem Seriellen Form gibt und damit dem ›Amorphen‹ Gestalt verleiht. Auch bei Cézanne hat der farbige Fleck seinen ›idealen‹ Stellenwert als Strukturelement eines tendenziell ornamentalen Flächengefüges, das insofern Ähnlichkeit zum dekorativ-primitivistischen Reihungsprinzip Rousseaus hat.

Die Reproduktion des immergleichen Grundbausteins tritt in der klassischen Moderne an die Stelle der räumlich auf ein Zentrum gerichteten Bild-



Abb. 11  
Henri Rousseau: Die Allee im  
Park von Saint-Cloud,  
Öl auf Leinwand.  
Frankfurt a. M., Städel.  
Bild: Archiv.

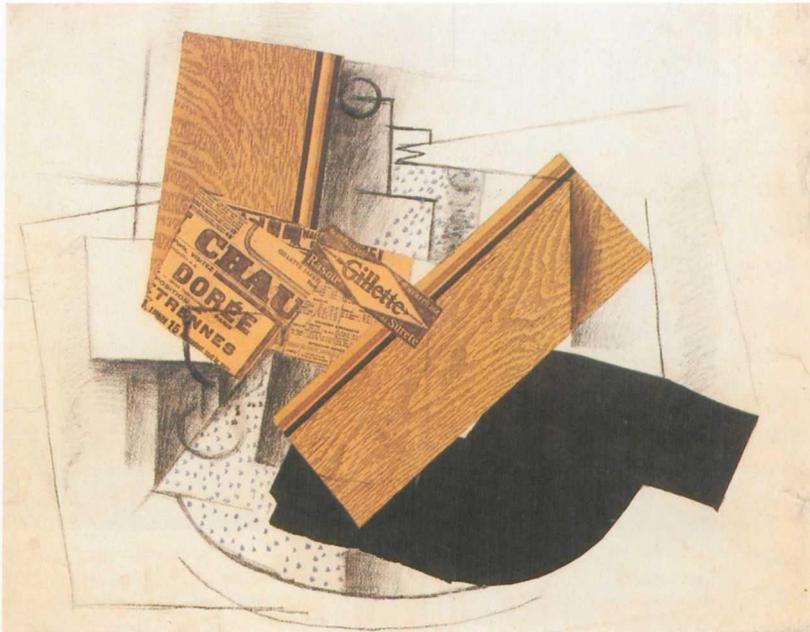


Abb. 12

Georges Braque: *Stilleben auf dem Tisch*, 1914, Kohle, holzimitierendes Papier, schwarzes Papier und Zeitungspapier, mit Gouache gehöht und auf Papier geklebt. Paris, Centre Pompidou, Musée national d'Art moderne.

Bild: William Rubin, Picasso und Braque. *Die Geburt des Kubismus*, München 1990, © VG Bild-Kunst, Bonn/ADAGP, Paris, 2001.

organisation des neuzeitlichen Tafelbildes. Das Arbeiten in Serien, die Konfiguration des Rasters und die Technik der Montage werden konsequenterweise die Bildkunst des 20. Jahrhunderts bestimmen.

Auch das kinematografisch bewegte Bild ergibt sich aus dem Prinzip der Reihung

und sucht in der Addition von Einzelbildern eine ideale erzählerische Ganzheit zurückzugewinnen, die der einzelnen Fotografie versagt blieb. Noch vor dem Ersten Weltkrieg hat sich der klassische Erzählfilm Hollywoods entwickelt. Zur gleichen Zeit gelangte die Malerei zu einer radikalen Fragmentierung des Bildes. Im Unterschied zu den offenkundigen Schnitt- und Bruchstellen des kubistischen Gemäldes und der Collage (Abb. 12) versteckt der konventionelle Erzählfilm jedoch seine Schnittstellen um dem Zuschauer eine ungestörte Einfühlung in das Geschehen zu ermöglichen. Der Film ist insofern vielleicht die gelungenste Restauration des Historienbildes, denn in der Montage von Nahaufnahme und Totale, Schuss und Gegenschuss wird das Einzelne, zum Beispiel eine per Close-up dargestellte Gefühlsregung, in den Kontext einer Erzählung eingebettet, so wie es Hegel anlässlich von Kügelgens Gemälde gefordert hatte. Erwin Panofsky hat deshalb, in einer der frühesten kunsthistorischen Stellungnahmen zu diesem neuen Medium, den Spielfilm als einzige lebendige Kunst seiner Zeit interpretiert.

Aber auch die bildenden Künstler bemühten sich vor allem, ihre Arbeit als kontinuierliche Fortsetzung der Tradition darzustellen und postulierten weiterhin die repräsentative Macht der bildlichen Darstellung im alten Sinne. So wurde die abstrakte Malerei als ein evolutionärer Prozess der Befreiung und Reinigung des Bildes gedeutet, als eine Form der religiösen Bilderkritik. Kandinskys Buch ›Über das Geistige in der Kunst‹ (1912) hat diese Erklärung mit theosophischem Gedankengut vorbereitet. ›De Stijk‹ berief sich darauf, endlich das Gesetz des Stils in reiner Gestalt, ohne seine Brechung im gegenständlichen Sujet, realisiert zu haben. Die Auflösung des klassischen Bildes ist im 20. Jahrhundert auf vielfache Weise dementiert worden, denn die Anerkennung der modernen Malerei schien nur möglich, indem ihre Intentionen jenen der klassischen Bildkunst angepasst wurden. Die meisten Künstlertheorien der historischen Avantgarden, aber auch die traditionellen kunsthistorischen Methoden, sind von dem Wunsch getragen, das moderne künstlerische Bild in der gleichen Weise lesbar zu machen wie das der Vergangenheit, mit anderen Worten, es als Repräsentation von Ideen zu interpretieren.

Auswahlbibliografie:

**Georg Wilhelm Friedrich Hegel**, Vorlesungen über die Ästhetik I–III, in: Werke in 20 Bänden, auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu ed. Ausgabe, Frankfurt a. M. 1986, 4. Aufl. 1995, Bd. 13–15.

**Erwin Panofsky**, Stil und Medium im Film (1947), in: Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film. Mit Beiträgen von Irving Lavin und William S. Heckscher, Frankfurt a. M. 1993, S. 17–51.

**Hans Sedlmayr**, Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol ihrer Zeit, Salzburg 1948.

**Arnold Gehlen**, Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, Frankfurt a. M./Bonn 1960, 1965.

**Klaus Herding**, Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei, Frankfurt a. M. 1978.

**Werner Busch**, Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985.