



Jo Enzweilers Marburgprojekt

Lorenz Dittmann

Jo Enzweilers Marburgprojekt misst 278 x 650 cm und besteht aus 189 Einzeltafeln im Format 30 x 30 x 1 cm, getrennt durch Zwischenräume von ca. 1 cm. Es handelt sich um Farbtafeln in einem mittleren Gelb. Davon sind ca. 100 Reißarbeiten, die graue Tiefenschichten des gelben Kartons freilegen.

Dieses große Werk stellt besondere Wahrnehmungsbedingungen.

Man kann sich ihnen nähern mit Hilfe von Gedanken und Gedankenzusammenhängen aus Kants „Kritik der Urteilskraft“. Mit dem Bezug auf Kants „Kritik der Urteilskraft“ wird zugleich Bezug genommen auf einen maßgebenden Interpretationszusammenhang der Malerei der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Dieser Gedanken-Umweg kann, – auch wenn er sich nicht sogleich erschließt –, die Stringenz des Werkes, die Notwendigkeit seiner Fügung, erläutern helfen.

Im ersten Abschnitt, der „Analytik der ästhetischen Urteilskraft“ seiner, in dritter Auflage 1799 erschienenen „Critik der Urtheilskraft“¹⁾ unterscheidet Kant eine „Analytik des Schönen“ von einer „Analytik des Erhabenen“.

Die „Analytik des Schönen“ entwickelt die Definition: „Das Schöne ist das, was ohne Begriffe, als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt wird. (...) Denn das, wovon jemand sich bewußt ist, daß das Wohlgefallen an demselben bei ihm selbst ohne alles Interesse sei, das kann derselbe nicht anders als so beurteilen, daß es einen Grund des Wohlgefallens für jedermann enthalten müsse. Denn da es sich nicht auf irgendeine Neigung des Subjekts (...) gründet, sondern da der Urteilende sich in Ansehung des Wohlgefallens, welches er dem Gegenstande widmet, völlig frei fühlt: so kann er keine Privatbedingungen als Gründe des Wohlgefallens auffinden, an die sich sein Subjekt allein hänge, und muß es daher als in demjenigen begründet ansehen, was er auch bei jedem andern voraussetzen kann; folglich muß er glauben Grund zu haben, jedermann ein ähnliches Wohlgefallen zuzumuten. Er wird daher vom Schönen so sprechen, als ob Schönheit eine Beschaffenheit des Gegenstandes (...) wäre; ob es gleich nur ästhetisch ist und bloß eine Beziehung der Vorstellung des Gegenstandes auf das Subjekt enthält.“ (S.288/289)

Gerade solche Ablösung des „Schönen“ vom „Gegenstand“ und dessen Zuordnung zur „Vorstellung des Subjekts“ macht Kants Ästhetik so wichtig für eine Erfassung „gegenstandsloser“ Kunst!

Zur Erläuterung der Formulierung, es sei „jedermann ein ähnliches Wohlgefallen zuzumuten“, fährt Kant an späterer Stelle fort: „Wenn man Objekte bloß nach Begriffen beurteilt, so geht alle Vorstellung der Schönheit verloren. Also kann es auch keine Regel geben, nach der jemand genötigt werden sollte, etwas für schön anzuerkennen. Ob ein Kleid, ein Haus, eine Blume schön sei: dazu läßt man sich sein Urteil durch keine Gründe oder Grundsätze beschwatzen. Man will das Objekt seinen eignen Augen unterwerfen, gleich als ob sein Wohlgefallen von der Empfindung abhinge; und dennoch, wenn man den Gegenstand alsdann schön nennt, glaubt man eine allgemeine Stimme für sich zu haben, und macht Anspruch auf den Beitritt von jedermann, da hingegen jede Privatempfindung nur für ihn allein und sein Wohlgefallen entscheiden würde.“

Damit bringt Kant ein zentrales Problem aller reflektierten Kunstkritik zur Sprache, die Notwendigkeit eigener Anschauung und die Forderung, die eigene „Privatempfindung“ zu überschreiten.

Kant fügt zur genaueren Bestimmung hinzu: dieses Urteil: „postuliert nicht jedermanns Einstimmung (denn das kann nur ein logisch allgemeines, weil es Gründe anführen kann, tun); es sinnet nur jedermann diese Einstimmung an (...). Die allgemeine Stimme ist also nur eine Idee (...)“. (S.294)

Worin diese „Idee einer allgemeinen Stimme“ gründet, erläutert Kant durch eine strenge, wenn auch vielleicht nicht sofort fassliche Gedankenentwicklung: „Es kann nichts allgemein mitgeteilt werden, als Erkenntnis, und Vorstellung, sofern sie zur Erkenntnis gehört.“ Nur dadurch hat sie „einen allgemeinen Beziehungspunkt, womit die Vorstellungskraft aller zusammenstimmen genötigt wird.“ (S.295) Die weitere Analyse lautet: „Die Erkenntniskräfte, die durch diese Vorstellung ins Spiel gesetzt werden, sind hierbei in einem freien Spiele, weil kein bestimmter Begriff sie auf eine bestimmte Erkenntnisregel einschränkt. Also muss der Gemütszustand in dieser Vorstellung der eines Gefühls des freien Spiels der Vorstellungskräfte an einer gegebenen Vorstellung zu einem Erkenntnis überhaupt sein. Nun gehören zu einer Vorstellung, wodurch ein Gegenstand gegeben wird, damit überhaupt daraus

Erkenntnis werde, Einbildungskraft für die Zusammensetzung des Mannigfaltigen der Anschauung, und Verstand für die Einheit des Begriffs, der die Vorstellungen vereinigt. Dieser Zustand eines freien Spiels der Erkenntnisvermögen, bei einer Vorstellung, muß sich allgemein mitteilen lassen: weil Erkenntnis, als Bestimmung des Objekts, womit gegebene Vorstellungen (in welchem Subjekt es auch sei) zusammenstimmen sollen, die einzige Vorstellungsart ist, die für jedermann gilt.“ (S.296)

Dieses Urteil bestimmt somit, „unabhängig von Begriffen, das Objekt in Ansehung des Wohlgefallens und des Prädikats der Schönheit. Also kann jene subjektive Einheit des Verhältnisses sich nur durch Empfindung kenntlich machen. Die Belebung beider Vermögen (der Einbildungskraft und des Verstandes) zu unbestimmter, aber doch, vermittelt des Anlasses der gegebenen Vorstellung, einhelliger Tätigkeit, derjenigen nämlich, die zu einer Erkenntnis überhaupt gehört, ist die Empfindung, deren allgemeine Mitteilbarkeit das Geschmacksurteil (so lautet Kants heute gänzlich mißverständlich gewordene Bezeichnung für das Urteil über Kunst) postuliert.“ „Eine Vorstellung, die, als einzeln und ohne Vergleichung mit andern, dennoch eine Zusammenstimmung zu den Bedingungen der Allgemeinheit hat, welche das Geschäft des Verstandes überhaupt ausmacht, bringt die Erkenntnisvermögen in die proportionierte Stimmung, die wir zu allem Erkenntnis fordern, und daher auch für jedermann, der durch Verstand und Sinne in Verbindung zu urteilen bestimmt ist (für jeden Menschen), gültig halten.“ (S.297/298)

Gerade darin, dass Kant das Kunsturteil in die Nähe der Erkenntnis bringt, ja aus den Erkenntnisvermögen entwickelt, liegt zum großen Teil die Aktualität seiner „Ästhetik“.

Andererseits betont Kant entschieden die „Lust“ in der Betrachtung des Schönen: „Das Bewußtsein der bloß formalen Zweckmäßigkeit im Spiele der Erkenntniskräfte des Subjekts, wodurch ein Gegenstand gegeben wird, ist die Lust selbst (...). Diese Lust ist auch auf keinerlei Weise praktisch (...). Sie hat aber doch Kausalität in sich, nämlich den Zustand der Vorstellung selbst und die Beschäftigung der Erkenntniskräfte ohne weitere Absicht zu erhalten. Wir weilen bei der Betrachtung des Schönen, weil diese Betrachtung sich selbst stärkt und reproduziert (...)“ (S.301, 302), – eine jederzeit nachvollziehbare Erfahrung!

Das zweite Buch ist der „Analytik des Erhabenen“ gewidmet. Sie setzt ein mit der Bemerkung: „Das Schöne kommt darin mit dem Erhabenen überein, daß beides für sich selbst gefällt. Ferner darin, daß beides kein Sinnes- noch ein logisch bestimmendes, sondern ein Reflexionsurteil voraussetzt (...)“ (S.328) „Allein es sind auch namhafte Unterschiede zwischen beiden in die Augen fallend.“ Und nun arbeitet Kant zuerst immer mit Beispielen aus der „Natur“: „Das Schöne der Natur betrifft die Form des Gegenstandes, die in der Begrenzung besteht; das Erhabene ist dagegen auch an einem formlosen Gegenstande zu finden, sofern Unbegrenztheit an ihm, oder durch dessen Veranlassung, vorgestellt und doch Totalität derselben hinzugedacht wird (...). Also ist das Wohlgefallen dort mit der Vorstellung der Qualität, hier aber der Quantität verbunden. Auch ist das letztere der Art nach von dem ersteren Wohlgefallen gar sehr verschieden: indem dieses (das Schöne) directe ein Gefühl der Beförderung des Lebens bei sich führt, und daher mit Reizen und einer spielenden Einbildungskraft vereinbar ist; jenes aber (das Erhabene) eine Lust ist, welche nur indirecte entspringt, nämlich so, daß sie durch das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgenden desto stärkern Ergießung derselben erzeugt wird, mithin als Rührung kein Spiel, sondern Ernst in der Beschäftigung der Einbildungskraft zu sein scheint.“(S.329)

Kant legt nun in einer gedrängten, komplexen Analyse dar, dass und warum das Erhabene dem Darstellungsvermögen unangemessen zu sein scheint: „Der wichtigste und innere Unterschied aber des Erhabenen vom Schönen ist wohl dieser: daß, wenn wir (...) hier zuvörderst nur das Erhabene an Naturobjekten in Betrachtung ziehen (das der Kunst wird nämlich immer auf die Bedingungen der Übereinstimmung mit der Natur eingeschränkt), die Naturschönheit (die selbständige) eine Zweckmäßigkeit in ihrer Form, wodurch der Gegenstand für unsere Urteilskraft gleichsam vorherbestimmt zu sein scheint, bei sich führe, und so an sich einen Gegenstand des Wohlgefallens ausmacht; statt dessen das, was in uns (...) das Gefühl des Erhabenen erregt, der Form nach zwar zweckwidrig für unsere Urteilskraft, unangemessen unserem Darstellungsvermögen, und gleichsam gewalttätig für die Einbildungskraft erscheinen mag, aber dennoch nur um desto erhabener zu sein geurteilt wird. Man sieht aber hieraus sofort, daß wir uns überhaupt unrichtig ausdrücken, wenn wir irgend einen Gegenstand der Natur erhaben nennen, ob wir zwar ganz richtig sehr viele derselben schön nennen können (...).



Wir können nicht mehr sagen, als daß der Gegenstand zur Darstellung einer Erhabenheit tauglich sei, die im Gemüte angetroffen werden kann; denn das eigentliche Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft: welche, obgleich keine ihnen angemessene Darstellung möglich ist, eben durch diese Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen läßt, rege gemacht und ins Gemüt gerufen werden.“ (S.330)

Dies ist eine zentrale Aussage: Das Erhabene bezieht sich auf Ideen, „welche, obgleich keine ihnen angemessene Darstellung möglich ist, eben durch diese Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen läßt,“ rege gemacht werden.

Das Erhabene bezieht sich auf eine Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen lässt!

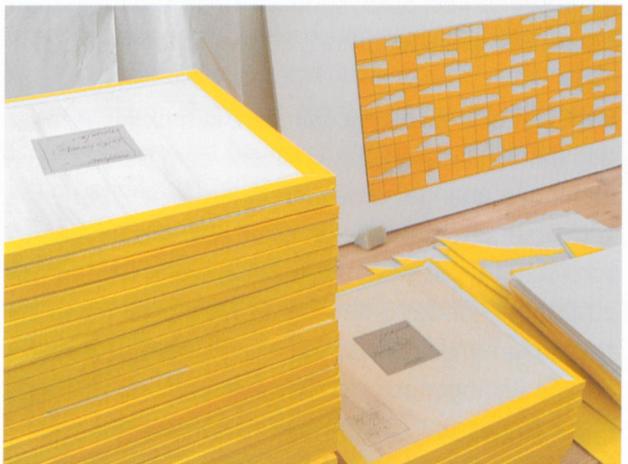
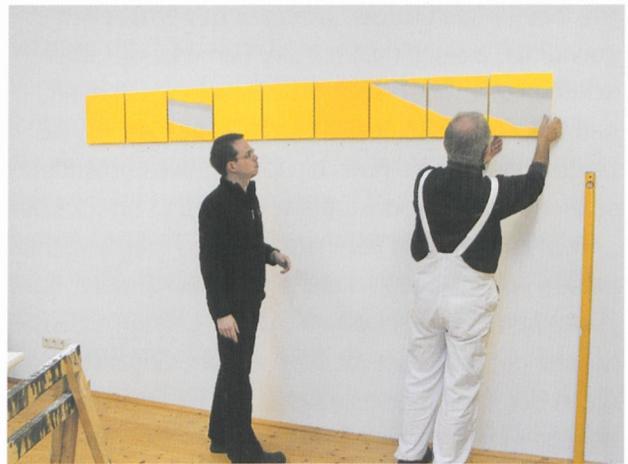
Zur weiteren Bestimmung der „Momente der ästhetischen Beurteilung der Gegenstände, in Beziehung auf das Gefühl des Erhabenen“ führt Kant die Unterscheidung in „das mathematisch- und in das dynamisch-Erhabene“ ein. (S.332 ff.) Nur über das mathematisch-Erhabene sei hier, als zur erörterten Problemstellung gehörig, noch referiert.

Mathematisch-erhaben ist das, „was schlechthin groß ist“. (S.333) Auch hier gilt, dass das Erhabene keinen Naturgegenstand, sondern letztlich eine „Idee“ betrifft: „Wenn wir (...) etwas nicht allein groß, sondern schlechthin-, absolut-, in aller Absicht- (über alle Vergleichung) groß, d. i. erhaben, nennen, so sieht man bald ein: daß wir für dasselbe keinen ihm angemessenen Maßstab außer ihm, sondern bloß in ihm zu suchen verstaten. Es ist eine Größe, die bloß sich selber gleich ist. Daß das Erhabene also nicht in den Dingen der Natur, sondern allein in unsern Ideen zu suchen sei, folgt hieraus (...).“ (S.335)

Gleichwohl müssen diese Ideen „rege gemacht werden“, durch eine „Unangemessenheit, die sich sinnlich darstellen läßt“.

Wie ist diese Unangemessenheit zu verstehen?

Kant erläutert: „Anschaulich ein Quantum in die Einbildungskraft aufzunehmen, um es zum Maße, oder, als Einheit, zur Größenschätzung durch Zahlen brauchen zu können, dazu gehören zwei Handlungen dieses Vermögens: Auffassung (apprehensio) und Zusammenfassung (comprehensio aesthetica). Mit der Auffassung hat es keine Not: denn damit kann man ins Unendliche gehen; aber die Zusammenfassung wird immer schwerer, je weiter die Auffassung fort-



rückt, und gelangt bald zu ihrem Maximum, nämlich dem ästhetisch-größten Grundmaße der Größenschätzung. Denn, wenn die Auffassung so weit gelangt ist, daß die zuerst aufgefaßten Teilvorstellungen der Sinnenanschauung in der Einbildungskraft schon zu erlöschen anheben, indes daß diese zu Auffassung mehrerer fortrückt: so verliert sie auf einer Seite eben so viel, als sie auf der andern gewinnt, und in der Zusammenfassung ist ein Größtes, über welches sie nicht hinauskommen kann.

Daraus läßt sich erklären, was Savary in seinen Nachrichten von Ägypten anmerkt: daß man den Pyramiden nicht sehr nahe kommen, eben so wenig als zu weit davon entfernt sein müsse, um die ganze Rührung von ihrer Größe zu bekommen. Denn ist das letztere, so sind die Teile, die aufgefaßt werden (die Steine derselben übereinander), nur dunkel vorgestellt, und ihre Vorstellung tut keine Wirkung auf das ästhetische Urteil des Subjekts. Ist aber das erstere, so bedarf das Auge einige Zeit, um die Auffassung von der Grundfläche bis zur Spitze zu vollenden; in dieser aber erlöschen immer zum Teil die ersteren, ehe die Einbildungskraft die letzteren aufgenommen hat, und die Zusammenfassung ist nie vollständig.“ (S.337, 338)

Damit ist unmittelbar auch die Wahrnehmungssituation vor Enzweilers großem Werk angesprochen.

Es ist also die Besonderheit der „ästhetischen Größenschätzung“ des Erhabenen, dass sie „die Bestrebung zur Zusammenfassung der Einbildungskraft überschreitet, (daß hier) die progressive Auffassung in ein Ganzes der Anschauung zu begreifen gefühlt, und dabei zugleich die Unangemessenheit dieses im Fortschreiten unbegrenzten Vermögens wahrgenommen wird.“ (S.342)

Prinzipiell ist damit auch das Verhältnis der Raumauffassung zur Zeitauffassung thematisiert. „Messung eines Raumes (als Auffassung)“, schreibt Kant einige Seiten später, „ist zugleich Beschreibung desselben, mithin objektive Bewegung in der Einbildung und ein Progressus; die Zusammenfassung der Vielheit in die Einheit, nicht des Gedankens, sondern der Anschauung, mithin des Sukzessiv-aufgefaßten in einen Augenblick, ist dagegen ein Regressus, der die Zeitbedingungen im Progressus der Einbildungskraft wieder aufhebt, und das Zugleichsein anschaulich macht. Sie ist also (da die Zeitfolge eine Bedingung des innern Sinnes und einer Anschauung ist) eine subjektive Bewegung der Einbildungskraft, wodurch sie dem innern Sinne Gewalt antut, die desto merklicher sein muß, je größer

das Quantum ist, welches die Einbildungskraft in eine Anschauung zusammenfaßt. Die Bestrebung also, ein Maß für Größen in eine einzelne Anschauung aufzunehmen, welches aufzufassen merkliche Zeit erfordert, ist eine Vorstellungsart, welche, subjektiv betrachtet, zweckwidrig, objektiv also, als zur Größenschätzung erforderlich, mithin zweckmäßig ist: wobei aber doch eben diese Gewalt, die dem Subjekte durch die Einbildungskraft widerfährt, für die ganze Bestimmung des Gemüts als zweckmäßig beurteilt wird.“ (S.346)

Die Terminologien späterer Philosophen sind andere. An Intensität der Problem- und Phänomenbeschreibung und in der Kraft ihrer Verknüpfung sind Kants Analysen unübertroffen.

Dieter Henrich schreibt in seinem Gedenkartikel zu Kants Todestag (+ 12. Februar 1804) u. a.: „Kants Beharrlichkeit beim anhaltenden Zurückfragen ist stets mit seiner Kraft in der Zuordnung aller Probleme zueinander und mit seinem synthetischen Blick auf ein Ganzes verbunden gewesen. Das Ganze mußte so beschaffen sein, daß sich in ihm alle Theorieprobleme konsistent und somit in Beziehung aufeinander auflösen lassen, und zugleich so, daß sich der Mensch mit der Selbstverständigung seines Lebens und seines Wesens in ihm wiederzufinden vermag.“ Und: „So ist Kant in der Folge auch der einzige moderne Denker, dessen weiterwirkende Bedeutung und Aktualität heute in keinem philosophischen Ambiente in Frage steht.“²⁾

Solche Aktualität bezeugen auch die hier herangezogenen Analysen aus der „Kritik der Urteilskraft“.

Kants Aktualität erwies sich schon bei der theoretischen Grundlegung des entscheidenden Umbruchs der amerikanischen Malerei zur Thematisierung des „Sublimen“.

Bernhard Kerber beschreibt³⁾ diesen Umbruch als Ablösung des „Prinzips der Schönheit“ durch das „Prinzip der Wahrheit“: Mondrian sah „im Weiterleben des Prinzips der Schönheit“ nur eine „gewisse Beschränkung seiner Kunst“. Newman aber erkennt im Kampf zwischen der Schönheit und der Wahrheit eine Gefährdung der Malerei. „Indem Newman nun den Begriff der Wahrheit mit dem Begriff des Sublimen (des Erhabenen) füllt, kann er auf den Begriff der Schönheit verzichten. „Ich glaube, daß hier in Amerika einige von uns, unbelastet von der europäischen Kultur, die Antwort finden, indem sie vollständig jeden Zusammenhang zwischen der Kunst und dem

Problem der Schönheit ablehnen.“ Der „Bezug auf die Schönheit“ wird als „Bezug auf Bekanntes“ negiert. Dies entspricht Unterscheidungen, die schon das 18. Jahrhundert getroffen hatte. 1757 hatte Edmund Burke in seiner Schrift „A Philosophical Inquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful“ zwischen dem Erhabenen und dem Schönen unterschieden. In der „Kritik der Urteilskraft“ hat Kant den Gegensatz als Kluft zwischen dem formgebundenen Naturschönen und dem entgrenzenden Erhabenen definiert: „Das Schöne der Natur betrifft die Form des Gegenstandes, die in der Begrenzung besteht. Das Erhabene ist dagegen auch an einem formlosen Gegenstand zu finden, sofern Unbegrenztheit an ihm oder durch dessen Veranlassung vorgestellt und doch Totalität derselben hinzugedacht wird.“ (...) Newman muss also, um zu einer nicht-geometrischen Kunst, um vom Schönen zum Erhabenen zu gelangen und um Unendlichkeit meinen zu können, das Format aufbrechen, die durch die Bildgrenzen definierte Bildgestalt transzendieren. Vermöge der, im Gegensatz zu Mondrian indifferenten, nicht durch Proportionen artikulierten Stellung der Streifen zum Bildfeld wird dem zu Sehenden jede gespannte Totalität verweigert. Die Aufhebung der Bildgrenzen verhindert die ästhetische Konkretisierung der Bildfläche und die Beziehung der Linien auf das Bildformat.“

Enzweiler verzichtet auf das „Schöne“ nicht. Er zeigt in seinem Werk den Gegensatz des „Schönen“ und des „Erhabenen“, er steigert deren Kontrast und versöhnt ihn zugleich.

Immer schon war es ein Grundzug des Enzweilerschen Schaffens, Einzelelemente auf andere Einzelelemente zu beziehen, Zweier-, Dreier-, Vierer-, Fünfer- und mehrteilige Gruppen zu bilden, als Quadrate, Hoch- oder Querrechtecke, aus zwei, drei oder mehreren Vertikal- oder Horizontalstreifen, Vertikalkompositionen aus Querstreifen, usf., additiv oder in Verschränkung, in Karton-Collagen, Gouachen, Reliefdrukken, um so die vielfältigen Möglichkeiten symmetrischer und asymmetrischer Bezüge zu erkunden.

Mit dem Marburger Werk kehrt sich das Verhältnis von „Einzelnem“ und „Vielem“ um. Das Prinzip der Addition bleibt gewahrt und geht doch nahezu unter im Eindruck einer unabzählbaren Vielheit. Für die Wahrnehmung ergibt sich daraus der Eindruck einer „Unangemessenheit, die sich sinnlich darstellen läßt“.

Entscheidend hierfür ist die Umkehrung des Verhältnisses von „Muster“ und „Grund“. In allen früheren Einzelelementen und Kompositionen aus Einzelelementen erscheint der Grund als Grund eines „Einzelmotivs“ und deren Gruppenbildungen, bestimmt durch aufsteigende, horizontale, sinkende, parallele, auseinander- oder zusammenlaufende Grenzen.

Nun aber erscheinen „Motive“ ausgespart aus einem alles umfassenden gelben Grund.

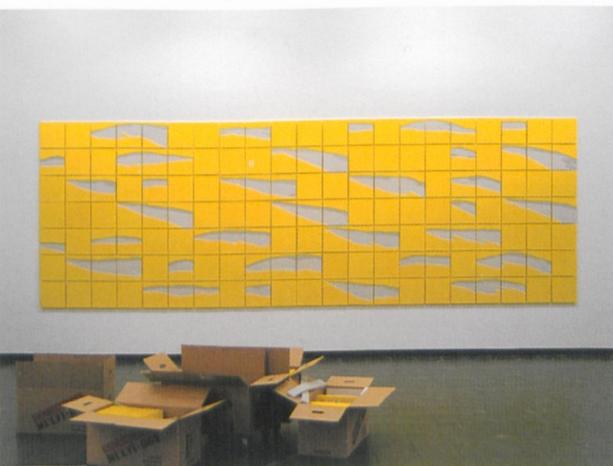
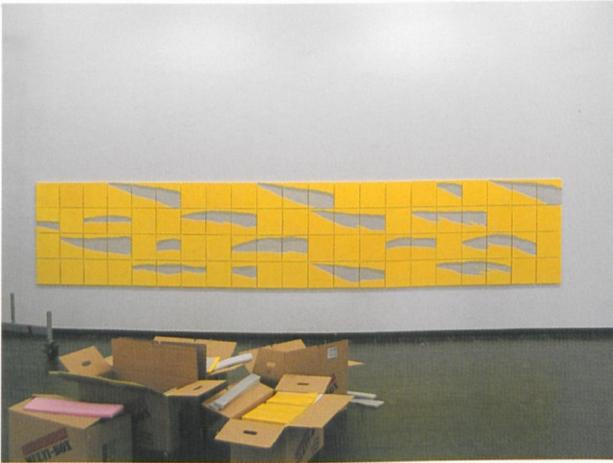
Und dennoch bleibt der Charakter der Einzelelemente auf das entschiedenste gewahrt durch deren jeweilige Begrenzung und die schmalen Zäsuren zwischen den Einzelelementen. Selbst der „Grund“ setzt sich zusammen aus den „Gründen“ der Elemente. Bei genauerer Betrachtung entdeckt man subtile Differenzen zwischen den Gelbtönen von Einzelelementen. Die Einzelelemente prägen sich klar aus, – klarer als die Steine beim Kantschen Beispiel der Pyramide –, die „Totalität“ wird angezielt, gemeint, als „Idee angeregt“, durch die in der Gesamtwahrnehmung unabzählbare Vielheit der Einzelelemente.

Dem Einzelelement kommt der Charakter der „Schönheit“ zu, kantisch verstanden als „Form“, „Begrenzung“, und damit Überschaubarkeit, – fasslich, angemessen der Wahrnehmung. Dem Gesamten aber eignet der Charakter des „Erhabenen“, als Darstellung des „sinnlich Unangemessenen“ und der darin enthaltenen Verweisung auf Totalität.

Als „kantisch“ könnte Enzweilers Schaffen auch in dem gelten, was als eine Grenze der Kantischen Ästhetik angesehen werden muss, ihrer Bevorzugung der Linie vor der Farbe.

Doch diese Einschätzung der Enzweilerschen Kunst geht fehl.

In der „Analytik des Schönen“ der „Kritik der Urteilskraft“ ist zu lesen: „In der Malerei, Bildhauerkunst, ja allen bildenden Künsten, in der Baukunst, Gartenkunst, sofern sie schöne Künste sind, ist die Zeichnung das Wesentliche, in welcher nicht, was in der Empfindung vergnügt, sondern bloß, was durch seine Form gefällt, den Grund aller Anlage für den Geschmack ausmacht. Die Farben, welche den Abriß illuminieren, gehören zum Reiz; den Gegenstand an sich können sie zwar für die Empfindung belebt, aber nicht anschauungswürdig und schön machen: vielmehr werden sie durch das, was die schöne Form erfordert,



mehrenteils gar zu sehr eingeschränkt, und selbst da, wo der Reiz zugelassen wird, durch die erstere allein veredelt.“ (S.305)

Man könnte nun den Begriff „Abriß“ – nicht im Sinne Kants, aber im Sinne Enzweilers – , „wörtlich“ verstehen: Enzweilers „Linien“ sind ja immer „Abrisse“, in ihrer Konturführung gleichermaßen bestimmt von der Sensibilität des Reißenden wie der Beschaffenheit des zu reißenden Materials.

Mit der Farbe aber verhält es sich bei Enzweiler anders. Enzweiler lässt Farbe eindringlich zur Wirkung kommen, als Farbe der Materie und als Farbe des Grundes -, ein mittleres Gelb, das sich in zarten Variationen zu einem Kadmiumgelb hin bewegt. Das Gelb ist im Siebdruckverfahren auf handelsüblichen Karton aufgedruckt. Enzweiler verwendet dieses Gelb nicht in unmittelbar gestalterischer Absicht, sondern nach seiner Ausdruckswirkung.

Welche Ausdruckswirkungen wurden an dieser Farbe entdeckt?

Goethe schreibt im betreffenden Kapitel seiner Farbenlehre, unter dem Titel „Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe“, zum Gelb: „Es ist die nächste Farbe am Licht. (...) Sie führt in ihrer höchsten Reinheit immer die Natur des Hellen mit sich und besitzt eine heitere, muntere, sanft reizende Eigenschaft. (...) Das Gold in seinem ganz ungemischten Zustande gibt uns, besonders wenn der Glanz hinzukommt, einen neuen und hohen Begriff von dieser Farbe (...). So ist es der Erfahrung gemäß, daß das Gelbe einen durchaus warmen und behaglichen Eindruck mache. Daher es auch in der Malerei der beleuchteten und wirksamen Seite zukommt. (...)“

Wenn nun diese Farbe, in ihrer Reinheit und hellem Zustande angenehm und erfreulich, in ihrer ganzen Kraft aber etwas Heiteres und Edles hat, so ist sie dagegen äußerst empfindlich und macht eine sehr unangenehme Wirkung, wenn sie beschmutzt oder einigermaßen ins Minus gezogen wird. So hat die Farbe des Schwefels, die ins Grüne fällt, etwas Unangenehmes.

Wenn die gelbe Farbe unreinen und unedlen Oberflächen mitgeteilt wird, wie dem gemeinen Tuch, dem Filz und dergleichen, worauf sie nicht mit ganzer Energie erscheint, entsteht eine solche unangenehme Wirkung. Durch eine geringe und unmerkliche Bewegung wird der schöne Eindruck des Feuers und Goldes in die Empfindung des Kotigen verwandelt und die Farbe der Ehre und Wonne zur Farbe der Schande,

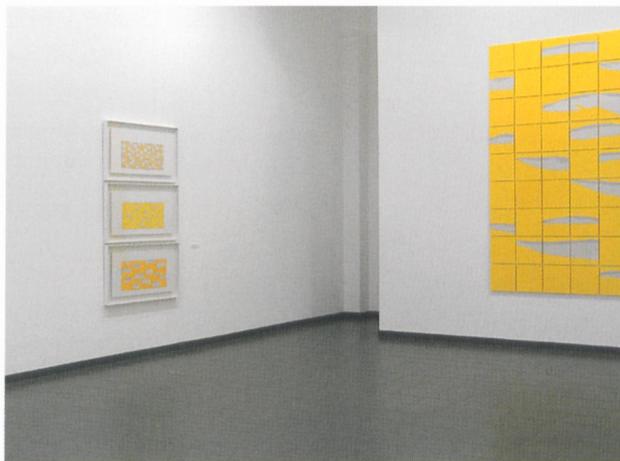
des Abscheus und Mißbehagens umgekehrt. Daher mögen die gelben Hüte der Bankerottierer, die gelben Ringe auf den Mänteln der Juden entstanden sein, ja die sogenannte Hahnreifarbe ist eigentlich nur ein verschmutztes Gelb.“⁴⁾

Kandinsky ergänzt diese Charakteristik der Farbe Gelb. In seinem erstmals 1912 erschienenen Buch „Über das Geistige in der Kunst“, einem der grundlegenden Dokumente moderner Kunsttheorie, schreibt er hinsichtlich der Ordnung der Farbwelt: „Die Wärme oder die Kälte der Farbe ist eine Neigung ganz im allgemeinen zu Gelb oder zu Blau. Dies ist eine Unterscheidung, die sozusagen auf derselben Fläche geschieht, wobei die Farbe ihren Grundklang behält, aber dieser Grundklang wird mehr materiell oder mehr unmateriell. Es ist eine horizontale Bewegung, wobei das Warme sich auf dieser horizontalen Fläche zum Beschauer bewegt, zu ihm strebt, das Kalte – sich vom Zuschauer entfernt. (...)

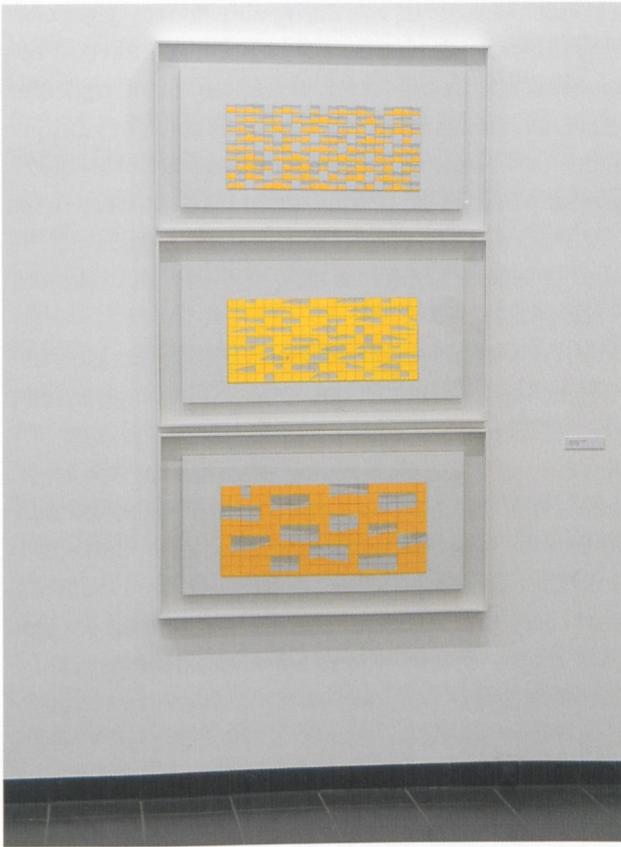
Die zweite Bewegung von Gelb und Blau, die zum ersten großen Gegensatz beiträgt, ist ihre ex- und konzentrische Bewegung. Wenn man zwei Kreise macht von gleicher Größe und einen mit Gelb füllt und den andern mit Blau, so merkt man schon bei kurzer Konzentrierung auf diese Kreise, daß das Gelb ausstrahlt, eine Bewegung aus dem Zentrum bekommt und sich beinahe sichtbar dem Menschen nähert. Das Blau aber eine konzentrische Bewegung entwickelt (wie eine Schnecke, die sich in ihr Häuschen verkriecht), und vom Menschen sich entfernt. Vom ersten Kreis wird das Auge gestochen, während es in den zweiten versinkt. (...)

Wenn man versucht, Gelb (diese typisch warme Farbe), kälter zu machen, so bekommt sie einen grünlichen Ton und verliert sofort an beiden Bewegungen (horizontaler und exzentrischer). Es bekommt dadurch einen etwas kränklichen und übersinnlichen Charakter, wie ein Mensch voll Streben und Energie, welcher durch äußere Zustände in diesem Streben und der Anwendung seiner Energie verhindert wird. (...)

(...) die erste Bewegung von Gelb, das Streben zum Menschen, welches bis zur Aufdringlichkeit erhoben werden kann (bei Verstärkung der Intensivität des Gelb), und auch die zweite Bewegung, das Springen über die Grenze, das Zerstreuen der Kraft in die Umgebung sind gleich den Eigenschaften jeder materiellen Kraft, die sich unbewußt auf den Gegenstand stürzt und ziellos nach allen Seiten ausströmt. Andererseits das Gelb, wenn es direkt betrachtet wird (in irgendeiner geometrischen Form), beunruhigt den Menschen, sticht, regt ihn auf und zeigt den Charakter der in



Marburgprojekt, Kartoncollage auf Holz, 189 Einzeltafeln im Format 30 x 30 x 1 cm, 278 x 650 cm, 2003/2004



3 Entwurfsphasen für das Marburgprojekt im Maßstab 1:10

der Farbe ausgedrückten Gewalt, die schließlich frech und aufdringlich auf das Gemüt wirkt. Diese Eigenschaft des Gelb, welches große Neigung zu helleren Tönen hat, kann zu einer dem Auge und dem Gemüt unerträglichen Kraft und Höhe gebracht werden. Bei dieser Erhöhung klingt es, wie eine immer lauter geblasene scharfe Trompete oder ein in die Höhe gebrachter Fanfarenton. Gelb ist die typisch irdische Farbe. (...)“⁵⁾

Diese Beschreibungen der „sinnlich-sittlichen Wirkungen“ von Gelb machen die Ausdrucksvielfalt dieser Farbe deutlich, und weisen zugleich darauf hin, wie sorgfältig der Künstler den genauen Ton von Gelb wählen mußte, um die von ihm beabsichtigte Wirkung und auch die intendierte Raumbewegung dieser Farbe erzielen zu können.

Die zwei Grauschichten des Grundes freilegenden Motive bilden, mit ihren langgezogenen, meist von links nach rechts sinkenden Risskonturen, rhythmische Formen, einzeln wie in Zweier- und Dreiergruppierung. Fast immer setzen sie links mit einer Spitze an und enden rechts mit einer vertikalen Kante. Die hellere, in der Materialsichtung obere Grauzone befindet sich flächenmäßig unten, die tiefere oben.

Ist Rhythmus zwar vornehmlich ein Hörerlebnis, so ist er doch auch durch Anschauung erfahrbar, bedarf doch diese gleichfalls, wie Kant feststellte, des „inneren Sinnes, – der Zeit.

Doch was meint „Rhythmus“?

Richard Höningwald führt in seiner erhellenden Untersuchung „Vom Problem des Rhythmus. Eine analytische Betrachtung über den Begriff der Psychologie“⁶⁾ aus: „Das Rhythmuserlebnis stellt sich, wenigstens fürs erste, als ein durchaus anderes dar, wie das einfache Erlebnis einer Zeitstrecke. Wohl aber erscheint es an die Voraussetzung des Erlebens einer Zeitstrecke gebunden. Das Rhythmuserlebnis, so darf man sagen, entfaltet sich an diesem Erleben. Oder genauer: Die Zeitstrecke gliedert sich im Rhythmus. Das Rhythmuserlebnis ist das Erlebnis der Gliederung einer Zeitstrecke, wobei es zunächst noch offen bleibt, inwieweit auch das Erlebnis jeder Gliederung einer Zeitstrecke bereits das Erlebnis des Rhythmus in sich schließt. Nun heißt aber Gliederung einer Zeitstrecke das aufeinander bezogene Erleben mehrerer aufeinander folgender und in dieser ihrer Aufeinanderfolge auf-



einander bezogener, mit Bezug aufeinander gegebener und durch diesen Bezug auf bezeichnende Weise vereinheitlichter Zeitstrecken. In solchem Sinne bedeutet das Erlebnis des Rhythmus zugleich zeitliches Zusammen- und zeitliches Unterschiedensein. Einmal also wird die Zeit im Rhythmus erlebt. Sodann aber ist sie auch das Prinzip, gemäß welchem sie erlebt wird. Und so erscheint sie hier als das Prinzip des Erlebens ihrer selbst.“ (S.4)

Rhythmus ist nicht „Tatsache“, sondern „produzierter“ Gegenstand. Was heißt das? „Seine Setzung bedeutet die Setzung derjenigen Faktoren, an denen der Rhythmus haftet, die Setzung dessen, ‘was’ ich etwa hören muß, damit ich an und mit dem Gehörten den Rhythmus erlebe. Nun beachte man aber, daß von solchen Faktoren stets nur in der Mehrzahl die Rede sein kann. Und zugleich bedenke man den besonderen Sinn dieses unerläßlichen Gebrauchs der Mehrzahl. Welches ist er? Nun, er läßt sich zunächst negativ dahin kennzeichnen, daß jene Mehrzahl nicht eine Summe von Faktoren andeutet, an der der Rhythmus erlebt würde, mit der er gegeben wäre. Und er bedeutet positiv, daß jene Faktoren eine Gesamtheit, ein System, eine Gemeinschaft darstellen. Sie gestalten vermöge der zwischen ihnen waltenden und so jeden von ihnen berührenden und bindenden Beziehungen die Einheit eines sich an ihnen offenbarenden Ganzen. Dieses Ganze erst ist der Rhythmus.“ (S.7)

Auf diese Aussage kommt es an in unserem Zusammenhang: Der Rhythmus ist ein „Ganzes“.

Aber wie ist das „Ganze“ in Enzweilers Marburgprojekt zu erfahren?

Im Rhythmus dieses Werkes wiederholt sich dieselbe Spannung zwischen Einzelelement und Gesamten wie im Formaufbau, jedoch auf einer höheren Ebene.

Der Rhythmus des Gesamtwerks bleibt anfangs unerfahrbar. Er erweist sich der Gestalt der Kartonflächen nach als offen. Er setzt links ein mit drei Einzelelementen übereinander, die an der linken Kante nicht geschlossen sind, und endet rechts mit einer vertikalen Gruppierung aus einem Zweierelement und zwei Dreierelementen, die zum rechten Bildrand hin offen erscheinen.

Die rhythmische Gesamtgestalt gliedert sich in Einzelrhythmen, in Teilrhythmen. Es können zusammengesehen werden mehrere Parallelzüge von Dreierelementen, die sich von links oben nach rechts unten senken. Es lassen sich wechselnde vertikale Einheiten



aus Dreier-, Zweier- und Einer-Elementen konstituieren. In der (von links her gezählt) vorletzten rhythmischen Dreiergruppierung erscheinen auch aufsteigende Bewegungen, getragen vornehmlich von Einer- und Zweier-Elementen. Auch die Bild„Lektüre“ gemäß der horizontalen „Zeilen“ macht rhythmische Bezüge sichtbar. Es kommt hinzu der Vergleich der rhythmischen Einzelgestalten und Gruppen, der Einer-, Zweier-, Dreier-Elemente je untereinander. Bei wechselnden Entfernungen des Betrachters vom Bild erweitert und verengt sich sein Blickfeld und entsprechend treten immer neue rhythmische Konstellationen in den Blick.

Enzweilers Marburgprojekt ist ein polyrhythmisches Gebilde. Es fordert den Betrachter auf, immer andere, neue rhythmische Einzel-Ganzheiten zu „produzieren“, „herauszusehen“.

Die rhythmischen Elemente der Kartonflächen steigern noch die Differenz der Nah- und Fernbetrachtung. Nur in der Nahbetrachtung zeigen sich die zarten Risskanten in ihrer selbst schon rhythmischen Struktur. Nur in der Nahbetrachtung werden verhaltene Farbphänomene sichtbar, etwa, dass Gelb anders erscheint in Relation zum dunkleren Grau der tieferen Kartonschicht, die, wie erwähnt, jeweils oben in der Kartonfläche sichtbar wird, – als zum helleren Grau unten. An der unteren Reißkante erkennt man überdies einen flimmernden Weißrand, die Materialdicke der gerissenen obersten Schicht.

In der Fernsicht aber treten die Grauf Flächen nach vorne, werden zu „Wolken“ vor gelbem Grund. Das kühle Gelb steigert sich in seiner Strahlkraft, erwärmt sich und erweckt im Grau die komplementäre Farbe des Simultankontrastes, das Violett. Das Grau beginnt, violett zu schimmern und scheint sich in diesem Schimmern ständig zu verändern. Die Fern- und damit Simultansicht verstärkt auch die Helligkeitskontraste zwischen Gelb und Grau.

Dort also, in der Fernsicht, wo das in Nahsicht Unabzählbare zur „Totalität“ sich zusammenschließen scheint, setzt eine andere Bewegung ein, ein Leben der Farben in seiner eigenen anschaulichen Uner-schöpflichkeit

So stellt sich Enzweilers Werk dar als ein komplexes, spannungsreiches Gebilde sich selbst behauptender Einzelemente, die in ihrer unabzählbaren Vielheit (bei entsprechender Entfernung des Betrachters) ein für die Wahrnehmung „Unangemessenes“ sinnlich zeigen, beide Pole überwölbt vom Rhythmus und

seinen Teilrhythmen und von Farbkontrasten als Erlebnismöglichkeiten einer in sich selbst lebendigen „Totalität“, – und in alledem, wiederum kantisch gedacht, als anschauliche Vergegenwärtigung menschlicher Existenz in ihrer Spannung zwischen Erfahrung von „Schönheit“ und „Erhabenheit“.

Anmerkungen

- 1) Zitiert nach: Immanuel Kant: Werke in sechs Bänden. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Band V: Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie. Darmstadt 1957.
- 2) Dieter Henrich: Die Vernunft am Abgrund der Unwissenheit. Zweihundert Jahre nach Immanuel Kants Tod: Was heißt es, sich durch Denken zu orientieren? In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Samstag, 7. Februar 2004, Nr.32, S.41.
- 3) Im Kapitel „Der Ausdruck des Sublimen. Reaktionen auf Mondrians Kunsttheorie“ seines Buches „Amerikanische Kunst seit 1945. Ihre theoretischen Grundlagen“, Stuttgart 1971, S. 32-68, Zitat auf S. 36/37. – Vgl. auch: Max Imdahl: Barnett Newman: Who's afraid of red, yellow and blue III. Stuttgart 1971.
- 4) Zitiert nach: Goethe. Farbenlehre. Vollständige Ausgabe der theoretischen Schriften. Tübingen 1953, S.327, 328.
- 5) Zitiert nach: Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst. 6. Auflage, mit einer Einführung von Max Bill. Bern-Bümpliz 1959, S. 87, 88, 90, 91.
- 6) Berlin, Leipzig 1926.