

Hans Körner (Hrsg.): ›Flächenland‹. Die abstrakte Malerei im frühen Nachkriegsdeutschland und in der jungen Bundesrepublik. Tübingen / Basel: Francke 1996. 278 S.

In den frühen 1960er Jahren, mit dem Aufkommen der Pop Art, sah sich die abstrakte Malerei bekanntlich mit einer herben Zurückweisung ihres Anspruchs konfrontiert, *die* avancierte Ausdrucksform der Avantgarde zu sein. In der Bundesrepublik wurde diese Zurückweisung der Abstrakten in besonders scharfer Form vorgetragen, denn hier wurde sie politisiert vor dem Hintergrund des Nationalsozialismus. So rückte Hans Platschek, der sich als Maler zur ›Neuen Figuration‹ bekannte, Ernst Wilhelm Nays Bilder und ihre Kommentierung durch Werner Haftmann in die Nähe der braunen Ideologie, die Sehnsucht nach dem Ursprünglichen und Reinen, nach dem Mythischen und Archaischen als Gemeinsamkeit kennzeichnend. Und noch anlässlich des 40. Jahrestages des Kriegsendes am 5. Mai 1985 wurde – seitens Günter Grass' – der Vorwurf erhoben, daß die abstrakte Malerei in ihrer angeblich tapetenhaften Unverbindlichkeit ein der Verdrängung günstiges geistiges Klima im Nachkriegsdeutschland geschaffen habe.

Hans Körner referiert einleitend diese Auseinandersetzung, um die heutige kunsthistorische Perspektive entschieden von ihr abzugrenzen. »Wir müssen uns nicht mehr zwischen Nay und Pop Art entscheiden, beides ist Kunstgeschichte. Die affirmativen oder ablehnenden Äußerungen von Künstlern, Laien, Kunstkritikern oder Kunsthistorikern zwingen uns heute nicht mehr zur Parteinahme. Sie sind historische Quellen geworden« (S. 18). Die abstrakte Malerei im Nachkriegsdeutschland soll also jenseits ihrer Konfrontation mit der gegenständlichen Kunst betrachtet werden, für obsolet wird die Frage erklärt, ob die eine oder die andere Richtung das historisch avancierte Material darstelle. Sie soll Kontur gewinnen einerseits gegenüber der Kunst nach 1960, die sich, so wird nahegelegt, mit ungerechten Argumenten in der Kunstgeschichte bisher den Vorrang gesichert habe; sie soll ebenso aber Kontur gewinnen gegenüber der »Konkurrenz der Vorkriegs-avantgarde« (ebd.).

Bei der vorliegenden Aufsatzsammlung handelt es sich um studentische Beiträge, die aus einer Lehrveranstaltung des Seminars für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf hervorgegangen sind und für ein Symposium im Rahmen des Projekts, 45 ff. *Kriegsende: Kontinuität und Neubeginn*« zusammengetragen wurden. Aus diesem Grund darf der übergeordneten Fragestellung des Seminarleiters und Herausgebers besondere Aufmerksamkeit zukommen, müssen sich die Texte auf der Basis der methodischen Vorgaben betrachten lassen bzw. sind letztere wiederum an den Ergebnissen zu messen, wie sie in den Seminararbeiten vorliegen.

Körner stellt als Arbeitsziel vor, »mit den Werken [...] deren Kontext stärker in den Blick zu bekommen« und versteht dies als eine Alternative gegenüber der

Gliederung nach Künstlerbiographien oder nach Ausstellungen (S. 18). Eine solche Thematisierung von »Kontext« scheint zunächst einem Verfahren zu entsprechen, das seit der sozialhistorischen Modifikation von Panofskys platonisch inspirierter Ikonologie als eine mehrheitsfähige Methode des Faches zu gelten hat. Nun versteht Körner aber unter »Kontext« etwas ganz anderes, nämlich weniger die institutionellen und allgemein gesellschaftlichen Bedingungen der künstlerischen Produktion als vielmehr deren »Leitideen«, also u. a. die von Platschek und Grass unter Verdacht genommene Sehnsucht nach dem Reinen und Ursprünglichen. Dabei wird »mit Emile Durkheim vorausgesetzt [. . .], daß das Imaginäre die gesellschaftliche Realität im gleichen Maße konstituiert, wie das sogenannte Reale« (S. 18). Körner bezieht sich hier offenbar auf den zentralen positivistischen Grundsatz des französischen Soziologen, wonach die faits sociaux wie Dinge, als ein schlechthin Gegebenes, zu behandeln seien, unter Ausschluß jeder gedanklichen Spekulation.

Schon die argumentative Gleichstellung von sozialen ›Tatsachen‹ mit künstlerischen Phänomenen zeigt eine Wiederannäherung an die alte Ikonologie. Panofsky hat das bekannte Beispiel des Hutziehens als einer konventionellen Grußgeste der Wissenssoziologie Mannheims entnommen und an ihm die grundlegenden Schichten des ikonographisch-ikonologischen Sinnverstehens gedeutet, so als ob soziale Konvention und Kunst dasselbe seien. Aber auch für sich gesehen muß Durkheims Lehre sich wie schon Mannheims Wissenssoziologie einen Einwand gefallen lassen, was die Nivellierung von Bewußtseinsinhalten und gesellschaftlicher Realität angeht, eine Nivellierung, die ihre Aktualität aus dem strukturalistischen Zeitgeist zu erfahren scheint. Adorno schreibt in seiner Einleitung zur deutschen Ausgabe von Durkheims ›Soziologie und Philosophie‹ (Frankfurt/M. 1967): »Kriterien freilich, nach denen unterschieden werden könnte, was eine Gesellschaft wahrhaft ist und was sie sich dünkt, fehlen. Schuld trägt die zentrale Theorie. Sie rückt anstelle der Objektivität tragender gesellschaftlicher Lebensprozesse die Objektivität der conscience collective. Wird zur Substanz einer Gesellschaft ihr Geist erhoben, ein erst selbst Abzuleitendes, so zerfließt die Distinktion richtigen und falschen Bewußtseins [. . .] In der Spiritualisierung von Objektivität rächt sich der Subjektivismus, den Durkheim verleugnete und der doch seinem Ansatz unvermeidlich ist.« Ähnlich nachvollziehbare Einwände richtete Adorno gegen Mannheim, dessen Totalisierung des Ideologiebegriffs diesen entleere, da eine Thematisierung des falschen Bewußtseins so nicht mehr möglich sei.

Auf die Kunst bezogen stellt sich dasselbe Problem, aus dem sich folgende Fragen an Körners Sammelband ergeben: Werden die Ideen der Künstler (wieder) für die Sache selbst genommen? Treten sie an die Stelle des traditionellen ikonographischen Sinns? Ist also die abstrakte Malerei der deutschen Nachkriegszeit Ideenkunst?

Behandelt werden einerseits die mit der Abstraktion liierten Ideenkomplexe des Urtümlich-Primitiven, des in der ›heiligen Fläche‹ gegründeten Sakralen, des Fernen

Ostens, der modernen Naturwissenschaften und der Vorstellung von einer Welt-sprache (»Esperanto«) der Kunst. Auf der anderen Seite gibt es Beiträge, die sich mit bestimmten Formkomplexen beschäftigen, wobei auch hier ein bestimmtes Darstellungsinteresse impliziert ist. Hier geht es z. B., in einem reich bebilderten Beitrag, um die »Anwendung« malerischer Abstraktion als Ornament, den sogenannten Nierentischstil, um die verschiedenen Arten der Raumdarstellung bei Nay, Winter und Baumeister, um den Status des Farb-Materials im Tachismus Schumachers, Schultzes, Dahmens und Hoehmes und um die Evokation von Bewegung und Zeitlichkeit in der Aktionsmalerei von Karl Otto Götz und K. R. H. Sonderborg. Die Qualität der Texte liegt in ihrer gründlichen, oft minutiösen Ausbreitung des gedanklichen wie des künstlerischen Materials. Überzeugend sind insbesondere die drei letztgenannten, auf die Deskription der künstlerischen Objekte konzentrierten Beiträge von Alexandra König, Karin Land und Katharina Roters. Das Beharren auf noch so rudimentären Darstellungsinhalten schält sich in ihren Analysen als Merkmal der deutschen Abstrakten heraus. Die Annäherung von Form und Grund verbleibt bei Baumeister in einer räumlich verstehbaren Einheit im Gegensatz zur Faktur des Allover. Auch die informelle Malerei gibt sich, wie Land herausarbeitet, durchaus ein Sujet, und sei es der Malakt selbst, der sich durch die Interaktion zwischen Künstlersubjekt und Material entfalte und in den Spuren gewaltsamer Verformung (bei Schultze, Schumacher und Dahmen) ablesbar bleibe. Dahmen wie Schultze verglichen ihre Farbreiefs mit Landschaften. Von einer informellen Vanitassymbolik ist die Rede, von Landschaft als verletzter, verfallender. Der Automatismus von Götz und Sonderborg ist ein kontrollierter, von Kompositionsschemata ausgehender. Bewegung bleibt fiktionaler Eindruck, hergestellt durch Diagonalen, Überschneidungen, Strudelformationen. Diese relative »Gegenständlichkeit« der deutschen Abstrakten wird allerdings nur bei König, die sich weitgehend auf die Aussage des künstlerischen Materials selbst verläßt, historisch gewertet und vorsichtig als ein tendenziell konservatives Element verständlich gemacht, das die deutsche Nachkriegsabstraktion an die klassische Moderne Cézannes zurückbindet. Es fehlt jedoch, zumal die Äußerungen der Künstler sonst meist als das primäre Verständnismittel verwendet und affirmiert werden, ein begrifflicher Rahmen, der die Raumstruktur, die Zeitdarstellung und die Materialisierung der Farbe im historischen Zusammenhang der Geschichte des modernen künstlerischen Bildes erschließen helfen könnte. Da keine Kriterien vorliegen, die Werk und Künstlerkommentar in ihrem jeweiligen historischen Eigengewicht sondieren, gelingt es Roters z. B. nicht, die Relation zwischen der »inneren Bildzeit« und der »äußeren« (also des Arbeitsprozesses) deutlich zu machen. Die sorgfältigen Objektbeschreibungen fungieren hier tendenziell als Moderation und Ergänzung der Künstlerselbstdeutungen.

Dieses begriffliche Manko ist nicht den studentischen Autoren vorzuwerfen, sondern der Kunstwissenschaft insgesamt, besonders auf dem Feld der Moderne.

Als Problem wird es virulent in jenen Beiträgen, die primär den ›Kontext‹ zum Thema machen, obwohl sich hier erhebliche theoretische Kapazitäten zeigen, gerade weil die jungen Autorinnen und Autoren spürbar bemüht sind um eine sachliche und methodisch transparente Argumentation. Ihre jeder feuilletonistischen Glätte entsagenden Ausführungen zeigen umso deutlicher das Dilemma, welches entsteht, wenn der Kunst kein Standort außerhalb der ihr zugewiesenen ›Leitideen‹ zugesprochen wird. Wo mit großer Akribie und kritischer Verve den weltanschaulichen Intentionen auf den Grund gegangen werden soll, dieser ›Grund‹ aber eben nicht auffindig gemacht werden kann, droht sich das Imaginäre zu verselbständigen.

Die ideologische Funktion der virtuellen Kunstwelten zwischen Gilgamesch-Epos und Quantenphysik zeichnete sich schon auf dem Darmstädter Gespräch von 1950 ab, dem der allererste Beitrag von Timo Skandries gewidmet ist. Im Kräftefeld zwischen Sedlmayrs Klage über den ›Verlust der Mitte‹ und ihrem von Baumeister für die abstrakte Kunst behaupteten ›Besitz‹ wird der apologetisch-konservative Kern all jener Konstrukte wie des ›Unbekannten in der Kunst‹ bereits sichtbar. Obwohl Skandries diese Parallelität im Argument Sedlmayrs und Baumeisters bemerkt und eigentlich zum Thema machen will, bleibt die Geltung des Künstlerkommentars unangefochten. Es gibt keinen Zweifel an der »totalitären und autoritären Haltung« Sedlmayrs, die Baumeister seinerseits angeblich »entlarvt« (S. 46). Wie, fragt man sich, soll aber diese Kritik funktionieren, wo doch Baumeister mit seinem Appell an »das Heilige und Übermächtige« (zit. S. 47) seinerseits Totalität und Autorität eines religiösen Denkens bemüht; und was, fragt man sich, ist so falsch an der Beobachtung einer Deshumanisierung der Kunst, wie sie Sedlmayr vorgetragen hat und wie sie Skandries (warum eigentlich?) in extenso referiert? Eine reflexive Vermittlung zwischen Sedlmayr und Baumeister ließe sich nur an einer dritten Position im Darmstädter Gespräch festmachen, an der Adornos nämlich, welcher im Beharren auf der Negativität moderner Kunst Sedlmayr-recht gab, diese Negativität jedoch als aufklärerische Intention und nicht als Symptom des Verfalls wertete. Skandries benennt diese dritte Position, doch ohne sie zu bewerten. Adornos Ansatz, so der Autor, solle genauso randständig behandelt werden wie damals im Darmstädter Gespräch (S. 49). An einem solchen Detail wird die Schwäche eines Wissenschaftsverständnisses ablesbar, das in der mimetischen Abbildung des Gewesenen historische Wahrheit sucht. Darf es auch 1996 keine Perspektive geben, die über den Bewußtseinsstand der Publikumsmehrheit von 1950 hinausreichen und zu einer *Deutung* von Sedlmayrs Rede und Baumeisters Gegenrede gelangen könnte? Eine solche Perspektive, die vielfach in Skandries' Darlegungen aufscheint, würde freilich voraussetzen, daß man sich von der in jeder Hinsicht fesselnden Vorstellung löst, die Aufgabe der Kunstwissenschaft bestünde darin, zeitgenössische Kritik und Apologie im Durkheimschen Sinn als objektive Fakten zu behandeln. Aus der falschen Antithese zwischen Sedlmayrs Geschichts-

pathologie und Baumeisters Mythologien könnten nur genuin kunstwissenschaftliche Begriffe und vor allem ein Begriff vom künstlerischen Werk herausführen. Es wäre durchaus denkbar gewesen, die von Adorno aus Anlaß des Darmstädter Gesprächs hierzu geleisteten Ansätze in einem solchen Band zu würdigen.

Die vorausgesetzte Priorität von Ideen als des eigentlich Realen verbietet aber die Beziehung auf einen Begriff der Kunst ebenso wie eine Reflexion der Forschungsgeschichte. Statt einer Problematisierung der Sinnforderung abstrakter Malerei zu leisten, werden die Postulate Baumeisters und seiner Generation lediglich weitergeschrieben. Ein Novum gegenüber der älteren Literatur ist allerdings, daß die apoletische Funktion jener Ideen oft sehr genau eingekreist wird, z. B. bei Guido Reuter, der den Primitivismus Baumeisters zurückführt auf das generelle Interesse der abstrakten Maler, »einen neuen Grund, einen neuen Ursprung zu finden, durch dessen Spiegelung das Kunstschaffen wieder einen objektiven Charakter gewinnen konnte«, ähnlich dem objektiven Sinn, den die alten Niederländer durch die Herleitung des Dargestellten aus der »sichtbaren Realität« erschlossen hätten (S. 52). An anderer Stelle heißt es, die Angriffe auf Baumeisters Abstraktion hätten ihre »Legitimation« erzwungen (S. 66). Obwohl das konformistische Interesse Baumeisters deutlicher nicht artikuliert werden könnte, wird es jedoch nicht als solches wahrgenommen, denn es steht kein Begriff des abstrakten Bildes zur Verfügung oder auch nur zur Diskussion, der deutlich machen könnte, *warum* dieses legitimiert werden muß und in welcher Weise dies geschieht. So muß der Autor, und damit steht er gewiß nicht allein, der Apologie aufsitzen, die stets darin besteht, das abstrakte, sinnferne Bild einem Sinn wieder zuzuführen. Die objektive, d. h. repräsentative Macht des Bildes, an die Baumeister durch archaisierende Bildzeichen appelliert, wird von Reuter nicht in Frage gestellt, wenn es auch große Schwierigkeiten macht, die im Bildtitel genannten Figuren Gilgamesch und Enkidu im Bild wirklich auszumachen und deshalb auf die Phantasie des Betrachters (also seine *subjektive* Imagination) verwiesen werden muß (S. 58). Grohmanns und Haftmanns Kunstgeschichte, die umstandslos sich des mythisierenden Künstlervokabulars zur Kommentierung der Werke bediente, ist hier immer noch oder wieder aktuell, auch wenn, was sicherlich ein Fortschritt ist, die Quellen nun ordentlich zitiert werden, so daß Werkbeschreibung und Künstlerkommentar zumindest formal unterscheidbar sind. Doch wozu dient diese Verwissenschaftlichung, wenn lediglich die Aussage von Baumeisters Buch »Das Unbekannte in der Kunst« bestätigt wird, daß es nämlich eine Affinität von moderner Formenwelt und frühzeitlicher »Kunst« gebe? Aufschlußreich für eine nähere Erschließung des Verhältnisses von Theorie und Werk wäre in der Tat die Werkreihe »Zwei Weltalter«, die im selben Jahr wie »Das Unbekannte« entstand. Aus der tautologischen Konsequenz, daß im Nebeneinander von mythisierend amorphen und geometrisch abstrakten »Urformen« eine Illustration der im Buch ausgeführten Thesen beabsichtigt und umgekehrt das Buch

»die erste Legitimation für diese Werke« (S. 69) sei, könnte allerdings nur eine Fragestellung herausführen, die sich auf die Funktion der Selbstdeutung im Werkprozeß konzentriert.

Was das naturwissenschaftliche Weltbild angeht, so hat Martin Horacec jene Leitbildfunktion klar formuliert: Die »moderne Physik mit ihren abstrakten Formeln und ihren Begriffsumwälzungen wurde als Hilfsargument zur Legitimation der abstrakten Malerei herangezogen, da sie die Unanschaulichkeit sowie die Unmöglichkeit eines einheitlichen Weltbildes als historisches Faktum beweise« (S. 181). Der Autor unternimmt (trotzdem) den Versuch, das hier durchaus gesehene methodische Problem der Leitbild-Forschung zu lösen, indem er, mithilfe des offenen Kunstbegriffs von Moritz Weitz, u. a. das Modell einer »epistemologische[n] Analogie« (ebd.) zwischen Malerei und modernem naturwissenschaftlichem Weltbild untersucht, nicht ohne die Einsicht kundzutun, daß es womöglich »ein großer Fehler« sei, »die Äußerungen aus jener angespannten Zeit ernstzunehmen« (S. 152). Diese Einsicht kann er am Ende nur bejahen. Das Resultat seiner ausgedehnten, von Leonardo bis Einstein gespannten Erörterungen ist die Haltlosigkeit des Vergleichs: »Der Verweis auf die Naturwissenschaften kann kaum als seriöser Vorschlag verstanden werden, sich auf ›bestimmte Weise bestimmten Zügen‹ der abstrakten Kunst zu nähern« (S. 182).

Daß auf der Grundlage einer positiven Darstellung des ideellen ›Kontextes‹ keine selbständige Interpretation möglich und damit das Ziel kunsthistorischer Forschung verstellt wird, zeigen auch die anderen Texte. Thomas Kuhn muß in seinem Beitrag über das Leitbild des Fernen Ostens konzedieren, daß das Interesse an jener Kultur unter den deutschen Abstrakten, selbst bei der Künstlergruppe ›Zen‹, wenig tiefgreifend ist und sich letzten Endes nur für den dieser Gruppe nicht angehörenden Julius Bissier als prägend erweist, dessen Beschäftigung mit Zen gegen Sedlmayrs Vorwurf des Eskapismus in Schutz genommen und als antinationalsozialistische »Wiederherstellung einer Idee von Individualität« gedeutet wird. Inwiefern nun die auch bei Baumeister vertretene kalligraphische Abstraktion ihr Vorbild chinesischer Tuschen interpretiert, ob nun tatsächlich durch den Verweis auf Zen den Bildern ein meditativer, also symbolischer Sinn zukommt, die Frage also, *wie* sich die abstrakte Hochkunst in der östlichen Mystik spiegelt, wird nicht zum Thema gemacht, auch wenn den Künstlerzitate wichtige Hinweise auf die abstraktionsspezifische Bedeutung zu entnehmen sind. Auch Marc Wilde, der, ausgehend von Kurt Leonards Leitvorstellung der ›heiligen Fläche‹ den metaphysischen Ansprüchen der Abstrakten nachgeht, ist nicht darauf bedacht, Sein und Schein zu unterscheiden, so daß der Widerspruch zwischen faktischer Sinnferne und behaupteter Sinnhaftigkeit bloß verdoppelt wird: Wenn Barnett Newmans ›Stations of the Cross‹ dem Begriff des Konkreten gehorchend »nichts außer sich bezeichnen und mit sich selbst identisch sind« (S. 132, Anm. 47), wie ist es dann möglich, daß sie dennoch »das geistige Ge-

heimnis« der Kreuzwegstationen zur Darstellung bringen (S. 132)? Der Ausweg liegt, wie am parallelen Phänomen der ›Fastentücher‹ von Georg Meistermann ausgeführt wird, wiederum in der »Emanzipation des Rezipienten gegenüber Sehvorschriften« (S. 147). Er bringt den Sinn hinein, »entreißt das Bild der Beliebigkeit« (S. 148). Die Frage, wie das Subjekt in seiner Wahrnehmung zu einem objektiven Sinn gelangt, der im Werk nicht vorhanden ist, bleibt ungeklärt. Ganz im Sinne der Künstlerkommentare postuliert Wilde gegen Sedlmayrs Rede von der bedeutungsfernen, weil »gegenstandslosen« Malerei die Anwesenheit des Heiligen.

Sedlmayrs Deutung, daß die abstrakten Bilder zu »Chiffren eines Beliebigen« (zit. S. 147) werden, bestätigt sich aber trotz des kollektiven Unterfangens, die Sinnstiftungen der abstrakten Künstler in den Rang des Wirklichen und Objektiven zu erheben und ihnen möglichst auch noch die Distanz oder sogar Opposition gegen alles Nationalsozialistische zuzuschreiben. Sogar die künstlerisch rezipierte Physik ist ›jüdisch‹ und daher antinationalsozialistisch besetzt (S. 172). Was in der Nahsicht auf das Einzelproblem noch relativ verborgen bleibt, mag der aufgefaltete Themenfächer vollends deutlich machen: Baumeisters Werk z. B. wird sowohl abgehandelt unter dem Aspekt des Primitiven, des Orientalischen und des Heiligen als auch unter dem Aspekt der Naturwissenschaft. Dieses Panorama der Bedeutungen leitet sich fraglos ab aus Baumeisters Theorien und seinen Bildtiteln. Schon die Vielheit der bemühten Sinnfelder torpediert aber die kunsthistorische Rede vom ›Leitbild‹. Ein solches gibt es offenbar ebensowenig wie es den repräsentativen Sinn der Werke noch gibt. Nicht die von Körner vorgegebene Separierung der einzelnen Pseudoinhalte und ihr ›Wörtlich-Nehmen‹ kann den Vorwurf der Beliebigkeit entkräften. Um zu dem ›Profil‹ vorzustoßen, das die enzyklopädische Vielfalt der ›Leitbilder‹ verbindet, müßte die eklektizistische *Form* von Weltanschauungsdeutung, in der sich die Inhaltsleere der abstrakten Bildform spiegelt, zum Thema gemacht, also gefragt werden, in welchem Inhalt die Zitate zusammentreffen und welche Formeigenschaften ihnen zuzuordnen sind bzw. welche sie verschweigen und verdrängen. Das Problem der Abstraktion als einer historischen Spätform des künstlerischen Bildes wird gar nicht berührt. Körners Projekt stellt sich somit in die Tradition der Ausstellung ›Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890–1985‹ (hrsg. von Maurice Tuchman und Judi Freeman. Los Angeles County Museum of Art 1986, dt. Stuttgart 1988), die sich zum Ziel setzte, in den abstrakten Werken »Sinn zu entdecken« (Konrad Oberhuber, ebd. S. 7), sie also der traditionellen repräsentierenden Malerei zu assimilieren. Während jene Ausstellung noch naiv eine vermeintliche Ikonographie der Abstraktion erschließen wollte, erscheint in Körners Band allerdings eine neue Attitüde, die sich von diesem Vertrauen auf die weltanschaulichen Perspektiven der Künstler weit entfernt: Immerhin empfiehlt nicht nur einer der Autoren, »jene theoretisch klingenden Äußerungen mit großer Skepsis [zu] lesen« (S. 182). Das geistesgeschichtliche Apriori bleibt aber ungebro-

chen, so daß diese Kritik als Pseudokritik erscheint oder eben mit postmodernem Lächeln über die Sinnlosigkeit des selbst Vorgebrachten beantwortet wird. Wenn von Legitimation die Rede ist, wäre es hingegen konsequent, den Status des Legitimierten, also der abstrakten Kunst, in seinem Verhältnis zu den ihn legitimierenden Diskursen zu untersuchen. Die forschende Anstrengung verliert sich ansonsten im Kosmos der Ideen, verläuft sich im Nachweis von deren mangelnder Konsistenz, denn das kritische Denken findet kein Ziel, wo historische Wahrheit von vornherein auf die partiell korrekte Ableitung der Meinungen (zum Ursprünglichen, Archaischen, Heiligen etc.) reduziert wird. Nur ein ›Kontext‹ im Sinne der Geschichte von Malerei könnte den Status der ›Leitideen‹ in ihrer Relation zu dem, was sie anzuleiten vorgeben, erschließen helfen. In dem bei König zitierten Ausspruch Kandinskys über die Raumwirkung im »Reich des Abstrakten« (S. 99) taucht dieser unberücksichtigt bleibende Kontext des klassischen künstlerischen Bildes auf. Denn Kandinsky nimmt Bezug auf Albertis Metapher vom Bild als einem offenen Fenster. Hier haben wir die legitimatorische Kernaussage, in der alle ›Leitbilder‹ zusammenfließen: Das abstrakte Bild soll wie das gegenständliche der Renaissance einen Raum schaffen für ›andere‹ Welten. Dies aber ist die imaginäre und nicht die materielle Wirklichkeit des Bildes im 20. Jahrhundert.

Regine Prange