

Abstrakte Kunst kann beschrieben und interpretiert werden unter rein immanenten, künstlerischen Aspekten oder als historisches Dokument oder auch als Ausdruck bestimmter „Weltanschauungen“ usf. Hier sei der Versuch einer anderen Zugangsweise entworfen: die Beschreibung ausgewählter Werke abstrakter Kunst im Horizont einer „Phänomenologie des Leibes“<sup>1)</sup>. Wird Kunst als „Ausdruck“ eines „Seelischen“ anerkannt, so gewinnt damit auch die Sphäre des Leibes entscheidende Bedeutung.

## Abstrakte Kunst und Raumkonstitution

Edmund Husserl schreibt in seiner „Theorie der phänomenologischen Reduktion“ („Erste Philosophie“, 1923/24, zweiter Teil): „Mein Leib ist der einzige, an dem ich die Verleiblichung eines Seelenlebens, nämlich eines Empfindens, Vorstellens, Fühlens usw., das mein eigenes Leben ist, oder sich in leiblicher Gestalt, in wechselnden leiblich-dinglichen Vorkommnissen ‚ausdrückt‘, in absolut unmittelbarer Weise erfahre, derart daß ich in eins nicht nur das Ding Leib und sein dingliches Geben wahrnehme, sondern zugleich mein psychisches Leben, und endlich beides eben in eins: das Sich-verleiblichen des letzteren im ersteren, das Sich-ausdrücken des einen im anderen ...“<sup>2)</sup>

Kandinsky, auch einer der ersten großen Theoretiker abstrakter Kunst, faßte das wesentlich Neue dieser neuen Kunst als „Verinnerlichung“: „So sehen wir, daß im Grunde eines jeden kleinen und im Grunde des größten Problems der Malerei das *Innere* liegen wird. Der Weg, auf welchem wir uns heute schon befinden, und welcher das größte Glück unserer Zeit ist, ist der Weg, auf welchem wir uns des Äußeren entledigen werden, um statt dieser Hauptbasis eine ihr entgegengesetzte zu stellen: Die Hauptbasis der inneren Notwendigkeit“, so heißt es in Kandinskys programmatischer Schrift „Über das Geistige in der Kunst“.<sup>3)</sup>

Die Unterscheidung eines „Innen“ und „Außen“ wird aber selbst der Leibese Erfahrung verdankt. „Meine Leibese Erfahrung ist in ihrer spezifischen Weise angezeigt als Empfindung. Eine besondere Rolle spielen im Gestalt die sogenannten Doppelpfindungen, vermöge deren sich so etwas wie ein ‚Innen‘ und ‚Außen‘ erfahrungsmäßig darbietet. In dieser Innen-Außen-Erfahrung konstituiert sich nach Husserl der ursprüngliche Sinn von Transzendenz ... Mit meinem Leib apperzipiere ich mich jetzt als etwas in der Welt, als Teil ihrer mit einem Außer-mir, mit ihm fasse ich mich auf als Mensch. Und nicht nur mich. Denn außer mir gibt es in meiner primordialen Erfahrung andere Leiber ...“<sup>4)</sup>

Aus seinen unterschiedlichen Möglichkeiten konstituiert das Leibsubjekt verschiedene

„Formen“ des Raumes. Sie treten in Werken der Kunst in Erscheinung. Auch in gegenstands-darstellender Kunst prägen sie die räumlichen Kompositionen der Figuren und Dinge. In abstrakter, ungegenständlicher Kunst aber bieten sich diese vom Leibsubjekt entworfenen Raumformen gleichsam als solche dar: Unter diesem Aspekt gewinnt die Kandinskysche These einer „Verinnerlichung“ eine neue Wendung: das „Äußere“ des Raumes zeigt sich als Leistung des „Inneren“, des Leibsubjekts.

Grundlage der folgenden Ausführungen bilden die, Ansätze Husserls und vor allem Oskar Beckers weiterführenden, „Philosophischen Untersuchungen zum Raum“ von Elisabeth Ströker.<sup>5)</sup>

Das Leibsubjekt ist als „gestimmter Leib“ Träger von Ausdrucksgehalten, als „handelnder Leib“ Ausgangspunkt zielgerichteter Tätigkeiten, als „Einheit der Sinne“ Zentrum der Anschauung. In jeder dieser „Seinsweisen“ konstituiert das Leibsubjekt eine andere Raumstruktur. Den „einen“ Raum strukturiert es je anders: als „gestimmten Raum“, als „Aktionsraum“, als „Anschauungsraum“ und, an der Grenze des „gelebten Raumes“ stehend, als „metrischen Raum“.

Die grundlegende Raumdimension *aller* Kunst ist der Anschauungsraum, jedoch erschöpft sich Kunst nicht in dessen „Darstellung“, sondern integriert in ihn andere Weisen von Raumkonstitution, läßt so das Leibsubjekt in der Fülle seiner Möglichkeiten in die Erscheinung treten.

Die Künstler selbst waren sich dieser unterschiedlichen Möglichkeiten zumeist genau bewußt. Die zitierten Künstleräußerungen belegen dies.

### Der Leib als Ausdrucksträger – Abstraktion im „gestimmten Raum“

„Ausdrucksfülle“ kennzeichnet den „gestimmten Raum“. Dinge wirken in ihm als „Ausdrucksträger“, nicht durch wahrnehm-

bare Eigenschaften bestimmt, sondern durch „Charaktere“, „Anmutungen“. Zu besonderer Bedeutung gelangt im „gestimmten Raum“ der Ton, an raumhafter Macht den Farben und Formen noch überlegen. Aber auch diese entfalten hier eine gesteigerte Dynamik, ist doch „gestimmter Raum“ ein „Zeit-Raum“. Freilich sind von ihm noch alle Maßbestimmungen, seien es räumliche oder zeitliche, fernzuhalten, können so auch „Richtungen“ im eigentlichen Sinne noch nicht unterschieden werden.<sup>6)</sup>

Erwin Straus charakterisierte „Ausdrucksraum“ und „Ausdrucksbewegung“ am Beispiel des Tanzes: „Der Tanz ist nicht auf eine Richtung bezogen; wir tanzen nicht, um von einem Punkt des Raumes an einen anderen zu gelangen, gibt es doch namentlich bei den Primitiven viele Tänze, bei denen überhaupt keine Platzveränderung stattfindet. Da dem Tanz die Richtung fehlt, muß ihm auch notwendig der Bezug auf die Entfernung fehlen. Beim Gehen bewegen wir uns *durch* den Raum, von einem Ort zum anderen, beim Tanzen bewegen wir uns *im* Raum. Beim Gehen legen wir eine bestimmte Entfernung zurück, gehend durchmessen wir den Raum. Der Tanz dagegen ist eine *nichtgerichtete* und *nicht-begrenzte* Bewegung, es fehlt ihr, wie der Bezug auf Richtung und Entfernung, ebenso der Bezug auf räumliches Maß und auf räumliche und zeitliche Grenze. ...“<sup>7)</sup>

Dieser Beschreibung des „gestimmten Raumes“ entsprechen in erstaunlicher Weise Vorstellungen, die *Kandinsky* in seinen dem zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts entstammenden Schriften entwickelte.

Musikalische Metaphern verwendet Kandinsky häufig: „Die Farbe ist die Taste. Das Auge ist der Hammer. Die Seele ist das Klavier mit vielen Saiten. Der Künstler ist die Hand, die durch diese oder jene Taste *zweckmäßig* die menschliche Seele in Vibration bringt ...“ Immer wieder spricht Kandinsky vom „Klingen“, vom „Klang“: „Weiß ... klingt innerlich wie ein Nichtklang, was manchen Pausen in der Musik ziemlich entspricht, den Pausen, welche nur zeitlich die Entwicklung eines Satzes oder Inhaltes unterbrechen und nicht ein definitiver Ab-





1) Kandinsky: Komposition VII, 1913. Nach: Wassily Kandinsky. Die erste sowjetische Retrospektive. Gemälde, Zeichnungen und Graphik aus sowjetischen und westlichen Museen. Ausst. Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt. 1989, Taf. 61.

schluß einer Entwicklung sind...“ „Die Welt klingt. Sie ist ein Kosmos der geistig wirkenden Wesen...“ Ja, auch die von Kandinsky bejahte Polarität der „Großen Abstraktion“ und der „Großen Realistik“ (– er ließ also nicht nur die „Abstraktion“ gelten –) relativiert sich im „Ausdrucksphänomen“ des „Klanges“. Die „Große Realistik“ verzichtet auf die „künstlerische“ Wiedergabe im bisher üblichen Sinne und ersetzt sie durch „einfache (unkünstlerische)“ Wiedergabe des einfachen harten Gegenstandes: „Die in dieser Art aufgefaßte und im Bilde fixierte äußere Hülse des Gegenstandes und das gleichzeitige Streichen der gewohnten aufdringlichen Schönheit entblößen am sichersten den inneren Klang des Dinges...“ Ähnliches gilt für die „Große Abstraktion“: „Hier sind diese abstrahierten oder abstrakten Formen (Linien, Flächen, Flecken und so weiter) nicht selbst als solche wichtig, sondern nur ihr innerer Klang, ihr Leben. So wie in der Realistik nicht der Gegenstand selbst, oder seine äußere Hülse, sondern sein innerer Klang, Leben wichtig sind.“<sup>8)</sup>

Tänzerisch-ekstatisch umkreisen in Kandinskys „Komposition VII“ von 1913 (Staatliche Tretjakov-Galerie, Moskau, Abb. 1) die Farbformen ein Zentrum, zugleich orientiert auf mehrere Nebenzentren. Allorten brechen Bewegungsimpulse auf und kehren in ihre Ursprünge zurück, Elemente gespannter Kraft, getragen von satten und gebrochenen Farben, von Linienbüscheln und Flecken. Transparent erscheinen stellenweise die Farben, so den Bildraum in unbestimmte Tiefen öffnend. Anschauliche „Fülle“ kennzeichnet das Bild. Die Klänge höchst unterschiedlicher „Stimmen“ vereinen sich zum „symphonischen“ Ganzen: „symphonisch“ nannte Kandinsky selbst seine „komplizierten Kompositionen“.<sup>9)</sup>

Raum wird zur „Ausdrucksgestalt“ auch in vielen Werken der Skulptur. Eduardo Chillida beschreibt diesen Raum genau: „Der Raum? Die Skulptur ist eine Funktion des Raumes... Ich spreche von dem Raum, den die Formen erschaffen, der in ihnen lebt und der um so wirksamer ist, je mehr er im Verborgenen wirkt. Ich könnte ihn mit dem Atem vergleichen, der die Form anschwellen und sie wieder zusammenziehen läßt, der in ihr den Raum der Vision öffnet – unzugänglich und verborgen von der Außenwelt. Für mich handelt es sich dabei nicht um etwas Abstraktes, sondern um eine Wirklichkeit, die ebenso körperhaft ist wie die der Volumen, die ihn umschließen. Dieser Raum muß ebenso erfüllt werden können wie die Form, in der er sich manifestiert. Er hat expressive Eigenschaften. Er versetzt die Materie, die ihn umgreift, in Bewegung, bestimmt ihre Proportionen, skandiert und ordnet ihre Rhythmen. Er muß seine Entsprechungen, sein Echo in uns finden, er muß eine Art geistige Dimension besitzen... Volumen existieren nur in der Beziehung zu diesem unsichtbaren Element, und Aufgabe der Substanz einer Plastik ist es, seine Gegenwart fühlbar zu machen, seine innere Harmonie nach außen zu transportieren... Die Plastik und die Musik haben denselben tönenden und sich immer wieder erneuernden Raum. Wie das Klangvolumen in der Musik, das die Stille mit Spannung erfüllt, wäre das Volumen in der Plastik nicht möglich ohne die Leere des Raumes. In ihr setzt sich die Vibration der Form über ihre Begrenzungen hinaus fort, und beide, Raum und Volumen, erzeugen gemeinsam aus den möglichen Strukturen der Form ihre endgültige Gestalt. Der Rhythmus wird durch die Form bestimmt, er erneuert sich mit ihr, aber er steckt ebenso im Intervall, – vor allem im Intervall...“

im Intervall seiner Modulationen, seiner Variationen. ... Gefrorene Musik, ohne Echo. ... Bei den meisten meiner Skulpturen alternieren die Positiv- und die Negativformen. Jede ist in gewisser Weise das Gegenstück, die Gegenmelodie zu anderen. ... Diese Kräfte, die ich dem Eisen, dem Holz zuschreibe, sind nur Takt und Rhythmus dessen, was ich sich vorbereiten fühle. Ich bestimme die Form, aber mit ihr und durch sie gehorche ich jener Notwendigkeit, die über das Wachstum jeder lebendigen Form entscheidet. ...“<sup>10)</sup>

Bezeichnenderweise tauchen in Chillidas Text wiederum – wie schon in Kandinskys Schriften – zahlreiche Metaphern aus der Welt der Musik auf, und ebenso läßt sich Chillidas Begriff der „Notwendigkeit“ vergleichen mit diesem von Kandinsky immer wieder verwendeten Wort.

Chillida spricht aber auch von der „Kraft“ des Materials, des Dinglichen: „Ein Stück Eisen, das ist vor allem eine Idee, die einen erfaßt, eine Idee und eine Kraft, unnachgiebig wie ein Ding. Ich weiß, daß ich es mir unterwerfen muß, ihm die Spannung aufzwingen muß, die ich in mir fühle, daß ich aus dieser Dynamik ein Thema entwickeln muß...“<sup>11)</sup>

In Schwung und Gegenschwung antworten einander bei Chillidas „Traumamboß XI“ von 1962 (Munson-Williams-Proctor Institute, Museum of Art, Utica, New York, Abb. 2) kantige Eisenstäbe, zu Raumkurven kraftvoll gekrümmt, an ihren Enden hart, formverletzend, zangenartig begrenzt, auf den Oberflächen krustig-rostig von Alterung geprägt. Zu Gesten der Freiheit, des Widerstands, der Selbstbehauptung werden die Eisenbögen. Das gewichtige Metallgebilde steht wie schwerelos auf seinem Granitsockel, erfüllt von potentieller Bewe-

2) Chillida: Traumamboß XI, 1962. Nach: Thomas M. Messer: Eduardo Chillida. Eine Retrospektive. Ausst. Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt. 1993, Taf. 21.





gung: leichtes Antippen, so scheint es, könnte es ins Rollen bringen. Aber nicht fremde Kraft hält es an seinem Ort, sondern das eigene, dynamisch austarierte Gleichgewicht.

„Konstruktiver Kunst“ stehen prinzipiell zwei Möglichkeiten offen (in idealtypischer Vereinfachung formuliert): die Konstitution eines „Aktionsraumes“ oder die eines „metrischen Raumes“. Beide Formen entsprechen in besonderer Weise – anders als die Bildung eines „gestimmten Raumes“ – einer rationalen Welterschließung, sind so Antwort auf eine technisch-industrielle Umwelt.

Kasimir Malewitsch vollzieht erstmals radikale Abstraktion als Entwurf eines „Aktionsraumes“, verbunden mit den darin möglichen technischen und politischen Implikationen. In Piet Mondrians Kunst und Theorie dagegen stellt sich Abstraktion als Gestaltung eines „metrischen Raumes“ dar.

### Das handelnde Subjekt – Die Konstitution des „Aktionsraumes“

Im „Aktionsraum“<sup>12)</sup> erlischt die Ausdruckswelt. Er ist der Raum des handelnden Subjekts, ist der „im Handlungsentwurf konstituierte Raum“. Als solcher charakterisiert er sich als „Richtungsraum“, wobei unter „Richtungen“ zu verstehen sind: „funktionelle Beziehungen, die sich erst im Wechselspiel von handelndem Leib und zu behandelnder Welt herausbilden“. Um Handlungen zu ermöglichen, muß der Aktionsraum inhomogen sein, sich gliedern nach Plätzen und Gegenden. Die Plätze und Gegenden erschließen sich vom „Hier“ des Subjekts. Als Raumdimension prägt sich die Vertikale aus: „Nur im menschlichen Aktionsraum gibt es die Vertikale als Dimension, als ein Kontinuum möglicher Richtungsgegensätze von ‚oben‘ und ‚unten‘“. In der Differenzierung von „Oben“ und „Unten“ wird „Schwere“ erfahrbar: „Erst im Umgang mit den Dingen erfahre ich ihre Schwere, erfahre ich das ‚Oben‘ als Richtung meiner Kraftanstrengung gegen ihre Schwere, das ‚Unten‘ als Richtung, in der ich ihrer Schwere folge.“ Der „Aktionsraum“ ist wesentlich „Vornraum“, denn die betonte Ausrichtung nach vorn ermöglicht die Richtung des Fortbewegens, „in der ständig neues Dort besetzt wird, wobei zugleich ständig neues Vorn sich öffnet. Das handelnde Subjekt ist einem Ziele zustrebendes Wesen; sein Tun ist Planen, Inangriffnehmen, Erledigen, Hintersichlassen und abermals Voranschreiten – ohne Verweilen, ohne rückschauenden Blick.“ So ist dem „Aktionsraum“ eigen die „Erweiterung der Hier-Gegend“, nicht als „Hinausschieben der Hier-Grenze, sondern durch Einbeziehen des Dort in das Hier“. Schließlich ist

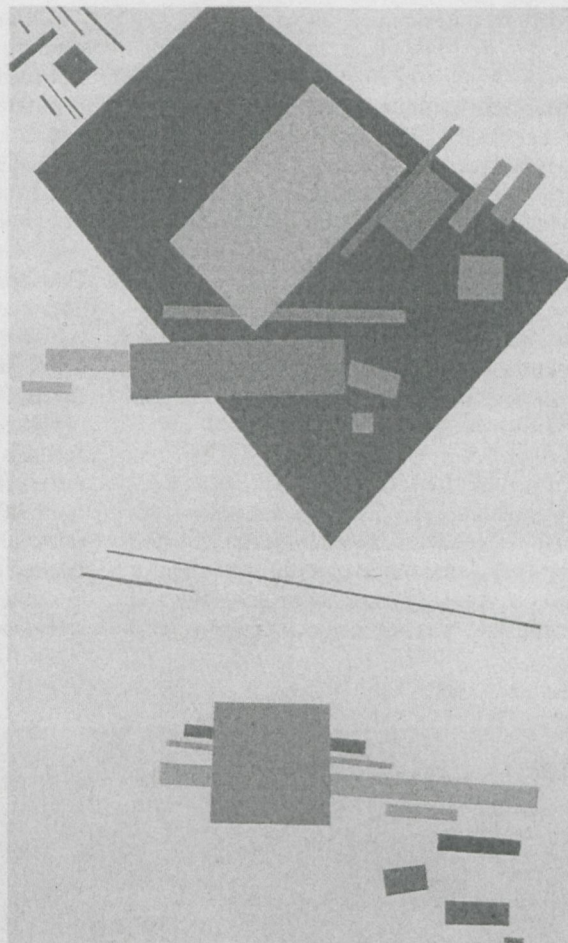
3) Malewitsch; Suprematismus, 1915. Nach: Larissa A. Shadova: Malewitsch. Kasimir Malewitsch und sein Kreis. München 1982, Taf. 46.

es der „Aktionsraum“, in dem das Subjekt „Geräte zu handhaben versteht, in deren Herstellungsgang die mathematische Konstruktion und die Gesetze der exakten Naturwissenschaft eine Rolle spielen, Apparate im engeren Sinne, die Maßgeometrie und physikalische Theorie voraussetzen“, – eine für die Beurteilung vor allem von Werken der Skulptur wichtige Bestimmung.

Auf Malewitschs Bildern schweben Farbformen als Energiezentren in einem unermeßlichen weißen Raum, so im Bild „Suprematismus“ von 1915 (Amsterdam, Stedelijk Museum, Abb. 3) ein schweres schwarzes Viereck, gleichsam perspektivisch verkürzt, über leicht geneigten, horizontal gerichteten Geraden und einer Gruppe aus rotem Rechteck und langgezogenen orangefarbenen und schwarzen Vierecken. Rechtecke unterschiedlicher Breite in Gelb, Rot und Blau liegen vor dem Schwarz, eine kleinformatige, wie in die Ferne entrückte Gruppe von schwarzen Schrägelementen besetzt die linke obere Bildecke. Die Farbformen, meist um ein wenig von einer geometrischen Grundform abweichend, wirken als Kraftfelder, lassen sich verstehen als dynamische, als Aktions-Varianten einfacher Ausgangselemente.

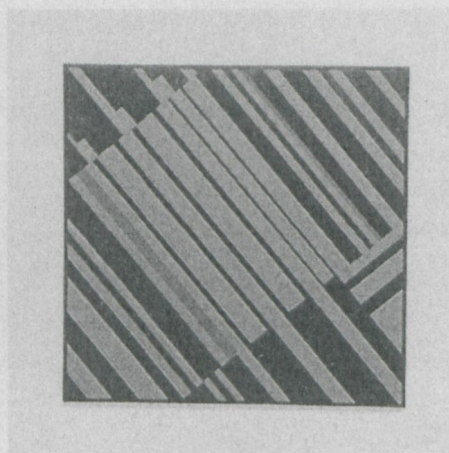
In seiner Theorie reflektiert Malewitsch als einer der ersten den Bezug von Kunst und technischer Welt. Seine eigene Kunst nennt er „aeronautischen Suprematismus“. Die im Aktionsraum sich ausgliedernde Beziehung von Oben und Unten nimmt in der Vertikalen Gestalt an. Malewitsch weiß um die Bedeutung der Vertikalen: „Das rege Bewußtsein und der Trieb zur Aktivität reizen den Menschen immer wieder zum Kampfe gegen die träge Natur; und so kämpft er denn auch sein Leben lang für seine aufrechte, bewußte Aktivitäts-Position, – für das Vertikale“. Nur von der Vertikalen aus erschließen sich die für Malewitschs Bilder charakteristischen Schrägrichtungen, – als Richtungen der Aktivität. In der Relation von „Oben und Unten“ wird Schwere erfahrbar. Immer wieder kommt Malewitsch in seinen Reflexionen zu sprechen auf Schwere, Gewicht und auf Überwindung von Schwere, auf Gewichtslosigkeit.<sup>13)</sup>

Ein Frühwerk Günter Fruhtrunks, ein Bild des Jahres 1954, trägt den Titel „Monument für Malewitsch“. Bewußt stellt Fruhtrunk



sich ein in diese Tradition eines aktionistischen Konstruktivismus. Seine späteren Bilder sind bestimmt von entschieden geführten Vertikalen und Horizontalen oder, zumeist, von heftigen Schrägen. Ein Beispiel ist „Diagonale Progression“ (1964, Privatbesitz, Abb. 4). Wie in rasender Schnelligkeit durchqueren die Rot- und Schwarzbahnen das Bildfeld, stoßen schroff an Gegenschrägen oder zielen pfeilartig über die Rahmengrenzen hinaus. „Grund“ und „Form“ können im Eindruck umschla-

4) Fruhtrunk: Diagonale Progression, 1964. Nach: Peter-Klaus Schuster (Hrsg.): Günter Fruhtrunk. Retrospektive. Ausst. Kat. Neue Nationalgalerie Berlin, Westfälisches Landesmuseum Münster etc. München 1993, S. 86.





gen, sind unlösbar ineinander verzahnt. Die Breiten der Bahnen wechseln, jede beruhigende Wiederholung ver hindernd. Grelles Rot wird von dünnen Streifen in mittlerem Blau gefaßt, so daß die Farben ins Schwingen, ins Vibrieren geraten. Die Wirkung aggressiver Dynamik, willensbestimmter Entscheidung, teilt sich unmittelbar mit.

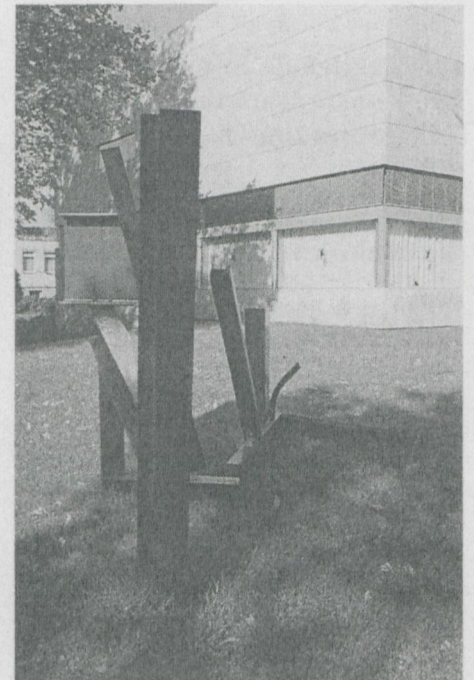
Die Farbbahnen in Fruhtrunks Bildern stellen sich dar als Richtungsbahnen im Aktionsraum. Die Geraden sind anschauliche Symbole des „intentional strukturierten Leibsubjekts“, und so auch Zeitspuren des Handelnden.

Fruhtrunks Reflexionen kreisen um den Zusammenhang von Zeit – Bewußtsein – Sehen – Handeln: „Bewußtsein ist Zeit und Bewegung und Verlangen, das ist Intentionalität. Aus sich selbst herausgeworfen und damit das, was sein eigenes Kommen wird

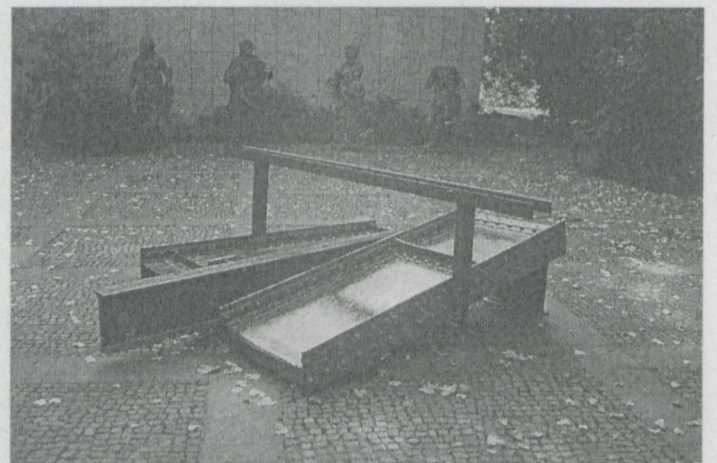
– Verlangen ist also Eigentätigkeit, Verlangen ist eigenstes Tun. Erarbeiten von etwas zu Erreichendem.“ „Das Bewußtsein der konkreten Zeit, direkt in erster Person gelebt, ist das Bewußtsein von sich selbst, das weiß, daß es kommt, das weiß, daß es möglich ist, zu kommen. Das Bewußtsein von der konkreten Zeit ist das Bewußtsein von dem, daß es kommen kann, und die einzige Gewißheit ist, daß etwas kommen kann . . .“ „Man bereitet sich . . . im selbigen Moment vor, Kommendes zu hören, indem man gegenwärtig hört. Dies gleiche kann natürlich für den Seh-Akt gesagt werden, . . . die Beobachtung selbst im Sehen, die Gefährlichkeit der Beobachtung im Sehen, hat etwas mit einer Zielerwartung und Bearbeitung zu tun.“ „Das Bewußtsein ist also Aufmerksamkeit und Wachsamkeit zugleich selbst. Will es, das Bewußtsein, Zeit leben, so muß es wachsam sein, und dies ist auf jeden Fall Intentionalität. . . .“<sup>14</sup>

Fruhtrunk faßt Zeit als radikale Zukünftigkeit, als Zeit des handelnden Subjekts und Sehen als Tat dieses handelnden Subjekts. Keinem verweilenden, schweifend-entspannten Sehen entsprechen seine Bilder, sondern einem intentionalen Sehen des sich in die Zukunft hinein entwerfenden Subjekts.

In einem „Richtungsraum“ stehen die Skulpturen *Anthony Caros*,<sup>15</sup> richtungsbestimmt erscheinen ihre Gefüge aus stabhaften Stahlelementen. Sie akzentuieren die Gegensätzlichkeit, die Kontraste der Richtungsbahnen. Breitenstreckung steht gegen Tiefenzug, Horizontales gegen Vertikales und gegen Schrägen unterschiedlicher Neigung. Etwas Gerätehaftes ist diesen Skulpturen eigen, industriell gefertigte Teile oder auch Reststücke der industriellen Produktion bilden ihre Elemente. Zu einem lockeren Gefüge sind sie verbunden: auch



5 a, b), 6 a, b) Caro: Sculpture Two, 1962. Nach: Anthony Caro. 12 Skulpturen. Ausst. Kat. Moderne Galerie des Saarland-Museums 1982/83, S. 29 und Aufnahme des Verfl. anlässlich dieser Ausstellung, wie auch die beiden Aufnahmen von Caro: Lock.





damit definieren sie ihren Ort als den eines „Richtungsraums“, den Inhomogenität, Gliederung in verschiedene Gegenden, in Bezirke „freier Variierbarkeit“ charakterisieren, um gerade dadurch Handlungen zu ermöglichen.

Nur im Umkreisen erschließen sich die Skulpturen Caros. Je andere Ansichten zeigen sich dem Betrachter, der selbst aktiv, körperlich aktiv sein muß. Als Beispiel erscheinen zwei Ansichten von „*Sculpture Two*“ (1962, Abb. 5a, b).

Nicht selten muten Skulpturen Caros als selbst potentiell beweglich an, so etwa „*Lock*“ von 1962, deren zwei leicht geneigte Stahlflächen von bestimmten Ansichten aus zu wippen scheinen und solche Bewegungsimpulse auf den Betrachter übertragen (Abb. 6a, b).

### Abstraktion im Anschauungs- und Sehraum: das visuelle Feld – die Farbe

„Alles Handeln führt irgendwo in einen Grenzbereich, jenseits dessen der Raum nur noch Anschauungsraum ist. Dieser bildet phänomenal gleichsam den äußeren Saum des Aktionsraumes, der außerhalb des Handlungsentwurfs steht.“ Der „Anschauungsraum“<sup>16)</sup> ist der perspektivische und horizonthaft begrenzte Raum, der Raum der sinnlich-leibhaftig gegebenen Dinge und Dingverhältnisse, bezogen auf das anschauende Leibsubjekt als Zentrum. Das Leibwesen rückt dabei an die Peripherie dieses Raumes. „Es findet sich in absoluter Gegenüberstellung zur Welt als Insgesamt der sinnlich anschaubaren Objekte.“ Erst jetzt entsteht die Einheit einer sinnlich anschaubaren Welt. Das heißt aber auch, wie schon erwähnt, daß alle bildende Kunst die Konstitution eines Anschauungsraumes zur Voraussetzung hat.

Im Anschauungsraum werden die Probleme der Perspektive akut. Hat das Subjekt im Anschauungsraum zwar die Welt vor sich, so bleibt diese „Welt“ doch auf den Standort des Leibsubjekts bezogen. Das anschauende Subjekt hat mithin die Welt zugleich *vor* sich und *für* sich. „Im Vorsichhaben kündigt sich das Problem der Raumentiefe an, im Fürsichhaben, damit eng verflochten, das der Perspektive.“ Damit taucht auch die Frage der „Ansichten“ auf. „Niemand steht ja ein Ding als Ganzes leibhaftig vor mir. Mein Blick ist An-blick, er trifft das Ding stets nur von bestimmten ‚Seiten‘ aus. Allseitig wird das Ding nicht anders zugänglich als in der Bewegung.“ Die kubistische Malerei löst diese Problematik durch Auffächerung der Ansichten, durch „Polyperspektivität“. Für die Skulptur der Gegenwart bleibt die Frage der „Ansichten“ und des Standortwechsels von hoher Aktualität.

Vom „Anschauungsraum“ ist der „Sehraum“<sup>17)</sup> als Reduktion auf das Nur-Sichtbare zu unterscheiden. „Die Abstraktion, die zu vollziehen ist, um vom Anschauungsding zum Sehding zu gelangen, ist darin gelegen, daß die Mitwahrnehmung – die Wahrnehmung des aktuell Verdeckten – ausgeschaltet und das volle Anschauungsding lediglich auf das Sichtbare ‚an‘ ihm reduziert wird.“ Auch im „Sehraum“ aber wirken noch Tastempfindungen mit und damit Bewegungs- und Materiewahrnehmungen. Erst mit deren Ausschaltung konstituiert sich das „visuelle Feld“.<sup>18)</sup> „In ihm erstarren gleichsam die beweglichen Sehdinge zu einer bloß flächigen Anordnung von Farben und Formen, ihre Tiefe unterliegt der Umdeutung in ein bloßes Neben- und Übereinander von Figuren mit bestimmten Überschneidungen. Ein Hintereinander, das im Sehraum noch faßbar wird bei bestimmten Verrückungen, gerinnt hier gleichsam zu einer rein extensiven, bloß figuralen Veränderung. Mit der Ausschaltung der Bewegungswahrnehmung entfällt hier nun auch jeder Rest von ‚Ding‘-auffassung und in eins damit jegliche Konzeption von Leere als Spielraum der Dingbewegung. Lückenlos stößt Fläche an Fläche, Farbe an Farbe, und letztere bietet sich schließlich, in letzter Disziplinierung des hier geforderten zweifach reduzierten Sehens (also von Bewegungs- und Materiewahrnehmung befreiten Se-



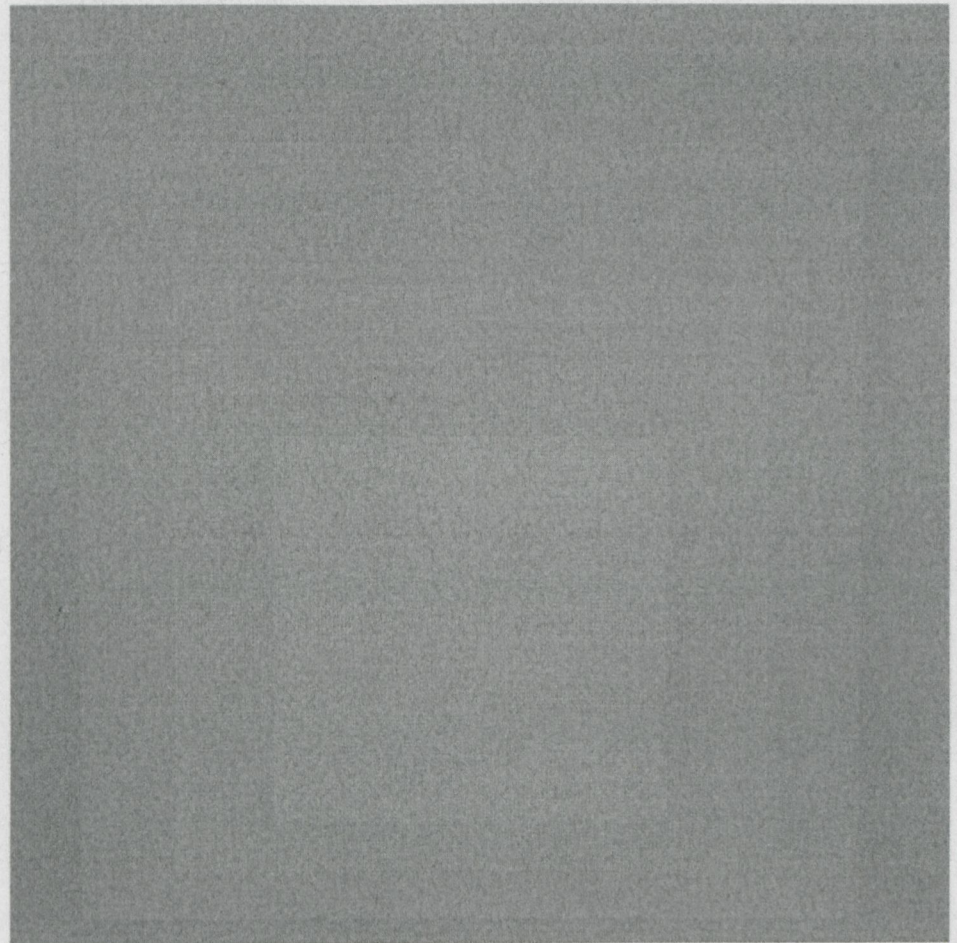
**Prof. Dr. Lorenz DITTMANN**, geb. 1928 in München. Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Philosophie an der Universität München. Promotion 1955 („Die Farbe bei Grünewald“).

Habilitation 1965 an der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen mit der Schrift „Stil – Symbol – Struktur, Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte“ (erschienen München 1967). Seit 1977 o. Univ.-Prof. für Kunstgeschichte an der Universität des Saarlandes. 1987 erschien: „Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei“.

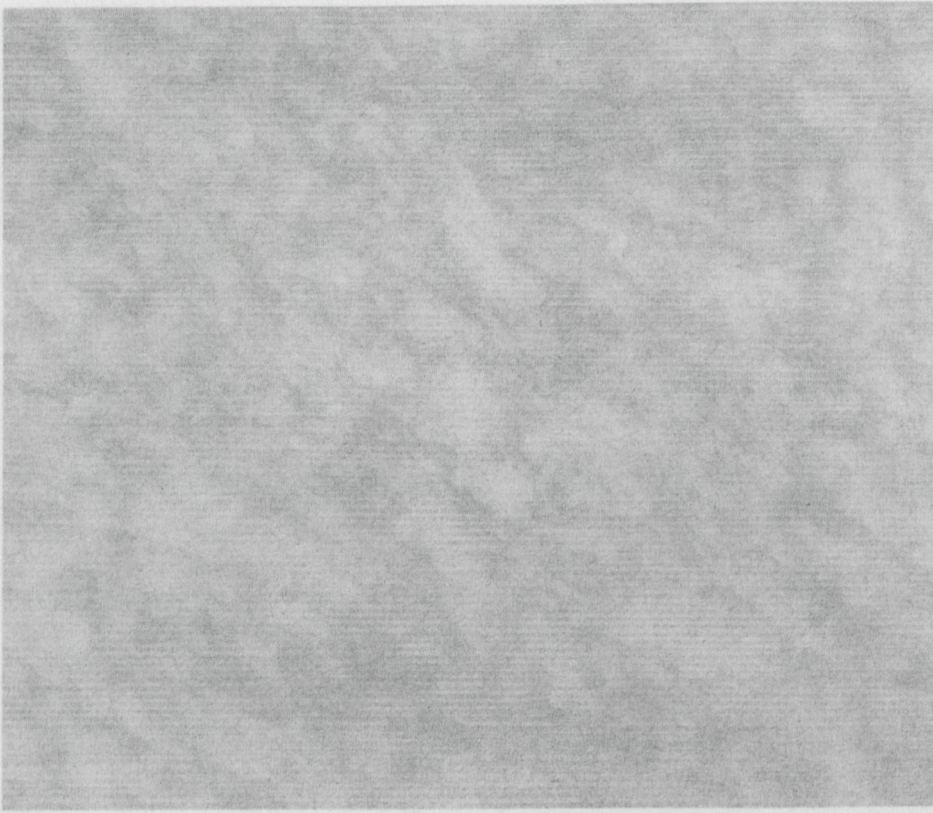
hens), nicht mehr in den soeben noch erscheinenden Weisen ‚am‘ Sehding, sondern als nur noch Ausdehnung. Glanz, Schimmer etc. ‚am Ding‘ verfallen der Umdeutung in den nur noch ausgedehnten Farb,fleck“.

Diese Beschreibung von Regionen empirischer Wirklichkeit stellt zugleich eine allgemeine Charakteristik der „Farbfeldmalerei“ dar, wengleich in deren einzelnen Werken von Fall zu Fall durchaus Elemente des Anschauungs- und Sehraumes, ja auch des

7) Albers: *Study to Homage to the Square, R – Id – 5*, 1969. Nach: Jürgen Wifmann: Albers. Recklinghausen 1977, o. S.







8) Kaminsky: Ohne Titel, 1989. Vierfarbsatz zur Verfügung gestellt vom Deutschen Künstlerbund e. V. Berlin.

„gestimmten“, des „Aktions-“ und des metrischen Raumes aufgenommen werden können.

Josef Albers' Bilder „Homage to the Square“ (als Beispiel erscheint „Study to Homage to the Square, R – Id – 5“, 1969, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, Abb. 7) führen exemplarisch die „Relativität“ der Farben vor, die Verwandlung der „factual facts“ in „actual facts“. Albers schreibt: „Wenn man sich mit der Relativität der Farbe, mit Farbtäuschungen beschäftigt, ist es sinnvoll, zwischen objektiven Tatsachen und wirklichen (Bewußtseins-)Tatsachen zu unterscheiden – ‚factual facts‘ von ‚actual facts‘. – Die Meßdaten von Wellenlängen – das Ergebnis optischer Analyse des Lichtspektrums –, anerkennen wir als eine objektive Gegebenheit, – als ‚factual fact‘. Das meint: Etwas Konstantes, das bleibt, was es ist; etwas, das wahrscheinlich keinem Wechsel unterliegt. – Wenn wir aber undurchsichtige Farbe als durchsichtig betrachten, dann hat das physikalische, optische Netzhautbild sich in unserem Bewußtsein in etwas anderes verwandelt. Dasselbe gilt, wenn wir drei Farben als vier oder als zwei ansehen, bzw. vier Farben als drei ...“<sup>19)</sup> oder, und dies als Wirkung, Farben als einander überschneidend und mit räumlichem Effekt wahrnehmen. Die Erscheinung solcher „actual facts“ demonstrieren Albers' „Homage to the Square“-Bilder, in denen die farbigen Quadrate einen „perspektivischen“ Farbraum entstehen lassen. Derart wirkt abstrakte Farbe im perspektivisch systematisierten „Anschauungsraum“.

In Thomas Kaminskys Bild von 1989 (Privatbesitz, Abb. 8) stürzen gelbe, graublau, graugrünliche, graurötliche Flecken quer über das Bild, hier nach vorne dringend, dort in eine dunkle Tiefe zurückweichend. Aus farbigen Helligkeiten und Dunkelheiten entsteht ein bewegter Bildleib. Farbige gestimmte, vielfältig nuancierte Grautöne verleiblichen Licht und Dunkel. Ein neuer Aspekt von Raumbildung tritt hier in die Erscheinung: die Konstitution eines dichten, pulsierenden, in „kontinuierlicher Abfolge einzelner Phasen“<sup>20)</sup> strömenden Tastraumes im Sehraum! Zugleich durchzieht ein System von Horizontalen die Bildfläche, weißlich aufleuchtend oder als Dunkelsäume. Atmosphärisch getönter Sehraum, ins Tastbare komprimiert, verbindet sich mit Elementen eines „metrischen“ Raumes zur komplexen Bildwirkung.

Werke von Ellsworth Kelly, entstanden um 1950, während seiner Pariser Jahre, zeigen Streifenmuster auf einfarbigem Grund, angeregt durch Schlagschatten von Eisengittern auf Treppen. Alle Tiefenwirkung ist aus ihnen entschwinden, in schwebendem Gleichgewicht halten sich die Farbsäume und die von ihnen begrenzten Flächen.<sup>21)</sup> In Kellys späteren Bildern gewinnt die Farbe ihre eigene Realität. Auf Farbe allein reduziert sich Wirklichkeit im „visuellen Feld“. Tiefes, milde leuchtendes Blau erfüllt ein leicht verzogenes, auf einer Spitze balancierendes Rechteck, dessen rechte Seite leicht gekrümmt ist: so Kellys „Aix, Blue Panel with Curve“ (1991, Paris, Galerie Templon, Abb. 9). Seine Stille, Weite und lebendige

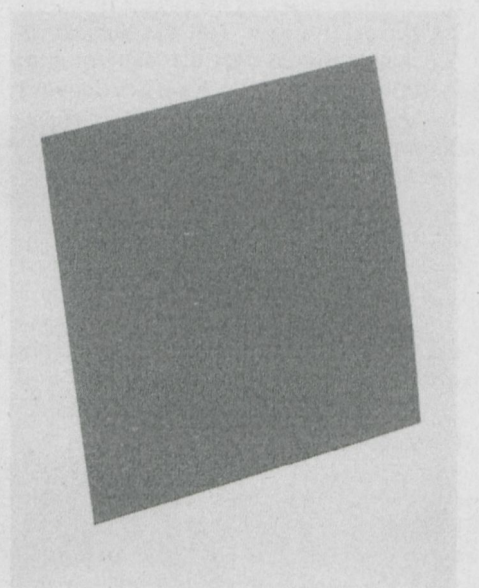
Ruhe teilen sich dem Betrachter mit, durchdringen seine ganze leibliche Existenz mittels des „Sinns des Auges“ allein.

## Die Rationalisierung des Anschauungsraumes im metrischen Raum

Der Anschauungsraum als „Grenzfall gelebter Räumlichkeit“<sup>22)</sup> ermöglicht die Bildung eines mathematischen, eines metrischen Raumes. Zwei Momente vornehmlich führen vom Anschauungsraum zum metrischen Raum, die Geradlinigkeit und die Ebenheit. Geradlinigkeit gründet letztlich in der „Strahligkeit“ des Blickens, im Seh„strahl“, Ebenheit in der „Objektivierung“ des Raumes, in seiner „Fest-Stellung“ als einer Bewußtseinsleistung des Subjekts, die mit dem Anschauungsraum anhebt. „Die grundlegenden Bedeutungen des Geraden und des Ebenen bedingen es, daß auch dasjenige Gebilde, das als Grundgebilde der euklidischen Geometrie bzw. der euklidischen Metrik angesehen werden muß, primär als ein Geradliniges aufgefaßt wird: die Strecke.“<sup>23)</sup>

„Als Grundgegenstände der Geometrie gelten im Sinne der euklidischen Axiomatik Punkt, Gerade, Ebene, sowie einfache zwischen ihnen obwaltende Beziehungen, wie liegen ... auf ... (eines Punktes auf einer Geraden), sichschneiden (von Geraden), ferner einige Anordnungsbeziehungen (zwischen u. ä.). Einfach mögen solche Beziehungen deshalb heißen, weil ihre Bedeutung nicht erst und nicht ausschließlich eine mathematische ist. Sie sind bereits im gelebten Raum verstanden und sinnvoll ausgelegt; ihre geometrische Bedeutung ist vielmehr nur eine Übertragung jener vorgängig bestimmten Bedeutungen in die ideale Sphä-

9) Kelly: Aix, Blue Panel with Curve, 1991. Nach: Ellsworth Kelly. Ausst. Kat. Galerie Templon, Paris 1992, o. S.



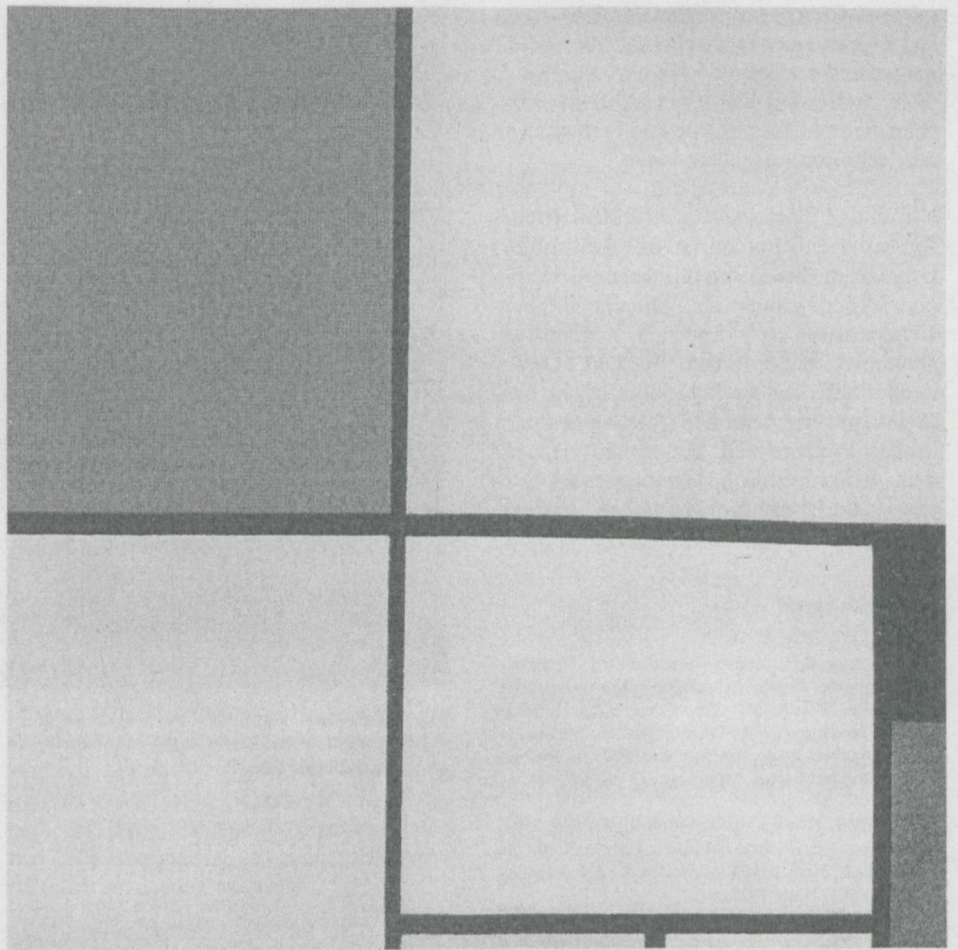


re.“ Die „Strecke“ ist „das eigentliche Fundamentalgebilde der Geometrie“, mit ihr bildete sie sich aus als „Maßwissenschaft des Raumes“. „Strecke“ wird aber „prinzipiell nur bestimmbar in der Weise des Vergleichens mit anderen, in ihrem Verhältnis zu anderen Strecken; d. h. als Relata solcher Verhältnisse fungieren stets nur Strecken.“ Erst „wenn ursprüngliche, quasi-quantitative Relationen wie ‚größer‘ oder ‚kleiner als ...‘, ‚genauso groß wie ...‘ mit Hilfe der Zahl zu exakt vergleichbaren Beziehungen werden“, aber ist der geometrische Raum erreicht. Alle mit zahlenmäßig fixierten Proportionen arbeitende „Konkrete Kunst“ entwirft diesen Raum. In ihm herrscht *eine* ausgezeichnete Richtungsbeziehung, der rechte Winkel. „Der rechte Winkel besitzt gegenüber allen sonstigen Winkelmaßen eine eigentümliche Sonderstellung. Geometrisch deutlich wird diese in der Tatsache, daß die herkömmliche Winkelleitung unter dem Gesichtspunkt des rechten Winkels vorgenommen und daß dieser als primitiver Maßstab gesetzt wird, um alle übrigen Winkel als kleiner oder größer im Vergleich zu ihm zu kennzeichnen. – Phänomenologisch gesehen stellt sich die Orthogonalität als eine Formalisierung der absoluten Gegensätzlichkeit der Bewegungsrichtungen dar, wie sie sich in der leiblichen Dynamik immer deutlicher ausdifferenziert und gleichzeitig das Gefüge des leiblichen Bewegungsraumes nach Fläche und Tiefe bestimmt.“<sup>24)</sup>

Mondrians Kunst konstituiert einen metrischen Raum, – erstmals in dieser Radikalität. Gerade, Horizontale und Vertikale, rechte Winkel und Farbflächen in den Grundfarben und in Weiß und Schwarz bestimmen seine Bilder. „Verhältnis“, „Verhältnismäßigkeit“ sind Zentralbegriffe seiner Theorie: Die „neue Gestaltung“ ist „eine Komposition farbiger Rechtecke, welche die tiefste Realität ausdrücken. Dahin kommt sie durch den gestalteten Ausdruck der Verhältnisse, und nicht durch die natürliche Erscheinung.“ „Die farbigen Flächen drücken sowohl durch ihre Lage und Größe als durch die Stärke ihrer Farben bildnerisch nur Verhältnisse und nicht Formen aus.“ „So lange die Gestaltung sich irgendwelcher ‚Form‘ bedient, ist es ausgeschlossen, reine Verhältnismäßigkeiten zu gestalten. Aus diesem Grunde hat sich ‚die neue Gestaltung‘ von jeder ‚Form‘bildung befreit ...“<sup>25)</sup>

Mondrian aber zeigt den „Raum der Metrik“ in seiner Herkunft aus der leiblichen Dynamik. Auch die „Strecke“ entsteht ja aus der Bewegung des Leibes. Mondrian steigert das Bewegungsmoment durch das seine Kunst wesentlich prägende Element des Rhythmus, das er auch in seiner Theorie reflektiert.<sup>26)</sup>

Auf das „Gleichgewicht der Verhältnisse“ kommt es Mondrian an. Das „Unveränderliche“ sieht Mondrian ausgedrückt im „Rechtwinkligen“, das „Veränderliche“ in



10) Mondrian: Komposition mit Rot, Gelb und Blau, 1928. Nach: Malewitsch – Mondrian. Konstruktion als Konzept. Alexander Dorner gewidmet. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein o. J. (1976), S. 203.

den „Farbflächen“ und im „Rhythmus“.<sup>27)</sup> Jedes Bild Mondrians (als Beispiel hier seine „Komposition mit Rot, Gelb und Blau“, 1928, Ludwigshafen/Rhein, Wilhelm-Hack-Museum, Abb. 10) veranschaulicht dies freie, rhythmische Gleichgewicht von Farben (hier der Grundfarben Rot, Gelb, Blau und der „Unfarben“ Weiß und Schwarz), Horizontalen und Vertikalen.

Hans Steinbrenner verfolgt das künstlerische Prinzip Mondrians auf seine besondere Weise weiter. Er interpretiert den metrischen Raum, die Dimension der Mondrianschen Kunst, als den technisch-rationalen: „Die Welt, die heute wie noch nie von der Masse Mensch bedrängt wird, deren Probleme und deren Wirklichkeit in erster Linie von daher bestimmt werden, kann nur durch eine Kunst, in der die Massen konstituierend sind, repräsentiert werden.“ „Der Container ist das Symbol einer materialistischen Massengesellschaft. Er kann nicht verdrängt werden ... , er muß vermenschlicht werden!“ Dieser „Weltzustand“ begründet die Verwendung künstlerischer Gestaltungselemente: „Der Block, die Fläche nehmen die Rolle des Substrates auf sich, welches das Bildganze beherbergt. Das Bildganze wird dadurch von der Rechtwinkligkeit geprägt, will es seinem Substrat gerecht werden. Der rechte Winkel, der in seiner Rationalität und Funktionalität unser ganzes Dasein heute

mehr denn je bestimmt und ohne den unsere Welt keine Lebensmöglichkeit hätte, tritt so als weitere Konstituante im Bildgeschehen auf. Mondrian hat dies in seiner ganzen Radikalität als erster Künstler durch sein Werk verdeutlicht und realisiert, und alle Rückzüge auf vormondriansche Formwelten sind Fluchtwege in Privilegien, die der eigentlichen Aufgabe der Kunst einer Massengesellschaft – die nur durch rationalste Mittel am Leben bleiben kann und deren Existenz vom Container her bestimmt ist – entgegengelaufen.“

Gerade weil somit der rationale Raum als anonymer Raum der Technik und der industriellen Produktion erkannt wird, stellt sich dem Künstler die Aufgabe seiner Vermenschlichung: „Die wirklichen Bilder unserer Welt können keine Abziehbilder mehr sein, nur durch Konkretisierung unserer innersten Bilder, die von abstrakten, rationalen Ideen dieser Zeit getragen werden, wird unser Sehen, unsere Anschauung und damit unsere Weltschau und Erkenntnis lebendig und so auch menschlich bleiben.“<sup>28)</sup>

Aus rechtwinkligen Blöcken gebaut, wie materiell verdichtet aus einem allgemeinen metrischen Raumsystem, so ragen die Skulpturen Steinbrenners auf, vermenschlicht, individualisiert durch ihre belebte Oberfläche und durch ihr je anderes rhyth-

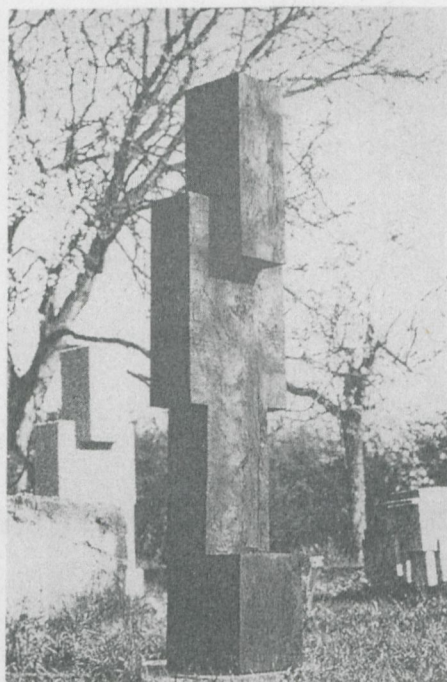


misches Gefüge proportionaler Setzungen, das in sich zumeist die Erinnerung an die menschliche Gestalt bewahrt („Figur“, 1989, Besitz des Künstlers, Abb. 11): Zeichen menschlicher Würde und Freiheit in einer technisch-rationalen Welt.

Nur einige Grundhaltungen künstlerischer Raumkonstitution durch das Leibsobjekt konnten in diesen Ausführungen beschrieben werden – nicht die Fülle der Möglichkeiten, der verschiedenen, individuell geprägten Schöpfungen.<sup>29)</sup> Das Unverwechselbare, das die Werke als *einzelne* Auszeichnende entzieht sich solchen Betrachtungen ja prinzipiell. Sie dienen vielmehr dem Aufweis einer in Leistungen des Subjekts gründenden Notwendigkeit „abstrakter“ Kunst.

#### Anmerkungen:

- 1) Vgl. dazu: Verf.: Kunstwissenschaft und Phänomenologie des Leibes. In: Aachener Kunstblätter, 44, Aachen 1973, S. 287–316. – Verf.: Zum Sinn der Farbgestaltung im 19. Jahrhundert. In: Werner Hager, Norbert Knopp (Hrsg.): Beiträge zum Problem des Stilpluralismus. München 1977, S. 92–118.
- 2) Edmund Husserl: Erste Philosophie (1923/24). Zweiter Teil. Theorie der phänomenologischen Reduktion. Hrsg. von Rudolf Boehm. (Husserliana, Bd. VIII). Haag 1959, S. 61.
- 3) Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst (1912). 6. Auflage, mit einer Einführung von Max Bill. Bern-Bümpliz 1959, S. 85/86.
- 4) Elisabeth Ströker: Phänomenologische Studien. Frankfurt am Main 1987, S. 48.
- 5) Elisabeth Ströker: Philosophische Untersuchungen zum Raum. Frankfurt am Main. 1. Auflage 1965, 2. Auflage 1977 (Philosophische Abhandlungen, Bd. XXV).
- 6) Vgl. Ströker, S. 22–54.
- 7) Erwin Straus: Die Formen des Räumlichen. Ihre Bedeutung für die Motorik und die Wahrnehmung. In: Straus: Psychologie der menschlichen Welt. Gesammelte Schriften. Berlin, Göttingen, Heidelberg 1960, Zitat auf S. 164.



11) Steinbrenner: Figur, 1989. Nach: Hans Steinbrenner: Skulpturen. Ausst. Kat. Kunstverein Braunschweig 1989, Taf. 31.

- 8) Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, S. 64, 96. – Kandinsky: Über die Formfrage (1912). Zitiert nach: Kandinsky: Essays über Kunst und Künstler. Hrsg. und kommentiert von Max Bill. Bern 1955, S. 28, 30, 40.
- 9) Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, S. 139.
- 10) Eduardo Chillida: Lieber eine Wolke von Vögeln am Himmel als einen einzigen in der Hand. Zitiert nach: Ausst. Kat. Chillida. Galerie Ulysses, Wien 1987, o. S.
- 11) Ebenda.
- 12) Ströker, S. 54–93; bes. S. 55, 57, 58, 67/68, 71, 72, 73, 77.

- 13) Kasimir Malewitsch: Die gegenstandslose Welt. Neue Bauhausbücher. Mainz, Berlin 1980. (Erstauf-lage 1927), S. 16, 59. – Malewitsch: Suprematismus – Die gegenstandslose Welt. Übertragen von Hans von Riesen. Köln 1962, S. 41, 165, 167, 175, 219, 230, 231.
- 14) Günter Fruhtrunk. Retrospektive. Ausst. Kat. Berlin, Münster, München, Hrsg. von Peter-Klaus Schuster. München 1993, S. 163, 166, 162.
- 15) Dazu weiterführend: Verf.: Perspektivität und Poly-perspektivität der Skulpturen Anthony Caros. In: Petra Jaeger, Rudolf Lütke (Hrsg.): Distanz und Nähe. Reflexionen und Analysen zur Kunst der Gegenwart. Walter Biemel zum 65. Geburtstag gewidmet. Würzburg 1983, S. 271–290.
- 16) Vgl. Ströker, S. 93–135, bes. S. 95, 105, 106, 117.
- 17) Ströker, S. 135–140, bes. S. 136, 140.
- 18) Ströker, S. 141–142, Zitat auf S. 141.
- 19) Josef Albers: Interaction of Color. Grundlegung einer Didaktik des Sehens. Köln 1970, S. 117.
- 20) Ströker, S. 150.
- 21) Vgl. etwa die Bilder „La Combe“ I, II, III von 1950 und 1951 mit der Photographie „Shadows on a Staircase, La Combe“ 1950, abgebildet in: Ellsworth Kelly, les années françaises, 1948–1954. Ausst. Kat. Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris 1992, Taf. 66, 64, 63 und S. 49.
- 22) Ströker, S. 202.
- 23) Ströker, S. 283–290, bes. S. 286, 287, 289.
- 24) Ströker, S. 259–274, bes. S. 260, 262, 263, 264, 279.
- 25) Piet Mondrian: Neue Gestaltung – Neoplastizismus – Nieuwe Beelding. Neue Bauhausbücher. Mainz, Berlin 1974 (Erstveröffentlichung 1925), S. 11, 32.
- 26) Ebenda, S. 28, 32, 37, 40.
- 27) Vgl. ebenda, S. 31.
- 28) Hans Steinbrenner: Gedanken und Reflexionen 1973. In: Hans Steinbrenner: Galerie Ostertag Frankfurt am Main 1974, o. S.
- 29) Dazu weiterführend: Verf.: Abstraktion, Leib und Raum. In: Katalog: „abstrakt“. Der Deutsche Künstlerbund in Dresden 1993. Band II. 19. September bis 21. November. Stuttgart 1993, S. 4–65.