

pire, A Poet's Interpretation of the History of His own Times, Princeton 1954. Dazu empfehlen sich für die kunsthistorische Würdigung besonders Arbeiten, welche die Bilderzyklen entschlüsseln, in denen Blake seine Philosophie anschaulich niedergelegt hat: Joseph Wicksteed, Blake's Vision of the Book of Job, London 1910, 2. Aufl. 1924; Albert S. Roe, Blake's Illustrations to the Divine Comedy, Princeton 1953. Eine Text und Illustrationen berücksichtigende Deutung des umfangreichsten und schwierigsten der Prophetischen Bücher ist Joseph Wicksteed, Blake's Jerusalem, Published by the Trianon Press for the William Blake Trust London 1933 (mit Faksimileband der sog. Rinder-Copy, einer von Blake in Schwarz-Weiß gedruckten Fassung von Jerusalem). Eigentlich kunsthistorische Untersuchungen enthalten, von Miscellen abgesehen, neben dem hier besprochenen Buch nur zwei Aufsätze: C. H. Collins-Baker, The Sources of Blake's Pictorial Expression, Huntington Library Quarterly, IV, 1941, S. 359 ff.; Anthony Blunt, Blake's Pictorial Imagination, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, VI, 1943, S. 190 ff. Dagegen ist der größere Teil von Blakes malerischem, graphischem und zeichnerischem Schaffen in durchweg vorzüglich bearbeiteten Bildbänden zugänglich. Als erstes ist hier die noch nicht abgeschlossene, bibliophile Folge von Faksimile-Reproduktionen der von Blake selbst hergestellten und farbig illustrierten Drucke seiner Dichtungen zu nennen, welche die Trianon Press, Paris, im Auftrag des William Blake Trust, London, in beschränkten Auflagen herausgibt. Bisher liegen vor: Jerusalem, 1952; Songs of Innocence and of Experience, 1955; Visions of the Daughters of Albion, 1956; The Book of Urizen, 1959; The Marriage of Heaven and Hell, 1961. —

Arnold Gehlen: Zeit-Bilder. Athenäum-Verlag, Frankfurt am Main/Bonn 1960. 232 Seiten und 8 Farbtafeln.

Gehlens „Zeit-Bilder“ sind „aus der Unzufriedenheit mit denjenigen Schriften, Reden, Manifesten usw. entstanden, die nicht mehrdimensional interpretieren und daher die Perplexion des Verfassers vor der neuen Malerei nicht beheben konnten“. An die Stelle einschichtiger Deutungen sucht Gehlen eine „historisch, psychologisch, ästhetisch und soziologisch“ untermauerte Interpretation zu setzen. Historische und ästhetische Überlegungen und Urteile behaupten dabei einen weiten, die anderen Fragestellungen häufig bedrängenden Raum. Der Kunsthistoriker begegnet, neben vielen ihm geläufigen Argumenten, mannigfaltigen Beobachtungen und Belehrungen, kann sich aber auch oft genug der Zweifel nicht erwehren.

Über die Kompliziertheit des Gegenstandes braucht man kein Wort zu verlieren; daß nur eine hochdifferenzierte Methode zu Ergebnissen führen kann, versteht sich so gut wie die Bedingung einer echten Vertrautheit mit der Malerei unseres Jahrhunderts. Und es liegt ebenso auf der Hand, daß man keine unantastbaren Lösungen erwarten darf, auch dann nicht, wenn ein Gelehrter vom Range und von der Vielseitigkeit Gehlens das Wort ergreift. Gehlen bemüht sich seit Jahrzehnten um anthropologische Fragen und ist einem breiteren Publikum vor allem durch seine aspektreichen Schriften „Der Mensch, seine Natur und seine Stellung in der Welt“ und „Die Seele im technischen Zeitalter“ bekannt geworden.

In den „Zeit-Bildern“ erhebt Gehlen den Ruf nach einer neuen „peinture conceptuelle“ und den „pictor

Dann die von Geoffrey Keynes herausgegebenen Bildbände: Pencil Drawings by William Blake, London 1927; William Blake's Engravings, London 1950; Engravings by William Blake, The Separate Plates, Dublin 1956; Pencil Drawings by William Blake, Second Series, London 1956; William Blake's Illustrations to the Bible, London 1957. Weiterhin: Darrell Figgis, The Paintings of William Blake, London 1925; The Tempera Paintings of William Blake, a critical catalogue, introduction by Geoffrey Keynes, The Arts Council of Great Britain, London 1951; W. Kerrison Preston, The Blake Collection of W. Graham Robertson, London 1952; Martin Butlin, A Catalogue of the Works of William Blake in the Tate Gallery, London 1957.

- 2 Die beste Darstellung der Beziehungen dieser beiden, trotz allen Berührungspunkten grundverschiedenen Künstler und Menschen gibt Eudo C. Mason, The Mind of Henry Fuseli, London 1951, SS. 41—57. Ich bereite einen Aufsatz über das gleiche Thema vor.
- 3 Zur englischen Milton-Illustration, auch derjenigen Blakes, verweise ich auf meine, Mitte 1962 in der Reihe Kleine Schriften des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft, Zürich, erscheinende Arbeit Johann Heinrich Füßlis Milton-Galerie.
- 4 Treasures of Art in Great Britain, III, 1854, S. 307.
- 5 Diesen bisher unbeachteten Umstand hat André Parreaux in seiner Studie William Beckford, auteur de Vathek, Paris 1960, SS. 356—369 ausführlich beleuchtet.

doctus“; er läßt seine Betrachtungen über ein Delta von Teilresultaten und Spekulationen in ein Postulat münden, ein eigentümlich abstraktes Postulat.

Die Gedankengänge des Verfassers nachzuzeichnen, ist nicht einfach. Im ersten Teil der „Zeit-Bilder“ werden Definitionen geboten und Voraussetzungen aufgezeigt, das Phänomen Bild wird von verschiedenen Punkten aus erhellt. Die Begriffe der „Konnotationen“, der vorgegebenen Bedeutungsfelder, und der „Illusion“ im Sinne des komplexen und spannungsreichen Verhältnisses zwischen Wirklichkeit und Schein werden erläutert. Dem Unterbewußten, Instinktiven, Emotionalen wird kein Platz im künstlerischen Bereich zuerkannt; nur die ratio gilt. Diese konsequent anti-emotionale Haltung ist für den Autor charakteristisch und bestimmt weithin den Gang der Untersuchung und die Urteile.

Kunstgeschichte läßt sich, laut Gehlen, als ein Wandel der Bildrationalität darstellen. Am Anfang steht demnach die „ideelle Kunst der Vergegenwärtigung“. Sie hat Konnotationen religiöser, mythologischer oder symbolischer Art zur Bedingung und ist ihrer Absicht nach dirigierend und der Feudalherrschaft zugeordnet. Auf sie folgt die realistische Kunst; die Bildrationalität wird nun allein vom Wiedererkennen getragen und entspricht der privaten und demokratischen Natur einer bürgerlichen Gesellschaft. Von der Renaissance bis hin zur Epoche der Weltkriege behauptet sich die realistische Malerei, im Einklang mit der Naturwissenschaft und ihrem Wesen nach unpolitisch. — Die abstrakte Malerei ist die Kunst der nachbürgerlichen Industriegesellschaft. Die Natur ist ferngerückt, die Naturwissenschaften sind unanschaulich geworden, Zufall und

Experiment sind avanciert. Ein abstraktes Bild ist moralisch neutral und irrational. Den abgebauten Bildinhalt wiegt die Selbstherrlichkeit des Ästhetischen auf.

Dies ist die Ausgangsposition Gehlens, die nun verbreitert und gefestigt wird. Mit Recht wird die heute so viel strapazierte primitive Kunst von der Betrachtung ausgeklammert: sie sei außerhalb ihres ursprünglichen Bedeutungs- und Bestimmungsfeldes für uns im Grunde doch nur als entleerte Ausdrucksform interessant; ihre ehemals magische Wirklichkeit sei heute zum ästhetischen Reiz abgetragen. Die Kunst des Mittelalters habe man als eine Art Sprachäquivalent und ausschließlich im Horizonte der übergeordneten Institutionen zu begreifen, denen sie vergegenwärtigend und didaktisch diene. Eine autonome künstlerische Bewältigung der sichtbaren Welt bereitete sich — freilich noch ideell überwölbt — im 14. und 15. Jahrhundert vor: bei Giotto und dann, vor allem, in der Kunst des Quattrocento. Malerei wurde nun zur Wissenschaft, Theorie und Praxis gingen eine enge Wechselbeziehung ein, der Intellekt wurde zur schöpferischen Kraft erster Ordnung („si pinge col cervello, non colla mano“, Michelangelo). Nördlich der Alpen entfaltete sich im 15. und 16. Jahrhundert, synchron der Verbürgerlichung, immer stärker das realistische Interesse, um endlich die ideellen Bindungen abzuschütteln und konnotationsfreie Bilder, wie Stilleben und Landschaften, möglich zu machen. Wurde damals die ideelle Bildform derart von der realistischen durchtränkt oder abgelöst, so vollzog sich im späteren 19. und im 20. Jahrhundert ein Prozeß von noch größerer Tragweite. Die alten Gegenstände der Malerei waren durchgemalt, Photographie und Kinematographie übernahmen wichtige gesellschaftliche Funktionen, das Verhältnis der Kunst zu einer abstrakt werdenden Wissenschaft erkaltete, subjektiv-malerische Fragen traten in den Vordergrund, — die Gegenstände wurden endlich aus dem Bild vertrieben.

Mit dem Entlassen des Gegenstandes aber mußte die Kunst auf ihre Illusionsmöglichkeiten verzichten. Dem Dinglichen blieb eigentlich nur in der hyperrealistischen Verfremdung der Trompe-l'oeil-Malerei (Gehlen möchte sie zum legitimen Gegenpol der abstrakten Malerei erhoben wissen) Daseinsrecht gewährt.

Dies wäre also die neue Situation der Kunst. Das Bild allein entdeckte seit dem Kubismus seinen Sinn nicht mehr. Der Kommentar sei zu seinem unzertrennlichen Begleiter und Rechtfertiger, ja zu seinem „wesentlichen Bestandteil“ geworden. Gehlen unterstellt die Kommentarbedürftigkeit der modernen Malerei mit Nachdruck und brandmarkt zugleich das „im Durchschnitt traurige Niveau“ der Kommentare.

Den Voraussetzungen und der Entfaltung der neuen Stile spürt der Verfasser in mehreren Kapiteln nach. Er beschreibt den Beginn der optischen Verselbstän-

digung in der Malerei des Impressionismus, die systematisierende und antirealistische Tendenz Seurats, die Bedeutung Gauguins für die „Verflächung“ des Darstellungsraumes, die in diesem Zusammenhang wichtige Rezeption der japanischen Malerei. Sofern Gegenstand und Bildfläche in ein dialektisches Widerspiel gerieten, mußte beim Betrachter ein besonderer und neuartiger Reflexionszustand wachgerufen werden. Das Bild stellte sich mit eigenen und nur aus seinen autonomen Gesetzen erkläraren Ansprüchen neben die Natur. Gehlen zitiert die Theorie Konrad Fiedlers als eine frühe, aufschlußreiche Instanz; die Betonung der Eigengesetzlichkeit des Kunstwerkes, ja des Malvorganges, die Ablehnung des Emotionalen, die Erkenntnis des überbegrifflichen Charakters der Kunst: all das spielt im Denken Fiedlers eine beachtenswerte Rolle.

So wenig sich freilich ein Einfluß Fiedlers auf die revolutionäre Malerei behaupten lassen wird, so sehr besteht Gehlen auf einer apriorischen philosophischen Untermauerung des analytischen Kubismus. Spätestens 1909 müsse ein theoretisches Programm neukantianischer Observanz bestanden haben, als dessen Autor niemand anderes in Betracht kommen könne als Kahnweiler. Indem die Welt als ein Produkt der menschlichen Einbildungskraft gelehrt wurde, mußte sie sich jeweils subjektiv darbieten lassen: dem Künstler war es mithin gegeben, Welt als sichtbare Form zu erschaffen.

So sei die Malerei zu einer „peinture conceptuelle“ geworden, das heißt: zu einer Kunst, „in die eine Überlegung eingegangen ist, welche erstens... ihren Daseinsgrund gedanklich legitimiert und zweitens aus dieser bestimmten Konzeption heraus die bildeigenen Elementardaten definiert“. Das traditionssprengende Verfahren des analytischen Kubismus, die sichtbare Wirklichkeit abzubauen und in ganz subjektiver Weise zu rekonstruieren, eine bedeutungsreiche, facettenhafte Welt ohne abbildenden Charakter vorzuführen, sei nur von systematischer theoretischer Besinnung her verständlich.

Man kann dazu nur sagen: für die so frühe Existenz einer den analytischen Kubismus tragenden und definierenden Kahnweilerschen Erkenntnistheorie gibt es einfach keinen schlüssigen Beweis. Alle auf eine solche Theorie anspielenden Äußerungen datieren aus späterer Zeit, und die elementar unruhigen Bilder des frühen Kubismus machen es schwer, an eine konstituierende Lehre zu denken. Daß bei der Entstehung des Kubismus neue Ideen im Spiele waren, wird ohnedies durch die Sache selbst bewiesen; aber war es wirklich ein, zumindest im Grundsätzlichen ausgeformtes System? Wir möchten das weiter bezweifeln. — Und warum sollte man andererseits die Einwirkung des späten Cézanne auf die Kubisten so einzuschränken suchen, wie Gehlen es tut? Wir sehen — und darin

stehen wir gewiß nicht allein — im späten Oeuvre Cézannes einen Geist der Rationalisierung und der Konzentration am Werke, der alles andere ist als vom Alter unterhöhlt und von der eigenen Vergangenheit überschattet. Das heißt ja nicht, daß die Kubisten unmittelbar an Cézanne anknüpfen konnten; vielmehr blieb von den letzten Landschaften und Figurenbildern Cézannes zu den ersten kubistischen noch ein entscheidender Schritt zu tun.

Mit der Erfindung des synthetischen Kubismus und der Unterordnung des Gegenstandes unter das Bild ist für Gehlen der Punkt erreicht, da die Kunst endgültig kommentarbedürftig geworden ist. Das weitere Schicksal der Malerei wird nun aufs enge der Frage verbunden, inwieweit sie „peinture conceptuelle“ ist.

Das unendlich vielfältige Werk Klees, dieses „gebildetsten modernen Künstlers“, muß im Lichte der „peinture conceptuelle“ glanzvoll bestehen. Klees Entdeckung „inneroptisch wirksamer Spezialgesetze der Seh Wahrnehmung“ und selbständige Erkenntnis wesentlicher gestaltpsychologischer Phänomene, seine strenge Distanziertheit und sein scharfer theoretischer Verstand vermögen ihm einen Sonderrang unter den Künstlern unseres Jahrhunderts zu sichern. Kandinsky erscheint als unstete, hypersensible Natur, als Mischung von Eidetiker, Synästhetiker, Theoretiker und Analytiker, dem letztlich die „Gabe zum rein optischen Wohl laut“ gefehlt habe und dessen Kommentar zum Verständnis der Werke ganz unentbehrlich sei. In der Subjektivierung und in der Sparsamkeit der Mittel extrem weit fortgeschritten, wird Mondrian präsentiert. Die Konzeption seiner unsinnlichen, mit reiner Farbe und Linie operierenden und einer Idee des Puren dienenden Malerei sei psychoanalytisch aufschlüsselbar: Vertikale und Horizontale seien als dem Männlichen und dem Weiblichen zugeordnete Grundvektoren menschlicher Existenz zu begreifen.

Es versteht sich, daß der Expressionismus im Gebäude der „peinture conceptuelle“ kein Wohnrecht hat. Emotion, als Basis für ein Kunstwerk zu schmal und Feind des geistigen Gehalts, müsse stets zur Verkrampfung, zum Schock führen. Gehlen spart nicht mit harten Worten für den deutschen Expressionismus. Mangelnde geistige Herrschaft, Selbstauslieferung an die „Intuition“, sinnlose Ausdrucksübersteigerung, willkürliche Verzerrung, unreflektierte Übernahme von Primitivem: all das gipfelt im Vorwurf der Provinzialität. Es ist wahr: der deutsche Expressionismus wurde in den letzten Jahren etwas hoch bewertet (wie das im Überschwanze seiner ersten Renaissance gar nicht anders sein konnte). Aber Gehlens Axthieb sucht nicht wucherndes Geäst zu treffen, vielmehr Stamm und Wurzeln. Das beweist die Beschreibung von Schmidt-Rottluffs „Lofthus“ oder die Bemerkung,

Beckmann sei „eine . . . in der Zwangsjacke der Selbstprogrammierung erstickte, geradezu tragische Figur“. Das, was Gehlen Schmidt-Rottluff ankreidet, läßt sich leicht umgekehrt bewerten, und wir vermögen nicht einzusehen, warum das „Lofthus“ „keinerlei geistige Auseinandersetzung mit den entstehenden Schwierigkeiten“ (nämlich der Übersetzung des Sujets in „Stilvorstellungen“) spüren lassen sollte. Daß der Künstler etwa einen anderen als den entstandenen „trüben“ oder „unfrohen“ Gesamteindruck intendiert haben könnte, bleibt eine Unterstellung; daß er sehr bewußt auf die „Differenzierung der Gegenstandsflächen“ verzichtete, ist offenkundig. Und in einer so fest gebauten Komposition wie dem „Lofthus“ hat die, nach Gehlen mißratene, Meeresfläche eine für unser Gefühl überzeugende Funktion, auch wenn (oder vielmehr: gerade weil) sie der tiefenräumlichen Illusion nicht dient. Das Bild erhält seine Spannung durch den Kontrast der perspektivisch gegebenen Dächer in der vorderen Zone und die ins Flächige übersetzten mittleren und hinteren Partien, nicht nur durch das Widerspiel der intensiven Farben. Warum sollte das künstlerisch nicht legitim sein? Im übrigen scheint uns ein Satz wie: „Eine grobe Notierung von Umrissen und Beziehungen wird durch Farbenknall vorgetrieben und verendgültigt“ sprachlich recht problematisch.

Nach den spezielleren Erörterungen tritt der Verfasser wieder in allgemeinere ein. Höchst aufschlußreich sind die Analysen des Kapitels „Über Politisches und Freiheit“. Die ursprünglich linksbezogenen und antibürgerlichen Tendenzen der revolutionären Kunst, ihre folgende Entpolitisierung durch die sowjetische Verwerfung der abstrakten Malerei, die daraus resultierende Notwendigkeit zur kunstimmanenten Revolution und zum nationalen Wettstreit werden erläutert, die Bedeutung von Provokation und Anarchismus in den Bereichen des Surrealismus, Futurismus und Dadaismus, die Gefahren des Geschichtsbewußtseins für den modernen Künstler (der, Neues um des Neuen willen suchend, sich in sinnlosen „Entwicklungen“ verliert). — Dann wird die Problematik des Kommentars in seiner Eigenschaft als Suggestion- und Interpretationsmittel untersucht. An einer „peinture conceptuelle“ könne sich der Kommentar selbstverständlich ganz anders bewähren als an einer nicht-konzeptuellen; wie leicht würde er da zur verschwommenen Rederei und zum „rhapsodischen Ansingen“, berufe er sich ohne jedes Recht auf Einstein und Planck, auf Kosmos und Metaphysik. Die Situation würde durch das Fehlen einer angemessenen Terminologie und durch das Faktum, daß abstrakte Bilder in „wortunfähige Schichten“ strahlen, verschärft.

Wie schwierig und heikel jede Bestimmung ist, demonstriert Gehlen selbst, wenn er den Begriff des „Manierismus“ (etwa im Sinne G. R. Hockes — oder,

auf literarhistorischem Gebiet, E. R. Curtius' —) für die Deutung der modernen Kunst fruchtbar zu machen sucht. „Was an unklassischen oder nebenklassischen Werken des 16. und 17. Jahrhunderts unserem heutigen, an moderner Kunst orientierten Geschmack entgegenkommt und einleuchtet, soll ‚manieristisch‘ heißen.“ Damit verwirft man nicht nur den kunstgeschichtlichen Manierismusbegriff, sondern begibt sich auf einen sehr wankenden Diskussionsboden. Man mag Pontormo und Arcimboldo unter dem Dachbegriff „Manierismus“ fassen, aber man sollte die verwandten „Reizqualitäten“ auf gar keinen Fall überbewerten und ohne Rücksicht aufs Ganze herauspräpariert gar mit einem Dritten vergleichen. Dezentralisation, Gestaltdeformation, Unstabilität usw. heißt bei Pontormo jeweils etwas grundsätzlich Anderes als bei Arcimboldo (wenn man überhaupt schon ein Genie und ein bizarres Talentchen zusammen nennen möchte), der „conchetto“ eines Rosso oder der eines Parmigianino hat mit dem eines Tibaldi oder eines Vasari sehr wenig zu tun, und jeder noch so behutsame und mit Vorbehalten ausgerüstete Brückenschlagversuch zur Moderne birgt Gefahren. Der spezifische, reflektive Charakter der Cinquecentomalerei und die Struktur der manieristischen Hieroglyphik sind noch nicht so weit erhellt, daß sie als eindeutige Argumentationswerte zur Verfügung stünden. Folglich sollte man dem modernen Geschmack und der Aktualisierungslockung um so straffere Zügel anlegen. Wir vermögen im Phänomen und im Begriff des Manierismus kaum ein Licht zu erkennen, das uns das eigene Haus erleuchten hilft. — Ergiebiger ist da schon ein historisch freierer Begriff, wie jener der „Suspension“ im Sinne einer Flucht ins Subjektive oder, im Grenzfall, der Preisgabe des Realkontaktes. Auch die Subsumtion eines Gegenstandes unter einen heterogenen Begriff, das Geltendmachen des Träumerischen und Kapriziösen sind Suspensionen, und vor allem der Drang zur Veränderung der eigenen Persönlichkeitsverfassung. Das Kindliche bei Klee oder das Pubertative bei Chagall sind, nach Gehlen, als solche Enthaltungs- oder Schwebezustände zu begreifen. Absichtsvolle Loslösung und echte Anormität seien ununterscheidbar geworden.

Mit der Verabschiedung der sinnenfälligen und begriffsbezogenen Wirklichkeit entziehe sich die Kunst notwendigerweise weithin dem Zugriff der Sprache. Statt sagbarem Inhalt herrsche dann „nichtartikulierte Sinnvermutung“. Bild werde zum „optischen Äquivalent“ des Wortes und eröffne insofern (etwa einem Klang vergleichbar) neue Erfahrungsbereiche. „Wir glauben, daß in den gelungenen Fällen unsere Sprachlosigkeit erlöst wird, und zwar über das Auge.“ Das Auge habe einen eigenen, überrationalen Gradmesser für die empfangenen Eindrücke und reagiere auf ein tachistisches Bild, das „den inneren, biologisch vor-

gegebenen Gestaltgesetzen des Auges“ entgegenwirke, anders als auf eine harmonische Komposition.

Welche Position behauptet nun die Malerei in der heutigen Industriegesellschaft? Zur nichteuklidischen Geometrie und zur modernen Naturwissenschaft gäbe es für die Kunst keinen Zugang, wenn auch eine bestimmte Verwandtschaft der Interessen am Strukturellen und Experimentellen gegeben sei. Das moralische Feld sei eng begrenzt. So mache die Kunst eine „Cartesiansche Revolution“, eine Rückwendung zu den Prinzipien, durch. Über ein weites Feld der individuellen und der nationalen Möglichkeiten reichten die Konsequenzen der Grundsatzbesinnung bis hin zum Extrem der „action painting“, der Malerei, die sich selbst malt. Eleganz, Witz, Zärtlichkeit auf französischer Seite stünden einer grüblerischen Gesinnung und einem Gefühl des Zurückgesetztheits auf deutscher Seite gegenüber. Technische Gewandtheit substituier oft Inspiration. Gelegentlich figurierten bestimmte „dessins“ immer wieder — sozusagen als Gegenstand — in den Bildern (Poliakoff). Wenn abgebrauchte Materialien oder Oberflächenklüftungen ins Spiel gebracht würden, erhalte zuweilen das Unkontrollierte den Charakter des Natürlichen (Natur sei dann als „Nichtgeplantes“ oder „Hinzunehmendes“ anwesend). Die Bilder der École de Paris wiederum wirkten in ihrer artistischen Perfektion und optischen Präzision oft „technisch“. Die selber nicht darstellungswürdige Industrielwelt lege sich in der zeitgenössischen Kunst auf verschiedenen Ebenen aus, obwohl oder gerade weil sich die Künstler von ihr distanzieren.

Gegenüber den „wilden“ Jahren um und nach dem ersten Weltkrieg hätten sich die Voraussetzungen tief gewandelt. Eine Restauration dieser erregten Zeiten sei unmöglich. Die heutige Malerei könne nicht auf Ausdruck und auf Grenzsituationen bauen, sondern nur auf Reflexion. So sei sie mittelbar, sei eine „Kunst der Reizsamkeit“, schiebe die „chronische Reflexion, die jedermanns Zustand geworden ist, ins Optische“ vor. Die Reflexion würde zuweilen auf extreme und raffinierteste Weise gereizt, indem das Bild den Zweifel provoziere, ob es denn überhaupt eines sei, und seine Unbestimmtheit derart gleichsam objektiviere. Gehlen lehnt die „objets“ ab und plädiert für eine klare Trennung der Kunstgattungen. Er meint, die Zukunft werde dem „halbabstrakten“ Bild gehören, das in seiner inneren Widersprüchlichkeit und Beziehungsweise die Reflexion in besonderem Maße stimuliere.

Die abstrakte Kunst wird, so prophezeit Gehlen, wie alle Subjektivismen eines Tages der Anämie erliegen. So wird die Sehnsucht nach dem „pictor doctus“ wach, „der wie Klee oder Max Ernst uns den conchetto zugleich ins Ohr sagt und vor Augen hält“. Oder, wie es an anderer Stelle heißt: „Bei einem guten

Bilde ist heute nicht mehr dahinter, als darauf ist, sonst ist es mißglückt, und deswegen fordern wir den *pictor doctus*, damit man etwas zu sehen bekommt. Den *poeta doctus* gibt es als führende Figur der Literatur schon längst: Brecht, Benn, Musil, Proust, Joyce, Ezra Pound, Th. Mann, Sartre . . . Soll denn die Kluft zwischen dem Niveau der Literatur und der Malerei sich immer mehr verbreitern, wollen die Maler noch länger nach der blauen Blume suchen, anstatt nach dem Baum der Erkenntnis? Der Schluß der „Zeit-Bilder“ — der unter anderem die Funktionen des Kunsthandels, des Publikationswesens, der Sammler und des Publikums einprägsam erläutert — steht im Zeichen dieses Messias-Rufes, in welchem letztlich auch die ganze Konzeption des Buches aufgeht. Näheres über den „*pictor doctus*“ und die herbeigesehnte „*peinture conceptuelle*“ der zweiten Jahrhunderthälfte zu erfahren, kann der Leser natürlich nicht erwarten.

Man wird gegen Gehlens pythische Beschwörung weniger Einwände zu erheben brauchen als gegen die Gesamtkonzeption. Zu schmal und zu theoretisch scheint die Region, die mit den Begriff der „*peinture conceptuelle*“ umrissen ist, zu schwankend ihr historischer Boden. Wir glauben, daß Doktrin, Kunstwerk und Kommentar drei zu differente Größen sind, als daß man sie derart miteinander verzahnen dürfte. Es liegt uns fern, der künstlerischen oder vielmehr pseudokünstlerischen Willkür das Wort zu reden; auch wir sind für so etwas wie einen „*concerto*“ und wir begrüßen das Verlangen nach einer heilsamen Reinigung der Kritik von Banalität und Verstiegtheit. Aber wir glauben, uns gegen ein gegenstandsbeschränkendes System und gegen einen modernen *concerto*-Begriff mit literarisch-theoretischem Beigeschmack wehren zu müssen. Auch Bilder eines Soulages, Poliakoff, Moreni oder Nay zeugen unserer Meinung nach für hohe künstlerische Bildung, freilich in einem anderen, mittelbareren Sinne als die eines Max Ernst. Ihr „*concerto*“ (wenn man schon diesen der älteren Kunst-

theorie entlehnten Begriff mit Gehlen reaktivieren möchte) ist Produkt einer eigenartigen, im Optischen verankerten Intelligenz (die meist mit einer bemerkenswerten theoretischen Intelligenz zusammengeht!). Wie leicht das „*Ins-Ohr-Sagen*“ zu fraglichen Ergebnissen führen kann, scheint uns gerade Massons gefährlich elegante und vordergründig eloquente „*Vogelspur*“ zu beweisen.

Und es bleibt zu fragen, ob man über der Fahndung nach der „*peinture conceptuelle*“ wirklich die emotionale Komponente derart vernachlässigen sollte. Nicht nur, weil eine solche Einseitigkeit die radikale Abwertung des Expressionismus zur Folge hat, sondern weil sie auch verschiedenen Richtungen der zeitgenössischen Malerei kaum gerecht zu werden vermag. Jedenfalls wird man Bilder Morenis, Vedovas oder Sonderborgs schwerlich nur vom Reflektiven und Experimentellen her verstehen können; Haftmanns Begriff der „konkreten Expression“ dürfte da schon ganz hilfreich sein.

Im übrigen halten wir ein angemessenes Kommentieren abstrakter Bilder im Sinne einer präzisen Beschreibung für möglich. Es fehlt zwar noch an einer ausreichenden Terminologie; aber wir wüßten einige glückliche Beispiele zu nennen, bei denen der Kern der Sache überraschend sichtbar wird, ohne in seiner eigenen, überbegrifflichen Existenz zerstört zu werden.

Man kann Gehlens — im ganzen frisch und dynamisch geschriebenes — Buch nicht ohne Zweifel und Unbehagen aus der Hand legen. Aber man wird darüber freilich nicht vergessen, welche Fülle belehrender Gedanken der Autor auszubreiten weiß, und wird dem entschlossenen Griff, mit dem er des Stoffes Herr zu werden sucht, nicht den Respekt versagen können. Und was Gehlens Aufforderung zu größerer Sachnähe und sprachlicher Klarheit in der Beurteilung moderner Kunst angeht: ihr ist nichts hinzuzufügen.

*Peter Anselm Riedl*