

Originalveröffentlichung in: Ueding, Gert (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 5, Tübingen 2001, Sp. 1422–Sp. 1448

Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2023), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008744>

VII. Bildende Kunst. 1. Zur Topik von Utopia: M. als künstlerisches Projekt nach dem Ende humanistischer Kunsttheorie. Unter dem Stichwort der M. wird künstlerische Gültigkeit gerade aufgrund der Gebundenheit an die Erfahrung der Gegenwart beansprucht. Weder als Epochenbegriff noch als Haltung kann das jeweils 'Moderne' fixiert werden. Der Begriff, der Aktualität und Fortschritt in Richtung auf eine nicht näher bestimmte Zukunft in den Vordergrund des Urteils stellt, entzieht sich insofern der Bestimmung. In der Praxis erlebt sich die Kunst als gegenwärtig, bevor sie sich als *modern* bestimmt. Programme und Manifeste sind daher nicht der richtige *Ausgangspunkt*, um die M. in der bildenden Kunst zu verstehen. Am Anfang muß sich der Blick auf künstlerische *Verfahren* richten. Erst von dort aus kann man die Wandlungen der künstlerischen *Projekte* der M. nachvollziehen. Anders als die von der Architektur ausgehenden Ansätze zur Problemgeschichte der künstlerischen M., die in der Debatte um die Postmoderne im Vordergrund standen, geht der folgende Versuch von der Malerei aus.

a. «Modernism». Der amerikanische Kritiker C. GREENBERG, der den Durchbruch des abstrakten Expressionismus begleitet hat, beschrieb 1939 die Jahrhunderte währende Abhängigkeit der bildenden Künste von der Literatur. Diese gehe auf die humanistische Kunstauffassung der Renaissance zurück und habe schließlich in der Bürgerkultur des 19. Jh. letzte Triumphe gefeiert. Nicht nur den Inhalten der Literatur sei die bildende Kunst verpflichtet gewesen, sondern auch der spezifisch literarischen Form spannender Unterhaltung. Der Betrachter sollte ebenso wie der Leser von dem Stoff absorbiert sein, auf das Medium (etwa der Malerei) also nicht achten. Der Befreiung von diesem Diktat sei die Selbstfindung der Kunst zu danken. Angebahnt habe diese sich zunächst, im 19. Jh., in einer von den Zwängen des bürgerlichen Kunstgeschmacks befreiten Bohème, dann, im 20. Jh., in den programmatischen Avantgardebewegungen.[1] Greenbergs Vision, zuerst in der marxistischen Zeitschrift «Partisan Review» veröffentlicht, ist die wirksamste und vielleicht anspruchsvollste Formulierung eines Verständnisses des «modernism», dem die Reduktion der bildenden Künste auf ihre ureigensten Mittel der Farbe, der Pinselführung, der Form und des bewußten Umgangs mit dem Material als Prozeß der Selbstfindung galt.[2] Greenbergs historische Rechtfertigung der abstrakten Kunst steht stellvertretend für eine M., an welcher sich schon seit den sechziger Jahren Tendenzen einer intervenierenden Kunst, die über ihren eigenen Status reflektiert, dann die Postmoderne oder die zweite M. reiben. Bis heute wirkt diese Vision eines autonom

künstlerischen Fortschritts, an dem sich die jeweilige Modernität bemisst, untergründig oder in ironischer Brechung fort. An einem Grundanliegen der historischen Avantgardebewegungen und der abstrakten Kunst der vierziger und fünfziger Jahre, das Greenberg zum Eckpfeiler seiner Kunstkritik machen sollte, hält auch die Kunst der Gegenwart weitgehend fest: der Künstler ist bestrebt, die visuellen Medien, derer er sich bedient, transparent zu machen, zu bewußtem Sehen einzuladen, statt seine Mittel zu verbergen, sie dem Zweck der Erzeugung einer möglichst eindrucksvollen Fiktion unterzuordnen. Seit der Konzept- und Kontext-Kunst wird dieses Anliegen jedoch erweitert auf die gesamte soziale und institutionelle Situation der Kunstproduktion und -rezeption. [3] Kunst wird dadurch zum ästhetischen Spiegel des gesamten gesellschaftlichen Lebens und der Kommunikation – allerdings vorbei an den Wegen des kommerziellen Bildes. Vor dem Hintergrund der seit den sechziger Jahren sich durchsetzenden semiotischen und poststrukturalistischen Kulturkritik bemisst sich die M. der Kunst nicht mehr an einem nur künstlerischen Projekt, sondern an kritischer Zeitgenossenschaft.

b. Voraussetzungen: von der humanistischen Kunsttheorie zum Subjektivismus der Romantik. Greenbergs *modernism* löst ein Modell des künstlerischen Fortschritts ab, welches der Vergewisserung über das in der jeweiligen Gegenwart Erreichte seit der Renaissance die entscheidenden Kriterien an die Hand gibt. Die neuere Diskussion hat verdeutlicht, daß nicht erst in der M., sondern bereits in G. VASARIS Modell des künstlerischen Fortschritts das Bewußtsein für eine autonome Geschichtlichkeit der Kunst und für deren Aktualität Hand in Hand gingen. [4] In seinen 1550 in erster, 1568 in zweiter Auflage erschienenen *«Vite»* berühmter Künstler konstruiert der künstlerische Verwalter des Kunstbetriebes im frühen Großherzogtum Toskana die Geschichte der italienischen Kunstentwicklung seit Giotto, Duccio und N. Pisano als Fortschritt in Richtung auf verbesserte Naturhaftigkeit, intensivere Bilderzählung und gesteigerte Mimesis. Im Werk Michelangelos sieht er einen Höhepunkt; die Entwicklung zu einer ausdifferenzierten künstlerischen Sprache schildert er insofern nicht als offen, sondern als prinzipiell abgeschlossen. Der künstlerische Fortschritt erscheint Vasari als eine formal benedete Teleologie. In der posthistorischen Wirklichkeit des sich herausdifferenzierenden Absolutismus gilt es, das Erreichte vor allem durch eine rationale Kunstförderung, eine Art künstlerischen Landesausbau zu mehreren. [5] Der Begriff der Mimesis, einer idealisierenden Nachahmung, wurde zum Schlüsselbegriff der Kunsttheorie des Humanismus, den die M. ablösen sollte.

Die klassische Historienmalerei ist Teil einer humanistischen, zu einem Korpus erstarrten Rhetorik. Die Geschichte der klassischen Bildrhetorik entwickelt sich in mancher Hinsicht parallel zur Textrhetorik. Geboren als Strategie, eine Zuhörerschaft von einem Argument zu überzeugen, in Volksversammlungen, Gerichtsverfahren sowie philosophischen oder ideologischen Debatten Entscheidung zu befördern, wird die Rhetorik in Schulen und Akademien gelehrt. [6] Mit dem Ende der römischen Republik wandelt sich die Rhetorik bekanntlich zeitweise von einer Technik des Überzeugens zu einer der Ausschmückung der Rede. [7] Mit der politischen Freiheit schwindet in der Kaiserzeit die Debattierbarkeit der Wahrheit. [8] Im staatlichen und diplomatischen Ritual ebenso wie in der Panegyrik wird die Rhetorik dann zu einer normativen Technik der Verwaltung

unbefragter Urteile und Vorurteile. Die Renaissance belebt im Ergebnis vor allem diese Form der Rhetorik wieder. [9] Seit ALBERTIS Malereitraktat steht auch die bildende Kunst unter der Herrschaft der *«schönen Rede»* (R. Lachmann). [10] Die künstlerische Phantasie wirkt im Gleichschritt mit den Verfahren zur Ausarbeitung kunstvoller Rede: der *inventio* und *dispositio* entspricht die Anlage der Figurenkomposition in spannungsvollen Gruppen, der *elocutio* ist der gestische oder mimische Ausdruck der Figuren analog, schließlich wiederholt sich das rhetorische *decorum*, die für dieses oder jenes Argument angemessenen Topoi und Tropen, in den Stereotypen des Ambientes (wie z.B. *locus amoenus*, heroische Landschaft etc.) oder in der ethischen Angemessenheit eines bescheidenen oder armen, strengen oder üppigen etc. Dekors. [11] Es geht der humanistischen Kunst nicht darum, neue Wahrheit aufzuweisen, sondern sie ist vor allem bemüht, die alten Wahrheiten in attraktiveren, eindrucksvollen Bildern vorzuführen. Dem entsprechen auch die Situation und die Absichten des Künstlers als Erzähler: Er *«spricht»* nicht als Individuum zu noch unbekanntem Betrachtern, die sich vor dem Werk einfinden würden. Vielmehr äußert er sich im Namen einer Rezeptionsgemeinschaft, deren Werte er teilt und exemplarisch ausdrückt. Gleich ob er sich religiösen, dramatischen oder epischen Stoffen zuwendet, er spricht in der Regel mit der Stimme des epischen Erzählers. [12]

Das Empfinden der Zeitgenossenschaft einer pointiert als modern empfundenen Kunst bereitet sich zunächst in den Bahnen der klassischen Kunsttheorie vor. CH. PERRAULT hatte 1687 in der Académie Française die *«Querelle des anciens et des modernes»* eingeleitet. Die M., so insistiert Perrault, seien die *«Alten»*, die nicht mehr im Schatten der antiken Vorbilder ständen. Dabei greift Perrault in keiner Weise den Wertmaßstab der humanistischen Maxime einer Perfektion im Namen des unbefragten Ideals an. Vielmehr resümiert er den seit der Antike (und der Renaissance) erreichten Fortschritt gerade im Sinne des Ideals zugunsten der Gegenwart. [13] Unterschwellig bereitet so die Aufwertung einer gegenwärtigen, sich als modern empfindenden Geschmackskultur dem *«Abbau des klassisch-universalistischen Welt- und Menschenbildes»* (H.R. Jauß) den Weg. [14]

Erst seit der Aufklärung befreit sich die bildende Kunst aus dem Horizont der *ut pictura poesis*-Doktrin. [15] Seit dem späten 17. Jh. bestehen Literatur- und Kunsttheoretiker immer mehr auf der spezifischen Wirkung unterschiedlicher Künste sowie verschiedener literarischer und künstlerischer Genres. [16] *«La Logique de Port Royale»* von ARNAULD und NICOLE benennt bereits 1662 den Unterschied zwischen *«natürlichen»* und *«institutionellen»* Zeichen. [17] Sowohl DIDEROT als auch LESSING bestehen auf den spezifischen ästhetischen Funktionen von Literatur und Kunst, der diskursiv-diachronischen Rezeption literarischer Werke und der kontemplativ-synchronischen Erschließung von Werken der Kunst, auf deren verschiedenen Wegen zur Schönheit. [18]

Auf dieser Grundlage entdecken die bildenden Künste bald ihre Visualität neu. Das betrifft auch die Bildrhetorik. Immer stärker bauen visuelle Überzeugungsstrategien auf die genuinen Mittel visueller Suggestion. Die Kunsttheorie und -kritik des Klassizismus und der Romantik verlangt von den Künsten, mit ihren ureigensten Mitteln zu wirken. Entsprechend wenden sich GOETHE und H. MEYER gegen barocke Symbole und Allego-

rien.[19] Immer weniger wird seither die Bildrhetorik nur an die literarischen Inhalte der Bilderzählung geknüpft. Der Handlungskern, die dramatische Gruppierung der Figuren, die Charaktere und ihre Physiognomik, Mimik und Gestik, das Ambiente mit all seinen Details, das Decorum, haben auch in der Historienmalerei des 19. Jh. nach wie vor der literarischen Vorlage zu entsprechen. Doch tritt die rhetorisch-literarische Verbürgung des Ereignisses allmählich in den Hintergrund. Bedeutsamer werden sowohl historische wie auch psychologische Strategien zur Vermittlung von Authentizität, welche an die Erfahrungswelt eines immer mehr verbürgerlichten Lebens anschließen.[20] Wenn Kritiker wie Diderot das persönliche, subjektive Erleben zum Kriterium der Kunsttheorie erheben, so berufen sie sich dabei auf *modernes* Empfinden.[21]

Die im Zuge von Aufklärung und Empfindsamkeit neu entdeckte Subjektivität ist die Voraussetzung für das Bewußtsein der Modernität des Kunstempfindens. Das höhere Gewicht der künstlerischen Individualität kündigt sich in der Beurteilung der Details des malerischen Verfahrens an. Mehr und mehr preisen die Kenner die individuelle Handschrift, das glückliche Zusammentreffen von Subjektivität und Objektivität, von einfacher, persönlicher Handschrift und geglückerter poetischer «Wahrheit» – oder auch nur treffendem Effekt. *Die Geste*, welche der Künstler mit Zeichenstift oder Pinsel auf dem Papier oder der Leinwand vollführt, ihr Korrespondieren mit dem gestischen Ausdruck einer dargestellten Figur – oder auch mit einer Art innerer Ausdrucksbewegung der Natur – tritt an die Stelle *der Gesten*, welche die Figuren in einem Historiengemälde ausführen. Bildrhetorik wandelt sich zu einer allein visuell vermittelten Einladung, den Malakt betrachtend nachzuvollziehen.

Einen unumkehrbaren Höhepunkt erreicht diese Umwertung in der Malerei der Schule von Barbizon, die den französischen Naturalismus und den Impressionismus vorbereitete. In den Landschaftsbildern und -skizzen zuerst von P. HUET und T. ROUSSEAU, dann von G. COURBET und Ch.F. DAUBIGNY wandelt sich die Natur zu einem Geheimnis, das sich hinter den malerischen Gesten, die es erfassen sollen, letztlich doch verbirgt. In den Landschaften, zugleich dem Gefüge gestischer Pinselzüge, verbindet sich die Subjektivität des Malers mit dem Sujet. Die Natur, welche diese Malerei zu erfassen sucht, ist zugleich die innere des Subjekts und die äußere des Sujet. Beide entziehen sich der gültigen Erfassung: die Malerei wird solcherart zur unabschließbaren Exkursion in eine Natur, deren Einheit nur im Kunstwerk erahnt, niemals jedoch erreicht werden kann. Mit den Erwartungen des Humanismus an die Kunst bricht diese Malerei in zweierlei Hinsicht: zum einen werden mit Naturszenarien in zurückgebliebenen Gegenden in der Umgebung von Paris gänzlich unbedeutende Sujets gewählt. Zum anderen zeugt die Aufwertung der gemalten Skizze und die Akzeptanz einer unvollendet anmutenden, skizzenhaften Malweise von der Unabschließbarkeit dieser Ästhetik. Diese Skizzenhaftigkeit der Technik, die den Standards der Vollendung widerspricht, wurde bis zum Impressionismus als Zumutung abgewiesen.[22] Die anfangs vehemente Kritik ist insofern konsequent, als beide Provokationen systematisch zusammenhängen: wenn das Sujet nicht per se Anspruch auf das Interesse des Publikums erheben kann, so nur die visuelle Sprache, mit der es vorgeführt wird. Künstlerische Subjektivität tritt mit einem vorher ungekannten Anspruch auf.[23]

Seit der Malerei der Künstler von Barbizon und des frühen Naturalismus wandelt sich der kunsttheoretische Stellenwert der inneren und äußeren Natur. Der Maler erlebt im Akt des Malens nicht nur die Natur, sondern das Sehen und seine Realisation in der persönlichen Handschrift auf der Leinwand. Eine ebenso grundsätzlich visuelle wie subjektive Bildrhetorik löst die humanistische ab. Die Beobachtung der äußeren Natur schließt nun die Beobachtung des Selbst, der inneren Natur mit ein – oder, wie Zola in seiner Verteidigung des Impressionismus es später faßte, das Erleben des künstlerischen Temperaments. Beide Wendungen der Beobachtung, nach innen und nach außen, durchkreuzen einander im Werk. Und beide verweisen auch über das Werk hinaus. Schon die Künstler von Barbizon vermögen oft nicht, die endgültige Ansicht eines einsamen Tümpels im Wald von Fontainebleau oder der Schleuse eines Bewässerungskanals hinter eine Wiese malerisch zu verwirklichen. In endlosen Werkprozessen, in seriellen Wiederholungen ringen Maler von ROUSSEAU bis zu MONET und CÉZANNE um eine nie zum Ziel gelangende Realisation.[24] Die künstlerische Arbeit ist in eine neue Situation geraten, die R. Shiff mit dem paradoxen Begriff einer «technique of originality» charakterisiert hat: paradox ist in der Tat die Entwicklung einer Technik, die als solche ja prinzipiell als Verfahren wiederholbar sein soll, und die gleichzeitige Beanspruchung von Originalität, mithin Einzigartigkeit und Unwiederholbarkeit.[25]

Der Relativierung des Ästhetischen durch seine Verortung im individuellen Erleben entspricht auch ein neues, historistisch relativiertes Geschichtsbild. Beide gehen – dies hat Gadamer gezeigt – Hand in Hand.[26] Daß die Subjektivierung der Ästhetik durch KANT die romantische Hermeneutik und das Geschichtsverständnis des Historismus vorbereitete, läuft freilich nicht nur auf eine neue Form subjektiv bejahten Traditionsverständnisses hinaus. Vielmehr wird die Geschichte, einmal aus den normativen Teleologien des Humanismus freigestellt, einem nicht mehr wertenden, sondern nur noch ästhetisch genießenden Zugang verfügbar. Diese Verfügbarkeit manifestiert sich auf drei verschiedene Weisen: Zunächst stehen die ästhetischen Erzeugnisse der Vergangenheit bereit, um in der bürgerlichen Seelenlandschaft den Ort bestimmter Phantasien, des 'gotischen' Schauers, des brutalen Individualismus der Renaissance, oder einer 'klassischen' Ausgeglichenheit u.ä. zu besetzen. Auf einer höheren Ebene wird die spezifische Werthaftigkeit vergangener Zeiten, ihr unmittelbar 'Göttliches' in Epocheninterpretationen ergründet. HEGEL schließlich zwingt die Reihe der historischen Visionen in eine Teleologie, deren Ziel nur die moderne Freiheit und ihr Garant, die verfaßte Staatlichkeit, sein kann. Damit jedoch ist die Relativierung des Historischen, wie sie der Historismus betrieb, verlassen. Für den Künstler als Kündler gegenwärtigen Epochenverständnisses hat der Historismus eine entscheidende Bedeutung: Sobald sich Subjektivität in ihrer historischen Relativität akzeptiert, liest man aus dem kondensierten Erleben des letztlich erfolgreichen Künstlers auch die visuelle Sensibilität seiner Epoche heraus.[27] Der Dreischritt wiederholt sich mit Blick auf die spezifisch ästhetische Konstruktion des Modernen: Die Kunst drückt die Erfahrung des Heutigen als Seelenzustand aus, sie sucht aus der Gegenwart epochale Werte herauszudestillieren, und sie kann die Entwicklung des ästhetischen Bewußtseins als konsequent im Sinne einer geschichtlichen Teleologie begreifen. Dieser Schritt zerstört jedoch die

Relativität, die mit dem paradoxen Begriff der M. immer mitgemeint ist: die von Baudelaire beschworenen Ewigkeitswerte einer verfließenden Lebenswelt können letztlich keinen Entwicklungsschritt mit Blick auf ein Ziel der Geschichte markieren.

Sosehr der Mythos des originellen, alles aus sich selbst schöpfenden und die Welt neu erfindenden Individuums mit dem der Avantgarde verbunden ist und den Status des Künstlers bis heute bestimmt, ist auch dessen Phantasie, wie R. Krauss betont, nur ein Ereignis im gesellschaftlichen Diskurs, an dem viele teilnehmen, der keine Besitzer kennt. Es gehört zu den Methoden des *modernism*, eine oft vielschichtige, weit verzweigte Zusammenarbeit im geistigen Klima, aus dem Kunstwerke entstehen, auf einen genialen Schöpfungsakt *ex nihilo* hin zu verkürzen. [28] Doch ist die romantische Idee des Künstlers als Medium der Natur nicht zum Verschwinden zu bringen: nach dem «Tod des Autors» (R. Barthes) wird das Genie nun nicht mehr als Demiurg seines Werkes, sondern als Sonderexistenz, als psychoanalytisches Naturereignis wiedergeboren. [29]

c. *Kunst als Utopie: Ursprünglichkeit und Stilisierung nach dem Ende der «ut pictura poesis»-Doktrin.* Die Romantik hat mit dem Begriff der Mimesis auch die Vorstellung eines privilegierten Verhältnisses der Kunst zu außerkünstlerischer Wahrheit in die Krise gebracht. Das Werk von K. PH. MORITZ zeigt den Bruch, während andere Theoretiker der Romantik ihn vollzogen haben. [30] Das von Moritz attackierte (und später von A. W. SCHLEGEL und anderen verabschiedete) Schlüsselkonzept der älteren Kunsttheorie ist das der idealisierenden Nachahmung. Moritz lehnte Vorstellungen einer göttlichen Idealität der Natur nicht vollends ab. Wie Shaftesbury sieht er den Künstler als einen modernen Prometheus. Dennoch transformiert er das Gedankenmodell in einer Weise, die dessen Erosion nach sich ziehen muß: Für Moritz liegt die (göttliche) Perfektion – zugleich die Schönheit – jenseits einer möglichen Erkenntnis durch den Künstler. Dem akademischen Regelwerk idealisierender Perfektionierung und rhetorischer Präsentation ist damit der Boden entzogen. Der Weg des Künstlers wandelt sich für Moritz zur Suche nach etwas Unbekanntem, einer göttlichen Schönheit. Das Göttliche liegt dem künstlerischen Prozeß nicht mehr als Garant zugrunde; auch hat sich das Idealschöne nicht in der kunsthistorischen Tradition offenbart. Schönheit wird zum Ziel einer nie zu vollendenden Teleologie. In der Welt des Humanismus stand die Kunst am Anfang und Ende des Werkprozesses. Nun steht sie nur noch am Ende, als eine Utopie, die sich stets auch entzieht. [31] Für KANT zeigt sich im Schönen und Erhabenen die Natur so, als sei sie nicht nur für uns, sondern an sich gemäß den Kategorien und Postulaten unserer Vernunft strukturiert, wiewohl es dafür keinen weiteren Beleg gibt. [32]

Die romantische Kritik am klassischen Mimesis-Konzept zieht auch ein neues Verständnis des künstlerisch Schönen nach sich. Statt die individuellen Bemühungen in einem idealen Kosmos zu überwölben, erscheint das Schöne nun radikal als subjektiv und zugleich als autonom – in dem Sinne, daß die Schönheit nun nicht mehr durch andere Perfektionen oder gar Interessen definiert wird, wie es im System klassischer Kultur und religiöser Bindungen der Fall war. [33] Kunst wird zur Religion, kann in ihren Anspruch eintreten, sie sogar ersetzen. Die Werte des Schönen und der Kunst sind zwar nach wie vor zwischen Gott und dem Ich angesiedelt: doch wie das

Selbst zu einem unbekanntem Kontinent wird, zu einer niemals auslotbaren inneren Natur, so entzieht sich auch Gott und verblaßt zum Postulat einer pantheistischen Einheit, einer nur erahnten Sinnhaftigkeit. Die Einheit dieser Positionen – der Schönheit, des Göttlichen, des Selbst, vormals in einem System etablierter Werte verankert, wird in der Kunst jetzt nur noch als Mysterium beschworen, dadurch aber auch zu ihrem ureigensten Anliegen. Das Kunstwerk ist im romantischen Diskurs intransitiv: es existiert für sich selbst, ohne Bezugnahme auf Außerkünstlerisches. Zugleich erscheint es als eine Entäußerung des Selbst, welches sich an einem Abgrund zwischen innerer und äußerer Natur plaziert und ihn zugleich zu füllen trachtet. [34] NOVALIS zieht aus dieser radikalen Umwertung der Kunsttheorie die Konsequenz: Kunst ist für ihn nicht mehr Nachahmung der Natur, sondern Natur. Während Novalis die Kunst als Manifestation der Natur sieht, neigt SCHELLING dazu, den künstlerischen Prozeß der Natur parallel zu setzen, als eine Erneuerung der geheimen Produktivität der Natur. Ausdrücklich vergleicht er ein Kunstwerk mit einem biologischen Phänomen wie einer Pflanze. Das klassische Konzept der künstlerischen als einer idealeren Natur wird ersetzt durch das einer Kunst, welche die genetischen Kräfte der Natur, ihre geheime Produktivität, ihre organische Wachstum im kreativen Subjekt neu inszeniert. [35] Noch J. POLLOCK antwortet angeblich auf die Frage, wie sich seine Malerei auf die Natur beziehe: «I am nature.» [36]

Die von deutschen Theoretikern so eloquent inszenierte romantische Wendung wird in der bildenden Kunst Frankreichs vielleicht radikaler vollzogen als in der deutschen Kunstlandschaft. Doch spätestens seit der Malerei C. BLECHENS wird auch in Deutschland die persönliche Pinselschrift auf der Leinwand zur Schnittstelle, zum medialen Schirm, an dem die innere Natur des Künstlers und die äußere aufeinandertreffen. [37]

Natürlich ist es immer noch möglich, die künstlerischen Ideale klassischer Kunst weiterzuführen, allerdings lediglich in charakteristischen Brechungen. Obwohl, nicht nur an den Akademien, weiterhin großformatige historische oder mythologische Szenen oder idyllische wie heroische Landschaften entstehen, sind diese Werke nunmehr nicht in unbefragten humanistischen Werten verwurzelt. Mehr und mehr fehlt ihnen die Legitimation durch eine Rhetorik des Bildes. Natürlich finden mittelmäßige Künstler auch mittelmäßige Theoretiker, um das Festhalten an alten Modellen zu begründen. Aber die generaleren transformieren die alten Genres – ohne sie vollends aufzugeben –, und passen sie den gewandelten Verhältnissen an. Als Schlüsselbeispiel sei INGRES' «Goldenes Zeitalter» herangezogen, 1849 für das Schloß von Dampierre gemalt. Für das klassische Sujet bedient sich Ingres eines idyllischen Registers, passend zum humanistischen Ideal vollendeten Glücks. Schon durch das Thema faßt das «Goldene Zeitalter» die Erwartungen des Humanismus an die Kunst zusammen. Kunsthistoriker haben die idealisierten, fast arabeskenhaften Figuren bei Ingres oft voreilig in die humanistische Kunsttradition gestellt. Es trifft durchaus zu, daß Ingres – hier noch der auf rhetorischen Einfluß zurückgehenden *imitatio* verpflichtet – Vorbilder von der antiken Skulptur bis hin zur Malerei von Giorgione bis Raffael verarbeitet. Dennoch weicht seine Malerei grundsätzlich von idyllischen Visionen gemäß der humanistischen Kunsttheorie ab. Bei Ingres führen die unverhohlenen Rückgriffe auf klassische Modelle ein zweites Thema in die Szene ein: die Tradition der Kunst selbst. [38] Der Stil der

Idealisierung greift zwar Verfahren von Phidias, Raffael und Canova zur Harmonisierung des Flächenkonturs auf, dient aber dabei nicht dem klassischen Postulat idealisierender Mimesis, sondern einer neuen Art der Tradition: einer autonomen Kunstgeschichte. Ingres' Strategien der Ornamentalisierung von Körperkonturen sowie ihrer Harmonisierung in der ebenfalls ornamentalen Bildformel verwirklichen eine stilisierte, fast affektiert künstlerische Grazie, deren Schönheitsideal die Zeitgenossen mit moderner Nervösität verbanden.[39] Der Inhalt der Sprachform wird zusammen mit einem Sujet stilisiert, das lediglich einen literarisch-künstlerischen Topos rhetorisch ausfüllt. [40] Der Schatz, den die Kunst hütet, ist nunmehr die Kunst selbst und ihre Tradition. Das Kunstwerk erschließt sich zugleich von zwei unterschiedlichen Kontexten her: dem seiner gegenwärtigen Rezeption und dem der Rezeption vorhergehender Meisterwerke. Der Künstler gibt in seinem Werk dem eine Stimme, was zuvor durch andere Werke gesagt worden war. Er schaltet sich dabei nicht als Kommentator ein, der sich auf das Zitat beziehe und es bewundernd oder distanzierend kommentierte. Er bemüht sich im Gegenteil, seine 'Stimme' mit den herbeizitierten «Stimmen» zu vermischen, die Bildrhetorik der Vorbilder mit der eigenen zu verschmelzen. Er fügt insofern nicht nur Vorbilder zu einem neuen Werk zusammen, sondern äußert sich selbst im Namen der solcherart kondensierten Tradition. Stilisierung ist der Begriff für diese Verschmel-

zung zunächst unterschiedlicher Ebenen verschiedener Traditionslinien, dann des eigenen Duktus mit diesen, schließlich der künstlerisch nobilitierten Sprache mit dem visuellen Jargon modischer Eleganz. [41]

H. MATISSES programmatische Leinwand *«Bonheur de vivre»* (Abb. 1) verdeutlicht, daß in künstlerischen Traditionen, die auf dem Zitat und der Stilisierung beruhen, nicht das klassische Ideal fortwirkt. Nahezu jede Figur zitiert Matisse aus dem Gemälde von Ingres oder aus ebenso berühmten Bildern Tizians oder anderer klassischer Künstler. Ohne Zweifel ist sein Bild vom Glück ein Kunstwerk über die Kunst. Dennoch spricht der Künstler nicht nur im Namen der künstlerischen Tradition, auch nicht nur im Namen des Mediums der Malerei, deren dekorative Flächenhaftigkeit Matisse unterstreicht. Seine Eingriffe, basierend auf der ungebrochenen, 'orientalischen' Farbe, auf Konturen, die auf der gestischen Einfühlung in körperliche Bewegungen basieren (diese gar als Sprache haptisch-erotischer Erfahrung im Gegensatz zu Voyeurismus verwenden), führen eine andere Sprache ein, die des Künstlers, der in einem Werk von höchster *Präsenz* mit *präsent* bleibt, diese Gegenwart jedoch zugleich als historisch dimensioniert. Als polyphones Werk ist *«Bonheur de vivre»* in seinem stilisierten Meta-Klassizismus ein moderner Ausdruck des irdischen Paradieses. [42]

Stilisierende Malerei entspricht insofern einer äußerst indirekten Rede, zusammengesetzt aus ernsten und nur



Abb. 1: H. Matisse: *Bonheur de vivre*. 1906, Öl auf Leinwand. The Barnes Foundation, Merion Station/Pennsylvania. Photograph © reproduced with the Permission of the Barnes Foundation™ All rights reserved.

bisweilen ironischen Pointen. Der Jargon «naturalistischer» oder «realistischer» Malerei bezeichnet das andere Extrem. Dort spricht der Künstler im Namen seiner inneren Natur, und folgt der Maxime einer unbedingten Treue gegenüber einer authentischen, unvermittelten Wahrnehmung. In E. ZOLAS Diktum, ein Kunstwerk sei «ein Stück Natur, durch ein Temperament gesehen», ist eine Konzeption künstlerischer Kreativität verdichtet, die Naturalismus und Individualismus miteinander verknüpft. Zolas Temperamentsästhetik läuft darauf hinaus, daß die ästhetische Selbstwahrnehmung einer Gesellschaft gerade dem eminent unabhängigen (und insofern der Gesellschaft entrückten) Individuum zu verdanken seien. Letztlich huldigt Zola einem liberalistischen Wahrheitsideal. Künstler wie Courbet oder Manet sind für ihn freier als andere von überkommenen Vorurteilen über die Kunst. Radikale Emanzipation hat sie in besonderem Maße befähigt, den Imperativen ihres Temperaments zu folgen. Ihre frischen, unbefangenen Visionen würden sich gewiß, obwohl sie gesteigerter Subjektivität zu verdanken seien, in der gesellschaftlichen Phantasie durchsetzen. Gegen alle Vorurteile *mußten* sich diese Werke als Ausdruck der M. anbieten. Zola ist auch der Überzeugung, daß ein frischer, unbefangener malerischer Impuls, wie er in der sichtbaren Pinselschrift in Primamalerei ersichtlich bleibe, ein Erkennungsmerkmal einer solchen als eminent frei qualifizierten Malerei sei. [43] Zu Anfang des 20. Jh. wird J. MEIER-GRAEFE die Entwicklung einer immer stärker malerischen Technik mit dem gesellschaftlichen Fortschritt zur liberalen Demokratie und dem modernen Individualismus verbinden. [44] Zola und Meier-Graefe sind gleichermaßen davon überzeugt, daß die Spuren einer gestisch arbeitenden Zeichnung und Malerei Merkmale einer spontanen, authentischen Wahrnehmung befreiter «Temperamente», liberaler Individuen seien.

Nach dieser Vision wird der Künstler zum Garanten ästhetischer Wahrheit für seine jeweilige Gegenwart. Die ästhetische Wahrheit ist dabei historisch relativ. Das Bemühen des Künstlers um Selbstaussdruck wird zum Spiegel des gesellschaftlichen Wegs zu individueller Freiheit. Der Romantik galten die innere Natur des Selbst, die Schönheit und die äußere Natur letztlich als teleologische Leitbilder, deren Einheit nur eine göttliche Instanz gewährleisten konnte. Bei Zola wird das göttliche Prinzip dann ersetzt durch den Fortschritt, denkbar nicht anders denn als Fortschritt zur Freiheit.

d. Mit den Augen der Mnemosyne: Die M. als immer schon erinnerte Gegenwart. Auch das in CH. BAUDELAIRES Vorstellung der *modernité* codierte, epochale Selbstverständnis muß mit Blick auf die dem Begriff impliziten Verfahren beschrieben werden. C. GUYS hält als reisender Bildberichterstatte die Gesellschaft seiner Zeit in flüchtig-intensiven Aquarellen fest, denen er um den Preis einer etwas rätselhaften Naivität die Aura zeitgenössischen Auftritts verleiht. Ihn begrüßt Baudelaire 1859 als «peintre de la vie moderne», dessen Vision der Gegenwart geeignet sei, Geschichte zu werden, oder, wie Baudelaire mit Blick auf das Urteil der bildungsbürgerlichen Louvre-Besucher formuliert, die Würde der Antike zu erreichen. Dem Dichter geht es dabei weniger um den Begriff der M. als um den der Schönheit, den er in der Erfahrung des Gegenwärtigen verankern will. So preist er Guys für sein Bemühen, «in der Mode das offenzulegen, was sie an Poetischem im Historischen enthalten kann, das Ewige aus dem Vorübergehenden zu ziehen». [45]

Diese Verankerung des Schönen als Ewigkeitsaspekt der gelebten Jetzt-Zeit setzt das Verständnis der Gegenwart in ihrer historischen Relativität voraus. Baudelaire geht es um die Gegenwart als einst erinnerte. Der Begriff der «modernité» projiziert sich in die vergangene Zukunft. Er faßt epochale Gegenwärtigkeit im Kontext einer historistischen Sicht auf die Kunst und die Geschichte zusammen, und zwar in zweierlei Hinsicht. Zum einen setzt er voraus, daß der Geschichte kein teleologisches 'Projekt' zugrundeliegt, vielmehr die geschichtlich aufeinanderfolgenden Formen ästhetischer Selbstwahrnehmung gleichermaßen sinnvoll sind. Dabei verortet er das individuelle Erleben – ein Begriff, der die Freiheit der Lebensplanung und -gestaltung voraussetzt, im geschichtlichen Prozeß, insofern, als es sich gerade darin als 'modern' empfindet. Zum anderen setzt das Postulat der «modernité» sich selbst jeweils als paradoxes Ziel des eigentlich schon ziellos gewordenen Geschichtsverlaufs. Die Freiheit, jener Katalysator gegen die geschichtliche Teleologie, die Zielhaftigkeit der Geschichte nur noch auf sich selbst hin zuläßt, ist insofern die Schwester der «modernité». Von vornherein wird unter dem Epochenbewußtsein der M. zum (unerreichbaren, als jenseitig postulierten) Ziel der Geschichte deren Ende, deren Erfüllung im Hier und Jetzt. «Modernité» ist demnach die zugleich relativierte und verabsolutierte Gegenwart. Dieses Ende, das *éternel im transitoire*, ist für das Subjekt und von diesem ausgehend für ein künftiges Erinnern ein unbedingter, vitaler Wert, der sich als *antiquité* über das Verfließen des *transitoire* erhebt.

Baudelaires Neuprägung des Begriffs «modernité» öffnet eine Konstellation des Epochen selbstverständnisses, die grundsätzlich noch unser eigenes Empfinden für die Werthaftigkeit der jeweiligen Gegenwart strukturiert. [46] Durchweg scheinen die verschiedenen Traditionen der M. auf die paradoxe Enthistorisierung dessen abzielen, was doch als eminent historisch gedacht ist. Bezeichnet man mit dem Baudelaireschen Begriff der «modernité» die Qualität eines Kunstwerks, sei es nur eines Aquarells der modernen Gesellschaft aus dem grandios naiven Pinsel des C. GUYS, so verlangt sie zunächst vor allem nach der Verortung des künstlerischen Chronotops, um einen Bachtinschen Begriff zu verwenden, im Hier und Jetzt einer raumzeitlich bestimmten Gegenwart. Was das bewußte Erleben der Eigenzeit in ihrer Historizität angeht, zugleich dessen Fixierung in der künstlerischen Darstellung, so fordert Baudelaire zugleich jedoch nach Selektion jener Aspekte der Gegenwartserfahrung, die grundsätzlich vom Standpunkt einer Ewigkeit aus betrachtet werden könnten, und gerade von diesem Standpunkt aus ihren Wert erweisen würden. Die Ansiedlung des Erfahrungsinhalts von «modernité», sozusagen der *fabula*, im Hier und Jetzt wird also durchkreuzt dadurch, daß diese *fabula* als *Sujet* mit Blick auf einen entlegenen Standpunkt jenseits jeglicher Kontingenz aufgebaut werden muß. Insofern ist die «modernité» nicht nur durch die Gegenwärtigkeit des künstlerisch vermittelten Epochenbewußtseins vermittelt, sondern auch dadurch, daß die Geschichte in ihren 'antiken', überzeitlichen Wertsetzungen mit präsent ist. G. SEURATS «Fries der zeitgenössischen Gesellschaft wie auf dem panathenäischen Fries» steht für die Gegenläufigkeit gleichzeitiger Nähe und Entrückung. [47] (Abb. 2) Modern ist das mit Blick auf die Geschichte Gültige, ja das der Geschichte sozusagen in einer zweiten Geschichte der Vollendungen Überhobene am Gegenwärtigen. Der Vermittler der «moder-



Abb. 2: G. Seurat: Ein Sonntagnachmittag auf der Insel <La Grande Jatte>. 1884–1886, Öl auf Leinwand. The Art Institute of Chicago, Chicago. Photograph © Courtesy of The Art Institute of Chicago. All rights reserved.

nité» ist ein über alle Distanzierungstechniken hinaus entrückter Erzähler, oder, um ein Wort M. Frieds zu verwenden, «painter-beholder».[48] Das oberflächliche Postulat der «modernité» nach unbedingter Zeitgenossenschaft wird also ergänzt um das Postulat einer größtmöglichen Verfremdung, ein transitives Fremd-Machen im Sinne von V. Sklovskijs *ostranjenje* – keinesfalls ein intransitives Fremd-Werden des Erfahrungsinhalts durch das künstlerische Verfahren.[49]

2. Nähe und Entrückung – das Paradox der M. a. Verfremdung und «détachement». Der Widerspruch von Nähe und Entrückung ist seit BAUDELAIRE aus den Strategien moderner Kunst nicht mehr wegzudenken. Die unterschiedlichen Verfahren der Verfremdung setzen bald das *détachement*, eine sich selbst beobachtende Beobachtung, eine scheinbar desinteressierte Involviertheit voraus. Seit der Romantik geht das Sich-selbst-Fremdwerden des künstlerischen Subjekts der Verfremdung voraus. Zugleich nahe und befremdlich ist vor allem das Verdrängte, jener entrückte Teil der eigenen Natur, der nicht auf einen göttlichen Ursprung zurückverweist. Auch die «Wirklichkeit» von Realismus und Naturalismus ist zunächst die des Verdrängten, der Phantasmen, die das Pathos pantheistischer Schau durchbrechen und untergründig zur Sichtbarkeit vorstoßen. Doch auch der beruhigte Naturalismus des späteren 19. Jh. bleibt von der paradoxen Begegnung von Nähe und Entrückung, Vertrautheit und Fremdheit bestimmt.

In der jüngsten Debatte hat TH. GÉRICAULT als Begründer einer französischen Tradition des Realen Gewicht gewonnen.[50] Seine Malerei triumphiert 1819 im

Gemälde «Das Floß der Medusa», dem Bild der nach einem Schiffbruch auf einem Floß treibenden, letzten Überlebenden. Dem Gemälde liegt ein reales Ereignis zugrunde, zugleich aber wird unter Rückgriff auf die künstlerische Tradition ein pathetisches Bild heroischer Auflehnung gegen den unvermeidlichen Tod, gegen *abjection* und Kastration gezeigt.[51] Die Imagination wird vor allem deswegen in die Gegenwart geführt, weil der morbide Schrecken des Zeitungsereignisses alle narrativ entrückten, mythisch überhöhten oder ideologisch überwölbten Grausamkeiten übertrifft. Man will sich abwenden, und schaut doch hin. Das morbid Entsetzliche, in seiner Bedrohung jeglichen vitalen Interesses in den Blick genommen, dominiert den kuriosen Blick als dessen Nachtseite. Für die Zeitgenossen überbot das Gemälde die Wirkungsmacht von Michelangelos «Inferno» im Weltgerichtsfresko an der Stirnwand der Sixtinischen Kapelle, an dem sich Géricault zur Ästhetisierung selbst toter Körper doch orientierte. Der künstlerische Mythos strukturiert die Gegenwärtigkeit des Unabwendlichen. Der Tod schreibt sich der Geschichte ein. Gegenwärtigkeit drückt sich in dieser komplexen Metapher als verzweifeltes Aufbäumen gegen das Vergessen aus. Die «Realität», der Nullpunkt im chronotopischen Koordinatensystem, wird nicht durch den distanzierenden Blick, durch *détachement* erreicht, sondern umgekehrt durch das gebannte Schauen auf das Andere des Lebens.[52]

G. COURBET, der essentielle Realist, malt nicht im Sinne von Tod und Furcht, sondern er betreibt eine Anverwandlung der Welt an die Bedürfnisse unbewußten Lebensdrangs. Das Second Empire verarbeitet er in

einem Blick in sein Atelier, welches in allegorischen Substitutfiguren (ein Jäger steht für Napoleon III. etc.) auf der linken Seite und in Porträts einflußreicher Freunde auf der rechten die moderne geschichtliche Situation in die Intimität des Subjekts aufnimmt. Das Gemälde hat den konkret-phantastischen Titel «L'atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique».[53] Courbet thematisiert den Prozeß des Malens und des sehenden Erschließens oft in der Malerei, besonders aber in diesem Kunstwerk über die Kunst unter den Bedingungen des Second Empire. Während Courbet an einer Landschaft malt, blickt ihm die Natur, die er doch ins Bild bannen wollte, in Gestalt einer wohlgestalteten, nackten Frau über die Schulter. Wider Erwarten erscheint das Ateliermodell nicht im Gemälde, welches Courbet auf der Staffelei hat. Dennoch repräsentiert es nicht einfach die Natur oder deren Wahrheit – eine Deutung, die auf Th. Silvestre zurückgeht. Auch der Maler identifiziert sich mit der durch dieses Ateliermodell symbolisierten Natur. Er wiederholt ihre Kontur in der Landschaft, und das Laken, welches sie an die Brust hält, im Wasser. Wie der Maler identifiziert sich auch der Betrachter mit dem Blick dieser betrachteten Betrachtlerin. Kaum kann er entscheiden, ob deren Blick auf dem Maler, auf seinem Werk oder auf beiden zugleich ruht.[54] In diesem quintessentiell realistischen (und als

solchem während der Weltausstellung 1855 in einem Pavillon gezeigten) Gemälde präsentiert Courbet die innere und die äußere Natur als ineinander verwoben, ebenso, wie er zeitlose Naturhaftigkeit und unausweichliche Gegenwärtigkeit als korrelativ vorführt. Sowohl der allegorische als auch der psychische Gehalt des Geschehens auf der Leinwand greift auf das Geschehen davor aus. Courbet vereint die materielle Welt, die den Betrachter vor dem Bild mit einschließt, und das im Bild Gesehene in einer verallgemeinernden Kontinuität. In dieser «materiellen» Welt manifestieren sich die vitalen, letztlich sexuellen Wirkkräfte, ein zugleich narzistischer verzweifelter und rebellischer Überlebenswille, der auch den malerischen Gestus des bisweilen heftig mit dem Palettenmesser Farbmaterie aufspachtelnden Künstlers regiert.[55] In diesem verschlüsselten Bild politischer Zeitgenossenschaft richtet sich die Perspektive der Einheit von Mensch und Gegenwart gegen diese, sie ist nur als vitales Bedürfnis im Leiden an der M. präsent. Doch in der stillen Solidarität der anwesenden Zeitgenossen, sämtlich betrachtete Betrachter, deutet sich die Möglichkeit einer auf Akzeptanz der vitalen, psychischen Interessen beruhenden, materialistischen Ordnung an. Zeitgenossenschaft nimmt Zukunft vorweg.

Das Reale, welches im Zentrum des Projekts der M. stand, wie es das 19. Jh. formuliert hat, zeigt sich insofern



Abb. 3: É. Manet: Eine Bar in den Folies-Bergère. 1881–1882, Öl auf Leinwand. London, Courtauld Institute of Art Galleries. Photograph © reproduced with the Permission of the Courtauld Institute.

als psychisch durchwirktes Lebensambiente. É. MANET scheut sich nicht, das inzwischen von der Kunstkritik allseits beschworene moderne Leben sogar in Bildern von Prostituierten («Olympia», 1863) oder Barmädchen im Variété («Bar aux Folies-Bergère», 1889) (Abb. 3) zusammenzufassen. In beiden Gemälden tritt der Betrachter selbst als Beteiligter, als Kunde auf. Dieser Einschluß des Betrachters, den die Hauptfigur meist unverblümt anblickt und in die Szene einbezieht, steht Courbets Malerei diametral entgegen, worin der Betrachter systematisch in die Identität einer Substitutfigur im Gemälde gezwungen wird. [56] Manet öffnet das Werk aus der Welt der Kunst auf das gegenwärtige Publikum hin. Rückgriffe auf kunsthistorische Welten etwa eines Velazquez garantieren, daß die Grenze des Werkes zur Jetzt-Welt nicht allzusehr verschwimmt, wiewohl den konservativen Kritikern diese Versicherungen nicht ausreichen. [57] Neuerdings hat man hervorgehoben, daß die Tradition aus Manets Malerei nicht einfach verdrängt, sondern der Prozeß ihrer semantischen Stillelegung im Bild mitreflektiert wird. [58]

Um die Annäherung an das moderne Leben im Werk wieder aufzuheben, radikalisiert Manet vor allem eine zuvor nicht ausdrücklich konzeptualisierte künstlerische Strategie: unter dem Stichwort des «détachement» kann man seine distanzierte Selbstbeobachtung im Werkprozeß umschreiben. [59] Er notiert zwar seine Involviertheit in das Sujet, seine Sympathie und Antipathie, Ironie ebenso wie ernste Einfühlung, in einer durchweg nervösen Pinselschrift auf der Leinwand. Grob skizzierte, fast karikierte Figuren stehen oft neben fein ausgearbeiteten, deren Züge Manet mit Aufmerksamkeit und Liebe festhält. Dabei jedoch wahr er eine kühle Distanz zur eigenen Emotion, indem er etwa das Motiv immer wieder wegwischt, bis ihm der passende malerische Duktus mit leichter Hand gelingt. In einer Pinselschrift, die Aufmerksamkeit, persönliches Empfinden gewissermaßen aus der Perspektive eines weit außen oder neben sich Stehenden aufzeichnet, rekonstruiert Manet auf der Leinwand ein den Augenblick erlebendes Sehen. [60] In der Distanz zum eigenen Bezug etwa zum Modell wiederholt sich Baudelaires Versuch, die «modernité» als eine sich selbst entrückte Involviertheit in die Gegenwart zu begreifen, die dabei schon als historisch empfunden erscheint.

b. Der Wettlauf zwischen Kunst und Nichtkunst: Medien und Avantgarden. Nach dem Verblassen der humanistischen Kunsttheorie ist auch das Konzept der künstlerischen Illusion ein anderes als unter dem Diktat klassischer Bildrhetorik. Man hatte erkannt: die Bildkünste zeigen, sie demonstrieren nicht. Die Malerei etwa ist ein paradoxes Medium. Im Extremfall, dem *trompe l'œil*, kann man, was sie zeigt, mit der Wirklichkeit verwechseln. Die Malerei überbietet sich dann selbst, lösch im Betrachter das Bewußtsein aus, daß das, was er sieht, durch ein Medium vermittelt wurde. Die Sprache kann als diskursives Medium diesen Punkt niemals erreichen. Doch auch, als akademisch geschulte Salonmalerei im Vorgriff auf das Kino den Illusionismus immer weiter steigert, bleibt der Abstand von der Wirklichkeit das Hauptthema. Selbst eine Welt, die den banalen Wünschen, den Ängsten, Gelüsten und Illusionen eines immer ungebildeteren Salonpublikums immer besser entgegenkommt, macht gerade durch die Steigerung des Illusionismus den Abstand von der enttäuschenden Wirklichkeit zu ihrem eigentlichen Thema. Die Malerei folgt, wie später das Kino, der Bilderarbeit des Traums,

der die Verschiebungen des Wunsches von einem Objekt zum nächsten in endlosen Fahrten inszeniert, dem das Zeichen das bezeichnete Wunschobjekt ersetzen kann. [61] Vollends malt der Symbolismus das dramatische Szenario der bürgerlichen Psyche aus, die sich seither in Verdrängung ihrer Historizität als das Subjekt der Anthropologie schlechthin fehleinschätzt. [62] Bald dichtet der hochgetriebene Illusionismus der Salonmalerei den sozialen Kosmos des imperialistischen Zeitalters zum Traum paternalen Macht und leidender Weiblichkeit um. [63] Seit den 1870er Jahren bereichern naturalistische Exkursionen in alle Facetten der sozialen Welt, Exotismen und Primitivismen den Themenkanon der zum Massenspektakel entfaltenen Welt- und Großausstellungen. [64]

Das künstlerische Programm der M. fällt so lange mit den illusionistischen und naturalistischen Tendenzen zusammen, bis diese zur leicht konvertierbaren Währung einer Welt werden, in der alle Gesellschaftsschichten, alle Formen klassenspezifischer Idylle, alle «Typen» visualisiert und im visuellen Kosmos einer mehr und mehr industrialisierten Phantasie klassifiziert sind. Naturalistische Bilder werden in der illustrierten Presse reproduziert und imitiert, bevor ihre Residuen schließlich zum Material des Films werden. Dieses Programm des künstlerischen Fortschritts wird nicht nur durch Foto und Film obsolet, auch nicht nur durch die Abnutzung des «skaz», des visuellen Jargons von Künstlern, die im Namen der unvorhergesehenen Beobachtungsgabe ihres Publikums «treffende» (und dabei oft unterschwerlich rassistische) Charakterisierungen vorführen. Das Absinken im medialen Apparat der Kulturindustrie läßt den Naturalismus ins kinematographische Melodram, in Kitsch übergehen – mit Blick auf die Anfänge, auf die Bedeutung psychischer Impulse bei der Wahl des Sujets eine konsequente Entwicklung.

Kommerzielle Illusionskunst von der Salonmalerei bis zum Kino läßt den Betrachter im Medium versinken, und führt ihn in den Traum des Bildes. Im Gegenzug stellen die Avantgarden das Medium als Vermittler der Illusion ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Sie suchen das Sehen bewußt zu machen, das Erleben von den Inhalten auf das Sehen selbst zu verlagern. Vor einem Aquarell des reifen oder späten CÉZANNE ist niemals nur das Motiv Gegenstand des visuellen Erlebens, sondern stets auch die knapp auf der Bildfläche notierten Pinselzüge, Zeichen für Licht und Schatten, für Farben in einfachen Ordnungen und für die Übertragung des Gesehenen auf die Bildfläche – ein Medium, das wie ein Gedicht seine eigene Ordnung hat. [65] Wie der Künstler spielt der Betrachter mit dem Material, mit Pinselzügen und Flächen, mit Leerstellen und Lineament. Dies gilt nicht nur für Kunst, die wie noch die Werke des Kubismus einen gegenständlichen Inhalt hat, also figurativ zu «lesen» ist. [66] Auch in ganz unkonkreten Formen sieht man dies und das. Man betrachtet etwa eine Farbfläche als einen Farbraum o.ä. R. Wollheim bezeichnet dieses «Sehen als» mit «representational» im Unterschied zu «figurative». Das andere Extrem des *trompe l'œil* wäre das Kunstwerk, das nur als materielles Objekt, als flächiges *objet-tableau* gesehen werden will. Sinnvoll sind solche Reduktionen der medialen Kraft von Kunst auf Null jedoch nur im Rahmen des Mediums: Derartige Werke thematisieren gerade, was ein visuelles Medium normalerweise suggerieren kann. *Inhaltlich* fokussieren sie gerade durch die Entleerung auf die sozusagen zum Schweigen gebrachte Fiktionalität des Mediums. *Institutionell* spielen sie mit

den Erwartungen der Rezipienten an das Medium bzw. mit der sozialen Identität des Rezipientenkreises. [67] Ersteres gilt für C. MALEVITCHS Schwarzes Quadrat auf weißem Grund, 1914 ausgestellt. Letzteres trifft auf M. DUCHAMPS Flaschentrockner zu, den er im gleichen Jahr in einem Kaufhaus ersteht und als Kunstwerk ausstellt. [68] Die Avantgarde betreibt mit der Negation des Werkbegriffs letztlich nur dessen Ausweitung. [69] Nach der Wende vom 19. zum 20. Jh. reicht die Spannbreite der bildenden Künste vom *trompe l'œil* bis zum *objet-tableau* sowie zum Alltagsobjekt, das als *ready-made* zum Kunstwerk erklärt wird.

Die moderne Kunst verwirklicht sich – jedenfalls gemäß der Greenbergschen Vision – im Rahmen dieses Gegeneinander: der (kapitalistischen) Nutzung des Mediums als Träger einer die Aufmerksamkeit absorbierenden Illusion steht die Nutzung des Mediums zur Offenlegung seiner grundsätzlichen fiktionalen Potenz in möglichst genuin auf es selbst bezogenen Wahrnehmungseignissen gegenüber. Mit letzterer Option verbindet sich die Utopie, daß in einer revolutionär umgestalteten Welt eine unverstellte Phänomenologie der Wahrnehmung einem jeden möglich sein würde, die Kunst also ins Leben aufgeht. Die Kunst der Avantgarde arbeitet an ihrer Selbstauflösung. Sie bezieht ihre Modernität aus einer endzeitlichen Zukunft, welche ihrerseits nicht als modern, da nicht als geschichtlich bezeichnet werden könnte.

c. *M. auf der Seite der Aufklärung oder der Verdrängung? Verborgener Sinn und seine transversalen Ströme.* Seit dem Symbolismus geht die bildende Kunst mit den literarischen Stoffen und den Mythen, denen sie sich widmet, wie der Traum vor. Im Kino sollten sich die festgefühten Codierungen der von den Gebildeten einer Gesellschaft verstandenen Bildzeichen vollends auflösen. Eine Ikonographie, für die unterschiedlichen Rezipientenkreise – Gläubige, eine Nation oder einfach Gebildete – verbindlich festgelegt, beschränkt sich nun auf repräsentative Dekorationen, offizielle Auftragskunst und politische Denkmäler. [70] Codierte Figuren aus der antiken oder der religiösen Bildwelt verlassen zu Bildformeln wie A. WARBURGS «Nymphen», deren Struktur – und damit ein Teil ihres ursprünglichen Pathos – entliehen werden kann, um neue psychische Erfahrungen, Wünsche und Befürchtungen bildnerisch zu formulieren. Schon die Historienmalerei der P. DELAROCHE, J.-L. GÉRÔME, J.P. LAURENS oder H. MAKART widmet sich den Themen von Triumph und Tod, Reinheit und Schrecken, paternalen Autorität und legitimer Rebellion, jungfräulicher Schönheit und medusenhaftem Grauen in emotional aufgeladenen Szenen, in welchen die bürgerlichen Psyche weniger mit historischen Werten als mit ihrem archaischen Ugrund konfrontiert wird. [71] Im Symbolismus wird der Schatz der tradierten Sujets vollends zu Motivzitate zertrümmert, zu Pathosformeln, die an überlieferten Bildsinn erinnern mochten. Herodias und Salome gemahnen weniger an das Martyrium des Täufers als an die Bedrohung männlicher Autorität durch weibliche Korruption, die in der entstehenden Konsumgesellschaft der Großstädte mit nicht mehr kontrollierbarer Prostitution zur Obsession wird. [72] Die in S. Freuds «Traumdeutung» geschilderten Strategien der Traumarbeit, Verschiebung und Verdrängung oder Kondensation sind als künstlerische Verfahren von den symbolistischen Werken längst bekannt. [73]

Die Strategien der Erzeugung transversalen Sinns sind zum oft unbewußt wirksamen Arsenal der Sprache des

Films geworden. Sie lassen sich beschreiben durch die bipolaren Paare von Verschiebung und Kondensation, paradigmatischer und syntagmatischer Ordnungen und der rhetorischen Figuren von Metonymie und Metapher. Auf der Ebene der Primärprozesse der Vermeidung von Unlust ist das Wünschen nur allzu bereit, ein Objekt der Befriedigung durch ein anderes zu ersetzen. Die Libido kann ihre Energie von unerreichbaren oder tabuisierten Objekten der Begierde auf erreichbare verschieben. Im Register der Sprache wie der sekundären Verarbeitung entspricht diesen Verschiebungen die paradigmatische Reihe der Objekte einer gleichen Ordnung, die einander als in Hinsicht auf Gleichartigkeit und Verschiedenheit bestimmt substituieren können. Doch im Sekundärprozeß hat das Wünschen jene Übermächtigkeit verloren, die es vollständig mit den Objekt einwerden läßt. Im Traum schließlich werden fortwährend Erlebnisse durch verdrängende Kondensation verarbeitet: eine Figur ersetzt eine andere, nimmt Eigenschaften einer dritten an, und verhält sich so, wie ein weiteres Erinnerungsfragment es nahelegt. Auf der Ebene der bewußten oder vorbewußten Sekundärprozesse entspricht dem die syntagmatische Ordnung, die Verkettung des Gegebenen in komplexen Sinngebilden, deren jedes Element erst durch die anderen seinen Sinn erhält. Wie das Unbewußte und das Bewußtsein sind die Primärprozesse und die Sekundärprozesse gegeneinander abgeschottet, obschon doch die Gebilde sekundärer Sinngebung ihre Wirksamkeit nur dadurch erhalten, daß mit dem Unbewußten der primäre Wunsch sich in ihnen manifestiert. Die rhetorischen Verfahren der Metonymie und der Metapher vollends ermöglichen den Brückenschlag von der symbolischen Ordnung zum Unbewußten. Metonymien sind Ersetzungen eines Objekts durch ein in gleichartigen Reihen benachbartes, etwa eines Ganzen durch einen Teil (Synekdoche), eines Aspekts durch einen anderen. Metaphorisch ist die kondensierende Ersetzung eines ganzen Zusammenhangs durch einen anderen, wobei die Verbindung für das Bewußtsein unauslotbar ist. [74] Schon der Symbolismus verflüssigte den codierten Sinn in Formen, welche die Sinnerzeugung in die Perspektive des Wünschens und Fürchtens verlagerten. Der Surrealismus versucht vollends, die transversalen Ströme einer wunschgeleiteten Erzeugung von Sinn offenzulegen. [75]

Die Sublimierung des Wünschens durch Ästhetisierung verdeutlicht das Werk von J.B. CHARDIN. Seine frühen Stillen wie das mit dem Rochen zeugen von aggressivem Umgang mit inkarnathaftem Fleisch. Eine fauchende Katze hat hier dem prächtigen Fisch den Bauch aufgerissen. Später wird derart metaphorische Gewalt, auch präsent in «gekreizigten» Hasen und anderem Wildbret, durch die metonymische Bildordnung ersetzt. Ein Gegenstand spiegelt sich im nächsten, die beiden reimen sich in Form und Farbe mit einem dritten, alle sind durch die ästhetische Verspannung auf der Bildfläche dem Zugriff entzogen. Jedes Objekt steht in einer dem primären Impuls von Attraktion und Ekel entzogenen, paradigmatischen Ordnung für ein anderes. [76] CÉZANNES Äpfel entziehen sich vollends jedem Gedanken an den Primärprozeß – die Frage ihrer Eßbarkeit oder gar Schmackhaftigkeit wird durch das ästhetische Gefüge beiseite geschoben. [77]

Verschiebung und Kondensation, Metonymie und Metapher, das Spiel mit paradigmatischen und syntagmatischen Ordnungen, dies sind die rhetorischen Charakteristika des visuellen Diskurses der Kunst nach dem

Ende des humanistischen Themenkanons. Wenn im Symbolismus und später im Surrealismus neue Themen von suggestiver Wirkung erschlossen werden, mobilisiert die Kunst nicht die aufklärerische Kraft der Analyse, sondern geht vielmehr mit der ritualisierenden Verdrängung einher, wie sie etwa durch Prozesse der Neurosenbildung bekannt sind. Der Nachvollzug dieser Verfahren in der analytischen Beschreibung kann diese Verdrängungsprozesse transparent machen. Er geht dabei beständig auf Fragen der Semiosis ein, um gerade den Prozeß der Akkumulation vorgeblichen Beobachtungsmaterials bis zu dem Punkt nachvollziehen zu können, da sich Bedeutung untergründig neu konstituiert. Die psychologische Ebene dieses Prozesses ist dabei semantisch erschließbar als die Suche des psychischen Empfindens nach visueller Symptomatisierung, auch als Stereotypenbildung, welche mit der fortschreitenden Herausbildung neuer künstlerischer oder kinematographischer Genres einhergehen kann.

Die heute diskutierte Frage, ob die Strategien künstlerischer Sublimation eher aufklärerischen oder eher symptombildenden Charakter haben, wiederholt eine seit Beginn der historischen Avantgardebewegungen geführte Kontroverse um die M.: Die einen sehen sie als Quintessenz eines entfremdeten, an der Gegenwart leidenden Lebens, das auf dem Bodensatz dieses Leidens zu einer vielfach gebrochenen Idealität strebt. Die Anderen binden das Konzept der M. an den Fortschritt und leiten die Idealität der Gegenwart von einem auf Verwirklichung abzielenden Projekt her. [78] Die Frage, ob Kunst eher der Neurose oder der Analyse parallel verläuft, ist auch für das von Greenberg aufgewiesene Problem des institutionalisierten Neben- und Miteinander massenhafter Bildproduktion und reflektierender Kunst entscheidend. Die naheliegende Zuweisung des analytischen Potentials an die Hochkunst und der neurotischen Verdrängung durch Mythenbildung an die «Kulturindustrie» wäre sicher kurzschlußhaft. Die Fragestellung muß vielmehr an beide Bereiche zunehmend voneinander getrennter Bildproduktion herangetragen werden. Zudem zeigt sich seit der postmodernen Diskussion um G. DELEUZE (hier ist der Ausdruck «postmodern» angebracht), daß nicht nur aufklärerische Strategien der Offenlegung gegen Mythen und Stereotypen gelenkt werden können, sondern Verfahren alternativer, neuer und ironischer Mythenbildung möglicherweise effizienter sind. [79] Medienbewußtsein und Suggestion, Aufklärung und Stereotypenbildung bezeichnen nicht die Grenzlinie von U- und E-Kultur, sie führen in allen Kunstformen einen Wettlauf miteinander. In der Rhetorik des Bildes durchkreuzen sich Strategien des Traums mit solchen der Analyse. Die M. ist sich selbst zugleich immer unbekannt, fremd und schon erschlossen, vertraut.

3. Signaturen der Moderne im 20. Jh. a. Die Entleerung des Blicks und die moderne Vision der Vision. Das entrückte Betrachten ist in BAUDELAIRES Konzept der M. angelegt. Ein sehend sich selbst betrachtendes Sehen versteht sich im Ausgang von MANET als Paradigma einer nur künstlerischen Kunst, welcher das entrückte Betrachten zu dessen eigenem Thema, dessen Selbstbefreiung zum Substrat des künstlerischen Fortschritts und damit der M. wird. [80] CÉZANNE und der Kubismus bereiten einer Verabsolutierung den Weg, bei der die Kunst beansprucht, die Phänomenologie der Perzeption zu erschließen, das Sehen in seiner prozessualen Reinheit zu sich selbst zu befreien. Nicht nur, daß die Äpfel nicht mehr eßbar sind, die Objekte um ihrer puren Sicht-

barkeit willen gestaltet werden, keinen Wert mehr für sich haben, vielmehr nur im Rhythmus des gesamten visuellen Feldes, in ihren Wiederholungen und Entsprechungen im anderen Objekt noch verständlich sind. Nicht nur, daß Farbe nicht mehr relational ist, sondern die Einzelfarbe als syntagmatische Setzung auf die Skala verweist, aus der sie ausgewählt wurde. [81] Vielmehr macht das Kunstwerk sich selbst zum Thema und zum Ziel. Die Genres werden von Cézanne und stärker noch im Kubismus auf Stilleben, Landschaftsbild und Halbporträt reduziert, die traditionellsten aller Gattungen des Staffeleibildes. Und in ihnen strahlt der Rhythmus des rahmenden Bildgevierts auf das Sujet zurück, die Fläche organisiert das Motiv im *objet-tableau*. [82] Die entrückte Analyse des Selbstverständlichen an der Kunst ist der Ausgangspunkt eines neuen Projekts der M.

P. MONDRIAN steht 1916 am Meer und notiert die in die Fläche «umkippende» Tiefenausstreckung mit Plus- und Minus-Zeichen im ovalen Bildausschnitt. Die Konvention des ansonsten meist rechteckigen Rahmens liefert den Code. Das Meer wird zur Parallele eines immer weniger Faktisches erschließenden, immer mehr sich selbst erlebenden Sehens, zugleich einer Leinwand, die als *écran* verdeutlicht wird, und erst auf dieser Grundlage zum bewußten «Sehen als» einlädt. Was Mondrian anstrebt, ist die Auflösung eines nach Grund und Form differenzierenden visuellen Schemas. Dem auf objektifizierendes Wiedererkennen festgelegten Sehen wird mit dem Gegenstand der End- und Zielpunkt genommen. [83] R. DELAUNAY greift gleichzeitig auf pointillistische Erfahrungen zurück, durch welche die mediale Oberfläche der Malerei mit der Potentialität der Retina identifiziert worden war. 1912 blickt er durch den halb geschlossenen Vorhang auf Sonne oder Mond und beobachtet sodann die Nachbilder des Lichtereignisses, das auf der Retina fortwirkt. Das Sehen bringt die Farbigkeit der allmählich verschwindenden Nachbilder selbst hervor. Das Gestirn wird dabei zum Äquivalent der Macht des Auges, zum Endpunkt der seit der Romantik mit unstillbarer Sehnsucht in die größte Ferne reichenden Blicke. Das Sehen erlebt sich in seiner unaufhebbaren Zeitlichkeit als immer schon bewegt. Seine vitale Bewegung ist eine andere als die der Objekte, wie sie etwa der Film zeigt. [84] Das sich in seinem eigenen Kreisen erlebende Sehen überspitzt Delaunay 1914 in einem wie eine Zielscheibe in konzentrischen Kreisen angelegten kreisrunden Gemälde. Die Malfläche deckt sich mit dem leeren Sehkegel, in den hinein sich das Ereignis des sich selbst im Erblicken erschließenden Sehens vollzieht. [85]

Das als nur künstlerisch konstruierte, von allem anderen entleerte Sehen ist Symptom für die Herausbildung der Kunst im gesellschaftlichen System als Sonderbereich, dessen Selbstständigkeit in Produktion und Rezeption garantiert ist, der mit eigenen Wegen zu besonderen, nämlich ästhetischen Wahrheiten findet. Die Kunst hat die untergeordnete Bedeutung überwunden, die frühere Gesellschaften einer nur an die Wahrnehmung, den Schein gebundenen Sichtweise zugestanden. [86] Das Projekt des «modernism» und einer verabsolutierten Abstraktion ist pointierter Ausdruck dieser Emanzipation und Selbstfindung zugleich. Wie M. Schapiro schon 1939 erkannt hat, waren nicht zufällig die Träger dieser Kultur neben der gesellschaftlich ortlosen Bohème jene Erben der industriellen Gründerphase, welche mit ihrem Reichtum gleichgesinnte Künstler von den Zwängen des gesellschaftlichen Systems teilweise freistellten. [87]

b. Die andere M.: das immer schon volle Sehen. Die übermächtige Logik der M. als eines Fortschritts im autonom Künstlerischen, in jedem Blick, der außer sich selbst nichts mehr faßt, läßt ein zweites Projekt moderner Kunst zunächst nur als Subversion zu. Delaunays phänomenologische Rekonstruktion des Sehens auf der *tabula rasa* bleibt nicht unwidersprochen. Ausdrücklich auf Delaunay beziehen sich DUCHAMPS 1935 entstehende ›Rotoreliefs‹. Bereits im Jahre 1920 hatte sich Duchamp mit einem optischen «Präzisionsinstrument», wie er es nannte, auf der Pariser Erfindermesse präsentiert. Auf dem Apparat rotieren Scheiben mit konzentrischen Kreisen, die mit einigen nicht konzentrisch Kreiselementen interferieren. 1925 überträgt er den Effekt auf eine Halbkugel. Jeder, der diese Apparate in schneller Bewegung gesehen hat, beschreibt die Wirkung als einigermaßen obszön. Es entsteht die plastische Illusion eines gewölbten, weichen Objektes, das sich in weichen Stößen nach außen oder nach innen zu bewegen scheint. Indem Duchamp ein optisches Erleben inszeniert, das nirgendwo reell stattfindet, sondern sich beim Betrachten der rotierenden Scheiben 'im Auge' einstellt, begibt er sich auf das Terrain des sich selbst eruiierenden Sehens der abstrakten Kunst. Doch setzt er an die Stelle des entleerten Sehens das gegenständliche Sehen ein, das, statt sich selbst in reiner Phänomenologie zu erleben, ein psychisch archaisches, erotisches Wunschobjekt halluziniert. Er führt das Paradigma des leeren Blicks ad absurdum, indem er gerade diesen in das immer schon volle Blicken einmünden läßt. Den auf sich selbst fixierten Blick bindet Duchamp an das Wunschobjekt ironisch zurück. Nicht einmal der «abstrakte» Blick entkommt der Befangtheit in den Ketten der Objekte der Begierde, der ›Traumarbeit‹ von Verschiebung und Verdrängung, Metonymie und Metapher, den symbolischen Ordnungen. [88] «Es gibt keine ersten Blicke, und auch keine letzten.» [89]

Dada und Surrealismus fühlen sich einer anderen M. verpflichtet als dem Projekt der Abstraktion. Wie später die Pop-Art sind sie der gesellschaftlichen Bildproduktion unausweichlich verbunden. Sie verwenden Material aus vorgefundenen medialen Kontexten, aus eben jener Bilderflut, in die der Naturalismus, die Historien- und Salonkunst eingemündet waren. Einer so verstandenen M. ist nicht nur immer schon das Objekt vorgegeben, entnommen aus der Welt der Fabeln und Motive, der Klischees und Stereotypen der gesellschaftlichen Bilderwelt, sondern auch der Dritte, der mit mir und mich mit betrachtende Betrachter, unter dessen Macht und Einfluß mein wünschendes Betrachten sich auf die Suche nach seinen Objekten macht. Mit den entlehnten Elementen aus der gesellschaftliche Bildersprache dringt die semantisch vorstrukturierte Kette der visuellen Narrative in die M. Gegen das Andere [90], die vorgefundene symbolische Ordnung, artikuliert sich die künstlerische Subjektivität einer M., die sich nur als Rebellion, als zweite Schicht der entfremdeten Eigenzeit entgegenstellen kann. Malerei wird zum Traum, welcher die Struktur des Wachzustandes, der kulturell codierten visuellen Welt, offenlegt.

c. M. ohne Teleologie: Postmoderne oder neuer Historismus? Seit den sechziger Jahren arbeitet die Kunst vor allem in Auseinandersetzung mit ihren eigenen Voraussetzungen – nicht mehr nur der ästhetischen, sondern besonders der kulturellen: das Bild thematisiert sein Anknüpfen an das ›Archiv‹ der visuellen, auch der kunsthistorischen Erinnerung, sowie seine Abhängigkeit von

Rollenfestlegungen, etwa auf rassistisch hegemoniale oder geschlechtsspezifische Stereotypen, innerhalb der symbolischen Ordnungen. Im engeren Sinne geraten auch die institutionellen Voraussetzungen der Kunst in der hochdifferenzierten Gesellschaft in den Blick, etwa die Rezeption im Museum. [91] Schon in der ›Minimal Art‹, um so stärker aber in der Konzeptkunst und in den Tendenzen einer zweiten M. durchkreuzen sich Strategien einer offenlegenden Phänomenologie verfremdenden Sehens und solche, welche an die gesellschaftlich geprägte Ästhetik und Semiotik anknüpfen. Die Postmoderne stellt sich dabei sowohl in die Traditionen der Avantgarden als auch der bürgerlichen Kunstproduktion des 19. Jh.. Intellektuelle Paradigmen der Avantgarde, die Ableitung der künstlerischen Utopie aus der ethisch postulierten Geschichtsentwicklung, die Legitimation der Gegenwart aus der Zukunft, waren letztlich doch leicht zu erledigen. Die visuelle Erfahrung, die codierte Utopie ist aber weniger leicht zu verdrängen. Sie überlebt in ironisierenden Vexierbildern, die der ästhetischen Faszination sogleich die historische Relativität des solchermaßen fasziniert Erblickten gegenüberstellen. Künstler, die aus der ›concept art‹ hervorgingen, wie B. NAUMAN, D. GRAHAM und J. WALL, knüpfen an Verfahren der ›Minimal Art‹ und der abstrakten Kunst ebenso wie an die Kunst des 19. Jh. an, um ästhetische Distanz zur Alltagswelt herzustellen. [92] Doch dienen entsprechende Ästhetisierungen bei ihnen der Transparentmachung der unbewußten Gegenwart und ihrer unbewußten, mythischen Struktur. Insofern relativieren sie die Utopie der Avantgarden in einem neuen Historismus. (Abb. 4)

Mit der gesellschaftlichen Utopie wird nicht nur der Optimismus der modernen Kunst relativiert, ihr Glaube an eine endzeitliche Zukunft. Zugleich wird ihr das Thanatos-Prinzip ausgetrieben: das Zutreiben auf ein Ende. Die M. dekliniert sich wieder als die zukünftige Vergangenheit: als das Gegenwärtige, welches einstmal's Geschichte gemacht haben wird.

Anmerkungen:

- 1 C. Greenberg: Avant-Garde and Kitsch, sowie ders.: Towards a Newer Laocoon [1939, 1940], in: F. Frascina (Hg.): Pollock and After. The Critical Debate (New York 1985) 21–46. – 2 M. Imdahl: Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich (1987). – 3 B. Buchloh, J.-F. Chevrier, C. David: Das politische Potential der Kunst, in: C. David (Hg.): Politics-Poetics. Das Buch zur Documenta X (1997) 374–403, 624–643. – 4 D. Summers: The judgment of sense. Renaissance naturalism and the rise of aesthetics (Cambridge 1987); G. Didi-Huberman: Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art (Paris 1990) 65–103. – 5 G. Vasari: Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori, hg. von G. Milanesi (Florenz 1906). – 6 R. Barthes: L'aventure sémiologique (Paris 1985) 85–165; R. Lachmann: Rhet. – alte und neue Disziplin, in: Berichte zur Wissenschaftsgesch. 4 (1981) 21–29. – 7 G. Ueding: Klass. Rhet. (1995). – 8 ebd. 41ff. zu Cicero, 46ff. zu Quintilian. – 9 J. Monfasani: Humanism and Rhetoric, in: A. Rabil Jr. (Hg.): Renaissance Humanism. Foundations, Forms, and Legacy, Bd. 3: Humanism and the Disciplines (Philadelphia 1988) 172–235. – 10 R. Lachmann: Die Zerstörung der schönen Rede: rhet. Trad. und Konzepte des Poetischen (1994) 1–20. – 11 L. B. Alberti: De la peinture. De pictura [1435], hg. v. J.L. Schefer (Paris 1992); Curtius 191–209; vgl. auch T.W. Gaetgens: Historienmalerei. Zur Gesch. einer klass. Bildgattung und ihrer Theorie, in: ders., U. Fleckner: Historienmalerei. Gesch. der klass. Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren (1996) 18, 21–24. – 12 M.M. Bachtin: Unters. zur Poetik und Theorie des Romans (1986) 262–506. – 13 Ch. Perrault: Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences (Paris 1688–1697, ND



Abb. 4: J. Wall: *Picture for Women*. 1979, *Photo-Transparent in Leuchtkasten*. Collections Mnam/Cci – Centre Georges Pompidou. Photo: © Photothèque des collections du Mnam/Cci.

mit einer Einl. v. H.R. Jauß, 1964). – **14**H.R. Jauß: Literaturgesch. als Provokation (1970) 11–66, bes. 29–35. – **15**R.W. Lee: *Ut pictura poesis*. The Humanistic Theory of Painting (New York 1967) 16–23, 61–66. – **16**T. Todorov: Symboltheorien, dt. v. B. Gyger (1995). – **17**A. Arnauld, P. Nicole: *La logique ou l'art de penser* [1662, ²1683], hg. v. L. Marin (Paris 1970). – **18**Todorov [16] 129–142. – **19**H. Meyer: Über die Gegenstände in der bildenden Kunst [Propyläen 1798], in: ders.: *Kleine Schr. zur bildenden Kunst*, in: Dt. Literaturdenkmäler des 18. u. 19. Jh., XXV (1886) 3–56. – **20**W. Busch: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jh. und die Geburt der M. (1993). – **21**H. Kohle: *Ut pictura poesis non erit*. D. Diderots Kunstbegriff (Hildesheim / Zürich / New York 1989); S. Germer, H. Kohle: Spontaneität und Rekonstruktion. Zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsfeld von Kunsttheorie und Kunstgesch., in: P. Ganz, M. Gosebruch, N. Meier, M. Warnke (Hg.): *Kunst und Kunsttheorie, 1400–1900*, Wolfenbütteler Forschungen 48 (1991) 287–312. – **22**K. Herding (Hg.): *Realismus als Widerspruch*. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei (1979); W. Drost: *Art social zwischen ästhetisiertem Elend und sozialer Häßlichkeit – zur Rezeption von Courbet, Breton und Millet*, in: H. Pfeiffer, H.R. Jauß, F. Gaillard (Hg.): *Art social und art industriel* (1987) 344–358; N. McWilliam: *Le paysan au Salon: critique d'art et construction d'une classe sous le Second Empire*, in: J.-P. Bouillon (Hg.): *Critique d'art en France, 1850–1900* (Saint-Etienne 1989) 81–94. – **23**N. Green: *The Spectacle of Nature. Landscape and Bourgeois Culture in Nineteenth-Century France* (Manchester / New York 1990). – **24**G.M. Thomas: *The Practice of «Naturalism»: The Working Methods of Th. Rousseau*, in: A. Burmester, Ch. Heilmann, M.F. Zimmermann (Hg.): *Barbizon. Malerei der Natur – Natur der Malerei* (1999) 139–152. – **25**R. Shiff: *Cézanne and the End*

of Impressionism. A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art (Chicago/London 1984) 55–98; R.L. Herbert: *Impressionism, Originality and Laissez-faire*, in: *Radical History Review* 38 (Sommer 1987) 7–15. – **26**H.-G. Gadamer: *Wahrheit und Methode*. Grundzüge einer philos. Hermeneutik (³1986); K.-O. Apel, C. v. Bormann, R. Bubner, H.-G. Gadamer, H.J. Giegel, J. Habermas: *Theorie-Diskussion. Hermeneutik und Ideologiekritik* (1971); R. Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik gesch. Zeiten* (³1984). – **27**J. Crary: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century* (Cambridge, Mass. / London 1990). – **28**R.E. Krauss: *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths* (Cambridge / Mass. / London 1985) 151–170. – **29**K. Kris, O. Kurz: *Die Legende vom Künstler*. Ein gesch. Versuch [1934] (1980); R. Barthes: *Le bruissement de la langue*. *Essais critiques*, IV (Paris 1984) 63–71; M. Thévoz: *Le miroir infidèle* (Paris 1996). – **30**Todorov [16] 143–146; K.Ph. Moritz: *Schr. zur Ästhetik und Poetik*, hg. von H.J. Schrimpf (1962); vgl. auch: A. Wünsche, K.Ch.F. Krause (Hg.): *A.W. Schlegels Vorles. über philos. Kunstlehre* (1911); H. Schanze (Hg.): *F. Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit* (1985). – **31**Moritz [30] 63–93; vgl. Todorov [16] 148–151. – **32**Kant KU; Gadamer [26] 48ff. – **33**P. Bürger: *Theorie der Avantgarde* (1974); R. Poggioli: *The Theory of the Avant-Garde* (Cambridge, Mass. / London 1968) 42–59. – **34**Todorov [16] 148–160, bes. 151. – **35**ebd. 163–169. – **36**B. Glaser: *J. Pollock: an interview with L. Krasner*, in: *Arts Magazine* 41, 6 (April 1967) 36–39; vgl.: H. Namuth: *L'atelier de J. Pollock* (Paris 1978). – **37**P.-K. Schuster (Hg.): *C. Blechen. Zwischen Romantik und Realismus*, Kat.Ausst. Nationalgalerie Berlin (1990); C. Keisch, M.U. Riemann-Reyher (Hg.): *A. Menzel, 1815–1905*, Kat.Ausst. Paris, Washington, Berlin 1996–1997 (1997). – **38**N. Bryson: *Tradition and Desire. From David to*

Delacroix. (Cambridge, Mass. 1984); S. Germer: Historizität und Autonomie. Stud. zu Wandbildern im Frankreich des 19. Jh. (Hildesheim / Zürich / New York 1988) 118–226. – **39**C. Ockman: Ingres' Eroticized Bodies. Retracing the Serpentine Line (New Haven / London 1995); vgl. auch: A. Potts: Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History (New Haven / London 1994); G.L. Hersey: The Evolution of Allure. Sexual Selection From the Medici Venus to the Incredible Hulk (Cambridge, Mass. / London 1996). – **40**J. Friedrich: Der Gehalt der Sprachform. Paradigmen von Bachtin bis Vygotskij (1993) 7–16, 140–186. – **41**Bachtin [12]; Todorov [16] 68–73. – **42**J. Elderfield: The Wild Beasts. Fauvism and its Affinities. Katalog der Ausstellung New York u. a. (New York 1976) 97–140; ders.: H. Matisse. A Retrospective. Ausstellungs-Kat. New York (New York 1992) 48–56, 133–177. – **43**Shiff [25] 2–52. – **44**J. Meier-Graefe: Entwicklungsgesch. der modernen Kunst. Vergl. Betrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik, 3 Bde. (1904); K. Moffett: Meier-Graefe as Art Critic (1973); Th.W. Gaehgtens: Les rapports de l'histoire de l'art et de l'art contemporain en Allemagne à l'époque de Wölfflin et de Meier-Graefe, in: Revue de l'Art 88 (1990) 31–38. – **45**Ch. Baudelaire: Le peintre de la vie moderne, in: Oeuvres complètes (Paris 1950) 884–885. – **46**Jaub [14] 50–57; W. Drost: Kriterien der Kunstkritik Baudelaire. Versuch einer Analyse in: A. Noyer-Weidner (Hg.): Baudelaire (1976) 410–442; ders.: Des principes esthétiques de la critique d'art du dernier Baudelaire. De Manet au Symbolisme. In: J.-P. Bouillon (Hg.): La critique d'art en France, 1850–1900 (Saint-Etienne 1989). – **47**M.F. Zimmermann: Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit (Antwerpen / Weinheim 1991). – **48**M. Fried: Absorption and Theatricality. Painter and Beholder in the Age of Diderot (Berkeley / Los Angeles / London 1980). – **49**V. Sklovskij: Die Kunst als Verfahren. [1916], in: J. Striedter (Hg.): Russ. Formalismus (1994) 2–35; A.A. Hansen-Löve: Der russ. Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung (Wien 1978) 19–42, 71–89, 238–242. – **50**R. Michel: Géricault. L'invention du réel (Paris 1992); S. Laveissière, R. Michel: Géricault. Kat.Ausst. Grand Palais, 1991–1992 (Paris 1991). – **51**J. Kristeva: Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection (Paris 1980). – **52**R. Michel: Géricault wird geschlagen. Nachgesch. Meditationen über den Trug des Subjektes, in: S. Germer, M.F. Zimmermann (Hg.): Bilder der Macht – Macht der Bilder. Zeitgesch. in Darstellungen des 19. Jh (1997) 208–238. – **53**H. Toussaint: Le dossier de 'L'Atelier' de Courbet, in: A. Bowness, M.-Th. de Forges, M. Laclotte, H. Toussaint: G. Courbet, 1819–1877. Kat.Ausst. Paris, Grand Palais, London, Royal Academy (Paris 1977) 241–272; K. Herding: 'Das Atelier des Malers' – Treffpunkt der Welt und Ort der Versöhnung, in: ders. (Hg.): Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei (1979) 223–247. – **54**M. Fried: Courbet's Realism (Chicago / London 1990) 155–164. – **55**K. Herding: Farbe und Weltbild. Thesen zu Courbets Malerei, in: W. Hofmann, K. Herding (Hg.): Courbet und Deutschland, Kat.Ausst. Hamburg, Kunsthalle, Frankfurt am Main, Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut, 1978–1979 (1978) 478–492. – **56**M. Fried: Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860's (Chicago / London 1996). – **57**G.H. Hamilton: Manet and His Critics (New Haven 1954). – **58**Fried [56] 1–184; H. Loyrette, G. Tinterow (Hg.): Impressionnisme. Les origines, 1859–1869. Kat. Ausst. Paris, New York 1994–1995 (Paris 1994). – **59**Herbert [25]; M.F. Zimmermann: «Il faut tout le temps rester le maître et faire ce qui amuse». Zum Stand der Debatte um Manet, in: Kat.Ausst. E. Manet. Augenblicke der Gesch., Kunsthalle Mannheim 1992 – 1993 (1992) 132–148. – **60**J. Crary: Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture (Cambridge, Mass. 1999). – **61**J.L. Baudry: The Apparatus, übers. von J. Andrews und B. Augst, in: Camera Obscura 1 (1976) 104–128. – **62**J. Clair (Hg.): Lost Paradise, Symbolist Europe, Kat. Ausst. The Montreal Museum of Fine Arts (1995). – **63**H. Weidmann: Flanerie, Sammlung, Spiel. Die Erinnerung des 19. Jh bei W. Benjamin (1992); R. Rosenblum, M.A. Stevens, A. Dumas (Hg.): 1900: Art at the Crossroads. Kat. Ausst. London, New York 2000 (New York 2000). – **64**G.F. Koch: Die Kunstausstellung. Ihre Gesch. von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jh (1967); M. Drechsler: Zwischen Kunst

und Kommerz. Zur Gesch. des Ausstellungswesens zwischen 1775 und 1905 (1996). – **65**F. Baumann, E. Benesch u. a. (Hg.): Cézanne: vollendet, unvollendet, Kat. Ausst. Wien, Zürich 2000 (2000). – **66**M.F. Zimmermann: Kritik und Theorie des Kubismus. A. Soffici und D. -H. Kahnweiler, in: U. Fleckner und Th.W. Gaehgtens (Hg.): Prenez garde à la peinture. Kunstkritik in Frankreich, 1906–1945, Passagen/Passages I (1999) 425–280. – **67**J. Simmen: K. Malewitsch: das Schwarze Quadrat. Vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne (1998). – **68**A. Schwarz: The Complete Works of Marcel Duchamp (New York 1997). – **69**Bürger [33] 76–116. – **70**M. Warnke: Politische Landschaft. Zur Kunstgesch. der Natur (München/Wien 1992). – **71**M. Thévoz: L'académisme et ses phantasmes (Paris 1980); S. Bann: P. Delacroix. History Painted (London 1997); G.M. Ackerman: La vie et l'oeuvre de J.-L. Gérôme (Courbevoie 1986). – **72**Ch. Bernheimer: Fetishism and Decadence. Salome's Severed Heads, in: E. Apter, W. Pietz (Hg.): Fetishism as Cultural Discourse (Ithaca, N.Y. / London 1993) 62–83. – **73**S. Freud: Die Traumdeutung [1900], Studienausg. 2. hg. von A. Mitscherlich, A. Richards, J. Strachey (1994). – **74**R. Jakobson: Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak [1935], in: ders.: Poetik. Ausg. Aufsätze, 1921–1971, hg. v. E. Holenstein, T. Schelbert (1979) 192–211; ders.: Linguistik und Poetik [1960], ebd., 83–121; J. Lotman: Die Struktur lit. Texte (1993) 122–141; J. Lacan: Les psychoses. Séminaire III, Sitzung vom 2.5. und 9.5. 1956 (Paris 1981) 243–262; ders.: L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud, in: ders.: Écrits (Paris 1966) 493–528; C. Metz: Le signifiant imaginaire (Paris 1993) 177–371; K. Silverman: The Subject of Semiotics (New York 1983) 87–125; D. Davidson: Was Metaphern bedeuten, in: ders.: Wahrheit und Interpretation (1990) 343–371. – **75**W. Spies: M.E. Loplop. Die Selbstdarstellung des Künstlers (1982). – **76**R. Démoris: Chardin, la chair et l'objet (Paris 1991). – **77**M. Thévoz: Le miroir infidèle (Paris 1996) 80–93. – **78**ebd. 55–60. – **79**G. Deleuze, F. Guattari: Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Édipe, 2 Bde. (Paris 1972–1973). – **80**A. Barr: Cubism and Abstract Art. Painting, Sculpture, Constructions (New York 1936); Imdahl [2]. – **81**G. Monnier: The Late Watercolors, in: W. Rubin (Hg.): Cézanne. The Late Work (New York 1977) 113–118. – **82**Y.-A. Bois: Painting as Model (Cambridge, Mass./London 1990) 65–97; Zimmermann [66]. – **83**S. Deicher: P. Mondrian – Protestantismus und Modernität (1995); Bois [82] 157–183; R. Krauss: The Optical Unconscious (Cambridge / Mass. / London 1993) 1–30. – **84**M.F. Zimmermann: Delaunays 'formes circulaires' und die Philosophie H. Bergsons, in: Wallraff-Richartz-Jb. (1987–1988) 335–364. – **85**Krauss [83] 95–146. – **86**N. Luhmann: Die Kunst der Ges. (1995) 215–300. – **87**M. Schapiro: Das Wesen der abstrakten Malerei [1937], in: Moderne Kunst – 19. und 20. Jh. (1982) 209–237. – **88**Schwarz [68] II, 391–404, 710–715, 750–752. – **89**M. Wetzel, Vortrag am 30.11.1999, erscheint in: M.F. Zimmermann (Hg.): Filmgesch. – Kunstgesch. (2001); vgl. auch M. Wetzel: Die Enden des Buches und die Wiederkehr der Schrift (1991). – **90**J.-A. Miller (Hg.): Le séminaire de J. Lacan, Buch IV: Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse, 1954–1955, (Paris 1978) 275–288. – **91**B. Buchloh: Formalisme et historicité. Autoritarisme et regression. Deux essais sur la production artistique dans l'Europe contemporaine (Paris 1982). – **92**B. Nauman: Interviews 1967–1988, hg. von C. Hoffmann (Amsterdam 1996); F. Thürlmann: Gegenräume für Doppelgänger. B. Nauman. Erfahrungsarchitekturen und ihre Rezipienten, in: W. Kemp (Hg.): Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter (1996) 111–120; B. von Bismarck: B. Nauman. Der wahre Künstler (1998); B. Buchloh: D. Graham. Video – Architecture – Television: Writings on Video and Video Works, 1970–1978 (Halifax / New York 1979); G. Stemmerich: J. Wall: Essays and Interviews, hg. von G. Stemmerich (Amsterdam / Dresden 1997)

M. F. Zimmermann

→ Ästhetik → Aufklärung → Biedermeier → Dekonstruktion
→ Klassizismus, Klassik → Musik → Naturalismus → Postmoderne
→ Realismus → Romantik